



**PESA INTERNATIONAL JOURNAL
OF
SOCIAL STUDIES**

**PESA ULUSLARARASI
SOSYAL ARAŞTIRMALAR DERGİSİ**

December 2017, Vol:3, Issue:4
e-ISSN: 2149-8385

Aralık 2017, Cilt:3, Sayı 4
p-ISSN: 2528-9950

journal homepage: www.sosyalarastirmalar.org



**Bir Filmin Hikâyesini Çözümlemek: “Raziye” (1990)
To Analyse a Story of Film: “Raziye” (1990)**

Mustafa Kemal SANCAR

Batman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, mustafakemal.sancar@batman.edu.tr

<https://doi.org/10.25272/j.2149-8385.2017.3.4.13>

MAKALE BİLGİSİ

ÖZET

Makale Geçmişi:

Geliş 24 Eylül 2017
Kabul 20 Ekim 2017

Anahtar Kelimeler:

Raziye, Hikâye Çözümlemesi, Mehmet Kaplan, Edebiyat Kuramları, Türk Sineması.

Bu çalışmada Yusuf Kurçenli'nin 1990 yılında yönettiği “Raziye” filminin hikâyesi bir edebi tür olarak ele alınmış ve edebiyat bilimci Mehmet Kaplan'ın hikâye tahlil metotları çerçevesinde çözümlenmiştir. Melih Cevdet Anday'ın 1975 yılında yazdığı aynı adlı romandan uyarlanan film, o dönemde Türk Sinemasında görülmeye başlanan yeni içerik ve biçim denemelerinden biridir. Çalışmada filmin olay örgüsü, karakterleri, üst ve alt metni Mehmet Kaplan'ın hikâye çözümlerinde kullandığı kuram ve yöntemler ışığında incelenmiştir. Bu kuramlar “yaratıcı merkezli yaklaşımlar” ve “eser merkezli yaklaşımlar” olarak iki başlık altında belirtilmiş ve Kaplan'ın çözümlerinde bu yaklaşımları ele alış biçimleri ortaya konmuştur. Yaratıcı merkezli yaklaşımlar, metnin çözümlenmesini yaparken eseri yaratan sanatçının kişisel özelliklerini de bilmeyi ve kullanmayı gerektirir. Eser merkezli bakış açısında ise yalnızca yapının nitelikleri ele alınarak çözümleme yapılmaktadır. Bu çalışmada, bir uyarlama olan Raziye filminin hikâye çözümlemesi için -tıpkı Kaplan'ın yaptığı gibi- bu iki metot iç içe kullanılmıştır. Filmde Ali adlı başkarakterin bir Ege köyünde yaşayan dayısının yanına gelmesi ve burada âşık olduğu Vedia ile yaşadıkları anlatılmaktadır. Filmin alt metninde ise aydın-köylü karşılaşmasının ortaya koyduğu Türkiye'ye özgü ve Türk modernleşme fikri dolayımı ile anlaşılabilir toplumsal durumlar yer almaktadır.

ARTICLE INFO

ABSTRACT

Article History:

Received 24 September 2017
Accepted 24 October 2017

Keywords:

Raziye, Story Anaysis, Mehmet Kaplan, Literature Theories, Turkish Cinema.

In this work, the story of “Raziye”, directed by Yusuf Kurçenli in 1990, was considered as a literary genre and analysed in the context of story analysis methods of literary scientist Mehmet Kaplan. Melih Cevdet Anday's novel wrote in 1975, adapted from the same name, and is one of the new content and form essays that began to be seen in Turkish cinema at the time. In the study, the film's event pattern, characters, sub and top text were examined in the light of the theories and methods used in Mehmet Kaplan's story analysis. These theories are described under two headings as "creative-centred approaches" and "work-centred approaches" and Kaplan's analyses have addressed these approaches. Creative centres approaches also require knowing and using the personal characteristics of the artist who creates the essay while analysing the text. In the view point of essay, only the characteristics of the works are analysed. In this study, an adaptation of the “Raziye” for story analysis -just as Kaplan did- used these two methods intertwined. In the film, the main character named Ali comes to his uncle who lives in an Aegean village and lives with Vedia, who is in love here. In the Film's sub-text, there are social situations that can be understood through the idea of Turkish modernization, which is unique to Turkey that the intellectual-peasant encounter reveals.

GİRİŞ

1980 sonrasında 1990'ların ikinci yarısına kadar Türk Sinemasında bir geçiş dönemi yaşanmıştır. Yeşilçam'a özgü yapım, dağıtım ve gösterim sisteminin sonlandığı bu yıllarda Atıf Yılmaz, Yavuz Özkan, Ali Özgentürk, Ömer Kavur ve Yusuf Kurçenli gibi yeni biçim arayışındaki bazı yönetmenler daha sonra "Yeni Türk Sineması" olarak adlandırılan atılımı müjdelemişlerdir.

Yusuf Kurçenli, TRT için çektiği televizyon filmleri ile ilk yönetmenlik tecrübesini yaşamış, ardından 1983 yılında çektiği "*Ve Recep, Ve Zehra, Ve Ayşe*" filmi ile sinemaya adım atmıştır. Film, Yeşilçam'ın klasik melodram anlatılarını hatırlatan konusuna rağmen yönetmenin belirli dokunuşlarını hissettirmeyi başarmıştır. Bir yıl sonra ise başrollerinde Necla Nazır ve Hakan Balamir'in oynadığı "*Ölmez Ağacı*" filmi gerçekleştirmiştir. İlk iki filmi Berlin Film Festivalinin gösterim seçkisinde yer alan Kurçenli, 1986 yılında "*Merdoğlu Ömer Bey*" filmi çekmiştir. 1987 yılında ise Sabahattin Ali'nin bir hikâyesinden Ayşe Şasa'nın senaryolaştırdığı "*Gramofon Avrat*" filminde, karakterlerine karşı gösterdiği nesnel yaklaşım ve görsel yenilik, filme ayrı bir atmosfer ve tat kazandırmıştır (Scognamillo, 2014: 396). 1989 yılında ise başarısız bir deneme olan "*Gönül Garip Bir Kuştur*" filmi çekmiştir. Bir yıl sonra Kurçenli'yi ulusal ve uluslararası sinema çevrelerine tanıtan iki politik film gösterime girmiştir: Senaryosunu Melih Cevdet Anday'ın romanından uyarladığı ve yönetmenliğini üstlendiği "*Raziye*" ve Rıfat Ilgaz'ın aynı adlı romanından uyarlayıp yönettiği "*Karartma Geceleri*". Kurçenli, "*Karartma Geceleri*" filmi ile Uluslararası İstanbul Film Festivalinde "En İyi Türk Film Ödülü", Antalya Film Festivalinde "Halk Jürisi Ödülü" ve 1992'de "Yunus Nadi En İyi Film Ödülü"nü kazanmayı başarmıştır. Bunların dışında film, Venedik Film Festivalinde gösterilmiş ve Saint Sebastian Film Yarışmasında "Jüri Özel Ödülü"nü sahibi olmuştur. 1994 yılında yazıp yönettiği "*Çözölmeler*" filmi de Uluslararası İstanbul Film Festivalinden "En İyi Yönetmen" ve Ankara Film Festivalinden "En İyi Senaryo", "En İyi Yönetmen", "En İyi Kadın Oyuncu" ve "En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu" ödüllerine layık görülmüştür. Sinema Yazarları Derneği (SİYAD), o yıl "*Çözölmeler*"i yılın en iyi yerli yapımı olarak ödüllendirmiştir.

Yusuf Kurçenli, 1995 yılında "*Aşk Üzerine Söylenmemiş Her Şey*" adlı antolojik film projesi için çektiği bölüm ve 2002 yılında çektiği "*Gönderilmemiş Mektuplar*" dışında uzun yıllar yalnızca televizyon işleri ile ilgilenmiştir. 2009 yılında yazıp yönettiği "*Yüreğine Sor*" adlı filminden sonra, 2012 yılında, bir başka filminin yapım aşaması sırasında hayatını kaybetmiştir. "*Raziye*" filmi, Melih Cevdet Anday'ın 1975 yılında yazdığı aynı adlı roman temel alınarak Yusuf Kurçenli tarafından senaryolaştırılmıştır. Çanakkale'de küçük bir Ege beldesi olan Babakale'de geçen öykü, köylü-aydın karşılaşmasını konu alır. Bu çalışmada filmin hikâyesi, hikâyeyi meydana getiren unsurlar ve hikâyenin alt metni, edebiyat kuramları çerçevesinde çözümlenmiştir. Yapılan literatür taramasında 1990'da çekilen "*Raziye*" filmine ve 1975 yılında yazılan aynı adlı romana ilişkin herhangi bir akademik çalışmaya rastlanmamıştır. Yalnızca Yıldız Bakoğlu'nun "Ustaya Saygı Yusuf Kurçenli Sineması" adlı yüksek lisans tezinde film ile ilgili bazı bilgilere yer verilmiştir. Türk Sineması tarihi kitaplarında ise filmin yalnızca ismi anılmaktadır.

Filmin hikâyesinin çözümlenmesi için seçilen kuramlar, edebiyat eleştirmeni ve akademisyen Mehmet Kaplan'ın roman ve hikâye çözümlenmelerinde kullandığı ve "metin tahlili metodu" olarak adlandırdığı yöntem çerçevesinde ele alınmıştır. Kaplan, bu yöntemin amacını "dikkati edebi metinler üzerine yöneltmek ve onu oluşturan unsurları, bu unsurların ana fikirle ve birbirleriyle olan münasebetlerini incelemek" (Kaplan, 1979: 7) olarak açıklamıştır.

Hikâye Tahlili ve Mehmet Kaplan

Bir hikâye anlatmak, tarihin derinliklerinden bugünlere dek insanların farklı biçimlerde gerçekleştirdiği kadim bir uğraştır. İlkel insanların mağara resimlerinden dini anlatılara,

edebiyattan sinemaya farklı tür ve formlarda sayısız hikâye etme biçimi ortaya çıkmıştır. Her insan yaşadığı duyuşsal veya duygusal deneyimini bir biçimde hikâye eder. Kullandığı hikâye ediş biçiminin ya da hikâye konusunun özgünlüğü ve estetiğı ise o hikâyenin sanatsal niteliğini ortaya çıkarır.

Bir sanat yapıtının eleştirisi, tek tanrılı inançlarda kutsal kitapların yorumlanması geleneğinden de önce Antik Yunan'da Homeros destanlarına sonradan eklenen dizelerin ayırt edilmesine dek uzanan köklü bir geçmişe sahiptir. Eleştirinin bilimsel bir nitelik kazanması ise 18. ve 19. Yüzyılda Hippolyte Taine ve Sainte-Beuve'ün çalışmaları neticesinde gerçekleşmiştir (Ünlü'den akt. Taş, 2002: 46). Türk Edebiyatında Divan ve Tanzimat dönemlerinden itibaren farklı biçimlerde örnekleri görülen eleştiri yazıları, Cumhuriyet Döneminde Mehmet Kaplan ve Berna Moran'ın akademik ve edebi çalışmaları çerçevesinde bilimselleşmiştir.

1915 yılında doğan Mehmet Kaplan, ortaöğretimini Eskişehir'de tamamladıktan sonra İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümüne girmiş ve burada Fuat Köprülü, Ali Nihat Tarlan ve Erich Auerbach gibi akademisyenlerden dersler almıştır. Daha sonra aynı bölümde uzun yıllar Ahmet Hamdi Tanpınar'ın asistanlığını yapan Kaplan, onun şiirlerini "Tanpınar'ın Şiir Dünyası" adlı eserinde incelemiştir. Çalışma yaşamı boyunca Yunus Emre'den Namık Kemal'e, Dede Korkut Masalları'ndan Yeni Türk Edebiyatına birçok alana eğilen Kaplan, 1986 yılında yaşamını yitirmiştir.

Mehmet Kaplan belirli bir fikir ve yöntem geliştirip sunarak çözümlemeler yapmış bir edebiyat kuramcısı değildir. Şiir, roman ve hikâye tahlillerinde Avrupa'da doğan çeşitli yöntemlerden faydalanmıştır. Kaplan, Fuat Köprülü ve Ahmet Hamdi Tanpınar'dan aldığı eğitimin de etkisiyle incelemelerinde kullandığı metin tahlili yönteminde daha çok edebiyat tarihçiliğine yakın bir yaklaşımı benimsemiştir. Kaplan, tahlil yaklaşımını şu şekilde ifade etmiştir: "Ben, edebiyat denilince, her şeyden önce esere önem verdiğim için araştırmalarımda umumiyetle metinlerin tahlillerinden hoşlanırım. Yazarın hayatı ve sosyal çevresi beni ikinci, üçüncü derecede ilgilendirir" (Kaplan'dan akt. Bek, 2004: 168). Ancak Kaplan'ın yaklaşımı sadece metin tahlili yöntemi çerçevesinde açıklanamaz. Aldığı Avrupa eğitiminin de etkisiyle kuramsal yönünü zenginleştiren Kaplan; o dönemde Avrupa'da doğan stilistik, tarihsel eleştiri, yapısal eleştiri, yeni eleştiri, arketipçi eleştiri gibi yaklaşımlardan faydalanmıştır (Ankay, 2012: 59). Ele aldığı Avrupa merkezli kuramlar bu çalışmada "yaratıcı merkezli yaklaşımlar" ve "eser merkezli yaklaşımlar" olarak tasnif edilmiş ve incelenmiştir.

Yaratıcı Merkezli Yaklaşımlar

Her sanatsal yapıt, kendisini meydana getiren nedenlerin izlerini taşır. Şüphesiz bir sanat yapıtını meydana getiren en büyük neden, onu yaratan sanatçının niyetidir. Bir sanat eseri, kendisini yaratmaya iten nedenler ve sanatsal gayretin sonucunda ortaya çıkar. Bu nedenle yaratıcı özneye odaklanmak, ortaya çıkan eseri anlamamanın bir yönüne tekabül eder. Moran (2011:132), sanatçıya dönük eleştirinin iki amaca vardığını söyler: "Eserleri aydınlatmak için sanatçının hayatını, kişiliğini incelemek" ve "sanatçının psikolojisini, kişiliğini aydınlatmak için eserlerini bir belge gibi kullanmak". Edebi eleştiri, çoğunlukla eseri anlamlandırmak için yazarın yaşamına bakma yolunu izlemiştir. Mehmet Kaplan, "Hikâye Tahlilleri" adlı eserinin önsözünde şunları belirtmiştir:

Edebi eser, hiç şüphesiz onu vücuda getiren yazarın hayatı ile, tarihi ve sosyal çevresiyle de yakından ilgilidir. Her insan gibi sanatçı da belli bir aile içinde doğmuş, irsiyetin karanlık dehlizlerinden geçmiş, bir mahallede büyümüş, belli okullarda okumuş, geçimini temin etmek için çeşitli vazifelerde bulunmuş, sevmiş, sevilmiş, pek çok insan tanımış, yaşamış ve okumuştur. Eserini yaratırken bunlardan faydalandığı da bir gerçektir (Kaplan, 1979: 8).

Kaplan'ın ifade ettiği gibi sanatçının yaşamı boyunca maruz kaldığı ekonomik ve toplumsal koşullar veya yaşadığı tecrübeler elbette ortaya koyduğu eseri etkiler ve bu nedenle o eser

hakkında ileriye sürülecek her sav, sanatçının yaşadıkları göz önüne alınarak ileri sürülmelidir. Fakat yapılan eleştiride yaratıcı ile ilgili verilerin baskın olması, eserin doğru şekilde çözümlenememesine ve hatta eserin yanlış anlaşılmasına neden olabilir. Yönetmen Zeki Demirkubuz, "*Bekleme Odası*" (2003) filminde ve yönetmen Nuri Bilge Ceylan, "*İklimler*" (2006) filminde otobiyografik öğelere yer vermişlerdir. "*Bekleme Odası*"nda başkarakter Ahmet, oyuncu arayışındaki bir yönetmendir ve bu karakteri Demirkubuz'un kendisi canlandırmıştır. Kendi evinde çektiği filmde kadın oyuncu Elif olarak da eşi Nurhayat Kavrak'ı oynamıştır. *İklimler* filminde de başroldeki fotoğrafçı İsa karakterini Nuri Bilge Ceylan'ın kendisi, ana kadın karakter Bahar'ı ise eşi Ebru Ceylan canlandırmıştır. Fakat tüm bunlara rağmen iki yönetmenin de canlandırdıkları karanlık karakterlerin kendileri ile tamamen özdeşleştirilmesi ve bu yolla film üzerinden yönetmenlerin veya topyekûn yönetmenler üzerinden filmin çözümlenmesi doğru sonuçlar vermez. Yalnızca bu iki auteur yönetmenin neden kendi hayatlarından yola çıkarak anlatılarını örgütledikleri üzerine düşünülebilir. Buradan çıkacak yargılar filmin çözümlenmesine katkı sağlar ve yapılan tahlil bu yolla zenginleşir. Yaratıcı merkezli çözümlenmelerde kullanılan temel enstrümanlardan biri Sigmund Freud'un geliştirdiği psikanaliz yöntemidir. Freud, bu yöntemi bir edebiyatçı olan Dostoyevski'nin bilinçaltı çözümlenmesinde kullanmıştır. Fakat Freud'un amacı, Rus yazarın edebi eserlerinin tenkidi değil, eserlerinden yola çıkarak yazarın bir birey olarak psikolojik analizini yapmaktır. Fakat daha sonra edebi eleştirmenler Freud'un yöntemini eser incelemeleri için kullanmışlardır. Fakat burada da dikkat edilmesi gereken husus, sanatçının yarattığı esere, kendi bilinçaltısını olduğu gibi yansıttığı yanlışlığına düşmemektir. "Yazar, bir birey olarak, kendi ruhsal oluşumunun bilincinde değildir her zaman, yapıtının gizli içeriğinin de ayırımında olması gerekmez, ama ruhçözümleyimin getirdiği yöntemsel araçlar bu içeriği ortaya çıkarıp çözümlenmemizi sağlayabilir" (Yücel, 2007: 57). Ortaya çıkarılan içerik örneğin eserdeki bir karakterin bilinçaltı olabilir. Karakterin bilinçaltı ile yazar arasında yapılacak psikanalitik bir mukayese, eseri anlamak için uygun bir zemin oluşturacaktır.

Eser Merkezli Yaklaşımlar

1930'lu yıllarda "Yeni Eleştiri" adı ile anılan edebi akım, ortaya çıkış biçimi ve amacı itibariyle tepkisel bir mahiyet taşır. "İngiltere'de ortaya çıkıp asıl bütünlüğünü Amerika'da bulan akım, o döneme kadar hâkim görüş olan eseri dış göstergeler ışığında incelemeye bir tepki olarak doğmuş, eser incelemelerinde metnin esas alınmasını sağlamıştır" (Ankay, 2012: 107). Bu görüşe göre; o döneme kadar oluşan eleştiri geleneğinin sosyoloji ve psikoloji gibi edebiyat dışı öğelere eğilmesi, sanatsal yargılar sunması gereken edebi eleştirinin temel görevini yerine getirmemesine neden olmaktadır. Eserin sanatsal değerini ortaya koymak için gereken tüm veriler eserin içinde mevcuttur, bu nedenle eseri meydana getirdikten sonra onunla arasında hiçbir bağ kalmayan sanatçıya bakmak gereksizdir (Moran, 2011: 207-208).

Yeni Eleştiri'den önce yazınsal metni anlamak için metnin içindeki örtük yapının ortaya çıkarılması gerektiğini düşünen ve bununla ilgili ilk çalışmaları yapanlar "Rus Biçimciler" idi (Erkman-Akerson, 2012: 161). Propp'un Rus masallarını incelemek için geliştirdiği yöntem ile başlayan biçimci anlayış, daha sonra Avrupa'ya yayılarak yapısalcı teorinin doğmasına vesile olacaktır. Biçimci çalışmalar yapan ve yöntemin Avrupa'da yaygınlaşmasını sağlayan Erich Auerbach ve Leo Spitzer, bir dönem İstanbul Üniversitesinde de bulunmuşlar ve o dönemde öğrenci olan Mehmet Kaplan'ın edebi tenkit anlayışını etkilemişlerdir.

Felsefe ve psikoloji gibi farklı alanlarda ortaya çıkan yapısalcılık ve arketipçi anlayış, esere dönük edebi eleştiri yöntemlerinde yeni yönelimler ortaya çıkarmıştır. Roland Barthes ve A. J. Griemas'ın ortaya koyduğu yapısalcı edebi eleştiri anlayışı, metni önce parçalara bölmek ve bu parçaları inceleyerek metinde daha önce fark edilmeyen, gözden kaçan yanları ve anlamları ortaya çıkarmak üzerine kurulmuştur (Taş, 2002: 143). Kökenleri Carl G. Jung'un "ortak bilinçaltı" kavramına dayanan arketipçi eleştiride ise amaç, metinde yer alan ve insanlık tarihi

boyunca oluşmuş arketipleri ortaya çıkararak metni anlaşılır kılmak ve metnin gizil anlamlarına ulaşmaktır.

Eleştiride esere odaklanmak, Mehmet Kaplan'ın özellikle hikâye tahlillerinde kullandığı baskın yöntemdir. Kaplan; "Edebi eserde anlaşılabilen bazı telmihler ancak yazarın biyografisi, çevresi veya yaşadığı devir ile çözülebilir." der ve devam eder: "Böyle olmakla beraber yine de eserin estetik yapısı başlı başına bir dünya teşkil eder" (Kaplan, 1979: 8). Tahlillerinde de bu sözlerine paralel bir biçimde metne önem vermiş ve metin dışı faktörleri yalnızca metindeki üstü kapalı anlamları ortaya çıkarmak için kullanmıştır.

Filmin Hikâyesi

Hikâye, İsmail Çetişli'nin (2009: 21) tanımlamasıyla, "belli bir zaman ve mekân bağlamı içinde, belli bir şahıs kadrosunun yaşadığı olay/olayları anlatan tahkiyevî bir edebi formdur". Bu tanımda hikâye ile ilgili öne çıkan niteliklerden biri "belli" bir zaman ve mekân bağlamı içinde olmasıdır. Bir edebi tür olarak hikâyeler, romanlara göre daha sınırlı bir karakter skalası içinde, daha dar bir zaman ve mekân içinde gerçekleşen olayların anlatımıdır. Çetişli'nin hikâye tanımlamasında öne çıkan diğer nitelik ise "tahkiyevî", yani anlatısal olmasıdır. Bu iki nitelik bir arada düşünüldüğünde, aslında bir alt tür olarak hikâyenin yanı sıra, edebi anlatı olarak değerlendirilen tüm türlerin birer hikâye olduğu veya bir hikâyeye sahip oldukları söylenebilir. Bir hikâyede sözü edilen tüm karakterler, zaman, uzam ve olay anlatısal bir bütünlük içinde var olmalıdır. Bu bakış açısı içinde değerlendirildiğinde filmler de birer hikâyeye sahiptirler.

Her film bir hikâyeden yola çıkar. Daha sonra sırasıyla tretman, sinopsis ve son olarak senaryo halini alır. Senaryo, yönetmen tarafından filme aktarılır. Bazı yönetmenler senaryo olmadan da filmi gerçekleştirmeyi tercih edebilirler, fakat bu filmlerin dahi bir hikâyesi vardır. Bu çalışmada ele alınan filmin hikâyesi de senarist ve yönetmen Yusuf Kurçenli tarafından Melih Cevdet Anday'ın "Raziye" adlı romanı temel alınarak yaratılmıştır. Filmin hikâyesi hemen hemen tümüyle romanın akışına paralel bir biçimde oluşturulmuştur. Bu nedenle filmin hikâye çözümlemesi için "Raziye" romanında yer alan bazı bölümlerden de yararlanılmıştır.

Filmin başkarakteri Ali (Oğuz Tunç), siyasi faaliyetleri sebebiyle polis tarafından arandığı için bir Ege köyündeki dayısının yanına kaçmıştır. Burada dayısının evlat edindiği Vedia (Yasemin Öymen) ile tanışır. Ali'nin dayısı (Kamran Usluer), bu köye sonradan yerleşmiş eğitimli biridir. Köyde bir sera kurarak ve domuz avcılığı yaparak gelir yaratmaya çalışmaktadır. Fakat tüm çabasına rağmen isteksiz davranan köylülerin ataletinden şikâyet etmektedir. Dayı tüm gün boyunca köy işleri ile ilgilenirken, Ali ve Vedia da birlikte vakit geçirmekte ve birbirlerine yakınlaşmaktadırlar. Bir gün Ali ve Vedia denizde yüzerken öpüşmeye başlarlar ve ardından eve giderek cinsel ilişkiye girerler.

Köyde Ermiş Yusuf (Ahmet Fuat Onan) adlı evsiz, kül yiyerek beslendiği iddia edilen bir deli yaşamaktadır. Köylüler tarafından Yusuf'a hürmet gösterilmesi ve doğüstü güçlerinin olduğuna inanılması, Ali'nin dayısını sınırlendirmektedir. Dayı bir gün köy kahvehanesinde, belirli bir tarihte Yusuf'un iddia ettiği gibi uçmasını ister. Eğer bunu başarırsa köyden gideceği sözünü verir, fakat Ermiş Yusuf hiçbir şey söylemeden kahvehaneyi terk eder. Dayının amacı onun uçamayacağını ispatlayarak köylülerin bakış açısını değiştirmektir.

Ali ve dayısı kahvehaneden döndüklerinde evin önünde biri olduğunu ve Vedia'nın da balkondan o yabancıya baktığını görürler. Dayı derhal yabancıyı üzerine atılır. Fakat adam dayının daha önce ikamet ettiği köyden tanıdığı çıkar. Olayın ertesi günü Dayı, Ali'ye Vedia ile yeterince ilgilenemediğini ve Vedia'yı okuması için İstanbul'a göndermeyi düşündüğünü söyler. Bu arada Ali, Ermiş Yusuf'un Vedia ile evlenmek istediğini ve Vedia'nın da itiraz etmediğini öğrenir.

Dayı, köylüler ile birlikte civar köylere gideceği için Vedia'yı Ali'ye emanet eder ve çingeneler hususunda onu uyarır. Ali ise dayısının bu konuda boş yere evhamlandığını düşünmektedir. Fakat yine de itiraz etmez ve eve gider. Evde Vedia'yı bulamayınca deniz kenarında ve

ormanda aramaya başlar. Ormanda Vedia'yı bulduktan sonra ona bağırır ve iter. Vedia ise hiçbir şey söylemeden eve gider. Evde bir süre tartışırlar. Vedia gerçek isminin Raziye olduğunu söyler.

Dayı bir grup köylü ile birlikte domuz avına giderler. Bu sırada köylü çocuklar Ermiş Yusuf'un uçtuğu haberini bütün köye yayarlar. Bunun üzerine Ali, dayısı ve köylüler Ermiş Yusuf'u uzun süre ararlar. Sabaha karşı Ali ve dayısı evlerine gittiklerinde Ermiş Yusuf'un kapının önünde ağlarken bulurlar. Ondan Vedia'nın bir at arabasına binerek çingeneler ile birlikte gittiğini öğrenirler. Dayı, evden çıkar ve hiçbir şey söylemeden uzaklaşır.

Ali ve Vedia

"Raziye" filminin hikâyesi, iki ana düzlemde oluşmaktadır. Bu düzlemlerden ilki Ali ile Vedia'nın ilişkisidir. Ali karakteri, Raziye romanında protagonist karakterdir. Tüm olaylar Ali'nin bakış açısından aktarılır. Buna rağmen romanda ve filmde Ali hakkında pek az bilgi verilmiştir. Ali, polis tarafından siyasi sebeplerle aranan bir güzel sanatlar öğrencisidir. Köydeki boş zamanlarında resim yapmaktadır. Dayısı ile daha önce çok fazla görüşmediği, fakat annesinden dayısı hakkında bir şeyler öğrendiği bellidir. Vedia'yı ise ilk defa orada tanımıştır. Ali, romanda anlatıcı konumunda olduğu için hikâyenin tümünde geri planda kalmıştır. Dayı ve özellikle Vedia ise -Ali'nin gördüğü ve hissettiği çerçevede- daha fazla işlenmiştir.

Vedia bir çingene olarak doğmuş, küçük yaşlarından itibaren ise orta sınıf eğitilmiş bir üvey baba tarafından özenle büyütülmüş, fakat verilen eğitimin niyetine rağmen "medenileşmemiş" uyumsuz bir kadın karakterdir. Babası tarafından Fransızca, tarih, müzik ve yemek adabı öğretilerek büyütülmesine rağmen içinden geldiği gibi davranmaktan vazgeçmez. Fakat Vedia'nın uyumsuzluğu hiçbir zaman etkin bir direnişe ulaşmaz. Film boyunca azarlar gibi konuşarak bir şeyler öğretmeye çalışan babasına da, kıskançlık krizine girerek ona bağırarak ve itip kakan Ali'ye de hiçbir itiraz belirtisi göstermez.

Vedia'ya ilişkin filmde üstüne basa basa tekrarlanan en önemli özelliklerden birisi Vedia'nın bir kadın olarak toplumsal cinsiyet normlarına ilişkin kayıtsızlığı ve hatta onlara karşı koyuşudur. Ali ile birlikte denizde yüzdükten sonra köydeki bir balıkçının kayığına binerler. Ali, Vedia'nın "sere serpe" oturduğundan rahatsız olur, fakat Vedia oralı değildir. Bir başka sahnede Vedia'yı bahçede duş alırken gören Ali, Vedia'nın gömleğinin içine iç çamaşırı giymediğini fark eder ve şaşkın bir biçimde "Bir şey giymez misin içine?" diye sorar. Vedia, "Kışın giyerim, yazın sıcak geliyor. Sen de giymiyorsun ya." der. Ali'nin "Ben erkeğim, benim göğüslerim yok." demesi üzerine ise Vedia, "Var ya." der ve Ali'nin memesini sıkarak Vedia eve çıktıktan sonra Ali ile konuşurken üzerindeki ıslak gömleği çıkarır. Ali birden yüzünü çevirir ve kimse görmesin diye dış kapıyı kapatır.

Hikâye, kendi temelinde Ali ile Vedia üzerinden bir kontrast oluşturarak toplumsal ve kültürel ön kabulleri ortaya çıkarmaktadır. Ali eğitilmiş, kültürlü ve muhalif bir kent insanıdır. Vedia ise hayatı boyunca köyde yaşamış ve herhangi bir okul eğitimi almamıştır. Fakat buna rağmen Ali'nin yaşadığı ilişkiye ve cinselliğe karşı takındığı tutum Vedia'ya nazaran daha tutucu ve muhafazakârdır. Ali, ilişki yaşamaya başlamalarından itibaren Vedia'dan ilişkilerini ve kendisini tanımlamasını ve yaşananları anlamlandırmasını talep etmektedir. Filmin giriş jeneriğinde Ali'nin seslendirdiği şu cümleler, onun yaşayacağı durumu özetler niteliktedir: "Sevdiğimi söyleyince heyecanlanması gerekirdi. Çünkü sevmek az bulunur bir şeydi. Ben sevmekle kahramanca bir işe girişmiş olmalıydım. Bunu anlamalı ve beni gururlandırmalıydı". Ali, Vedia'nın gözünde biricik ve vazgeçilmez olmayı istemektedir. Tüm bu taleplerinin gerekçesi ise beraber cinsel ilişkiye girmiş olmalarıdır. Çünkü toplumsal ön kabul, bir insanın ancak onun için biricik olan biri ile cinsel ilişkiye girebilmesi gerektiğini varsayar. Ali, Vedia'ya "Benim ile Yusuf arasında bir fark yok mu?" diye sorar. Vedia, "Olmaz mı, seviştik

seninle. Güzeldi.” der. Bunun üzerine Ali kıskançlık krizine girer ve Vedia’ya bağırmağa başlar. Daha sonra ise özür diler ve sevdiği için böyle davrandığını belirtir.

Vedia yalnızca Ali ile ilişkisinde norm dışı değildir; konuşması, diğer insanlara karşı verdiği tepkiler ve Topyekûn hayatı ve zamanı algılayışı da norm dışıdır. Filmin giriş jeneriğinde Ali, romanda geçen şu cümleleri seslendirir:

Vedia beni değiştirdi mi? Hiç sanmıyorum. Ben anlamak, bilmek üzerine yetiştirilmişim. Bu alışkanlığımdan vazgeçemezdim. Oysa anlamak, bilmek istediğimiz bir şeyi durdurmamız gerekir. İşte burada idi bizi birbirimizden ayıran duvar. Onun bilme, tanıma, anlama gerekmesi yoktu. Çünkü zamanın geçtiğine ilişkin bir düşüncesi yoktu. Hep düşünmüşümdür. Vedia yaşamayı seviyor da, üst yanına boş mu veriyor diye; hayır, yanlış, geçen bir zaman olduğu düşüncesi ona tümünden yabancıydı (Anday, 2011: 109-110).

Filmde, romandan yapılan bu doğrudan alıntıda vurgulanmak istenen, Vedia’nın norm dışılığının sebebinin “yetiştirilme biçimi” olmasıdır. Alıntıda yer alan Vedia’nın zamanı algılayışı vurgusu da onun okul eğitimi almamasına işaret eder. Vedia karakterinin tüm derinliğine rağmen, filmin hikâyesi, Vedia’nın yegâneliğini kültür ve eğitim ile ilgili birkaç nedenselliğe hapsedmekte ısrar eder. Romanda daha da fazla olmakla birlikte filmde yapılan sınırlayıcı vurgulardan biri Vedia’nın aslında Raziye adında bir çingene olmasıdır. Romanda Vedia’nın odası “lüks içinde” ve “düpedüz sonradan görme” olarak tanımlanır (Anday, 2011: 25). Vedia babasından habersiz hasır ördüğü için babasının hışmına uğrar (Anday, 2011: 27). Vedia’yı çingene obasından (ç)alarak evlatlık edinen dayı, bu gerçeğin üzerini örterek, ama bir yandan da gerçeğin orada bir yerde olduğunu bilmenin huzursuzluğu içinde yaşamını sürdürmüştür. Filmin bazı bölümlerinde köylülerin sergilediği şüpheli davranışlar, onların da gerçeği biliyor oluşu yönünde güçlü işaretlerdir. Dayı; köylülere modern, rasyonel, ilerlemeci yaşam pratiklerinin yanında, orada olan gerçeğe rağmen yokmuş gibi davranmayı da öğretmiş olabilir. Filmde ve romanda Dayı, Vedia’nın soylu biri olduğu yönünde Ali’ye bazı şeyler söyler: “Onu dağ başında bıraksak... bıraksaydık demek istiyorum, daha küçükken... soyunun katılımı ile en uygar düzeyi kendi başına bulurdu” (Anday, 2011: 14). Vedia’nın eğitimi meselesi ise Çingenelerin köyün etrafında bir yerde olduğu şüphesi sonrasında Dayı tarafından ortaya atılır. Fakat Vedia bu konu hakkında konuşmakta bile isteksiz davranır. Daha sonra Dayı’nın domuz avı ve Ermiş Yusuf’un uçması haberi ile çıkan karmaşa sonrasında Vedia tekrar Raziye olacak ve bir at arabasının arkasında üvey babasını ve Ali’yi terk edecektir.

Dayı ve Köylüler

Filmin hikâyesinde yer alan ikinci düzlem, Dayı ve köylüler arasında kurulan aydın-köylü çatışmasıdır. Ali’nin dayısı, en önemli karakterlerden bir olmasına rağmen filmde ve romanda gerçek adı zikredilmez. Bu tercihin nedeni olarak romanın yazarı Melih Cevdet Anday’ın bu karakter ile kendisini ilişkilendirmiş olabileceği düşünülebilir. Zira Anday da birçok yazınsal yapıtına kendi gerçek adı yerine farklı takma adlar kullanmıştır. Bu bakımdan yazarın -güvenlik endişelerini bir yana bırakarak- isimlere dair farklı bir yaklaşımı olabilir. Bunların dışında mümkün olabilecek bir başka yorum ise aydın bir karakter olan Dayı’nın o dönem Türkiye’de yaşayan “herhangi biri” veya “herhangi bir aydın” olduğu duygusu yaratma niyeti olabilir.

Melih Cevdet Anday, o dönemde yaşayan diğer birçok edebiyatçı gibi güncel toplumsal konular ve siyaset ile yakından ilgilenen bir entelektüeldir. Hemen hemen tüm yazın hayatı boyunca edebi eserlerinin dışında bir yandan da gazetelerde denemeler kaleme alarak aktüel kültüre katkı sağlamıştır. Yani Anday da bizzat toplumsal menfaatleri gözetken bir aydındır. Bu bakımdan - her ne kadar tersi yönde birçok gönderme bulunsa da- “Raziye” anlatısında aydın eleştirisi yapılmaz, aydın insanların eleştirisi yapılır. Anday’a göre aydınlar halkı “aydınlatmamalı”, hâlihazırda her birey kendisini aydınlatmalıdır. İnsanlar kendilerini aydınlatamıyorlarsa bile bunun çözümü yukarıdan aşağıya yapılacak müdahalelerde değildir. Melih Cevdet Anday’a

göre (akt. Saçlıoğlu, 2003: 8), "Kant, Aydınlanma'nın kendi kafamızda düşünmek anlamına geldiğini söylemişti. Demek Aydınlanma'yı, sürekli ayakta tutulması gerekli bir kavram saymalıyız. Başkasının aklı ile düşünmek, düşünmekten vazgeçmek demektir".

Hikâyede asıl eleştirilen grup köylülerdir. Film boyunca kahvehanede uyuşuk ve bitkin gözlerle bir şey söylemekten veya Vedia'nın söylediği gibi düşünce emaresi göstermekten dahi imtina eden insanlardır "Raziye"deki köylüler. Anday'ın ve Kurçenli'nin oryantalist bir üslupla yarattığı bu insanlar, maruz kaldıkları olumlu veya olumsuz hiçbir şeye tepki göstermezler. Eğer köylülerin akılcı olan, fakat dini veya kültürel normlara uymayan uygulamalara karşı tutumu eleştirilecekse; en azından köylülerin bu tür durumlarda bir karşı duruş sergilemesi beklenirdi. Örneğin köylülerin domuz avına, İslam dininde domuz eti yemek yasak olduğu için yanaşmamaları vurgulanmıştır. Dayı ise bu konuda da rasyonel davranarak, "etini yemiyorlarsa bari avlayıp satmaları" gerektiğini ileri sürmektedir. Fakat domuz avına sıcak bakmayan köylüler, dayının zorla düzenlediği av etkinliğine karşı herhangi bir tepkisellik geliştirmemişlerdir. Bu yüzden taşra muhafazakârlığı filmde doğru bir biçimde yansıtılmadığı söylenebilir.

SONUÇ

Melih Cevdet Anday'ın romanından Yusuf Kurçenli'nin uyarladığı "Raziye" filmi, Ali ve Vedia'nın aşk ilişkisi ile Ali'nin dayısının temelinde bir Türk modernleşmesi eleştirisi yapmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılması ve ardından Türklerin Anadolu'da gerçekleştirdiği ulusal kurtuluş mücadelesinin ardından modern Türkiye devletinin temelleri atılmıştır. Mustafa Kemal Atatürk'ün öncülüğünde hayata geçirilen köklü reformlar, halkın büyük bir bölümü tarafından uzun yıllar sahiplenilmemiştir. Türkiye'nin, kuruluşundan itibaren yaşadığı modernleşme sancıları günümüze kadar devam edegelmiştir. Bu nedenle devletin modern yaşamı savunan, ilerici ve dayatmacı kadroları ile gelenekselci halk, Türkiye tarihi boyunca karşı karşıya gelmişlerdir.

Hikâyede Ali'nin dayısı, modern devleti temsil edecek şekilde konumlandırılmıştır. Romanda Dayı'nın Ali'ye anlattığı bir anısı, bu konumlamayı daha da belirgin hale getirmektedir. Dayı, gençlik yıllarında ikamet ettiği bir köyde, taktığı şapka nedeniyle köylülerin tehdidi ile karşılaşmış ve kendisini silahı ile savunmak zorunda kalmıştır. Şapka takmak, Türk devletinin kurulduğu ilk yıllarda gerçekleştirdiği modernleşme reformları içinde halkın en fazla tepkisini çeken uygulamadır ve bu bakımdan anlatıda simgesel bir anlam taşımaktadır.

Filmde Vedia ve köylüler ise modernizme direnen halkı temsil etmektedirler. Fakat köylülerin, Dayı'nın dayatmacı uygulamalarına olumlu veya olumsuz bir tepki gösterdiklerinden söz edilemez. Dayı'ya karşı tepki geliştirenler yalnızca üvey kızı Vedia ve köyün delisi Ermiş Yusuf'tur. Vedia, film boyunca konuşma ve davranışlarında hayata karşı umursamaz bir tutum içindedir. Bu bakımdan filmin sonuna dek herhangi bir tepkisellikten söz edilemez. Fakat filmin sonunda hiçbir haber bırakmadan üvey babasını terk etmesi, ona dayatılan tüm eğitime ve çağdaş kültüre rağmen kendisini ait olarak gördüğü kökenlerine dönme içgüdüsünün göstergesidir.

Vedia bir çingene obasının peşinden giderek aynı zamanda Ali'yi ve onun dayattığı toplumsal cinsiyet rollerini de terk etmiştir. Sadece içinden geldiği için Ali ile birlikte olmuş, fakat Ali için bu aşk yeterli olmamıştır. Ali, sadece onun ile birlikte olmak yerine ona sahip olmak ve onun için tek olmak istemiştir. Fakat Ali'nin tüm yaşamı boyunca içselleştirdiği toplumsal kadın-erkek normlarını Vedia'ya geçirme çabası sonuçsuz kalmış ve Raziye'nin içgüdüsel doğası galip gelmiştir.

KAYNAKÇA

Anday, M. C. (2011). Raziye (Birinci Baskı). İstanbul: İthaki Yayınları.

- Ankay, N. (2012). Türkiye’de Akademik Eleştiri: Mehmet Kaplan ve Berna Moran’ın Eleştiri Anlayışlarına Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Bek, K. (2004). Eleştirmen Mehmet Kaplan (Der.) Mehmet Rifat, Eleştirel Bakış Açılı (Birinci Baskı). İstanbul: Dünya Yayıncılık.
- Çetişli, İ. (2009). Metin Tahlillerine Giriş/2 Hikâye-Roman-Tiyatro (İkinci Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Erkman-Akerson, F. (2012). Edebiyat ve Kuramlar (İkinci Baskı). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Kaplan, M. (1979). Hikâye Tahlilleri (Birinci Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Moran, B. (2011). Edebiyat Kuramları ve Eleştiri (Yirmi Birinci Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Saçlıoğlu, M. Z. (2003). A’dan Z’ye Melih Cevdet Anday (Birinci Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Taş, S. (2002). Bir Edebi Tür Olarak Eleştiri ve Yeni Türk Edebiyatındaki Yeri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.
- Yücel, T. (2007). Eleştiri Kuramları (Birinci Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.