

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ARJANTİN VE TÜRK SİNEMASI'NDA POLİSİYE
EDEBİYAT UYARLAMALARI: GÖZLERİNDEKİ
SIR VE SON HAFRİYAT ÖRNEKLERİ

Sarp KALFAOĞLU
2501130909

TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. Hasan AKBULUT

İSTANBUL – 2018

TEZ ONAY SAYFASI



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI



ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : SARP KALFAOĞLU Numarası : 2501130909
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : RADYO TV SINEMA/ YÜKSEK LİSANS Danışmanı : PROF. DR. HASAN AKBULUT
Tez Savunma Tarihi : 13.07.2018 Saati : 10.30
Tez Başlığı : ARJANTİN VE TÜRK SINEMASINDA POLİSİYE EDEBİYAT UYARLAMALARI: GÖZLERİNDEKİ SİR VE SON HAFRIYAT ÖRNEKLERİ

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. HASAN AKBULUT		KABUL
2- PROF. DR. CENK DEMİRKİRAN		
3- DR. ÖĞR. ÜYESİ İLKAY NIŞANCI		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. MURAT İRİ		
2- DR. ÖĞR. ÜYESİ MERT GÜRER		KABUL

ÖZ

ARJANTİN VE TÜRK SİNEMASI'NDA POLİSİYE EDEBİYAT UYARLAMALARI: GÖZLERİNDEKİ SIR VE SON HAFRİYAT ÖRNEKLERİ SARP KALFAOĞLU

Sinema ortaya çıktığı andan itibaren diğer tüm varolan sanat dallarından belirli oranlarda etkilenmiştir. Bu sanat dallarından biri de edebiyattır. Gerek dünya sinemasında gerekse Türk sinemasında birçok roman ve öykü sinemaya uyarlanmıştır. Sinema ve edebiyat ilişkisi sinema sanatının gelişmesiyle ilişkiden çok etkileşime dönmüştür. Bu etkileşim sinemaya ve onun türlerine sirayet etmiştir. Polisiye roman da bu yayılmadan nasibini almıştır.

Polisiye edebiyat uyarlamaları üzerinde yapılan çalışmalar göstermiştir ki, polisiye edebiyat içine doğduğu kültüre ait emareler taşır. Bu kültür, içerisinde, ülkenin adalet sistemi de barındırmaktadır. Adalet sisteminde var olduğu anlatı içerisinde kabul edilen, çarpıklıklar polisiyenin akışını etkiler.

Arjantin Cumhuriyeti ve Türkiye Cumhuriyeti, yakın siyasi geçmişleri birbirine çok benzeyen iki ülkedir. Benzer yıllarda darbe görmüş, benzer yıllarda demokrasileri askerî müdahalelerle bölünmüştür. Bu bölünmelerin iki ülke adalet sistemine yansımaları vardır. Ortaya çıkan kimi çarpıklıklar, haliyle dönemi anlatan polisiyelerde kendisine yer bulmuştur.

Bu tezde, romanın sinemasal anlatıma nasıl yaklaştırıldığı, roman ve sinema etkileşimi ve romanın filme nasıl dönüştürüldüğü iki farklı ülkenin polisiye edebiyat uyarlaması sinema filmlerinden seçilen bir örnek ekseninde anlatıbilimsel açıdan incelenmiştir.

Bu anlamda önce *Son Hafriyat* ve *Gözlerindeki Sır* romanları gerçeklik ve kurmaca ekseninde hem zamansal, hem uzamsal, hem de karakter özellikleri ekseninde incelenmiş, sonra da elde edilen bulgular ekseninde metinler sinema filmi uyarlamasıyla karşılaştırılmıştır. Bu anlamda Ayşe Eziler Kıran ve Zeynel Kıran'ın *Yazınsal Okuma Süreçleri* başlıklı çalışması, bu tezdeki önemli kaynaklardan biri olmuştur.

Bu tezde, Eduardo Sachieri'nin romanı *Gözlerindeki Sır*'ın yaratıcı uyarlama yöntemiyle Juan José Campanella tarafından aynı başlıkla sinema filmine aktarıldığı, Emrah Serbes'in romanı *Son Hafriyat*'ınsa, Serdar Akar tarafından Behzat Ç. *Seni Kalbime Gömdüm* başlığıyla sadakat ekseninde sinema filminde uyarlandığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: anlatı bilim, polisiye, uyarlama, roman, sinema, *Gözlerindeki Sır*, *Son Hafriyat*, Behzat Ç. *Seni Kalbime Gömdüm*

ABSTRACT

THE LITERARY ADAPTATION OF CRIME FICTION GENRE IN ARGENTINA'S AND TURKEY'S CINEMA: THE CASES OF THE SECRET IN THEIR EYES AND THE LAST EXCAVATION SARP KALFAOĞLU

From the very beginning, the art of film-making has been influenced by all other forms of art in several degrees. One of these forms of art is literature. Many novels and stories have been adapted to cinema till today and so, literature has been used as an important source from the very beginning of the cinema. Literary adaptations were continued to be realized after the rules of storytelling in the cinema were generally accepted and the cinema has been involved into a big industry where money is almost a key object. It is a fact that the cinema was born after and by other arts. Arts like architecture, painting, theater and literature shaped the structure of film-making. So, it is fair to say that cinema still benefits from the literature.

The similarities between the history of the republic of Argentina and the republic of Turkey had an impact on both literature adaptations. In *The Secret in their Eyes* and *The Last Excavation*, it is very possible to observe these similarities. This similarity also appears on adapted films: *The Secret in their Eyes* (2009) and *Behzat C. I Burried you in my Heart* (2011). These two novels are examined by using the term of cultural proximity to understand how similarities are reflected in the adapted films.

In *The Secret in their Eyes* and *The Last Excavation*, Sachieri and Serbes are focused on the problems of hard-boiled crime thriller characters such as lack of communication, solitude, alienation and the psychological effects. Moreover, the novel proves to be a good case of both how cinema influences the novel and how a novel is transformed into a film.

The interaction between the novel and the film, how the novel approximates the cinematic narrative, and the way the novel is transformed into a film are among the topics covered in this thesis. In this thesis, the theoretical framework proposed by narratology was used in order to analyze the techniques of narrative, the order of narrative, the speed of the narrative, the iterative in narrative, focalization,

alteration of narrators both in the novel and the film. In this effect, *Literary Reading Processes* by Kiran's has been used as a key source. The subdivisions of the thesis ("Location", "Time", "Narratology" and "Characters") have been adapted from the same book.

This thesis analyzes the construction of the script, which Sacheri and Serbes themselves helped to write, in order to explain a series of brilliant additions to the literary text that affect the structure of the story and character settings, contributing a great narrative coherence and consistency to the story told in the film.

In this thesis it was concluded that the concerns of Sacheri and Serbes about the impacts of injustice in a society are preserved by the adaptations made by Campanella and Akar.

Keywords: The Secret in Their Eyes, The Last Excavation, literary reading, adaptation, hard-boiled



ÖNSÖZ

2007 – 2008 yılları arasında Türk Kültür Vakfı destekli kültürlerarası değişim programı AFS (American Field Service) sayesinde bir yıl süresince Arjantin’de yaşama imkânı buldum. Deneyimim süresince fark ettiğim en önemli husus; Arjantin’in yakın tarihinin birçok açıdan anavatanım olan Türkiye’nin yakın tarihine fazlasıyla benzediği idi. Bu benzerliği daha net anlayabilme adına, ülkeme döndüğümde iki ülkenin yakın tarihi ve -özel ilgi alanım olan- sineması ve edebiyatı üzerine okumalar yapmaya başladım. Bu okumalar beni iki ülkenin edebiyat uyarlamaları üzerine bir çalışma yapma fikrine götürdü.

Ülkeme dönmeme rağmen iletişimimi koparmadığım Arjantinli dostlarım beni ülkelerindeki gelişmelerden sıklıkla haberdar ediyor, coğrafyalarında yeni çıkan kitap, gösterime yeni giren filmlerle ilgili bana tavsiyelerde bulunuyorlardı. Bu filmlerin arasında, daha sonra edebiyat uyarlaması olduğunu öğreneceğim *Gözlerindeki Sır* (2010) da vardı. Aynı dönemde En İyi Yabancı Dilde Film dalında Akademi Ödülü kazanacak *Gözlerindeki Sır*’ı büyük keyifle izledikten sonra, hemen uyarlandığı romanı edindim ve bir solukta okudum. Romanı okurken fark ettiğim birtakım noktalar, aynı dönemde izlediğim *Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm* (2011) filminin uyarlandığı *Son Hafriyat* kitabını okurken dikkatimi çeken noktalarla çok benzerdi. Bu benzerlik beni bu çalışmayı yapmaya itti.

Çalışmamın ilk günlerinden beri beni engin bilgisiyle destekleyen danışman hocam Sayın Profesör Doktor Hasan Akbulut’a, her sıkıştığımda deneyimiyle önümü açan akademisyen ablam Doktor Berrak Karaca Şalgamcıoğlu’na ve sevgili aileme sonsuz teşekkürü bir borç bilirim. Tez savunma jürimde yer alan ve çalışmam üzerine ayrıntılı değerlendirmelerde bulunan değerli akademisyenler Sn. Dr. Öğr. Üyesi İlkay Nişancı ve Sn. Dr. Öğr. Üyesi Mert Gürer’e de şükran duyuyorum.

Bu çalışma, gerçekten istenerek, sonuçtan bağımsız, araştırma sürecinden keyif alınarak yapılmış bir çalışmadır. Alanda benzer çalışmalar yürütürken bu çalışmaya başvuracak tüm araştırmacıların da aynı keyifle sayfalarım arasında dolaşmasını temenni ederim.

SARP KALFAOĞLU

İSTANBUL, 2018

İÇİNDEKİLER

Sayfa

Öz.....	iii
Abstract.....	v
Önsöz	vii
İçindekiler.....	viii
Şekiller Listesi	x
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

UYARLAMA SİNEMA: ROMAN VE SİNEMA BİRLİKTELİĞİ

1.1. Uyarlama	10
1.2. Uyarlamayı Güçleştiren Unsur: Edebiyat ve Sinemanın Yapısı	12

İKİNCİ BÖLÜM

POLİSİYE VE SUÇ SİNEMASI

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SON HAFRİYAT VE BEHZAT Ç. SENİ KALBİME GÖMDÜM KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ

3.1 Gerçeklik ve Kurmaca Ekseninde Son Hafriyat Romanının Anlatıbilimsel İncelemesi	19
3.1.1 Son Hafriyat'ta Çizgisel Olmayan Anlatı	19
3.1.2 Son Hafriyat'ta Eşzamanlı Anlatı	22
3.1.3 Son Hafriyat'ta Eksilteli Anlatı	23
3.2 Gerçeklik ve Kurmaca Ekseninde Son Hafriyat Romanının Zamansal İncelemesi	26
3.3 Gerçeklik ve Kurmaca Ekseninde Son Hafriyat Romanının Sırasal İncelemesi	30
3.4 Gerçeklik ve Kurmaca Ekseninde Son Hafriyat Romanının Uzamsal İncelemesi : Ankara	32
3.4.1 Kapalı Uzam / Açık Uzam	36
3.4.2 Kapsayan Uzam / Kapsanan Uzam	37
3.4.3 Gerçek Uzam/Kurmaca Uzam	38
3.5 Son Hafriyat Romanında Uzamın Karaktere Yansıması	38
3.6 Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm Filminin Anlatıbilimsel İncelemesi	39
3.6.1 Sadakat / Yaratıcılık	42
3.6.2 Anlatı Türü	44
3.6.3 Anlatı Türü Olarak Renk Düzenlemesi	45
3.6.4 Anlatının Genişlemesi	49

3.6.5	<i>Kültürel ve Estetik Açıdan Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm</i>	49
-------	---	----

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

GÖZLERİNDEKİ SIR ROMANININ ÖZETİ VE ESER HAKKINDA BİR ARKA PLAN ÇALIŞMASI

BEŞİNCİ BÖLÜM

GÖZLERİNDEKİ SIR ROMANI VE GÖZLERİNDEKİ SIR FİLMİNİN KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ

5.1	Gerçeklik ve Kurmaca Ekseninde Gözlerindeki Sır Romanının Anlatıbilimsel İncelemesi	55
5.1.1	<i>Gözlerindeki Sır'da Çizgisel Olmayan Anlatı</i>	55
5.1.2	<i>Gözlerindeki Sır'da Eşzamanlı Anlatı</i>	58
5.1.3	<i>Gözlerindeki Sır'da Çizgisel Olmayan Anlatı</i>	59
5.1.4	<i>Gerçeklik ve Kurmaca Ekseninde Gözlerindeki Sır Romanının Zamansal İncelemesi</i>	61
5.1.5	<i>Gerçeklik ve Kurmaca Ekseninde Gözlerindeki Sır Romanının Zamansal İncelemesi</i>	64
5.2	Gözlerindeki Sır Filminin Anlatıbilimsel İncelemesi	67
5.2.1	<i>Anlatıda Sadakat / Yaratıcılık</i>	69
5.2.2	<i>Anlatı Türü</i>	75
5.2.3	<i>Anlatı Türü Olarak Renk Düzenlemesi</i>	78

ALTINCI BÖLÜM

SONUÇ

DİZİN	87
BİBLİYOGRAFYA / KAYNAKÇA	88

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 3.1 : Son Hafriyat Romanının Anlatı Düzeni	27
Şekil 3.2 : TimeCode: 00:19:03 – 00:19:17	46
Şekil 3.3 : TimeCode: 00:39:23 – 00:39:36	46
Şekil 3.4 : TimeCode: 01.07.24 – 01.07.36	47
Şekil 3.5 : TimeCode: 00:00:16 – 00:01:20	48
Şekil 3.6 : TimeCode: 01:13:47 – 01:14:30	48
Şekil 5.1 : Colotto'nun gözlerindeki soru. TimeCode: 00:13:46	72
Şekil 5.2 : Irene'nin gözlerindeki soru. (TimeCode: 00:01:10)	72
Şekil 5.3 : Isidoro'nun Colotto'ya bakışına yakın plan. (TimeCode: 00:25:55)	73
Şekil 5.4 : Espósito, Irene'ye bakıyor. (TimeCode: 00:46:40)	74
Şekil 5.5 : Renk düzenleme. Geçmiş	78
Şekil 5.6 : Renk Düzenleme. Şimdi.	79



GİRİŞ

Arjantin ve Türk Sineması'nda Polisiye Edebiyat Uyarlamaları: Gözlerindeki Sır ve Son Hafriyat Örnekleri başlıklı bu çalışmada iki ülke sinemasındaki polisiye edebiyat uyarlamalarının nasıl ele alındığı iki örnek üzerinden incelenmektedir.

Yedinci sanat adıyla da bilinen sinema, diğer tüm sanat dallarına nazaran çok daha gençtir. Bilinen ilk sanat dalı resimin tarihinin yontma taş devrine kadar uzandığı bilgisi ekseninde bakıldığında ilk ürününü on dokuzuncu yüzyıl sonuna doğru veren sinema için çiçeği burnunda yakıştırması yabancı kaçmaz. Bu nispeten yeni sanat dalı da, kendinden önceki tüm sanat dalları gibi, diğer sanat dallarından esinlenmiş, hatta onların üzerine kurulmuştur.

Sinemanın görüntü yönetimi kısmında resim ve fotoğraf sanatından, oyunculuk kısmında tiyatrodan, dekor kısmında mimariden, ses kısmında müzikten ve senaryo kısmında hem tiyatro hem de edebiyattan yararlanmadığı söylenemez. Bu anlamda sinema için sanat dalından ziyade bir üst sanat dalı ifadesi daha doğru bir yaklaşımı anlatır.

Sinemanın bir diğer özelliği de, diğer birçok sanat dalında olduğu gibi, kültürel göstergelerden ayrılarak incelenmesinin zorluğudur. Sinema eseri, içine doğduğu kültürden bir şeyler taşır. Bu bağlamda polisiye¹ anlatısında taşıdığı ülkenin adalet sistemine ilişkin göndermelerle bu çalışmanın odağındadır. Anlatısında yer alan suçun kimin tarafından işlendiğinden çok neden, ne gibi gerekçelerle işlendiğini sorgulayan eserler ekseninde iki ülkenin polisiye türüne yaklaşımı seçilen iki eser ekseninde incelenmiştir.

Bu incelemeler öncelikle edebiyat uyarlamasının ne olduğuna ve nasıl yapıldığına ilişkin bir alan çalışmasıyla başlar. İlk uyarlama örnekleri, uyarlamaya ilişkin çeşitli kuramcıların geliştirdiği yöntemler üzerine bilgiler bu bölümde ele alınır. Ardından birbirinden ayıramayacak polisiye ve suç sinemasına ilişkin çalışmalar incelenir. Uyarlamayı güç kılan unsurlardan birinin edebiyat ve sinemanın bambaşka iki yapıya işaret ettiği tezinin üzerinde durulur. Uyarlamanın tarihi ve çeşitli uyarlama

¹ Burada polisiye terimiyle kast edilen öncelikle hardboiled polisiye türüne göndermedir.

örnekleri hakkında bilgiler sunulur. Polisiye ve suç sineması, içinden çıktığı kültürün izlerini taşıır düşüncesinin ekseninde temeller ortaya koyulur. Ve son olarak çalışmada incelenen *Son Hafriyat* ve *Gözlerindeki Sır* romanları ve uyarlamaları hakkında bir inceleme yapılarak elde edilen çıkarımlar sonuç bölümünde aktarılır.

PROBLEM

Birçok çalışmada edebiyat uyarlamalarının en büyük sorununun kaynak metne, yani romana sıkı sıkıya bağlılıkla alakalı olduğu söylenir. Halbuki yapısal olarak roman başka bir formken, sinema başka bir formdur. Bu iki formun da kendince gereklilikleri vardır. Edebiyat uyarlaması yapacak olan sinemacı² edebî formda üretilmiş öyküyü, sinemasal formda baştan yaratmak zorunda olduğunun bilincinde olmalıdır. Edebiyat uyarlaması sinema, edebiyat eserinde yer alan olayları sekanslar halinde sinemasal forma dönüştürmek demek değildir. Yazılı bir metin, beyaz perdede baştan yaratılmalıdır.

Ben hiçbir zaman filmlerden korkmadım. Kitaplar değişmezdir, hiçbir film onları etkileyemez. Başarılı adaptasyonların çoğunda hikâyede radikal değişiklikler yapılmıştır. Dolayısıyla kitapla ilgili korumacı davranmak için bir sebep yok. Deneyimlerime dayanarak söylüyorum, kitaba bağlı kalan adaptasyonlarda, film sıkıcı oluyor. (Yazıcı, 2004)

Yazar Jonathan Lethem 2004 yılında Radikal gazetesinden Müjde Yazıcı'ya verdiği röportajda da belirttiği gibi, edebiyat uyarlaması yapacak olan sinemacı romana sıkı sıkıya bağlı kalmadan, serbest bir uyarlama yapabilmeli, başka bir formda eser yaratabilmelidir.

Bir edebiyat eserini sinemaya uyarlarken dikkat edilmesi gereken ilk unsur, sinema eserinin anlatıbilimsel açıdan gerçekçilik seviyesine ulaşp ulaşmamasıdır. Sinemacı kendisine bir gerçeklik kıstası koymalı, eserlerini bu gerçeklik kıstası ekseninde yaratmalıdır.

Yönetmen Onur Ünlü'nün kendisiyle Alper Kırklar tarafından yapılan ve daha sonra Sel Yayıncılık tarafından basılan söyleşisinde gerçeklik ve inandırıcılık kavramları üzerine bir soruya verdiği cevaptaki gibi, Arjantin Sineması'nın bir ürünü

² Sinemacı terimiyle kast edilen, edebiyat eserini beyaz perdeye aktaracak yaratıcı kimsedir. Yönetmen, senarist ya da yaratıcı yapımcı bu terimin içerisindedir.

olan *Gözlerindeki Sır*'da (El Secreto de Sus Ojos, Juan José Campanella, 2009) ve Türk sinemasının bir örneği olan *Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm*'de (Seni Kalbime Gömdüm, Serdar Akar, 2011) polis imgesi, çok inandırıcı bir biçimde ele alınmıştır, gerçek değil (Ünlü & Kırklar, 2017: 55).

Romanların karakterleri ekrana göre çok karmaşık psikolojik yapıya sahip insanlardır. Yazının kişilik özelliklerini, insanların iç dünyalarını aktarmada sahip olduğu avantaj böylesi bir farklılığın çıkmasına sebep olmaktadır. Bu karakter yapıları çoğunlukla ekrana uygun düşmez. Romanın uyarlaması üstünde çalışan senarist ve yönetmenin önünde iki seçenek vardır. Birincisi ekrandaki seviye farkının özgün çalışmanın sanatsal prestiji göz önünde bulundurularak görmezden gelinmesidir. İkinci çözüm yolu ise film yapımcısının dürüstçe, filmi özgün çalışmanın seviyesinde ulaştırma çabasına girişmesidir. (Bazin, 2013: 73)

Bazin de sinema eserinin inandırıcılığına ve başkallığına vurgu yapar ve roman sanatının elinde olan imkânlarla, sinema sanatının elinde olan imkanların farklılığı konusunu masaya yatırır. Bazin bu farklılığı karakter sorunu üzerinden verir. *Gözlerindeki Sır* filminde de *Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm* filminde de karakterlerin işlenişi, romandakinden farklıdır. Bunun temel gerekçesinin her iki sanat dalının karakteri anlatmak için ellerindeki imkânın farklılığından geldiği ileri sürülür.

Polisiye gibi sürükleyiciliği yüksek bir anlatı türünde verilen eserlerin peşinden gitmesi gereken gerçeklik değil; inandırıcılıktır. Bu inandırıcılığın yakalanmadığı polisiye filmlerde sakillikler oluşmaktadır. Sakillikler yöntemle ilgilidir ve yöntemi bulmadan önce çözülecek problem; eserin inandırıcılığına yönelik olmalıdır.

Son Hafriyat ve *Gözlerindeki Sır* romanlarında adalet sistemiyle sorunlar yaşayan suçlular vardır. *Son Hafriyat* romanının suçlusu Red Kit de, *Gözlerindeki Sır* romanının nihai suçlusu Ricardo Morales de ülkelerinin adalet sistemine başkaldırıları cinayet işleyerek çözerler. Ne var ki edebiyat eserlerinde geçen bu cinayetler, filme aktarılırken ya eksiltiye uğramış ya da biçim değiştirmişlerdir. Bu anlamda uyarlamalar esnasında kayıplar yaşanması, kaynak metindeki iletinin değişmesine sebep olmuştur. Bu iki eserdeki ileti değişikliği, bu çalışmada önce somut bir biçimde ortaya koyulacak, ardından da gerekçelendirilmiştir.

Bu çalışmanın bir diğer özelliği de, eserlerin içine doğduğu coğrafyalarla ilgilidir. Bu anlamda Türkiye ve Arjantin, yakın siyasi tarihleri birbirlerine çok benzeyen iki ülkedir. Darbelerle demokrasisi sürekli bölünmüş, ordunun adalet sistemine dahil

olmasıyla mağduriyetler yaşamış iki ülkenin edebiyat uyarlaması polisiye sinemasındaki benzerlikler bu çalışmada incelenmiştir.

Polisiye eserler ekseriyetle bir suç teması üzerinden insanla ilgilidir. İnsanı cinayet işlemeye götüren şey de insanın içinde yaşadığı atmosferdir. *Gözlerindeki Sır* roman ve filminde başkarakter Benjamín'in arka planda bir aşk hikâyesi vardır ve bu aşk hikâyesi sayesinde maktul ve maktulün arkada bıraktığı kocasıyla bir paydada buluşur. Bu buluşmanın zemininde erkeğin tutkusu yatar.

Benzer bir durum *Son Hafriyat* romanında ve *Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm* filminde de vardır. Üstelik bu noktada romanın iletisinin korunması yönünde sinemacının hassasiyet gösterdiği de ortadadır; çünkü romanda kurulan aşk üçgeninin ögesi olan karakterler, filmde yer almamaktadır. Dolayısıyla her iki eserin de polisiyenin romantik iletisine sadık kaldıkları gerçeği çalışmada somutlaştırılmış, bu kararın gerekçelerine değinilmiştir.

Edebiyat uyarlaması sinemada gerçekçiliğin yakalanması noktasında bu çalışmanın konu aldığı sinemacılar tarafından gösterilen bir diğer hassasiyet de, eserlerin ülke bağlamı ekseninde ele alınmasıdır. Hikâyelerin geçtiği dönemlere ait ülke politikası ve gündem, bu iki edebî eserde bir derece işlenmiştir. Ancak bu hassasiyet, romanda olduğu kadar filmlerde belirgin değildir.

Bu yaklaşım, her hikâyenin başka medyumlarda, medyumlara göre biçim değiştirdiğinin bir göstergesidir. Romanın uzunluğu ve yapısı, kendine hastır; filmin uzunluğu ve yapısı kendine has. Her hikâye, medyum değiştirirken, yapı da değiştirir. Ve eser, uyarlanırken medyum göz önünde bulundurularak uyarlanır. Bu süreçte romanın hassasiyet gösterdiği kimi unsurlar, filme aktarılırken kaybolur. Bu yokoluş iletinin değişmesine sebep olur ve çalışmanın problemlerinden biridir.

Bir diğer problem de bu alanda ülkemiz akademik literatüründe pek çalışma bulunmayışıdır. Bu çalışma, alandaki bu eksikliği gidermeyi amaçlamaktadır.

Sırayla gidecek olursak; polisiye edebiyat uyarlamalarında inandırıcılığın temel unsur olduğuna dair inanç ve uyarlama esnasında kaybolan siyaset, ülke gündemi, bu araştırmanın problem alanları içerisinde.

AMAÇ

Çalışmada polisiye edebiyat uyarlamalarında inandırıcılık sorunu incelenmiştir ve bu sorun ekseninde çeşitli kuramlara yer verilmiştir. Daha sonra bu başlık altında ele alınmış iki polisiye edebiyat uyarlaması sinema filmi, inandırıcılık ekseninde incelenmiştir. Çalışmada eser karşılaştırması yapılmıştır. İki farklı ülkenin, polisiye edebiyat uyarlamasına yaklaşım biçimi, örnekleriyle beraber incelenecek ve buradan bir çıkarım yapılmaya çalışılmıştır.

Suç filmleri dönemlerinin de anlatıldığı bu çalışmada, günümüze gelene kadar polisinin hangi evrelerden geçip ismini aldığı da incelenmiş, bu bağlamda polisinin iki ülke arasındaki modern işleniş göz önünde bulundurulmuştur. Bu bilgiler daha sonra iki edebiyat uyarlaması eserin incelenmesinde kullanılmıştır.

YÖNTEM

“Arjantin ve Türk Sineması’nda Polisiye Edebiyat Uyarlamaları: Gözlerindeki Sır ve Son Hafriyat Örnekleri” bir karşılaştırma çalışmasıdır. Yöntem olarak diğer kaynaklara atıfta bulunularak bütünleştirme, ardından sınırlandırma ve tanımlamaya gidilmiştir.

Bu bağlamda iki eser de gerçeklik ve kurmaca ekseninde anlatıbilimsel açıdan incelenmiş zaman, uzam ve karakter çevresinde ele alınmıştır. İncelemede şu sorulara cevap aranmıştır:

1. Romandan sinemaya uyarlama sürecinde *Son Hafriyat* ve *Gözlerindeki Sır* romanlarında ve *Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm* ve *Gözlerindeki Sır* filmlerinde öykü/ olay örgüsü nasıl inşa edilmiştir?

2. Her iki örnekte suç ve ona önerilen/ uygun görülen ceza ya da tepki nasıl tanımlanmıştır?

3. *Son Hafriyat* ve *Gözlerindeki Sır* romanlarında ve *Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm* ve *Gözlerindeki Sır* filmlerinde karakterler nasıl inşa edilmiştir? Karakterlerin inşasında polisiye türün özellikleri ne oranda gözetilmiştir?

4. Her iki eserde zaman ve uzam, romandan sinemaya nasıl kurulmuştur?

5. Her iki eserde ülkelerin adalet sistemlerinin gerek öykünün gerekse karakterlerin inşasında belirgin bir etkisi var mıdır? Varsa nasıldır?

6. Her iki romanın sinemaya uyarlanmasında ne tür sinematografik özellikler belirgindir?

Son Hafriyat ve *Gözlerindeki Sır* romanları Kıranlar'ın *Yazınsal Okuma Süreçleri* çalışmalarındaki gerçeklik ve kurmaca ekseninde ele alınmış altbaşlıklar ekseninde incelenmiştir. Buna göre her iki eserin de uzamsal, zamansal ve kişileştirme yaklaşımlarına bakılıp, çıkan sonuçların uyarlamalarda ne oranda kullanıldığı araştırılmıştır. Aynı şekilde *Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm* ve *Gözlerindeki Sır* filmleri hem sinematografik, hem de Balázs ve Noriega'nın film çözümleme yöntemleri ekseninde ele alınmıştır.

SINIRLILIKLAR

Çalışma, Emrah Serbes'in *Son Hafriyat* romanı ve sinema filmi uyarlaması olan *Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm* ile Arjantinli yazar Eduardo Sacheri'nin *Gözlerindeki Sır* ve aynı isimli sinema filmiyle sınırlandırılmıştır. Bu tercihin en önemli sebebi, her iki eserin de katmanlı yapısıdır. Anlatıbilimsel açıdan çağdaş polisiye uyarlamalarının tüm özelliklerini içlerinde barındıran bu iki edebiyat eserinin sinema uyarlamaları incelenerek, çağdaş polisiye edebiyat uyarlaması filmlerin yapımında nelere dikkat edildiği noktasında bir sonuca varılmıştır.

ÖNEM

Bir sanat dalı olarak edebiyat, sinema tarihinin ilk dönemlerinden beri kaynak metin olarak kullanılmaktadır. Sinemanın ilk döneminde üretilen çoğu kurmaca film, konusunu edebiyattan almıştır.

İki sanat dalı arasındaki bu geçiş, geçişin şekline ilişkin soruları da beraberinde getirmiştir. Edebî eserden uyarlama bir sinema eseri üretirken, kaynak metin olarak kabul edilebilecek edebi esere ne kadar ve nasıl sadık kalındığı, hem niteliksel hem de niceliksel olarak oranı halen tartışma konusudur. Kuramcılar ve sinema tarihçileri uyarlamanın gereklilikleri, doğru uyarlama nasıl yapılır gibi soruların üzerinde çokça durmuşlardır. Bu çalışma, kendisinden önce gelen tüm bu çalışmaları genişletip, iki örnek üzerinden derinleştirerek kuramları uygulamaya döker ve bu açıdan örnek teşkil eder.

Polisiye edebiyat uyarlamalarında göze çarpan en önemli eksiklik, metinde yer alan edebî anlamda polisiyenin içine doğduğu kültürün izlerinin sinemaya aktarım esnasında kaybolmasıdır. Polisiye edebiyatta sıklıkla yer verilen kültürel göndermeler, eser sinema filmine aktarılırken kaybolmaktadır. Halbuki bu çalışmada incelenen iki polisiye edebiyat uyarlaması film, uyarlandığı edebiyat eserlerine bu anlamda belirli oranlarda sadık kalmıştır. Sadakatin vurgulandığı ya da kaybolduğu noktalar bu eserde incelenmiş, sinemacı tarafından verilen kararların nedenleri gerekçelendirilerek sinema filmine faydası ya da zararı ortaya koyulmuştur.

Kaynak metne sadakat ekseninde, başka bir biçimde ortaya koyulan polisiye eserin sorunları, bu çalışmanın işlediği en önemli konudur ve bu açıdan akademik alana ışık tutması, temel beklentidir.

BİRİNCİ BÖLÜM

UYARLAMA SİNEMA: ROMAN VE SİNEMA BİRLİKTELİĞİ

Roman gibi dramatik edebiyat her zaman için sinemanın kollarında acı çekmeye mahkumdur. (Bazin, 2013: 64)

Sinemanın başlı başına bir sanat dalı olup olmadığı konusu, birçok kuramcı ve sinema eleştirmeni tarafından tartışılan bir konudur. Sinemanın görüntüsünü fotoğraf sanatından, sahnesini mimariden, sesini müzikten, oyunculuğunu tiyatrodan ve metnini de edebiyattan aldığını söylemek yanlış olmaz. Sinemanın belki de doğru tanımı; 'bütün sanatlardan faydalanan bir tür üst sanattır.

Sinemanın bugün geldiği noktaya gelişinde, faydalandığı diğer sanat dallarına bir teşekkür borcu olduğunu söylemek yanlış olmaz. Diğer tüm sanat dalları, sinemanın evrimine, gelişim ve değişimine büyük katkıda bulunmuştur. Hatta Bazin bu durumu çalışmasında şöyle özetler:

Sinema gençtir, fakat edebiyat, tiyatro ve müzik sanat dalları tarih kadar eskidirler. Bir çocuğun büyüklerini taklit ederek eğitimine başlaması gibi sinemanın da evrimi kutsal sayılan diğer sanatların evriminin belirleyicilerinin bir finali görünümü içindedir. Onun böylesine bir estetik kompleks örneği olması belirgin sosyolojik faktörlerle daha kötü bir hale gelmesine sebep olmuştur. Sinema çok kısa bir zaman içinde popüler bir sanat dalı şeklini almıştır. Oysa ki tiyatro, toplumsal bir sanat olarak ayrıcalıklı kültürel azınlığa hitap etmektedir. Edebiyatta beş yüz yıl içinde ulaşılan mesafe sinemada 20 yıl içinde katedilmeye çalışılmıştır. Bu bir sanat dalı için hiç de uzun bir zaman değildir. Ancak bir eleştiri getirilebilmesi için bu yansımaların alanının daraltılması gerekmektedir. (Bazin, 2013: 65)

Bazin hiç kuşkusuz çift taraflı bir etkilenmeden bahseder; bir diğer deyişle etkileşimden. Sinema, tüm sanat dallarından faydalanıp gelişirken, diğer tüm sanat dallarının gelişmesinde de rol oynamıştır.

Sinema tarihinin başlangıcından beri roman uyarlamaları bu üst sanatın merkezinde yer almıştır. İlk sinema örneği olarak kabul edilen tüm görüntülerde romanın izlerine rastlamak mümkündür. Edebiyatın bu noktada katkısı, yazılı olanın görsele geçişi şeklindedir. Bu süreç romandan senaryoya, senaryodan da görsele; yani metniçi çeviriden metinlerarasılığa geçiş olarak adlandırılabilir.

Bazin'in metninde değindiği şekliyle sinemanın temellerinin romanlara ve yorumlara dayandığı yaklaşımındaki "yorumlar" kısmı da, yine romanların yorumlanmasına işaret eder. Bu yorumlama durumu, romanların sinopsisinin ya da

karakterlerinin yorumlanması şeklinde anlaşılmalıdır. Bazin bu geçişi şu ifadelerle açıklar:

Özgün çalışmalar artık yeni bir boyut kazanmıştır. Diğer taraftan film yapımcıları bazen romanları birinci elden uyarlama yapmaya devam ederken, diğer bazı romanları ayrıntılı film sinopsisi olarak kullanma yoluna gitmişlerdir. Yapımcılar, romancılara karakter, anafikir, atmosfer yaratımı - örnek Simenon'un atmosferi veya Pierre Ver'ın'nın şiirsel atmosferi-konularında başvurmuşlardır. Burada bunun bir kitap olduğu göz ardı edilerek, yazarın sadece ayrıntıları belirten bir senarist olduğu fikrinin hâkim olduğu düşünülebilir. (Bazin, 2013: 63)

Elbette ki roman ile sinema arasında büyük farklılıklar vardır. Bu farklılıkların çoğu da teknik olarak her iki sanat dalının da farklı materyallere ihtiyaç duymasından ileri gelir. Teknoloji ilerledikçe sinema ilerlemiş, değişim göstermiştir. Romanın kullandığı materyal çeşitliliği bir noktada sabit iken, sinemanın teknolojiyle beraber sürekli evrim geçirmesi, sinemanın yakın zamanda doyuma ulaşamayacağı şeklinde yorumlanabilir. Bu noktada İngiliz Hollywood yönetmeni Christopher Nolan'ın gelişen teknolojinin sinema üzerindeki etkisini sınırlandırmak için 3D çekimleri reddettiğini hatırlamak gerekir. Nolan verdiği bir röportajda görüntünün temel meselesinin halihazırda 3 boyut yaratmak olduğunu vurgulayarak 3D kavramının yanlış bir isimlendirmeden geldiğini ileri sürer: "3-D -üç boyutlu- yanlış bir isimlendirme. Tüm filmler zaten üç boyutludur. Görüntü yönetiminin temelinde bu üç boyut yatar." (Ressner, 2012)

Ne var ki tüm yönetmenler Nolan gibi gelenekselliğe yatkın değildir. Bu sebepten, özellikle Hollywood yönetmenleri, sahip oldukları büyük bütçelerle filmlerine şekil vermektedirler. Bu durum da gelişen teknolojinin sinemayı sürekli bir değişim içine sürüklemesiyle, bu sürekli değişimin de sinema üzerine sabit düşünceler geliştirilemeyeceği fikrine varmasıyla sonuçlanır.

Edebiyat ve sinema ilişkisinin ayrıksılığının teknolojiden ileri geldiğini söylemek yanlış olmaz. Bu ayrıksılık için süre, her şeyden önce yetersizdir. Ömrünü belirli bir form içinde tamamlama yoluna girmiş bir sanat dalı olarak roman ve sürekli teknik anlamda temel değişimler yaşayan bir sanat dalı olarak sinema ayrımı burada devreye girer. Romanın günümüzde geldiği hal üzerine konuşulabilecekken, sinema daha hala emekleme safhasında olduğundan üzerine kesin görüşler belirtmek için henüz gençtir, erkendir. Bazin, metnin yazıldığı yılı ve dönemi de göz önüne alarak, bu konuya şu şekilde yaklaşmıştır:

Olayların gelişimi sinemanın, romandan yaklaşık elli sene geride olduğunu göstermektedir. Sinemanın romanı etkilemesinin aynı şekilde devam edeceğini varsayarsak ortaya eleştiri büyütecisi arkasından bakacağımız bir sorun çıkar. Var olmayan bir sinemanın etkisi hakkında konuştuğumuzun farkına varırız. Bu romancının eğer film yapımcısı olsaydı yapacağı ideal bir sinemadır; yani bizim hala beklediğimiz hayali bir sanat. (Bazin, 2013: 71)

Bazin'in de ifade ettiği gibi edebiyat ve sinema hala günümüzde iç içedir. Belirli sorunlar barındıran bu iç içe geçmişlik durumu, edebiyat eserlerinden uyarlama sinema eserleri yaratmanın önünü tıkamaz. Ortada hala gelişimini sürdüren bir sinema ve ondan etkilenen roman vardır. Ancak sinemanın gelişiminin hala devame ettiği bilgisi ekseninde düşünülürse, romanının gelişiminin de bu anlamda belirsiz olduğu anlamına da gelir.

1.1. UYARLAMA

Sinema eleştirmeni Rekin Teksoy'un ifadeleriyle uyarlama, "Roman, öykü, oyun, şiir gibi bir kaynaktan yola çıkarak yazılan bir senaryoya dayanan film" demektir. Teksoy, ansiklopedisinde açtığı başlıkta sinemanın ilk yıllarındaki edebiyat uyarlamalarına yer vermiş, klasik ya da çağdaş olsun fark gözetmeksizin yazarların sinemanın en önemli konu kaynaklarından olduğunun altını çizmiştir. Teksoy'un betimlemesindeki en dikkat çekici nokta, uyarlama işinin içerdiği zorluklardan bahsetmesidir. Teksoy bu noktada senariste düşen ağır görevden dem vurur:

Senaryo yazarının edebiyat ürünündeki betimlemeleri, uzunlukları, ayrıntıları, konuşmaları ortalama 90 dakika süren bir filme yerleştirme becerisini göstermesi gerekir. Edebiyat ürününün olduğu gibi perdeye aktarılmasını beklemek yanlış olur. Seyircinin düş kırıklığına uğramaması için, bir edebiyat uyarlamasının kaynağından bağımsız bir kimliğe sahip olduğunun dikkate alınması gerekir. (Teksoy, 2012: 253)

Benzer, ancak bir nebze daha belirtili bir yaklaşım da, Özön'ün uyarlama tanımında mevcut: Sinema için hazırlanmamış bir metni sinemaya uygun biçime sokma (Özön, 2000: 732). Özön'ün tanımını Teksoy'un tanımına nazaran daha belirtili kılan; tanımın, Teksoy'un tanımından biraz farklı olarak metnin yapısına, metnin bilhassa 'beyaz perdeye aktarılmamak üzere' hazırlanmamış olmasına yaptığı vurgudur.

Dudley Andrew'ün uyarlama hakkındaki tanımlaması tam da bu düşüncüyü destekler niteliktedir. Andrew'e göre uyarlama; sinemanın, çok değer verdiği bir başka sistemden, edebiyattan, aldıklarını yeniden yarattığı kültürel bir modeldir. Andrew aynı

zamanda her yeniden yaratılmış filmin, bir önceki metinden doğduğunu iddia eder. Andrew'ün de kullanmayı tercih ettiği bu sistem ya da kodlardan ilki edebiyat, ikincisi ise sinemadır (Andrew'den aktaran Naremore, 2000: 29).

Ne var ki bu konu hakkında Ephraim Katz ve Andre Bazin'in yaklaşımı bambaşkadır. Andrew'ün sinemanın, salt edebiyattan geldiği fikrine karşın Bazin ve Katz; edebiyatın, sinema dili içinde tekrar yazıldığı fikrini savunurlar.

Katz bu düşüncesini, uyarlamayı; bir başka sanata ait öğeleri, yeni sanata uygun bir biçimde aktararak yepyeni ve bambaşka bir sanat meydana getirme eylemi olarak değerlendirerek açıklar (Katz, 1979: 57). Bazin ise uyarlama hakkındaki görüşlerini dile getirirken; sinemanın edebiyattan tam anlamıyla kopuk olmadığına vurgu yaparak; bu iki kodun birbirlerine bir noktada dokunduğunu, ancak ortaya bambaşka bir şey çıkardıklarının altını çizer (Cardullo & Bazin, 1997: 47).

Bazin'in bu düşüncesi, aynı zamanda bir tür temennidir de. Öyle ki Bazin, 1982 yılında yazdığı bir makalesinde bir dönem ABD'de, birçok yazarın, bilhassa da polisiye türünde yazan yazarın, eserlerini iki farklı sonları olacak şekilde yazdıklarını söyler. Bazin yazarların bunu, eserlerinin Hollywood filmlerine rahatça uyarlanabilsinler diye yapıldığını iddia eder.

Dudley Andrew'a göre uyarlamanın üç türü vardır: Ödünç Alma, Kesişme ve Aslına Sadık Kalarak Uyarlama (Dudley, 1984: 98).

Ödünç Alma, Andrew'a göre uyarlama türleri arasında en sık rastlanılanıdır. Bu uyarlama türünde uyarlamayı yapan sanatçı, romanın ya da kendinden önceki metnin malzemesini, fikir ya da biçimini alabilir. Dudley bu türün sinema ile ilişkiden ziyade, mesela edebiyattan operaya, müziğe ya da resme uyarlamada kullanıldığını söyler.

Keşişmede ise sanatçı orijinal metnin tekliğini belirli bir ölçüye kadar korur ve kendinden önceki metnin kimliğinin zarar görmemesine dikkat ederek uyarlama yapar. Metnin büyük oranda zarar görmediği tek uyarlama biçimidir.

Aslına sadık kalarak uyarlama ile Dudley'in anlatmaya çalıştığı ise; edebiyat eserinin sinemaya, edebiyat eserini okumuş ve beklentisi eserin beyaz perdedeki görünümünü izlemek olan seyirciyi düşünerek yapıldığıdır. Bu durumdan özgün

eserin tüm kavramları korunur ve sinemasal enstrümanlardan metni arındırılır, ortaya salt bir biçimde edebi eserin beyaz perdedeki izdüşümü çıkar.

Geoffrey Wagner'in tanımı ise uyarlama yapmak ve uyarlamayı değerlendirmeye yöneliktir. Bu iki değerlendirme üç başlıkta toplanır. Yer değiştirme, bunlardan birincisidir. Wager 'yer değiştirme' ile romanın en az müdahale ile beyaz perdeye aktarımını anlatır. İkincisi ise kaynağın –romanın-, bilinçli bir biçimde ya da bilinçsizce, belirli bölümlerinin değiştirildiği hali ifade eder. Bu ikinci başlığın adı 'yorumlama'dır. Üçüncüsüyse, 'andırma', bambaşka bir sanat eseri ortaya koyma adına yapılır. Bu üçüncüsünde tam bağımsızlık söz konusudur (Wagner, 1975: 219 & 364).

Michael Klein ve Gillian Parker'ın sınıflandırması da, tıpkı Wagner'inki gibi üç bölümden oluşur. Bunlardan birincisi; anlatının temel itici ögesine sadık kalmaktır. İkincisi kaynak metnin yeniden yorumlanması esnasında anlatı yapısının özünün korunmasıdır. Üçüncüsü ise; kaynağı işlenmiş bir malzeme olarak ele alıp yeni bir eser yaratmak için kullanmaktır (Klein & Parker, 1981: 9 & 13).

1.2. UYARLAMAYI GÜÇLEŞTİREN UNSUR: EDEBİYAT VE SİNEMANIN YAPISI

Edebiyat uyarlamalarını güçleştiren unsurlardan birinin, edebiyat ve sinemanın tamamen birbirinden ayrı biçimlerde üretilmesi olduğu söylenebilir. Serpil Kirel, Uyarlamak mı? Uyumlamak mı? başlıklı araştırmasında edebiyat ve sinemanın uyarlama karşısındaki tutumunu betimlemek için bir benzetmeye başvurur. Kirel araştırmasında edebiyatı mağrur, sinemayı ise genç ve dinamik olarak tanımlar. Bu benzetmede edebiyatın mağrur oluşunu ise edebiyatın eskiliği üzerinden açıklar.

Kirel bu edebî karşılaştırma ile bu iki ayrı sanat dalının, birbirleri arasındaki geçişlerde yaşanan zorluklara dikkat çeker ve bir tez ortaya koyar: "Edebiyat eserlerinin sinema filmlerine dönüştürülme çabalarının her iki taraf için her zaman 'mutlu son'la sonlanmadığı görülmektedir." (Kirel, 2004: 128)

Kirel tezini Charlie Kaufman'ın Terzyüz-Adaptation başlıklı filminden verdiği örneklerle açıklarken, aynı zamanda bu iki sanat dalının neden yan yana ya da karşı karşıya gelmesi gerektiği konusunda önemli fikirler verir. Bir sinema filmi, doğası gereği 'seyirci' bulmak zorundadır. Bir romansa okunmamak için yazılabilir. Roman yazmayı seven herhangi kimse roman yazabilir; ancak senaryo, ancak filme

dönüştüğünde misyonunu tamamlar ve ancak o zaman bir yapıt haline gelir. Bu sebepten bağımsız sinemayı bir kenara koyarak konuştuğumuzda, çoğu filmin popüler bir ürüne dönüşmek amacıyla çekildiğini söylemek mümkündür; ne var ki yukarıda bahsettiğimiz sebeplerden dolayı roman, böyle bir gayeye doğrudan hizmet etmez.

Sinema masraflı bir uğraşken; roman yazmak bir kalem, bir kâğıda bakar. Bütçe olarak bu büyük farklılık, kimi zaman sinemacıları hali-hazırda var olan bir hikâyeyi beyaz perdeye taşımaya itebilir. Roman ya da öykü uyarlamalarında karakterler mesela, hazırdır. Ayrıca senaristin uzun uzadıya çalışması gereken bir durum ortada yoktur. Sinemacıların kolaycılığı bu şekilde kimi noktalarda ortaya çıkar. Antony Burgess'in birazcık kinayeli bir biçimle anlatmaya çalıştığı da zaten tam olarak budur: Her iyi satan roman uyarlanmak, bir filme dönüşmek zorundadır (McFarlane, 2004: Sf. 7).

Edebiyat veya daha net bir ifadeyle roman, sinemaya nazaran çok daha bireysel bir sanat dalıdır. Sinema bir ekip işiyken, edebiyatta yazar ve yazarın imgelemi yeterlidir. Bu durum haliyle temel bir yaklaşım, temel bir yapım farklılığına yol açar. Edebiyatı ortaya çıkacak olan eser, tek kişinin kaleminden çıkarken; sinemada birçok kişi film hakkında söz sahibidir. Romancının da editörle çalıştığı zamanların varlığını inkâr etmek yersiz olur; ancak roman yaratım sürecindeki nazaran ikinci kişiler sinemada çok daha yoğundur. Senaristin ortaya koyduğu yapıt, yönetmen tarafından bambaşka bir imgelem ile beyaz perdeye aktarılabilir. Senarist ile yönetmenin dirsek teması kurarak, mümkün mertebe beraberce ortaya koyduğu eserler ise, bu sefer yapımcının ağına takılabilir ve eser, başkalaşım geçirebilir. Eğer uyarlama film söz konusu ise, bu sefer romancının da eserde söz sahibi olması durumu ortaya çıkabilir. Kimi romancılar eserlerinin sinemaya aktarımı konusunda hayli korumacıdır. Buna örnek olarak Japon yazar Haruki Murakami'nin *İmkansızlığın Şarkısı* eserinin sinemaya aktarımında sergilediği korumacı yaklaşımı verebiliriz. Filmin yönetmeni Tran, romanı uyarlamaya karar verdikten sonra iletişime geçtiği Murakami'nin kendisinden senaryoyu ve çekilecek olan filmin bütçesini öğrenmek istediğini belirtiyor ve ekliyor: "Her nasılsa kendisi, çalışmasını korumak istedi." Tran'in aktardığı şekliyle Murakami ve Tran birlikte çalışırlar. Bu çalışmadan kasıt; Murakami'nin, Tran'in yazdığı senaryoya düştüğü birtakım notları, Tran'in toparlaması ve "son taslak" haline getirmesidir. Murakami ortaya çıkan son senaryo taslağını

beğenir ve bu durum Tran'in çok hoşuna gider. Tran'in bu duygusunu açıklarken yaptığı bir benzetme, aslında uyarlama sinemaya bakış açısından da önemlidir: "Murakami'nin benim yazdığım senaryoda kendi çalışmasını görebilmesi beni çok mutlu etmişti. Benim için bu birinin resmini çizmek gibi bir şey –Resim, resmini çizdiğiniz kişiye benzemeli." (Chai, 2012)

Tran'in vurguladığı gibi, senarist ile romancının aynı eser üzerinde beraber çalışmaları hoş sonuçlar doğurabilir. Bu ortak çalışmaya bir de yönetmenin eklenmesi, filmde payı olan tüm sanatçıların aynı dili konuşması ya da en azından aynı zeminde buluşmaları, uyarlama sinema için önem arz eder. Kirel bu iş birliğini şöyle tanımlıyor:

Bir edebiyat eserinin yazılması sırasında yazarın imgelemi tek başına üretimin ana kaynağı iken, sinema eserinde filmi gerçekleştiren bir ekip söz konusudur. Yani, kaynak esere uygun bir sinema uyarlamasını gerçekleştirebilmek için birçok kişinin düş gücüne ve bu düş güçlerinin ortak bir payda altında birleşip hareket edebilmesi gereklidir. Bu anlamda, senaryo yazarı ve yönetmenin payına ağır bir sorumluluk düşer. (Kirel, 2004: 132)

Bu durum hiç kuşkusuz ki Tarkovski'nin de dikkatini çekmiştir. Tarkovski Mürülenmiş Zaman başlıklı eserinde duruma ilişkin düşüncesini şu cümlelerle betimler:

Tasarımın ortaya çıkışından son kopyanın elde edilmesine kadar, filmin yolu sayısız engelle kaplıdır. Ve burada söz konusu olan yalnızca film yapımıcılığının son derece karmaşık teknolojisi değil, aynı zamanda da bir filmi gerçekleştirmek için yaratıcı süreçte katkılarına başvurmak zorunda olduğumuz büyük insan kalabalığıdır. (Tarkovski, 2008: Sf. 144)

Tarkovski'nin bu yaklaşımıyla işaret ettiği hiç kuşkusuz sinemanın, roman sanatına nazar çok daha fazla kişiyle yapıldığıdır. Senarist başta olmak üzere, yönetmen, yapımcı, oyuncu, boomcu, kostümcü, kuaför... vs. gibi birçok set çalışanı ve filmin yapım tarafı, eserin ortaya çıkışında etmelidir.

Zaman farklılığı, roman ile sinemayı birbirinden ayıran bir diğer husustur. Roman istediği zaman bitebilirken, sinemada gerçek zamana uygunluk gözetilir. Bu yüzden de çoğu uyarlama yapan senarist, romanın birçok bölümünü eler; en genel haliyle romanı sık bir elekten geçirir. Bu zorundalığın eseri nasıl etkilediği konusunda Bazin'in yaklaşımı ise şu şekilde: "Uyarlama, basitleştirmenin dramıdır."

Az önce bahsettiğimiz romancı-senarist iş birliği, elbette ki mecburi değildir. Hatta Robin Wood bu konuda çok keskin bir ayrıma bile gitmiştir: Edebiyat edebiyattır, film de film (Wood'tan alıntılan Zacharek, 2002).

Bu tanım üzerinden de varabileceğimiz nokta; bu iki sanat dalının birbirlerini etkiledikleri, geliştirdikleri; ancak günün sonunda her ne olursa olsun bu iki sanat dalının ayrı birer sanat dalı olduğudur.

Bu ayrı iki sanat dalının birbirini etkilemesinden ortaya çıkan sonuçlara en olumlu yaklaşım belki de Büyükdüvenci ve Öztürk'ten gelmiştir. İki araştırmacı, tıpkı giyim sektöründeki moda'nın, yıllar geçtikçe kendisini vintage - retro adı altında tekrar etmesi gibi, sinemanın da kendisini tekrar ettiğinden bahsederek bu değişim-dönüşüme belirli bir tarih vermiştir:

Araştırmacılar 1980'li yıllarla birlikte sinemanın kaynağına; yani mitlere, romanlara, öykülere ve başka filmlere sonsuz dönüş yaptığının dem vurmuştur. Öyküler yinelenmiş ve yeniden oluşmuştur. Malzemelerin bağlamlarından koparılıp kolaj biçiminde yeniden kullanıldığına dikkat çeken araştırmacılar, anlamlı bir bütünlüğün olmadığı metinlerin yaratıldığını vurgulamışlardır. Üst düzeydeki estetik üretim hiçbir çekince duymadan alt düzeydeki bayağılıkla el ele vermiş, her şeyin bir tür 'oyun' olduğu metinlerarası bir alan yaratılmıştır, ifade ettiklerine göre. (Büyükdüvenci & Öztürk, 1997: 27 & 29)

Sinema ile roman veya daha genel bir yaklaşımla edebiyat ilişkisi, her daim var olmuştur. Ne var ki bu ikilinin ilişki türü her ne kadar zaman içerisinde değişiklik göstermiştir. Jameson'dan alıntılanan Zeka bu durumu şu şekilde açıklamıştır:

Yeniden-yapım sözcüğü artık çağdışıdır; o kadar ki, hem romanın hem de bu romandan yapılmış başka versiyonların, daha eski filmlerin varlığından haberdar oluşumuz, şimdiki filmin yapısının aslî ve ayrılmaz bir parçasını oluşturmaktadır. (Jameson'dan aktaran Zeka 1994: 80)

Meksikalı romancı ve senarist Guillermo Arriaga'nın bir röportajında söylediği gibi: Bir roman uyarlamasında romanın edebî ruhunu yakalamak imkânsız iken, aynı uyarlamada romanın özünü kavramak ve bu özü görselliğe dökmek (dönüştürmek) mümkündür (Quintero, 2018).

İKİNCİ BÖLÜM

POLİSİYE VE SUÇ SİNEMASI

Polisiye sinema ile suç sineması birbiriyle iç içedir. Polisiye sinemanın bir türü olan hardboiled, aslında suç sinemasına, onun üzerinden de adaletle işaret eder. Polisiye kelimesi batıda kendisine yer bulmamıştır. Bu farklılığın sebebi, aslında polisiye ile kast edilmek istenenin eserin anlatıbiçimiyle ilgili olduğudur. Bir polisiye eserse polis karakterinin bulunmak gibi bir zorunluluğu yoktur. Önemli olan suç ve suçun peşinden gidilştir. Polisiye sinemanın tanımı Teksoy tarafından şu şekilde yapılmıştır: Yasalara karşı gelenlerle güvenlik güçleri arasındaki çatışmayı konu edinen filmler. 1930'lardan başlayarak Hollywood sinemasının en önemli türlerinden birini oluşturmuştur. Gangster filmi, kara film, detektif filmi, mafya filmi gibi dalları vardır (Rekin Teksoy, 2012: 188).

Atila Dorsay ve Turhan Gürkan'ın *Sinema Ansiklopedisi*'ndeysen polisiye sinemaya ilişkin genişçe bir tanım yer almaktadır. Araştırmacılar da, tıpkı yabancı araştırmacılar gibi polisiye sinemanın tanımını yapmakta zorlanırlar ve yasa ile yasadışı olanın, polisle suçlunun karşı karşıya geldiği filmler veya böyle bir karşılaşmayı belli ölçüde içeren filmlere polisiye sinema deme yoluna giderler. Araştırmacılar hiç kuşkusuz ki ansiklopedik bir tanım ortaya çıkarmak istediklerinden, kendi tanımlarına verdikleri önemin bir benzerini diğer araştırmacıların (yerli-yabancı) yaptıkları tanımlara da vererek, yabancı dillerde polisiye sinemaya ilişkin yaklaşımlara da değinirler. Araştırmacıların vurguladıkları temel konu, yabancı dillerde Türkçeye çevrimini olanaksız gördükleri tanımlar olmasıdır. Fransızların film-noir tanımına kara-film şeklinde bir çeviriyi uygun görürler ancak bu çevirinin diğer dillerde belirli bir karşılık bulamamasından da dem vururlar. Aynı tanımın karşılığı olarak Amerikalıların thriller kelimesini tercih ettiklerinden bahsederler ve bu terimin karşılığının aslında heyecan veren film, gerilim filmi olduğunu söylerler.

Araştırmacılar Polisiye Sinema'nın tarihine ilişkin de bilgi verirler ansiklopedilerinde. Polisiye filmin sinemanın başladığı tarihe dayandığını varsayan araştırmacıların ilk polisiye film örneği 1947 yapımı *Pauline'in Serüvenleri*'dir (The Perils of Pauline, George Marshall, 1947). Araştırmacılar polisiye sinemanın sonraları ciddi araştırmalarda toplumların yaşadığı tarihsel, politik, toplumsal süreçle yakından ilişkili oldukları iddiasıyla yer aldığından bahsederler ve toplumların genel bir sosyo-politik rahatsızlık, tedirginlik geçirdiği dönemlerde, bu tür gerilimlerin bir tür sinemasal yansıması olarak polisiye filme ilgi duyduklarının altını çizerler.

Araştırmacılar için 1930'lu yıllar, polisiye filmin altın çağını temsil etmektedir. Araştırmacılar bu durumu dönem konjonktürü ekseninde ele almışlardır. Bu ortamı tanımlamak için ekonomik çöküntüden, gangsterlerden, yasadışılarından, içki kaçakçılarından, rüşvetten ve her türlü yozlaşmadan muhakkak bahsetmek gerekmektedir. Öyle ki bu ortam sadece sinemada değil, kendini yazınsal dünyada da belli etmiş, *Kara Maske* isimli bir dergide yayımlanan polisiye çizgi-romanlar satış rekorları kırmıştı. Nitekim bu serinin yazarları Dashiell Hammett, Horace Mac Coy, William Burnett, Raymond Chandler, David Goodis daha sonra eserlerini sinema malzemesi haline getireceklerdir.

Yani Dorsay ve Gürkan'ın ansiklopedik yaklaşımında, suç filmlerinin doğuşunda toplumun bir izdüşümünü görmenin mümkün olduğu algısı mevcuttur. Ekonomik buhranlar, savaş yılları ve savaş sonrası yıllar; hem Avrupa, hem de ABD'de beyaz perdeye bir şekilde yansımış ve bu yansımadan suç sineması doğmuştur.

Kara filmin başlangıcı ise, tam da bu fantastik ve komedi unsurları taşıyan serilerin ardından gelmiştir. 1941 yılında çekilen John Huston imzalı *Malta Şahini* (The Maltese Falcon, John Huston 1941) yalnızca kara filmin ilk örneği olarak kabul görmekle kalmaz; aynı zamanda dedektiflik türüne ciddiye katan filmlerin başlangıcı olarak da kabul edilir (Monaco, 2004: 543). Bu ciddiyet, türün tarihini polisiyeye çeken ilk atılım olmuştur. Kara film, polisiye türün temellerini atmıştır ancak, Borde ve Chaumeton bu düşünceye tam anlamıyla yaklaşmamışlardır: "Anlatım konusunda polisiye filmler ile kara film birbirinden ayrılmaktadır. Polisiye filmler işlenen cinayeti polisler ve kanun görevlilerinin bakış açısından anlatırken, kara film suçluların bakış açısına sahiptir (Borde ve Chaumeton, 2006: 19)." Yani bu noktada bir anlatıcının dili, hikâyeye baktığı göz ayrımı önemli rol oynamaktadır.

Borde ve Chaumeton bu ayrımı yaparlar; ancak bu yine de kara filmin polisiyeyi doğurduğu gerçeğini değiştirmez. "Kırkı yılların sonunda, gangster filmleri, belgeseller ve dedektif filmleri unsurlarından oluşan ve gangsteri mit olmaktan çıkarma çabası güttüğü kadar polisin çalışmasını a serinkanlılıkla yansıtan yeni tarz bir polisiye filmi, yarı-belgesel bir tür gelişti (Roloff ve Seeblen, 1997: 232)." Artık filmlerdeki olaylar gibi mekanlar da, gerçek hayattan alınarak kullanılmaya başlamıştır. Toplumun huzurunu ve sükunetini korumaya ant içmiş, hayatının her

alanında örnek bir polis figürünü işleyen filmler olarak kabul gören B tipi filmler bu dönemde ortaya çıkar.

“Ellili yıllarda Sam Spade’le Phillip Marlowe’un mirasını, onların çıldırmış kardeşiymiş etkisi uyandırabilen bir dedektif devraldı: Erkek-kadın demeden insanları istediği gibi boğazlayan, şiddet, kan ve seks batağında azgın bir küçük burjuva gibi debelenen, cesetleri üst üste yığan Mike Hammer’dı bu (Rolodd ve Seebleen, 1997: 283).” Mike Hammer, Mickey Spillane tarafından yaratılmış bir roman kahramanıdır. Kendinden öncekilere nazaran daha şiddete eğilimli bir karakterdir Hammer. Sorunları çözmede kendi yöntemlerinin adaletten daha etkin olduğuna inanır. Hammer’ın kadın düşmanı bir yapısı olduğunu söylemek; bazen yargıç, bazense cellat olduğunu ifade etmek yanlış olmaz.

1970’li yıllarda, her zaman olduğu gibi dedektif filmleri türünü etkileyen olaylar, toplumun, ABD toplumunun gündeminden gelmektedir. Vietnam Savaşı, Watergate skandalı gibi bir takım sansasyonel gelişmelerin ABD toplumunun ruh hali üzerinde hayli olumsuz bir etki bıraktığını söylemek yanlış olmaz. Bu olumsuz havanın, polisiye filmlerin önünü açtığını gözlemlemek mümkün. Toplumda oluşan güvensizlik hali, polis karakterinin yeniden yükselişe geçmesine sebep olmuştur. Fakat bu sefer gördüğümüz polis tiplmesi, toplumdaki adalet duygusundan, toplumun genel olarak havasından mustarip, bıkmış ve bu yüzden de şiddete yönelmiş bir polistir. (Tüysüz & Aktaş, 2011: 6)

Başka bir deyişle duygusal açıdan engellenmiş ve yaralı kahraman bunun acısını şiddet eylemleri aracılığıyla telafi etmektedir. Bu polis karakterinin en belirgin örneği Clint Eastwood’un canlandığı sert ve sıra dışı polis *Kirli Harry* (Dirty Harry, Don Siegel, 1971)’dir. Kirli Harry karakteri son derece maçodur ve karakter, suçluları yakalamak için yasal yolların dışına çıkmaktan da geri kalmaz. Gerektiği noktalarda yasal olup olmadığına bakmadan kendi yöntemlerini kullanmakta herhangi çekince yaşamayan Harry karakteri üzerinden ABD toplumunun muhafazakâr değerlerinin örtüştüğü bir kahramanla özdeşlik kurması yadırganamaz. Suç filmlerini kitle kültüründen ayrı düşünmek olası değildir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SON HAFRİYAT VE BEHZAT Ç. SENİ KALBİME GÖMDÜM KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ

3.1 GERÇEKLİK VE KURMACA EKSENİNDE SON HAFRİYAT ROMANININ ANLATIBİLİMSEL İNCELEMESİ

Çalışmaya konu olan eserlerden Emrah Serbes'in *Son Hafriyat* romanının anlatıbilimsel yapısı Ayşe Eziler Kıran ve Zeynel Kıran'ın *Yazınsal Okuma Süreçleri* çalışmasında değindiği dört temel anlatı yapısı ekseninde incelenmiştir. (Kıran, 2000) Araştırmacıların çizgisel anlatı, eksilteli çizgisel anlatı, paralel ya da eşzamanlı anlatı ve çizgisel olmayan anlatı alt başlıklarında topladığı anlatı biçimlerinden hepsi, Serbes'in romanında kendisine yer bulmuştur. Ancak bir tanesi, çizgisel olmayan anlatı, diğer tüm anlatı biçimlerine göre metinde çok daha baskın ve önemlidir.

3.1.1 Son Hafriyat'ta Çizgisel Olmayan Anlatı

Serbes'in bu anlatı biçimine eserinde yer verme gerekçesi, Kıran'ın anlatı biçiminin kullanımına bulduğu gerekçeyle koşuttur. Kıranlar'ın "Bir kahramanın davranışını, bir olayı açıklamak için (anlatıda) geriye dönüşler yapılır. Anlatıya sonundan başlanır, her şey geriye dönülerek anlatılır, bazen de ileri sapımlar yapılır," şeklinde açıkladığı bu anlatı biçimi, *Son Hafriyat* için son derece önemlidir; çünkü *Son Hafriyat*'ta Serbes, seri katilinin eylemlerini, katilin çocukluğunda yaşadığı bir olaya bağlar ve kitabın tüm dramatik yapısını bu geçmişte oturtur.

Son Hafriyat romanında yazar şimdiki zamanı hareket noktası olarak geçmişteki olayları karakterlerin ağzından, onların yaşadıkları olarak vermiştir. Bu anlamda romancı geleneksel anlatı biçimi olan çizgisel anlatı yapısını kırarak okuyucuyu okuma eyleminin içerisinde oldukça etkin kılmıştır.

291 sayfa ve 30 bölümden oluşan romanın hiçbir bölümünde anlatı tamamen geçmişe dönmez. Ancak kimi bölümlerde şimdiki zamanda kurulan anlatı, bir karakterin ya da romancının anlatımıyla geçmişe döner.

Çizgisel anlatı yapısını kıran olay örgüsü kimi zaman çeşitli göstergelerle romancını anlatımıyla verilmiş, kimi zamansa karakterlerin geçmiş yaşantılarını dile getirmeleriyle eserde kendisine yer bulmuştur.

Serbes, romanındaki geçmiş zamanı, seri katil karakteri Red Kit'in cinayetleri işleme sebebini anlatabilmek adına, yine karakterinin ağzından vermiştir. Seri katil Red Kit romanda belirli aralıklarla bir psikoloğa gider ve ona geçmişini anlatır. Anlattığı olaylarda net bir tarihten bahsetmez, ancak romanın sonunda ilişkilendiklerini anladığımız bir başka karakterin, Ekrem'in ağzından, Red Kit'in başına gelen ve onu intikam ateşine sürükleyen olayın 1985 yılında, 12 Eylül 1980 darbesinden hemen sonra, darbe ikliminde yaşandığını anlarız.

1980'li yıllarda TEM (Terör İle Mücadele) biriminde görev yapan Ekrem, kendisini kimsenin anlayamadığı bir sebepten Ahlak Bürosu'na sürmüştür. Ekrem'in bu kararına anlam veremeyen, Behzat Ç.'nin ekibinden Harun, Ekrem'e bu kararının sebebini dostane bir biçimde sorar. Ekrem de anlatmaya başlar. Anlatırken de 1985 yılından ve o yıl işlenen bir cinayetten bahseder.

Ekrem, "Sene 85," diye girdi söze. (...) Ekrem, "O zaman TEM yoktu," diye devam etti. "Birinci Şube diye geçiyordu. Notlarım iyi diye beni oraya verdiler. O zaman tabii ortamlar karışık, her gün bir operasyon var. Lafı fazla uzatmayayım, bir gün bir örgüt evine girdik. Abidinpaşa'nın arka taraflarında. Tecrübeli ekip önden girdi, iki terörist vurdular. Ben arkalarını kolluyordum. Yatak odasının camı buzluymuş, sonra işte birden o buzlu camın arkasında bir terörist belirdi, ateş ettim iki el. Sonra açtık kapıyı baktık, ölen altı yaşında bir kız çocuğu. Ortam loştu, gölgesi camda büyümüştü, bilmiyordum. Sonra işte kafayı yedim biraz, yerimde duramıyorum, doğru düzgün konuşamıyorum falan, beni rahat bir yere verin dedim, Ahlak'a verdiler."

"Soruşturma falan açılmadı mı?" (Serbes, 2008: 165)

Ekrem'in romanın 19. Bölümünde birinci tekil şahısta anlattığı bu anı, 26. ve romanda *rin tin tin'in ıstırapı* altbaşlığıyla yer alan bölümde bu sefer Red Kit'in ağzından önce birinci tekil şahısta, daha sonra romancının üçüncü tekil şahısta anlattığı anıyla iç içe geçer ve okuyucu bu gönderme üzerinden romana etkin bir biçimde dahil olarak aslında Ekrem'in 1985 yılında yanlışlıkla öldürdüğü küçük kız çocuğunun Red Kit'in kız kardeşi olduğunu, Red Kit'in bu yüzden, intikam duygusuyla seri cinayetler işlemeye başladığını anlar.

Evleri, Abidinpaşa'nın arka çukurunda, Allah'ın unuttuğu bir mahalledeydi. (...) Red Kit önündeki kitaplara göz atmaya çalışıyordu - okumayı dört yaşında sökmüş, çalışkan bir öğrenciydi kendisi- lakin kız kardeşi, kolundan çekip duruyor, mütemadiyen, "Sadık dostum yap, sadık dostum yap," diyordu. (...) Aynı gün, aşağı konduda oturan Sarhoş Ahmet Amcagilin oğlu Jetgil Servet, Japon kale maç yaparken, "Baban teröristmiş, televizyonda görmüşler," demişti. Teşhir zamanlarıydı, iki ay işkence yaptıkları devrimcileri derbeder bir şekilde televizyona çıkarıp işte bu örgütü çöktük, bunlar da çökmüş örgütün çökmüş elemanları,

operasyonlar sürüyor, akıllı olun siz de böyle çökmeyin mesajı veriliyordu her akşam. (...) Red Kit de uyudu. Uykusu hafıftı, gecenin bir vakti kapının tıklatıldığını duydu. (...) Seslerden anladığına göre babası gelmişti. (...) Babası başını okşadı, “Yat oğlum, sabah okula geç kalma,” dedi. Tekrar yattı. (...) Bir ara dalar gibi oldu, sonra karıştı iş. (...) Önce Rin Tin Tin’in havlamalarını duydu, sonra bir silah sesi. (...) Annesi bir hışımla yattıkları odaya daldı. Kız kardeşini dolaba, elbiselerin arasına soktu. Red Kit’i de kolundan tutup iklimi Sibiry’a aratmayan banyoya götürdü. (...) Merdaneli çamaşır makinesinin kapağını açtı. Red Kit’i koltuk altlarından tutup kaldırdı. İçeri girmek istemiyordu ama annesi zorla soktu, kapağı üstüne kapamadan önce, “Sakin ses çıkarma,” dedi. “Ne olursa olsun sus!” (...) Kapının kırılması ve ilk silah seslerini duyunca, merdanelinin güvenli bir yer olduğunu düşündü. (...) Silah seslerini acı iniltiler takip etti, bağrışlar, küfürler duydu ama es çıkarmadı, ne olursa olsun sustu. (Serbes, 2008: 250 & 251 & 252)

Seri katil Red Kit’in romanda kendisine 26. Bölümde yer bulan başından geçenler, 19. Bölümde Ekrem’in anlattıklarıyla birbirini tamamlar ve böylelikle çizgisel anlatı bir noktada kırılır. Bu tamamlamayı okur kendi zihninde gerçekleştirerek anlatıya etkin bir biçimde dahil olur.

Çizgisel anlatının kırıldığı bir diğer bölümse, 27. Bölümdür. Bu bölümde de geçmişe dönüşten yararlanılmıştır. Romanın henüz başında Behzat Ç.’nin yanlışlıkla masum bir insanı ateş etmek suretiyle yaralaması, roman boyunca ikinci bir anlatı katmanı olarak akar. Bu ikinci katmanda Mülkiye müfettişlerinin yaralama olayını etraflıca incelediklerine tanık oluruz. Bir diğer deyişle romancı, seri katilin yakalanması geriliminin yanına romanın başkarakteri Behzat Ç.’nin yakalanmasını koyar ve gerilimin dozunu bu yöntemle artırır.

Behzat Ç.’nin ekibinden herkesle teker teker görüşmeler yapan -romanda karşımıza, romancının uygun bulduğu isim olan Betty mahlasıyla çıkan- müfettiş, 27. Bölümde nihayet olayı bir tanığın ifadesi sayesinde çözmüş, buna uygun biçimde Behzat Ç.’nin ağzından da itiraf beklemektedir. Behzat Ç. ile müfettiş arasında geçen diyaloglarda sık sık geriye dönüşler, çizgisel anlatıyı bölen unsurlar vardır.

Bu anlatıda iki katmanlı geçmiş zaman kullanılmıştır. İlki şimdiki zamanın iki hafta öncesi 14 Şubat, ikincisi ise Behzat Ç.’nin sicilinin aktarıldığı 1985 yılından başlayan geçmiş zamandır.

Yazar 27. Bölümde kurmacayı yalınlıktan ve kuruluktan kurtarabilmek adına anlatıyı zenginleştirmiştir. Zenginleştirme işlemini de kurmacayı betimlemelerle (B), insan portreleriyle (P), söyleşimlerle (S) ve düşüncelerle (D) hayata geçirmiştir. Bu yöntemi şu aşağıdaki paragrafta inceleyebiliriz.

Başlangıç Durumu: Müfettiş 1: Betty / Müfettiş 2: Barni, Behzat Ç.'yi sorguya alırlar ve Betty, Behzat Ç.'yi işlediği suçu itirafa yöneltir. (Serbes, 2008: 253 & 254 & 255 & 256)

Anlatı Akışı: Uykusuzluktan göz kapakları ağırlaşmıştı, elleri titriyordu. **(P1 & B1)** Betty, titreyen elleri dikkatle inceledi. **(P2 & B2)** Barni Moloztaş'a Benzeyen Müfettiş **(B3)** -gerçi soruşturma sürecinde Barnilikten çıkmış, bu Sharon Stone'un Yenimahalle Şubesi gibi tutkulu kadının yanında yavaş yavaş silikleşmiş, *Temel İlgüdü*'deki aptal şişman polise benzemeye başlamıştı, o da Barni Moloztaş'tan çok Fred Çakmaktaş'a benzer ya, neyse bu muhabbet bitmez- **(D1)** durumu "Susma hakkınız hâlâ geçerli," **(S1)** diyerek açıkladı başkomisere. "Sayın Mülkiye müfettişinin size söyleyecekleri var." **(S2)** (Serbes, 2008: 253)

Bitiş Durumu: Behzat Ç. suçunu itiraf eder. (Serbes, 2008: 256)

3.1.2 Son Hafriyat'ta Eşzamanlı Anlatı

Son Hafriyat romanında Serbes'in kullandığı bir diğer anlatı biçimi eşzamanlı anlatıdır. Aynı anda gerçekleşen eylemlerin verilmesi için kullanılan bu anlatıbiçimi, Serbes'in romanının yapısı ve polisiye türüne uygun biçimde, romana hız kazandırmak, bir tür hengâme ortamı yaratmak için kullanılmıştır.

Romanın henüz birinci bölümünde eşzamanlı anlatıya başvurulmuştur. Bu sayede hem romana hızlı bir giriş yapılmış, hem de roman boyunca devam edecek bir gerilimin altyapısı oturtulmuştur. Roman süresince bir yandan bir seri katilin yakalanması işlenirken, bir diğer yandan da Behzat Ç.'nin henüz birinci bölümde yanlışlıkla masum bir insanı yaralaması ve bunun sonunda ceza alıp almayacağı gerilimi korunur.

Birinci bölümde bir çatışma ihbarı alan Behzat Ç. ve o sırada birlikte olduğu yardımcısı Harun olay yerine süratle intikal ederler. Olay yerine vardıklarında Behzat Ç.'nin bir diğer çalışma arkadaşı Akbaba da oradadır. Serbes bu bölümü aynı anda gerçekleşen olaylarla (O) eşzamanlı anlatı tekniğinden yararlanarak anlatmıştır.

Trafiğe kapalı Sakarya Caddesi'ne SSK İşhanı çiçekçiler tarafından girdiler **(O1)**. Harun, önüne çıkan çöp kamyonunu sollayıp direksiyonu toplamaya çalışırken **(O2)**, sallantıya dayanamayan tepe lambası düştü **(O2)**, sağ ön jant fırladı **(O2)**. Seyyar satıcı taifesi **(O3)**, üstlerine zikzaklarla gelen Toros'u **(O3)** görünce **(O3)** ışıldaklı oyuncakları **(O3)**, dil çıkaran ördeleri **(O3)** ve bilumum zerzevatı toplayıp **(O3)**, zabıta

baskınından kaçır gibi sağa sola dağıldı (O3). Mal canın yongasıdır diyen (O4) bir iki çiçekçi gül demetlerini içeri aldı (O4). Sarhoşun biri yuvarlanan jantı (O5) yakalayıp “Hey koçum benim be!” diye bağırdı (O5) Toros’un arkasından. “FBI mısınız?” İşte ancak ondan sonra Harun, ayaklarının arasında bir fren pedalı olduğunu hatırladı (O6). Asılınca arka tekerler kilitlendi, bir süre kaydılar ve tam yerinde durdular (O7). Çatışmanın ortasında. Behzat Ç. saate baktı: 23.19 (O8). (Serbes, 2008: 10)

Serbes’in *Son Hafriyat* romanında iki farklı bölümü iç içe geçirmeyi başardığı bir eşzamanlı anlatı örneği daha bulunmaktadır. Bu eşzamanlı anlatının önemi, romanın polisi Behzat Ç. ile seri katil Red Kit’in ilk defa karşılaşmaları ve olayların (O) farklı bölümlerde geçmesidir.

16. Bölüm’den:

Harun ve Behzat Ç., 23 Şubat Cuma günü, profesörün bürosuna, randevularına on beş dakika geç kalarak, ikiyi çeyrek geçe girdiler (O1). Randevularına ortalama yirmi dakika önce gelen Red Kit de oradaydı (O1). (Serbes, 2008: 143)

18. Bölüm’den:

Red Kit, Selma’nın refakatinde bekleme odasına giren polisleri görünce (O2) kendisini almaya geldiler zannetmişti (O2). (Serbes, 2008: 155)

Bu eşzamanlı anlatı tekniği, romancının modern biçimine işaret etmektedir. İki gerilim unsurunu karşı karşıya getirerek beklenen tansiyon romancı tarafından bilinçli bir biçimde arttırılmıştır. Red Kit içeri girenlerin polis olduğunu bilmekte, Behzat Ç. ve Harun ise büroya girdiklerinde karşılaştıkları Red Kit’in kimliği hakkında hiçbir fikre sahip değildir. Buna rağmen Red Kit’in şüpheli tavırları Behzat Ç.’nin dikkatini çeker. Romancının eşzamanlı anlatı yapısıyla yakaladığı gerilim, romanın gidişatı açısından çok değerlidir.

3.1.3 Son Hafriyat’ta Eksiltili Anlatı

Kıranlar’ın çalışmasında “Okurun kolayca düşleyebileceği bazı ikincil olaylar isteyerek atlanır (...) bu atlamalar ya öykülemeyi hızlandırmak için ya da bir gerilim hazırlamak için yapılır” (2000: 68) ifadeleriyle açıkladığı eksiltili anlatı, *Son Hafriyat* romanında aynen bu amaca hizmet eder biçimde kullanılmıştır.

Romanın henüz ilk sayfalarından beri Behzat Ç.’nin, romanın bir önceki kitabında yer alan kızı Berna’nın intiharı olayından çok etkilendiği yazarın işlediği önemli bir konudur. Bu intiharın açtığı yara, Behzat Ç.’nin birçok eyleminde somut bir biçimde görülür. Sürekli sanrılar gören, gördüğü sanrıları gerçek zanneden ve bu

psikolojiyle hatalı eylemler gerçekleştiren Behzat Ç.'yi Harun, intihar eden kızının mezarına götürmeye karar verir. Kızının ölümünü bir türlü kabullenmeyen Behzat Ç. kızının mezarını görünce nihayet gördüklerinin birer sanrı olduğunu anlar, kızının ölümünü kabullenir ve hayatına devam eder. Bu öykü romanda eksiltili anlatı yöntemiyle kurulmuştur.

Behzat Ç. ile Harun arabada seyir halindelerken Behzat Ç. bir anda kalabalık içerisinde kızı Berna'yı gördüğünü zanneder ve kızına ulaşmak için arabadan hızla iner. Kalabalığın içinde kızına benzeyen bir başka kızı yakalar ve kızını bulduğu yanlışlığına kapılır. Amirinin peşine koşan Harun, korku içerisindeki kızı Behzat Ç.'nin elinden kurtarmaya çalışır ancak başaramaz.

Harun elleri ayırmak için tekrar yüklendi. Asıldıkça Behzat Ç.'nin elleri daha sıkı kenetleniyordu. Kız yeniden bağırırmaya başlamıştı. Harun biraz daha zorlarsa kızın omzunu çıkaracaklarını anladı. Behzat Ç.'yle kızı hafif yan çevirdi. "Kafanızı geri çekin, biraz uzak durun bayan," dedi. Ondan sonra da "Kusura bakma amirim," deyip Behzat Ç.'nin alnının ortasına kafayı gömdü. Harun'dan kafa yemek derken, kafaya bir bowling topu yiyip bayılmaktan bahsediyoruz. (...)

Harun bayılttığı amirini sırtına aldı. (...)

Sırtında taşıdığı amiriyle yaya geçidinde bekledi, yüz yirmi saniye sonra yeşil yanınca, dörtlüleri göz kırpan Megane'a doğru yürüdü. (Serbes, 2008: 264)

Serbes, romanının bu anlatısını bir anda bölüp, zamanını tam olarak açıklamadığı ama gelecek zaman olduğunu anladığımız bir âna, geleceğe gider. Romanın açılan bir sonraki kısmında Behzat Ç. ve Harun, Behzat Ç.'nin kızı Berna'nın mezarındadır.

Gözlerini açtığı anda nerede olduğunu anlayamadı. Uyananın ilk şaşkınlığıyla, henüz anlamını bulamamış bir yüz ifadesiyle, kaybolmuş gibi baktı. Gözüne yaklaşan iri bir el gördü. Harun'du. Onun uzattığı iki aspirini ağır ağır çiğnedi. Elini alnına götürdü, kafasındaki şişliğin yanına alnında da bir kardeş eklenmişti. (...) (Serbes, 2008: 264)

Karşıyaka Mezarlığı'ndaydılar. Binlerce ölünün üstünü kar kaplamıştı. Berrak, lekesiz bir kar Kentin içinde ikinci bir ölüler kenti. Harun dirseğinden sıkıca tuttu. Binlerce mezarı geçip bir mezarın önünde durdular. Taşına baktı: Berna Ç. 28 Ocak 1985 – 28 Ocak 2006. Ruhuna El Fatiha. (Serbes, 2008: 265)

Metinde geçen bir diğer eksiltili anlatı örneği ise, hemen yukarıda verilen örnek içerisinde de geçer. Behzat Ç.'nin kızının mezarında uyandığı an kafasında

olduğunun okuyucuya hatırlatıldığı şişlik, mezarda uyanış bölümü olan 28. Bölüm'den dört bölüm önce 24. Bölüm'de birlikte olmak istediği kadın Bahar'ın oğlu Ulaş'tan yediği darbeye bağlıdır.

“Tak. Başkomiser Allahını şaşırdı. Biri kafasına sert bir cisimle -sanki bir ütüyü falan- vurmuştu.” (Serbes, 2008: 234)

Metinde kullanılan asıl büyük eksiltili anlatı örneği, *Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi Serisi*'nin ilk kitabı olan *Her Temas İz Bırakır*'la ilgilidir. Birinci kitapta anlatılan bir olay, ikinci kitap boyunca etkisini metinde hissettirir: Behzat Ç.'nin kızı Berna'nın intiharı. Birinci romanın finalinde verilen bu intiharın başkarakter Behzat Ç. üzerindeki etkisi, *Son Hafriyat* romanı boyunca işlenir. Bu intiharın üzerine inşa edilen dramatik yapı, Behzat Ç.'nin romanın büyük çoğunluğunda, hatta okuyucuya sunulmayan bir yıl boyunca, konuşmamasına bile yansır.³ *Son Hafriyat* bir polisiye serinin ikinci kitabı olduğundan, karakterlerin ve olayların çoğuna, ikinci kitabın kurmacası içerisinde önemli ve dolayısıyla vurgulanması gereken bir yeri olmadıkça değinilmez.

Behzat Ç.'nin Mülkiye müfettişleri tarafından sorgulandığı bölümde Mülkiye müfettişi Betty, Behzat Ç.'nin birinci bölümdeki çatışmada vurduğu kişiyi kızının katili sandığına dair bir tez ortaya atar. Bu tezi savunurken de Behzat Ç.'nin kızının ölümüne değinir ve Behzat Ç.'ye o anları tekrar yaşatır. Behzat Ç.'nin intikam alma amacıyla bir şahsı vurduğunu iddia eden Betty üzerinden yazar, Berna'nın ölümünün ayrıntılarına anlatı ritminin bozulmaması amacıyla girmez ve eksiltili anlatıya başvurur.

“Yoksa vurduğunuz o şahıs, o geceki çatışmada kızınızı mı öldürdü zannettiniz? Vurulan kızı karlar içinde görünce, kızınızın ölümünü baştan yaşayıp intikam almaya mı kalktınız? Öyle ters ters bakmayın, sizin hayatınızı sizden iyi biliyorum.” (Serbes, 2008: 156)

³ Behzat Ç. ile Harun romanın hemen başında çatışma haberini aldıkları olay yerine intikal ederlerken Harun, arabayı kaza yapılabilecek raddede hızlı kullanır. Behzat Ç. tepki gösterebilecekken göstermez. Bu durumu yazar şu anlatıyla ifade eder: “Behzat Ç. normal şartlar altında -NŞA- ‘Biraz yavaş!’ ya da en azından ‘Dikkatli!’ diyebilirdi ama demedi. Çünkü bir yılı aşkın süredir kimseyle konuşmuyordu.” (Serbes, 2008: 10)

Romanın büyük çoğunluğunda konuşmayan bir karakter ve bu karakterin romanın hemen başında yaptığı yasadışı bir eylem, romanının ikinci anlatı katmanını oluşturur. Romanın başında Behzat Ç.'nin eli, Behzat Ç. tam şahsı başından vuracakken üzerine atlayan Hayalet sebebiyle omzundan vurur ve bu durum Behzat Ç.'nin Mülkiye müfettişleri tarafından sorgulanmasına ve aynı zamanda yakın çalışma arkadaşı Akbaba tarafından yüzüstü bırakılmasına sebep olur.⁴ Aynı karakter, romanın sonunda seri katile tam ateş edecekken, yine üzerine atlayan Hayalet sebebiyle başından vuracağına seri katili omzundan vurur. Yani aslında romanın başında uygulanan kurmaca yapısıyla sonunda oluşturulan kurmaca yapısı birbirine çok benzemektedir. Sonuncusunun sebebi suçsuz bir kızın, Ekrem'in kızı Songül'ün ölümü, ilkinin sebebiyse Behzat Ç.'nin kızı Berna'nın ölümünün Behzat Ç. üzerinde yarattığı psikolojik illüzyondur. Romancı eksilteli anlatıya, kurduğu dramatik yapının içerisinde önemli bir yer vermiştir.

3.2 GERÇEKLİK VE KURMACA EKSENİNDE SON HAFRİYAT ROMANININ ZAMANSAL İNCELEMESİ

Romanda gerçeklik algısını sağlayan en temel unsurlardan biri zamandır. Anlatıcının yaşadığı öyküleme zamanı ve kurmaca zamanı diye ikiye ayrılabilen zaman dilimlerinde, anlatıcı kurmacayı yönlendirir, kurmacayı anlatışıyla şekillendirir. Konuşan öznenin anlatıcı olduğu öyküleme zamanında üç anlatıcı türünden bahsedilir. Kıranlar'ın *Yazınsal Okuma Süreçleri* çalışmasında açıkladığı bu üç anlatıcı türünden *Son Hafriyat* romanında kullanılan dışöyküsel anlatıcıdır ve Kıran'ın tanımıyla şu şekilde açıklanır: "Üçüncü tekil kişi adıyla ve ona uygun fiil çekimlemeleriyle konuşan, olaylara karışmayan, her zaman, her yerde olan, çoğu zaman cinsiyetsiz bir anlatıcı." (2000: 219) Serbes, bu anlatı biçimiyle okuru zamansal olarak yabancılaşmaya iter ve geçmişte yaşandığını varsaydığı olayların gizemiyle okuru ele geçirir.

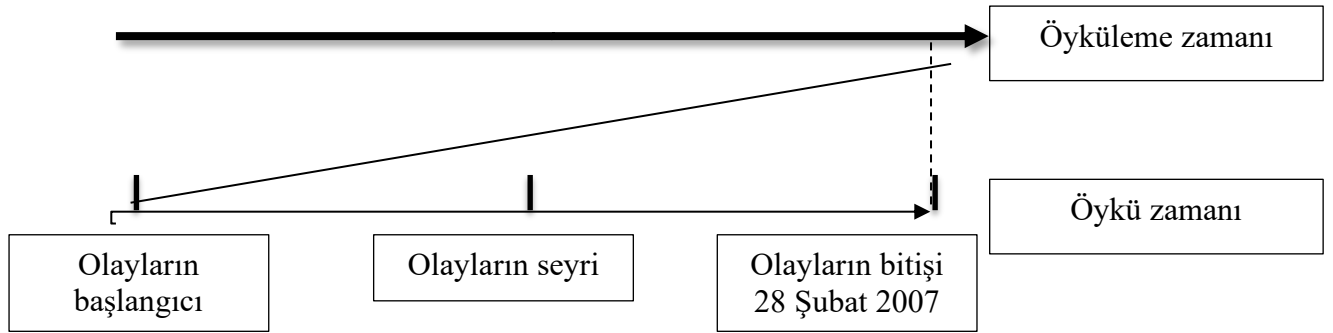
İki marul, iki yüz elli gram beyaz leblebi ve altı Tekel Birası'yla, "Yük Taşımak Yasaktır" levhalı asansörün önünde bekliyordu. Apartmanın kapıcısı Kamber, elindeki boş çöp kovasıyla geldi. Son kattan başlayıp alt katlara doğru çöpleri toplayacaktı. Başıyla soğuk bir selam verdi, küskündü başkomisere. Bir sene öncesine kadar karısı Gülsün -herkes

⁴ Romanda sorgusu esnasında Mülkiye müfettişlerine Behzat Ç.'nin yaralama olayını dürüstçe anlatan ve dolayısıyla mesai arkadaşı Behzat Ç.'yi yüzüstü bırakan karakter Akbaba'dır. Bu eylemini Akbaba,

Gülsüm derdi- on beş günde bir temizliğe giderdi ona. Behzat Ç. o üzücü hadiseden sonra eve kapanıp, bırak kapıyı, perdeleri bile açmadan, Yeni Rakı'yla terapiye başlayınca, bu temizlik seansları da son bulmuştu. **Bu durumun maliyeti Kamber'e ayda seksen liraydı.** "Kabini görmeden binmeyiniz." Kabini görünce dördüncü katın düğmesine bastı, asansörün kirli aynasına bakmamaya özen gösterdi. Kamber'le aralarında çöp kovası olduğundan, kabinin köşelerine iyice sıkışmışlardı. Asansör ağır ağır çıkmaya başladı⁵. (Serbes, 2008: 104)

Bu alıntılanan metinde anlatıcı, Behzat Ç.'nin o sırada taşıdıklarını eksiksiz bir biçimde; beyaz leblebinin gramı ve türü, biralara adedi ve markası, marulun sayısına kadar bilmektedir. Aynı anlatıcı apartman görevlisi Kamber'in elindeki çöp kovasının boş olduğundan da haberdardır ve Kamber'in temizliğe en üst kattan başlayacağından da. Kamber'in Behzat Ç.'ye küs oluş sebebi, bu küslüğün Kamber'e yarattığı maddi külfet de yine metinde anlatıcı tarafından aktarılır. Alıntılanan metindeki anlatıcı, geçmişi de şimdiyi de sanki oradaymışçasına bilmektedir.

Serbes *Son Hafriyat* romanında artsüremsel öyküleme zamanında anlatısını öykülemiştir. Romanda kurmaca zamanıyla öyküleme zamanı arasında belirsiz bir zaman aralığı vardır. Bu zaman aralığı bir saat de olabilir, bir yıl da olabilir. Romanda aradan geçen bu zamana ilişkin hiçbir gösterge yer almaz.



Şekil 3.1 : Son Hafriyat Romanının Anlatı Düzeni

Bu noktada romanın öykü zamanının tam olarak ne zaman olduğuna dair bir çalışma yapılması, çalışmanın öyküleme ve öykü zamanını daha net ortaya koyabilmek için faydalıdır. Anlatıcı olayların başlangıç tarihinin, yılını belirtmemekle

⁵ Alıntılanmış metindeki tüm vurgulamalar araştırmacı tarafından yapılmıştır.

birlikte bir sevgililer günü olduğunu henüz romanın ilk sayfasından verir.⁶ Ardından Behzat Ç. karakterinin Mülkiye müfettişleri tarafından sorgulandığı 27. Bölümde, Mülkiye müfettişi Betty, Behzat Ç.'nin askeri lisedeyken işlediği idari bir suçtan bahseder ve ardından on sene fazla göze batan bir disiplin suçu işlemediğine değinir.⁷ Betty karakteri yine aynı bölümde Behzat Ç.'nin sıradaki -yani on yıl sonraki- disiplin suçuna girecek eylemini 1995 yılında gerçekleştirdiğini ifade eder.⁸ Buradan anlarız ki Behzat Ç.'nin mesleki kariyeri 1985 yılında başlamıştır. Yine Betty karakterinin ifadesinden yola çıkarak öğreniriz ki, Behzat Ç.'nin toplam meslekî kariyeri 22 senedir.⁹ Tüm bu bilgilerin ışığında *Son Hafriyat* romanının öykü zamanının 14 Şubat 2007 yılında başladığını söylemek mümkündür.

Romanın anlatısının öykü zamanı da iki haftaya yayılmıştır. Bu tarih de, romanın son bölümünün 28 Şubat Çarşamba gününde ve aynı yıl içerisinde geçtiğinden yola çıkılarak elde edilir.¹⁰

Anlatıcının öyküleme zamanını 28 Şubat 2007 tarihinden sonradır. Öykü zamanıysa 14 Şubat 2007 ile 28 Şubat 2007 arasındadır. Çizgisel olmayan anlatı yapısının romana hâkim olduğunu da göz önünde bulundurarak, geriye dönüşler de hesap edilmiştir.

Öykü zamanında olaylar başlamış, bitmiş ve üzerinden zaman geçmiştir. Anlatıcı olayları öncelik/sonralık sırasına göre dizmiştir.

Son Hafriyat romanında anlatıcının bir roman karakteri üzerinden iki zamanı birbirine bağladığı da görülür. Karakterler aslında aynı değildir; ancak isim benzerliği üzerinden roman bölümleri iç içe geçer.

⁶ “Çatışma ihbarını aldıklarında TED Kolej’in önünden Kurtuluş’a çıkmak üzereydiler. Harun ‘Şu ihbar bir gün de doğru istikametteyken gelsin arkadaş,’ diye söylendi. Sevgililer Günü’ydü ve sulu kar yağıyordu.” (Serbes, 2008: 9)

⁷ “Öğrenciliğinizde ve mesleğe başladıktan sonraki ilk on senenizde fazla göze batan bir durumunuz olmamış.” (Serbes, 2008: 254)

⁸ “Betty, ‘Lakin sene 95,’ dedi. (...)” (Serbes, 2008: 254)

⁹ “Yirmi iki yılda yirmi üç soruşturma.” (Serbes, 2008: 255)

¹⁰ “28 Şubat Çarşamba... Dışarıda biraz takıldıktan sonra dönecek bir evi, ıslak giysilerini kurutacak orta karar bir kalorifer peteği olanlar açısından bakıldığında, harikulade bir gündü.” (Serbes, 2008: 261)

Romanın 9. Bölümünde Behzat Ç.'nin müdürü ve arkadaşı Tahsin'e Red Kit tarafından öldürülen ve bir parka gömülen köpeğin akıbetiyle ilgili bir bilgi gelir. Bu bilgi doğrultusunda Red Kit'in gömdüğü köpeğin Çevik Kuvvet'in köpeği olduğu ortaya çıkar.

Selim saçlarını savura savura geldi, Tahsin'in başında durdu. Yüzünden düşen bin parçaydı.

Tahsin, "Konuşsana lan," dedi. "Ne oldu?"

"Bu köpek var ya."

"Eee?"

"Bizim Çevik Kuvvet'in köpeğiymiş."

"Ne! NE!"

Tahsin, "Bir yanlışlık olmasın," dedi. "Bu köpek bir deri bir kemik bir şey, neresi Çevik Kuvvet."

Selim, "Yaşlanınca Moral Eğitim Merkezi'nin bahçesine koymuşlardı ya," dedi.

Tahsin köpeğin siyah burnuna dokunurken, hepsinin aklından geçen soruyu sordu: "Bu bizim Rin Tin Tin mi yoksa?"

"Evet, o." (Serbes, 2008: 84)

Zamanında Çevik Kuvvet'in arama çalışmalarında kullandığı köpek olan Rin Tin Tin'in ismi, aynı zamanda seri katil karakter Red Kit'in askerlik yaptığı dönemde gömdüğü Napolyon isimli kediye nasıl gömdüğünü psikoloğa anlattığı 10. Bölümde değiştiği kendi köpeğinin ismidir.

Ayaşlı, "Sen hiç hayvan besledin mi?" diye sordu.

"Bir köpeğimiz vardı."

"Adı neydi?"

"Rin Tin Tin."

"Öldü mü?"

"Öldü."

"Ne zaman?"

"Uzun zaman oldu." (Serbes, 2008: 87)

Anlatıcı romanının 10. Bölümünde verdiği bu bilgiyi, 30 bölümlük romanının sonu sayılabilecek 26. ve Rin Tin Tin'in İstirabı adını verdiği bölümde detaylandırır ve öncelik/sonralık sıralamasına göre romanını dizer, okuyucuyu romanda etkin kılar.

Seslerden anladığı kadarıyla babası¹¹ gelmişti. Kulağı iyiydi. Bir duyduğunu bir daha unutmazdı. Babası başını okşadı. “Yat oğlum, sabah okula geç kalma,” dedi. Tekrar yattı. Gözüne uyku girmiyordu. Bir ara dalar gibi oldu, sonra karıştı iş. Sonradan pek çok kez, uyumasa başına bunların gelmeyeceğini, o kâbusu görmeyeceğini düşündü. Önce Rin Tin Tin avluda yatıyordu. Kanı, karın üstünde mürekkep lekesi gibi büyümüş, orta ölçekte bir gölcük oluşmuştu. (Serbes, 2008: 251)

3.3 GERÇEKLİK VE KURMACA EKSENİNDE SON HAFRİYAT ROMANININ SİRASAL İNCELEMESİ

Roman içindeki olayların düzenlenişiyle, bu olayların roman içindeki düzenlemesi karşılaştırıldığında anlatının süredizimsel sıraya göre belirlendiği; ancak kimi noktalarda romancının geriye sapımlardan faydalandığı görülür. Romancı, romanının çizgisel anlatısını bilhassa karakterlerin, kurmaca zamanı olan zamanda gerçekleştirdikleri eylemlerin gerekçelerini ortaya koyabilmek için kırar ve geçmiş zamandan yararlanır.

Red Kit karakterinin neden seri katil olduğunu, onu seri cinayetler işlemeye iten gerekçelerin neler olduğunu anlatmak için romancı sık sık zamanda geriye-sapımlar yapar. Bu geriye-sapımların hiçbirinde geçmiş zamanda kalınmaz, hep o döneme ait ihtiyaç olan yaşantıları anlatır ve kurmaca zamanına geri döner.

Romancı Red Kit karakterine ilişkin tüm bu geriye-sapımları yapabilmek için karakterini bir terapistle yollar. Bu terapist ile yaptığı görüşmelerde Red Kit, hep geçmişinde canlıları gömdüğünden bahseder ve bu eylemleri kendince bir adalet duygusuyla yaptığını anlatır. Red Kit’in çocukken babası, annesi, kız kardeşi ve köpeği, babasının siyasi tercihindan dolayı Terörle Mücadele ekiplerince öldürülmüştür. Red Kit de romanın kurmaca zamanı içerisinde çizgisel bir düzlemde ona bunu yapanlardan intikam alır ve Çevik Kuvvet’in köpeğini, TEM’de onun ailesinin canına kast edenlerden birinin babasını, diğerinin annesini ve bir diğerininse kız kardeşini öldürür. Öldürenler daha sonra mahkemece yargılanırlar, ancak devlet içerisinde görev yapanların ifadeleri doğrultusunda ceza almazlar. Red Kit adaletin

¹¹ Anlatılan kişinin Red Kit olduğunu vurgulamak için, vurgulama anlatıcı tarafından yapılmıştır.

sağlanmadığına inandığından, ona bunları yaşatanlara kısasa kısas bir ceza verme yoluna girer.

Romanın son bölümünde terapist profesör ile Red Kit son kez randevulaşırlar. Bu seansta profesör, Red Kit'in eylemlerinin gerekçesini çözer:

Profesör, "Polisler ne oldu?" diye sordu. "Ceza almadılar mı?"

Red Kit omzunu silkti.

"Ben olayın üstüne düşünce, davasıydı, mahkemesiydi falan. Bir ara bir Mülkiye müfettişi gelmiş, böyle hafif tırlatmış, tutkulu bir kadın. Olayı incelemek istedi. Ama teşkilat polisleri korudu. Polisler de yalan ifade verip birbirlerini korudular. Kapandı."

Profesörün kafasında parçalar yerine oturuyordu. Böylece Red Kit de ilginç bir vaka olmaktan çıkmıştı. Biraz morali bozuldu. İnsanların sebepsiz yere akla mantığa savaş açması, ruhbilim dünyası adına daha verimli çözümleme imkanları sunar. Nedenli davranışlarsa biraz moral bozar. Yani, sadece profesörün değil, herkesin anlayabileceği nedenler.

Profesör, "Hep ailenin mezarını aradın," dedi. "Bu yüzden onlara da mezar arattın. Balıkları saklaman. Yüzbaşının kedisi... Havasızlıktan öldüler. Kaplumbağa tabii biraz daha kompleks bir canlı. Kendini Red Kit zannetmen de doğal. Hep ona anlatmak istedin. Küçük kız kardeşine."

Red Kit, "Her şeyi çok güzel yorumluyorsun," dedi. "İçinden bunun dışında bir şeyler yapmak geçti mi hiç?"

"Ne gibi?"

"Birilerinin acı çekmesi gerektiğini düşündün mü hiç? Birilerinin hesap vermesi gerektiğini. Bu dünyada adalet yok, ahlak imkânsız. Adaletin olmadığı yerde hesap görmek kolay değil. Aslında karmaşık bir konu... Üstüne biraz daha düşünmem lazım."

Profesör, Parker'ı tekrar çıkarma ihtiyacı duydu. "Tamam," dedi. "Bu dünyada adalet yok, ahlak da imkânsız. Peki, intikam çözüm mü? İntikamla hiçbir şey çözülmez."

"Amacımın bir şeyi çözmek olduğunu söylemedim ki. Amacım bir şeyi anlamanız." (Serbes, 2008: 278 & 279)

Roman süresinde Red Kit ile profesör arasında geçen tüm bölümlerde, geriye-sapım tekniği uygulanmış, Red Kit karakterinin yapısı romancı tarafından anlatılmıştır. Bu geriye-sapımlar aynı zamanda katilin sıradaki eyleminin ne olacağına da işaret eder.

Anlatıda sadece Red Kit karakterinin değil, neredeyse tüm karakterlerin geriye-sapım sıralamasıyla geçmişine gidilir ve öyküleme zamanındaki eylemleri açıklanır.

3.4 GERÇEKLİK VE KURMACA EKSENİNDE SON HAFRİYAT ROMANININ UZAMSAL İNCELEMESİ: ANKARA

Son Hafriyat romanında uzam, romancı tarafından hem çok karmaşık hem de çok berrak bir biçimde işlenir. Romanın arka planına hâkim coğrafya, kent, Ankara'dır. Ancak bu "Ankara" alışlageldiğin dışında bir biçimde sıradan bir arka plan olarak romanda kendisine yer bulmamaktadır. Kafası karışık karakterlerin karakter yapılarıyla özdeşleşecek türde, sürekli değişim ve devinim halindeki bir Ankara'dır anlatıda söz konusu olan. *Son Hafriyat* romanında Ankara çok etkindir ve dönüşümün sürekliliği, romana bir boyut katar. Romanda öldüreceği kişileri şehrin, Ankara'nın çeşitli yerlerine diri diri gömen bir seri katil vardır ve sadece bu özelliğiyle bile romanın mekândan ayrı ele alınamayacağının göstergesidir.

Evrin Doğan Adanur'un *Polisiye Romanda Ankara'nın Kültürel Göstergeleri: Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi* başlıklı çalışmasında da değindiği gibi, çağdaş polisiye roman daha çok şehirle ilgili ve mekânı ön planda tutan bir yapıya sahiptir. (Adanur: 2013)

Çağdaş polisiye roman şehirle ilgili ve mekânı aktif olarak kullanan bir edebi türdür. Şehirsiz mekân hiçbir zaman sadece bireysel ve toplumsal meselelerin ortaya çıktığı tarafsız ve etkisiz bir alan değildir. Tam tersine, her tür fikrin ve eylemin ortaya çıkmasında önemli bir etmendir. Dolayısı ile mekân, siyasi, toplumsal ve bireysel her tür anlam için aktif bir odaktır. Tarihsel süreçler içinde değişen bu anlamlar şehrin ürettiği söylemsel ve kültürel göstergelerde ortaya çıkar. (Adanur, 2013: 151)

Ankara'nın sembolik bir kent olduğunu söylemek yanlış olmaz. Ankara hem Türkiye'nin başkenti, Türkiye Cumhuriyeti devletinin ilk ana yerleşkesi; hem de kentsel bir mekandır. Devlet kurallarının, geleneğinin Ankara insanıyla iç içe geçmesi oldukça doğaldır ve bu iç içe geçişi anlatıcı da metninde kullanmıştır. Romandaki her karakterin bir şekilde devletle bir ilişkisi vardır. Polis cephesi zaten devletle doğrudan ilişkilidir ama mesela uzak gibi düşünülebilecek yan karakterler bile bir şekilde devlete dokunur.

Harun karakterinin babası, romandaki yan karakterlerin bile devletle ilişki içerisinde olmasına doğru bir örnektir. Harun romanın 19. Bölümünde asıl isteğinin

polis olmak olmadığını, büfe açmak olduğunu söyler ve fakat babasının buna engel olduğunu söyler. Babası bu isteğini polisliğin devletle ilişkisi olmasına bağlar.

Harun, “Polis olduğum günün ta amına koyayım,” diyerek muhabbete son noktayı koydu, yumruğunu da masaya vurmuştu hafiften. “Ben büfe açacaktım!”

Hayalet, “Yavaş!” diye uyardı. “İçeride uyuyan var.”

Harun ikisini de duymadı, bünyesi içkiyi pek kaldırmazdı. “Babama dedim ki,” dedi kafayı bulmuş bir adamın kendi kendine acıyan duygusallığıyla. “Hazır elimizde üç kuruş para varken gel bir büfe açalım. Gazete-dergi olsun, Tekel kuruyemiş, tost çeşitleri, yerine göre İddiası Sayısal’ı, köşeyi dönecektik. Tam Sakarya’nın köşedeki 20 No’lu büfe var ya, Babacan’la Otlangaç’ın arasındaki, onun için ihaleye girecektik, belediyeden araya adam da sokmuştum. Hava parasını taksit taksit verecektik. İsmi Köşem Büfe koyacaktık. İsmi ben buldum, nasıl?”

“Çok güzel düşünmüşsün.”

“Ama bu benim deli babam, olmaz dedi, polislik dedi, devlet kapısı dedi. Şimdi kendi delirdi, beni de delirtti.” (Serbes, 2008: 164)

Harun’un babası emekli belediye otobüs şoförüdür, oğlunun da devlet kapısından ayrılmasını istemez. Ankara romanda, karakterlerle iç içe geçen, başkent olma konumuyla Ankaralı karakterleri düzenleyen bir mekân konumundadır. Roman karakterlerinin çatışması bile, Ankara kenti üzerinden kurulmuştur.

Adanur’un da araştırmasında belirttiği gibi: “Şehir ve edebiyat bağlamının ürünü olan polisiye roman da çoğunlukla tehlikeli, karmaşa dolu ve tekinsiz yerlerde kurgulanır.” (Adanur, 2013: 151) Bu bağlamda Ankara, *Son Hafriyat* gibi kafası karışık polis karakterlerin, şehri kendisine açık mezar seçmiş bir seri katilin hikâyesini anlatmak için çok uygun bir kenttir. Şehrin devinimi, karmaşası, *Son Hafriyat* romanında anlatılan hard-boiled polisiye anlatısına çok uygundur. Ankara, romandaki haliyle, çürüme, çöküş ve keşmekeşi temsil eder. Bu bağlamda iyi ve kötü karakterlerin kesin çizgilerle birbirinden ayrılmadığı *Son Hafriyat* romanı için mekansaldan çok uzamsal bir anlam taşır.

Toplumdaki radikal kültürel değişimin polisiye romana yansısıyla oluşan bu yeni tür politik ve kültürel yönelim kaybını, karmaşa duygusunu ve tekinsizliği yansıtır anlatıcı anlatısına. *Son Hafriyat* romanının sonunda her ne kadar Red Kit karakteri polisler tarafından yakalansa da, roman sona erdiğinde adalet tam anlamıyla sağlanmamış olur. Zamanında canı yana Red Kit, canını yakanların canını yakmıştır, ifadesi aslında adaletin sağlandığına, dengenin sağlandığına işaretler. Ancak canı

yanan, canını yakanların canını, canını yakanların günahsız yakınlarının canını yakarak sağlamıştır. ¹² Karmaşık bir anlatının, karmaşık bir şehirde geçmesi, romancının anlatısına sürekli şehrin değişen çehresini yerleştirmesi boşuna değildir.

“Biz heykel tarafını tuttuk, öbür ekip havuzun oradan gelsin. Tamam.”

“Hangi havuzun?”

“Ya bu milletin oturup bira içtiği havuz yok mu?”

“Havuz mu kaldı, doldurdular orayı.”

“Ya uzatma Merkez! Oradan gelsinler işte.”

“Anlaşıldı tamam.” (Serbes, 2008: 11)

Harun ile romandaki diğer polisler arasında geçen bu diyalog bir çatışma anlatısının içerisinde yer alır. Çatışma karmaşayı sembolize eder. Yine aynı sayfada geçen “Behzat Ç. boş Tekel şişesini çöpe atarken olay yerini kokladı. Çürümüş çiçek, taze çöp, köfte, kokoreç, döner ve mermilerden yayılan barut gazı kokusunun iç içe geçtiği kaotik bir karışımdı” betimlemelerini anlatıcı, mekânın ne kadar kaotik olduğunu göstermek için vermiştir. (Serbes, 2008: 11) Bu kaotik yapı ve polislerin telsiz anonsunun detaylandırmasını istemesi romanda geçen uzamın ne kadar karmaşık olduğunu ne kadar hızlı değiştiğini de anlatır niteliktedir.

Benzer bir durum romanın 31. sayfasında da göze çarpar. Mülkiye müfettişlerine ifade verdiği pasajdaki ifadelerinden Harun karakterinin 11. sayfadaki çatışmanın yaşandığı yere ilişkin verdiği betimlemelerden kafasının ne kadar karışık olduğu anlaşılır ve bu kafa karışıklığını anlatıcı mekân üzerinden kurar.

“Çatışma ihbarının geldiği akşam, yani iki gün önce, beraber miydiniz?”¹³

“Evet. TED Kolej’in önündeydik.”

“Hangi TED Kolej’in?”

¹² Bu karmaşık ifade, sözdizim, anlatının yapısı göz önüne alınarak araştırmacı tarafından bilerek ve isteyerek kullanılmıştır.

¹³ Mülkiye müfettişi burada Behzat Ç.’yi kast ediyor.

“Kaç tane TED Kolej var? Kolej’deki Kolej işte.”

“Orayı belediye aldı. Koleji İncek’e taşıdılar.”

“Teferruatı bilmem. Biz Kolej’in önünden Kurtuluş istikametine gidiyorduk.” (Serbes, 2008: 31)

Mekanlar üzerinden yaşanan kafa karışıklığı sadece Harun eksenli değildir. Aynı durumu Hayalet karakterinin de yaşadığı romanda işlenir. Hayalet karakterinin romanda Ankara’yı en iyi bilen, çevresi en geniş polis karakter olarak anlatıcı tarafından işlenmesi, mekân üzerinden yaşanan kafa karışıklığını çok daha net bir biçimde ortaya koyar.

Hayalet, “Şimdi,” dedi. “Adamlar, muhtemelen Celal Bayar Bulvarı’ndan, Havagazı Fabrikası’nın önünden geldiler.”

“Hangi Havagazı Fabrikası?”

“Ya bu yıktıkları Havagazı Fabrikası yok mu?”

“Ha, tamam.”

“İşte oradan gelip arabayı bu otoparka bıraktılar, buradan tabutu taşıdılar.” (Serbes, 2008: 59)

Harun ve Hayalet karakterleri polis cephesinde yer alan iki karakterdir. Aslı görevleri suçluyu yani “kaçanı” yakalamaktır. Bu yüzden mekân bilgisine yüksek oranda ihtiyaçları vardır. Tıpkı kaçanın, yani seri katil karakterin mekâna ihtiyaç duyduğu gibi. Sonuç olarak mekânın, Ankara’nın değişiminden Red Kit de etkilenmiştir. Profesörle olan terapisinde söylediklerinden bunu anlarız.

“Nerede jandarmaydın?” diye sordu. (Profesör.)¹⁴

“Merkez Cezaevi, Ulucanlar.”

“Hangi Ulucanlar?”

Red Kit, “Kaç tane Ulucanlar var?” dedi. Sonra hatırladı “Doğru ya, orayı taşıdılar şimdi.”

Profesör, “Nereyi taşımadılar ki,” diye hak verdi. “Sürekli inşaat halindeyiz. Şehir değil şantiye.” (Serbes, 2008: 86)

Verilen tüm bu örneklerde uzam hem bir dekor işlevi görür hem de anlatıcı tarafından anlatı kişilerini yani karakterleri tanııtma yöntemi olarak kullanılır. Bu

¹⁴ Araştırmacı tarafından açıklamak amacıyla gizli özneli anlatım yerine tercih edilmiştir.

anlamda Ankara'ya ve beraberinde temsil ettiği başkent oluşa, devlet geleneğini taşıyışına dramatik yapı dahilinde daha üst bir anlam da yüklenir ve bu anlamda şehir, olay örgüsünün merkezi haline gelir.

3.4.1 Kapalı Uzam / Açık Uzam

Romanda sıklıkla açık uzamlar kullanılmıştır. Aksiyon içeren polisiye romanlarda daha sık rastladığımız açık uzamlar, *Son Hafriyat* romanında Ankara sokakları üzerinden kendisine vücut bulmuştur. Romanın seri katil karakteri Red Kit, intikam almak istediği kişilerin yakınlarını, belirli bir mantığa göre kaçırap, şehrin belirli açık uzamlarına gömmüştür. Aynı Red Kit karakteri, geçmişinde de diri diri canlıları ölüme terk etmiştir ve bu canlıları, hayvanları, kapalı uzamlarda ölüme terk etmiştir.

Red Kit ilk olarak, sonradan zamanında Çevik Kuvvet'e ait olduğu ortaya çıkacak Rin Tin Tin isimli köpeği şehrin göbeğindeki Kuğulu Park'a gömer. İkinci olarak Red Kit, TEM polisi Avarel Memduh'un annesini Gençlik Parkı'na bir tabut içerisinde yine diri diri gömer. Kurtuluş Parkı'na eski TEM'cinin babası Hamdullah Özda'ı, Güvenpark'aysa yine eski TEM görevlisi Ekrem'in kız kardeşi Songül'ü gömer. Red Kit; babasını, annesini, kız kardeşini ve köpeğini öldüren emniyet teşkilatındaki TEM biriminden intikamını, onların yakınlarının canına kast ederek alma yoluna gider. Bu cinayetlerin hepsini Ankara şehrinin çeşitli yerlerindeki bilinirliği yüksek parklara bu insanları diri diri gömerek işler.

Foucault'un özel alan (espace privé) ve kamusal alan (espace public)¹⁵ olarak tanımladığı alan tiplerinden anlatıcının, seri katil karakteri Red Kit'in gömü işlemlerini kamusal alanda gerçekleştirmesini tercih etmesi anlatı kapsamında bir amaca hizmet etmektedir. Red Kit'in insanları diri diri kamusal alanlara gömmesinin altında, davasını özelden genele taşıma isteği yatmaktadır. Red Kit'in inancı, şehrin yer yüzündeki tarihi kadar yeraltında da tarihinin yattığıdır. Red Kit bu gizlenmiş, sümen altı edilmiş tarihin açığa çıkmasını ister.

¹⁵ (Foucault, 1967: 2)

3.4.2 Kapsayan Uzam / Kapsanan Uzam

Son Hafriyat romanının büyük bölümünde başkarakter Behzat Ç. konuşmaz. Kızının öldüğü tarihten bugüne tek bir kez ağzını açmamış karakter, bir yılı aşkın bir süredir konuşmamaktadır. Kızının ölümünü bir türlü kabullenemeyen karakter, psikolojik olarak yüksek oranda etkilanmiş, sanrılar görmektedir. Gördüğü bu sanrılar onun yanlışlıkla birini vurmasına, bu sebeple romanının bir katmanında Mülkiye müfettişleri tarafından soruşturmaya tabi tutulmasına sebep olur. Karakterin bu açmazı, mesai arkadaşı bir diğer polis Harun karakterinin onu bayıltarak kızının mezarına götürmesi ve onu gerçeklerle yüzleştirmesiyle çözülür. Behzat Ç. artık gerçeği bilmekte ve bu gerçekle yaşamayı öğrenmek zorundadır.

Bu anlamda romanın 28. Bölümünde geçen Behzat Ç.'nin kızının mezarıyla karşılaşmasının anlatısı, romanın dönüm noktası için büyük önem taşımaktadır. Karakterin değişiminin anlatıldığı bu bölümde, Karşıyaka Mezarlığı her ne kadar aslında kapsanan uzam olarak okunabilecekse de dramatik yapıya sunduğu bu katkısı sayesinde kapsayan uzam konumuna gelir. Behzat Ç.'nin kızı Berna'nın mezarı, başkarakterin tüm eylemlerini sorgulatan, belirleyen daha üst bir uzama işaret eder.

Serbes'in mezarlığı betimlemesi, bu betimlemede kullandığı göstergeler, roman süresince yaşanan kasvet ruhuna hizmet eder biçimdedir. Betimlemenin sonunda sanki her anlamda bir dönüm noktası yaşanır; Hayalet karakteri polisiyenin çözümüne ilişkin roman başından beri en önemli bilgiyle mezarlığa gelir ve bu anın sonrasında romanda final bloğuna girilir.

Harun şoför mahallinden indi, geldi yan kapıyı açtı. Megane'dan çıkıp yürümeye başladılar. Uçsuz bucaksız beyazlıktan gözleri kamaşıyordu. Sadece gözleri değil, zihni de. Çekilen dalgaların ardında bıraktığı çakıl taşlarından çıkan ses gibi, öyle bir uğultu. Harun'a baktı. Karşıyaka Mezarlığı'ndaydılar. Binlerce ölünün üstünü kar kaplamıştı. Berrak, lekesiz bir kar. Kentin içinde ikinci bir ölümler kenti. Harun dirseğinden sıkıca tuttu. Binlerce mezarı geçip bir mezarın önünde durdular. Taşına baktı.

Berna Ç

28 Ocak 1985 – 28 Ocak 2006

Ruhuna Fatiha

(...)

Harun omzundan tutup, “İyi misin?” diye sordu.

Behzat Ç., Harun'a baktı. Konuşmayı bıraktıktan sonra söylemek istediği tek şey kalmıştı. Öksürüp ses ayarı yaptı "Saçma sapan konuşma," dedi. Sesi kendine o kadar da yabancı gelmemişti. ¹⁶ (Serbes, 2008: 264 & 265)

Anlatı boyunca ölümle ilgili tüm gelişmeler kapsanan dış uzamlarda gerçekleşir. Red Kit'in tüm cinayetleri de, Behzat Ç.'nin bir işkence yöntemi olarak Red Kit karakterinin suç arkadaşlar Gorbaçov Hasan ve Pembo'yu sorgularken onların yanına birer telefon vererek onları birbirinden ayrı iki mezara diri diri gömmesi de, Behzat Ç.'nin kızı Berna'nın yattığı mezarlık da, hep kapsanan dış uzam örnekleridir.

3.4.3 Gerçek Uzam/Kurmaca Uzam

Serbes'in romanındaki anlatısında uzam büyük oranda kendisi tarafından yaratılmış kurmaca bir uzamdır. Ankara, Serbes'in romanında çok kasvetli ve kaotik bir betimlemeyle kendisine yer bulmuştur. Bunda elbette Serbes'in anlatısına, anlatısının geçtiği dönem olarak seçtiği tarihlerin de etkisi vardır. Kış aylarının en yoğun yaşandığı bir dönemi anlatısında kendisine dekor olarak seçen Serbes, bu anlamda anlattığı polisiyeyle uzamı iç içe geçirmeyi başarmıştır. Ancak pekâlâ Ankara, diğer birçok anlatıda ve insanın hafızasında, çok daha aydınlık ve temiz bir şehir olarak da yer almıştır. Bu anlamda Serbes, Ankara'nın gerçek uzamını farklı bir biçimde yorumlayarak, kurmaca uzam haline getirmiştir.

Behzat Ç. müfettişlerin geldiği günün akşamı, Toros'u Güzel Sanatlar Lisesi'nin sokağına çekmiş, Hoşdere Caddesi'nden geçen arabaların uğultusunu dinliyordu. Rutin uğultunun arasından bağıri yanık minibüs motorlarının feryadını ayırt etmek mümkündü. Mesai bitiminde tıkanan trafiği klaksonlarıyla açmaya çalışan sinirli şoförleri de. (Serbes, 2008: 40)

Bu perspektifle Serbes için bilinen Ankara burası, onun kurmacasında yer alan Ankara ise başka bir yerdir.

3.5 SON HAFRİYAT ROMANINDA UZAMIN KARAKTERE YANSIMASI

Son Hafriyat romanında mekân olarak kullanılan Ankara'nın kimi yerlerinin anlatı içerisinde devinim özelliğiyle yer alması, araştırmanın uzam başlığı altında ele

¹⁶ Bu an, Behzat Ç.'nin bir yılı aşkın süreden sonra ilk defa konuşma anıdır.

alınmıştır. Roman karakterlerinin diyaloglarında karşılaşılan mekân değişiklikleri, karakterlerde kafa karışıklığı yaratmıştır. Bu değişiklikler ve profesör karakterinin ifadesiyle şehrin sürekli inşaat halinde oluşu, Ankara'nın şehirden çok şantiyeye benzemesi¹⁷, roman karakterlerinde bir tür "tamamlanamamışlık" duygusu yaratmıştır. Adanur'un da araştırmasında belirttiği gibi, şehirli birey mekândan farklı değildir; bu yönüyle hem mekânı tanımlayan hem de mekân yoluyla tanımlanan ve üretilen bir kimlik yaratır. (Adanur, 2013: 155)

Anlatıda kendisine yer bulmuş karakterlerden büyük bir çoğunluğunun tam ismi ve soyadı bilinmez.¹⁸ Başkarakter Behzat Ç. anlatıda ismi yarım kalmış tek karakterdir -kızı Berna Ç. ile beraber. Ç. soyadının nasıl devam ettiği roman süresince açıklanmaz. Behzat Ç.'nin ekibinde Hayalet, Akbaba lakaplı karakterler vardır. Romanın seri katilinin lakabı Red Kit, suç ortaklarının lakaplarıysa Gorbaçov Hasan ve Pembo'dur. Avarel Memduh, Barni Moloztaş'a Benzeyen Müfettiş, Betty, Yüzbaşı Tommiks, Temel Reis gibi çizgi roman kahramanlarına ait isimler de, romanda karakter lakapları olarak anlatıda kendilerine yer bulur. Romanda Kendisini Ahmet Sanan Süleyman diye bir karakter de vardır. Bu karakter, anlatının politik yanına gönderme yapar şekilde 1980 sonrası dönemde bir bombalama suçundan yakalanıp, üzerine suç atılmış bir karakterdir. Terörle Mücadele görevlilerinde işkence gören ve bu yolla kendisine isnat edilen suçu üstlenen Kendisini Ahmet Sanan Süleyman karakteri roman boyunca, romanın anlatısında yer alan cinayetleri kendisinin işlemediğini, adının Ahmet olduğunu iddia eder. Bu karakter kendisine ait olmayan kimlikleri üzerine almasıyla anlatı içerisinde kendisine yer bulur.

3.6 BEHZAT Ç. SENİ KALBİME GÖMDÜM FİLMİNİN ANLATIBİLİMSEL İNCELEMESİ

Macar sinema kuramcısı Béla Balázs roman uyarlamasında üç yöntem olduğunu söyler. Bu yöntemlerden ilki aktarma, ikincisi yorumlama, üçüncü ve

¹⁷ Profesör, "Nereyi taşımadılar ki," diye hak verdi. "Sürekli inşaat halindeyiz. Şehir değil şantiye." (Serbes, 2008: 86)

¹⁸ Hamdullah Özdal, Memduh Karapınar ve İsmet Karasu bu genellemenin dışında kalır. İsmet Karasu da romanın büyük bir çoğunluğunda Akbaba lakabıyla kendisine anlatıda yer bulur.

sonuncusuysa benzerlik, koşutluk kurmadır. (Wagner, 1975: 22) Aktarmayı, olay akışında yapılan küçük değişiklikler sonrasında senaryoya doğrudan aktarma olarak tanımlayan Balázs, bu yöntemle olay akışının, devinimin, karakterlerin ve iletinin romandaki haliyle korunmasına işaret eder. Balázs'a göre yorumlamaysa romanı senaryoda yeniden kurma ve senaristin bakış açısına göre yeniden düzenleme anlamına gelir. Bu yöntem dahilinde romanın olay akışı, mekânsal zemini ve hatta sonu bile senarist tarafından değiştirilebilir. Balázs'ın uyarlama yöntemlerinden sonuncusu olan benzerlik, koşutluk kurmaysa çok serbest bir uyarlamaya işaret eder. Romandaki öykünün temel olarak alındığı bu uyarlama biçimiyle; olayın geçtiği ülke, zaman dilimi ve kahramanların milliyeti gibi romanın yapısına dair yapıtaşlarıyla senaristin oynaması ifade edilir.

Bir diğer sinema kuramcısı ve tarihçisi José Luis Sánchez Noriega ise *Edebiyattan sinemaya. Sinematografik uyarlamanın kuramı ve incelemesi*¹⁹ başlıklı çalışmada edebiyat uyarlamalarını dört süreç ekseninde sınıflandırmıştır. Bunlardan ilki sadakat/yaratıcılık, ikincisi anlatı türü, üçüncüsü anlatının genişlemesi ve sonuncusu filmin estetik – kültürel sunumudur. (Noriega, 2000: 63, 72)

Noriega'ya göre sadakat, metne sadakati anlatır ve romanın akışına sadık bir biçimde yapılan uyarlamalara işaret eder. Yaratıcılıktaysa söz konusu olan sinematografik gerekliliklerle anlatıda değişiklikler yapılarak öyküyü beyaz perdeye yansıtmadır. Bu yöntemde ya anlatı akışı hiç değişmez, ya da yaratıcılığın devreye girer ve anlatı sinemaya kimi değişikliklere uğrayarak aktarılır. Edilgen uyarlama metne sadakat, etken uyarlama ise öykünün aktarımı esnasında yaratıcılığın kullanılmasıdır.

Anlatı türü süreciyle Noriega, daha çok anlatının anlatıcısına ve onun kullandığı dile odaklanır. Sözelimi eğer romanda benöyküsel bir anlatıcı varsa, bu yöntem dahilinde benöyküsel anlatıcı beyaz perdede de kendisine yer bulur. Aynı şekilde anlatıcının anlatısı için kullandığı tüm betimlemeler de hiç dokunulmadan sinemaya aktarılır.

¹⁹ Çeviri çalışmacı tarafından yapılmıştır. Özgün başlık: De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación cinematográfica.

Anlatının genişlemesi süreciyle Noriega romandan sinemaya aktarım esnasında yapılan eksiltmeleri ya da sinematografik açıdan daha doğru olacağına sinemacı tarafından inanılan kimi yazınsal anlatı pasajlarının/karakterlerinin genişletilmesini, romandakine nazaran beyaz perdede daha çok kullanılmasını, romanın anlatısında yer alan kimi pasajların/karakterlerin filmde kendisine yer bulmamasını anlatır.

Filmin estetik ve kültürel sunumu başlığıyla ifade ettiği süreçleyse Noriega, filmin toplumsal boyutunu ifade eder ve eksiltme yöntemini işaret eder. Bu eksiltme aktarıcı tarafından, filmin gideceği kitle düşünülerek yapılır ve bu sayede filmin sadeleşmesi ya da ilgi çekmesi sağlanır.

Son Hafriyat romanının sinema uyarlamasına geçmeden önce bir noktanın vurgulanmasına ihtiyaç duyulmuştur. Serbes'in *Son Hafriyat* romanı bir polisiye serinin ikinci romanıdır²⁰ ve *Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm* filmi çekilmeden önce Serbes'in eserlerinden yola çıkılarak *Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi* başlıklı televizyon dizisinin 38 bölümlük birinci sezonu yayınlanmıştır. Bu bilgi, iki noktada önem arz etmektedir: Roman anlatısında eksiltmelerle yer alan kimi kısımlar, serinin birinci kitabında yer almıştır ve romanda yer alan kimi kısımlar da, daha önce dizide kullanıldıkları için filmde kendilerine yer bulmamıştır.

Son Hafriyat romanının sinema uyarlaması olan *Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm* Balázs'ın yöntemleri, Noriega'nın da süreçleri ekseninde incelenmiştir. Buna göre Balázs'ın önerdiği üç uyarlama biçiminden *Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm* filmi için en uygun olanı aktarmadır.

Romanın yazarı ve filmin senaristlerinden *Emrah Serbes* ile filmin hem senaristi hem de yönetmeni *Serdar Akar*, *Son Hafriyat*'ı beyaz perdeye uyarlarken romana sadık kalmışlar, en alt düzeyde değişiklikler yapmışlardır. Romanın anlatı akışıyla filmin anlatı akışı arasında neredeyse hiçbir farklılık yoktur.

²⁰ İlki için: Serbes, Emrah. *Her Temas İz Bırakır*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.

3.6.1 Sadakat / Yaratıcılık

Son Hafriyat romanının beyaz perdeye aktarımında büyük ölçüde kaynak anlatıya sadık kalınmıştır. Ancak hem eserin bir polisiye serinin ikinci kitabı olması ve haliyle kimi pasajların ilk kitapta yer alması, hem de eserin kimi pasajlarının filmde önce seyirciye sunulan bir televizyon dizisinin 38 bölümlük ilk sezonunda kullanılması sebebiyle, senaristler kimi eksiltileme, kimi genişletme yöntemlerine gitmişlerdir.

Son Hafriyat romanı polisiye yapısını hardboiled anlatısı üzerine kurar. Romanda seri katil Red Kit'in bir psikologla seans esnasında konuşmaları üzerinden geçmişe dönülür ve Red Kit'in cinayetleri neden işlediğine odaklanılır. Babası, annesi, kız kardeşi ve köpeği terörle mücadele ekipleri tarafından ülkenin geçtiği karanlık dönemde öldürülen Red Kit, aradan geçen yıllardan sonra ailesinin katillerinden intikam alma yoluna gider. Ölen köpeğine karşılık bir dönem Çevik Kuvvet'te görev yapmış yaşlı bir köpeği öldürür, babasına karşılık TEM ekibinden babasını öldüren adamın babasını, annesini öldüren adamın annesini ve kız kardeşini öldüren adamın da kız kardeşini öldürür. Red Kit kısasa kısas adalet biçimini eksiksiz uygular. Yakınlarını öldürdüğü karakterlerden hiçbirisi Red Kit'i öldürmemiştir; Red Kit'in yakınlarını öldürmüştür. Bu yüzden Red Kit de onların yakınlarını öldürme yoluna gider. Okuyucu bu kurmaca anlatıyı roman süresince sayfalar ilerledikçe anlar, ancak romanın henüz ilk sayfalarından itibaren bir kez olsun katilin kim olduğunu kendisine sormaz. Romanın anlatı yapısı whodunnit üzerine değil, hardboiled üzerine kuruludur.

Todorov, The Typology of Detective Fiction, Modern Criticism and Theory başlıklı çalışmasında anlatıyı meydana getiren olay örgüsü ve hikâye arasındaki işlevsel ilişkiye dikkat çeker. Ortada bir olay vardır, bir de o olayı anlatış biçimi. *Son Hafriyat* romanının anlatıcısı roman süresince anlatacağı her şeyi bilmekte, anlattığı olayın nerede başlayıp nerede, nasıl sonlanacağına dair hiçbir şüphe duymamaktadır. Gelgelelim yine de öyküsünü çizgisel bir biçimde değil, geçmişe dönerek ve kurmaca sırasına oturtarak anlatır. Bunu yapış sebebi de, Todorov'un da işaret ettiği gibi, suçun anlatısını ikinci konuma itip, suçun sebebine odaklanmak istemesidir. (Todorov, 1977: 137 & 144)

Behzat Ç. karakteri hem romanda hem de filmde kızı Berna'nın ölümünün verdiği ağırlığı üzerinden atamamıştır. Romanda Behzat Ç. karakterinin bu psikolojik zedelenişi hem gördüğü sanrılarla, hem de romanın büyük çoğunluğunda tek kelime etmeyişiyle betimlenmiştir. Ve bu iki semptom da romanda yaşanan bir gelişmeyle

kaybolur. Bu gelişme, Harun karakterinin Behzat Ç.'yi kızının mezarına götürmesidir. Romanda kızının mezarını gören Behzat Ç. artık kızının öldüğüne ikna olur ve hem konuşmaya başlar, hem de anlatının sonuna kadar bir daha kızının sanrısını görmez.

Ne var ki filmde bu anlatının kurmacası değişikliğe uğramıştır. Her şeyden önce filmde Behzat Ç. karakteri konuşur. İkincil olarak da, tıpkı romandaki gibi Behzat Ç. karakteri sıklıkla kızının sanrılarını görür ve yardımcısı Harun da onu gerçeklerin farkına varması için kızının mezarına götürür. Behzat Ç. kızının mezarını görür ve duygusallaşır. Ancak Behzat Ç.'nin kızının öldüğünü kabullenmesi, sanrılar görmesini engellemez.

Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm filminde, filmin kendi anlatı yapısı dahilinde kullanılan kimi romanda yer almayan ya da başka biçimlerde yer alan karakterler de vardır. Bunlardan en önemlisi Songül karakteridir.

Songül romanda emekli polis Ekrem'in engelli kız kardeşidir ve Red Kit'in en son öldürdüğü karakterdir. Romanın anlatısında bütün gizemi çözen karakter Ekrem, bir akşam Behzat Ç. ve ekibine Terörle Mücadele ekibinden ayrılışının altındaki gerekçeyi itiraf eder. Buna göre Ekrem, vaktiyle günahsız bir kız çocuğunu yanlışlıkla vurmuş, öldürmüştür. Ekrem'in öldürdüğü kız çocuğu, Red Kit'in kız kardeşidir ve Red Kit yıllar sonra, kız kardeşinin intikamı için Ekrem'in engelli kız kardeşi Songül'ü öldürür. Songül, romandaki son cinayettir.

Filmdeyse Songül karakteri tutulmuş, son cinayet mağduru olarak Songül'ün engelli ağabeyi seçilmiştir. Songül'ün ağabeyi 90'lı yıllarda başbakanlığın da bilgisi dahilinde kurulmuş bir terörle mücadele örgütünde görev yapmıştır ve Red Kit'in kız kardeşini bir gece yapılan bir operasyonda öldürmüştür. Yani aslında romanda Ekrem ve engelli kız kardeşi üzerinden kurulan kurmaca, filmde Songül ve ağabeyi üzerinden kurulmuştur.

Songül romanda engelli ve tek isteği bir Arçelik robot maskotu olan güzel olarak betimlenmiş bir kızdır.

(Hayalet) Zili çaldı. Kapıyı yirmi yaşlarında bir kainat güzeli açtı. Ekrem'in kız kardeşi olduğunu biliyorlardı ama bu kadarını beklemiyorlardı. 180 santim civarında, incecik endamlı, saçları beline kadar inan güzellik tanrıçası, Behzat Ç.'nin tam gözlerinin içine bakarak, "Ben Çelik, Arçelik," dedi. "Ya sen kimsin?" (Serbes, 2008: 159)

Aynı Songül filmde olay yeri görevlisi olarak çalışır ve tıpkı romandaki gibi güzel ve alımlıdır. Öyle ki Behzat Ç. ile aralarında duygusal bir yakınlaşma bile yaşanır.

Romanda Behzat Ç.'nin aşk üçgeni öğretmen Bahar ve hayat kadını Gönül ile kurulur. Behzat Ç. Bahar isimli, iki erkek evlat annesi boşanmış bir kadına aşıktır. Onu gizli gizli takip eder ve bir türlü onun karşısına çıkacak cesareti kendisinde bulamaz. Behzat Ç.'nin *Son Hafriyat* romanında bir de Gönül isimli bir hayat kadınıyla gönül ilişkisi vardır. Romanda uzun bir aradan sonra Gönül'ün yanında alır soluğu Behzat Ç. Behzat Ç. Gönül'e gittiğinde canı sıkın, kalbi kırılmıştır. Gönül de hiç soru sormadan, ondan hiçbir şey beklemeden onu koynuna alır.

Filmdeyse Behzat Ç. bir savcıyla ilişki içerisinde. Savcı Esra karakteri erk sahibi, Behzat Ç.'nin rütbe olarak üstünde bir kadındır. İş yerinde birbirlerine mesafelidirler; ancak baş başa kaldıkları özel alanlarında tutkulu bir ilişki yaşarlar. Bu ilişki Songül'ün hayatlarına girmesiyle sekteye uğrar. Behzat Ç. Songül'le filmin akışı içerisinde yakınlaşır. Bu yakınlaşmanın farkına varan Savcı Esra, Behzat Ç.'nin üzerine gitmez. Onun sanrılar gördüğünü, kafasının yerinde olmadığını bilir.

Romanda, filme sadık kalınmış ancak sinematografik bazı gerekçelerle baştan yaratılmış karakterlerden biri de Tübitak MAM'dan gelen profesördür. Red Kit'in umuma açık parklara gömdüğü tabutları daha kolay bulabilmek adına cinayet büro, Tübitak MAM'dan bir tomografi makinesi ister. Makineyi getiren ve kullanmayı bilen bilim kadını, romanda bilim adamıdır.

3.6.2 Anlatı Türü

Behzat Ç.'nin hardboiled türünün gerekliliği olarak kendine has bir ahlak anlayışı vardır. Whodunnit türü polisiyelerde olduğu gibi zeki ve kuvvetli bir polis değildir karşımızdaki; bilakis, işleri hep ters giden, başkalarından gelen bilgiler eşliğinde cinayetin peşine düşen, cinayet dizisini engelleyemeyen, başarısız bir polistir. Behzat Ç. yozlaşmış bir düzen içerisinde yer alır. Çözmeye yaklaştığı cinayetlerin bile önü, hem romanda hem de filmde, yine kendi teşkilatınca kesilir. Bu anlamda etkin olmaya çalışan, edilgen bir polistir Behzat Ç.

Bu anlamda romanda anlatıcının asıl odak noktası, Red Kit'in işlediği cinayetler ya da Behzat Ç.'nin suçlunun arkasından nasıl gittiği değildir; adalet sisteminin sorgulanmasıdır. Bu kurgunun çalışabilmesi için de romanda anlatıcı,

neredeyse Behzat Ç.'ye odaklandığı kadar Red Kit karakterine de odaklanır ve onu tam sekiz kez bir psikoloğa yollar. Anlatıcının toplumdaki adalet düzenini sorgulayabilmesi için Red Kit karakterini konuşturmaya ihtiyacı vardır ve Red Kit karakterini konuşturmanın yolunu da onu psikoloğa seanslara göndermekte bulur. Red Kit bu seanslarda, onu seri katil olmaya iten yaşantılarını anlatır. Yavaş yavaş anlatıdaki günümüze gelen Red Kit, son olarak tüm cinayetleri neden işlediğine dair bir konuşma yapar ve romanın yapısı gereği muğlak bir yerde konuşmasını sonlandırır.

Psikolog karakter filmde kendisine yer bulamaz. Bunun yerine Red Kit Satılmış Ağa isimli, romanda da kendisine yer bulmuş mezarıcı karakterle konuşur ya da bir kere bir çocuklu ailenin evinin penceresinden evin içerisini ağlayarak ve gizlice izler.

Bu anlamda romana nazaran filmin daha çok Behzat Ç. karakterinin üzerine kurulduğu söylenebilir. Gerek Behzat Ç.'nin Songül karakteriyle yakınlaşması, gerek kendi başına emniyet arşivine gidip maktullerin yakını emniyet çalışanlarının siciline bakmak istemesi hep Behzat Ç.'nin romandakine göre çok daha etkin bir karakter olduğunun göstergesidir.

3.6.3 Anlatı Türü Olarak Renk Düzenlemesi

Anlatı yapısı içerisinde romanda Red Kit karakterinin profesöre anlattıkları, Mülkiye müfettişinin Behzat Ç.'nin sicilini okuyuşu ve Ekrem karakterinin TEM'de görev yaptığı dönemde karıştığı bir eylemi anlattığı pasajlar dışında geriye-anlatılar yer almaz. Oysa filmde birçok flashback anlatı yapısı içerisinde yer almıştır. Bu flashback'lerde renk düzenlemesi açısından farklı örneklerle rastlanır.

Behzat Ç., yardımcılarından Hayalet karakterinden Red Kit'in maktulleri gömdüğü tabutları nereden aldığını bulmasını ister. Behzat Ç. belirli aralıklarla Hayalet'e tabut arama konusunda ne aşamada olduğunu sorar. Hayalet her seferinde tabutu bulma adına belirli yerlere gider, ancak Red Kit'in tabutları nereden aldığını bir türlü bulamaz. Hayalet tabutları ararken yaşadıklarını anlatırken, anlatıya flashback görüntüler girer. Hayalet'in yaşadıklarını anlatışıysa dış ses olarak çizgi roman efektleriyle yapılmış, sepya ağırlıklı renk düzenleme kullanılmış görüntülerin üzerine düşer.

Bu flashback'lere anlatı boyunca üç defa başvurulmuştur.



Şekil 3.2 : TimeCode: 00:19:03 – 00:19:17



Şekil 3.3 : TimeCode: 00:39:23 – 00:39:36



Şekil 3.4 : TimeCode: 01.07.24 – 01.07.36

Benzer bir renk düzenleme farklılığı da Behzat Ç. karakterinin filmin ilk sahnesinden başlayarak sonuna kadar çeşitli anlarda gördüğü rüyalarda kullanılmıştır. Ağırlıklı mavi ve soğuk sepya tonların hâkim olduğu renk düzenlemesi, tipik bir negatif film efekti örneğidir.



Şekil 3.5 : TimeCode: 00:00:16 – 00:01:20



Şekil 3.6 : TimeCode: 01:13:47 – 01:14:30

3.6.4 Anlatının Genişlemesi

Son Hafriyat romanında cinayet işleyen tek karakter Red Kit'tir ve romanın anlatı akışı sadece Red Kit'in işlediği cinayetlere ve geçmişte yine Red Kit'le alakalı cinayetlere odaklanır. Halbuki filmde Kendini Ahmet Sanan Süleyman karakteri üzerinden de bir cinayet anlatısı oluşturulur.

Filmin üç eski terörle mücadele örgütü elemanı Memduh, Ekrem ve Coşkun bir cinayete kurban giderler. Romanda başlarına, yakınlarının ölmesi dışında hiçbir şey gelmeyen bu karakterler filmde istihbarat şubede çalışan Sadi isimli bir karakter tarafından öldürülürler. Sadi suçu, Kendini Ahmet Sanan Süleyman'ın üzerine atar. Filmin anlatı yapısında bu durum bir sır gibi saklanmış, gerilim yaratılmaya çalışılmıştır. Bu anlamda whodunnit unsurlarının da filmde kendisine yer bulduğu söylenebilir.

Filmde yer alan genişlemelerden bir diğeryse, tam Red Kit'e dair somut bir bilgi elde edecekken konuşturduğu eski savcı Fazıl Karakaya karakterinin kimliği belirsiz kişilerce öldürülmesi ve bu gelişmenin nihayetinde Behzat Ç.'nin Songül karakterine istifa edeceğini söylemesidir. Her anlamda havada kalan, devamı gelmeyen bu sahnede Behzat Ç., romandaki ruh halinden oldukça farklı bir biçimde pes etmiş bir profil çizer.

Filmdeki bir diğer genişleme örneği de, karakterlerin romanda bir sır gibi saklanan isimlerinin film anlatısında açıklanmasıdır. Romanda, romanın anlatı yapısıyla, Ankara'nın mekânsal değişimi içerisinde iç içe geçmiş lakaplar ve isimler, filmde afişe edilmiştir. Red Kit'in ismi romanda açıklanmazken, filmde açıklanmıştır. Emin Altinkaya ismi, Red Kit'in suç ortağı Gorbaçov Hasan tarafından ifşa edilir.

3.6.5 Kültürel ve Estetik Açıdan Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm

Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm filmi de, tıpkı uyarlandığı kaynak anlatı olan *Son Hafriyat* romanında olduğu gibi politik bir altyapıya sahiptir. Her hardboiled biçimini benimsemiş polisiye anlatıda olduğu gibi, roman ve filmde bir adalet arayışı bariz bir biçimde göze çarpar.

Yazınsal anlatıda Red Kit karakterinin seri cinayetler işlemesinin ana sebebi olarak, zamanında sol bir örgüte bağlı olan babasının peşine gelen TEM görevlilerinin seri katil karakterin ailesini öldürmesi gösterilir. Romandaki bu kurmaca anlatı, filmde

değişmemiştir; ancak Red Kit'i öldürenlerin profesyonel kimlikleri değişmiştir. Romanda Memduh, Coşkun ve Ekrem karakterleri, zamanında TEM'de görev yapmış emniyet mensuplarıdır. Ancak filmde bu üç karakter de başbakanlığın bilgisi dahilinde kurulmuş bir gizli örgütün elemanları olarak gösterilirler. Görev süreleri dolunca her biri başka görevlere atanan karakterlerin geçmişlerine hiç değinilmez, TEM'de çalıştıklarına dair hiçbir bilgi verilmez.

Memduh Karapınar karakteri filmde trafik şubeden, Coşkun karakteriye pasaport bürodan emeklidir. Ekrem karakterineyse hiç değinilmez. Bunun sebebi kültürel olarak toplumda polis imajını fazla zedelememektir. Toplumda yer etmiş derin devlet kavramı bir biçimde işlenir ancak ortadaki suç, herhangi şubeye bilinçli bir biçimde isnat edilmez.

Romanın kurmaca anlatısında Behzat Ç. yanlışlıkla birini vurmuştur; çünkü sanrılar görür ve vurduğu kişinin kızını öldüren kişi olduğunu zanneder. Aslında vurduğu kişinin başına nişan almıştır, ancak üzerine atlayan Hayalet, Behzat Ç.'nin kovaladığı kişiyi başından vurup öldürmesine engel olur.

Romanın finalinde de yine Behzat Ç. bu sefer Red Kit'e nişan almışken önce vurulur, sonra da Hayalet'in üzerine atlamasıyla nereye olduğu belli olmayan bir adet mermi sıkar. Romanın anlatısının orada sonlanmasıyla ucu açık bir final hayat bulur. Behzat Ç. bu sefer ıskalamamış olabileceği gibi, pekâlâ ıskalamış da olabilir.

Filmdeyse Behzat Ç. önce Red Kit'in bulunduğu arabaya Harun'la birlikte girer ve Red Kit'i döver. Behzat Ç.'nin Red Kit'ten tek istediği Red Kit'in ona tabutu nereye sakladığını söylemesidir. Red Kit ne kadar şiddete maruz kalırsa kalsın, hiçbir biçimde tabutun yerini Behzat Ç.'ye söylemez. Behzat Ç. bir süre sonra fiziksel şiddetten vazgeçip, bir yalan uydurur. Amir, Red Kit'e ailesinin onu öldürmeye gelen görevlilerce öldürülmeden önce tecavüze uğradığını söyler ve ayrıntılarıyla anlatmaya başlar. Bu yöntem işe yarar, Red Kit çözülecek gibidir; ancak tam o sırada arabanın camlarını kıran polisler Red Kit'i Behzat Ç.'nin elinden kurtarır.

Bu anlatıda Behzat Ç.'yi çok daha etkin konumlandıran anlatıcı, romana göre daha aktif bir başkarakter yaratmıştır. Bu hem kültürel olarak daha fazla denetlemeye uğrayan sinema eseri için daha doğru bir yoldur, hem de estetik olarak gerilimin doruklara çıkması noktasında işe yarar bir adım.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

GÖZLERİNDEKİ SIR ROMANININ ÖZETİ VE ESER HAKKINDA BİR ARKA PLAN ÇALIŞMASI

21 Haziran 1974, Arjantin için çok önemli bir tarihtir. Bu tarih *Gözlerindeki Sır* eserinde de kendisine belirli bir yer bulmuştur. Bu tarih filmde –ve kitapta-, hikâyedeki bir aks için çok kritik rol oynayan Liliana Coloto karakterinin tecavüze uğrayıp ardından öldürülüşünden tam bir yıl bir gün öncesine işaret eder; yani Arjantinli asker ve siyasetçi Perón'un sürgünden dönüşü tarihe.

Perón'un sürgünden dönüşünü kutlamak, onu karşılamak amacıyla Arjantin – Buenos Aires Havalimanı Ezeiza ve çevresinde toplanan çok sayıda Perón destekçisinin üzerine yayılım ateşi açılır. Perón, Arjantin'de bir ideolojik üst duruşa işaret eder. Ne sağ, ne solcu olarak tarif edebileceğimiz Perón, bu bakımdan cumhuriyetimizin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'e benzer. Sadece onun sembolize ettiği duruşun kapsadığı Perónist solcular bu katliamda can verir ve bu tarihsel gerçek de bize biraz 1977 yılında Taksim'de yaşanan Kanlı Pazar'ı anımsatır.

Hikâye boyunca birçok tarih, Arjantin siyasetinde önemli bir güne gönderme yaparak ilerler. Tüm bu göndermeler, eserin sıradan bir polisiye olmadığına, arka planında Arjantin adaletine, siyasetine dokundurmalarla bulunduğu işaret eder.

El Secreto de Sus Ojos, Liliana Coloto cinayet ve tecavüzünün, ta ki başkarakter Benjamín Espósito yaşadıklarını anlatmaya karar verene kadar nasıl yirmi beş yıl gibi uzunca bir süre adaletsiz bir biçimde arafta kaldığının hikâyesidir. Ve tabii bu cinayetin faili Isidoro Gómez'in nasıl farkında olmadan iki ceza mahkemesi çalışanı Benjamín Espósito ve Irene Menéndez Hastings arasındaki bir türlü dile gelemeyen aşkın doğuşuna sebebiyet verdiğinin...

Benjamín Espósito, yıllar boyunca etkisinden kurtulamayacağı vahşi cinayetin failini bir dizi fotoğraf üzerinden tespit eder. Fotoğraflar ona, maktulün eşi Ricardo Morales tarafından gösterilmiştir. Aslında Morales'in amacı, Benjamín Espósito'ya bir tür ipucu yaratmak değildir bu fotoğrafları gösterirken. Eşiyle ettiği son kahvaltıda yediklerini bile hatırlayan, eşine deliller gibi âşık bir adamın bir umut, bir yargı mensubuna aşkını ifade edişidir. Benjamín Espósito'nun baktığı fotoğraflarda dikkatini bir şey çeker: Maktul Liliana Coloto'nun gençliğinden bu yana çekindiği tüm

toplu fotoğraflarda bir adam, Liliana Coloto'ya dikkat kesilmiş, gözlerini kadından hiç ayırmadan, adeta sapıkça bakmaktadır: Bakışların sahibi Isidoro Gómez'dir. Bu sapkın bakış, bir tür saplantıya işaret eder. Saplantılı olunan "ideal eş", eğer başka bir eş tercih etmişse, bu pek tabii sapık için cinayet sebebi olabilir. İşte böyle bir noktadan temellenen şüphe, beraberinde çok ciddi bir ipucunu getirir.

Benjamín Espósito'nun oldukça eğlenceli, dahi, ancak alkolik mesai arkadaşı Pablo Sandoval; üzerine gittiği Isidoro Gómez'e değil ama onun yıllar boyu memleketine yazdığı mektuplara ulaşır. Parlak zekâsı sayesinde bu mektuplarda bir şeyin garip olduğundan şüphelenir ancak bu garabetin adını koyamaz.

Nihayetinde, onun gibi alkol tüketimini seven emekli bir arkadaşının yardımıyla "bulmacayı çözer." Morales, bir erkeğin her şeyden vazgeçebileceğini ama tutkusundan asla vazgeçemeyeceğini söyler. Bar arkadaşı gibi Isidoro Gómez de tam bir Racing Club de Avellaneda hayranıdır. Racing Club de Avellaneda (ya da kısaltılmış asıyla Racing) Arjantin birinci liginde önemli bir tarihe sahip olan bir futbol kulübüdür.)

Bu bilgi üzerinden Racing'in tüm iç saha maçlarına giden ikili, plan sekans çekilmiş uzun ve etkileyici bir kovalamaca nihayetinde faili yakalar ve onu yargı önüne çıkarır. Ancak şöyle bir sorun vardır. Failin kim olduğunu, ne yaptığını biliyorlardı; ancak onun aleyhine somut hiçbir delil yoktur. İşte bu noktada, parlak zekâsıyla Irene Menéndez Hastings devreye girer. Suçu asla kabul etmeyen ve bu anlamda Espósito'nun elini kolunu bağlayan Gómez'in tüm bürokratik işlemler süresince sapıkça dekoltesine baktığını fark eden Hastings, faille bir oyun oynar ve erkekliğine saldırır. Bu saldırı, faili küçük düşürücü bir saldırdır. Hastings failin asla böyle bir tecavüze yeltenemeyeceğini iddia eder. Hastings'e göre fail, böylesi vahşi bir saldırıyı gerçekleştirmek için fazla cılız ve çömezdir. Maktul delillere göre faile kapıyı açmıştır. Hastings maktulün böyle bir şey yapması için kapıyı çalan erkekten fiziksel olarak etkilenmiş olması gerektiğini, hâlbuki Gómez'te bir kadının ilgisini çekebilecek hiçbir erkeksi yönün bulunmadığını savunur. Hastings'in bu oyununu önce anlamayan Espósito yavaş yavaş Hastings'in amacını anlar ve oyuna dâhil olur. Bir süre sonra kendisine edilen hakaretlere, ona karşı benimsenen aşağılayıcı tutuma tahammül edemeyen sosyopat Gómez kriz geçirir ve suçunu Hastings'e cinsel organını göstererek ve organının etkileyici olduğunu savunarak itiraf eder.

Böylelikle suçunu itiraf eden Gómez, müebbet hapis cezasına çarptırılır. Ancak yürek burkan bir biçimde Gómez, birkaç yıl sonra devletin (Türkiye’de adını “derin devlet” olarak ifade edebileceğimiz) bir biriminde çalışmak üzere serbest bırakılır. Arjantin devleti, bir kadına tecavüz edip ardından aynı kadını öldüren sosyopat bir suçlunun beline silah vermiş, onu kendi “pis” işlerinde kullanmak üzere görevlendirmiştir.

Gómez’in salıverilmesi Sandoval’in hayatına mal olur. Sandoval bir gün Espósito evde yokken Espósito’nun evinde, Espósito’nun peşine düşmüş bir grup saldırgan tarafından öldürülür. Bu katillerin kim olduğunu filmde de kitapta da net bir biçimde bilmeyiz, ancak Espósito’nun görüşüne göre bu olayın arkasında, peşine düştüğü Gómez’in tuttuğu tetikçiler vardır. Tetikçiler Sandoval’i Espósito sanarak öldürmüşlerdir.

Hastings’e göre katiller öldürdükleri adamın Espósito olmadığını er ya da geç anlayacaklar ve onun peşine düşeceklerdir. Bu sebepten Hastings, Espósito’yu tayine sevk eder. Onun bu isteğini istemeye istemeye kabul eden Espósito, Arjantin’in en kuzey sınırında yer alan Jujuy şehrine yerleşir ve bu ayrılık Espósito’yu hem yaşanan cinayetten, hem de Hastings’ten ayrı düşürecektir.

Hikâyenin akışı bu noktada kesintiye uğrar. Ancak iki olay devam eder: Espósito’nun Hastings’e olan aşkı ve kapanmamış Colotto cinayeti.

Geçmişte bırakılması öngörülen iki durum, yirmi beş yıl aradan sonra, 1985 yılında, Espósito tarafından fark edilir ki, aslında hiçbir zaman geçmişte kalmamıştır. Bu iki konu hakkında bir şey yapmazsa Espósito mutsuz ölecektir. Bu yüzden Espósito, yaşadıklarını yazmaya koyulur. Nereden başlayacağını bilemeyen Espósito, kendi ifadesiyle, en iyi bildiği yerden, Colotto cinayetinden başlar. Yazmaya devam ettikçe hikâyenin aslında bitmediğinden emin olan Espósito Buenos Aires’e geri döner ve yıllar sonra Hastings’in kapısını çalar. Beraberce cinayetin üzerine giderler. İlginç olan kısım şudur; Colotto cinayetinin faili Gómez ve Colotto’nun eşine deliler gibi âşık mağdur kocası Ricardo Morales’ten yıllar boyu hiç ses çıkmamıştır. Espósito, içindeki kuşkuyu takip eder ve Ricardo Morales’e ulaşır. Bu buluşmada, hikâyeye yönünü veren çok büyük bir gerçek ortaya çıkacaktır. Ricardo Morales, yıllar önce Gómez’e ulaşmış, onu kaçırmış ve şu an yaşadığı şehir dışındaki evinde, kendi inşa ettiği bir hapishaneye yerleştirmiş, yıllar boyunca da adamla tek bir kez olsun

konuşmamıştır. Bir hapishanede sadece en temel insani ihtiyaçlarını giderebilen Gómez, yıllar geçtikçe yıpranmış, diyalogsuzluktan ve gün yüzü görmemekten iyice delirmiştir. Morales'e anlam veremeyen gözlerle bakan Espósito, Morales'ten tüm yaşananların açıklamasını eserin evreni içerisinde aslında gayet makul kabul edilebilecek bir ifadeyle alır: Espósito, eşinin katili Gómez yakalandığında onun için Morales'e "müebbet hapis cezasına çarptırılacağının" sözünü vermiştir. Morales de devlet tarafından yerine getirilmeyen bu sözü, kendince yerine getirmiş, sözüm ona adaleti sağlamıştır.

Geçmişe ilişkin sır perdesini ortadan kaldıran, adaletin sağlandığından emin olan Espósito soluğu Hastings'in yanında alır ve ona artık hazır olduğunu söyler. İkisinin aşklarını yaşayacaklarından emin olduğumuz bir noktada da hikâye son bulur.

Gözlerindeki Sır romanının arkasında yatanın, Arjantin yakın dönem politik tarihinden ayrı okunması eksik bir analize yol açacaktır. 1976 ile 1983 yılları arasında diktatörlüğün hüküm sürdüğü Arjantin'de toplum ülkenin en şiddet dolu günlerine şahit olmuştur. Romanın ve filmin geçtiği bu yıllar, hiç kuşku yok ki esere de bir dinamizm, bir ton vermiştir ama yönetmen Campanella filmin bu tarihi arka plana sığınmadığını da açıkça vurgulamıştır: "Sachieri ve ben, işin siyasi kısmının hikâyeye sadece bir bağlam vermesini istedik, hepsi bu... İşin siyasi kısmı o kadar karmaşık ki, eğer daha derinlemesine konuya girseydik, o zaman tüm filmi bu siyasi kısma adamamız gerekirdi. Ve ben bu insani hikâyeye politikanın karışmasını istemedim." (Matheou, 2010)

Gözlerindeki Sır iki temel türü içinde barındırmasıyla farklılaşır: Romantik ve Polisiye. İşin polisiye tarafında Colotto cinayetinin failinin peşinden gidilirken, aşk tarafında da Espósito ve Hastings ile Morales ve Colotto aşkı işleniyor.

BEŞİNCİ BÖLÜM

GÖZLERİNDEKİ SİR ROMANI VE GÖZLERİNDEKİ SİR FİLMİNİN KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ

5.1 GERÇEKLİK VE KURMACA EKSENİNDE GÖZLERİNDEKİ SİR ROMANININ ANLATIBİLİMSEL İNCELEMESİ

Tıpkı *Son Hafriyat* romanının olduğu gibi, Eduardo Sachieri'nin *Gözlerindeki Sır* romanının da anlatıbilimsel yapısı Ayşe Eziler Kıran ve Zeynel Kıran'ın *Yazınsal Okuma Süreçleri* çalışmasında değindiği dört temel anlatı yapısı ekseninde incelenmiştir. (Kıran, 2000) Tarih profesörü olmanın yanısıra romancılık da yapan Sachieri'nin, daha sonra aynı başlıkla beyaz perdeye aktarılan romanı *Gözlerindeki Sır*'da anlatıbiçimi olarak, Kıranlar'ın çizgisel anlatı, eksilteli çizgisel anlatı, paralel ya da eşzamanlı anlatı ve çizgisel olmayan anlatı alt başlıklarında topladığı anlatı biçimlerinden hepsi kullanılmıştır. Ancak bir tanesi, çizgisel olmayan anlatı, diğer tüm anlatı biçimlerine göre metinde çok daha baskın ve önemlidir.

5.1.1 Gözlerindeki Sır'da Çizgisel Olmayan Anlatı

Sachieri'nin bu anlatı biçimine eserinde yer verme gerekçesi, Kıran'ın anlatı biçiminin kullanımına bulduğu gerekçeyle koşuttur. Kıranlar'ın "Bir kahramanın davranışını, bir olayı açıklamak için (anlatıda) geriye dönüşler yapılır. Anlatıya sonundan başlanır, her şey geriye dönülerek anlatılır, bazen de ileri sapımlar yapılır," şeklinde açıkladığı bu anlatı biçimi, *Gözlerindeki Sır* için son derece önemlidir; çünkü *Gözlerindeki Sır* anlatısını iki katmanda oluşturur ve bu katmanlardan biri daha yakın bir geçmişte geçerken, diğer daha eski bir geçmişte geçer.

Gözlerindeki Sır'da iki anlatıcı vardır: Birincisi bir yazarın romanını yazan bir yazar, ikincisiyse Morales isimli eşini kaybetmiş bir adamın hayatını anlatan yazar. Birinci katmanda romanın anlatıcısı üçüncü tekil şahıs adıyla, emekli olduktan sonra roman yazmaya karar veren bir romancıyı anlatır. Bu romancının ismi Chaparro'dur. Romancının anlattığı Chaparro ise Morales isimli bir başka karakterle ilgili yaşadıklarını birinci tekil şahısta, bir roman formatında anlatır. Bu da ikinci katmandır.

Bir yandan romancı, Chaparro'nın Morales hakkında bir roman yazma sürecini anlatırken, bir yandan da Chaparro, Morales hakkında bir roman yazar. Romanın bölüm sıralaması şöyledir: Veda, 1, 2, sinema, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, telefon,

mazeretler ve ayrılıklar, arşiv, terzi, sayfalar, 12, 13, 14, 15, 16, ad - ²¹soyad, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, perhiz, 24, 25, kahve, 26, 27, 28, 29, 30, bir kahve daha, şüphe, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, daha fazla şüphe, 40, 41, 42, 43, 44, 45, iade, yazar notu.

Toplam 60 bölümden bir tanesi (yazar notu) Sachieri'ye ait, on dört tanesi *Gözlerindeki Sır*'ın anlatıcısına ait, kır beş tanesiyse Morales'in romanını yazan Chaparro'ya aittir. Buna göre anlatısına numara yerine veda ya da perhiz gibi sözcüklü başlıklar veren anlatıcı anlatısını yakın geçmişte anlatırken, başlıklarına numaralar veren anlatıcı 60'lı yıllar Arjantin'ini anlatır ve daha eski bir geçmiş zamanı aktarır.

Buna göre, Serbes'in *Son Hafriyat* romanından farklı olarak Sachieri'nin *Gözlerindeki Sır* romanında çizgisel anlatının içerisinde bir karakterin anlatısıyla geçmişe dönüşler yoktur, anlatının katmanlarından biri olarak geri dönüş vardır. Chaparro'nun Morales'le olan hikâyesinin anlatıldığı tüm bölümler romanın anlatısı içerisinde yer alan geçmiş zamandan da geçmişe gider.

Romanın birinci bölümü olan veda bölümünde anlatıcı bir roman yazmaya karar verir. Emeklilik günlerini roman yazarak geçirmenin mantıklı olduğunu düşünür. Chaparro'nun uzun zamandır ötelediği bir eylemdir roman yazmak. Hep yazmak istemiş, ancak bir türlü vakit bulamamıştır.

(Chaparro) ²²henüz kafasında ileriye dönük bir plan olmadığını ama o eski aletle (Remington marka daktilo) bir kitap yazmayı denemek istediğini söyledi. Lafını bitirir bitirmez de kendini aptal gibi hissetti. İhtiyar, iki kez boşanmış, emekli, yazar olmaya hevesli. Yaşlı Hemingway. Batı metropolünün Garcia Marquez'i. Irene'nin, daha doğrusu sayın hâkimin ya da tercihe göre yargıcın gözlerinde beliren ilgili bakışlar bunun aslında eskiden beri ötelediği bir şey olduğunu, şimdi daha çok vakti olacağını ve denemekten ne çıkacağını söyleyince kayboldu. (Sachieri, 2018: 12)

Chaparro bu üçüncü tekil şahıs adıyla kurduğu bu anlatının hemen ardından, sıradaki bölümde anlatıya geçer. Bu sefer birinci tekil şahıs adıyla, benöyküsel bir anlatı kullanılır ve çizgisel anlatının ilk bozuluşu bu noktada ortaya çıkar. Çizgisel

²¹ Anlatıda (–) yerine (,) kullanılmıştır. Ancak karışmaması adına (,), (–) ile değiştirilmiştir.

²² Parantez içindeki eklemeler, anlatının anlam bütünlüğünü korumak adına çalışmacı tarafından eklenmiştir.

olmayan anlatının en belirgin özelliklerinden olan geriye ve günümüze hızlı gelişler, romanın 1 başlıklı bölümünde sıkça kullanılır.

Artık iki haftadır emekliyim ve bolca vaktim var. Aklıma yapacak bir şey gelmediğinden değil. Aksine bir sürü şey geliyor ama hepsi gözüme işe yaramaz görünüyor. Belki de en işe yaramazı bu. Birkaç aylığına yazarcılık oynamak, tıpkı Silvia'nın beni sevdiği zamanlarda söylediği gibi. Aslında iki farklı dönemi ve iki hitap şeklini birbirine karıştırıyorum. Sevgisi sıkıcı evliliğimizin içinde eriyip bitince alaycı ve adeta siper alıp kurşunlarını üstüme saldırdığı küçümseyici bir tavırla yazarcılık oynadığımı söylemeye başlamıştı. Şikâyet edemem, ben de ona benzer pislikler yapmışımdır. Ne yazık, on yıllık evliliğin ardından geriye kalan tek şey birbirimizi ne kadar kırdığımızın envanteri oluyor. (Sachieri, 2018: 16)

Bu metinde görüldüğü üzere anlatının içerisinde sık sık anlatının şimdisine, sık sık da anlatının geçmişine geçişler var. Anlatıcı önce iki haftalık emekliliğinden bahseder ve anlatının şimdisine gelir. Aklına yapacak birçok şey geldiğini söyler, ancak hepsinin gözüne işe yaramaz geldiğini vurgular. Bunların hepsi yine anlatının şimdisini somutlaştırır. Anlatıcı önündeki birkaç ay yazma eylemiyle oyalanacağını, biraz da küçümser bir dille ifade eder ve anlatının şimdिसinden bir anda geçmiş zamanına giderek, eski karısıyla olan bir anısından bahseder. Anısı bittikten sonra tekrar anlatının şimdisine dönerek karısıyla geçirdiği o günlerden geriye kalanlara dair bir yorum yapar.

Bu örnek aynı bölüm içerisinde çizgisel olmayan anlatıya dairdir. Bir de bölümler arası geçişlerde geçmişe dönüşler vardır. Bunlardan ilki, romanın hemen başında, 2 başlığıyla yer alan 3. bölümdedir. 2 başlıklı bölüm üzerinden onca yıl²³ geçmiş bir tarihten, 30 Mayıs 1968'ta başlar. Bu bölümdeki anlatıda da yine anlatıcı tarafından geçmiş, şimdi ve gelecek zaman arasında geçişler yapılır.

30 Mayıs 1968. Ricardo Agustin Morales'in Liliana Colotto ile son kahvaltısıydı. Daha sonra hayatı boyunca hep o günü hatırladı. Sadece ne konuştuklarını değil, ne içtiklerini, ne yediklerini Liliana'nın üstündeki kıyafetin rengini, sol yanağına düşen gün ışığıyla yüzünde oluşan güzelliği, mutfaktaki oturuşunu. Morales bana bunları ilk kez anlattığında abarttığını düşünmüştüm. Onca detayı hatırlaması mümkün olamazdı. Oysaki Morales'i henüz yeterince tanıımıyordum. O şapşal suratının ardında zeki, hafızası kuvvetli ve hayatımda hiç görmediğim ve göremeyeceğim biçimde gözlem yeteneği olan bir adam yattığını göz ardı etmiştim. Morales'in

²³ "Onca yıldan sonra beni Morales'in hikâyesini yazma noktasına getiren sebepten emin değilim." (Sachieri, 2018: 14)

anılarına böylesine sadık olmasının bir sebebi vardı. O adam karısıyla ilgili her şeyi en ufak ayrıntısına kadar hatırlıyordu. (Sachieri, 2018: 19)

Bu anlatıda anlatıcı Chaparro, anlatısının şimdisini Morales'in karısıyla ilgili her detayı hatırlaması üzerinden kurar, yani paragrafın son cümlesinden. Sonra anlatının geçmişine gider ve Morales'in eşi Liliana'yla birlikte 30 Mayıs 1968 sabahı son kez kahvaltı ettiği bilgisini verir ve bu sefer anlatının şimdisiyle geçmişi arasında bir çentik çekerek, o ara zaman süresince Morales'in hayatı boyunca hep o kahvaltı ettikleri günü, tüm ayrıntılarıyla hatırladığından bahseder.

Chaparro bir sonraki paragrafta, önceki paragraftan çizgisel anlatıyı bozacak biçimde kopar ve Morales'in anılarından bir anda kendisinin Morales ile olan bir anısına sıçrar.

Morales daha sonra bana kendisinden bahsederken şunları söylemişti: Gri, donuk, sıkıcı bir herif. Kendini ev, okul ve iş arasında gidip gelen ve kimsenin yaşamında tek bir iz bırakmayan bir tip olarak tanımlıyordu. Hayatında hiçbir zaman güzel ya da özel diyebileceği bir şey olmamıştı, her şey sıradandı. Ta ki Liliana'yla tanışana kadar. (Sachieri, 2018: 19)

5.1.2 Gözlerindeki Sır'da Eşzamanlı Anlatı

Kıranlar'ın aynı zamanda gerçekleşen eylemlere göndermede bulunan anlatılar için kullandıkları anlatı biçimi eşzamanlı anlatı, *Gözlerindeki Sır* romanında sadece bir kez kullanılır. Bu kullanım heyecanı arttırmak, polisiye romanın anlatı yapısında muhakkak olması gereken gerilim unsurunu sağlamak adınadır.

Romanın 20 başlıklı bölümünde Chaparro, katil Gomez'i sorguya çeker. İçgüdüleri katilin o olduğunu söyler ancak elinde hiçbir somut delil yoktur. Chaparro, Gomez'i birkaç defa köşeye sıkıştırmaya çalışır ancak beceremez. Gomez suçu kabullenmeye yakın bile değildir. Derken sorgu odasına Chaparro'nun zeki ama alkolik yardımcısı Sandoval gelir. Chaparro, yardımcısının alkol almasından hiç hoşlanmaz ve alkol aldığı gecelerin ertesinde Sandoval'in yaptığı mesaiden hiç memnun değildir. Sandoval, sorgu odasına geldiği gün de hala alkolün etkisi altında gibidir. Chaparro bu durumdan hoşnutsuz, küçümsenmemek adına Gomez'e belli etmeden Sandoval'e onları yalnız bırakmasını gerektiğini anlatmaya çalışır ama beceremez; Sandoval bir oyun oynamaktadır ve bu sayede Gomez'e suçunu itiraf ettirecektir.

Sandoval, Gomez'in güç meraklısı olduğunun farkına varmıştır. Bu yüzden Chaparro'ya sürekli, katilin Gomez gibi cılız ve kuvvetsiz bir tip olamayacağını tekrar eder. Sandoval bu oyunuyla Gomez'i sinirlendirecek, Gomez de Colotto'ya önce tecavüz edip, ardından onu öldürdüğünü itiraf edecektir.

“Böldüğüm için özür dilerim Benjamín.” Şaka olmalıydı. Sandoval yine araya girmişti. Ayyaş herif. “Bence bu çocuk yapmış olamaz.”

Evet. Bu kesinlikle bardağı taşıran son damlaydı. Kafamın içinden gardiyanın silahını isteyip Sandoval'i delik deşik etmek gibi düşünceler geçiyordu. Gerçekten bir içki insanı nasıl bu hale getirebilir? Ben kafayı yiyecek halde belli bir otorite kurmaya çalışırken asistanım sabahın on birinde kafayı çekip gelmiş bana şüpheliyi savunuyordu.

Bu uzun anlatıda Sandoval uzun uzun oyununu oynarken, anlatı Chaparro üzerinden akar ve Sandoval'in tüm sorgu sürecini bozduğu okuyucuya hissettirilir. Ardından gelen anlatıyla aslında bölümün başından beri Chaparro'nun yanıldığı, onun anlatısı üzerinden okuyucunun da yanıldığı anlatıda kendisine yer bulur. Gerilim dozu artar ve okuyucu bu eşzamanlı anlatı aracılığıyla kandırılarak romanın anlatısına dahil olur.

5.1.3 Gözlerindeki Sır'da Çizgisel Olmayan Anlatı

Sachieri'nin anlatısının en önemli yanlarından biri, romancı olmadığını kabul eden, romancılığı bir tür emeklilik uğraşı olarak eyleme döken, kendine bu anlamda güvensiz bir karakterin roman yazması ve bu romanı *Gözlerindeki Sır*'ın okuyucuyusuna sunmasıdır. Bu anlamda anlatıcı Chaparro'nun anlatısının daha en baştan hayli amatör olduğu metinde, Chaparro'nun kendisi tarafından bile kabul edilmiştir. Bu amatörlük hissi ve beraberinde gelen tecrübesizlik duygusu daha romanın en başında şu şekilde yer alır:

(Roman yazmaya) Karar verdikten sonra karşılaştığım ilk zorluk şu oldu: Kendimden bahsederken hangi özneyi kullanacaktım? Ben mi, yoksa Chaparro mu? Böylesi küçücük bir detayın bile yazma hevesimi kırması beni üzüyor. Diyelim ki üçüncü tekil şahsı seçtim. Fazla kişisel olmaması için en iyisi bu olurdu belki. Kitabı her şeyimi kustuğum, rahatladığım bir yer olarak kullanmak istemem. Ama birinci tekil şahs kullanmak kolayıma geliyor. Belki tecrübesiz oluşumdan ama kendimi daha rahat hissettiriyor. (Sachier, 2018:18)

Bu bilgiler ışığında Chaparro'nun romanının, bir tür roman taslağı olduğunu söylemek mümkündür. Önemli olayların art arda sıralandığı bir metin gibi, kurmacası zayıf, bir yazarın amatörlük çağı öyküsüdür. Chaparro'nun romanının kurmacasını

tamamlayan öğeler daha çok Sachieri'nin anlatıcı sesindedir. Profesyonel anlatıcı Sachieri, Chaparro'nun romanının gediklerini örter.

Kıranlar'ın okurun kolayca düşleyebileceği bazı ikincil olayların bilinçli bir biçimde anlatıcı tarafından atlanması olarak betimledikleri eksiltili çizgisel anlatıya hem metindeki bu amatör ruhu korumak, hem de anlatım hızı kazanmak adına anlatıda sıkça rastlanır.

Hiçbir şeye böylesine tutulmamıştı. Ne okula, ne spora, ne de ailesine. Ailesinin tek yaptığı aslında önemsiz birkaç özelliği için ona övgü dolu sözler sarf etmekte. Bundan fazlasını hak etmişti. Fakat 16 Kasım 1966'da Liliana'yla tanıştı ve bu tüm hayatının değişmesine yetti. Onunla, onun yüzünden, onun sayesinde başka biri olmuştu. Bankanın döner kapısından içeri girip nereden para yatırıldığını sorarak kısa ve emin adımlarla vezneye doğru yürüdüğü gün o kadının hayatını değiştireceğini hissetmişti. Kaderinin o kadının ellerinde olduğuna tüm varlığıyla inanan Morales çekingenliği bir kenara bırakıp parayı sayarken sohbet açmaya çalışmış ve otuz iki dişini göstererek gülümsemiş, bakışlarını gözlerinden ayırmamış ve yüksek sesle tekrar gelmesini dilemişti. Kadın gider gitmez parayı yatırdığı şirketin bilgilerini bulup bir bahaneyle arayarak onunla ilgili bilgi edinebilmek için arşivleri karıştırmıştı.

Daha sonra, artık resmi olarak sevgili olduklarında, Liliana cesaretinden ve onu izleme taktiklerinden etkilendiğini ve bu yüzden davetini kabul ettiğini kabul etmişti. (Sachieri, 2018: 20)

Bu anlatıda bir hızlanma söz konusudur. Morales'in Liliana'yla tanışma hikâyesi kısaca ve önemli olaylarla anlatının şimdisine taşınmıştır. Morales'in Liliana'ya ulaşabilmek için arşivleri karışırması ve nihayetinde ona ulaşması, ikiliyi bir araya getirmiştir ancak daha sonrası metinde eksiktir. Sadece ne kadar olduğu paylaşılmayan, belirsiz bir süre sonra, sevgili olduklarında Liliana o günlere dönerek Morales'in kendisine attığı adımı neden makul karşıladığını ifade etmiştir. Tüm bu anlatının bir yanı da çizgiseldir. Çizgisel eksiltili anlatı doğru bir biçimde anlatıda kendisine yer bulmuş, bu yolla anlatıcının kazanmak istediği hız kazanılmıştır.

Anlatıcı anlatısı süresince kullanacağı karakterleri okuyucuya bir bir tanıtır. Onların hayatlarına derinlemesine girmez ancak kurmacasında kullanacağı ölçüde onlar hakkında bilgiler verir. Bu örneklerden biri, Irene karakterinin tanıtıldığı telefon başlıklı bölümdedir.

Irene Mart 1968'de yeni ofisine taşındı. Kısa bir süre önce de Morales'in davası gelmişti ve Chaparro onu artık göremez olmuştu. Adliyede işler böyleydi. İki kat aşağıda çalışan biri bambaşka bir boyutta yaşıyor olabilirdi. Şubat 1976'da kâtip olarak yeni yaşamına başlayana kadar Chaparro Irene'den haber alamadı. Avukatlıktan mezun olmuş ve atamasını almıştı. Chaparro birkaç yıl önce Marcela'dan ayrılmış, artık

özgür bir adam olmasına rağmen Irene döndüğünde ona duygularını açıklayamamıştı. 1968'den beri ilk kez adliye kapısından girişini gördü ama gözle görülür derecede şişkin bir karınla; Irene altı aylık hamileydi. Chaparro onunla ilgili tek bir şey bile duymak istemedi. Bir hayat kurması - kendisinin yıkılırken- gayet doğal bir şeydi, bunu kabullenmeliydi. Irene iki yıl önce mühendislik okuyan sevgiliyle evlenmişti. Adam artık mühendisti ve ilk bebeklerini bekliyorlardı.

Anlatıcı bu metinde hayli uzun bir süreyi kısaltarak, eksilterek aktarmıştır. Bu yolla hem Irene'yle Chaparro'nun geçmişine dair bilgilendirici bir metin yaratmış, hem de bu metni çok uzatmayarak kurmaca sırasını bozmamıştır. Anlatının şimdisinde gelinen noktada Chaparro ile Irene'nin neden bunca yıl birlikte olmadıklarına dair kocaman bir soru işareti doğar. Bu soru işaretini cevaplamak adına anlatı süresince yer verilen birçok metinde, olayların şimdisini anlatmak için olayların geçmişine dönülmüş, şimdiye doğru çizgisel bir anlatı benimsenerek eksilti yöntemiyle hızlıca anlatının sırasına sadakat sağlanmıştır.

5.1.4 Gerçeklik ve Kurmaca Ekseninde Gözlerindeki Sır Romanının Zamansal İncelemesi

Bir anlatıda gerçeklik algısının yaratıldığı en temel zeminlerden biri zamandır ve zaman, yalnızca akan bir olgu değil, aynı zamanda kültürel altyapısı olan da bir kavramdır. İnsan zamanı içinde yaşadığı evren ile koşut düşünür. Kıranlar'ın da çalışmalarında değindikleri gibi, zaman kültürel ve çok boyutlu bir sorunsaldır. (Kıran, 2000: 217) Kültürel oluşunun sebebi kullanılan dile, ait olunan uygarlığa ve evrim gösterilen çevreye; çok boyutlu oluşuysa seçilen bakış açısına bağlıdır.

Bu bağlamda bir anlatının zamanının da hem kültürel, hem de çok boyutlu olduğunu söylemek mümkündür. Romandaki anlatıda kullanılan dil, romanın anlatısının içine doğduğu toplum ve buna uygun kullanılan göstergeler, romanın evrenini, zamanını belirler. Sözgelimi *Gözlerindeki Sır*, Arjantin edebiyatının bir ürünüdür. Roman Arjantin'de yazılmış, Arjantin'de konuşulan İspanyolca dilinde anlatılmış ve doğal olarak bu iki öğeye uygun bir biçimde anlatısı kurulmuştur. Kimi göndermeler sadece Arjantin kültürüne ait kimselerin anlayabileceği düzeydedir ve bu göndermeler anlatının alt metnini oluşturur.

Zamanın, hem bu çok boyutluluk, hem de içinden çıktığı topluma aidiyeti üzerinden kurulması, onun gerçekliğini de büyük perçinler. Bu noktada romanın anlatısının iki zaman içerisinde ele alındığını vurgulamak gerekir. Anlatıcının yaşadığı öyküleme zamanı ve kurmaca zamanı diye ikiye ayrılacak zaman dilimlerinde,

anlatıcı kurmacayı yönlendirir, kurmacayı anlatışıyla biçimlendirir. Konuşan öznenin anlatıcı olduğu öyküleme zamanında üç anlatıcı türünden bahsedilir.

Kıranlar'ın *Yazınsal Okuma Süreçleri* çalışmasında açıkladığı bu üç anlatıcı türünden *Gözlerindeki Sır* romanında hem dışöyküsel anlatıcı, hem de içöyküsel anlatıcının iki alttürü bulunmaktadır. Bu üç türün de bulunmasının sebebi üç farklı konunun romanda ele alınmasıdır. Bu anlamda karmaşık denilebilecek bir yapısı olan *Gözlerindeki Sır* romanında kullanılan bu üç anlatım tekniğiyle roman sadeleşmiş, birden çok konuya değinebilmiştir.

Romanda üçüncü tekil şahıs adlı ve fiil çekimleriyle konuşan, olaylara karışmayan, her yerde olan ve çoğu zaman cinsiyetsiz bir dışöyküsel anlatıcı vardır ve bu anlatıcı, Benjamín Chaparro'nun romanını yazışını ve yazdığı bu roman üzerinden yıllar boyu açılmadığı Irene'ye ulaşmasını anlatır. Anlatının dışöyküsel anlatıcısı, arada çizgisel anlatıyı duraksatacak biçimde araya girer ve Chaparro'nun romanı yazarken yaşadıklarına ışık tutar.

Benjamín Chaparro kâğıdı kurtarmak için art arda daktilonun espas tuşuna bastı. Kâğıdı parmak ucuyla kenarlarından tutup top haline getirilip sepeti boylamaktan kurtulan diğer on altı veya on yedi kâğıdın üzerine bıraktı. Tatlı bir heyecanla sayfaların artık gözle görülür bir kalınlığa eriştiğini fark etti.

Halinden memnun bir şekilde doğruldu. İki gün evvel daha başlangıçta tıkanıldığında kitabı asla yazamayacağını düşünüp umutsuzluğa kapılmıştı. Artık başlangıcı tamamdı. İyi ya da kötü, yazmıştı ya. Hala endişeli olsa da bunu düşünmek onu mutlu ediyordu. Nasıl devam edeceğini, insanların başına gelen şeyleri nasıl anlatacağını düşünerek endişeleniyordu. Yazarlar hep böyle mi hisseder diye sordu kendine. Karakterlerinin hayatlarıyla oynayabilmenin verdiği kadiri mutlak bir güç hissi. Emin değildi ama bu durumdan memnundu. (Sachieri, 2018: 22)

Bu metinde de fark edildiği üzere anlatıcı, hem üçüncü tek şahıs adlı ve çekimleriyle konuşur, hem olayların tamamına hâkimdir, hem de olaylara karışmaz. Aynı zamanda anlatıcı olayların geçmişini de bilir. Daha önceden sepete atılmış on altı veya on yedi tane müsvedde kâğıt olduğundan haberdar, tıpkı Chaparro'nun kapıldığı umutsuzluklardan ve endişelerden haberdar olduğu gibi.

Bu dışöyküsel anlatıcı dışında romanda bir de içöyküsel anlatıcı vardır ki, içöyküsel anlatıcı modelinin iki alttürünü de içerisinde barındırır. Romanın ikinci anlatıcısı Chaparro'dur ve birinci tekil şahıs adlı ve çekimleriyle iki hikâyeye anlatır: Bu hikâyelerden birincisi yılları önce tanıdığı, önce tecavüze uğrayıp sonra öldürülen

eşine deliler gibi âşık olmaya devam etmiş Morales'e; ikincisiyse bir türlü sevdiği kadına aşkını ifade edemeyen bir adama, kendisine.

“Hikâyenin sonu” diye düşündü Chaparro. Bu kitap harap edilmiş yaşamlarla kendi yaşamı arasındaki sınırdı. Daha fazla bir şey söylemek istemiyordu. İstemsizce de olsa Remington daktilosunun yanına özenle dizilmiş o sayfalara yaşamından bir şeyler sızıp sızmadığından emin değildi.

Gözlerini sayfalara çevirdi, sanki onu sorguluyorlardı. Şimdi onlarla ne yapacağına karar vermeliydi. Yayımlayacak mıydı yoksa bir gün o öldükten sonra başkası bulup aynı ikilemle karşı karşıya kalsın diye bir çekmeceye mi saklayacaktı. Her şeyden önemlisi bu sayfaları kime yazmıştı? (Sachieri, 2018: 232)

Bu anlatıda romanını bitirmiş Chaparro, elindeki metinle ne yapacağını sorguluyor ama daha da önemlisi bu sorgulamanın varacağı yerdir. Chaparro bu sorgulama nihayetinde yıllardır ötelediği şeyi yapmaya karar verir ve soluğu Irene'nin yanında alır. Böylece Chaparro'nun anlatısının amacı, Morales'in eşi Colotto'nun başına gelenlerden çok, adamın hayatının son anına kadar sürdürdüğü aşkı kendisinde bulmasına dönüşür ve uzun zaman önce yapması gereken şeyi kendisi yapar: Irene'ye aşkını itiraf eder. Anlatı, Benjamín Chaparro'nun fark etmesine sebep olur.

Son yarım saattir ne düşünüyordu? Hatırlayamadı. Morales mi? Yoksa Gomez mi? Hayır, onlar huzur içinde uyuyorlardı. Hikâyeyi bitirdiğinden beri tuhaf bir şekilde artık sürekli zihnini kurcalamıyor, rahatsız etmiyor ve gürültü çıkarmıyorlardı. O halde düşündüğü neydi? (Sachieri, 2018: 233)

Chaparro bu metinde bir rahatlama hissinden bahseder. Artık romanı yazmayı bitirmiş, hikâyeyi anlatmış, geçmişten gelen bir yükü omuzlarından indirmiştir. Yeterince yardımcı olamadığını düşündüğü, hardboiled polisiye türünün vazgeçilmezi olan adalet duygusu ağır basmış ve anlatısıyla Morales'in peşine gitmiştir. Yine hardboiled geleneğine uygun olarak elinden bir şey gelmemiş, edilgen kalmıştır. Ve bu yıkım içerisinde Chaparro çareyi yaşananları öykülemekte bulmuş, romana dökmüştür. Nihayetinde hikâye sona erdiğinde artık asıl gözlerindeki sırrı çözmesi gereken kişinin yanında alır Chaparro soluğu.

19. Sekreterliğe uğramadan geçti. İnsanların aşktan midesinde kelebekler uçuştüğünü anlamasından korktuğu için değildi. Çünkü hayatında ilk defa bugün, bir dakika bile beklemeden doğrucu gidip ofisinin kapısını çalması, girin dediğini duyması, âşık olduğu kadının karşısında dimdik durması, gülerek karşıladığında dudaklarından dökülen önemsiz soruları umursamadan onca zamandır bekleyen ve yaşamak için en değerli nedeni olan bu borcu ödemesi gerektiğini biliyordu. Çünkü

Chaparro bu kez o kadının gözlerindeki sırrı çözecekti. (Sachieri, 2018: 234)

Gözlerindeki Sır romanındaki dışöyküsel anlatıcı Benjamín Chaparro üzerinden, oldukça bilge bir anlatımla Chaparro'nun hayatına okuyucuyu sokar. Bilge anlatımla bu noktada kastedilen, her şeyi bilen, üçüncü tekil şahıs adlı ve çekimleriyle yapılan anlatımdır. Yani bir anlatıcının üçüncü tekil şahıs adlı ve uygun eylem çekimleri kullanılmasına rağmen, karakterin duygu ve düşüncesine hâkim olunması, karakterin başına gelecekleri tıpkı bir bilge gibi bilmesi. Emekli sulh ceza mahkemesi kâtip yardımcısı, üzerinde yara bırakan bir dava üzerine bir roman yazmaya karar verir ve bu romanda anlattığı olay, bir şekilde yıllardır içinde tuttuğu, yarım kaldığına inandığı yirmi beş yıllık bir aşka onu götürür. Chaparro'nun âşık olduğu Irene, iki çocuk annesi evli bir kadındır. Yazarın bu katmanda anlattığı her şey, Chaparro'nun içsel dünyasına ait, yazarın pekâlâ bildiği detaylardır. Bu noktada yazar, sanki Chaparro'nun kendisiymiş gibi bir üslupla okuyucunun karşısına çıkar.

Romanın iki tonu olan aşk ve polisiye, romanın sonuna kadar koşut ilerler ancak hiç iç içe geçmez. Romanın sonuna gelindiğindeyse romanın polisiyesi, aşka hizmet eden polisiyeye dönüşür. Öyle ki sanki, roman yazılıp polisiye kısım çözülmedikçe ve dolayısıyla Chaparro'nun zihni berraklaşmadıkça, Irene – Chaparro ilişkisi başlayamayacaktır.

5.1.5 Gerçeklik ve Kurmaca Ekseninde Gözlerindeki Sır Romanının Zamansal İncelemesi

Gözlerindeki Sır romanının anlatısının, romanın geçtiği mekanla ilişkisi çok yakındır. Roman, 1967 ile 1973 yılları arasında askerî darbe hükümeti tarafından yönetilen Arjantin'de geçer. Ülke tarihi açısından önemli bu süreç anlatının bazen satır aralarında, bazense yaşanan olaylar ve karakterlerin özelliklerinde okuyucunun karşısına çıkar. Anlatının geçtiği 1968 Buenos Aires, Arjantin'in başkentidir ve haliyle devlet ile, politikayla iç içedir. Romanda tasvir edilen şehirlerdeki karamsar havayı bu politik zeminden ayrı düşünmek olası değildir.

Romanın sonunda yer alan yazar notu başlıklı bölüm, romanın anlatısından ayrı düşünülemez. Bu notta konuşan Eduardo Sachieri sadece *Gözlerindeki Sır* romanının yazarı gibi bir ton benimsemez, anlatı yapısı itibarıyla sanki Chaparro'nun anlatısını kaleme alan da ta kendisidir.

Sachieri yazar notu bölümünde ona *Gözlerindeki Sır* romanını yazdıran ilhamın nereden geldiğini şu ifadelerle anlatır:

1987 Şubat'ında Buenos Aires'teki Sul Cheza Mahkemesi'nin "Q" bölümünde işe girmiştım. Bir sabah en deneyimli arkadaşlarımdan biri şöyle bir anekdot anlattı: Campora hükümetinin 1973'te siyasi tutuklularla ilgili çıkardığı af kararıyla ve hiçbir zaman ortaya çıkmayan karanlık nedenlerle mahkeme kararıyla Devoto Cezaevi'ne yatırılan sıradan bir tutuklu serbest bırakıldı. Ciddi suçlardan yargılanıyordu ve uzun süre hapis cezası almıştı. Buna rağmen gizemli bir şekilde o gün serbest bırakıldı.

Bir zaman sonra bu hikâyeyi ve katil mahkûmun adaletsizce serbest bırakılma nedenleri ve doğuracağı sonuçlar üzerine aklımda oluşan sahneleri hatırladım. (Sachieri, 2018: 235)

Sachieri'nin bu anlatısında kullandığı cümlelerden de çok net anlaşılmaktadır ki, anlatısının zemini 60 – 70'li yıllar Arjantin'i üzerine kuruludur. Dolayısıyla anlatıda geçen hiçbir mekân ve hiçbir mekân betimlemesi, siyasetten, politikadan uzak değildir.

Romanın 1968 yılında geçen bir bölümünde Chaparro ile Morales arasında geçen pasaj, bu anlamda son derece ilginçtir. Mahkeme, Morales'in karısının başına gelenlerden iki mülteciyi sorumlu tutar ve onları yakalayıp yargılar. Halbuki bu mültecilerin konuyla hiçbir alakaları yoktur; kendilerine isnat edilen suçu işlememişlerdir. Chaparro bu yaşananları Morales'e anlatır ve Arjantin yargısının suçu olmayan kişileri yok yere tutukladığından bahseder. Nihayetinde Chaparro araya girmiş, hatayı düzeltmiştir. Şimdi gerçek suçlunun peşine gidilecektir. Tam bu noktada Morales araya girip bir anda o gün boyu yağmurlu olan Buenos Aires'te aniden açan güneşten bahseder.

"Böyle olmasından nefret ediyorum" dedi Morales. "Böyle" derken ne dediğini anlamam gerekmiş gibi. "Fırtınadan sonra çıkan güneşten hiçbir zaman hoşlanmadım. Bence yağmurlu bir gün yağmurlu bir geceyle sonlanmalı. Ertesi gün güneşli olsun, sorun değil ama bu? Güneş istenmediği yerde bir anda ortaya çıkıyor. Davetsiz bir misafir gibi." (Sachieri, 2018: 48)

Bu anlatıda Morales'in yağmurlu günle kast ettiği Arjantin demokrasisi, araya giren güneşe darbe ve antidemokratik eylemlerdir. Herhangi düzenin, bir şekilde bozulması, darbe ve demokrasinin şehir üzerinden anlatımıdır.

"Cidden. Bu doğal bir olay. Belki size tuhaf geliyordur ama bence yağmur hiç hak etmediği halde kötü bir ün kazanmış. Güneşe gelince... Bilmiyorum. Güneşle her şey daha kolay görünüyor. Tıpkı şu adamın filmlerindeki gibi. Adı neydi? Palito Ortega. Bu sahte masumiyet beni deli ediyor. Güneş hakkında fazla propaganda yapıldığını düşünüyorum. Bu

yüzden yağmurun işine burnunu sokması hiç hoşuma gitmiyor. Sanki puta tapar gibi güneş yoksa yaşanan günün bir tadı yok gibi düşünülüyor.” (Sachieri, 2018: 49)

Morales’in anlatısını yeniden güneş, darbe; yağmur, demokrasi göndermeleri üzerinden okuyacak olursak; ülkenin içinden geçtiği sürecin hem Buenos Aires kentine, hem de Morales’in hayatına yansımaları görürüz.

Romanın ilerleyen bölümlerinde gerçek katil Gomez yakalanır ancak kısa süre sonra dönemin Arjantin’inde serbest bırakılır ve derin devlette görev alır. Romano isimli Chaparro’nun rakibi olan bir devlet görevlisine bağlı olarak çalışır. Romanın kurmacasında Morales, Gomez’in salıverildiğini öğrenir ve Gomez’i öldürür. Ancak Romano, personeli Gomez’i öldürenin Morales değil; Chaparro olduğunu zanneder. Romano’nun er ya da geç Chaparro’nun üzerine geleceğini düşünen Chaparro’nun yakınları, onun Buenos Aires’ten uzaklaşmasının daha doğru olacağını düşünürler ve Chaparro’yu Jujuy’a gönderirler. Jujuy, Arjantin’in kuzeybatı sınır bölgesinde yer alan bir eyalettir ve Chaparro canını kurtarmak için uzunca bir süre Jujuy’da kalır, romanını Buenos Aires’ten uzakta bir coğrafyada yazar.

Son gelişinden altı yıl sonra onu Buenos Aires’e geri döndüren, dostu Sandoval karakterinin ölüm haberidir. Chaparro uçağa biner ve Buenos Aires’e geri döner. O günü Chaparro şöyle anlatır:

Buenos Aires bana karanlık göğün tepesinden muhteşem bir gösteri sunmuştu. Sandoval’ın ölüm haberini aldığımda içimi hüznün veren bir uzaklık duygusu kaplamıştı. Aynı hissi havaalanına varınca da yaşamıştım. Korkmuyordum. Özlem de değildi. Hatta altı yıl sonra geri dönmenin getirdiği bir heyecan da. İçimi ani bir suçluluk duygusu kapladı. Anneme bu sürpriz seyahatten bahsetmemiştim. Uzatmak istemiyordum ama bir gün boyunca neredeyse iki kilometre uzağında bulunup onu ziyarete gitmediğimi öğrenince üzülmeyi de istemiyordum. En iyisi Temmuz’a kadar bir şey söylemeyip her sene olduğu gibi beni ziyaret etmesini beklemektir. (Sachieri, 2018: 202)

Bu anlatıda da görüldüğü üzere Chaparro için Buenos Aires, aynı zamanda annesidir, ailesidir. Jujuy her ne kadar Chaparro’nun hayatının belirli bir dönemini geçirdiği ve mesleki anlamda emekliliğini yaşadığı yer olsa da, Chaparro için hiçbir zaman ev olamamıştır. Onun anlatısı da, aklından geçenler de hep Buenos Aires de yaşanır. Kendisini hiçbir zaman Jujuy’a ait hissetmez.

Palermo sokaklarında ilerlerken anılarım birer birer canlanıyordu. Bende oluşturdukları burukluk neredeyse hoşuma gidiyordu zira birkaç saat önceki kayıtsızlığım beni korkutmaya başlamıştı. Belki de bu yüzden “Romano şerefsizi ne alemde acaba?” diye düşünmeye başlamıştım. Hala

tek derdi ben miydim? Azımsanamayacak bir soruydu. Cevabı Juju'y'da yaşamaya devam etmek zorunda olup olmadığını belirleyecekti. (Sachieri, 2018: 202)

Chaparro yaşamı boyunca hep Buenos Aires'e dönmek istediğini ancak öldürülme korkusundan dönemediği bu anlatıdan anlaşılmaktadır. Buenos Aires'in Palermo semtinin sokakları Chaparro için burukluk anlamına gelmektedir ve Chaparro bu burukluk hissinden bile hoşlanmaktadır. Anlatıcıya göre anlatıdaki Buenos Aires ve genel olarak Arjantin, tarihinin kanlı ve karamsar bir döneminden geçmektedir. Bu mekân, Buenos Aires, uzamsal açıdan anlatıya ve karakterlerin yapısına da karışır. İklim de karamsardır, yaşayanlar da. Romanında aktardığı dönem olan 1970'leri Sachieri, yazar notu bölümünde şöyle betimler ve bir dilekle romanını sonlandırır: "Bu sayfaların satır aralarında görünen 1970'lerin kanlı Arjantin'i keşke diğer şeyler gibi hiçbir zaman var olmamış olsaydı." (Sachieri, 2018: 235)

5.2 GÖZLERİNDEKİ SİR FİLMİNİN ANLATIBİLİMSEL İNCELEMESİ

Gözlerindeki Sır filmi de tıpkı *Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm* filmi gibi Macar sinema kuramcısı Béla Balázs'ın roman uyarlamalarında uygulandığını söylediği üç yöntem ışığında incelenmiş, ardından da Noriega'nın süreçlere ilişkin yaklaşımları doğrultusunda ele alınmıştır.

Balázs roman uyarlamasında üç yöntem olduğunu söyler. Bu yöntemlerden ilki aktarma, ikincisi yorumlama, üçüncü ve sonuncusuysa benzerlik, koşutluk kurmadır. (Wagner, 1975: 22) Aktarmayı, olay akışında yapılan küçük değişiklikler sonrasında senaryoya doğrudan aktarma olarak tanımlayan Balázs, bu yöntemle olay akışının, devinimin, karakterlerin ve iletinin romandaki haliyle korunmasına işaret eder. Balázs'a göre yorumlamaysa romanı senaryoda yeniden kurma ve senaristin bakış açısına göre yeniden düzenleme anlamına gelir. Bu yöntem dahilinde romanın olay akışı, mekânsal zemini ve hatta sonu bile senarist tarafından değiştirilebilir. Balázs'ın uyarlama yöntemlerinden sonuncusu olan benzerlik, koşutluk kurmayla çok serbest bir uyarlamaya işaret eder. Romandaki öykünün temel olarak alındığı bu uyarlama biçimiyle; olayın geçtiği ülke, zaman dilimi ve kahramanların milliyeti gibi romanın yapısına dair yapıtaşlarıyla senaristin oynaması ifade edilir.

Bir diğ er sinema kuramcısı ve tarihçisi Jos   Luis S  nchez Noriega ise *Edebiyattan sinemaya. Sinematografik uyarlamanın kuramı ve incelemesi*²⁴ ba lıkl ı çalışmasında edebiyat uyarlamalarını dört süreç ekseninde sınıflandırmıştır. Bunlardan ilki sadakat/yaratıcılık, ikincisi anlatı türü,      s  anlatının genişlemesi ve sonuncusu filmin estetik – kültürel sunumudur. (Noriega, 2000: 63, 72)

Noriega'ya göre sadakat, metne sadakati anlatır ve romanın akışına sadık bir biçimde yapılan uyarlamalara işaret eder. Yaratıcılıktaysa söz konusu olan sinematografik gerekliliklerle anlatıda değişiklikler yapılarak öyküyü beyaz perdeye yansıtmadır. Bu yöntemde ya anlatı akışı hiç değişmez, ya da yaratıcılığın devreye girer ve anlatı sinemaya kimi değişikliklere uğrayarak aktarılır. Edilgen uyarlama metne sadakat, etken uyarlama ise öykünün aktarımı esnasında yaratıcılığın kullanılmasıdır.

Anlatı türü süreciyle Noriega, daha çok anlatının anlatıcısına ve onun kullandığı dile odaklanır. Sözgelimi eğer romanda benöyküsel bir anlatıcı varsa, bu yöntem dahilinde benöyküsel anlatıcı beyaz perdede de kendisine yer bulur. Aynı şekilde anlatıcının anlatısı için kullandığı tüm betimlemeler de hiç dokunulmadan sinemaya aktarılır.

Anlatının genişlemesi süreciyle Noriega romandan sinemaya aktarım esnasında yapılan eksiltmeleri ya da sinematografik açıdan daha doğru olacağına sinemacı tarafından inanılan kimi yazınsal anlatı pasajlarının/karakterlerinin genişletilmesini, romandakine nazaran beyaz perdede daha çok kullanılmasını, romanın anlatısında yer alan kimi pasajların/karakterlerin filmde kendisine yer bulmamasını anlatır.

Filmin estetik ve kültürel sunumu ba lı ıyla ifade ettiği s re leyse Noriega, filmin toplumsal boyutunu ifade eder ve eksiltme yöntemini işaret eder. Bu eksiltme aktarıcı tarafından, filmin gideceği kitle düşünülerek yapılır ve bu sayede filmin sadele mesi ya da ilgi çekmesi sağlanır.

²⁴  eviri çalışmacı tarafından yapılmıştır.  zg n başlık: De la literatura al cine. Teor a y an lisis de la adaptaci n cinematogr fica.

Romanın yazarı Sachieri'nin *Gözlerindeki Sır* romanında tek bir anlatıyı, iki farklı anlatı halinde anlatır. Bu anlatılardan ilki romanın başkarakteri Benjamín Chaparro'yu anlatır. Bu anlatı dışöyküsel bir anlatıbiçimiyle yapılır ve emekli Sulh Ceza Mahkemesi kâtip yardımcısı Benjamín Chaparro'nun yıllar önce tanık olduğu ve onda iz bırakan bir cinayeti romanlaştırmasını öyküler. Bu roman üzerinden Chaparro, üç çocuk annesi evli, yirmi beş yıllık aşkı Irene'ye ulaşacak ve onunla birlikte olacaktır. İkinci anlatıysa benöyküsel bir anlatıbiçimiyle tanık olduğu cinayetin arkasında bıraktığı yaralı eş Ricardo Morales'i, cinayetin failini, failin yakalanışını fakat salıverilişini ve Morales'in kendi adaletini kendisinin sağlamasını anlatır.

Romanın benöyküsel anlatısının içerisinde Chaparro'nun Irene'yle ilgili duygularına neredeyse hiç yer verilmemiştir. Tek bir bölümde bu duruşun dışına çıkmıştır.

Ben olsam ne yapardım? Hiçbir fikrim yoktu. Gerçekten yoktu çünkü hiçbir kadına karşı Ricardo Morales'in eşine hissettiği türden bir duygu beslememiştim. Yoksa bu sayfalarda adını geçiremediğim bir kadına beslemiş miydim? Şimdi onu düşününce, ismi malum tek sırrım, Morales'in karısına duyduğu aşkı sanırım anlayabiliyordum. Onun için her şeyi göze alabilirdim. Her ne kadar tam olarak Morales ve eşi gibi olamasak da, yani o bana hiç ait olamamış olsa da. (Sachieri, 2018: 163)

Bu anlamda romanda iki farklı anlatı katmanı vardır ve bu katmanlardan birinde bir aşk hikâyesi, diğerindeyse bir suç hikâyesinin ele alınmaktadır. Bu bilgiler ışığında bakıldığında *Gözlerindeki Sır* romanı, *Gözlerindeki Sır* filmine yorumlama yöntemiyle uyarlanmıştır. Roman, beyaz perdeye uygun bir biçimde yeniden kurulmuş, senarist tarafından yeniden yorumlanmıştır. Kimi yerler vurgulanmış, kimi yerler eksilmiş, kimi karakterlerin isimleri bile değişmiştir.

5.2.1 Anlatıda Sadakat / Yaratıcılık

Balázs'ın yorumlama olarak isimlendirdiği uyarlama yöntemi, öncelikle romanın başkarakterinin soyadında izleyicinin karşısına çıkar. Romanda birinci anlatıcı, isminin Benjamín Chaparro olduğunu söyler ve bu ismin bir yazara hiç yakışmadığından yakınır. Ancak anlatının daha sonraki hiçbir bölümünde roman basıldığında romancının hangi isimle basıldığına dair en ufak bir cümle yoktur. Roman uyarlanırken sanki bu soruya bir cevap bulunmuştur. Chaparro soyadı, Espósito soyadıyla değiştirilmiştir.

Aklına takılan bir şey daha vardı: “Başlığın altında yazacak olan ismi, Benjamín Miguel Chaparro.” Kulağa hoş gelmiyordu. İlk isminin son hecesiyle ikinci isminin ilk hecesi saçma ve komik bir kafiye oluşturuyordu. Anne ve babası bu ismi koyarken fark etmemiş miydi? Min-mi. Korkunçtu. Ayrıca isimlerinin anlamı da berbatı. Mesela “Benjamín” İspanyolca en küçük oğlan demekti, tıpkı İncil’deki gibi. Hayat boyu kullanamazdınız. Bir ailede erkek kardeşler arasında en küçük oğlana verilebilecek bir isimdi. Hem kendisi tek çocuktı, ne diye bu ismi vermişlerdi ki? Altı yaşında Benjamín olmakla altmış yaşında Benjamín olmak arasında çok fark vardı. Bununla kalsa iyiydi. Chaparro ismi de “kısa ve bodur” anlamına geliyordu. Bir seksen beş boyunda biri için fazla tezat oluşturuyordu. Benjamín Chaparro’nun kitabı (kakafonik Miguel’i tabii ki kullanmayacaktı) insanların gözünde bodur ve genç birini canlandıracaktı. Yoksa abartıyor muydu? Belki de insanları fazla basite alıyordu. Yine de böyle düşünecek birileri olabilirdi. Bir bakacaklardı bodur ve genç Benjamín Chaparro kocaman altmış yaşında bir adamdı. Kulağa fazlasıyla absürt geliyordu. (Sachieri, 2018: 103 & 104)

Chaparro karakterinin ilk romanında Ricardo Morales’in hikâyesini anlatması aslında biraz tesadüfidir. Chaparro emekliliğinde zaman geçirmek için bir roman yazmaya karar verir ve bilmediği bir konuyu anlatarak roman yazma işini eline yüzüne bulaştıracağına inanır. Bu yüzden bildiği bir hikâyeyi anlatmalıdır. Bu hikâye de en iyi bildiği hikâyelerden biri olan Ricardo Morales’in hikâyesidir.

Yazmaya başlamadan önce birkaç gün eserle ilgili ulaşabilecek en önemli soruların cevabını düşündüm ve korktuğum başıma geldi: Daktilonun karşısında kendi kuyruğumu kovalarken yazma cesaretim giderek azalıyordu. Roman yazacak kadar hayal gücüm olmadığını düşündüm. Bu yüzden herhangi bir şey uydurmadan yazmaya karar verdim. Dolaylı da olsa şahit olduğum gerçek bir hikâye; Ricardo Morales’in hikâyesi. Bu sayede okuyucular on beş sayfa okuduktan sonra kitabı bir kenara atmasın, sürükleyici olsun diye yalandan bir şeyler yazmak zorunda kalmayacağım. (Sachieri, 2018: 17)

Halbuki filmde Espósito yazdığı romanı, tek bir amaçla yazar: Aklında kalan, vicdanını kurcalayan ve bir şekilde sevdiği kadına ulaşmasını engelleyen olayı yazmak yoluyla anlatıp çözümlmek ve bu sayede ertelediği ilişkisine geri dönmek. Bu iletiye hizmet edecek şekilde filmin finaline giderken bir sekans koyulmuştur. Bu sekans, Espósito’nun Irene Menéndez Hastings’e bitirmek üzere olduğu romanı okuttuğu sekanstır. Espósito’nun yazdığı romanın bir tek finali eksiktir. Bir süre iki orta yaş üstü karakter romanın finaline ilişkin alaycı bir biçimde tahminler yürütür, birbirlerini eğlendirirler. Hemen ardından romanının yazım sürecini bitirmek üzere olan Espósito bir tür aydınlanmayla beraber, yıllar boyu ertelediği bir konuşma yapar ve Irene’ye bir soru sorar.

Bak... Bir şansı daha tepmek istemiyorum. Ama bu nasıl oluyor? Nasıl oluyor da hiçbir şey yapmıyorum? 25 yıldır bunu hep düşündüm ve kendime hep aynı cevabı verdim: Boş ver gitsin, o başka bir hayattı. Yaşandı bitti, artık düşünme. Halbuki başka bir hayat falan değildi. Bu hayattı... Şu an yaşadığımız âna ilişkin hayat. Şimdi şunu anlamak istiyorum... İnsan hayatını nasıl bu kadar boş yaşayabilir? Koca bir hayatı böylesine bomboş şeylerle uğraşarak nasıl tüketebiliyoruz? Bunu nasıl yapıyoruz? (Campanella, 2009: 01:34:19 – 01:34:53)

Bu düşünce biçimi ve sorulan soru, aslında yavaş yavaş Espósito karakterinin aydınlanma yaşadığına işarettir. Filmin başlarında birlikte olamayacaklarını açık bir biçimde Irene'ye dile getiren Espósito, romanın gidişatıyla beraber bazı aydınlanmalar yaşar. Roman, Espósito'nun Irene'ye adım atmasının önündeki engeli kaldırır.

Espósito'nun filmin hemen başında tecavüze uğradıktan sonra öldürülen Lilita Colotto'nun cesedini gördüğü an uzun süre gözünün önünden gitmez. Colotto kanlar içerisinde ve çıplak yerde ölü yatarken açık kalmış gözleriyle boşluğa bakar. Gözlerinde cevaplanmayı bekleyen bir soru vardır. Espósito sanki o an bir misyon edinir. Ona bunu yapanı bulacak, cezalandırmaya çalışacaktır. Bu ceza elbette ki yargıdır. Ancak yargı sisteminin çöktüğü bir ülkede yargıdan sonuç alınamayınca, aksın ikinci katmanı devreye girer. Bu katmanda artık Espósito'nun aklındaki yegâne dert, adaletin sağlanamadığı düzende buruk kalmış Morales'tir. Espósito, Morales'le ilgili aklındaki sorunları çözmeden Irene'ye dönemeyecektir.

Filmin geçmişinde anlatılan hikâyenin başkarakteri Espósito, Colotto'nun gözlerindeki soruya yanıt bulmak isterken, filmin şimdisinde anlatılan Espósito, Irene'nin gözlerindeki soruya yanıt bulmak ister. Bu anlamda filmin içerisinde iki kadının gözlerine vurgu yapılmıştır: İlki filmin henüz açılış sekansında Irene'nin gözlerine yakın planla, diğeryse Colotto'nun cansız ve ifadesiz gözlerine.



Şekil 5.1 : Colotto'nun gözlerindeki soru. TimeCode: 00:13:46



Şekil 5.2 : Irene'nin gözlerindeki soru. (TimeCode: 00:01:10)

Göz organı ekseninde ve gözler sözcüğünün anlatıdaki kullanımı açısından iki göz, iki bakış daha anlatıda büyük önem taşımaktadır. Bunlardan ilki Liliana Colotto'yu öldüren Isidoro Gómez'in Espósito tarafından fark ediliş sekansındadır. Bu sekansta bir akşam Espósito, Morales'in evine uğrar ve beraber Colotto'nun fotoğraflarına bakarlar. Espósito'nun elinde tuttuğu fotoğraf albümünde Colotto'nun çocukluk, genç kızlık fotoğrafları yer almaktadır. Colotto, karakterlerce takdir edilen bir düşünceyle çekilen fotoğraflardaki herkesin ismini albüme yazmıştır. Bir fotoğraf Espósito'nun ilgisini çeker. Bu fotoğrafta Colotto bir etkinliktedir ve fotoğrafta yer alan karakterlerden biri gözlerini dikmiş Colotto'ya bakmaktadır. Bu bakışlardan şüphelenen Espósito, tüm fotoğraflara bir de bu gözle bir kere daha bakar ve fark eder ki her fotoğrafta bu gizemli adam, gözlerini dikmiş Colotto'ya bakmaktadır. Espósito buradan cinayeti işlemiş olabilecek kişinin Isidoro olma ihtimali üzerinde durur. Yani Isidoro'yu ele veren gözleridir.



Şekil 5.3 : Isidoro'nun Colotto'ya bakışına yakın plan. (TimeCode: 00:25:55)

Filmin ilerleyen bölümlerinde Irene ile Espósito, bu sefer kendi fotoğraflarına bakarlar. Artık yaşlanmışlardır ve fotoğraflar yıllar öncesine aittir. Bu fotoğrafların her birinde, Espósito da Irene'ye tıpkı Isidoro'nun Colotto'ya baktığı gibi bakmaktadır.



Şekil 5.4 : Espósito, Irene'ye bakıyor. (TimeCode: 00:46:40)

Bu bakışlardan sadece Isidoro'nun Colotto'ya bakışı romanda kendisine yer bulmuştur. Espósito'nun bu bakışlardan Isidoro'nun sahip olduğu tutkuyu anlaması, bu sayede katile varması ya da Colotto'nun cansız bedenine ait gözlerin boş ve masum bakışları romanda kendisine yer bulamamıştır.

İşte sonuncusu ve en iyisi (çünkü sessiz donmuşluğundan çıkıp tüm çıplaklığıyla bir gerçeği gözler önüne seriyordu).²⁵ Yine aynı çocuk, bu karede tamamen başka yöne dönük, (fotoğraftakilerin geri kalanı mezunun etrafında poz veriyor ama bu kez diplomasız) yan duvardaki bir rafa bakıyordu. Hemen hemen burnunun hizasındaki rafta Liliana Emma Colotto'nun gülüşüyle doldurduğu bir fotoğraf vardı. Mest olmuş halde ona bakıyordu. (...) ²⁶ Herkes kameraya bakarken o, diğerlerinin bakışlarından kurtulmuş, sessiz tapınmasının içinde kaybolup gitmişti. Elbette yıllar sonra beş yüz kilometre öteden bir adamın çıkıp, ki o ben oluyorum, Liliana'ya olan bu bakışı yakalayacağını, mucize eseri (gerçeği keşfetmenin iyi bir şey olduğunu varsayarak) veya beklenmedik bir talih kuşu ile (gelişigüzel meydana gelen olaylar zincirinin yarattığı şansı böyle tanımlarsak) kendisini bulacağını bilemezdi. (Sachieri, 2018: 77)

²⁵ Bu bölümde Chaparro, Morales'in evinde, Colotto'nun gençlik fotoğraflarına bakmaktadır. Bir fotoğrafta Isidoro'nun bakışlarından şüphelenince, diğer fotoğraflara da bakmak ister ve bu paragrafta anlatılan sonuncu fotoğrafa bakışıdır.

²⁶ Gereksiz tekrar olmaması için çalışmacı tarafından kısaltılmıştır.

Gözlerindeki Sır romanından alıntılanan bu metinde de görüldüğü üzere Espósito tamamen tesadüfen Isidoro'nun bakışlarındaki garipliği fark eder. Halbuki filmde yaratılan kurmacada daha çok Espósito'nun Isidoro'nun bakışlarına dikkat kesilmesi, onun da fotoğraflarda Irene'ye aynı biçimde baktığıyla ilişkilendirilmiştir. Yani yönetmen romanda geçen bir minik hikâyeyi kendince yorumlamış, genişletmiştir.

Filmde yorumlanan bir diğer kısım da, Espósito'yla Irene'nin arasındaki ilişkidir. Romanın kurmacası içerisinde Chaparro'nun Irene'ye karşı olan hisleri bir anlamda tek taraflıdır. Burada kast edilen Chaparro'nun Irene'ye âşık olduğunun anlatının kurmacasına yer alması, ancak bu konuda Irene'nin duygularına hiç değinilmemesidir. Oysa filmde Irene ile Espósito arasında net bir çekim vardır ve bu çekimden ikisi de haberdardır. Öyleki bunu dile bile getirirler. Irene tarafından çokça Espósito'nun ketumluğuna, bu yüzden aralarında duygusal bir ilişki başlayabilecekken başlamamasına vurgu yapılır. Bu vurgu en açık biçimde Romano karakteri tarafından yapılır.

Isidoro'nun serbest bırakılması üzerine Romano'yu ziyarete giden ve gerçekleri öğrenmek isteyen Irene ve Espósito, Romano'nun tuzukuru yaklaşımıyla karşılaşır. Bu noktada gerçekleştirdiği eyleme ilişkin kimsenin, hele Espósito ve Irene'nin ondan asla hesap soramayacağını dile getiren Romano bir de üstüne Espósito'nun Irene'nin arkasına saklandığını iddia eder.

Peki sen neden onunla geliyorsun? Sence arkasına sığınmak işe yarar mı? Hem onu rahat bırak, siz başka dünyalara aitsiniz. O hukuk okumuş, sense zar zor bir lise bitirdin. O genç, sen yaşlısın. O zengin, sen fakirsin. O Menendez Hastings sense Espósito, kocaman bir sıfır. O erişilmez bir yerde ama sen değilsin. Onu kendi dünyasında bırak. (Campanella, 2009: 01:18:07 - 01:18:30)

5.2.2 Anlatı Türü

Gözlerindeki Sır filminde iki erkek karakter vardır: Ricardo Morales ve Benjamín Espósito. Bu iki karakterin birbirinden ayrıştığı ve bu ayrışmayla anlatının kurmacasına katkıda bulundukları bir nokta vardır. Ricardo Morales hiçbir zaman aşkına ulamamaz; çünkü sevdiği kadın cinayete gitmiştir, Benjamín Espósito'nun ise sevdiği kadınla birlikte olabilmek için hala bir şansı vardır.

Bu noktada şöyle bir varsayımda bulunmak yerinde olur: Filmdeki her erkek karakterin bir tutkusu vardır. Sandoval'in sık sık gittiği bardaki noter, bir Arjantin futbol takımı olan Racing'e tutkudur. Sandoval içki içmerek zaman geçirmeye tutkudur. Benjamín Espósito, Irene'ye tutkudur. Ricardo Morales ise önce karısı Colotto'ya, karısını kaybettikten sonraysa onu öldüren Isidoro'nun gereken cezayı almasına tutkudur. Filmde anlatı, bu tutkular üzerinden kurulmuştur.

Romanda Isidoro karakterinin yakalanışı biraz tesadüfidir. Öfke kontrol sorunları yaşayan Isidoro bindiği bir toplu taşıma aracında huzursuzluk çıkarınca gözaltına alınır ve ismi kayda düşer. Beri yandan aranıyor olduğu için bu biçimde yakalanır ve ardından geçen sorgulama süreci nihayetinde cezaevine girer.

Halbuki bu sekans filmde başlı başına bir kurmaca ögesi olarak ele alınır. Öncelikle Benjamín Espósito'nun Ricardo Morales ile diyalogu, Benjamín Espósito ve Sandoval'in, Isidoro'nun eskiden yaşadığı yer olan Chivilcoy'a gitmesine sebep olur. İkili orada, Isidoro'nun mektup yazdığı yaşlı bir kadının evine girerler ve Isidoro'nun mektuplarını bulurlar. Bu mektuplar bir türlü çözümlenemeyen çeşitli göndermelerle doludur. Göndermeler, Sandoval'in bataktaneden arkadaşı noter karakteri vasıtasıyla çözümlenir. Isidoro ile noter karakterini aynı noktada buluşturan benzerlikleri tutkudur. Her ikisi de Racing futbol kulübüne tutkundurlar.

Bu bilgi doğrultusunda Benjamín Espósito ve Pablo Sandoval bir süre sürekli Racing maçlarına gider, Isidoro'yu bulma ümidiyle tribünleri dolaşırlar. Birgün nihayet Isidoro'yu bulurlar ve çetin geçen bir kovalamaca nihayetinde Isidoro'yu yakalarlar. Isidoro'nun yakalanmasına giden süreçteki iki sekans, romanda çizgisel ve düz bir anlatımla aktarılırken filmde bir plan sekansla, çok daha estetik bir biçimde aktarılır. Plan sekans bu anlatıyı görsel bir şölene dönüştürür.

Rekin Teksoy'un *Ansiklopedik Sinema Terimleri Sözlüğü* başlıklı çalışmasında ifade ettiği gibi, plan sekans yönetmenin bir sekansı sahneler, planlara bölerek anlatacak yerde tek bir planda anlatmasıdır (Teksoy, 2012: 188) ve bu anlamda hıza hizmet eder. Hız ve gerilim kavramlarının en çok kullanıldığı tür olan polisiye için plan sekans son derece doğru bir tercihtir ve filme artı değer kazandırmıştır.

Chaparro ise burnunun ucundaki bir aşka erişememiş ama ona erişme imkânı var. Aslında bu iki âşık adamın buluştukları ortak nokta: Polisiye. Ne zaman ki işin polisiye tarafı çözülüyor, anca o zaman her ikisi de vicdan rahatlığına eriyor. Bu

noktada hikâyenin başkarakteri polisiye, aslında daha çok vicdana hizmet eden bir noktada. Ve bu vicdan rahatlaması da, her iki karakteri bir şekilde gönül bağı kurduğu diğer karakterlere götürüyor.

Gözlerindeki Sır filmini uyarlandığı romandan ayıran en önemli noktalardan biri de Irene karakterinin Benjamín'in hayatında oynadığı roldür. Romana nazaran filmde Irene karakteri Benjamín'in hayatında çok daha etkin bir rol oynar. Filmde, romandakinin aksine bir tür katalizör görevi gören Irene, Benjamín'e aklındakini romana dökmesi için destek olur. Daha filmin başında ona daktilo veren²⁷, romanını yazmasını söyleyen Irene, Benjamín'e zamanında çözmek istediği Morales davasıyla ilgili nasıl yardımcı olduysa, aynı biçimde yardımcı olur. Bu anlamda Benjamín'e elinden gelen her türlü desteği veren, filmin başından beri yaş olarak Benjamín'den küçük de olsa çok daha ağırbaşlı bir hal ve tavra sahip olan Irene, biraz anaçtır. Çocuğunu doğru yola sevk eden, ona sürekli nasihatler eden bir anne gibi Irene, Benjamín'e destek olur.

Yönetmen Campanella'nın filmde Irene üzerinden işlediği bu katalizörlük durumu, romannı anlatısında Sachieri tarafından birden çok karakter üzerinden işlenir. Bu karakterlerden biri Benjamín Espósito'nun yakın arkadaşı Sandoval'dir, diğeryse polis memuru Báez.

"Bilmiyorum Baez. Sanırım uzaktan kadına olan bakışları dikkatimi çekti. Bilmiyorum" diye tekrar ettim. "Bazen bakışlar kelimelerden daha çok şey anlatır."

Baez bir süre bekledi.

"Anlıyorum. Daha iyi anlatılamazdı. Kelimleri kullanmayı iyi beceriyorsun Chaparro. Belki de yazar olmalıydın. Ne dersin?" (Sachieri, 2018: 92)

Filmin anlatımında sözdizimsel bir oyun da yer alır. Benjamín filmin başında bir rüya görür ve rüyasında gördüğünü, yatağının başucundaki komodin üzerinde duran kâğıda not alır: TEMO. Temer fiili İspanyolcada korkmak anlamına gelir; TEMO kelimesi de temer eyleminin birinci tekil adılda çekimlenmiş halidir: Korkuyorum. Filmin sonunda, Benjamín'in sırrın çözülmesinden sonra içine girdiği rahatlama, bu

²⁷ Bu daktilo romanda da vardır ancak filmdeki işlevini görmez. (Romanda Remington marka olan daktilo, filmde Olivetti markadır.)

kelimeyi düzenlemesine, kelimenin içinde yatan korkma duygusunu başka bir duyguya çevirmesine yol açar. Temo kelimesinin arasına konulan bir A harfiyle anlamı baştan aşağı değişir.²⁸ İspanyolca Temo korkuyorum demekken, Te Amo seni seviyorum demektir. Bu örnek üzerinden de görülebileceği üzere, filmde romantik bir anlatı da son derece baskındır.

5.2.3 Anlatı Türü Olarak Renk Düzenlemesi

Gözlerindeki Sır filminin anlatıbilimsel incelemesinde görüldüğü üzere, filmin bir bölümü anlatının şimdisinde geçerken, büyük bir bölümü de anlatının geçmişinde geçer. Filmde geri dönüşlerin hiçbiri, anlık bir soruya cevap bulmak için yapılmamıştır. Geridönük anlatım filmin kurmacasında yer alır. Filmin iki anlatım zamanından biri olan anlatının geçmişi ile şimdisi arasındaki görsellerde renk düzenlemesi açısından büyük bir zıtlık bulunmaz. Göz yorucu olmaması adına sadece geçmiş zaman kullanımlarında biraz daha sepya tonlarla karşılaşılır.



Şekil 5.5 : Renk düzenleme. Geçmiş.

²⁸ Bu A harfi, anlatıdaki daktilonun bozuk olan tek harfidir aynı zamanda.



Şekil 5.6 : Renk Düzenleme. Şimdi.

Filmde kullanılan tüm flashback'ler, alışıldıktan farklı bir amaca hizmet etmek üzere kullanılmıştır. Bu flashback'ler geçmişin muğlaklığına ya da kişiye göre şekillendiğine dikkat çekecek niteliktedir.

Morales'in Isidoro'yu infaz edişi, öykünün gerçek zemininde hiçbir biçimde yer bulmamış bir sekanstır. Morales, Isidoro'yu yakalayıp arabanın bagajına yerleştirmemiş, tam tren geçerek onun çıkardığı sestten yararlanıp Isidoro'yu dört kurşunla öldürmemiştir. Benjamín'in anlatısında geçen Benjamín ile Irene'nin tren istasyonunda ayrılışları, Irene'ye göre fazla abartılıdır. Aynı şekilde Sandoval'in ölümüne ilişkin Benjamín'in kafasında kurduğu, yalnızca bir ihtimaldir. Tüm bu anlatılar geçmiş zamanda geçer ancak hiçbirinde farklı bir renk düzenlemesi kullanılmaz. Filmin genelinde kullanılan sepya tonlar, bu sahnelere de hakimdir.

ALTINCI BÖLÜM

SONUÇ

Son Hafriyat romanında olay örgüsü katmanlı bir anlatı yapısıyla işlenmiştir. Buna göre ana anlatım katmanı Red Kit karakterinin yakalanması üzerine kurulmuştur. Bu anlatım katmanında aynı zamanda Red Kit karakterinin cinai eylemlerini neden hayata geçirdiği sorusuna da cevap aranmaktadır. Bu cevap romanın politik boyutuna göndermede bulunur. Hardboiled polisiye katilini katili yapan özellikleri, suçun nasıl olduğu ekseninde kurgulanarak öyküleştirilir. Tüm bunlar olurken koştur bir anlatıda başkarakter Behzat Ç.'nin antikarakter karakter yapısını taşıyan öğelere dikkat çekilir. Behzat Ç.'nin intihar eden kızının sanrılarını görmesi sonucu hatalı bir eylemi olmuş, yaralamaması gereken bir insanı yaralamıştır. Behzat Ç. bu eyleminden dolayı soruşturma görür. Bir yandan da Behzat Ç. karakterinin aşk hayatındaki başarısızlıkları okuyucuya öykülenir. Nihayetinde Behzat Ç., tıpkı soruşturma görmesine sebep olan yaralama eylemindeki gibi bir eylemi hayata geçirir; ancak bu sefer başarılı olup olmadığı kısmı havada kalır, okuyucuya bırakılır.

Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm filmindeyse romana nazaran tüm bu konular anlatıda yer almış, ancak kimi genişlemelere ve eksiltmelere uğramıştır. Bu anlamda romana nazaran filmde çok daha basit ve yüzeysel bir anlatı olduğu söylenebilir. Anlatıya heyecan katma arzusuyla anlatıya eklenen ek cinayetlerin, romanın iletisini değiştirdiği görülmüştür. Roman, Red Kit karakterinin ülke adalet sisteminden intikamını anlatırken film, ülke adalet sisteminin insanlar üzerindeki etkisine odaklanmıştır.

Bunun yanı sıra Behzat Ç. karakteri üzerinden her iki anlatıda da bir aşk üçgeni yaratılmaya bilinçli bir biçimde uğraşılmıştır. Bu cümledeki iddianın sebebi, *Son Hafriyat* romanında kurulan aşk üçgeninin filmde önce yayınlanan dizi bölümlerinde kullanılmış olmasıdır. Buna rağmen filmde, bu sefer başka karakterler üzerinden benzer bir aşk üçgeni yine de yaratılmıştır.

Son Hafriyat romanının *Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm* filmine aktarımı sırasında kaynak metne bağlı bir uyarlama ile karşılaşmıştır. *Gözlerindeki Sır* romanının aynı başlıklı sinema filmine uyarlamasında anlatı akışı daha çok yorumlama üzerinden kurulmuştur.

Romadaki Benjamín Chaparro karakteri, Benjamín Espósito ismiyle filmde kendisine yer bulmuştur. Romanda kurulan iki farklı anlatı katmanı, filmde de birebir korunmuştur. Bir anlatı, anlatının şimdisine daha yakın bir geçmişte geçerken, diğeri anlatının uzun geçmişini aktarır. Anlatının şimdisine daha yakın geçmişte aktarılan anlatıda eski adalet görevlisi Benjamín karakterinin emekli olduktan sonra roman yazmasına ve bu roman üzerinden sevdiği kadın karakter Irene'ye ulaşmasına değinilir. Anlatının uzun geçmiş zamanı ise, Benjamín karakterinin yazdığı romana aittir. Bu anlatıdaysa Benjamín karakterinin tanık olduğu bir cinayet ve bu cinayetin ardında bıraktığı yaralı adamın ölen eşine tutkusu işlenir. Adalet duygusu zedelenmiş adam kendi yöntemiyle ve haliyle yasadışı bir yolla adaleti sağlama yoluna gider.

Romanda yaralı ve adalet duygusu zedelenmiş eş Ricardo Morales intikamını suçlunun öldürmesi biçiminde alırken, filmde suçluyu kendi imkanlarıyla kurduğu hücrede sessizliğe, yalnızlığa ve ölüme terk eder.

Bu çok önemli bir ileti farklılığıdır. Romadaki karakter kısasa kısas intikamı, öldüren kişi ölmelidir anlayışı üzerinden, yani karısının çektikleri üzerinden okurken, filmdeki Ricardo Morales öldüren adamı yalnız bırakmak yoluyla, kendi çektiklerini katile yaşatma biçimini hayata geçirir.

Benzer bir ileti farklılığı da Irene karakteriyle ilgilidir. Irene romanda çok pasif bir karakterken, filmde çok aktif ve hatta olay çözen bir karakterdir. Irene karakteri üzerinden kurulan anlatının bir diğer uyarlamasal değişikliğiye, Irene karakteri ile Benjamín karakteri arasındaki duygusal ilişkidir. Romanda Irene'nin Benjamín'e karşı aşk beslediğine dair tek bir ibare bile yoktur; ne var ki filmde kaçan Benjamín, kovalayan ise Irene'dir. Irene hem Benjamín'i roman yazması noktasında destekler, hem de katilin yakalanması yönünden profesyonel destek verir. Romanda kariyer basamaklarını adım adım tırmanan genç bir stajyer iken Irene, filmde yurtdışında okumuş ve meslek hayatına en tepeden başlayan, Benjamín'in amiridir.

Bu çalışmada karakterlerin polisiye tür ekseninde yeniden inşası da ele alınmıştır. Hem Benjamín, hem de Behzat Ç. aslında birer antikahramandırlar. Behzat Ç. sürekli kaybeden, alkolik, öfke sorunları yaşayan, despresif ve disiplinsiz davranışları, sosyal ilişkilerinin noksanlığı yüzünden bir türlü mesleki anlamda yükselemeyen, bunu da kafasına hiç takmayan bir karakterdir. Polisiye anlatının

içerisinde de hiç aktif bir rol oynamaz. Her yerdedir, her anlamda takip içerisinde; ancak yakalama ve olayların çözümü noktasında hiçbir biçimde sürece katkısı olmaz.

Benzer bir durum, Benjamín karakteri için de söz konusudur. Benjamín *Son Hafriyat* romanında hayli yaşlı ve fiziksel görünümünden hayli memnuniyetsiz bir profil çizer. Bu karakterde ciddi anlamda bir özgüven sorunu da bulunmaktadır. Benjamín polisiyeye hiçbir katkısı olmayan, adaleti sağlayamayan bir adalet görevlisidir. Tıpkı Behzat Ç. gibi o da her şeyin farkındadır, ancak çözüme hiçbir katkı yapamaz.

Her iki uyarlamada da uzam ve zaman, uyarlandıkları kaynak metne birebir sadakat içermektedir. Gerek *Gözlerindeki Sır*'ın uzak gemişi anlatan ikinci anlatı katmanında olsun, gerek *Son Hafriyat*'ın içerisinde yer alan Behzat Ç.'nin gördüğü sanrıların anlatılarında olsun, bu farklılık renk düzenlemesinin biçimi üzerinden kendisine yer bulmuştur. *Gözlerindeki Sır* romanında da, aynı başlıklı filmde de Benjamín karakterinin bir süre yaşamak zorunda kaldığı Arjantin'in kuzeyi Jujuy mekanına ilişkin hiçbir bölüm yoktur. Anlatı hep Buenos Aires içerisinde kalmış, şehrin kapalı mekanlarında geçmiştir.

Bazin, *Sinema Nedir?* başlıklı yapıtında sinemanın geçmişine göz atıldığında karşılaşılan en ilginç şeyin çoğu sinema eserinin edebiyat ve tiyatro dalının mirasçısı olduğunu söyler ve günümüzde özgün yapımların değer kazandığını ifade eder. Her ne kadar günümüzde özgün yapımların sayısı artsa da, edebiyat ve tiyatro uyarlamalarının sayısı azımsanamayacak kadar fazladır.

Özgün çalışmalar artık yeni bir boyut kazanmıştır. Diğer taraftan film yapımcıları bazen romanları birinci elden uyarlama yapmaya devam ederken, diğer bazı romanları ayrıntılı film sinopsisi olarak kullanma yoluna gitmişlerdir. (Bazin, 2013: 63)

Bazin burada iki tür uyarlamaya işaret eder: Bunlardan ilki uyarlanan esere sadakati vurgularken, ikincisi daha özgür ve yaratıcı bir uyarlamayı anlatır. Bu bağlamda yapılan çalışma ortaya koymuştur ki, *Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm* filmi, uyarlandığı roman olan *Son Hafriyat*'ın anlatıbiçimine büyük oranda sadık kalırken, *Gözlerindeki Sır* filmi, uyarlandığı roman olan aynı başlıklı metne tam anlamıyla sadık kalmamıştır. *Gözlerindeki Sır* filminde, *Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm*'e göre daha gerçekçi bir anlatım vardır. Her eserin var olduğu bağlam

içerisinde yeniden yaratılması, eseri daha gerçekçi kılmaktadır. Filmin yönetmeni ve senaristlerinden Campanella ve romanın yazarı ve filmin senaristlerinden Sachieri, romanı filme uyarlarken edebiyatın değil, filmin gerekliliklerini göz önüne almışlardır. Gerek flashback, gerekse plansekans gibi sinematografik kullanımlarla anlatımı gerçekçi kılmış, filmin başarısını sağlamışlardır. Bir diğer anlamda ortaya bir edebiyat uyarlamasından çok, kaynak metinden bağımsız bir sinema eseri çıkmıştır.

Her iki eser de adalet duygusunu işler. *Son Hafriyat*'ta devlete bağlı bir gizli örgüt eliyle ailesi ve köpeği öldürülen bir çocuğun büyüüp kendince kendisine zarar verenlerden intikam alması anlatılır. Red Kit isimli bu karakter ailesini öldürenlerin ailesini, köpeğini öldürenlerin köpeğini öldürür. Bu bağlamda kafasındaki intikam metodunun kısasa kısas olduğunu söylemek mümkündür.

Gözlerindeki Sır'da ise konu olarak tecavüz edilen ve ardından da öldürülen bir kadının kocasının, karısının intikamını alması işlenir. Morales isimli bu karakter karısının katilinin bir ömür tek kişilik bir hücrede, tek kelime dahi işitmeden çürümesini sağlar. Karısı ölen Morales bir tür yalnızlığın içerisine düşer. Uzun yıllar boyunca konuşacak ve eğlenecek kimse bulamaz; çünkü tek yakını cinayete kurban gitmiştir. Konuşamayan, paylaşamayan ve eğlenemeyen bir adam olarak, onu bu duruma düşürenin de aynı duruma düşmesini ister. Bunun yolu da Morales isimli katili bir hücreye ebediyen tıkmaktan geçer. Bu anlamda Morales de tıpkı Red Kit gibi kısasa kısas düsturunu benimser.

Morales'in intikam alış biçimi cinayet değildir. Bu anlamda her iki karakterin de katil olduğunu söylemek doğru olmaz. Ortak noktaları intikam alma gayesiyle suç işlemeleridir. Eslerlerin son erdiği noktada bu iki karakter için mutluluk söz konusudur. Yaptıkları eylemlerden bir an olsun pişmanlık duymamaktadırlar. İntikam uğruna kendilerini heba etmiş olsalar da her ikisi de mutludurlar.

Gözlerindeki Sır romanında Morales, Isidoro ile birlikte kendisini öldürür. Filmindeyse Morales de, Isidoro da yaşarlar. Morales hayattan elini eteğini çekmiş, asosyal bir biçimde insanlardan uzak bir evde yaşamaktadır. Rehin tuttuğu Isidoro gibi, o da yapayalnız ve özgürlüğünden yoksundur. Red Kit'in ise ne romanda, ne de filmde akıbeti belli değildir. Romanda tam Behzat Ç.'den kurşun yiycekken anlatı sona erer, filmdeyse ekran karanlığa düşer. Dolayısıyla Red Kit karakter eserlerin sonunda ölüyor mudur, bilinmez. Ama işlediği suçlardan dolayı hiç pişman değildir. Bu anlamda Red Kit ve Morales benzerlik taşır.

Mağdur suçlular üzerinden gidildiğinde, her iki mağdur suçlunun da intikam kararını almadan önce adalete başvurdıkları görülür. Yalnız her iki karakterin de anlatılarında adalet devletin müdahalesiyle tecelli etmez. Red Kit'in ailesi solcu örgütlerle bağlantılı oldukları iddiasıyla devlete bağlı terörle mücadele ekiplerince öldürülmüştür. Morales'in karısını öldüren adamsa, gerillaıyla girilen mücadelede görev almak üzere devlet eliyle serbest bırakılır. Her iki eserde de adaletin tecelli etmediği noktalarda karakterlerin kendi intikam yöntemlerini geliştirdikleri göze çarpar.

Yine mağdur katiller ve onların eylemleri üzerinden bir okuma yapıldığında görülür ki, aralarındaki en büyük ayrılık işledikleri suçun toplumsal ve bireysel sonuçlarıdır. Red Kit, öldürmek istediği herkesi yakalayıp, bir tabut içerisinde canlı canlı şehrin göbeğindeki parklara, umuma açık yerlere gömer. Bu eylemiyle devlet eliyle kim vurduya giden ve nerede olduğu bilinmeyen kimselere bir gönderme yapar. Umuma açık yerlere gömülen insanlar üzerinden devletin başkenti Ankara'da insanların gözleri önünde insanların canlarının alındığını anlatmaya çalışır. Ona göre devlet yıllardır faili meçhul yakınlarının sorularına cevap vermemektedir. O da devleti bir bilinmezin içerisine sürükleyip, şehrin ortasında ölmek üzere olan insan avına çıkartır.

Morales'in intikamıysa herhangi bir ileti taşımaz. Canı yanan bir insanın, canını yakan insandan kendince intikamıdır burada söz konusu olan. Bu anlamda Morales herhangi bir mesaj vermenin peşinde değildir. Red Kit'in intikamı toplumsalken, Morales'inki bireyseldir.

Adalet sistemine yapılan göndermelerle her iki polisiye de hardboiled türüne doğrudan göndermede bulunur. İki eserin de anlatısında "Kim yaptı?", sorusundan çok "Neden yaptı?" sorusu önplana çıkar. Behzat Ç. de, Chaparro ya da Espósito da kaybeden karakterlerdir ve hikâyenin akışı noktasında belirleyici olamazlar.

Chaparro ya da Espósito fiziksel görünümünden memnun olmayan, kendisinden genç ve üst aile sınıfına mensup, eğitilmiş bir kıza âşık olmuştur. Her ne kadar bu kız, Irene, onunla aynı iş yerinde çalışsa Chaparro ya da Espósito bir türlü ikna olmaz ve bu güvensizliği her adımda hisseder, hissettirir.

Aynı şekilde Behzat Ç. de *Son Hafriyat* romanında Bahar isimli bir solcu öğretmene âşıktır. Bahar karakterinin en son birlikte olmak isteyeceği kişi bir cinayet büro amiridir. Bahar, Behzat Ç.'nin davranışlarından, sertliğinden ve devlet için çalışmasından hiç hoşlanmaz. Behzat Ç. imkânsız bir aşkın peşindedir. Filmdeyse Behzat Ç. bir yandan Savcı Esra ile birlikteyken, diğer yandan olay yerci Songül ile yaklaşır.

Her iki eserde de aşka ilişkin bir hikâye vardır; ancak bu anlamda *Son Hafriyat* ve *Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm*'ün *Gözlerindeki Sır* film ve romanına nazaran çok daha karamsar ve soğuk bir tonda eserin romantik yanını işlediklerini söylemek mümkündür. *Gözlerindeki Sır* eserindeki ana konulardan biri aşktır. Bu durum filmdeki müzik kullanımının yumuşaklığından, sürekli piyano enstrümanının yoğun olduğu klasik eserlere başvurulmasından da anlaşılır.

Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm filmi, *Son Hafriyat* romanının bir tür prototipi gibidir. Film için özel olarak düşünülmüş hiçbir şey yok gibidir. Bu anlamda yapılan minimal değişiklikler, daha çok mecburiyetten yapılmıştır. Filmin yayınlanmasından önce yayınlanmış dizi bölümlerinin olması, filmde yer alması beklenen kimi detayların dizinin anlatısında çoktan yer almış olmasıyla sonuçlanmıştır. Bu eksiklik filmde yaratım sürecini belirli oranda aktif tutmuştur. Ancak bu eksiklikler daha çok eksiltili anlatıyla beyaz perdeye yansımıştır. Aktarım esnasında yeniden yaratım sürecine başvurulmamıştır.

Aynı durum *Gözlerindeki Sır* filmi için geçerli değildir. *Gözlerindeki Sır* filmi romandan temellenen apayrı bir yapıttır. Bu anlamda filme aktarım esnasında romanın köklerinin tutulduğu ancak bu köklerin üzerine yepyeni ve film diline daha uygun bir yapı inşa edildiği dikkat çekmektedir.

Barthes yazmanın yeniden üretmek, gözlemlenen bir şeyi kopya etmek, bir şeyler esinlenmek olduğunu söyler. Onun edebiyata ilişkin bu yaklaşımını Metz, sinematografik gerçeğe benzer açıdan sinemada yaratmanın daha önce üretilmiş yapıtlarındaki gerçeğe benzerle çok yakından ilişkili olduğunu söyleyerek daha sinemasal bir düzlemde tamamlar.²⁹ Tüm bu düşünceler eşliğinde iki edebiyat uyarlaması film eserinde de kaynak metne sadakat üzerinden ileti korunarak yeni bir söylem yaratılmıştır.

²⁹ Barthes ve Metz'den aktaran: Adanır, 2012: 75

DİZİN

A

anlatıbilimsel, iii, 12, 15, 29, 65, 88

C

çizgisel anlatı, 29, 31, 65
Çizgisel olmayan anlatı, 38

E

edebiyat, iii, vii, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20,
21, 22, 24, 25, 43, 50, 78, 92, 93, 96
Eksilteli Anlatı, viii, 33
eşzamanlı anlatı, 29, 32, 33, 65, 68, 69

G

Gerçeklik, viii, ix, 29, 71, 74

K

kurmaca, iii, 15, 16, 36, 37, 40, 48, 52, 53, 60, 71,
86

P

polisiye, iii, iv, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 21, 26, 27, 28,
32, 35, 42, 43, 46, 51, 52, 59, 61, 64, 68, 73, 74,
86, 90, 91, 95

S

sinema, iii, iv, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21,
22, 23, 24, 26, 27, 49, 50, 51, 60, 65, 77, 78, 90,
92, 93, 99, 100
suç, 11, 14, 15, 26, 27, 48, 49, 59, 60, 79, 93

U

uyarlama, iv, 11, 12, 14, 15, 16, 19, 20, 21, 22, 23,
24, 25, 50, 51, 77, 78, 79, 90, 92
Uyarlama, 21, 25
uzam, 15, 42, 45, 47, 48, 92

Z

zaman, 12, 15, 18, 22, 23, 24, 25, 28, 29, 30, 31, 34,
36, 37, 38, 39, 42, 50, 63, 64, 67, 68, 71, 72, 73,
75, 76, 77, 80, 85, 86, 88, 92, 101

BİBLİYOGRAFYA / KAYNAKÇA

- Sachieri, E. (2018) Gözlerindeki Sır (N. Turan, Trans.). İstanbul: Profil Kitap.
- Serbes, E. (2003) Son Hafriyat. İstanbul: İletişim.
- Campanella, J. J. (2009) El Secreto de Sus Ojos [Motion picture]. Arjantin: Tornasol Films.
- Akar, S. (2011) Behzat Ç.: Seni Kalbime Gömdüm [Video file]. Türkiye: Özen Film.
- Kiran, A. E., & Kiran, Z. (2011) Yazınsal Okuma Süreçleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Kırklar, A. (2017) Onur Ünlü: Bir Sürü Endişe. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Matheou, D. (2010) "Beyond law and order. Sight & Sound, 20(9), 21
- Benyahia, S. C. (2014) Suç. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Langman, L. A. (1995) Guide to American Crime Films of the Forties and Fifties, Westport, CT: Greenwood Press.
- Wagner, G. A. (1975) The Novel and the Cinema. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson Univ. Press.
- Önk, Ü. Y. (2011) Türk Sineması'nda Türler Üzerine Bir İnceleme (1970-1980), Journal of Yaşar University, http://joy.yasar.edu.tr/makale/no23_vol6/10_urun.pdf, Erişim Tarihi: 09.10.2017
- Özgüç, A. (1990) Türk sinemasında ilkler: Başlangıcından bugüne. Elmadağ, İstanbul: Yılmaz Yayınları.
- Klein, M. (1981) The English Novel and the Movies (G. Parker, Ed.). New York: The Ungar Pub.
- Diken, B. & Laustsen, C. B. (2011) Filmlerle Sosyoloji. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bayrakçı, M. (2012) Sinema ve Toplum. <http://akademikperspektif.com/2012/10/03/sinema-ve-toplum/>. Erişim Tarihi: 07.11.2017

- Horkheimer, M. & Adorno, T. W. (2009) Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente (Frankfurt/Main: Fischer Verlag, 2003) s. 128 [Türkçesi: "Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma", çev. Nihat Ülner, Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi içinde (İstanbul: İletişim Yayınları sanathayat dizisi, 5. baskı
- Teksoy, R. (2012) Rekin Teksoy'un Ansiklopedik Sinema Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Şti.
- Dorsay, A. & Gürkan, T. (1985) Sinema Ansiklopedisi. Ankara: Hürriyet Gösteri Yayınları.
- Marshall, G. (1947) The perils of Pauline [Motion picture]. Paramount Pictures.
- Roloff, B. & Seeblen, G. (1997) Mord im Kino Geschichte un Mythologie des Dedektiv - Films (Çeviri: "Cinayet Sineması – Dedektif Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi. Çev: Süheyla, Saliha N. Kaya) İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Huston, J. (1941) The Maltese falcon [Motion picture]. United States: A Warner Bros. First National Picture.
- Monaco, J. (2004) Bir Film Nasıl Okunur. .Çev: Ertan Yılmaz. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Borde, R. & Chaumeton, E. (2006) Towards a Definition of Film Noir, Film Noir Reader (Ed. Alain Silver, James Ursini), Limelight Editions, New Jersey, 2006
- Tüysüz, D. & Aytaş, M. (2011) Türk Sinemasında Polisiye Türün Yükselişi. 18. Uluslararası Altın Koza Film Festivali 1. Sinema Kongresi, Adana, 2011
- Yavuz, D. (2012) Türk Sinemasının 22. Yılı. İstanbul: Antrakt Sinema Kitaplığı.
- Bazın, A. (2013) Sinema Nedir?. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Bayrakçı, M. (2012) (2012, October 3). Sinema ve Toplum. Retrieved from <http://akademikperspektif.com/2012/10/03/sinema-ve-toplum/>
- Onaran, A. Ş. (1994) Türk sineması. Ankara: Kitle Yayınları.
- Şener, E. (1976) Türkiye'de "Sinema" ile "Edebiyat" Arasındaki İlişkiler ve İşbirliği. Milliyet Sanat, 9 Nisan 1976. Sayı: 179.
- Erus, Z. Ç. (2005) Amerikan ve Türk sinemalarında uyarlamalar: Karşılaştırmalı bir bakış. İstanbul: ES Yay.

- Coş, N & Anlar, A. & Ayça, E. (1974) Vedat Türkali ile Konuşma. Yedinci Sanat. Haziran 1974. Yıl: 2. Sayı: 16
- Scognamillo, G. (1975) "Turkey", International Film Guide. Londra: The Tantivy Press.
- Kuzu, H. (1998) Günümüz Türk Sineması Üzerine, Broşür Niyetine Film. Sinerama, Mart 1998. Sayı: 2.
- Kuburlu, C. (2010) 9 yılda 8 film 155 milyon TL. Retrieved from <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/9-yilda-8-film-155-milyon-tl-13644420>
- Ressner, J. (2012) The Traditionalist- Christopher Nolan. Retrieved from <https://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1202-Spring-2012/DGA-Interview-Christopher-Nolan.aspx>
- Özön, N. (2000) Sinema, televizyon, video, bilgisayarlı sinema sözlüğü: Eski terimler, Fransızca, İngilizce, Almanca, İtalyanca karşılıklar ve dizinlerle. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Naremore, J. (2000) Film adaption. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Katz, E. (1979) The film encyclopedia. New York, Harper & Row.
- Bazin, A. & Cardullo, B. (1997) Bazin at work: Major essays & reviews from the forties & fifties. New York: Routledge.
- Andrew, D. (1984) Concepts in film theory. Oxford: Oxford University Press.
- Kirel, S. (2004) Uyarlamak mı? Uyumlamak mı? "Tersyüz-Adaptation". Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi. Yıl:2004. Cilt:1. Sayı: 1.
- Mcfarlane, B. (2004) Novel to film: An introduction to the theory of adaptation. Oxford: Clarendon Press.
- Chai, B. (2012) Murakami Helped With the 'Norwegian Wood' Film. Retrieved from <http://blogs.wsj.com/speakeasy/2012/01/06/how-murakami-helped-with-the-norwegian-wood-film/>
- Tarkovski, A. (2008) Mühürlenmiş zaman. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Zacharek, S. (2002) "Adaptation" and the perils of adaptation. Retrieved from https://www.salon.com/2002/12/16/adaptation_3/

- Büyükdüvenci, S. & Öztürk, R. (1997) Postmodernizm ve Sinema, Ankara: Ark.
- Zeka, N. (2000) Jameson, Fredric: Postmodernizm, İstanbul: Kıyı.
- Quintero, J, R. (2018) Entrevista a Guillermo Arriaga, un escritor de la resistencia. Retrieved from https://revistadiners.com.co/ocio/literatura/53045_entrevista-guillermo-arriaga-escritor-la-resistencia/
- Sánchez Noriega, J.-L. (2000) De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación cinematográfica, Paidós, Barcelona.
- Şahin, S., Öztürk, B., & Büyükarman, D. A. (2013) Edebiyatın İzinde / Polisiye Edebiyat. Çağaloğlu, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Todorov, T. (1977) The Poetics of Prose (R. Howard, Ed.). Oxford: Blackwell.