

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANASANAT DALI

**YEŞİLÇAM SİNEMASI'NDAKİ
MELODRAM GELENEĞİNİN KÖTÜLÜĞÜN TEMSİLİ EKSENİNDE
SORGULANMASI:
TANRI KONUŞUR ŞEYTAN FISILDAR FİLMİ**

Sanatta Yeterlik Tezi

SEÇKİN SEVİM

İstanbul, 2015

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANASANAT DALI

**YEŞİLÇAM SİNEMASI'NDAKİ
MELODRAM GELENEĞİNİN KÖTÜLÜĞÜN TEMSİLİ EKSENİNDE
SORGULANMASI:
*TANRI KONUŞUR ŞEYTAN FISILDAR FİLMİ***

Sanatta Yeterlik Tezi

SEÇKİN SEVİM

Danışman: Yrd. Doç. Nigar ÇAPAN KAVRUK

İstanbul, 2015



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

SANATTA YETERLİK TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : Seçkin SEVİM

Anasanat Dalı : Sinema ve Televizyon

Tezin Adı : YEŞİLÇAM SİNEMASI'NDAKİ MELODRAM GELENEĞİNİN KÖTÜLÜĞÜN
TEMSİLİ EKSENİNDE SORGULANMASI: TANRI KONUŞUR ŞEYTAN FISILDAR FİLMİ

28/01/2015 tarihinde yapılan savunma sınavında başarılı bulunan tez; kapsam, nitelik ve şekil yönünden Sanatta Yeterlik tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman	Kurumu	İmza
Yrd.Doç.Nigar ÇAPAN KAVRUK	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	
Sınav Jüri Üyeleri		
Prof.Sabri ÖZAYDIN	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	
Prof.Burak BUYAN	Beyken Üniv. Güzel Sanatlar Fakültesi	
Doç.Celal Oktay YALIN	Beyken Üniv. Güzel Sanatlar Fakültesi	
Prof.Bülent ERÇETİN	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	
Yedek Jüri Üyeleri		
Doç.Cem Kağan UZUNÖZ	Kültür Üniv. Sanat ve Tasarım Fakültesi	
Doç.Emre İKİZLER	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	
Yrd.Doç.Birnur KARATİMUR ÇUTSAY	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	

Yukarıdaki jüri kararı Enstitü yönetim Kurulu'nun 02.03.2015 tarih ve 1015/V.12 sayılı kararı

ile onaylanmıştır.

Prof. Nilüfer ERGİN DOĞRUER
Müdür

ÖZ

Melodram geleneğine yaslanan Yeşilçam Sineması'nda üretilen senaryoların temel sorunu, kötülerin iyi yönlerinin olabileceği ve iyilerin de kötülük yapabileceği gerçeğinin göz ardı edilmesinden kaynaklanır. Melodram sinemasından kurtulmanın yollarından biri, iyilik ve kötülük konusundaki felsefî yaklaşımı değiştirmektir. Hayatta nasıl mutlak iyi ve mutlak kötü diye bir şey yoksa sanatta da mutlak iyi ve mutlak kötü olmamalıdır. Söz konusu görüş, Hannah Arendt (2009)'in “kötülüğün sıradanlığı”, Adam Morton (2006)'in “erdem paranoyası” ve Michael Shermer (2004)'in “bulanık mantık” argümanlarında karşılık bulmaktadır.

Bu çalışmanın amacı, Yeşilçam Sineması'ndaki melodramatik kalıpları kötülüğün temsili ekseninde sorgulamak ve trajedi eksikliğinin tarihsel, toplumsal, kültürel, ekonomik, teolojik ve psikolojik kökenlerini saptamaktır. Bu amaç çerçevesinde hazırlanan *Tanrı Konuşur Şeytan Fısıldar* filmi aracılığıyla melodrama yatkın bir hikâyenin melodram kalıplarından uzak durularak anlatılmasının mümkün olabileceği ortaya konulmaktadır.

Tanrı Konuşur Şeytan Fısıldar filminin arka planı, Türkiye'de yaşanan 2001 ekonomik krizinin yarattığı toplumsal ve ekonomik sorunlara dayanmaktadır. Bu film için minimalist yaklaşıma uygun bir hikâye seçilmiş ve öykülemeye öncelik verilmiştir. Sinema dramaturjisindeki mutlak iyi ve mutlak kötü kavramları felsefî açıdan sorgulanarak Yeşilçam Sineması'ndaki içerik sorununa dikkat çekilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Bulanık Mantık, Erdem Paranoyası, Kötülüğün Sıradanlığı, Kötülük, Melodram, Yeşilçam Sineması

ABSTRACT

The main problem of Yeşilçam Cinema that relies on the tradition of melodrama is its ignorance the fact that good people might do bad things or bad people might have also good qualities. One of the ways of getting rid of melodramatic cinema is to alter the philosophical approach regarding the good and evil. Since there is no such thing as the absolute good or the absolute evil in real life, there should not be the absolute good or the absolute evil in art, either. This idea accords with the notions of Hannah Arendt (2009)'s "the banality of evil", Adam Morton (2006)'s "virtuous paranoia" and Michael Shermer (2004)'s "fuzzy logic".

This thesis aims to discuss in detail the melodramatic cliches of Yeşilçam Cinema in terms of representation of evil in old movies and to determine the historical, sociological, cultural, economical, theological and psychological origins of the lack of tragedy as a dramatic genre. The short film *God Talks Devil Whispers* shot for this purpose proves that it is also possible to tell a story that has tendency to melodrama while refraining from melodramatic cliches.

The background story of *God Talks Devil Whispers* is about economical and sociological problems caused by the 2001 Turkish economic crisis. A story suitable for minimalist approach is intentionally chosen for the film and priority was given to dramatisation. The problem of content in Yeşilçam Cinema is pointed out by an evaluation of the absolute good and absolute evil in the cinematic dramaturgy in terms of philosophical approach.

Key Words: Fuzzy Logic, Virtuous Paranoia, The Banality of Evil, Evil, Melodrama, Yeşilçam Cinema

TEŞEKKÜR

Senaryomu, filmimi ve tezimi olgunlaştırmam için her türlü desteği veren danışmanım Yrd. Doç. Nigar Çapan Kavruk’a; eleştiri ve önerileriyle yol gösteren tez izleme jürisindeki hocalarım Prof. Sabri Özaydın ve Doç. Celal Oktay Yalın’a müteşekkirim.

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü öğrencilerinin *Tanrı Konuşur Şeytan Fısıldar* filmi için verdikleri emek ise her türlü övgünün ötesindedir. Ancak anılmadan geçilemeyecek öyle isimler var ki yaptıkları katkılarla bu filmin bu hâliyle var olmasını mümkün kıldılar. Tüm ekiple birlikte canını dişine takarak sabahlara kadar çalışan başrol oyuncularım Ali İpin ve Murat Mastan’a; bulduğu aksesuarlar ve hazırladığı dekorlarla filme profesyonel bir görünüm kazandıran Duygu Karabayraktar’a; kurgu sürecinde verdiği destek ve tasarladığı afiş için Yüce Sayılğan’a; yaptığı grafik tasarımlar için Ali Can Metin’e; filme hem oyuncu hem makyöz olarak destek veren, merhum babasının Kore Gazisi madalyasını ve aile albümündeki fotoğrafları hiç çekinmeden paylaşan Yrd. Doç. Sevtap Aytuğ’a; kendi kamerası ve arabasıyla üç gün boyunca çekimin bütün yükünü omuzlayan Mustafa Kemal Korkmaz’a; yapım sürecinde filme büyük destek veren Samet Göksu, Atakan Yüksel ve İsa Gölalan’a; filmin en önemli mekânlarından birini bulan Zeynep Sülün’e, evini cömertçe bize açan ve sabaha kadar çalışmamıza tahammül gösteren Hüseyin Gürkan’a; Gebze Eski Çarşı’daki çekimler için emniyeti ve zabıtayı seferber eden Gebze Kaymakamı Mehmet Arslan’a; stüdyonun teknik ekipmanını kullanmamıza izin veren Zekai Tekir’e; kritik bir anda imdadıma yetişen Belgin Çuhadar ve Zikri Çuhadar’a; filmin hazırlık sürecinde benimle birlikte her türlü sıkıntıyı göğüsleyen Utku Kemal Durmaçalış ve Fatih Ünal’a; filmin müziklerini hazırlayan Erdal Güney’e; filmin jeneriği için özel bir beste yapan ve yaklaşık iki aylık kurgu sürecinde beni yalnız bırakmayan Emre Aran’a; sıkıştığım anlarda bir ilham perisi gibi imdadıma yetişen hayattaki en büyük şansım Bilgen Aydın Sevim’e sonsuz teşekkürler. Sizler olmasaydınız bu film olmazdı.

Seçkin SEVİM

İÇİNDEKİLER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iv
ÖZ	v
ABSTRACT	vi
TEŞEKKÜR	vii
RESİM LİSTESİ	xi
1.GİRİŞ	1
1.1.Sorun	1
1.2.Amaç	5
1.3.Önem.....	5
1.4.Sayıtlılar	6
1.5.Sınırlılıklar.....	6
1.6.Tanımlar	7
2.KÖTÜLÜK TARTIŞMALARI	8
2.1.Kötü ve Kötülük Kavramları.....	8
2.2.Kötülük Problemi ve Teodise.....	13
2.3.Modern Dünya ve Kötülük.....	25
2.4.“Kötülüğün Sıradanlığı”, “Erdem Paranoyası” ve “Bulanık Mantık”	34
3.YEŞİLÇAM SİNEMASI, MELODRAM VE KÖTÜLÜK	43
3.1.Melodram Kavramı.....	43
3.2.Yeşilçam Sineması’ndaki Melodram Geleneği	46
3.3.Yeşilçam Sineması’ndaki Örgütlenme ve Üretim Koşulları.....	53
3.4.Felsefe Değil Hikmet, Trajedi Değil Melodram	63
4. TANRI KONUŞUR ŞEYTAN FISILDAR FİLMİNİN YAPIM AŞAMALARI	75
4.1.Geliştirim Aşaması	75
4.1.1.Sinopsis	77
4.1.2.Tretman	81
4.1.3.Senaryo	87

4.2.Yapım Öncesi	100
4.2.1.Mekân, Dekor, Kostüm ve Aksesuarların Hazırlanması.....	100
4.2.2.Başrol Oyuncusunun Belirlenmesi	101
4.2.3.Diğer Oyuncuların Belirlenmesi.....	107
4.2.4.Gebze'nin Çekim Mekânı Olarak Belirlenmesi	113
4.2.5.Teknik Ekibin Oluşturulması	120
4.2.6.Aksesuar ve Kostümlerin Toplanması	121
4.2.7.Yeme-İçme (Catering) Organizasyonu	142
4.2.8.İletişim, Ulaşım ve Konaklama Organizasyonu	142
4.2.9.Bütçenin Hazırlanması	144
4.2.10.Son Hazırlıklar ve Kontrol	149
4.3.Yapım Aşaması	150
4.3.1.Birahane Sahnesi.....	150
4.3.2.Televizyon Stüdyosu Sahnesi.....	153
4.3.3.Soygun Planı Çekimleri	153
4.3.4.Karı-Koca Kavgası Sahnesi.....	156
4.3.5.Soygun Sekansı.....	158
4.3.6.Hastane Sahnesi	163
4.3.7.Sahil Sahnesi.....	166
4.3.8.Trafo Sahnesi.....	167
4.3.9.Kore Gazisi'nin Evi Sahnesi	168
4.3.10.Banka Sahnesi.....	171
4.3.11.Kore Gazileri Derneği Sahnesi	172
4.3.12.Kore Gazisi'nin Banka Giriş ve Bankadan Çıkış Sahnesi	173
4.3.13.Cami Sahnesi	173
4.3.14.Gebze İlyas Bey Camii Sahnesi.....	174
4.3.15.Asma Kilitlerin Demir Makası ile Kesilmesi Sahnesi	175
4.3.16.Karı-Koca Kavgası Sahnesinin Yeniden Çekimi.....	176
4.4.Yapım Sonrası	179
SONUÇ	183

EKLER	185
EK 1.Çekim Senaryosu.....	186
EK 2.Storyboard.....	206
EK 3.Planlanan Çekim Programı	210
EK 4.Gerçekleşen Çekim Programı.	212
EK 5.Oyuncular ve İrtibat Numaraları	214
EK 6.Teknik Ekip ve İrtibat Numaraları	215
EK 7.Teknik Ekipman	217
EK 8.Günlük Yemek Menüsü	218
EK 9.İngilizce Alt Yazılar	220
EK 10.Arka Jenerikteki Rap Şarkısının Sözleri.	229
EK 11.Arka Jenerikteki KJ Bandından Geçen Haber Spotları	230
EK 12.Ali Can Metin’in Hazırladığı İlk Afiş	231
EK 13.Ali Can Metin’in Hazırladığı İkinci Afiş.....	232
EK 14.Yüce Sayılğan’ın Hazırladığı Afiş	233
EK 15.Yüce Sayılğan’ın Hazırladığı DVD Kapağı.....	234
EK 16.Yüce Sayılğan’ın Hazırladığı DVD Etiketi	235
EK 17.Sinema ve Televizyon Bölümü Başkanlığı’na Yazılan İzin Dilekçesi.....	236
EK 18.Gebze Kaymakamlığı’na Yazılan İzin Dilekçesi.	237
EK 19.Gebze İlçe Emniyet Müdürlüğü’ne Yazılan İzin Dilekçesi	238
EK 20.Gebze İlçe Müftülüğü’ne Yazılan İzin Dilekçesi.	239
EK 21.Etibank Kredi Kartının Basımı için Yazılan İzin Dilekçesi.	240
KAYNAKÇA.	241

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Nihat İleri	101
Resim 2: Ahmet Mekin.....	102
Resim 3: Fikret Hakan	102
Resim 4: Süleyman Turan.....	103
Resim 5: Salahsun Hekimoğlu	103
Resim 6: Mustafa Uzunyılmaz	104
Resim 7: Necmettin Çobanoğlu	105
Resim 8: Ahmet Uz	105
Resim 9: Aytaç Arman	105
Resim 10: Eşref Kolçak	106
Resim 11: Metin Çekmez.....	106
Resim 12: Murat Soydan	106
Resim 13: Tamer Yiğit	106
Resim 14: Ali İpin	107
Resim 15: Erhan Gürpınar	108
Resim 16: Murat Mastan.....	108
Resim 17: Faruk Akgören.....	109
Resim 18: Tuğba Suiçmez	109
Resim 19: Sevtap Aytuğ	110
Resim 20: Ardan Ergüven.....	110
Resim 21: Dicle Atan.....	111
Resim 22: Mehmet Umar.....	111
Resim 23: Mehmet Ay.....	112
Resim 24: Samet Göksu.....	112
Resim 25: Aydın Terzi ve Ömer Faruk Yayla	113
Resim 26: Hazan Kutsal.....	113
Resim 27: Merkez Kuyumculuk.....	114
Resim 28: Pasaj Önü.....	115
Resim 29: Kore Gazileri Derneği	116

Resim 30: Çınar Camii Yardımlaşma Derneği	116
Resim 31: İlyas Bey Camii	117
Resim 32: Meydan Birahanesi	117
Resim 33: Merkez Hastanesi.....	118
Resim 34: Hastane Odası	118
Resim 35: Eskihisar Sahili	118
Resim 36: Güvenlik Görevlisinin Evi.....	119
Resim 37: Hüseyin Gürkan'ın Evi.....	119
Resim 38: Hüseyin Gürkan'ın Evinin Salonu	120
Resim 39: Baz İstasyonu.....	120
Resim 40: Kore Gazisi Plaketi	122
Resim 41: Kore Gazisi Madalyası	122
Resim 42: Sevtap Aytuğ'un Babası ve Arkadaşları	122
Resim 43: Transistörlü Radyo	123
Resim 44: Yarım Kalmış Örgü.....	123
Resim 45: Pano.....	123
Resim 46: Saatli Maarif Takvimi	123
Resim 47: Kore Gazisi'nin Yatak Odasındaki Ayna.....	124
Resim 48: Kore Gazisi'nin Silahını Çıkardığı Sandık.....	124
Resim 49: Fotomontaj Sonrasında Kore Gazisi ve Eşinin Fotoğrafları	125
Resim 50: Kore Gazisi'nin Evi	126
Resim 51: Kore Gazisi Rolünde Ali İpin.....	126
Resim 52: Soygun Kıyafetleri.....	127
Resim 53: Trafo	128
Resim 54: Elektrik Panosu	128
Resim 55: Soygun Planındaki Kasa.....	129
Resim 56: Kasa ve Altınlar	129
Resim 57: Oksijen Tüpü	129
Resim 58: Siyah Fon Bezi ile Karartma Yapılması.....	130
Resim 59: Vazo	130
Resim 60: Alyanslar	130

Resim 61: Kader Tekin'in Hırkası.....	131
Resim 62: Kader Tekin'in Terlikleri	131
Resim 63: Güvenlik Görevlisinin Karısı Rolünde Tuğba Suiçmez.....	131
Resim 64: Güvenlik Görevlisi ve Arkadaşının Kostümleri	132
Resim 65: Güvenlik Görevlisi.....	133
Resim 66: Güvenlik Görevlisinin Cep Telefonu	133
Resim 67: Hastane Sahnesindeki Kostüm ve Aksesuarlar	133
Resim 68: Etibank Kredi Kartının Ön Yüzü	134
Resim 69: Etibank Kredi Kartının Arka Yüzü	134
Resim 70: Güvenlik Görevlisi ve Karısı	134
Resim 71: Cüzdandaki Fotoğraflar	134
Resim 72: Çekim Öncesi Banka Mekânı	135
Resim 73: Kore Gazileri Derneği Tabelası	136
Resim 74: Kore Gazileri Derneği Flaması	136
Resim 75: Cami Yardımlaşma Derneği'ndeki Hadis-i Şerif Panosu	137
Resim 76: Cami Yardımlaşma Derneği'nin Reel Dekor	137
Resim 77: Derneğin Filmdeki Dekor.....	137
Resim 78: Cami Yardımlaşma Derneği'ndeki Süs Tabakları	138
Resim 79: İlyas Bey Camii'nin İç Mekânı.....	139
Resim 80: İlyas Bey Camii Avlusundaki Çeşme	139
Resim 81: Kuyumcunun İç Mekânı.....	139
Resim 82: Gebze Eski Çarşı.....	141
Resim 83: Kare TV Haber Stüdyosu I.....	141
Resim 84: Teknik Ekibin Malzemeleri Taşınması	151
Resim 85: Birahanenin Siyah Fon Bezleri ile Karartılması	151
Resim 86: Birahanedeki Aydınlatma.....	152
Resim 87: Birahane Sahnesi.....	152
Resim 88: Kare TV Haber Stüdyosu II.....	153
Resim 89: Karartma Öncesi Sığınak.....	154
Resim 90: Karartma Sonrası Sığınak.....	154
Resim 91: Oksijen Kaynağının Kullanılması.....	154

Resim 92: Oksijen Kaynağının Açılması.....	155
Resim 93: Kasanın Kesilmesi	155
Resim 94: Kasanın Çekimi.....	155
Resim 95: Oyuncuların Yerlerini Alması	156
Resim 96: Kasanın Oyuncularla Birlikte Çekimi	156
Resim 97: Karı-Koca Kavgasının Beylikbağı Çekimleri	157
Resim 98: Karı-Koca Kavgasının Haydarpaşa Çekimleri	158
Resim 99: Gebze Eski Çarşı'daki Kalabalık	158
Resim 100: Gebze Eski Çarşı'daki Elverişsiz Hava Koşulları	159
Resim 101: Teknik Ekibin Elverişsiz Hava Koşullarındaki Çabası.....	159
Resim 102: Görüntü Yönetmeninin Elverişsiz Hava Koşullarındaki Çabası	160
Resim 103: Kuyumcu Soygunu.....	160
Resim 104: Kaçma-Kovalama Sahnesi.....	161
Resim 105: Soygun Sırasında Yaralanan Kuyumcu.....	162
Resim 106: Kore Gazisi'nin Vurulduğu Final Sahnesi	162
Resim 107: Güvenlik Görevlisi'nin Pasaj İçindeki Telefon Konuşması	163
Resim 108: Hastane Sahnesinde Kore Gazisi'nin Eşi Rolünde Sevtap Aytuğ	164
Resim 109: Müzik Altı Verilen Hastane Sahnesi.....	165
Resim 110: Hastane Personelinin Yardımları	165
Resim 111: Hastane Sahnesindeki EKG Cihazı.....	165
Resim 112: Merkez Hastanesi'nin Dış Çekimi	166
Resim 113: Sahil Sahnesinde Kore Gazisi'nin Plonje Çekimi	166
Resim 114: Trafo Sahnesi	167
Resim 115: Kore Gazisi'nin Yatak Odası.....	168
Resim 116: Kore Gazisi Evden Çıkarken	169
Resim 117: Hüseyin Gürkan'ın Evinin Eski Hâline Döndürülmesi.....	170
Resim 118: Banka Sahnesi.....	171
Resim 119: Kore Gazileri Derneği Sahnesi	172
Resim 120: Kore Gazisi Bankadan Çıkarken.....	173
Resim 121: Cami Yardımlaşma Derneği Üyeleri.....	174
Resim 122: Kore Gazisi'nin Abdest Alması	174

Resim 123: Camideki Dua Sahnesi	175
Resim 124: Asma Kilitlerin Kesilmesi	175
Resim 125: Samet Göksu'nun Murat Mastan'ın Dublörlüğünü Yaptığı Sahne	176
Resim 126: Karı-Koca Kavgası Sahnesinin Yeniden Çekimi.....	177

1. BÖLÜM: GİRİŞ

Bu bölümde, araştırmanın kuramsal bağlamı, sorunu, amacı, önemi, sayıltıları, sınırlılıkları ve araştırmada geçen kavramların tanımları yer almaktadır.

1.1. Sorun

Yönetmenliğini Ömer Lütfi Akad'ın yaptığı 1949 tarihli *Vurun Kahpeye* filminden Ertem Eğilmez'in 1988'de çektiği *Arabesk* filmine kadar olan kırk yıllık dönem, Türk sinema tarihinde Yeşilçam Dönemi olarak adlandırılır. Alim Şerif Onaran (1994), Burçak Evren (1990), Giovanni Scognamillo (1998) ve Nijat Özön (1962) gibi belli başlı sinema tarihi yazarları, bu dönemlendirme konusunda benzer görüşlere sahiptirler. Sinema eğitiminin üniversite çatısı altına girmesinden sonra Yeşilçam Sineması ve sorunları üzerine pek çok yüksek lisans ve doktora tezi hazırlanmış; yüzlerce makale ve kitap yazılmıştır. Yapımcı, yönetmen, oyuncu, sinema yazarı veya akademisyen olarak sinema ile herhangi bir şekilde ilişkisi olan insanların katıldığı açık oturum, sempozyum, panel ve söyleşilerde Yeşilçam Sineması'nın sorunlarının defalarca tartışıldığı görülmektedir. Ünlü sinema eleştirmeni ve tarihçisi Nijat Özön (1995)'ün kitabına verdiği *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları* isiminden de anlaşılacağı üzere Türk sineması, başarılarından çok sorunlarıyla anılan bir sinema olmuştur. Bu bağlamda, Yeşilçam Sineması'nda üç temel sorunun varlığından söz edilebilir: Birincisi, teknik altyapı ve yetişmiş eleman eksikliğinden kaynaklanan estetik yetersizliktir. İkinci sorun sansür sorunudur. Bütün bunların ötesinde üçüncü bir sorun vardır ki o da bir ölçüde diğer kurmaca metinler için de geçerli olan içerik sorunudur.

İlk sorun, Yeşilçam Sineması'ndaki teknik altyapı ve kalifiye eleman eksikliğinin, kısa sürede film üretme zorunluluğunun beraberinde getirdiği özensizlikle birleşerek -istisnai örnekler dışında- Yeşilçam Sineması'nı ses ve görüntü açısından ciddi teknik kusurları olan bir sinema hâline getirmiş olmasıdır. Kısacası estetik yetersizlik, Yeşilçam Sineması'nın ayırıcı vasıflarından biridir. 1970'li yılların ikinci yarısından itibaren eğitim-öğretime başlayan sinema okulları, 1980'li yıllarda neoliberal politikaların uygulamaya konmasıyla birlikte gelişen reklam sektörü ve Amerika Birleşik Devletleri kökenli majörlerin dağıtım ve gösterim piyasasına hâkim olması ile

birlikte yükselen standartlar, 1990'lı yılların ortasından itibaren Türk sinemasının bu kronik zaafını ortadan kaldırmıştır. 2000'li yıllarda üretilen Türk filmlerinin teknik açıdan Avrupa standartlarını büyük ölçüde yakalamış olduğu söylenebilir.

İkinci sorun, tamamen polis devleti mantığının ürünü olan sansür sorunudur. Bu tezin konusunu oluşturan Yeşilçam Sineması'nın üçüncü sorunu içerikle ilgilidir. Bu sorun, Türkiye'de son yirmi yıldır sinema sektöründe meydana gelen tüm gelişmelere rağmen geçmişten devralınmış kötü bir miras olarak varlığını hâlen sürdürmektedir. Yeşilçam, bu kırk yıllık süre zarfında mutlak iyilerin mutlak kötülerle karşı karşıya geldiği ve sonuçta daima iyilerin kazandığı, masalsı ve melodramatik hikâyeler anlatmıştır. Özellikle 1960'lı ve 1970'li yıllarda iki yüzün üzerine çıkan yıllık film üretimi, melodramatik kalıplarla sunulan bu hikâyelerin geniş toplum kesimleri tarafından kabul gördüğünü kanıtlamaktadır. Fakir oğlanın zengin kızla ya da fakir kızın zengin oğlanla bir araya gelebilmek için kötülere karşı verdiği mücadeleyi tekrar tekrar anlatan filmler, siyasal ve ekonomik istikrarsızlıktan, gündelik hayatın zorluklarından ve düşük hayat standartlarının yarattığı genel ümitsizlikten kısa süreliğine de olsa bir kaçış yolu arayan kitlelerin ortak hikâyesi hâline gelmiştir. Sonuçta, Yeşilçam Sineması'nın üçüncü ayırıcı vasfı, mutlak iyilerle mutlak kötülerin karşı karşıya geldiği, aynı melodramatik hikâye kalıplarını sürekli olarak yineleyen, inandırıcılıktan, yaratıcılıktan, felsefî, psikolojik ve entelektüel derinlikten yoksun bir sinema olmasıdır.

Aslında bu sorun, daha önce belirtildiği gibi yalnızca sinemanın değil, Türkiye'de üretilen tüm kurmaca metinlerin sorunudur. Edebiyat eleştirmeni Nurdan Gürbilek (2004, s.72) de *Kötü Çocuk Türk* adlı çalışmasında bu konuya dikkat çeker:

Türk edebiyatının yaratıcı bir kötülükten nasibini almadığı, trajediden yoksun olduğu, fantastik açıdan yüzeysel olduğu, bu yüzden de güdük kaldığıyla ilgili bu tez birçok başka yazıda da yankısını buldu. Hatta çoğu zaman, her kapıyı açan bir anahtara dönüştürüldü. Örneğin, Hasan Bülent Kahraman benzer esinler taşıyan "Siyasal Romanın Ölümü" adlı yazısında, Türk edebiyatında trajedinin yokluğundan, fantastik olanın zayıflığından, metafizik eksikliğinden, kötülük, şiddet ve yenilgi korkusundan yakını.

Gürbilek (2004, s.9), söz konusu çalışmasında Yeşilçam Sineması'nda kötülüğün temsili ekseninde de dikkate alınabilecek şu soruları sorar:

Türk edebiyatının kötü kahramanları, yetimliği çoktan geride bırakmış asi evlatları okurda neden çoğu zaman bir çeviri duygusu uyandırıyor? Bize neden kitaptan kapma fikir ve özlemlere mahkûm, gecikmiş azaplar ve ödünç alınmış arzularla davranan iğreti tipler olarak görünüyor? Bünyemize aykırı mı bu tipler? Böyle bize özgü bir bünye, bir “orijinal Türk ruhu” mu var? O ruhun ihtiyaçlarına bağlı kaldığımızda neden -yalnızca kahramanların da değil, okur yazar herkesin- yarısı züppe, öteki yarısı taşralı olarak görünmeye mahkûm?

Öte yandan şu gerçek de göz önünde bulundurulmalıdır: Özellikle özel televizyonların yayın hayatına başlamasıyla birlikte gündeme gelen yerli diziler, eski Yeşilçam Sineması’nın yeni koşullara uyarlanmış bir versiyonu gibidir. Bu yerli dizilerle eski Yeşilçam filmleri arasında pek çok benzerlik bulunabilir. Ancak yerli dizileri, eski Yeşilçam filmlerinden ayıran önemli bir farklılık vardır. Haftada bir yayımlanan ve eski Yeşilçam piyasasına benzer koşullarda üretilen bu dizilerin kötü tiplere psikolojik derinlik kazandırma çabası, kötülüğün sebeplerine bir açıklama getirme kaygısı; kısacası “kötü”nün ve “kötülük”ün doğasına ilişkin yaratıcı bir arayış söz konusudur. Nitekim Gürbilek (2004, s.90-91) de yerli dizilerdeki bu dönüşümü analiz eder:

Kara Melek’ten Yılan Hikâyesi’ne, Deli Yürek’ten Aynalı Tahir’e kadar hemen hemen bütün televizyon dizilerinde artık zengin bir kötüler repertuarı var. Şeytani, hain, yılanı tipler; ahlaki bir düşüş sonucu kötülüğe yuvarlanmış karanlık ruhlar; “kötülerin de yaşamaya hakkı vardır” diye bağırان, delici kahkahalar atan, bir ruhsal derinliği olsun istenmiş hainler; çok eskiden yaşanmış acı yüzünden kötülükte karar kılmış hınç dolu adamlar; bir çıkar uğruna ya da zevk aldıkları için ya da sırf pisliğine kötülük yapanlar; dişi örümcekler, Doğulu mağrur kötüler, marazi caniler. Artık kabak tadı veren iyicil aile ve mahalle dizilerinden sonra bütün bu filmler, toplumun ilgisinin en azından şimdilik karanlık ve kötü olana kaydığını gösteriyor.

Michael Shermer (2004, s.69), *İyilik ve Kötülüğün Bilimi* adlı çalışmasında ahlaklı olmanın insan doğasının bir parçası olduğunu ileri sürer. Shermer (2004, s.77)’a göre, “Çoğu insan çoğu zaman çoğu durumda iyidir ve kendisiyle başkaları için doğru olanı yapar. Ama bazı insanlar bazı zamanlarda bazı durumlarda kötüdür ve kendileriyle başkaları için kötü olanı yaparlar”. Tolstoy (1997)’un, *Anna Karenina* romanındaki o meşhur giriş cümlesi, Shermer (2004)’ın dile getirdiği bu düşüncelerin bir özeti olarak okunabilir: “Mutlu ailelerin hepsi birbirine benzer; mutsuz ailelerin mutsuzluğu ise kendine özgüdür”. Shermer (2004, s.83-84)’a göre, bir davranışın “kötü” olarak nitelendirilmesi, o davranışın gerekçesini anlaşılır kılmaz:

[K]ötülük de sabit bir varlık ya da öz değildir. Bir şey değildir. Kötü, bizim yanlış, korkunç, istenmeyen şeyler olarak, ya da kötülük için seçtiğimiz herhangi bir

başka uygun sıfat ya da eşanlamlı sözcükle tanımlayıp yorumladığımız çevresel olaylar ve insan davranışları yelpazesi için kullanılan betimleyici bir terimdir.

Böylelikle Shermer (2004, s.83-84), Platon'dan beri kabul gören iyilik ve kötülüğün doğası ile ilgili düalist mantığa karşı çıkar ve düşüncelerini “bulanık mantık” kavramı ile ilişkilendirir: “İnsanlar doğaları gereği ahlaklı ve ahlaksız, iyi ve kötü, özgeci ve bencil, işbirlikçi ve rekabetçi, barışçı ve kavgacı, erdemli ve erdemsizdir. Bu ahlaki özellikler hem bireyden bireye, hem de gruplar içerisinde ve arasında farklılık gösterir” (Shermer, 2004, s.77). Tavris (Aktaran Shermer, 2004, s.99)’e göre, bilimsel deliller şu gerçeğe işaret etmektedir: “İnsanların ahlaki ikilemler hakkındaki muhakemeleri, tıpkı ahlaki davranışları gibi, belli durumlara özgüdür. Tümüyle kötü ya da tümüyle iyi olarak nitelendirmek gibi yanlış bir seçim, insan davranışının inceliklerini ve nüanslarını betimlemez”. Nitekim, dünyaca tanınmış primatolog Frans De Waal (2008) de *İçimizdeki Maymun* adlı yapıtında homosapiensin yakın akrabaları olan şempanzelerden şiddet ve çatışmaya yatkınlığı, bonobolardan ise barışı ve empati yeteneğini aldığını ileri sürer. Bu düşünce, insan doğasının iki farklı yüzüne işaret etmektedir.

Şerif Mardin (Aktaran Yalsızuçanlar, 1997, s.98), “daemon” (demon) sözcüğünün Türkçede tam olarak karşılık bulamadığına dikkat çeker ve insanın “daemon” tarafının, yani şeytanî, kötü tarafının Türk kültüründe örtülü bir davranış eksenine karşılık geldiğini vurgular. Mardin (Aktaran Yalsızuçanlar, 1997, s.98)’e göre, “‘Daemonic’ [demonik] insan şahsiyetinin tümünü bir dalga gibi kaplama potansiyeli taşıyan herhangi bir tabii eğilimdir. Cinsiyetin kudreti, yaratıcılık inadı, kızgınlığın yakıcılığı, iktidar hırsı, insanın yaratıcı ve kahredici gücünün müşterek kaynağıdır.” Dolayısıyla Doğu kültüründe “daemonic” taraf ikinci plandadır. Oysa karakterler arasında güçlü bir çatışmanın doğabilmesi için birbirine denk karşıt güçlerin olması gerekir. Ne var ki İslamiyet’te Şeytan, Tanrı’nın rakibi değildir; kendisine süre verilmiş, şans tanınmış bir yaratıktır. Sonuçta, bu inançtan trajedi çıkmaz; darb-ı mesel, hikmet, kıssadan hisse çıkar. Dolayısıyla Şerif Mardin’in düşüncelerinden hareketle Sadık Yalsızuçanlar (1998, s.98)’ın da aktardığı gibi, “[t]rajedi üretmek amacıyla yola çıkıp melodrama varışımız, gerçeküstücülüğü, şiirsel gerçekçiliği ya da dışavurumculuğu yüzeysel bir taklitçilikle taşımak isteyişimiz, sinemamızın kendisini dramatik bir hale

getiriyor”. İşte Yeşilçam Sineması’nda üretilen senaryoların temel sorunu, kötülerin iyi yönlerinin olabileceği ve iyilerin de kötülük yapabileceği gerçeğinin göz ardı edilmesinden kaynaklanır. Yeşilçam Sineması’ndaki genel estetik ve teknik zayıflık, bu sinemanın ürünlerinin sosyolojik açıdan değerlendirilmesini, sanatsal açıdan değerlendirilmesinden daha öncelikli kılar. Bu anlamda Yeşilçam Sineması, estetik bir kategori olmaktan çok sosyolojik bir olgudur.

1.2. Amaç

Kuramsal açıdan, psikolojik derinlikten yoksun kötü tiplerin yaratıldığı Yeşilçam Sineması’ndaki melodram geleneğini kötülüğün temsili ekseninde sorgulamak ve trajedi eksikliğinin tarihsel, toplumsal, kültürel, teolojik ve psikolojik kökenlerini saptamak; uygulamada *Tanrı Konuşur Şeytan Fısıldar* filmi aracılığıyla melodrama yatkın bir hikâyenin melodram kalıplarından uzak durularak anlatılmasının mümkün olabileceğini ortaya koymaktır. Bu amaç çerçevesinde yanıtı aranan sorular şunlardır:

1. Kötülük doğaya ait bir olgu mu, yoksa kültüre ait bir olgu mudur?
2. Müslüman Doğu kültürü ile Hristiyan Batı kültürünün kötü ve kötülük kavramlarına yaklaşımları arasında ne gibi farklılıklar ve benzerlikler vardır?
3. Yeşilçam Sineması’nda kötülüğün temsili konusundaki yüzeysellikte İslam inancının etkisi nedir?
4. Türk toplumu neden trajediyi değil de melodramı sahiplenmektedir?

1.3. Önem

Bu araştırma sonucunda elde edilen bulgulardan şu şekilde yararlanılması öngörülmektedir:

1. Yeşilçam Sineması’ndaki kronik senaryo ve yaratıcılık sorununun tarihsel, toplumsal, kültürel, ekonomik, teolojik ve psikolojik kökenlerinin anlaşılmasına katkı sağlanacaktır.

2. Melodramatik kalıpların yinelenmesinden kaynaklanan yaratıcılık sorununun kökenine inilmesi, başta senaristler, yönetmenler ve oyuncular olmak üzere film üretimine yaratıcı emekleri ile katkıda bulunan tüm sinema çalışanlarının Yeşilçam Sineması'nın bu temel problemini daha geniş bir perspektiften değerlendirmesini sağlayacaktır.

3. Türk toplumunun kötü ve kötülük kavramlarına yüklediği anlamın tartışılması sağlanacaktır.

1.4. Sayıtlar

Bu araştırmada aşağıdaki sayıtlardan hareket edilmiştir:

1. Bir toplumun kötü ve kötülük kavramlarına nasıl bir anlam yüklediği, o toplumun sosyolojik realitesi hakkında önemli ipuçları sunar.

2. İyilik ve kötülük insan doğasında aynı anda hüküm sürer. Bu nedenle, mutlak iyi ve mutlak kötü diye bir şey yoktur.

3. Yeşilçam Sineması bir melodram sinemasıdır.

4. Yeşilçam Sineması, karakter yerine tiplere dayanan bir sinemadır.

1.5. Sınırlılıklar

Araştırma sonuçlarının yorumu ve genellenebilirliği bağlamında baştan kabul edilen sınırlılıklar şunlardır:

1. Bu araştırma, Türk sinemasının Yeşilçam Sineması (1949-1988) olarak adlandırılan dönemi ile sınırlı tutulmuştur.

2. Araştırma, kuramsal bağlamda Yeşilçam Sineması'ndaki melodram geleneğinin kötülüğün temsili ekseninde sorgulanması ile sınırlıdır.

3. Araştırma, uygulamada Yeşilçam Sineması'ndaki melodramatik kalıpların *Tanrı Konuşur Şeytan Fısıldar* filmi aracılığıyla sorgulanması ile sınırlıdır.

1.6. Tanımlar

Bulanık Mantık: “[E]tik ikilemlerin gerçek hayatta yarattığı karmaşıklıklarda ince nüanslara ve grinin tonlarına da yer verir” (Shermer, 2004, s.98). İyi ve kötü gibi zıt kutuplar bir aradadır.

Erdem Paranoyası: Kötü eylemleri gerçekleştirenlerin yakınımızdaki sıradan insanlar olabileceğini aklımıza getirmeyiz; onların karanlık bir sokakta pusuya yatmış ya da çalıkların arkasına gizlenmiş sadist caniler olduğunu düşünmeye eğilimliyizdir (Morton, 2006, s.104).

Kötülüğün Sıradanlığı: Korkunç olayların ardında her zaman korkunç saikler ve niyetler aramak yanlıştır; sıradan insanlar da korkunç şeyler yapabilirler (Arendt, 2009, s.292).

Melodram: “Sinemanın en yaygın, gelişmemiş izleyicinin en çok tuttuğu, ağlatı ile dramın bozulmuş, karikatürleştirilmiş biçiminden ortaya çıkan tür” (Özön, 1981, s.198).

Yeşilçam Sineması: Ticari çıkar sağlamak amacıyla melodramatik kalıpları kullanarak çok kısa bir süre zarfında gerçekleştirilen ve seyircinin duygularını sömürmeye dayanan estetik ve teknik açıdan kusurlu filmler üreten sinema (Özön, 1981, s.343).

2. KÖTÜLÜK TARTIŞMALARI

Yeşilçam Sineması'ndaki melodram geleneğini kötülüğün temsili ekseninde sorgulamayı amaçlayan bu çalışmada, kötülük olgusu felsefi bir kategori olarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda “kötülüğün temsili” kavramı, filmlerdeki kötü adam ve/veya kötü kadın karakterlerinin temsiline değil, kötülük olgusunun felsefi bir kategori olarak temsiline gönderme yapmaktadır. Diğer bir deyişle, bu çalışma kötülük düşüncesinin Yeşilçam Sineması'nda nasıl ve ne şekilde yer aldığını sorunsallaştırmaktadır. Bu amaçla öncelikle kötü ve kötülük kavramlarının tanımlarına yer verilmiştir. Ardından, ağırlıklı olarak Hristiyanlık ve İslamiyet'teki teodise tartışmaları ana hatlarıyla özetlenmiştir. Modern literatürdeki kötülük tartışmaları ise özellikle Hannah Arendt (2009)'ın “kötülüğün sıradanlığı”, Adam Morton (2006)'ın “erdem paranoyası” ve Michael Shermer (2004)'ın “bulanık mantık” argümanları etrafında ele alınmıştır.

2.1. Kötü ve Kötülük Kavramları

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) (Aktaran Bernstein, 2002, s.84-85)'in kutsal kitaptaki “Âdem'in Düşüşü” öyküsünde işaret ettiği çok önemli bir ayrıntı vardır: Âdem ile Havva'nın herhangi bir ağacın değil, “iyi” ve “kötü” bilgisi ağacının meyvesini yemeleri yasaklanmıştır; ama Şeytan, bu bilginin Âdem'i Tanrı gibi yapacağını vaat ederek onları yoldan çıkarır. Nitekim Tanrı da şöyle der: “İşte, Âdem iyiyi ve kötüyü bilmekle bizden biri gibi oldu” (Tekv. 3:22). Burada tam da bilginin - yani genel olarak iyi ve kötüye dair özgül bilginin- insanlıkta ilahi olanı teşkil ettiği bizzat Tanrı'nın ağzından söylenilmektedir” (Aktaran Bernstein, 2002, s.84-85).

Kötülük nedir? Nereden kaynaklanır? Düşünürler, filozoflar ve ilahiyatçılar insanlık tarihi boyunca bu soruların cevabını bulmaya çalışmışlardır. Kötülük sorunu; iki büyük dünya savaşının, soykırımların, terör olaylarının, etnik ve dinsel çatışmaların yoğun olarak yaşandığı yirminci yüzyılda da zihinleri meşgul etmiştir. Kötülükle ilgili sorular geçmişte olduğu gibi bugün de insanlığın entelektüel gündeminin önemli bir parçasıdır.

Türk Dil Kurumu tarafından yayımlanan *Türkçe Sözlük*'te “kötü” şu şekilde tanımlanır: “Nitelikleri aşağı olan, hoşa gitmeyen, işe yaramayan, değersiz”. “Kötü”

kelimesinin eski Türkçe karşılığı olarak da “fena” ve “şeni” sözcükleri gösterilmiştir. “Kötülük” kavramı ise “kötü olma durumu”, “zarar verecek iş”, “kemlik” ve “şer” olarak açıklanmıştır (Aktaran Manafov, 2007, s.35). Türkçede “kötülük” kavramına öncelikle “ahlakî kötülük” anlamı yüklenmektedir. Batı literatüründe “doğal kötülükler” olarak nitelendirilen tabii afetler ve hastalıklar kötülük kavramının ilk anda çağrıştırdığı kapsamda yer almamaktadır. Türkçede doğal kötülükler daha çok bela ve musibet kavramlarıyla karşılanmaktadır (Yaran, 1997, s.24).

Arapçada kötülük kavramının tam karşılığı sû’ ve şerr kavramlarıdır. Sözlükte şerr, kötülük anlamına gelir; iyi (hayr) olanın zıddıdır (Özdemir, 2001, s.17). Cafer Sadık Yaran (1997, s.24), *Kötülük ve Theodise* adlı kitabında İngilizcedeki “evil” sözcüğünün “kötülük” kavramının din felsefesi içinde kazandığı anlam çerçevesinde temel bir referans olduğunu belirtir. Felsefe literatüründe moral kötülük ile moral olmayan kötülükler birbirinden ayrılırken Almancada kullanılan “übel” sözcüğü hem moral hem de moral olmayan kötülükleri kapsar. Fransızcadaki “le mal” sözcüğü ile de bütün kötülük türlerine işaret edilir. Söz konusu kavramın Türkçedeki kullanımına bakıldığında ilk akla gelen anlamın daha çok moral veya ahlakî olduğu görülür.

İblis: Erken Dönem Hristiyan Geleneği (2000), *Lucifer: Ortaçağda Şeytan* (2001a) ve *Mephistopheles: Modern Dünyada Şeytan* (2001b) adlı kitapların da yazarı olan Jeffrey Burton Russell (1999, s.11), *Şeytan: Antikiteden İlkel Hristiyanlığa Kötülük* adlı çalışmasında kötülüğün hissedebilen bir varlığın incitilmesi olduğunu ileri sürer. Dolaysız biçimde hissedilen kötülük, kasıtlı olarak verilen acı olarak duyumsanır ve kötülükten söz edilebilmesi için başka bir kanıtı gerek yoktur (Russell, 1999, s.11). “Kötülük hiçbir zaman soyut değildir. Her zaman bir insanın çektiği acı temelinde kavranması gerekir” (Russell, 1999, s.11):

Benzeşim yoluyla kendi acılarınızdan, toplama kampındaki Anne Frank’ın, Vietnam’da napalm bombasına maruz kalan çocuğun, sıcaklığın altında can çekişen Asurlu askerin acılarını anlayabilirsiniz. Bu acı 10.000 mil ya da 5.000 yıl ötede de olsa, uzaklığı önemli değildir. Ses çılgın atar ve duyulur. Gaz odasındaki Yahudi; kazığa bağlanıp yakılan sapkın; sokak ortasında soyulan yaşlı, yalnız adam; tecavüz edilen kadın; bunlardan birinin, sadece birinin bile acı çekmek zorunda kalması hoş görülemez. Birinin acı çekmek zorunda olması, insana kötülük sorununu anlamaya ve böylece onunla mücadele etmeye çalışmaya ilişkin mutlak yükümlülüğü getirir. (Russell, 1999, s.14)

“Anne Frank’ın uğruna kurban edildiği Nasyonal Sosyalizm ve Vietnamlı çocuğun feda edildiği Demokrasi gerçek değildir” (Russell, 1999, s.17). Gerçek olan acının kendisidir. Bu acıyı herkes hisseder; çünkü ömrü boyunca her insan az ya da çok acıya maruz kalır (Russell, 1999, s.17).

Russell (1999, s.18), kötülüğü “anlamsız ve nedensiz yıkım” olarak tanımlar. Russell (1999, s.18)’a göre kötülük, bir yıkım faaliyeti, parçalama, koparma ve kesme işlemidir; kötülüğün nihaî amacı imha ve yok etmektir: “Kötülüğün kalbinde, tüm varlıkları ele geçirip onları bir hiç haline getirmek yatar” (Russell, 1999, s.18-19). Russell (1999, s.17), herkesin içinde kötülük ile ilişkilendirilebilecek duygular olduğunu söyler:

Nasıl hiçbirimizin tüm yaşamı boyunca tek bir kötülüğe uğramamış olması olanaksızsa, yaşamımız boyunca tek bir kötülük yapmamış olmamız da aynı ölçüde olanaksızdır. Solucan benim gülümde de vardır. Her birimizin içinde, bir yerde, yanlış geliştiği takdirde işkenceci, katil, saldırgan, sadist kişilikleri üretebilecek duygular yatar.

“Kötülüğün özü şiddettir” (Russell, 2001a, s.14). John Haris (Aktaran Russell, 2001a, s.14-15), *Violence and Responsibility*’de şiddeti, “eylemlerinin zarar vereceğini bilen (ya da mantıksal olarak bilmesi gereken) bir eyleyenin, bir kişi ya da kişileri yaraladığında ya da ıstırap verdiğinde gerçekleşen” şey olarak tanımlar. Dolayısıyla bilinçli ve kasıtlı ıstırap verme şiddetin ve ahlaksal kötülüğün özüdür (Russell, 2001a, s.15).

“Kötülüğün kaynağı nedir?” sorusuna verilen en geçerli cevaplardan biri genetik yatkınlık ya da soyaçekimdir (Russell, 1999, s.23). Bu argümanı öne sürenlere göre şiddet ve kötülük insanoğlunun doğasında vardır (Russell, 1999, s.23). Düşman bir doğada, yüz binlerce yıllık evrim süreci boyunca hayatta kalma mücadelesi veren türümüz için saldırganlık ve şiddet temel dürtülerdir (Russell, 1999, s.23). Uygarlık denen şey, insanoğlunun vahşi doğasının üstüne çekilmiş ince bir ciladan ibarettir (Russell, 1999, s.23). Russell (1999, s.23)’a göre “[b]u bilinçdışı, “jenotip” saldırganlık evrenseldir ve iyice çığıırından çıkmış teknolojiyle birleşince hepimizi tümüyle ortadan kaldıracak derecede güçlüdür”.

Genetik yatkınlık argümanını savunanların karşı kutbunda “yetişme” taraftarları vardır ve konuya sosyolojik açıdan yaklaşırlar (Russell, 1999, s.24). Onlara göre sosyal çevre, yani aile, arkadaşlar ve eğitim kurumları gibi etkenler davranışların temel belirleyicisidir (Russell, 1999, s.24). Bu argümanı savunanlara göre, kötülüğü üreten bireysel tercihler değil, bizzat toplumun kendisidir: “‘Şiddetli değişimler, bozulan değerlerin ele geçirdiği’ bir toplumsal düzen ‘ve manevi belirsizlikler, kaçınılmaz olarak kötülük üreten türden bir yabancılaşmanın ortaya çıkmasına yol açar’” (Russell, 1999, s.25).

Russell (2001b, s.12), kötülüğün geleneksel olarak üç kategoriye ayrıldığını belirtir:

(1) metafizik kötülük, yaratılan herhangi bir dünyada kusursuzluğun eksikliği; (2) doğal kötülük, örneğin kanser ya da kasırga gibi “doğal olaylar”dan kaynaklanan kötülükler; (3) ahlaki kötülük, kasıtlı bir biçimde acı uyandırma duygusu. Bizi öncelikle ilgilendiren ahlaki kötülüktür, ancak bir anlamda bu üç kategorinin birbirleriyle kesiştikleri gözlemlenebilir; çünkü Tanrı eğer varsa, son kertede doğal kötülüklerin sorumlusu da odur.

Gottfried Leibniz (1646-1716) (Aktaran Yaran, 1997, s.27)’e göre de kötülük, “fizik”, “moral” ve “metafizik” kategorilerle ilişkilidir; fizik ve moral kötülükler metafizik eksikliğin bir sonucudur. Söz konusu eksiklik, yetkinlikteki azalmanın işareti olarak kabul edilir ve tanrısal hikmet açısından da bir zorunluluktan ibarettir (Yaran, 1997, s.27). Bu bağlamda Leibniz (Aktaran Manafov, 2007, s.43), metafiziksel kötülüğü aslî bir kusur olarak kabul eder ve diğerlerinin bundan çıktığını öne sürer.

John Hick gibi yazarlar ise “moral kötülük” ve “doğal kötülük” ayrımında, kötülüğe karışan “failin (agent) türü”nü esas alırlar (Aktaran Yaran, 1997, s.25):

“Moral kötülük”, rasyonel özgürlüğün kötüye kullanılmasından doğan tüm kötülüklere işaret eder; bu durumda o, sadece kötü niyetlere değil bu niyetlerin kötü sonuçlarına da işaret eder. “Doğal kötülük” ise ahlaki olmayan (nonmoral) failer yüzünden ortaya çıkan tüm kötülüklere işarette kullanılır.

Hick (Aktaran Manafov, 2007, s.39)’e göre doğal kötülüğün tanımı, ‘hastalık yapan bakteriler, depremler, fırtınalar, kuraklıklar, kasırgalar ve benzeri durumlarda, insan eylemlerinden bağımsız olarak meydana gelen kötülükler’ şeklindedir. Bunun yanı sıra “doğal” olarak nitelendirilen kötülük, “insanlar kadar hayvanlara da ait olan, hem fiziksel acıyı hem de zihinsel acıyı içerir; hastalıkların, doğal afetlerin ve insanlar

tarafından tahmin edilemeyen kazaların peşinden sürüklendikleri bütün acı izleri bu türdendir” (Aktaran Manafov, 2007, s.39).

C. John McCloskey (Aktaran Yaran, 1997, s.28)’e göre ise fiziksel kötülüğün anlamı doğal afetlerden tehlikeli hayvanlara kadar uzanır:

[D]oğal âfetler ve onların akabinde insanlara dokunan acı ve kederler, insanlara çeşitli acıları çektirdikten sonra onları ölüme götüren hastalıklar, çoğu kişinin daha doğarken beraberinde getirdiği fiziksel ve ruhsal özürlü yanında, çöller, buzlarla kaplı alanlar ve avlanarak beslenen tehlikeli etçil hayvanlar da fiziksel kötülük olarak sayılmalıdır.

Yaran (1997, s.29), Batıdaki kötülük problemi literatüründe fiziksel kötülüğe ilişkin ilk çarpıcı örneğin Lizbon Depremi (1755) olduğunu, yaklaşık 9 şiddetinde gerçekleştiği tahmin edilen ve on binlerce insanın ölümüne yol açan bu depremin Batılı entelektüeller üzerinde derin bir etki yaptığını ve felsefi optimizmin çöküşünü hızlandığını belirtir.

Modern din felsefesinin öncüsü Richard Swinburne (Aktaran Manafov, 2007, s.42)’e göre “ahlakî kötülük” nitelemesi, insanların diğer canlılar üzerinde kasıt ya da ihmâl nedeniyle sebep oldukları acı ve hastalıklar için geçerlidir. Ayrıca, ayıp, kusur, hata, yalan, düşmanlık, bencillik, kıskançlık, hırs, zulüm, merhametsizlik, korkaklık ve savaşlar sırasında yaşanan acımasızlıklar da ahlakî kötülüğe dâhil edilmektedir (Özdemir, 2001, s.29).

Yaran (1997, s.17)’a göre, özgür insanların yanlış davranışları ile kötü karakter özelliklerini kapsayan ahlakî kötülük kategorisine, adam öldürmek, yalan söylemek, hırsızlık yapmak gibi eylemler ve namussuzluk, açgözlülük, korkaklık gibi olumsuz karakter özellikleri girer. Bu noktada ahlakî kötülüğün tanımında en temel kavram, bu kötülüğün faili olan “özgür insan”dır (Yaran, 1997, s.17).

Russell (2001b, s.18)’a göre, “ahlakî kötülük, bir neden-sonuç ilişkisi değil, bir özgür seçim konusudur ve bilim gerçek anlamda özgür istence dayalı kararlar üzerinde herhangi bir araştırmada bulunamaz; çünkü tanım gereği, bu kararların herhangi bir nedeni yoktur.” Bu noktada şu soru akla gelir: Dünyadaki kötülüklerden kim sorumludur? Tanrı mı, Şeytan mı, yoksa insan mı?

2.2. Kötülük Problemi ve Teodise

Bu çalışmanın amacı, kötülük sorunu ekseninde Batı felsefesi ve İslam düşüncesi tarihinin ayrıntılı bir özetini vermek değildir. Bu çerçevede, Hristiyanlık ve İslam tarihinde en fazla öne çıkan isimlerin fikirlerine yer verilmiştir. Kötülük problemi, özellikle üç büyük tek tanrılı din olan Yahudilik, Hristiyanlık ve İslamiyet'te ilahiyatçıların ve düşünürlerin en çok ilgilendikleri konulardan biri olmuştur. Böylelikle din felsefesi ve teoloji tarihinde muazzam bir “kötülük problemi” ve “teodise” tartışmaları literatürü ortaya çıkmıştır (Yaran, 1997, s.11): “[Ç]ünkü sorun en kesin biçimiyle, tek tanrılı dinlerde Tanrı'nın birliğine, iyiliğine ve kadiri mutlaklığına duyulan inançla kötülüğün varlığı arasındaki zıtlıkta kendini göstermektedir” (Russell, 2001b, s. 7).

Cafer Sadık Yaran (1997, s.31-32), *Kötülük ve Theodise* adlı kitabında bu üç büyük dinî geleneğin, kötülük sorunu bağlamında karşı karşıya kaldığı belli başlı soruları ortaya atar:

Kudretli ve iyi bir Tanrı'nın yarattığı evrende kötülük nasıl olur? Böyle iyi bir Tanrı eğer gerçekten varsa, iyiliğin zıddı olan kötülük evrende hiç olmamalı değil midir? Binlerce insanın hayatına malolan bu depremlerin ve diğer afetlerin kaynağı nedir? Tanrı mı, doğa mı, yoksa her ikisi mi? Tanrı doğal felaketlere olsun, hastalıklar ve savaşlara olsun, neden izin veriyor, neden önlemiyor onları? Kısa ve kesin bir ateistik ifadeyle, “Tanrı varsa kötülük yoktur, kötülük varsa Tanrı yoktur”, denilebilir mi?

Yaran (1997, s.11)'ın ifadesiyle, teistik Tanrı inancını, evrendeki acı, keder ve bunlara neden olan kötülüklere karşın savunan teist din bilginleri ve filozoflar, gerek iç teistik kuşkular gerekse dıştan gelen septik ve ateistik eleştiriler karşısında, teizmin rasyonelliğini ve tutarlılığını savunmak amacıyla düşünce tarihi boyunca çeşitli karşı savunmalar ve teodiseler geliştirmişlerdir.

Teodise kavramı, Grekçede “Tanrı” ve “adalet” anlamına gelen iki kelimeden oluşur; söz konusu kavramın keşfi Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716)'e atfedilir ve kavramın anlamı “kötülük olgusu karşısında Tanrı'nın adaletini ve haklılığını savunma” ya da “kötülük problemi karşısında öne sürülmüş özel bir ‘çözüm’” olarak ifade edilir (Yaran, 1997, s.79). Dolayısıyla “teodise”, “her şeye gücü yeten Tanrı'nın sınırsız iyilik ve adaleti ile evrendeki kötülüğün varlığını uzlaştırma girişimidir” (Yaran, 1997, s.14).

Russell (1999, s.60) ise meseleyi şu sorular etrafında ortaya koymaktadır: “Tanrı neden kötülük yapar ya da yaptırır ya da kötülük yapılmasına izin verir?”. Russell (1999, s.60)’a göre, “[b]u soruyu yanıtlamaya çalışan her girişim ‘teodise’, yani Tanrı’nın dünya üzerindeki usullerinin haklı gösterilmesidir.”

Russell (2000, s.13)’in ifadesiyle teodisede dört mantıksal seçenek vardır:

(1) Tanrı ne hep-iyidir ne hep-güçlüdür (buna Tanrı denilemeyeceği gerekçesiyle genelde dışlanan bir seçenek); (2) Tanrı hep-iyidir, fakat hep-güçlü değildir; (3) Tanrı hep-güçlüdür, fakat hep-iyi değildir; (4) Tanrı hem hep-iyidir hem hep-güçlüdür. Yahudi-Hristiyan-İslam geleneğinde genelde benimsenen son seçenek, Tanrı’nın varlığı ile kötülüğün varlığı arasında bir uyumu gerektiren güç bir seçenektir. Kusursuz bir çözüm yine de bizden kaçır; zira genellikle ya gücü pahasına Tanrı’nın iyiliğini koruma ya da iyiliği pahasına gücünü koruma sonucuna varırız.

Yaran (1997, s.11), “evrendeki kötülüklerin iyi bir Tanrı ile bağdaşmadığı” savı etrafındaki tartışmaların oldukça eski zamanlara dayandığını ifade etmektedir. Nitekim İlyaz Bingöl (2006), Mısır’daki Luksor Çölü’nde bulunmuş ve Kopt dilinde yazıldığı tahmin edilen iki bin yıllık *Nag Hammadi Yazmaları*’nın kötülüğün kökenine ilişkin sorulara cevaplar aradığını aktarır. Bu yazmalarda tek bir evren, tek bir evrenbilim, tek bir yaratılış ve tek bir tanrı fikrine karşı çıkılmakta; kötülük ve iyilik birbirinden bağımsız gerçeklikler olarak kabul edilmektedir (Bingöl, 2006).

Teodise problemi, ilk olarak Epikür (M.Ö. 341-270) tarafından formüle edilmiş, daha sonra Hristiyanlığın erken dönem yazar ve hatiplerinden Lactantius (M.S. 260-340) tarafından dile getirilmiştir (Manafov, 2007, s.47): “Eğer Tanrı mutlak iyi ise bütün kötülükleri yok etmeyi istemelidir. Eğer her-şeye-gücü-yeten ise buna gücü yetmelidir. Eğer Tanrı böyle ise ki genellikle dinler böyle olduğunu iddia ederler, o zaman kötülük nereden gelmektedir?”.

Russell (1999, s.166-167), “kötülüğün kaynağı nedir?” sorusuna Platon (M.Ö. 427-347) tarafından verilen yanıtları ise şöyle aktarmaktadır:

Bunlardan biri, kötülüğün aslında hiçbir gerçek varlığının bulunmadığıdır. Bunun yerine kötülük, kusursuzluğun olmayışı ya da yoksunluktan ibarettir. Ideler dünyası kusursuzdur, tümüyle gerçektir ve iyidir. Ancak, görüngüler dünyası ideler dünyasını yeterince yansıtamaz ve bu konuda yetersiz kaldığı ölçüde daha az gerçektir, daha az iyidir ve sonuç olarak da daha kötüdür. Sütten kesilmiş inek, kötü bir inektir. Ancak kötülük, ineğin varoluşunda değil, onun canlılık ve sağlıktan yoksun olmasından kaynaklanmaktadır. Ontolojik açıdan, kötülük var olan değildir, çünkü bir eksiklik ya

da noksanlığın sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Augustine ve Aquinas tarafından benimsenen bu düşünce, Hristiyan felsefesini ve teolojisini derinden etkilemiştir.

Platon (Aktaran Yaran, 1997, s.14)'a göre, Tanrı'da kötülük ve adaletsizliğin gölgesi dahi bulunmaz; Tanrı iyilik ve adaletin kendisi olarak kabul edilir. Platon (Aktaran Yaran, 1997, s.14), düalist bir yaklaşım sergileyerek Tanrı'nın kötülüklerin kaynağı olduğu görüşüne itiraz eder. Ona göre insanlarla ilgili bazı şeyler Tanrı'nın sorumluluğundadır; ancak çoğu şeyin sorumlusu olarak Tanrı kabul edilemez (Aktaran Yaran, 1997, s.14). İyi şeyler Tanrı'ya atfedilmelidir; kötülükler içinse Tanrı'dan başka sebepler bulmak gerekir (Aktaran Yaran, 1997, s.14).

İslam Düşüncesinde Kötülük Problemi isimli kitabın yazarı Metin Özdemir (2001, s.24), Antik Yunan filozoflarının metafizik kötülük üzerine düşünerek insanları karamsarlığa sevk etmek yerine, mutluluğun bilgisine ulaşmak için en yüksek ahlakî değerleri araştırdıklarını belirtir. Bu geleneğin başlatıcısı olan Aristo için metafizik kötülük bir problem olarak görülemez:

[E]vrenin gayesel nedeni ve en yüksek iyi olan Tanrı, eşyanın ötesindedir, evrenden ayırdır, aşkındır. Tanrı hem kanun ve kanunu koyan, hem eşyanın düzeni ve düzenleyicisidir. Her şey onun tarafından âhenkli bir hale getirilmiştir ve o bir olduğu için ezeli ve ebedî ancak bir tek evren bulunabilir. (Özdemir, 2001, s.24)

Sokrates (M.Ö. 469-399), kötülüğün kökenlerini erdemli bir insan olmanın ve günahlardan kaçınmanın yollarının nasıl aranabileceğini gösteren pratik bilginin yoksunluğunda görür (Aktaran Russell, 1999, s.165). Kiniklerin inancına göre kötülük, insanların mutluluğu dünyevî şan ve şöhrette aramalarından kaynaklanır; Sofistler ise kötülüğün kökenlerini zaafılarda arar (Aktaran Russell, 1999, s.165). Russell (1999, s.165)'a göre bu düşüncelerin ortak noktası, kötülüğün insanlardaki bir dengesizliğe dayanması ve belirlenen sınırların aşılması ile ortaya çıkmasıdır. Bu nedenle gerek Epikürcüler, gerekse Kuşkucular ve Stoacılar, kozmik iyilik ve kötülük düşüncesini kabul etmezler, sorumluluğu tümüyle insana verirler, kötülüğü bir yanılgı ve insanın yarattığı bir olgu olarak görürler (Russell, 1999, s.182).

Russell (2001b, s.7)'in *Mephistopheles: Modern Dünyada Şeytan* isimli eserinde de ifade ettiği gibi, Hristiyan teologlar ve düşünürler, Hristiyanlık inancının kendi iç dinamikleri gereği kötülük sorunuyla daha yoğun bir biçimde meşgul olmuşlardır.

Yaran (1997, s.100-101)'in aktardıklarına göre, Ireneausçu (130-202) teodisede “Tanrı’nın amacı, orada bulunanların maksimum zevk ve minimum acı yaşayacakları bir cennet oluşturmak değildir”. Ireneausçu teodiseye göre özgür varlıklar, bir “ruh yapma” veya şahıs oluşturma mekânı olan dünyada, sıradan bir çevrede var olmalarının getirdiği zorluklar ve taşıdıkları yüklerle mücadele ederek “Tanrı’nın çocukları” ve “ebedi hayatın mirasçıları” olabileceklerdir (Yaran, 1997, s.100-101).

Kötülük problemi, İlkçağ’da olduğu gibi Ortaçağ’da da filozoflar tarafından yoğun olarak tartışılmıştır (Yasa, 1994, s.8). “Batı Hristiyan düşüncesine teodise tarihi açısından bakıldığında karşılaşılabilecek ilk ve en önemli kişi [Saint] Augustine’dır [(354-430)]. [O]nun teodisesinde temellendirdiği başlıca düşünce çizgileri daha sonra gelen Hristiyan düşünürlerin çoğunluğunca takip edilmiştir” (Yaran, 1997, s.15).

Augustine (Aktaran Yaran, 1997, s.91)’in teodisesinin felsefi düşüncesi, kötülüğün yapısının negatif ya da ademî olmasına dayanır. Evrenin iyi olduğunu, iyi bir amaç için iyi bir Tanrı tarafından yaratıldığını savunan Augustine, Yahudi-Hristiyan görüşüne sıkı bir biçimde bağlılık göstermiştir (Aktaran Yaran, 1997, s.91). Onun bu çok yönlü teodise anlayışına göre, “müthiş bolluk ve çeşitlilik içinde yüksek ve alçak, büyük ve küçük pek çok iyilikler vardır; ancak, bozulmadığı ve kötü edilmediği sürece var olan her şey kendi yolunda ve derecesinde iyidir” (Aktaran Yaran, 1997, s.91). Kötülük, bir yere Tanrı tarafından konulmaz ve özü itibarıyla iyi olan bir şeyin orada yanlış gittiğinin göstergesi olarak kabul edilir (Aktaran Yaran, 1997, s.91). Augustine için körlük buna örnektir (Aktaran Yaran, 1997, s.91-92):

Körlük bir “şey” değildir. Orada var olan şey gözdür ve o da bizzat iyidir; körlüğün kötülüğü gözün gereği gibi fonksiyon icra etmesinin yokluğundan gelir. Genel bir ilke olarak ifade edilecek olursa, Augustine, kötülüğün her zaman aslında iyi olan bir şeyin kötü fonksiyon icra etmesinden kaynaklandığına inanır.

Ayrıca Augustine (Aktaran Yaran, 1997, s.44)’e göre, “özgür iradesinden dolayı günah işleyen yaratık sadece hiçbir özgür iradesi olmadığı için günah işlemeyen yaratıktan daha mükemmeldir”. Burada Augustine (Aktaran Yaran, 1997, s.44), Tanrı’nın kötülüğe izin vermekle daha mükemmel bir dünya yaratmış olduğunu iddia etmektedir.

Hastalık, deprem, fırtına ve benzeri doğal kötülükler günahın cezaî sonuçları olarak kabul edilir ve Augustine bu bağlamda şunları söyler: “Bütün kötülükler ya günahıdır ya da günahıtan dolayı cezadır” (Yaran, 1997, s.92). Augustine (Aktaran Yaran, 1997, s.92)’e göre, günahın karşılığı olarak verilen bu ceza adil olduğu için Tanrı’ya ait evrenin kusursuzluğunu bozmaz.

Augustineci teodisenin felsefî ana teması kötülüğün yokluksallığı, teolojik ana teması ise özgür iradenin kötüye kullanılmasıdır (Yaran, 1997, s.92). Yaran (1997, s.92)’a göre Augustineci teodise, kötülüğün varlığından hiçbir şekilde Tanrı’nın değil, özgür bıraktığı yaratıkların sorumlu olduğunu kanıtlamaya çalışır.

Adam Morton (2006, s.34), *Kötülük Üzerine* isimli çalışmasında “dünyanın öyküsünün neredeyse eşit güçte olan kötü ve iyi güçler arasındaki çatışma olduğu dünya görüşü”nün Hristiyan bakış açısına göre bir tür sapkınlık olarak değerlendirildiğini ve Augustineci teodisenin bu düşünceyle mücadele ettiğini ifade eder. Hristiyanlıkta Tanrı’ya uzaktan yakından benzeyen hiçbir varlık yoktur ve birçok teolog da Şeytan’ın varlığını yadsımıştır (Morton, 2006, s.34). Bu nedenle Augustine (Aktaran Morton, 2006, s.34), “kötülüğün rakip bir Tanrı’yla savaşan güçlerin etkisiyle değil, Tanrı’ya sırt çeviren bireylerin ruhlarından dolayı ortaya çıktığı sonucuna varır”. Protestanlık mezhebinin kurucusu Martin Luther’e (1483-1546) göre ise mutlak bir güç tarafından yönetilen kozmosta bireyin özgür iradesinin hiçbir hükmü yoktur (Aktaran Russell, 2001b, s.44):

O, ya Tanrı’nın ya da İblis’in isteğine tabidir. Luther şöyle yazmıştır: “İnsan ruhu bir at gibidir; dizginleri Tanrı’nın elinde olduğunda, Tanrı’nın seçtiği yere gider; dizginleri Şeytan’ın elindeyse Şeytan’ın seçtiği yere gider. İki binici, ata kimin bineceği konusunda tartışırlar, ancak atın hiçbir seçimi yoktur; dizginler kimin elindeyse ona uyar.

Batı felsefesinde teodise tabirini meşhur eden Leibniz (Aktaran Kazanç, 2008, s.13)’e göre, İmam Gazzâlî’nin (1058-1111) de iddia ettiği gibi, bu âlem mümkün dünyaların en iyisidir; ilâhî adâlet her türlü kötülüğe rağmen tecelli etmiştir; “teodisenin anlamı da işte budur”. Leibniz’in anlayışı çerçevesinde Tanrı mükemmel ve iyi olduğu için âlem de iyidir; çünkü iyi ve mükemmel olanın yarattığı da mutlaka iyi olacaktır: “Tanrı’dan iyilik, adalet ve kutsallığına tamamen uygun olmayan hiçbir şey çıkamaz” (Aktaran Manafov, 2007, s.44). Leibniz (Aktaran Manafov, 2007, s.44)’e göre, “Tanrı

bütün kısımları birbirine bağı olan kâinatı dikkat ve itinayla yaratmış ve sonunda bunu yaparken her ihtimali hesap etmiş ve bu hesabın sonunda bazen kötülöklere göz yumamazlık edilemeyeceğı sonucuna varmıştır”.

Batı Düşüncesi’nde Leibniz’e kadar yalnızca insanî ya da felsefî olarak nitelendirilen bir sorun olarak genel bir tarzda tartışılan kötölük sorunu, ondan sonra “teodise” (theodicy) başlığı altında anlam kazanmıştır (Özdemir, 2001, s.25). Teodise kavramı, bu anlamıyla metot ve üslup açısından değil, ama amaç bakımından İslam Kelâmı’nda “ilahî fiiller” başlığı altında yapılan tartışmalara benzemektedir (Özdemir, 2001, s.25). Ayrıca, “Allah’ın mümkün dünyaların en iyisini yarattığı iddiası”na dayalı yaklaşım, Gazali ile Leibniz arasındaki yakın benzerliğin göstergesidir (Özdemir, 2001, s.25). Bu görüş, daha önce, felsefî düşüncesini Tanrı sevgisi üzerine kuran Baruch Spinoza (1632-1677) tarafından da savunulmuştur (Özdemir, 2001, s.25).

Epikür’ün eski sorularının henüz cevaplanmadığını düşünen David Hume (1711-1776) (Aktaran Yaran, 1997, s.12), kötölük problemini şu soruları esas alarak inceler: “O [Tanrı], kötülüğü önlemek istiyor da önleyemiyor mu? Öyleyse o güçsüzdür. Önleyebiliyor, ama önlemek mi istemiyor? Öyleyse o kötü niyetlidir. Hem önleyebiliyor hem de önlemek mi istiyor? Öyleyse kötölük nereden geliyor?”

Çağdaş filozof John Leslie Mackie (1917-1981) de Epikür ve Hume gibi kötölük problemine eleştirel açıdan yaklaşan önemli isimlerinden biridir (Yaran, 1997, s.12). Mackie (Aktaran Yaran, 1997, s.12-13)’ye göre, bir yanda kötülüğün bir yanda da Tanrı’nın var olduğu şeklinde ifade edilen iki önerme birbiriyle çelişmektedir; birinin kabulü diğerrinin kabul edilemeyeceğı anlamına gelir. Mackie (Aktaran Yaran 1997, s.13)’nin teodise tartışmalarına yaptığı bu teorik katkı, mantıksal kötölük probleminin bir versiyonu olarak nitelendirilebilir.

Kötölük problemi tartışmalarında teistik savunmanın önde gelen temsilcisi olan Alvin Plantinga, hem doğal teolojiye hem de teodiseye karşı çıkmaktadır (Aktaran Yaran, 1997, s.80). Plantinga (Aktaran Yaran, 1997, s.80)’ya göre, kötülüğe izin vermek için “[b]elki Tanrı’nın iyi bir nedeni vardır, fakat bu neden bizim anlayamayacağımız kadar komplikedir”.

Plantinga (Aktaran Yaran, 1997, s.45), özgür irade savunmasını şu argümanlara dayandırır:

Tanrı özgür yaratıklar yaratabilir, fakat onların sadece doğru olanı yapmalarına neden olamaz veya karar veremez. Zira eğer öyle yaparsa, o zaman her şeye rağmen onlar önemli ölçüde özgür değillerdir; doğru olanı özgürce yapmazlar. O halde, ahlakî iyilik yapabilen yaratıklar yaratmak için O, ahlakî kötülük yapabilen yaratıklar yaratmalıdır; ve O bu yaratıklara hem kötülük yapma özgürlüğü verirken hem de aynı zamanda onların böyle yapmasına engel olamaz. [...] Tanrının yarattığı özgür yaratıklardan bazıları özgürlüklerini kullanırken yanlış yola sapmışlardır; ahlakî kötülüğün kaynağı budur. Ne var ki özgür yaratıkların bazen yanlış yola sapması olgusu, ne Tanrı'nın her-şeye-gücü-yetmesine ne de Onun iyiliğine karşı sayılır; zira O ahlakî kötülüğün meydana gelişini ancak ahlakî iyilik imkânını da ortadan kaldırarak engelleyebilirdi.

Kötülük sorunu, Musevilik, Hristiyanlık ve İslamiyet'te yoğun olarak tartışılan bir sorundur ve bu üç büyük din “her şeye kadir ve her şeyi bilen Tanrı” fikri üzerinde ısrar eder (Russell, 2001a, s.57). İslam inancında bu konuda taviz yoktur; kâdir-i mutlak olan Tanrı her şeyi kapsar; hiçbir şey onun istencinin dışında gerçekleşmez (Russell, 2001a, s.57):

Ceza ve sinama, Kuran'ın ıstırapı Tanrı'nın merhametiyle uzlaştırmasının iki yoludur. İstirap günahlarımızın bir cezasıdır. Tanrı rahman ve rahimdir, fakat adildir [...] ve günahkârın ıstırap çekmesi adildir. Hayatlarını Tanrı'ya adayanlar bile bir sinama olarak ıstırapa katlanırlar (Russell, 2001a, s.57-58).

Batılı birçok yazar, Yahudilik ve Hristiyanlık inancının aksine, İslamiyet'te kötülük problemi ve teodise meselesinin az yer bulduğunu, teodisenin dinî hayatın gelişmemiş bir boyutu olarak kaldığını öne sürer (Yaran, 1997, s.110). Müslüman düşünürler ise İslam düşüncesinde söz konusu problemin bütün yönleriyle ele alınıp tartışıldığını söyleyerek bu fikre karşı çıkarlar (Yaran, 1997, s.110). Eric L. Ormsby (Aktaran Yaran, 1997, s.110)'ye göre, Tanrı'nın adaleti ve iyiliği sorunu, Batılı düşünürler kadar Müslüman düşünürleri de ilgilendirmiştir. Bazı düşünürlere göre, Müslümanlar problemle ilgilenmekle kalmamış; Batılı düşünürlerin yapamadıklarını yapmış ve problemi çözmüşlerdir (Yaran, 1997, s.110). Ne var ki çeşitli sebeplerden dolayı, adalet ve iyilik sorunuyla yakından ilişkili olan kötülük problemi, Batı geleneğinde işgal ettiği hâkim pozisyonu İslam düşüncesinde o ölçüde işgal etmemiştir (Yaran, 1997, s.111).

İmtihan ve terbiye Kur'anî teodisenin ana teması olarak değerlendirilir (Yaran 1997, s.188). Nitekim doğal kötülüklerin varlık nedeni de imtihan ve terbiyedir; ancak bazen ceza ve disipline de hizmet ederler (Yaran 1997, s.188). Ahlakî kötülüklerin kaynağı ise insanın sahip olduğu sınırlı irade gücünü hatalı kullanmasıdır (Yaran, 1997, s.188-189). Bu düşünceye göre, dünyada gerçekleşmeyen bir adalet öte dünyada mutlaka gerçekleşecektir; çünkü Allah kimseye zulmetmez (Yaran, 1997, s.189). Felsefî teodisedeki temel noktalardan biri, “kötülüğün ademîliği, arıziliği ve azlığıdır” (Yaran, 1997, s.189). Evrene hâkim olan iyiliktir; kötülük ise azdır; bunun gerekçesi maddenin ve bedeninin eksikliğinin yanı sıra insanın seçme özgürlüğüdür (Yaran, 1997, s.189). İyiliğin karşıtı olan kötülük evrendeki düzen için gerekli ve yararlıdır (Yaran, 1997, s.189). Her şeye rağmen tanrısal hikmetin tam olarak kavranması olanaksızdır; sırların kalma olasılığı vardır; ancak bu durum kesin bir kuşku ve inkâra yol açmamalıdır (Yaran, 1997, s.189).

Kelâmi teodiseden kastedilen ise Gazali ile başlayan “mümkün dünyaların en iyisi” teodisesidir ve burada önce ulûhiyetin en iyiyi yaratma gereği üzerinde durulmaktadır (Yaran, 1997, s.189). Bu dünyanın gerçekten en iyi olduğunu kanıtlamak için dünyadaki düzenlilikler anlatılır ve kötülüklerin iyiliklere yaptığı katkı gösterilir. Burada kader sırrına da yer verilmektedir (Yaran, 1997, s.189).

Kur'an'daki teodise aşikâr değil, örtüktür; bu nedenle bir teodiseden değil de acı ve kederle ilgili tartışmalara ışık tutan açıklamalardan söz edilebilir (Yaran, 1997, s.113):

Kur'an teodiseyle değil, Tanrı'nın tabiat ve tarih üzerindeki fiillerine karşı insanların tutumu ve tepkileriyle ilgilenir. Ku'an'ın ilgilendiği, mantık ve haklı çıkarma (justification) değil, insan ve Tanrı arasındaki dinamik ilişkidir. Bu nedenledir ki, kötülük problemine ve insan toplumunda çekilen ıstıraba tek bir cevap verilemez. Kur'an'da bu soruna karşı bir değil muhtelif cevaplar olduğu görülür.

Kur'an'ın kötülüğün nedenine ilişkin nispeten açıkça belirttiği iki husus “ceza” ve “imtihan”dır (Yaran, 1997, s.17). Nitekim, Nisâ Sûresi'nin 79. ayetinde özgür irade teodisesi olarak görülebilecek bir fikir vardır: “Sana ne iyilik gelirse Allah'tandır, sana ne kötülük dokunursa kendindendir” (Yaran, 1997, s.123-124).

İslam düşünce tarihinde “irade özgürlüğü” çerçevesinde yaşanan yoğun tartışmalardan farklı fikirler doğmuştur. Bunlardan biri olan Mu'tezile ekolüne göre, insan eylemde bulunurken özgürdür; bu Allah'ın adaleti için zorunludur ve Allah özgür olmayan bir kişinin eylemlerini cezalandırmaz (Aydın, 1997, s.159-160). Fiziksel kötülüklerinse Allah tarafından geldiği kabul edilir (Yaran, 1997, s.153). Abdu'l-Cabbar'a (ö. 1025) göre söz konusu kötülükler, “salt kötülük değil, ‘muhtemelen bizim yararımıza olan fakat kesinlikle ahirette telafî edilecek olan, Allah tarafından gönderilmiş imtihanlardır’” (Aktaran Yaran, 1997, s.153-154).

Mu'tezile ekolüne göre, “kötülük yapmaktan münezzeh” olan Allah, kötülükleri takdir edemez; onları yaratamaz ve ona hiçbir kötülük izafe edilemez (Kazanç, 2008, s.21). Allah'ın kötülükleri de yarattığı düşüncesi, Mu'tezile açısından kabul edilemez bir doktrindir; çünkü onlara göre, tecrübe âleminde geçerli olan durum, metafizik âlemde de geçerliliğini korur (Kazanç, 2008, s.21). Dolayısıyla faili için bir yararı olmayan ya da kendisinden daha büyük bir zararı ortadan kaldırmayan, yergiyi ve kınanmayı hak eden fiiller, hem dış âlem hem de öteki âlem için çirkin kabul edilir (Kazanç, 2008, s.21).

Mu'tezile ekolüne bir tür tepkiyi temsil eden Eş'arîler ise bu düşünceleri Allah'ın mutlak kudretine ve egemenliğine sınırlama getirdiği gerekçesiyle reddederler (Kazanç, 2008, s.21). Eş'arîler, vurguyu Allah'ın mutlak kudreti yönüne çevirirler; kadercilik veya iyiden de kötünden de Allah'ın sorumlu olduğu düşüncesini öne çıkarırlar (Yaran, 1997, s.154). Öte yandan, Allah'ın insanî ahlak ölçüleriyle yargılamaya tabi tutulamayacağını ve onun hikmetini bilmenin tam olarak mümkün olamayacağını savunurlar (Yaran, 1997, s.154).

Eş'arîler, hayır ve şerrin ezelde hükmedildiğini kabul ederler: “Meşîyyet-i ilâhiyye'nin sebkât ettiği ve ezelde takdir edilen hayır ve şerr ne ise olacaktır. Onun hükmünü reddedecek, kaza ve kaderini değiştirecek bir kuvvet yoktur” (Kazanç, 2008, s.18). Eş'arîler'e göre çirkinlik ve kötülük, yalnızca kendisine yasak konulan kimse için geçerlidir; bu açıdan onun bilinmesi ve tanınması, bir yasağın bulunmasına ve iletilmesine bağlıdır (Kazanç, 2008, s.21).

Allah'ın her şeyi yaratması ilkesini esas alan Cebriye mezhebi ise insanın ahlakî eylemlerini gerçekleştirirken de zorunlu olarak Allah'ın yarattığı eylemleri gerçekleştirdiğini söyler ve insanın özgürlük alanını yok sayar (Çevik, 2006, s.41). Buna göre “iradi” denen fiillerle “iradi olmayan” fiiller esasen farklı değildir (Aydın, 1997, s.159-160). “İnsanın kudreti” tabiri mecaz anlam içerir; aslında her şeyi takdir eden Allah olduğu için nihaî noktada insan bir sorumluluk taşımaz (Aydın, 1997, s.160).

Kötülüğü Tanrı'nın varlığı ile uzlaştırmak için çeşitli açıklamalar yapan İhvân-ı Safâ filozofları, kötülüğün izafî, aslolanın ise iyilik olduğunu; kötülüklerde de iyiliğin bulunduğunu ve birtakım kötülüklerin cüz'i nefislerin fiilleri olduğunu savunmaktadırlar (Aktaran Yaran, 1997, s.133). Örneğin Farabi (870-950), var olan doğal kötülükleri maddenin kusursuzluğu kabul etme ve yansıtmadaki liyakatsizliğine bağlar; ama yine de doğal kötülüklerin iyilik karşısında çok az olduğuna ve bunun da aslında iyilik olduğuna hükmeder (Aktaran Yaran, 1997, s.133). Farabi (Aktaran Yaran, 1997, s.133)'ye göre, ahlakî kötülükler ise insanın cüz'i irade sahibi oluşundan kaynaklanır. Kötülüğün arızı oluşuna dikkat çeken İbn Sina (980-1037) ise bu kadar kötülüğün varlığını gerekli ve yararlı bulur (Aktaran Yaran, 1997, s.133). İbn-i Sina (Aktaran Yaran, 1997, s.133)'ya göre Tanrı, varlığı bütünü ile bilip kavrarken insan ancak cüz'leriyle bilir ve kavrar. Bu nedenle insan, hayır ve şerrin hikmetini kavrayamamaktadır (Yaran, 1997, s.133). İnsana iyiyi kötüden, yararlıyı zararlıdan, güzeli çirkinden ayırt etme yeteneği verilmesine karşın, ilahi hikmetlerin künhünü anlama yeteneği verilmemiştir (Yaran, 1997, s.152).

Düşüncesini değişik kaynaklardan yararlanarak şekillendiren Gazali (Aktaran Yaran, 1997, s.154-155)'nin görüşü, diğer filozoflardan farklı bir gelişme çizgisi izlemiştir:

Onun, Allah'ın ilim, irade, kudret vs. sıfatlarına dayanarak, bu alemin “mümkün alemler arasında en iyisi, en güzeli ve en tamı olduğunu” savunan özgül teodise versiyonu, Ortodoks Eşari doktrininin doğal olarak gelişen mantıksal sonucudur. Gazali'nin bu cümlesi, daha sonra kısaltılmış bir şekle sokularak bu konuda yapılan tartışmaların adeta değişmez başlığını oluşturmuştur ki cümlemin arapçası şudur: Leyse fi'l-imbân ebde' min-mâ kân: yani “olmuş olandan daha iyisi mümkün değildir.”

Gazali (Aktaran Yaran, 1997, s.165), içinde yaşanılan gerçek âlemde yalnızca doğal düzenin değil, toplumsal düzenin de kusursuzluğundan söz eder. Gazali (Aktaran Yaran, 1997, s.165)’ye göre, hayatın her koşulunda tam bir adalet ve uygunluk söz konusudur; çünkü toplumsal düzen de doğal düzen gibi ilahî iradenin sonucudur ve kötülüklerin bütün sorumluluğu özgür iradesini kötüye kullanarak günah işleyen insana yüklenemez. Ancak bu onun cüz’i iradeyi ve kulun sorumluluğunu dikkate almadığı anlamına gelmez. (Yaran, 1997, s.165). Eş’ârî kelimat ekolüne bağlı olan Gazali (Aktaran Yaran, 1997, s.165), insan eylemlerinin hem Allah’tan hem de insandan kaynaklandığını ve insanın eylemlerinden sorumlu olduğunu savunmaktadır.

Gazali (Aktaran Yaran, 1997, s.167)’ye göre kötülük, daha büyük iyiliklerin ortaya çıkması için gereklidir ve insanda şükür gibi manevî özelliklerin doğmasını sağlar. Felaketler ibret vericidir; felakete uğramayanlar bunun için, felakete uğrayanlar ise daha kötüsünü yaşamadıkları için şükredebilirler (Yaran, 1997, s.167). Bu nedenle bazen bir grubun uğradığı musibetler başka bir gruba fayda sağlar (Yaran, 1997, s.167). Gazali (Aktaran Yaran, 1997, s.167), kötülükleri kılık değiştirmiş iyilikler olarak görür ve içinde iyilik barındırmayan hiçbir kötülükten söz edilemeyeceğini ileri sürer. “Daha büyük iyilik” (greater good) teodisesine dayanan Gazali’nin düşüncesine göre, iyilikler gibi kötülükler de Allah’tan gelir; ancak Allah murad ettiği için evrende gerçekleşen her kötülük salt kötülük amaçlı değildir, iyiliklerle birlikte ve daha büyük bir iyilik uğruna var edilmiştir (Aktaran Yaran, 1997, s.168).

Burhaneddin El-Bikâî (ö. 1480) ve Nâsırüddin İbnü’l-Müneyyir (1223-1284) gibi düşünürler ise Gazali’nin “bu dünya mümkün dünyaların en iyisidir” görüşünün yaratabileceği kelimat çıkmazlara dikkat çekmiş ve içinde yaşanılan âlemin “hiç de en iyi âlem olmadığını” savunmuşlardır (Aktaran Yaran, 1997, s.32-33).

Gazali’nin düşüncesini çok daha rasyonel bir temele oturtan ve tartışmaların önünü kesebilecek bir kapı aralayan Celaleddin Suyûtî’ye (1445-1505) göre, bu düşüncede ilahî kudrete hiçbir sınır getirilmemektedir; çünkü Gazali, Allah’ın bütün insanları tek bir tarzda, mesela, itaatkâr olarak yaratamamasından dolayı bu dünyanın en iyi dünya olduğunu savunmamaktadır (Aktaran Özdemir, 2001, s.76). Yalnızca Allah’ın hikmeti gereği insanları tek bir sınıf olarak yaratmasının daha mükemmel ve güzel

olduğu görüşünü öne sürmektedir (Aktaran Özdemir, 2001, s.76). Ne var ki Allah bu sırrın peşine düşmeyi peygamberlerine dahi yasaklamıştır (Özdemir, 2001, s.76).

İyiliğin karşıtı olarak kötülüğün gerekliliğini savunan teodise, hem Batı felsefesinde hem de İslam düşüncesinde destekçiler bulmuştur (Yaran, 1997, s.145). Bu görüşü önemle vurgulayan ve ısrarla savunan müslüman düşünürlerden biri, Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî (1207-1273), Molla Sadra (1571-1640), İbn-i Sina ve Hegel (1770-1831)'den alıntılar da yapan Murtaza Mutahhari (1919-1979)'dir (Yaran, 1997, s.145).

Mutahhari (Aktaran Yaran, 1997, s.147)'ye göre, kötülükler veya çirkinlikler, evrenin ve bütüne ilişkin düzenin bir parçası olduklarından zorunludur. Bu düşünce çerçevesinde kötülüklerin üç yararlı etkisi vardır (Aktaran Yaran, 1997, s.144):

Birincisine göre, kötülükler ve çirkinlikler, evrenin tüm güzelliğini ortaya koymak için zorunludur. Onlar hayırlardan ayrılamazlar; evren bölünmez bir bütündür. İkincisine göre, güzelliklerin çirkinlikler dolayısıyla belirgin olmasıdır. Çirkinlikler olmasaydı güzelliğin ve iyiliğin anlamı olmazdı. Güzelin güzelliğinin algılanması çirkinliklerin varlıklarına ve ikisi arasında karşılaştırma yapılabilmesine bağlıdır. Üçüncü olarak, çirkinlikler, sıkıntılar, musibetler, güzelliğin, olgunluğun ve mutluluğun kaynağı olabilmektedir. Karşıtlık ve kargaşa, ilerleme ve olgunlaşmanın kamçısıdır.

Öncelikle İslami teodiseler, çözümün odak noktasını Tanrı kavramında bulurken; Hristiyanlığın en yaygın tarihsel teodisesi olan Augustineci teodise, çözümü Tanrı dışındaki varlıklarda arar (Yaran, 1997, s.181). Dolayısıyla kötülük ile Tanrı'nın yakın bir ilişkisi yoktur ve doğal kötülük ya da ahlakî kötülüğün nedeni, “şeytan ve şeytanın düşüşüne neden olduğu insandır” (Yaran, 1997, s.181). 19. yüzyıldan sonra kısmen de olsa yaygınlık kazanan bir Hristiyan teodisesi olan Ireneausçu teodise ise İslami teodiseler gibi düşünerek kötülüğün nihaî kaynağını tanrısal hikmette görür (Yaran, 1997, s.181).

İslami teodiseler ile Ireneausçu teodise, Hristiyanlığın geleneksel teodisesi olan Augustineci teodiseye oranla birbirine daha çok benzemektedir (Yaran, 1997, s.181-182). Augustineci teodise ile İslami teodiseler arasındaki tek benzerlik, bazı İslam filozoflarının savunduğu “kötülüğün ademîliği” görüşüdür (Yaran, 1997, s.182).

İslami teodiseler gibi Tanrı merkezli olan Ireneausçu teodise de yaratıcının yaratıklarıyla ilişkisindeki yakınlığı vurgular ve geçmişe değil, geleceğe dönüktür; diğer

bir deyişle eskatolojiktir (Yaran, 1997, s.182). Augustineci teodise ile İslam düşüncesindeki felsefi teodise, Ireneausçu teodise ile de kalamî teodise birbirine benzer yönleri sahiptir (Yaran, 1997, s.182).

Bir tür muamma olarak kabul edilebilecek “neden biri herhangi bir yarar amacıyla, her şeye rağmen o kişinin çıkarına olan bir sebeple değil de, sadece kötülük için kötülük yapar?” sorusu üzerine en etkili ve en derin düşünceler, eserlerini Roma İmparatorluğu’nun son yıllarında kaleme alan Saint Augustine tarafından dile getirilmiştir (Morton, 2006, s.33). Augustine (Aktaran Morton, 2006, s. 33), *Confessions* adlı eserinde insanların genellikle bir çıkar uğruna değil de daha derin bir sapkınlıktan dolayı kötülük yaptıklarını öne sürer. Bu düşüncesini sonraki çalışması *The City of God*’da yineleyen Augustine, çoğu kez kötülük yapma isteğinin arkasında Tanrı’nın iradesine karşı çıkma arzusu olduğunu ileri sürer (Aktaran Morton, 2006, s.33). Aslında sunulan bu gerekçe, Tanrı kadar güçlü olma hırsı yüzünden cennetten kovulan Şeytan’ın öyküsüne açıklama getirmektedir (Morton, 2006, s.33). Kötülüklerin arkasındaki temel motivasyon, tam bir özgürlüğe sahip olma ve doğru ile yanlış bizzat belirleme isteğidir (Morton, 2006, s.33). Diğer bir deyişle kötü insanlar da tıpkı Şeytan gibi, Tanrı’yı oynamak isterler (Morton, 2006, s.33).

Hristiyanlığın da benimsemiş olduğu kötülüğün temel gerekçesi Hz. Muhammed tarafından olduğu gibi alınmıştır: “Bu, bireyin bireylik özlemidir. Hatta Muhammed bunu İslamın gizli temeli yapmıştır. Varolma arzusu esas olarak şeytansıdır” (Messadié, 1998, s.502).

2.3. Modern Dünya ve Kötülük

Martin Luther’le başlayıp William Shakespeare’le (1564-1616) sona eren 16. yüzyıl, kötülük kavramı açısından önemli bir değişikliğe sahne oldu (Russell, 2001b, s.104). Bir dramaturji dehası olan Shakespeare şeytanlığı insan ruhuna taşıdı (Russell, 2001b, s.139). Onun yarattığı kötü karakterlerle birlikte kötülük dışsal bir gerçeklik olmaktan çıktı ve insan ruhuna nüfuz etti (Russell, 2001b, s.104). İnsan yüreği Shakespeare ile birlikte iyi ile kötünün mücadele alanı hâline geldi (Russell, 2001b, s.104):

Shakespeare, kötü ruhlu kahramanlarını İblis'in imgesinden yarattı, oysa İblis en başta, kötü ruhlu insanların imgesinden yaratılmıştı. Bin yılı aşkın bir süre, kötülük bir meleğin gücüne yansıtılmıştı; şimdi ise kötülüğün yansıması yönünü değiştirerek insanlığa geri döndü (Russell, 2001b, s.105).

Shakespeare (Aktaran Russell, 2001b, s.89), kötülüğü sıradan insanların günahlarının ve zaaflarının ötesine taşımış; insan kalbindeki kötülük için kötülük işleme arzusunun varlığını hissetmişti. Nitekim, biçimsiz bedeni ile III. Richard'ın doğasında kötülük için kötülük yapmak vardır; bu onun için yeterli bir mazerettir (Russell, 2001b, s.91). Karakterlerin derin üzüntülerinde, kendine acıma durumlarında, yalnızlıklarında ve kendinden emin hâlleri ile nefreti içeren sözlerinde bir tür şeytanîlik sezilenir (Russell, 2001b, s.91). Örneğin, soğuk bir ifadeyle “[k]ötü bir insan olmaya kararlıyım ben” diyen III. Richard, en baştan beri tıpkı İblis gibi yalancı ve katil olur; erdemle alay eder ve kötü kişiliğini küçümseyici esprileriyle açığa vurur (Russell, 2001b, s.91). Shakespeare'in kötülükle ilgili saplantısını daha da derinleştiren eser *Othello*'dur (Russell, 2001b, s.99). *Othello*'nun antagonisti Iago, “insan”la “demon” (daemon) arasındaki sınırdadır (Russell, 2001b, s.99).

Kötülüğün ve yarılgının karanlık dünyasında geçen *Macbeth*'te ise doğaüstü güçler oyunu başından sonuna kadar ele geçirmiştir (Russell, 2001b, s.102). Demonik (daemonic) güçlerin tüm oyuna hâkim olduğu eserde sahnede ilk belirenler üç cadıdır (Russell, 2001b, s.102). Aslında *Macbeth*'in kendisi bir demon olarak kurgulanmamıştır; çünkü güdülerini insancadır ve zaafları vardır (Russell, 2001b, s.102). Gururunun ve tutkularının esiri olan *Macbeth*, kendini olayların akışına kaptırıp büyük günahlar işleyecektir (Russell, 2001b, s.103).

Susan Neiman, *Modern Düşüncede Kötülük* (2002) adlı çalışmasında Aydınlanma Dönemi'nden günümüze kadar uzanan kötülük tartışmalarını konu edinir. Neiman (2006, s.14)'a göre, “[e]ğer aydınlanma bir kimsenin kendi başına düşünme cesaretiyse, bu, aynı zamanda içine atıldığı dünyanın sorumluluğunu üstlenme cesaretidir de. Bu nedenle, daha önceki çağların doğal dediği kötülükleri ahlâki olanlardan köklü bir şekilde ayırmak modernitenin anlamının parçasıdır”. Neiman (2006, s.15), “[b]u olmamalıydı yargısında bulunduğumuz her seferde, bizi doğrudan kötülük sorununa götüren bir yola gir[diğimizi]” ileri sürer.

Voltaire (1694-1778), “Tanrı’nın varlığı hakkında hiçbir şey bilmediğimize göre, mutlak iyilik ve kötülük hakkında da hiçbir şey bilemeyiz, bu nedenle de kötülük sorunu diye bir şey olamaz” görüşünü ileri sürer (Aktaran Russell, 2001b, s.198). Aslında Aydınlanma’nın bu büyük filozofu sadece soğukkanlı ve tarafsız bir gözlemci değildi; dünyadaki kötülüklere büyük bir öfke duyuyordu (Russell, 2001b, s.198). Lizbon Depremi’nde on binden fazla kişinin yaşamını yitirmesi üzerine kaleme aldığı *Poème sur le désastre de Lisbonne* (1756) adlı yapıtında, böyle bir dehşeti yaratan bir Tanrı’nın ve doğanın nasıl iyi olabileceğini sorguluyordu (Russell, 2001b, s.198). Voltaire (Aktaran Russell, 2001b, s.198)’e göre, Tanrı ve doğa insanların acılarına karşı ilgisizdi; ancak bu durum karşısında umutsuzluğa düşmemek ve koşulları iyileştirmek için gayret göstermek gerekliydi.

Jean Jacques Rousseau (1712-1778)’ya göre ise “kötülük metafizik değil, toplumsal bir sorundur; insan yapımıdır. [...] İnsan doğası özünde iyidir; onu bozanlar, yozlaştıranlar, bizzat bizleriz” (Aktaran Russell, 2001b, s.231). Rousseau (Aktaran Russell, 2001b, s.231)’nın gerekli ve arzu edilebilir olarak kabul ettiği kültürün kendisine hiçbir itirazı yoktu; ancak tarihsel bağlamda, inşa edilen kültürlerin insanoğlunu esir alıp yozlaştırdığını düşünüyordu.

Gençlik yıllarında Lutherci bir eğitim alan Immanuel Kant (1724-1804) da kötülük sorunuyla yakından ilgilenmiştir. Kant (Aktaran Russell, 2001b, s.211), yaşadığı çağa, yani 18. yüzyıl Avrupası’na hâkim olan optimizmi, akılcı şüphecilik ve Aydınlanmacı ilericiliği reddetmiştir. Kant’ın yaşadığı çağdaki filozoflar akli yüceltirken Kant ise *Saf Aklın Eleştirisi* (1781) ve *Pratik Aklın Eleştirisi* (1788)’ni yazmıştır. Kant (Aktaran Russell, 2001b, s.211-212)’a göre, kötülük evrenseldir ve kökenleri insan doğasında bulunur; onun “köktenci kötülüğe” (radikal böse) olan inancı çağdaşı olan diğer filozoflar arasında tepkiye yol açmıştır.

Kant (Aktaran Bernstein, 2002, s.14), felsefi teodiseye açıkça başvurmaksızın kötülüğün sorgulanmasını başlatan ilk modern filozof olarak kabul edilir. Kant (Aktaran Russell, 2001b, s.212)’a göre, kötülük sorunu geleneksel Hristiyanlık tarafından ele alınan biçimde çözülemez; çünkü bu kavram insan zihni tarafından bilinebilmesi mümkün olmayan “noumena” (mutlak gerçeklik) ile ilişkilidir. Kant

(Aktaran Russell, 2001b, 212), ahlakî iyilik ve kötülüğün öncelikle kişisel bilincin evrensel iyiliğe yakınlaşmaya ya da ondan uzaklaşmaya yönelik devinimine bağlı olduğunu savunur. “Sıfır konum yoktur” diyen Kant, kötülüğü iyiliğin yokluğu olarak kabul eden geleneksel Yeni Platoncu-Augustineci görüşe karşı çıkar ve kötülüğü insanın içindeki köklü bir güç olarak değerlendirir (Aktaran Russell, 2001b, s.212-213).

Kant (Aktaran Bernstein, 2002, s.31), insanı ne melek ne de şeytan olarak kabul eder. İnsanın ahlaken iyi doğup yozlaştığı düşüncesinin yanı sıra doğası gereği ahlaken kötü, doğuştan günahkâr ve fiilen de günah işlemekten kaçamayacağı düşüncesini reddeder. Kant (Aktaran Bernstein, 2002, s.26)’a göre, insanoğlu ahlaken iyi olma eğilimine sahip olabilir; ancak özgür istenciyle ahlaken iyi ya da kötü olur. Kant (Aktaran Bernstein, 2002, s.53), istencin (wilkür) bozulmasını ahlakî kötülüğün kaynağı olarak görür. Nitekim Kant (Aktaran Özdemir, 2001, s.36)’a göre, “iyi bir birey olmanın önkoşulu, iyi bir iradeye sahip olmaktır”. Ahlaken iyi veya kötü olmak kişinin kendi özgür seçiminin sonucudur; aksi takdirde kişinin yaptığı eylemlerden sorumlu tutulması imkânsızlaşır ve insan ahlaken iyi ya da kötü olamazdı (Bernstein 2002, s.34). Kant (Aktaran Bernstein, 2002, s.40), mizaç, toplumsal koşullar, eğitim ve coğrafya gibi faktörlerin bireyin seçimlerini etkilediğini kabul eder; ama onun için temel mesele kişisel sorumluluktur.

Kant (Aktaran Bernstein, 2002, s.16), insanın doğuştan gelen kötülük eğilimi olarak algıladığı şeyi “radikal kötülük” kavramıyla adlandırır. Kant (Aktaran Bernstein, 2002, s.45)’a göre, “radikal kötülük”, Hannah Arendt’in (1906-1975) öne sürdüğü gibi özel türdeki bir kötülüğün adı olmadığı gibi, idrak edilemeyecek bir kötülük biçimi de değildir. Tam tersine açıkça idrak edilebilir; işaret ettiği şey de görevin gerektirdiğini yapmama ve ahlak yasasına uymama eğilimidir (Aktaran Bernstein, 2002, s.45). “Radikal” kavramı, istencin yozlaşmasına karşılık gelir (Bernstein, 2002, s.45). Bu bağlamda, tüm insanlar radikal olarak kötü kabul edilir; yani ahlaken kötü olmaya güçlü bir eğilim gösterirler (Bernstein, 2002, s.46). Sonuçta, yalnızca bazı kişiler ahlaken kötü hâle gelir ve kötü bir karakter geliştirirler; ancak bu kötü kişiler bile yeniden iyi biri hâline gelebilirler (Bernstein, 2002, s.47).

Kant (Aktaran Bernstein, 2002, s.60), iyi ve kötü ilkeler arasında seçim yapmanın insanın iradî gücünün sorumluluğunda olduğu ilkesinden ödün vermez. Ahlaken kötü olanı seçmek ya da bu karara mecbur bırakılmak yönünde hiçbir ahlakî bahane yoktur (Aktaran Bernstein, 2002, s.60). Kant (Aktaran Bernstein, 2002, s.60), radikal kötülüğün güçlü bir eğilim ya da yatkınlık olduğu ve doğuştan geldiği konusunda ısrarlı bir yaklaşım sergiler; ama bu durumun insanı kötü ilkeleri seçmeye ve kötülük yapmaya mecbur bırakacağı şeklinde yorumlanamayacağını ileri sürer. İnsan doğasına kök salmış olan bu eğilime rağmen özgür istencin sorumluluğunu öne çıkaran Kant, yine de “kalbin derinliklerinin (ilkelerinin ilk öznel zemininin) insan için anlaşılmaz” olduğunu düşünür (Aktaran Bernstein, 2002, s.62).

İyi ve kötüyü diyalektik olarak birbiriyle ilintili gören Hegel’e göre ise kötü olmadan iyi, iyi olmadan da kötü olmaz; iyilik bilinci olmaksızın “kötülüğün kendisi sadece boş bir hiçlik”ten ibaret kalacak, kötülük bilinci olmaksızın iyilik de boş bir hiçliğe dönüşecektir (Aktaran Bernstein, 2002, s.87). Bu durumda iyiyle kötünün diyalektik karşıtlığı olmazsa keder de olmaz ve söz konusu keder deneyimi yoksa insanlar yalnızca hayvan olur ve ruh asla doğmaz (Bernstein, 2002, s. 87).

Kötülük sorununa özgün bir çözüm getiren Hegel, kötülüğün diyalektik gelişme sırasında dönüştürüldüğünü öne sürer (Aktaran Bernstein, 2002, s.96-97). Hegel (Aktaran Bernstein, 2002, s.97), özgünlüğüne rağmen geleneksel teodise projesinin sınırları içinde kalmayı sürdürür ve kötülüğü gerekçelendirmekle ilgilenir.

Alman idealist düşünür Friedrich Schelling (1775-1854), kötülüğü bir varlık ya da iyilik yokluğu olarak kavrayan ve kötülüğün gerçekliğine karşı çıkan Batı’nın baskın felsefî ve teolojik geleneğinden ayrılır (Aktaran Bernstein, 2002, s.100). İzi Platon’a kadar sürülebilen ve Leibniz’de doruğuna ulaşmış olan bu eğilimin izleri Kant’ta ve Hegel’de de bulunabilir; ancak Schelling bu geleneğe uymayı reddetmekle kalmayıp onunla alay eder (Aktaran Bernstein, 2002, s.100-101). Schelling (Aktaran Bernstein, 2002, s.119)’e göre, “doğa kendi içinde herhangi bir içsel ahlakî değerden ya da saygınlıktan yoksundur, çünkü ahlakî değer ve saygınlık sadece özgür rasyonel faillere, kendi içlerinde birer araç olan varlıklara atfedilebilir”.

Schelling (Aktaran Bernstein, 2002, s.122) de Kant gibi, bazı insanların neden kötülük yapmayı, bazılarının ise neden iyilik yapmayı seçtiğinin açıklanamayacağını savunur. Her zaman insanın kendi seçimi olarak kalan kötülük, “kişinin tikel, kendine özgü, narsistik istencini evrensel istençten üstün tutmasıdır” (Aktaran Bernstein, 2002, s.122). Bunun yanı sıra kötülük, “kişinin her şeye gücünün yettiği -Tanrı’ya rakip olduğu- yanılsamasıyla ilgilidir” (Aktaran Bernstein, 2002, s.122). Ancak her nefretin özünde sevgi vardır ve en şiddetli öfkede dahi derinlere inildiğinde saldırıya uğramış ve tahrik edilmiş bir sükûnet görülür (Aktaran Bernstein, 2002, s.123).

Aslında Schelling (Aktaran Bernstein, 2002, s.103), kötülüğü gerekçelendirmekle, yani kötülüğün varlığının Tanrı’nın varlığına duyulan dinî bir inançla nasıl bağdaştırılabileceğini göstermekle ilgili geleneği sona erdirir. Schelling (Aktaran Bernstein, 2002, s.124), daha zengin, daha karmaşık ve daha sağlam bir ahlak psikolojine yer açan özgün bir filozof olarak insanların ruhundaki şiddetli mücadele hakkında derin bir içgörü taşır. Schelling (Aktaran Bernstein, 2002, s.124)’e göre insan, yaşamını şekillendiren asi, karanlık ve bilinçdışı kuvvetlerin gücünü idrak etmekle kendi kaderinin efendisi olamaz; ancak kötülük karşısında da tamamen aciz bir konumda değildir. Dolayısıyla iyi ile kötü arasındaki daimî mücadele insanî bir durumdur (Aktaran Bernstein, 2002, s.124). Schelling (Aktaran Bernstein, 2002, s.124), Nietzsche’nin ve Freud’un çok daha büyük bir ustalıkla geliştirdikleri şeyi öngörmenin ötesine geçmiş; kötülüğü sorgulamanın yeni yollarını açmıştır.

Aydınlanma filozofları gibi Romantikler de insanın içindeki iyilik ve kötülüğün çatışmasına derin bir ilgi duymuşlar; Hristiyanlığın teolojik içeriklerine önem vermedikleri için simgeleri etik ve mitsel amaçlı kullanarak temel anlamlarından soyutlamışlardır (Russell, 2001b, s.258-259). Mantığı duygular uğruna göz ardı eden bir dünya görüşünde çelişki kaçınılmazdır (Russell, 2001b, s.259). İnsanlığın ilerleyişinin zorbalığı yok ederek yeni ve özgür bir dünya yaratacağını savunan iyimser bir inanç ile insanlığı bencilliğin ve kötülüğün tutsağı olarak gören kötümser bir inanç arasında derin bir ikircikliğe düşmüşlerdir (Russell, 2001b, s.259). Buna rağmen, Romantizm akımı insanlığın ortak hafızasında derin izler bırakmıştır (Russell, 2001b, s.262):

İnsan ruhunda iyi ve kötü arasındaki gerçek çatışmayı dramatize ederek ve Hristiyanlık düşüncesini şiddetle sarsarak onun kötülük sorunu üzerindeki uyumsuzluğundan kurtulmasını sağlamış ve yirminci yüzyılda kötülük sorunu bağlamında ciddi bir teolojik canlanışın temellerini hazırlamıştır.

Tüm teolojik tartışmaları kökünden değiştiren ikinci büyük değişiklik biyoloji alanında gerçekleşmiştir. Türlerin başlangıçtan itibaren hiç değişim geçirmediği, insanlığın diğer canlılarla hiçbir ilişkisinin bulunmadığı ve Tanrı'nın özel bir edimi olarak yaratıldıkları düşüncesine evrimci biyoloji ile son verilmiştir (Russell, 2001b, s.322-323). Charles Robert Darwin'in (1809-1882) *Türlerin Kökeni* (1859) ve *İnsanın Türeyişi* (1871) adlı eserlerinde insan türünün daha az karmaşık hayvan biçimlerinden evrildiği varsayımı ilk kez ortaya atılmıştır (Aktaran Russell, 2001b, s.323):

İnsanlığın uzayın merkezinde olmadığı o dönemden önce kanıtlanmıştı; evrimci görüş, insanlığın zamanın da merkezi olmadığını kanıtlıyordu. Evrimci görüşle insanların milyarlarca yıldır var olan bir evrendeki milyarlarca galaksinin birinin kıyısında, küçük bir gezegenin yüzeyinde kaynayan önemsiz yaratıklardan başka bir şey olmadıkları görüşü yaygınlık kazandı. İnsanlığın önem taşıdığı bir kozmik mücadele kavramı önemini yitirdi. Yeni dünya görüşünde Tanrı'ya da Şeytan'a da fazla bir yer yoktu.

Endüstri Devrimi ile kentleşmenin yarattığı toplumsal değişim, 19. yüzyılın ikinci yarısında ivme kazandı; felsefe ve edebiyat alanındaki seçkin kesimin yanı sıra okur yazar halk kitleleri de agnostisizmden yoğun biçimde etkilenmeye başladı (Russell, 2001b, s.322). Seküler dünya görüşünde Darwin, Karl Marx (1818-1883), Friedrich Nietzsche (1844-1900) ve Sigmund Freud (1856-1939) gibi yazarların hissedilir bir ağırlığı oldu (Russell, 2001b, s.322).

Freud, Birinci Dünya Savaşı (1914-1918)'nin yarattığı hayal kırıklığına tepki olarak 1915 yılında "Savaş ve Ölüm Zamanları Üzerine Düşünceler" başlıklı denemeyi kaleme alır. İki kampa ayrılan Batı dünyasının en ölümcül silahlarla birbirine saldırdığı bu kanlı savaş onu derinden etkiler. Freud (Aktaran Bernstein, 2002, s.180), Birinci Dünya Savaşı'nda yaşanan vahşetten sonra insandaki kötü eğilimlerin eğitim ve uygarlık yoluyla ortadan kaldırılabilceği ve yerine iyilerinin getirilebileceği fikrine karşı çıkar.

Freud (Aktaran Bernstein, 2002, s.180)'a göre, kötülüğün "kökünü kazımak" söz konusu değildir. İnsan doğasının en derin özü, içgüdüsel dürtülerden oluşur ve bütün insanlarda bulunan bu dürtüler birtakım birincil ihtiyaçların tatminini hedefler. Söz

konusu dürtüler, kendi başlarına ne iyi ne de kötüdür; insan topluluğunun ihtiyaçları ve talepleriyle olan ilişkilerine göre sınıflandırılır (Bernstein, 2002, s.180). Toplumun kötü diye kınadığı bütün dürtüler, bu ilkel türden kaynaklanır (Bernstein, 2002, s.180).

Freud (Aktaran Bernstein, 2002, s.186), doğuştan gelen agresifliğin ve yıkıcılığın üstünü örtmeye yönelik teolojik ve dini çabalara karşı çıkar: “Erotik olmayan agresifliğin ve yıkıcılığın aynı anda her yerde bulunduğunu nasıl görmezden gelebildiğimizi ve hayata dair yorumumuzda ona hak ettiği yeri nasıl veremediğimizi artık anlayamıyorum”. Freud (Aktaran Bernstein, 2002, s.186)’a göre bu durumun gerekçesi, Tanrı’nın en mükemmel yarattığı olduğu düşünülen insanın kötülük, agresiflik, yıkıcılık ve zalimliğe doğuştan eğilimli olduğu gerçeğinin dile getirilmesinin rahatsızlık yaratmasıdır. “[K]imse kötülüğün inkâr edilemez varlığını -Hristiyan biliminin itirazlarına rağmen- Tanrı’nın mutlak kudreti ya da mutlak iyiliği ile uzlaştırmamanın ne kadar zor olduğunun hatırlatılmasını istemez” (Aktaran Bernstein, 2002, s.186).

Freud (Aktaran Bernstein, 2002, s.186)’a göre, insanın içgüdüsel yıkıcı kapasitesinin tamamen evcilleştirilebileceği ya da kontrol edilebileceği düşüncesi bir tür kandırmacadır; gerek bireyler gerekse gruplar, agresiflik ve yıkım patlamaları gösterebilirler. Nitekim yirminci yüzyılda yaşanan savaşlar, katliamlar ve soykırımlar onun bu düşüncesini doğrular niteliktedir (Bernstein, 2002, s.200).

İnsanın taşıdığı kötülük kapasitesine ilişkin anlayışı kayda değer biçimde değiştiren Freud, kötülük sorununa getirilecek hiçbir “nihai çözüm”ün olmadığını ve olamayacağını öne sürer (Aktaran Bernstein, 2002, s.200). Freud (Aktaran Bernstein, 2002, s.201)’a göre, “kötü itkiler” geçici olarak kontrol altına alınabilir, ezilebilir ve bastırılabilir; ama daimî olarak ortadan kaldırılamaz. Nitekim bu durum, bireysel ve kolektif yaşamlarımızın dramasını oluşturur (Bernstein, 2002, s.200-201).

Freud’un öğrencisi Carl Gustav Jung (1875-1961)’a göre ise “[g]ölge ışığa aittir, kötülük de iyiliğe aittir”, iki kavram birbirini tamamlar, kötülük de Şeytan da yaratılışın ve Tanrı’nın özünün bir parçası olarak geçerlidir (Aktaran Russell, 2001b, s.351):

Lucifer, iyi Tanrı'ya başkaldırarak Tanrı'nın planının bütünlüğünü yerine getirmiştir; çünkü onun Tanrı'ya meydan okuması, daha derin ve daha yüksek bir bilgeliği doğurur. Şeytan, evrende var olan son derece güçlü bir enerjidir ve görmezlikten gelinip reddedilirse, bastırılma şiddetiyle doğru orantılı bir yıkıcılıkla patlayacaktır; kabul edilip özümsenirse, enerjisi daha yüce bir iyiliğe dönüştürülebilir. Bastırma, bireysel düzeyde akıl hastalığına, kolektif düzeydeyse yıkıma yol açar; kabul edilmesi ve özümsenmesi bireyleşmeyi, esenliği ve yaratıcılığı güçlendirir. (Russell, 2001b, s.351-352)

Jung (Aktaran Russell, 2001b, s.352), demonik enerjinin asla tarafsız olmadığı ve eğer bastırılırsa tehlikeli yıkımlara yol açabileceği konusunda Freud ile hemfikirdir; ancak Freud'un aksine kötülükle mücadele etmenin mümkün olduğunu ileri sürer:

[K]ötülüğü yenmenin tek yolu onu tanımak, adlandırmak ve bilinç düzlemine yükseltmekle gerçekleşebilecektir. Bir kez gün ışığına çıkartıldığında karanlık güç zehrini yitirir; böylelikle mantığın hizmetine sunulur yapıcı, bireyleştirici ve bütünleştirici bir nitelik kazandırılabilir. (Aktaran Russell, 2001b, s.353)

Radikal Kötülük kitabının yazarı Richard Jacob Bernstein (2002, s.7)'a göre, yirminci yüzyıla bakıldığında çok az insan, kötülükten söz etmek konusunda tereddüt edecek ve birçok insan yirminci yüzyılda tanıdığı olunan kötülüklerin tarihte daha önce kayda geçmiş olanları aştığını düşünecektir. Russell (2001b, s.16), yaşanan olayların, kötülüğün insan doğasında ve belki de kozmosta asli olarak var olduğuna inanılmasına yol açtığını belirtir. Ayrıca insanların birçoğu, soykırım, katliam, işkence, terör saldırıları ve acı veren nedensiz cezalar gibi uç olaylardan kötülük diye bahsetmek konusunda tereddüt etmez (Bernstein, 2002, s.7). Ne var ki “kötülük”le neyin kastedildiği; “kötü” nitelemesi ile gerçekte ne söylendiği sorulduğunda verilen yanıtlar genellikle zayıf ve dağınıktır (Bernstein, 2002, s.7). Bernstein (2002, s.7), yirminci yüzyıldaki hâliyle ahlak felsefesine bakıldığında da gereken yardımdan yoksun kalınacağını vurgular; çünkü neyin doğru neyin yanlış, neyin iyi neyin kötü, neyin haklı neyin haksız olduğundan rahatça söz eden ahlak felsefecileri ne yazık ki kötülükten bahsederken o kadar rahat değildirler.

Kitlelerin devrime olduğu kadar kötülüğe de yaklaştıkları bir dönem olan yirminci yüzyılın ilk yarısında Faşizmi oylarıyla iktidara taşıyan, Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarında ulusal devletlerini destekleyen kitlelerdir (Çabuklu, 2006, s.153). Nitekim Theodor W. Adorno (1903-1969), Max Horkheimer (1895-1973) ve Eric Fromm (1900-1980) gibi birçok yazar, kitlelerin kötülük eğilimini ve iktidarla bütünleşme yönelimini yapıtlarında ele alacaklardır (Çabuklu, 2006, s.153-154). Sözü

edilen dönemde kötülükle eşleştirilen en önemli olgu Yahudi Soykırımı olmuştur (Çabuklu, 2006, s.154).

Susan Neiman (2006, s.12), Nazilerin toplama kamplarında yaşanan kötülüklerin insanlığın anlama kapasitesini aştığını ifade etmektedir. Yahudilerin ölüm kamplarına gönderilmesinin sorumlularından biri olan Nazi subayı Adolf Eichmann'ın (1906-1962) yakalanarak 1961'de Kudüs'te mahkemeye çıkarılması ve Hannah Arendt'in bu dava üzerine hazırladığı ünlü rapor, yirminci yüzyıldaki kötülük tartışmalarına yeni bir boyut eklemiştir (Çabuklu, 2006, s.154).

2.4. “Kötülüğün Sıradanlığı”, “Erdem Paranoyası” ve “Bulanık Mantık”

Hannah Arendt (Aktaran Russell, 2001b, s.11), 1945'te Nazi kampları boşaltılıp savaş yıllarında yaşananlar tüm dehşetiyle ortaya dökülmeye başladığı zaman “[k]ötülük sorunu Avrupa'da savaş sonrası entelektüel yaşamın temel meselesi olacak” demiştir. Nitekim Arendt, yaşamının sonuna kadar totalitarizm, soykırım ve bürokratik şiddet meseleleriyle yakından ilgilenir. Özellikle Naziler tarafından işlenen cinayetlere bir açıklama bulmaya çalışan Arendt, olayların arkasındaki siyasal, sosyal ve ekonomik nedenlere dikkat çeker (Aktaran Bernstein, 2002, s.268):

SA'nın o kör gaddarlığının ardında genellikle toplumsal, entelektüel ve fiziksel açıdan kendilerinden daha iyi durumda olanlara ve artık, en vahşi rüyaları gerçekleştirmişçesine, kendilerine tâbi olan herkese duydukları derin bir nefret ve hınç yatıyordu. Kamplarda asla tümüyle tükenmeyen bu hınç, bize insanca anlaşılabilir son duygu kırıntısı gibi geliyor.

Ne var ki Arendt (Aktaran Bernstein, 2002, s.268-269)'e göre asıl dehşet, kampların yönetimini SS devraldığında başlamış; kişisel hınç ve gaddarlık yerini bürokratik ve kitlesel bir imha sürecine bırakmıştır. Kamplar, son derece normal insanların, SS'in ehliyetli elemanları olarak eğitildiği “talim yerleri”ne çevrilir; insan bedenleri burada planlı ve sistemli bir şekilde ortadan kaldırılır (Aktaran Bernstein, 2002, s.269).

Arendt (Aktaran Bernstein, 2002, s.269), bu süreçte yeni bir suç ve suçlu türü ile karşı karşıya olduğumuzu öne sürer. Nitekim yazışmalarından birinde “hostis humani generis” (insan türünün düşmanı) kavramını ortaya atar (Aktaran Bernstein, 2002,

s.269). Arendt (Aktaran Bernstein, 2002, s.270)'e göre Yahudi Soykırımı, öncelikle Yahudilere karşı işlenmiş olmasına rağmen yalnızca Yahudilerle sınırlı değildir; tüm insanlığa karşı işlenmiştir. Bu anlamda, Yahudileri ölüm kamplarına toplama işini organize eden Nazi subayı Adolf Eichmann ile diğer benzeri kişilerin işledikleri suçları bir “şeytanî büyüklük” iması olmaksızın sınıflandırmak; faillerin niyeti ve motivasyonuna ilişkin problemli meseleyle yüzleşmek gerekir (Aktaran Bernstein, 2002, s.270).

Arendt (Aktaran Bernstein, 2002, s.272), Eichmann'ın yargılama sürecinden önce Yahudi Soykırımı gibi, insanca anlaşılabilir saiklerle açıklanamayan fiiller için Kant'tan ödünç aldığı “radikal kötülük” kavramını kullanıyordu. Ancak yargılama süreci sırasında yaptığı gözlemler kötülük olgusuna bakışını kökünden değiştirdi. “Kudüs mahkemesinde Eichmann ile karşı karşıya geldiğinde, onun korkunç kötü niyetlerle motive edilmeden korkunç eylemlerde bulunduğu sonucuna varmıştı” (Aktaran Bernstein, 2002, s.272):

Eichmann ne Iago'ydu ne de Macbeth ve III. Richard gibi bir “cani” olmasaydı neredeyse imkânsızdı. Terfi etmek için gösterdiği olağanüstü gayreti bir yana bırakırsak, onu harekete geçiren hemen hemen hiçbir şey yoktu. Bu gayret de kendi başına kriminal değildi elbette; bir üstünün yerine geçmek için asla onu öldürmeye kalkmazdı. Eichmann sadece, gündelik dilde söyleyecek olursak, ne yaptığını hiç fark etmemişti. (Arendt, 2009, s.292)

Arendt (Aktaran Bernstein, 2002, s.273), Eichmann'ı sadist bir canavar olarak resmederek onun “nihaî çözüm”ün baş mimarı olduğunu savunan başsavcı Gideon Hauser'in iddialarını alaya alır. Kötü eylemlerin aynı derecede kötü niyetleri ve saikleri gerektirdiği şeklindeki geleneksel anlayışa karşı çıkar (Aktaran Bernstein, 2002, s.273). Arendt (Aktaran Bernstein, 2002, s.273), Eichmann'ın yargılandığı duruşmalar sırasında korkunç eylemlerin korkunç saikler olmaksızın gerçekleştirildiği bir fenomenle karşı karşıya olduğunu anlamıştır. Artık sadece Eichmann ve onun gibiler değil, Nazilerin soykırım politikasını onaylayarak suça ortak olan Alman ulusunun “saygıdeğer” insanların “ahlakî çöküşü” de Arendt'in akademik ilgi alanına girmiştir (Aktaran Bernstein, 2002, s.273). Arendt hakkındaki en önemli çalışmalardan biri olan *Hannah Arendt: A Reinterpretation of Her Political Thought* (1992) isimli kitabın yazarı Margaret Canovan, Arendt'i son derece rahatsız eden bu durumu çarpıcı bir dille ifade eder (Aktaran Bernstein, 2002, s.273):

Her ne kadar bu [olağan saygıdeğer] insanlar böylesi faaliyetlerin alışıldık olmadığı bir toplumda yaşadıkları sürece suç işlemeyi asla hayal etmemiş olsalar da, tüm insan kategorilerine karşı apaçık suçların standart davranış olduğu bir sisteme kolayca uyum sağladılar. Bu tür insanlar, sivil varoluşun en tartışılmaz kuralı gibi görünen “öldürmeyeceksin”in yerine Nazilerin kuralını kabul etmekte hiç zorlanmadılar; bu kurala göre öldürmek ırk uğruna ahlakî bir görevdi. Bir zamanlar aşikâr olan ilkelere, ‘normal’ ve ‘makul’ olan ahlakî davranışlara kesin gözüyle bakılamazdı artık.

İtalyan yazar Primo Levi (1919-1987)’nin Auschwitz’deki deneyimleri de Arendt ve Canovan’ın düşüncelerini doğrular niteliktedir: “Onlar canavar değillerdi. Böyle birini kampta bir kez olsun görmedim. Bunun yerine Almanya’da faşizm ve Nazizm olduğu için bu şekilde davranan sizin ve benim gibi insanlar gördüm” (Aktaran Morton, 2006, s.91).

Toplama kamplarındaki gardiyanların kanunlara uygun davrandıklarını ve Nazi döneminde kanunları uygulayan görevlilerin uygulamayanlardan daha tehlikeli olduklarını söyleyen Tzvetan Todorov’a göre, Nazi görevlileri kanunlara değil de içgüdülerine uysalardı daha az masum insan öldürülecekti (Aktaran Çabuklu, 2006, s.155). Toplama kamplarında sadist denebilecek gardiyanlar ancak yüzde beş ya da on oranındaydı (Çabuklu, 2006, s.155). Nazi görevlilerinin kötülüklerini ideolojik fanatizmle açıklamak eksik bir yaklaşımdı; çoğu konformist olarak nitelendirilebilecek ve kişisel menfaatlerini ön planda tutan, oldukça pragmatik kişilerdi (Çabuklu, 2006, s.155).

Arendt (Aktaran Bernstein, 2002, s.273-274)’e göre Eichmann da kör antisemitizm, sadistçe nefret ve derin ideolojik görüşlerle değil, kariyerini ilerletmek, üstlerini memnun etmek ve işini en iyi şekilde yapabildiğini göstermek gibi basit denebilecek düşüncelerle hareket etmiştir. Dolayısıyla Eichmann’ın saikleri hem “sıradan” hem de “insanca”dır (Aktaran Bernstein, 2002, s.274). Bu anlamda, Arendt (Aktaran Bernstein, 2002, s.292)’in Eichmann’da saptayabildiği kayda değer tek özellik, düşüncesizlik ve yargılama yeteneksizliğidir.

Kafese tıkmış yırtıcı bir canavar gibi kurşungeçirmez bir cam kutunun içine oturtulmuş olan Eichmann’ın yüzünde kötülüğün saf çirkinliğini görmeyi bekleyen Arendt, bunun yerine milyonlarca insanın toplanmasını, nakledilmesini, seçilmesini ve yok edilmesini soğuk bir dille ve kuru istatistiklerle anlatan hüznü, acınacak bir adamla karşılaşmıştı. İşin en şaşırtıcı yönü, Eichmann’ın normal bir insana benzemesiydi; canavar değildi, akıl hastası değildi, birer robot gibi günlük işlerini yapan bürokratlardan çok da farklı değildi. (Aktaran Shermer, 2004, s.91-92)

Aslında infazlar süresince tanık olduğu olaylar karşısında korkuya kapılan Eichmann, abartılı bir görev ve itaat duygusuna sahiptir; onun gurur duyacağı şey kurallar gereği işini iyi bir şekilde yapmaktır ve kendisini ahlaklı bir insan olarak görür (Morton, 2006, s.90). Bernstein (2002, s.289)’e göre de Eichmann, farklı bir toplumda ve tarihsel koşullarda zararsız bir küçük bürokrat olabilirdi. Ürkütücü olan, modernitenin bürokratik koşullarında kötülük potansiyelinin artmasıdır (Bernstein, 2002, s.289).

Arendt (Aktaran Morton, 2006, s.90-91), “Yahudi soykırımındaki kilit oyuncunun beklenildiği gibi bir canavar değil sadece zayıf bir insan olduğunu öğrenmekten duyduğu şoku” dile getirir. Arendt (Aktaran Bernstein, 2002, s.270), *Eichmann in Jerusalem*’de (1963) Eichmann’ı insanlığa karşı o suçları masa başında işlemeye sevk eden saiklerle yüzleşmeye çalışır; yaptığı gözlemlere ve akıl yürütmelere dayanarak daha sonra çok tartışılacak olan “kötülüğün sıradanlığı” argümanını ortaya atar (Bernstein, 2002, s.270). Arendt (Aktaran Bernstein, 2002, s.282-283), bu argümanı ile canavarca eylemlerde bulunan bireylerin ille de canavarca kötü saiklerinin olması gerekmediğinin kavranmasını sağlamaya çalışır; amacı Eichmann’ı temize çıkarmak değil, yeni ve daha korkunç olduğu söylenebilecek bir kötülük biçiminin varlığına işaret etmektir.

Arendt (Aktaran Çabuklu, 2006, s.155)’in, herkesin kendi içindeki kötülüğe yenik düşme eğilimine dikkat çekmesi bazı tepkilere neden olur; çünkü Nazi görevlilerini canavar olarak gösterip onları günah keçisi ilan etmek orta sınıfların vicdanlarını rahatlatmaktadır. Julia Kristeva (Aktaran Çabuklu, 2006, s.155)’nın belirttiği gibi, Arendt’in derdi kesinlikle Eichmann’ı temize çıkarmak ya da onun suçlarını önemsizleştirmek değildir. “Arendt sıradan, yüzeysel hale gelen kötülüğün canavarlıkla özdeşleştirilen ve istisna gibi görülen kötülüğe oranla çok daha tehlikeli olduğunun farkındaydı” (Aktaran Çabuklu, 2006, s.155).

Adam Morton da *Kötülük Üzerine* (2006) isimli kitabında sıradan kötülüğün çok daha tehlikeli olduğu konusunda Arendt’le benzer düşünceler öne sürmüştür. Kötülükte psikolojik ve etik anlamda özel bir yan olduğuna dikkat çeken Morton (2006, s.10), kötülüğe ilişkin şeytanî imgelerin kötülükle ilgili algıyı çarpıtan bir tuzak olduğunu

belirtir. Morton (2006, s.12)’a göre, “[b]iz eylemleri veya insanları normal ahlakî ya da açıklanabilir çerçevemize yerleştiremeyeceğimiz kadar kötü olduklarında kötü olarak tanımlarız”:

Bir soykırım ya da tecavüze karıştığımızı hayal edemeyiz. Bu yüzden de şöyle düşünürüz: Bu tür hareketlerin ardındaki psikoloji bizimkilerden çok farklı ve bizim kavrayamayacağımız dürtülerden kaynaklanıyor olmalı. Bu nedenle de sıradan anlayışın dışında ve herhangi bir mazereti olmayan kötü davranış kategorisine girer. (Morton, 2006, s.12-13)

Morton (2006, s.13)’a göre, kötü olarak nitelendirilen davranışların sebebi insanoğlunun olağan kabul ettiği ahlakî gerekçelerden bu kadar farklıysa, bu eylemleri gerçekleştiren kişiler diğerlerinden çok farklı olmalı. O insanlar kötüdürler ve böylece neden korkunç şeylerin yaşandığı, onlarsız dünyanın çok daha güvenli ve daha tekin bir yer olacağı, kafaları çok daha farklı bir şekilde çalışan bir azınlık olduğu varsayımına dayalı bir açıklamaya zorlanır (Morton, 2006, s.13). Morton (2006, s.14), kötülüğü tanımlama konusunda yapılan bu hataya modern psikoloji tarafından verilen bir isim olduğunu belirtir:

Biz her bir kişinin davranışlarını göz ardı ettiğimizde, ‘temel nitelik hatası’na düşmüş oluruz. [...] Fakat aslında insanların davranışları duruma göre tahmin ettiğimizden çok daha fazla değişir. Bu yüzden gözlemlediğimiz davranışlardaki bu tarz değişiklikler çevremizdekilerin çeşitliliğinden çok her insanın değişebilirliğine bağlıdır. Kötü açısından düşünmek, bu hataya düşmekle eşdeğerdir.

Kötülük hakkında düşünüldüğünde, ilk akla gelenlerin Avrupa’daki Yahudi soykırımı, Stalin SSCB’sinin Gulagları, Kamboçya ve Ruanda’daki katliamlar gibi büyük çaplı korkunç olaylar olduğunu belirten Morton (2006, s.9), bunlara her gün her yerde görülen cinayetleri, işkence ve saldırıları ekler. Morton (2006, s.12)’a göre, “yeryüzündeki kötülükler büyük oranda, toplumsal yaşamdaki rutin içerisinde bulunan iyi insanların hareketlerinin sonucudur”. Morton (2006, s.11), “kötü davranışlarda bulunmanın nasıl bir şey olduğunu tasavvur edebileceğimize ve bunu yapmakla insani motivasyonlarla ilgili bazı, çok temel ve önemli gerçekleri anlamamız gerektiğine” bizleri ikna etmeye çalışır.

Morton (2006, s.13-14), dünyadaki gizli mutsuzluğu, kolaylıkla kötü olarak nitelendirilemeyecek şekilde davranan, sıradan denebilecek kişilerin düşüncesizliği, duygusuzluğu ya da cehaletiyle ilişkilendirir:

Çoğu mutsuzluk az sayıdaki insanın nefret ya da sadizm ile hareket etmesinden değil çok sayıda insanın sınırlı bir özen ve hayal gücüyle hareket etmesinden kaynaklanır. Gerçekte yaşanan dehşet verici olayların çoğu insanların kolayca kötü diye nitelendiremeyeceğimiz bilinçli seçimlerinin sonucudur. [...] Korkunç şeylerin, korkunç nedenlerden kaynaklandığını düşünmeye ve dehşet verici olayların suçunu, korkunç ya da bize uzak gördüğümüz sebepler üzerine atmaya zorlanırsınız.

Morton (2006, s.14)'a göre asıl tehlikeli olan, korkunç davranışlar ya da kötü durumlarla karşılaşıldığında bunların arkasında her daim korkunç insanlar aramaktır. Yakınımızda olan, tanıdığımız ve güvendiğimiz insanların vahşi eylemlerde bulanabileceğini düşünmek bile istemeyiz (Morton, 2006, s.14). Her insanda var olan kötülük potansiyelini görmemizi engelleyen bu duygusal körlük bize ihtiyaç duyduğumuz güvenlik duygusunu sağlar:

Nazi Almanya'sının ve Yahudi katliamının tasviri buna iyi bir örnektir. Bunlar başrolde zalim kamp komutanlarını, sadist SS subaylarını ve çılgın liderleri sunarlar (Spielberg'in 1993 yapımı Schindler'in Listesi filmindeki Ralph Fiennes'in canlandığı kamp komutanı Goeth karakteri buna iyi bir örnektir). Elbette bu tür insanlar yaşamışlardır ve yaşanan olaylarda önemli rol oynamışlardır. Fakat bu tür tasvirler çok önemli bir unsuru hesaba katmazlar ve hayal gücünden yoksun, sadece detaylara yoğunlaşan ve otoriteye itaat eden sıradan yönetici kadrosunun varlığını gözden kaçırmazlar. [...] [K]orkunç Naziler bize çok benzer gözükmektedir. (Morton, 2006, s.104)

Morton (2006, s.113)'a göre, hayal dahi edilemeyecek derecede korkunç şeyler yapanların aslında bize çok benzeyen insanlar olduğu gerçeğini kavramak yerine, kötülüğü insanlığın kökenlerine dek uzanan ilkel korkular, kurmaca anlatılardaki canavarlar ve hainlere has bir zalimlik açısından anlamayı tercih ederiz. Tecavüz ya da cinayet gibi kötü eylemleri gerçekleştirenlerin yakınımızdaki sıradan insanlar olabileceğini akla getirmez; onların karanlık bir sokakta pusuya yatmış ya da çalıkların arkasına gizlenmiş sadist caniler olduğunu düşünmeye eğilimliyizdir (Morton, 2006, s.104). Morton (2006, s.13), hepimizde var olan bu duygusal körlüğü “erdem paranoyası” olarak isimlendirir.

Psikolog ve bilim tarihçisi Michael Shermer (2004)'ın Yahudi Soykırımı'nın tarihsel anlamı konusunda söyledikleri de Adam Morton (2006)'ın “erdem paranoyası” argümanını destekler niteliktedir:

[T]üm Almanlar -hatta tüm Naziler- kötü değildi. Benzer şekilde, önümüzdeki daha geniş çaplı konuya gelirsek, insanlar ne tümüyle iyidir ne de tümüyle kötü. Çoğumuz çoğu zaman çoğu durumda iyiyizdir. Aşırı şartlar altındaysa, davranışlarımızın esnekliği bizi öteki yöne itebilir. Yahudi Soykırımı “sıradan”

Almanların değil, sıra dışı durum ve şartlar altındaki Nazi Almanların ürünüydü. Yahudi Soykırımı'nın yakın nedenlerine dar bir bakış açısıyla odaklanırsak, insanlık tarihindeki bu trajik olayın bize insan doğasının değişkenliği konusunda verebileceği nihai, evrimsel dersi gözden kaçırabiliriz. (Shermer, 2004, s.85)

Shermer (2004, s.84), 1995 yılında *Schindler'in Listesi*'nin (1994) yazarı Thomas Keneally ile yaptığı bir kahvaltı sohbetinden söz eder. Shermer (2004, s.85), Keneally'ye romanın protagonistisi Oskar Schindler ile Plaszow toplama kampının komutanı Nazi subayı Amon Goeth arasındaki farkın ne olduğunu sorar. Aldığı cevabı çok aydınlatıcı bulur: “Pek fazla fark yok. [...] Savaş olmasaydı, Schindler’le Goeth içki arkadaşı ve iş ortağı olabilirlerdi; ahlaki açıdan sorgulanabilir şeyler yapabilirlerdi zaman zaman, ama tarihsel kişilikler olarak görece zararsız ve etkisiz olurlardı. Savaş çok şeyi değiştiriyor” (Shermer, 2004, s.85).

Shermer (2004, s.86), Yale Üniversitesi’nden sosyal psikolog Stanley Milgram’ın, Adolf Eichmann davasının hemen ertesinde, kötülüğün sıradanlığı ile ilgili bilimsel bir araştırma yapmak amacıyla gerçekleştirdiği deneyden söz eder. Milgram (1961) bu deneyde, eğitilmiş, akıllı ve kültürlü insanların nasıl olup da kitlesel katliam suçu işleyebildikleri sorusunun cevabını arar (Aktaran Shermer, 2004, s.86). Milgram (Aktaran Shermer, 2004, s.87)’in bu konudaki ifadeleri oldukça çarpıcıdır: “Kişi kötü hareket zincirinde yalnızca ara halka olduğunda ve eyleminin nihai sonuçlarından uzak kaldığında, sorumluluğu göz ardı etmesi psikolojik açıdan kolaydır”. Bu noktada şartların önemini vurgulamak gerekir:

Şartlara bağlı olarak belki de her birimiz Nazi olabilirdik. Aksini kim iddia edebilir? [...] Nazi Almanyası gibi totaliter bir rejimde, savaş zamanında ve amirlere itaat etme (Milgram’ın tabiriyle “otoriteye itaat”) baskısı altında nasıl tepki vereceğimizi nereden bilebiliriz? (Shermer, 2004, s.87)

Milgram deneyinden on yıl sonra Stanford Üniversitesi’nde Philip Zimbardo liderliğinde yapılan Stanford hapishane deneyi de benzer sonuçlar doğurur. Deneklerin bir bölümü gardiyan, bir bölümü ise mahkûm rolünü üstlenirler. Gerek gardiyan gerekse mahkûm rolünü üstlenen denekler rollerini gereğinden fazla ciddiye alıp birbirlerine fiziksel ve psikolojik şiddet uygulamaya başlar. Olaylar kontrolden çıkınca öngörülen süre tamamlanmadan deneye son verilir.

Shermer (2004), *İyilik ve Kötülüğün Bilimi* isimli çalışmasında Milgram ve Zimbardo deneylerinin ortaya koyduğu sonuçları da dikkate alarak kötülük olgusunu tanımlayabilmek için “mantık”lı bir yaklaşım geliştirmeye çalışır. Shermer (2004, s.83)’a göre, “iyi” ve “kötü” insanların yarattıkları kavramlardır. Bir şeyi ya da birini “kötü” olarak nitelendirmek bizi hiçbir yere götürmeyeceği gibi, kötülüğü daha iyi anlamamızı da sağlamaz (Shermer, 2004, s.83). “Kötü”, bilimsel açıdan tanımlanamayacak bir terimdir (Shermer, 2004, s.83). Bu anlamda, “kötü olan” ve “kötü olmayan” arasındaki tonları ayırt etmemizi sağlayacak kesin kıstaslar belirlemek imkânsızdır (Shermer, 2004, s.83).

Shermer (2004, s.83)’a göre, “kötü” kavramını kullanma yönündeki eğilimin kaynağı Platoncu özler etrafında düşünme alışkanlığımızdır; genelde türler, birer öz ve birer tip olarak sabit ve değişmez kabul edilir. Oysa türler nasıl sabit ve değişmez değilse kötülük de sabit bir varlık ya da özden ibaret değildir (Shermer, 2004, s.83). Böylelikle kötü, “bizim yanlış, korkunç, istenmeyen şeyler olarak, ya da kötülük için seçtiğimiz herhangi bir başka uygun sıfat ya da eşanlamlı sözcükle tanımlayıp yorumladığımız çevresel olaylar ve insan davranışları yelpazesini için kullanılan betimleyici bir terimdir” (Shermer, 2004, s.83-84).

Shermer (2004, s.83), “saf kötülük miti” odağında şu tanımlamayı yapar: “[K]ötülüğün bireylerden ayrı olarak var olduğu, ya da kötülüğün insanların içinde bizim öteden beri kötü bir ‘güç’ diye düşündüğümüz bir şey olarak yaşadığı, onları kötü şeyler yapmaya ittiği inancıdır”. Shermer (2004, s.83)’a göre, “saf kötülük” mitinin varlığını kabul etmek bizi şu sorularla karşı karşıya getirir:

[S]af kötülük diye bir şey varsa, ahlaki açıdan insanları eylemlerinden nasıl sorumlu tutabiliriz? Kötülük, özgür irade ve belirlenimcilik [determinizm] sorunuyla yakından bağlantılıdır: eylemlerimiz üzerinde tam bir özgür iradeye sahip değilsek, ahlaki açıdan nasıl sorumlu tutulabiliriz? Dahası (ve daha da rahatsız edici olan), eğer kötülük gerçekten varsa, o zaman şiddet, savaş, soykırım, suç, tecavüz ve diğer kötülükler her zaman başımıza bela mı olacak?

Shermer (2004, s.98), “[k]ötülükten metafiziksel bir varlık olarak söz etmeyeceksek, nasıl söz edeceğiz?” sorusu etrafında öncelikle betimleyici terimlerle işe başlamak ve kötülüğü bir bilim adamı gibi incelemek gerektiğini vurgular. Shermer (2004, s.98)’a göre, son iki bin beş yüz yıldır dünyayı Platon kategorilerine göre ikiye

ayırmak bize gerçekliği ak ya da kara olarak gösterir. Oysa “[d]ünyayı ikili sayı sisteminin 0 ya da 1 gibi rakamlarına bölmek yerine, aradaki tonlarla nüanslı hale getirebiliriz (0,1; 0,2; 0,3 ... 0,9)” (Shermer, 2004, s.35). Shermer (2004)’ın “bulanık mantık” olarak adlandırdığı bu yaklaşım sayesinde dünyayı ak ya da kara olarak değil, gerçeğe daha yakın bir biçimde yani grinin tonları olarak görürüz:

Aristoteles A, A’dır demişti; bu ikili mantıksa, her şeyi kapsayan tek bir yasa dayatır: A ya da A değil. Bir şey ya A’dır ya da A değildir: İkisi birden olamaz. Gökyüzü mavidir ya da mavi değildir. Hem mavi hem mavi değil olamaz. Peki ama gündoğumunda ve günbatımında gökyüzü ne renktir? Tepemizdeki rengi nedir, ufuktaki nedir? 50.000 metre yükseklikte ne renktir? Ve mavi nasıl tanımlanır? “Mavilik”in niteleyici özü olarak mavinin hangi tonu seçilmiştir? Aslına bakılırsa, gerçek dünyada bir şey A ya da A değil olabilir. Gökyüzü mavi ve mavi değil olabilir. Bir bilim adamı gibi istatistiksel terimlerle düşünersek, gökyüzünün maviliği için bir olasılık belirleyebiliriz. Gökyüzü bulanık mavidir. Tam tepemizdeyken 0,9 mavi olduğunu söyleyebiliriz. Tam tepemizdeyken kırk beş derecelik açıda 0,7’lik bir bulanık mavi saptayabiliriz. Ufukta 0,5 mavi olabilir. (Shermer, 2004, s.98)

Örneğin, evrim zincirini ayrıntılı olarak incelediğimizde, ikili mantığın yarattığı kısıtlayıcılık nedeniyle ahlaklı olanla olmayan arasında sınır çizebileceğimiz kesin bir yer olmadığını fark ederiz (Shermer, 2004, s.35). Ama bulanık mantık bize gerçeğin gri tonlarını gösterir: “İnsanların ahlaklı olduğunu, hayvanlarınsa olmadığını söylemek yerine (1 ve 0), insanları 0,9 ya da 0,8 ahlaklı, büyük insansı maymunları 0,7 ya da 0,6 ahlaklı, maymunları 0,5 ya da 0,4 ahlaklı, balinaları ve yunuslarıysa 0,3 ya da 0,2 ahlaklı olarak tanımlayabiliriz” (Shermer, 2004, s.35).

Hannah Arendt (2009)’ın “kötülüğün sıradanlığı”, Adam Morton (2006)’ın “erdem paranoyası” ve Michael Shermer (2004)’ın “bulanık mantık” argümanları, aslında kötülükle ilgili temel gerçeğin farklı kavramlarla dile getirilmesi olarak değerlendirilebilir. “Radikal kötülük”lerin arkasında çoğunlukla “sıradan” insanların olduğunu görmek, yirminci yüzyılın en büyük felsefi kazanımlarından biri olmuştur. Yirmi birinci yüzyılda kötülük olgusunu bu argümanlar etrafında değerlendirmek kaçınılmaz olarak dramaturjiyi de etkileyecektir.

3. YEŞİLÇAM SİNEMASI, MELODRAM VE KÖTÜLÜK

Bu bölümde, öncelikle melodram kavramı tanımlanmış; ardından Yeşilçam Sineması'ndaki melodram geleneğine yer verilmiştir. Melodram kalıplarının yinelenmesinin nedenleri, sektörün örgütlenme ve üretim koşulları çerçevesinde ele alınmış; trajedi eksikliğinin tarihsel, toplumsal, kültürel, ekonomik, teolojik ve psikolojik kökenleri tartışılmıştır.

3.1. Melodram Kavramı

Yunanca “melos”, yani “müzik” ile “dram” sözcüklerinin bileşimi olan ve “müzikli dram” anlamına gelen “melodram” kavramı, 18. yüzyılın sonlarında Avrupa'da popüler hâle gelen bazı tiyatro oyunlarını tanımlamak için kullanılmıştır; söz konusu kavramı ilk kullanan da Aydınlanma Çağı düşünürlerinden Jean Jacques Rousseau olmuştur (Aktaran Özhan, 2011, s.6).

Kökeni itibarıyla Batı kültürüyle ilişkilendirilebilecek olan melodram kavramı, dramatik yapıya ilişkin bir biçim olarak klasik anlatı modelini büyük oranda etkilemiş; süreç içinde Batı'nın sınırlarını aşarak farklı kültürlerin görsel ve edebi anlayışlarında, o kültürün özelliklerine göre biçimlenmiştir (Tunalı, 2006, s.29).

Avrupa'da 18. ve 19. yüzyıllarda tiyatro ve edebiyat gibi kültürel alanlarda ortaya çıkan melodram kavramı, yirminci yüzyılda sinema alanına girmiş; Batı kaynaklı bu tür, Sanayi Devrimi, kapitalizmin ortaya çıkışı, burjuvazinin yükselişi ve seküler topluma geçiş gibi modernizmin temellerinin atıldığı bir dönemde şekillenmiştir (Kastal Erdoğan, 2009, s.20).

Thomas Elsaesser (Aktaran Kastal Erdoğan, 2009, s.7), melodramın duyguların sembolik elemanlar ve müzik kullanılarak anlatıldığı bir çeşit dramatik öykü olduğunu; ancak melodramı bir tür olarak konumlandırmak yerine kavramın sanatçının kendi yaşam deneyimini ortaya koyduğu bir biçim ya da “yaşam tarzı” (mode experience) olarak tanımlanabileceğini ifade etmektedir.

Melodram kavramına aristokrasiye karşı burjuvazinin tepkisi bağlamında yaklaşan Peter Brooks (Aktaran Akbulut, 2012, s.13) da melodramın kültürel biçimlerin

inandırıcılığına bir tepki olarak burjuva kapitalizminin lâik dünyasına karşılık geldiğini ve yerinden edilmiş bir gerçekliğe işaret ettiğini ifade eder. Bu bağlamda, seküler dünyada inşa edilen güç alanı melodramın da anlamını belirlemektedir:

Melodram, Fransız Devrimi sonrasında dinsel kurumların gücünün zayıflaması, lâik bir dünya görüşünün egemen hale gelmesiyle (kutsal sonrası bir döneme giriş) oluşan bir kırılma üzerinde kendi güç alanını inşa eder. Bu kırılma özel alan ve kamusal alan arasındaki ayrıma işaret eder. Cunningham'a göre melodram, "bu kırılmanın her iki yanında işler gözüktür: Melodram, hem son derece kişisel inançları, korkuları, arzuları, beklentileri uygun bir kamusal söylem içinde dile getirir hem de gelenekselleştirilmiş belli ahlâk ve inanç tiplerini, tiyatral ve siyasal oyunlarla yansıtır." (Aktaran Akbulut, 2012, s.14)

Böylelikle melodram, Aydınlanma Dönemi ve sınıfsal değişimlerle birlikte özellikle burjuva sınıfının aristokrasiye karşı güçlendirdiği bir tarz olarak gelişme gösterir ve burjuva kesimi, kendi dünya görüşü ve beğenisini görmek için bu tarzın yaygınlaşmasını sağlar (Tunalı, 2006, s.36).

Melodram kavramının tarihsel arka planına dair önemli çalışmalardan biri Brooks'un *Melodramatik İmgelem (The Melodramatic Imagination)* başlıklı kitabıdır (Özhan, 2011, s.9). Nitekim Hasan Akbulut (2012, s.13), "imgelem tarzı" kavramını ilk kullananın Brooks olduğunu ve yazarın *The Melodramatic Imagination* adlı kitabında kavramın yan anlamlarını sıraladığını belirtir: "Güçlü duygusallığa düşkünlük; ahlâki kutuplaşma ve şematizasyon; uç varlık, durum ve eylem koşulları; açık kötülük; iyiye karşı kötülük ve erdemin ödüllendirilmesi; şişirilmiş ve abartılmış ifade; gizemli olaylar, şüphe ve nefes kesici baht dönüşümü".

Christine Gledhill (Aktaran Kastal Erdoğan, 2009, s.7)'e göre melodram, "18. yüzyılda burjuva sınıfının aristokrasiyle mücadele sürecinde üstünlüğü ele geçirmek ve kültürel hegemonyasını kurmak için tragedyanın bazı özelliklerinin değiştirilmesiyle ortaya çıkan bir türdür".

Dilek Tunalı (2006, s.38), *Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram: 'Zihniyet ve Kültür Etkileşimleri Çerçevesinde Yeşilçam Melodramı'na Bakış'* başlıklı çalışmasında melodramın, tragedyanın temel kavram ve değerlerini kullanmakla birlikte bunları daha kolay kabul edilebilir bir tarzda uyguladığına işaret eder ve "tragedya" ile "melodram" arasındaki temel farklara vurgu yapar: Öncelikle

tragedyada karakterler parçalanmış olarak gösterilirken melodramda parçalanmadan sunulur ve parça bütünü yerini alır (Tunalı, 2006, s.38). Tragedyada kişi, birçok hastalığı bünyesinde barındırıyor olma özelliği ile ilişkili biçimde hem güçlü hem de zayıf yönleri sahipken melodramda kişi, ya güçlü ya da zayıftır (Tunalı, 2006, s.39). Tragedyada kişi, zafer kazandığında yenilgiyi, yenilgiye uğradığında ise zaferi yaşarken melodramda kişi ya zafer kazanır ya da yenilir (Tunalı, 2006, s.39). Tragedyada kişinin iyiliği güç ile iç içe geçtiğinden kişi kötülüğe eğilim gösterir; ancak melodramda kişi, ya haindir ya da kötüye karşı zafer kazanır. Aslında yazgısını hak etmeyen bir kurbandır, yani “iyi”dir (Tunalı, 2006, s.39). Tragedyanın patolojik uç noktası “şizofreni” iken melodramatik durumda “paranoya” söz konusudur (Tunalı, 2006, s.39). Tragedya, üstün ve kalıcı olana doğru yol alırken melodram konusal olanın peşinden gider (Tunalı, 2006, s.39). Tragedya sonsuzluğu işaret eder; melodram ise sonludur ve gündelik ilişkilerin odağında yer alır (Tunalı, 2006, s.39).

Oğuz Adanır (2012, s.54), *İlkel Toplumdan Melodramlar Evrenine* başlıklı çalışmada orta sınıfın kolaylıkla uyum sağladığı bu türde Romantizm’in etkisinin görüldüğünü aktarır: “[R]omantizmin akıl dışılığı daha fazla kabul görür, yaygınlaşır... Seyirciyi eğlendirirken eğitmeyi hedefleyen bu yaklaşımda asıl mesele; insanların tutkularını ve duygularını ele geçirmektir.”

Hem tragedya hem de masal türünden etkilenen melodram, gerçeklikten uzak masalsı bir dünya kurar ve melodramatik anlatıda masallardaki iyi ve kötünün savaşında iyi tarafın kazanması gibi özellikler açık biçimde görülür (Kastal Erdoğan, 2009, s.17). Söz konusu özellik, “toplumsal hayattaki gerçeklerin üstünü örtmekte, sınıflar arası mücadeleleri görünmez kılmakta ve ayrıca tüm bu çatışmaları iyi/kötü, aşk/kavuşma gibi bireye ait psikolojik alana çekerek sosyal bağlamından koparmaktadır” (Kastal Erdoğan, 2009, s.17).

Taşıdığı özellikler itibarıyla kadınların ilgisini daha çok çekecek olan bu tür; zamanla aşırıya kaçıldığı için tepkileri de beraberinde getirecek ve burjuva kesiminin ahlakî tepkileri ile melez bir biçim alacaktır (Tunalı, 2006, s.36). Bunun için “duygulu komedya” olarak nitelendirilen türde, ahlâk dersinin kolayca anlaşılabilmesi amacıyla kaba çizgilerle belirlenmiş didaktik bir biçim yaratılır (Tunalı, 2006, s.36). Cevat Çapan

(Aktaran Tunalı, 2006, s.36)'ın vurgusuyla “[t]ragedyanın aşk ve onur temalarına karşılık, sınırlı bir çevrenin gerçek duyguları değil, bu duyguları taklit ettiklerini ortaya koyar”. Daha tutucu bir ahlâk anlayışına sahip olan burjuva sınıfının dünya görüşüne ters düşmeyen bir toplum düzeni yaratılması istenir (Tunalı, 2006, s.36). Sonuçta, tiyatro eğitiminin çekiciliğini sağlayacak şekilde “haz ögesi, duygulandırarak acıma yoluyla sağlanacaktır” (Tunalı, 2006, s.36).

Melodramın bir haz ögesi olarak yükselişi, “acıdan zevk alma” öğretisinin toplumsal ve ahlakî olanla bütünleştiği zeminde gerçekleşmiş; korku, endişe, kayıp, aşk ve hüzn gibi, farklı kültürlerde birtakım nedensel ayrımlarla ortaya çıkan duygular, insanlığın evrensel zihinsel aktarımları olarak her dönemde geçerliliğini korumuştur (Aktaran Adanır, 2012, s.56).

Steve Neale (Aktaran Özhan, 2011, s.29), 1986 yılında yayımlanan *Melodram ve Gözyaşları (Melodrama and Tears)* adlı çalışmasında, melodramın olayların gelişimi, tesadüf eseri buluşmalar, son dakika kurtuluşları, gerçeğin son anda ortaya çıkması ve metafizik güçlerin etkisi gibi öğeler bağlamında kendine özgü bir öyküleme mantığı taşıdığını ifade etmektedir. Söz konusu öyküleme mantığı ile melodram, toplumda en fazla kahramanlık, cesaret ve sadakat gereksinimi olanlara bir tür model sunar; onların nasıl daha iyi insanlar olacaklarını gösterir; halk için öğretici bir dramatik türdür ve herkes tarafından anlaşılabilir (Aktaran Özhan, 2011, s.9).

Akbulut (2012, s.14), Hayward’ın melodramın nostaljik yönüne vurgu yaptığını ve bunun melodramın “toplumsal düzenin bozulmamış olduğu saygın ve ideal bir zamanı ara[masından]” kaynaklandığını ifade eder. Nitekim Brooks (Aktaran Akbulut, 2012, s.14) da melodramı “ahlâki oyun” olarak nitelendirir.

3.2. Yeşilçam Sineması’ndaki Melodram Geleneği

Nijat Özön, *Türk Sineması Tarihi: Düünden Bugüne 1896-1960* başlıklı eserinde Türk sinemasını, “İlk Adımlar” (1914-1922), “Tiyatrocular” (1923-1939), “Geçiş Çağı” (1939-1950) ve “Sinemacılar” (1950-1960) olmak üzere dört döneme ayırmaktadır (1962, s.4-5). Melodramın başat bir tür olarak ortaya çıktığı dönem ise 1960 ile 1975 yılları arasını kapsayan Yeşilçam Dönemi olmuştur (Kastal Erdoğan, 2009, s.20-21).

Türkiye’de Avrupa’dan gelen film akışının sekteye uğradığı 1939-1945 yılları arasındaki İkinci Dünya Savaşı döneminde sinema sektöründeki sıkıntıyı gidermek için izlenen yol Yeşilçam Sineması için önemli bir adım olur (Türk, 2004, s.103):

Türk film ithalatçıları, Avrupa filmlerinin azalmasıyla salonlarda oluşan boşluğu kapatmak üzere iki yola başvurlar. Birincisi savaşta nispeten yansız olan Amerikan filmlerinin sayısını arttırmak, ikincisi ise savaştan çok uzakta duran, buna karşın Türkiye ile hem coğrafi hem de kültürel iklim olarak belli bir yakınlık içinde olduğumuz Mısır ve bazı başka Arap ülkelerinin filmlerini getirtmek. Yine Özön’e göre, Amerikan filmleri de zaten, kapanan Avrupa yolundan değil Mısır üzerinden gelmekteydi ve Mısır filmlerinin Türkiye’ye gelmesine de bu durum neden olmuştu.

İbrahim Türk (2004, s.101-102), 1940’lı yıllarda Türk sinemasını etkileyen iki önemli olaydan söz etmektedir:

İlki, İkinci Dünya Savaşı ve onun yansımaları, diğeri de 1948’de çıkarılan ve yerli filmlerden alınan eğlence vergisinin (rüsüm) oranını önemli ölçüde indiren yasadır. Bu olaylardan birincisi, daha çok, belirli tarzda filmlerin Türkiye’ye gelişine neden olurken ikinci olay bu belirli tarzdaki filmlerin etkisiyle şekillenmeye, ortaya çıkmaya başlayan seyirci beğenisini sürdürecektir pek çok yeni yerli yapım şirketinin piyasaya girmesini sağlamıştır. Bu iki ana olaya eklenebilecek kimi yan olaylar da sıralanabilir elbette. Söz gelişi, Faruk Kenç’in 1943 tarihli Dertli Pınar’ıyla sinemamıza giren, filmleri sessiz çekip sonradan seslendirme (dublaj) tekniğini, ayrıca 1950’den itibaren CHP’nin tek parti iktidarının yerine geçen Demokrat Parti’nin Anadolu’ya götürdüğü ve pek çok yerde salonlar açılmasını ve böylece sinemanın geniş kitlelere, halka ulaşmasını da beraberinde getiren elektrifikasyon çabalarını ekleyebiliriz.

Serüven ve dram ağırlıklı bir yapıya sahip Amerikan filmlerine karşılık melodram ağırlıklı şarkılı türkölü Mısır filmleri, Türk seyircisinden büyük rağbet görür; özellikle *Aşkın Gözyaşları* (1938) adlı Mısır filmi, sonraki yıllarda piyasaya giren yapımcıların benzer filmler yapmaları konusunda örnek teşkil eder (Türk, 2004, s.103). Bu bağlamda Attila İlhan (Aktaran Türk, 2004, s.103-104), Yeşilçam’ın dayandığı toplumsal ve estetik arka plana ilişkin şunları söylemektedir:

Türk film ‘piyasası’nda ‘Arap Filmleri’ boy gösterince, hesapta olmayan hayli yoğun bir seyirci kesiminin, tamamen farklı düşündüğü meydana çıktı: Halk! ‘Arap Sineması’ XIX. y.y. ‘melodram’ mantığına dayanan, Hollywood’dan çok İtalyan yapımlarının etkisindeydi; Arap musikisi eşliğinde ‘hard’ bir duygu sömürüsü yapıyordu: Birkaç yılda, Anadolu sinemalarını istilâ etti. Artık sokaklarda Mısırlı yıldızların portrelerini içeren afişler: Abdülvahap, Ümmü Gülsüm, Yusuf Vehbi, Leylâ Murat, vb.

Yeşilçam Sineması’nda “melodram” kalıplarının keşfedilmesinin uzun sürmediğini ifade eden Rıza Kıracı (2011, s.71)’a göre, Türkiye’de İkinci Dünya Savaşı sonrasında hareketlenen sinema alanında Seyfi Havaeri tarafından çekilen *Damga* filmi,

dönemin en çok iş yapan filmlerinden biri olur. Filmin öyküsü oluşturulurken Fikret Arıt'ın *Güzel Yuanna* adlı romanından esinlenilir:

Biz filmde gözyaşlarını patlatınca seyirci sevdi filmi. Üç yaşındaki çocuk kapanmış annesinin mezarına ağlıyor. Hürrem'in alaturkaya ilgisi çok fazlaydı, mezarlık sahnesinin üstüne Her [Y]er Karanlık şarkısını koyduk. Ondan sonra film müthiş ilgi gördü tabii. (...) Yani her türlü istimarı koyduk filme. Koymadık demiyorum. Bizim için önemli olan filmin iş yapmasıydı. Mısır filmleri bunu yapıyor, ben niye yapmayayım. Damga filmi gösterime girdi, inanılmazdı. Taksim Abidesi'nin bir tarafı Siraselviler'e kadar insan doluydu. (Aktaran Kırac, 2011, s.71)

Sinema tarihçileri, Amerikan ve Mısır filmlerinin sinema salonlarını doldurmasıyla birlikte hem Türk seyircisinin beğenisinin şekillendiğini hem de sinemacıların etkilendiğini vurgularlar (Türk, 2004, s.103).

Türk (2004, s.104)'ün belirttiğine göre, Yeşilçam Sineması'nın temelleri şu şekilde atılır:

Zamanla Türkçe dublaj tekniğinin geliştirilmesi ve yerleştirilmesi, Arapça şarkıların yerine gazino assolistlerinin eklenmesi (Safiye, Müzeyyen, Hamiyet, Münir Nurettin vb.) bu filmleri neredeyse 'Türkçeleştiriyordu': Yeşilçam Sineması'nın temeli böylece atıldı: Ertuğrul Muhsin, onun tarzını sürdürenler; 'alafranga' seyirciye – bugünkü deyimle Beyaz Türkler'e- hitap etmişlerdi; Yeşilçam sineması 'alaturka Türkler'e -bugünkü deyimle 'öteki Türkiye'ye- hitap edecekti... Yeşilçam, Arap sinemasının vârisidir; Türkiye 'pratiği', biraz da edebiyattaki 'köy romanları' modasının etkisiyle, baştan başlayarak 'kırsal' olmuştı; çünkü şehirli seyirci, 'komprador / tatlı su frengi' mayasıyla, Hollywood'u; hatta seçkin Beyoğlu seyircisi, savaş ertesi Fransız ve İtalyan filmlerini tercih ediyordu... (Türk, 2004, s.104)

Türk sinemasının gelişiminin Türkiye tarihine koşut olduğunu ve diğer sanat dallarında olmadığı ölçüde siyasal ve toplumsal tarihle özdeşlikler taşıdığını ifade eden Engin Ayça (1996, s. 130,132) da “Tiyatrocular Dönemi”nin bir geçiş dönemine karşılık geldiğini ve “ön-Yeşilçam” dönemi olduğunu vurgular. Ayça (1996, s.133)'ya göre, bu süreçte belirleyici olarak nitelendirilebilecek iki gelişme yaşanır: “Amerikan ve Mısır melodramlarının artması ve etkileri” ile “[d]ublaj, yani yabancı filmlerin Türkçeleştirilmesi olayı”. Bu noktada Ayça (1996, s. 133-134), sahnede karakterleri canlandırmaya özen gösteren tiyatrocuların sinemada seslendirme yaparken kalıplaşmış prototip seslere yöneldiklerini ve bunun Yeşilçam Sineması'nın kalıplara yönelmesinin bir açıklaması olabileceğini öne sürer. Sözü edilen yönelim, Ayça (1996, s.133-134) tarafından sözlü kültür geleneği ile de ilişkilendirilir ve tiplere dayanan meddah geleneğindeki hiyerarşinin dublaj aracılığıyla sürdürüldüğü iddia edilir.

Bu süreçte şehirli seyircinin beğenileri arasında fark olduğuna işaret eden Atilla İlhan (Aktaran Türk, 2004, s.104-105)’ın saptamasına göre, nüfusun önemli bir bölümünün Anadolu’da yaşıyor olması ve o nüfusun gelenekle olan bağının sürmesi, sinemalarda oynayan yabancı filmlerle, çekilecek olan yerli filmlerin tarzını kuvvetle belirler. Yönetmen Halit Refiğ (Aktaran Türk, 2004, s.105)’e göre de “Türk seyircinin sinema zevki iki ana unsurun karışımından meydana gelir. Bir: Popüler yerli kültür; iki: popüler yabancı kültür yani yabancı sinema”. Selim İleri (Aktaran Tunalı, 2006, s.202)’nin Türk sineması hakkındaki değerlendirmesi de benzer bir bakış açısının uzantısıdır:

Türk Sineması, genel görünümüyle melodramatik bir romandır. Asıl nostaljisini de, (...) bu melodramatik yapıda bulmuştur. (...) ‘onu vuracaksın’ yerine, ‘bir tabanca kurşunuyla onu vuracaksın’ vurgulamasının pekiştirilmesi, hayatımızdan, sinemamızın anlatım diline sıçramıştır. İyi ki de sıçramıştır. Burada bütün bu romanda, melodram, bize özgü gerçeklik arayışını da simgelemektedir.

Rıza Kıracı (2011, s.70), “1950 Sonrası Türkiye’de Politik, İdeolojik ve Kültürel Değişimin Sinemaya Yansıması” başlıklı çalışmasında, Yeşilçam Sineması’nın, ortaya çıktığı dönemde çevre ülkelerdeki sinema akımlarından etkilendiğini ve bunların başında da melodramın geldiğini vurgular. Aslında melodram, Osmanlı’dan Türkiye Cumhuriyeti’ne geçişte de tanıdık bildik bir kültürün parçasıdır (Kıracı, 2011, s.70).

Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1936) filmi, Türk sinemasında çekilen ilk melodram filmi olarak kabul edilir; ancak halkın sinemaya olan yoğun ilgisi 1960’lı yıllarda olur ve yıldız sistemi üzerine kurulu anlatıların tekrarlanması ile seyirci tatmin edilmeye çalışılır (Elmacı, 2013, s.268).

Kıracı (2011, s.71)’ın ifadesiyle izleyicilerdeki melodram damarını gören Yeşilçam Sineması, bu türden filmler üretmeyi sürdürecektir; görsel dili çözdükçe, hikâye anlatma ve senaryo üretme konusunda ustalaştıkça kalitesi daha yüksek melodramlara rastlanacaktır.

“[...] ‘[M]elodram’, tarihsel süreç içinde temel klasik anlatıyı oluşturan tragedyanın bozulmuş ve popülerleşmiş bir biçimi olmasının yanı sıra, ideolojik anlamda Hristiyanlık öğretisinin dinsel motiflerini birer şablon niteliğinde günümüze kadar taşımıştır.” Türkiye’de üretilen melodramlarda ise Türk kültürünün öğeleri, aile yapısı, dinsel olgular, kadın erkek ilişkileri hikâyelerin merkezini oluşturacaktır. Batıl bir inanıştır hem Hristiyanlıkta hem de Müslümanlıkta gülmek hele hele çok gülmek iyi karşılanmaz. Gülmek şeytan işidir ya da şeytanı çağırmak anlamına gelir. Bu yüzden

melodram filmlerinde kötü adam tiplerinde onların gülüşlerinin çirkinliği içindeki çirkinliğin dışı vurumudur ve sadece bu gülüşle bile kötü adamın kötü bir şeyler tasarladığı izleyiciye ulaştırılabilir. Bu artık bir kalıptır. (Kıraç, 2011, s.71-72)

Umut Tümay Arslan (2005, s.29)'ın ifadesiyle Yeşilçam Sineması, Türkiye'de sinemanın 1950'lerde başlayan popülerleşme sürecinde ortaya çıkan ve genellikle olumsuzlanıp aşağılanan ve ilkel görülen bir form olarak kabul edilir. Söz konusu olumsuz değerlendirmeler, iki tarihsel meseleyle ilişkilidir: "Biri, Kemalist modernleşme projesinin kurucusu, aydın-halk ayrımı, diğeryse bu filmlerin yapıldığı dönemi kuşatan kültürel eleştiri geleneğidir" (Arslan, 2005, s.29).

Akbulut (2012, s.17) da *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem* başlıklı çalışmada, "Yeşilçam olarak tanımladığımız dönemde büyük bir ağırlığı olan bir tür ve kip olarak melodramatik imgelem, hangi formlardan geçmiş ve eklemlendiği forma nasıl anlamlar kazandırmıştır? Türlerin saf halde bulunmadığı günümüz dünyasında melodramatik imgelemin kendisi nasıl dönüşmüştür?" sorularını Türk sineması özelinde cevaplamaya çalıştığını ifade eder. Akbulut (2012, s.16), Türk sinemasında melodram söz konusu olduğunda akla öncelikle Yeşilçam'ın geldiğini; 1960'lı yıllardan 1980'li yıllara dek varlığını sürdüren bu dönemin bir anlatım tarzı olarak melodramların anlatısal ve görsel uylaşımları açısından da özelliklerini taşıdığını vurgular:

Melodramda temel çatışma iyi ile kötü arasında kurularak ahlâki açıdan kutuplaşmış bir dünya sunar. İyiler ve kötüler, dış görünüşleri ile tanınırlar. Dış görünüşleri gibi oyunculuk da tiplleşmiştir. Bu çatışma, birbirini seven çiftlerin ayrılığı-birleşmesi ekseninde yaşandığından heteroseksüel arzu, melodramatik anlatının itici gücüdür. Aşıkların birleşmesiyle kurulan aile, yüceltilen temel toplumsal birim olarak sunulur. (Akbulut, 2012, s.16)

Özön (1981, s.198), melodramı "[s]inemanın en yaygın, gelişmemiş izleyicinin en çok tuttuğu, ağlatı ile dramın bozulmuş, karikatürleştirilmiş biçiminden ortaya çıkan tür" olarak tanımlar. Bu bağlamda melodram, derin duyguları bile bağlamından kopartarak kalıplar hâlinde sunar:

İnsanlar, olaylar, durumlar, duygular hep kalıplaşmıştır. Dünya iyiler ve kötüler olarak kesinlikle ikiye ayrılmıştır. İyiler ve kötüler arasındaki uğraşının sonu daha başlangıcından bellidir: İyilerin başına gelmedik şey kalmaz; ama yine çoğunlukla, beklenmedik bir kurtarıcı, beklenmedik bir anda ortaya çıkıp her şeyi tatlıya bağlar. İster acıklı ister sevinçli olsun, bütün durumlar birbirini çizemsel bir yoldan nöbetleşe izler. Bütün bunlardan dolayı, melodram bir tür olmaktan çok,

kötüleyici bir nitelik diye kullanılmaktadır: İzleyiciyi en kolay yoldan etkilemek amacıyla en ucuz yollara başvuran; olağanüstü durumlar, olağanüstü rastlantılar, çapraşık olaylar düzenleyen; yalın, kaba çizgilerle özyapı çizmeye kalkışan; kişileri kukla gibi kullanan yapıtların niteliği[dir]. (Özön, 1981, s.198)

Kezban Güleriyüz (1996, s.55), Türk sinemasının gerçek anlamda bir drama süreci ortaya koyamadığını, sözü edilen klişelerin toplumun belli bir kesiminin kabul edebileceği belli anlamları işaret ettiğini ve evrenselleşemeyeceğini öne sürer. Güleriyüz (1996, s.55-56)’e göre, Türk sinemasının üslûbu bu özelliklerde gizlidir:

[İ]ki boyutlu yüzeysellik, klişelerin ortaya koyduğu bilinen anlamlar ve abartılı algılar, eksik ve özet anlatılarla getirilen yabancılaşma, bunlar geleneksel Türk perde sanatı Karagöz oyunlarının, bugün hâlâ, film gibi temeli fotoğraf gerçekliği olan aracıda bile sürdürüldüğünü düşündürür.

Mikhail Bakhtin (Aktaran Akbulut, 2012, s.14)’in “her tür, gelişiminin en ileri aşamasında bile en arkaik formlarını barındırır” ifadesi ile uyumlu biçimde melez ve eklektik olarak nitelendirilebilecek bir melodram kavramından söz edilebilir. Nitekim Akbulut (2012, s.164)’un vurgusuyla melodram, yalnızca Yeşilçam Sineması’na has bir özellik değil, her türe eklenilen bir estetik rejim olarak değerlendirilebilir:

Öncelikle melodramatik imgelemin, Yeşilçam filmlerinde gerçek yaşamdan kopuk saf iyi ve saf kötü biçiminde bir ayrıma dayandığı, sonunda iyilerin galip geldiği, sevenlerin kavuşup çekirdek aileyi kurduğu, anlatıdaki tüm sorunların çözüldüğü ve safca masumiyetin arandığı bir dünya olduğu söylenebilir. Bu dünya, sevgiyi, ayrılıkları, müziği, konuşmayı, oyunculuğu abartarak bir dizi kodlar toplamı inşa etmiştir. Bu kodlar toplamı içinde melodram gerçekte modernleşmeye dair arzuyu ve kaygıyı ifadelendiren bir imgelem olmuştur. (Akbulut, 2012, s.164-165)

Nilgün Abisel (1994, s.186), *Türk Sineması Üzerine Yazılar* adlı kitabında yer alan “Bir Dünya Nasıl Kurulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı” başlıklı bölümde popüler sinemanın seyirci ile kurduğu ilişkinin filmciler açısından değerlendirildiğinde “ekonomik bir anlatım olanağı” yarattığını; temel olarak melodrama yaslanan “iyi” ile “kötü” arasındaki “çatışma”nın etrafında “klasik biçime uygun olarak kurulan anlatıların bütün çekiciliği”nin bir yandan beklenenin olmasında diğer yandan çeşitlemelerde yattığını ifade eder.

Steve Neale (Aktaran Abisel ve diğerleri, 2005, s.39)’e göre, “melodramatik” olarak nitelendirilen hazzın kaynağında “dokunaklılık” yatar ve bunun en önemli gerekçelerinden biri zamanın geri döndürülemezliği, yani “çok geç” olduğu duygusudur: “Şimdi var olan durum bal gibi değiştirilebilirdi” ve “hayır, bu değişim *imkânsızdır*”.

Söz konusu iki ruh hâlinin birlikte işlerlik kazanmasını sağlayan ise “arzunun boş zemini”dir ve seyirci anlatıya “keşke zemini”nde teğellenir (Abisel ve diğerleri, 2005, s.39). Bu noktada yaratılan dokunaklılık şu şekilde açıklanabilir:

Bu anlamda melodramı dokunaklı yapan, insan olmaya dair iki özelliği bünyesinde taşımasıdır; hem tamlık arzusunu tatmin etme ihtiyacı hem de telafi edilemeyen kayıp duygusu. Neale’in de belirttiği gibi, melodramda birlik fantezisinin tatmini, seyrek, kararsız ve anlıktır ve gözyaşları kimi zaman tatminden de akabilir. [...] Bir diğer deyişle ağlamak sadece kaybın hatırlanmasının değil bu kaybın bedelini talep etmenin, bazen de tatminin sonucudur. Burada aynı anda işleyen ikili bir yapı söz konusudur. Melodramın dokunaklılığının ve gözyaşlarına sebep olmasının kaynağı, hem acının, tatminsizliğin dışavurumu, hem de tatmin edilme talebini, tatminin mümkün, nesnenin tamir edilebilir ve kaybın geri getirilebilir olması dileğinin –fantazinin- aracı olmasıdır. (Aktaran Abisel ve diğerleri, 2005, s.40-41)

Melodram filmleriyle ilgili paradoksal olarak nitelendirilebilecek durum, ağırlıklı olarak kadın seyirciye hitap eden bu türün hemen hemen tüm örneklerinde Batı’nın evrenselleştirmeye çalıştığı kadının ikincil konumda gösterilmesi ve onun varlığının ancak ev, aile, annelik ve iffetli olmak özellikleriyle yüceltilmesidir (Tunalı, 2006, s.40).

Ayrıca melodram anlatısının, yetişkin ve heteroseksüel bir arzusun etrafında kurulduğu, söz konusu anlatıyı harekete geçirenin de heteroseksüel çiftin birleşmesi olduğu söylenebilir (Aktaran Abisel ve diğerleri, 2005, s.43-44). Melodram anlatısında belirli nedenlerle ertelenen bu birleşmede aşk için birleşme esastır ve cinsel arzu ancak aşk olmadığında temsil edilir (Aktaran Abisel ve diğerleri, 2005, s.43-44).

Türk sinemasında “Yeşilçam” başlığı altında üretilenlerin bir sanat eserinden çok zanaat eseri özelliği taşıması, etkisi altında kaldığı Hollywood Sineması ile bazı benzerlikler ve farklılıklar yaratmıştır (Tunalı, 2006, s.209). Bu bağlamda Tunalı (2006, s.209)’nın ifade ettiği gibi, “[s]inemanın ‘ticaret erbabı’nın elinde olması hem Hollywood, hem Yeşilçam için geçerlidir.”

Thomas Schatz (Aktaran Tunalı, 2006, s.43), “her Hollywood filminin melodram olarak tanımlandığı kesindir” ifadesini kullanır. Nitekim melodramlar ve dolayısıyla Hollywood yapımları, klasik anlatı doğrultusunda gelişir; belli bir başlangıç, gelişme ve final düzleminde ilerler (Tunalı, 2006, s.43). Böylelikle melodram denen tür, düğüm, çatışma ve çözüm bölümleriyle gerilim unsurunu barındır; popüler bir biçim olarak

izleyicinin heyecanına, korkusuna, gerilimine ve özdeşleşmesine eşlik eder (Tunalı, 2006, s.43). “Klasik anlatı” olarak tanımlanan bu kalıp duygularla bağlantılıdır ve Kolker’in ifadesiyle “temel bir anlatı kolay anlaşılmasıyla, beklentiler oluşturmaları ve bunları tatmin etmesiyle, korkular oluşturmaları, bunları yatıştırmasıyla, dünyada her şeyin yolunda olduğuna dair bizi ikna edip sona ermesiyle bize haz veren öğeleri içerir” (Tunalı, 2006, s.43).

3.3. Yeşilçam Sineması’ndaki Örgütlenme ve Üretim Koşulları

Yeşilçam Sineması’ndaki melodram kalıplarının sürekli yinelenmesinin birinci nedeni, Yeşilçam Sineması’ndaki örgütlenme ve üretim mantığıdır. Bu örgütlenme ve üretim mantığının en çarpıcı temsilcileri, isimleri Yeşilçam Sineması ile özdeşleşmiş Bülent Oran (1924-2004) ve Safa Önal (1931) gibi senaristlerdir. *Guinness Rekorlar Kitabı*’na geçecek kadar çok miktarda senaryo yazmış bu senaristler, etkin oldukları dönemlerde ayda üç-dört uzun metraj film senaryosu yazmışlardır. Hatta Safa Önal (Aktaran Arpa, 2009b)’ın kendisiyle yapılan nehir söyleşide de ifade ettiği gibi, bir gecede bitirdikleri senaryolar dahi olmuştur. Sinemaya aktarılan 400’ü aşkın senaryosu olan Safa Önal, Çetin Altan’ın deyişiyle iki satır dilekçe bile yazamayanların olduğu bir ülkede yılda 32 senaryo yazabilmiştir (Aktaran Arpa, 2009b). O yıllardaki insanüstü çalışma temposuna “[b]eni bir kafesin içine koyup, müzik eşliğinde gösterecekleri iyi para kazanırlar[dı]” diyerek mizahi bir dille dikkat çeken Safa Önal, Yeşilçam Sineması’ndaki senaristlerin sayısının az oluşunu bu durumun en önemli nedenlerinden bir olarak görür:

[S]inemaya; yönetmen, kameraman, ışıkçı, figüran, oyuncu, set işçisi, prodüksiyon amiri, yapımcı, minibüs şoförü falan yetiştirdik de senaryo dalı zayıf kalmıştır. Yani Sadık Şendil, Bülent Oran, Erdoğan Tünaş, Suavi Sualp, Umur Bugay, Ahmet Üstel, Burhan Bolan, İlhan Engin, Vedat Türkali, o bir süre sonra bırakmıştır, yani toplasan on senaryocuyu geçmez. Birden ürküttün beni!.. Kendime inanmak istemedim. Bazı yıllarda 25-27... Sonra başka bir yılda 32 senaryo... [...] Ama o bir tutkuydu, kesin bir özveriydi. Herhalde bir on yıl, yirmi beş senaryonun altında yazmadım. Yaşamaya zamanınız yoktu. Kendinize özel bir zaman ayıramazdınız. (Aktaran Arpa, 2009a, s.235).

Ayrıca Safa Önal (Aktaran Arpa, 2009a, s.149), oldukça meşakkatli olarak nitelendirilebilecek senaryo üretim pratiği konusunda da şunları söylemektedir:

Senaryoculuk son derece yorucu ve yalnızlık içinde geçen bir meslektir. Yılda iki üç, haydi nazik bedeninizi sıktınız, dört tane yazarsınız. Ama bunu bir meslek olarak ele alıp, sabahtan akşama, akşamdan sabaha, sabahtan akşama, akşamdan sabaha hiç durmadan, dış dünya ile ilişkinizi keserek, yazmak yazmak yazmak, her babayığidin kârı değildir. Yeşilçam'ın önünde pasaport kontrolü yoktu. Oyunculuk, yönetmenlik, ışıkçılık, kameramanlık gibi senaryoculuğun da talibi olanlar gelirdi, hâlâ öyle... Beceren becerir, beceremeyen giderdi. Geldiler, üç, bilemedin dört senaryo çalışmasına katıldılar, senaryocu bile olmadan yönetmenliğe heves edip, bıraktılar bizi. Çünkü senaryocunun uzun bir süre kıymeti harbiyesi, ayrı ve özel bir değeri yoktu. Bizimle başlamıştır diyebilirim, bu kadir kıymet bilmek!.. İş yönetmende biterdi. Set diye bir şenlik vardı, ama senaryocu ve senaryocunun çalıştığı yer akıllara bile gelmezdi!..

Önal (Aktaran Arpa, 2009a, s.177), içinde bulunduğu üretim koşullarında bir senarist olarak yaşadığı zorluğu, bir senaryoyu tamamladıktan dört beş saat sonra diğer senaryoya başlama gerekliliğini ifade ederek özetlemektedir. Önal (Aktaran Arpa, 2009a, s.176), adeta bir “yaşam biçimi” olarak kabul ettiği olağanüstü çalışma koşullarına şunları da ilave eder:

Evet. Onu ben bir yaşam biçimi, çok yaygın bir deyim, sevmiyorum ama kullanılıyor, bir yaşam biçimi olarak seçmiştim. İstifimi bozmamayı öğrenmiştim. Paniğe kapılırsam, sinirlerimi gerersem, elimde cigara, “Yiyemiyorum, mideme vuruyor, biraz sonra yazıya oturacağım. Eyvah!...” seslerine kaptırırsam kendimi, biterdim!.. Sağlığım giderdi önce. Teker meker gidirsiniz ve kimse de sizin kara gözüne uzun boylu da âşık değildir. “Ne yapalım, bir zaman iyiydi, memnunduk. İyi yazıyordu. İyi çekiyordu. Ama şu anda yoksa ne yapacağız yani...”

Sonuçta bu isimler, sinema sanatını tanımayan, eğitim düzeyi düşük insanlar değillerdi; ama yaptıkları işin esasen sanatla bir ilgisinin olmadığını, melodramatik kalıpları yineleyen bu senaryoların tamamen kitleleri eğlendirmek için üretilen ticarî birer meta olduğunu biliyorlardı. Bu nedenle asla sanat yaptıkları gibi bir iddia taşımamışlardır. Nitekim İbrahim Türk (2004)'ün *Senaryo: Bülent Oran* adlı kitabında bizzat Bülent Oran'ın ağzından aktardığı bilgiler de bu doğrultudadır. Sonuçta, Yeşilçam Sineması'nda üretilen senaryolar belli formüller dâhilinde ve yalnızca seyircilerin beklentileri dikkate alınarak hazırlanmıştır. Bülent Oran'ın temsil ettiği sinema anlayışına muhalif olan Ayşe Şasa çizgisindeki senaristlerin üretimi ve eleştirileri söz konusu ana eğilimi dönüştürmekte etkili olamamıştır.

Türk (2004, s.183), Yeşilçam'ın melodrama özgü şablonları tekrar etmesinin gerekçelerinden biri olarak sektörün riski göze alamayacak kadar kırılgan ekonomik yapısını gösterir:

YEŞİLÇAM'ın ve Oran'ın en eleştirilen yanlarından biri sürekli aynı konuları, birbirine benzer şablonlarla, klişelerle, hem de defalarca tekrar etmesidir. Bu şablonlar ve trükler Yeşilçam filmlerinin olmazsa olmaz özelliklerinden biridir. Elbette bunların kullanılmasının ve kullanım biçimlerinin -hakklıkları tartışılabilir- gerekçeleri vardır. Her şeyden önce gişeden gelecek paraya odaklanmış olan Yeşilçam, riski sevmeyişinden, garantili konulara, iş yaptırdığına inanılan şablonlara sirtını fazlasıyla yaslamıştır.

Yeşilçam'ın özellikle en verimli olduğu 1960'larda karşı karşıya kaldığı temel sorunlardan biri de özgün konu kıtlığıdır (Türk, 2004, s.183). Yılda 200'ü aşan film üretiminin az sayıda senaristle çok kısa bir süre içinde gerçekleştirilmesi zorunluluğu, özgün konuların yaratılmasını imkânsız kılmakta, ayrıca özgün konular riskli bulunmaktadır (Türk, 2004, s.183).

Türk (2004, s.183), konu sıkıntısını aşmanın en kestirme yolunun daha önce denenmiş ve garantili olduğu görülmüş türleri, konuları ve şablonları yinelemekten geçtiğini ifade eder. Nitekim senaryoda kullanılan bir trük, keşfedilen bir şablon, gişede dönemin seyircisini yakalamayı başarmış bir tür hemen anonimleşmektedir (Türk, 2004, s.183). Bu zorunluluk nedeniyle Bülent Oran da yazdığı pek çok senaryoyu tekrarlamak zorunda kalır ya da yazdıklarını değiştirerek yineler; hatta Oran'ın bulduğu trükler başka senaristler tarafından da tekrarlanır (Türk, 2004, s.183). Bu bağlamda Ülkü Erakalın (Aktaran 2004, s.184) şu bilgileri verir:

Yıldızların Altında filmini 1965'de çektim. Filmin hem yapımcısı hem de oyuncusu olan Göksel Arsoy bütün imkanlarını kullandı. Kadın oyuncu Hülya Koçyiğit'ti. İşin ilginç bu filmde, Türkan Şoray ve Cüneyt Arkın'la daha önce yaptığım Gözleri Ömre Bedel'in (1964) konusunu tekrar çekmişim ben. İlk hikayedeki bir vurguyu aldım, onun üzerinde Bülent'le çalıştım. Ama kimse bilmez, Bülent de belki bilmez. Yıllar sonra itiraf edilmeli artık. Tipleri değiştirdim. İlk filmdeki Türkan'ın rolünü ikinci filmde erkeğe verdim. Erkeğinkinin yerine de Hülya oynadı. Ama tiplere cinsiyet değiştirince hikaye de başka oluyor. O dönemde de böyle şeyler genelde yapılıyor. Bunlar, tamamen işletmecilerden gelen taleplerle bulunan zeka oyunlarıydı. Ticari zeka... Yani Göksel Arsoy'lu bir film çekin diye teklif geliyor, sen de ne yapılabilir diye düşünüyorsun. Öyle bir film olmalı ki önce Göksel'i öne çıkarması gerekiyor. Yapımcı da zaten kendi firması. Çok ince şeyler bunlar. Ve bunlar o zaman Yeşilçam'da o kadar önemliydi ki, beyinlerimiz hep bunlara çalışıyordu... Yıllar önce iş yapmış bir filmi artistleri hesaba katarak, karakterlerin rollerini değiştirerek, başka şekle sokup yeniden çekmek...

Türk (2004, s.208)'ün aktardığı gibi, Yeşilçam'a Bülent Oran'ın yazdığı diyaloglar ve yarattığı trükler egemen olur: "Size baba diyebilir miyim amca?", "Bedenime sahip olabilirsin ama ruhuma asla!", "Beni paranızla satın alamazsınız!", "Maalesef geçirdiği kaza yüzünden hafızasını kaybetti" gibi sayısız diyalog; klasik aşk

üçgeni içindeki yinelemeler, amansız hastalıklarla mücadele eden şerefli insanlar ve her şeye rağmen mutlu sonla biten hikâyeler gibi ana şablonlar söz konusudur. Bu bağlamda, melodram geleneğine uygun biçimde şu örnekler verilebilir (Aktaran Türk, 2004, s.208):

Genç kız başı derde giren sevdiğini kurtarmak için sevmediği kötü adamlarla evlenmek zorunda kalır. Ama kendini, namusunu elletmez. Nice zaman sonra ortaya çıkan diğer aşık gerçekleri bilmediği için intikam hisleriyle hareket eder. Ancak nihayet gerçeği anlar ve ilahi adalet de kötüye cezasını verir.

Amansız bir hastalığa mahkum olduğunu öğrenen genç kendisini sevip mutsuz olmasın diye sevgilisinin gözünden düşmeye, alçak biri gibi göstermeye çalışır. Ama elbette aşk her şeyin üstesinden gelecektir.

Çapkın ve vurdumduymaz delikanlı, kendisine kalan mirası alabilmek için vasiyette belirtilen şekilde evlenmek zorundadır. Bu iş için zavallı görünen bir kız seçilir. Ancak o zavallı görünen kız delikanlıyı adam eder ve birbirlerine gerçekten aşık olurlar.

Aslında Oran (Aktaran Türk, 2004, s.212)’a göre, kör olma, altı ay ömür biçilen hastalıklar, araba kazalarıyla kaybedilen ya da kazanılan hafızalar gibi trükler popüler edebiyat ürünleri dışında ciddi klasiklerde de vardır. Oran (Aktaran Türk, 2004, s.184-185), benzer şablonların, trüklerin ve diyalogların tekrarlandığı Yeşilçam Sineması’nda, işletmecilerden gelen taleplerin belirleyici olduğu süreçte oldukça profesyonel bir tavır geliştirmiştir:

Çünkü senaryocu olarak Yeşilçam’da ilk düşünülen şey filmin iş yapmasıdır. Ben kendimce bir senaryonun yalnızca gişesini düşünerek hareket ederim. Bir senaryocunun işini sürdürebilmesi yazdıklarının kasada yaptığı toplama bağlı. Bu nedenle tehlikeli bir oyuna girmektense yeniden çevrime kadar her çıkar yolu denemek zorunda kalıyoruz. Çünkü Yeşilçam’ın kendine özgü bir yasası vardır. Acımasızdır. Ya kendi çarkının içine alır ya da çabuk atar.

Oran (Aktaran Türk, 2004, s.206-207), film üretim aşamasında senaryo fikrini nasıl geliştirdiğini şu sözlerle anlatır:

Bir akşam Ülkü Erakalın’la yapımcısı acele geldiler. ‘Aman,’ dediler ‘İzzet Günay’la Fatma Girik’le anlaştık. Beş gün sonra filme başlamak zorundayız. Dokuz gün sonra ikisi de başka filme gidecek, bize bir konu lazım.’ Şimdi hesap ediyorum, önümde beş gün var. O günü de saymayalım, senaryo dört günde bitecek. Bitmezse oyuncular çok yoğun oradan oraya koşuyorlar ve zamanında bitmeyince işler kötüye gidiyor. Ama yetiştirmem çok zor. Çok zorladılar, ısrar ettiler. Düşündüm, yahu dedim ne yapayım, ne yapayım. O gün de bir çocuk filmi seyretmişim. İki küçük kız, biri zengin bir fakir. Bir yazlık kampta buluşuyorlar ve birbirlerine çok benziyorlar. Bunu söyledim. Prodüktör, yahu Bülent abi biz senden İzzet Günay, Fatma Girik filmi istiyoruz sen bize çocuk filmi söylüyorsun, dedi. Dedim, dinle bir dakika. Film şöyle adapte ettim. Çok çığırıldım bir adam, çok büyük bir miras meselesi var, birisi ölmek

üzere. O da dışarıdan çağrılıyor. Çok da zarif. Bunu karakola alıyorlar falan. Miras alacağı adamı öldürüyorlar ve bunun üstüne yıkıyorlar. Ve bu hapse düşüyor. Koğuşa giriyor. Herkes, abi bu ceket ne güzel tam da bana göre, diyor, bir başkası, aman tam da istediğim saat ver bakalım... Tam o anda bir ses, bırakın! diyor. Kamera pan yapıyor İzzet Günay'ın benzeri bıyıklı biri. Gel arkadaş, diyor, ayna gibi bana benziyorsun. Nedir suçun, niye düştün. Yok, diyor, böyle böyle. Vay anasını, sen merak etme ben bir hafta sonra çıkıyorum, sen bana evdekileri, evi anlat, ben sen diye eve gideceğim, diyor. O nazik adam yerine bir bela herif gidiyor, ortalığı dağıtıyor. Şimdi bu adapte ama hiç alakası yok aslıyla. Ben ondan Tophaneli Osman diye bir senaryo yazdım. Çok iş yaptı. En azından yirmi kere taklit edildi. Dört kere de bana tekrar ettirdiler. Tersine çevirdim. Yıldız Tezcan'a vb. yaptım ve hepsi de iş yaptı. Yani halkın istediği konular, değişik oyuncularla biraz da değişik anlatımla daima iş yapar.

Henüz seyirci eğilimlerine ilişkin detaylı araştırmaların yapılmadığı, hatta yıllık seyirci sayısının bile tam olarak bilinmediği bir dönemde belirli verilerden yola çıkılarak halkın nabzı tutulmaya ve seyircinin eğilimlerine cevap verecek senaryolar yazılmaya çalışılmıştır:

Özellikle ekonomik durumu takip etmeye çalışıyordum. Devlet İstatistik Enstitüsü'nün yıllıklarını toplardım. Halkın durumu nedir, refah seviyesi artmış mı, düşmüş mü? Ona göre filmlerin konularını belirlemek gerekirdi. Ona göre komediye yahut drama daha ağırlık verirdim. Yani borsa oynar gibi oynuyorsun senaryoculuğu. Halkın nabzını tutmaya çalışıyorsun. Öyle çalakalem yaptım oldu değil. Ayrıca dosyalar yapmaya başladım. Gazetelerden, dergilerden okuduklarımı kesiyor, belirli konulara göre saklıyordum. Kesilen kupürlerde çokluk, film hikâyesi olabilecek haberler yer alır. Mesela gecekondu dosyası, mafya dosyası, fakirler dosyası, sıfırdan zengin olanlar dosyası, intihar dosyası, eroin ve uyuşturucu dosyası gibi... Ayrıca üçüncü sayfalardan bolca cinayet, intikam, aile faciası ve zabıta haberlerinin yanı sıra ekonomi haberleri dosyası... Bunların yanı sıra tefrika romanların kupürleri de ayrı bir dosyada kendilerine yer bulurlar. (Aktaran Türk, 2004, s.161)

Oran (Aktaran Türk, 2004, s.180), “Türk filmlerinin senaryolarında belli bir kalıplaşma senaryocunun hayal gücünün eksik ya da yetersiz olmasından değil yapımcıların senaryocuya belli birtakım kalıpları empoze etmesinden ileri geliyor denebilir mi?” sorusuna verdiği cevapta Yeşilçam'daki film yapım sürecinin nasıl gerçekleştiğini açıklar:

Yalnız yapımcı değil, seyircinin de etkisi var. Yapımcı da bir yerde işletmeciden alacağı senete boyun eğdiği için durum genellikle böyle zincirleniyor: seyirci şu ya da bu tür konuya ilgi gösterdi mi, sinemacı işletmeciye, işletmeci de yapımcıya baskı yapıyor. Sonunda da kabak senaryocunun başına pathyor. (Aktaran Türk, 2004, s.180)

Bu noktada Oran (Aktaran Türk, 2004, s.180)'ın “[s]eyirciye gelince... Filmlerimizin ana kişiliği ondan geliyor. Sinemamızın yönünü çizen asıl onlar” ifadesi, Yeşilçam'da öncelikle seyircinin beğenisi dikkate alınarak film üretildiğini ortaya koymaktadır.

Türk (2004, s.199), Yeşilçam Sineması seyircisinin temel özelliklerini şu sözlerle dile getirir:

TÜRK sinema seyircisi Oran'ın tıpkı kendi kişiliğinde olduğu ve tecrübe ettiği gibi filmle yoğun bir özdeşleşme, heyecan duyma ilişkisi kurmakta ve filmleri akılla değil duygularıyla izlemektedir. Oran'ın da belirttiği gibi seyircimiz bazen ağlayarak, yeri geldiğinde de gülerken bir boşalma yaşayacak, illa ki filmin mutlu sonla bitmesini bekleyecektir. Sözgelisi, zengin ama şımarık bir karakterin yoksul ama onurlu bir gence duyduğu aşkla yoksulun tarafına geçmesi yahut sosyal farklılıklara rağmen aşkın her şeyin üstesinden gelmesi Oran'ın da en çok yazdığı tür olan melodram başta olmak üzere sayısız Türk filminin konusunu oluşturur.

Oran (Aktaran Türk, 2004, s.200)'ın Yeşilçam Sineması ile ilgili önemli saptamalarından biri, filmlerin ana seyircisinin orta-alt tabaka oluşu, aile seyircisi olarak kabul edilmesi ve kadınların belirleyici rolüdür. Yazdığı senaryolarda özellikle kadın seyirciyi hedefleyen Oran'a göre, kadınlar sinemaya çocuklarıyla birlikte gittiklerinden çocukların da anlayabileceği kolaylıkta somut bir hikâye örgüsü seçilmelidir (Aktaran Türk, 2004, s.200). Kadın seyirci eğer gündüz seansında izlediği filmi beğenirse, akşama filmi tekrar izlemek için kocasını da ikna edebilir (Aktaran Türk, 2004, s.200). Böylelikle Yeşilçam sinemasında üretilen filmlerin “aile seyircisi” kavramına uygun biçimde tüm aile biriylerini hedefleyen basitlikte bir yapı ve ortalama beğeni düzeyine sahip olması gerekir (Türk, 2004, s.200).

Oran (Aktaran Türk, 2004, s.201), senaryolarında yarattığı yan karakterlerle her kesimden seyirciyi de yakalamaya çalışmaktadır: “Bütün o aşçılar, şoförler, bahçıvanlar, çocuklar bunun için konuyordu. Herkesin özdeşleşebileceği, kendinden bir şeyler bulacağı yan karakterlerdi bunlar. Biri olmazsa öbürünü kendine yakın buluyordu seyirci.”

Öte yandan, geçmiş yılların filmlerine olan talep de işletmeciler, yapımcılar ve senaristler tarafından dikkate alınmaktadır.

Çoğunlukla eski yılların filmleri istenir. Hem konu unutulmuştur, hem konular bize daha yakındır. Örneğin 1940'ların filmleri konu ve anlayış yönünden daha yakın oluyor. Biz yalnız sinemacı olarak değil toplum düzeyi ve anlayış olarak da yabancılardan otuz-kırk yıl geriyiz. Onları otuz yıl ağlatan melodramlar, bugün aynı seyirciyi güldürebilir belki. Ama bizim seyircimizi değil. Ayrıca yabancı film aktarmak kolay olsa yapımcı aynen alır, senaryocuya da para ödemek derdinden kurtulur. (Aktaran Türk, 2004, s.201)

İşletmecilerin daha önceki yıllarda iyi gişe geliri getirmiş filmlere benzer filmler talep etmesi, Yeşilçam Sineması'ndaki melodram kalıplarının sürekli tekrar edilmesinin en önemli nedenlerinden biridir. Nitekim Oran (Aktaran Türk, 2004, s.201), “Biri der ki işletmecilerden, yahu bundan 20 sene evvel bir film vardı. İşte kız kör olmuştu, adam bilmem ne yapmıştı... yani biz bu üç lafla filmi yapardık” şeklindeki sözleriyle bu durumu özetler.

Türk (2004)'ün Oran'la yaptığı görüşmede ortaya çıkan veriler, Yeşilçam Sineması'nda yabancı filmlerden nasıl bir yaklaşımla uyarlama yapıldığına da ışık tutmaktadır. Oran (Aktaran Türk, 2004, s.203-204), bu uyarlamaların öncelikle Türk seyircisinin beğenisine uygun hâle getirildiğini ifade eder; bu yüzden uyarlama yapmanın özgün senaryo yazmaktan daha zor olduğunu öne sürer:

Adaptasyon deyince insanın aklına al filmi aynını yap geliyor. Böyle olsa zaten bin tane senaryocu çıkardı. Otur izle, filmi yaz. Benim yaptıklarımı filmin sahipleri görse kendi filminden olduğunu çoğu anlayamaz. Özgün senaryoda aklınıza eseni yapabilirsiniz nihayetinde. Ama bir yabancı filmi aşırmanız istendiyse, ki hep istenir, çünkü gişe yapması daha garanti zannedilir, eliniz kolunuz bağlı, ayağınızda prangalar var gibi ananızdan emdiğiniz süt burnunuzdan gelir. Bunun sebebi yabancılarla Türk insanının arasındaki kişilik farklılığıdır. Gelenekler ayrı, dünyaya bakışları değişik, ahlak anlayışları farklı. Öykü aynı kalacak ama adapte ederken bütün davranışlar değişecek. İp cambazlığı yani. Hem yürüttüğün filmin iş yaptıran yanlarını alacaksın hem de yerli karakterler olacak. Maske takmak gibi. Filmin çizgisi aynı, karakterlerin davranışı farklı.

Oran (Aktaran Türk, 2004, s.204), yabancı filmlerden uyarlama yaparken dikkate alınması gereken noktalar için ilginç bir örnek verir ve asıl meselenin filmin ticari başarısı olduğunu vurgular:

Örneğin çalmanızı istedikleri yabancı filmin baş rolündeki evli kadın kocasından habersiz bir başka herifi yatağına alır. Seyirci böyle sahnelerde romantizmle cinsel heyecanların karışımı hoş dakikalar geçirir. Keyifle izleyip filmin iş şansını yükseltir. Ama biz bu filmi aynen bu sahnelerle birlikte adapte ettiğimizde bizim film iki seksen yatar. Çünkü Türk seyircisi o yabancı filmi farklı izler. O filmdeki fikir çalışır ama biz senaryocu olarak o sahneye geldiğimizde ecel terleri dökeriz. Türk filmlerinde, hem de evli baş kadın oyuncunun yatağına değil yabancı adam, erkek bir sinek bile giremez. Yabancı filmdeki kadın, Amerikan, İngiliz, Fransız vs. netice itibarıyla gavur karısıdır. Yatağına bir takım aşıklarını alabilir. Kocası da Türk olmadığı için boynuzlanması seyirciyi tedirgin etmez. İhanetin pek bir sakıncasını görmez. Ama bizim filmdeki kadın Türk'tür. Kocası da şerefli bir Anadolu erkeğidir. Biz adapte ederken film icabı bile olsa onu ihanete uğrattırsak vaziyet birden pezevenkliğe girer, kadın şakkadank orospu damgası yer ve o Türk filmini hiçbir güç yatmaktan kurtaramaz. Fahişelerin ve deyyusların başrol üstlendiği bir filmin iş yapma şansı otomatikman sıfırdır. Bunlara mecburen de olsa dikkat etmezsen zaten seyirci gelmez. Bu gayet basit bir şey.

“Filmin iş yapma şansı”nı öngörme esasına dayalı bir üretim pratiğinin hâkim olduğu Yeşilçam Sineması’nda yapımcılara avans veren işletmecilerin talepleri senaristler için de belirleyicidir. Nitekim Oran (Aktaran Türk, 2004, s.164-165), bir senarist olarak işletmecilerle de yakın ilişkiler kurduğunu şu sözlerle anlatır:

Prodüktörler kadar işletmecilerle de yakın ilişki içindeydim. Onlardan kendi bölgelerinde hangi filmlerin tuttuğunu, hangi artistlerin sevildiğini öğrenmek mümkün oluyordu. Yani Adana bölgesi neden hoşlanır, İzmir seyircisi ne ister, Karadeniz nasıl filmde hoşlanır? Çünkü, bölgeler arasında film türleri açısından çeşitlilik oluyordu. Mesela İzmir bölgesi bir efe filmini daha tercih eder. Vurdulu kırdılı, kabadayılı filmler Adana bölgesinde gider. Ama yıllara göre de değişir. İşletmecilerle konuşurken hafiften tüyolar alırsın. Yahu bu sene halk biraz ekonomik sıkıntı içinde, derdi çok, komedi gider, komedilere ağırlık vermek gerekiyor. Yahut halk rahatsa dramlara ağırlık vermek gerekiyor.

Sinema tarihçisi ve eleştirmeni Nijat Özön (1995, s.281)’ün Yeşilçam Sineması’nın ekonomik altyapısıyla ilgili analizleri, Bülent Oran’ın açıklamalarını destekler niteliktedir:

Bilindiği gibi sinema endüstrisi geleneksel olarak üç ana kola ayrılır: Yapım, dağıtım (işletme), oynatım. Buna bir de sinema donatımı üreten endüstri kolunu katabiliriz. Ama bu son kolun sinema sanatıyla doğrudan doğruya bir ilişkisi yoktur; zaten çoğu ülkede de bu kol bulunmamaktadır. Türkiye de sinema donatımı kolunun bulunmadığı ülkelerden biridir. Öbür üç kola gelince, bu konuda ilk ve genel gözlem, bunların yurdumuzda çok zayıf temellere dayandığıdır. Bu bir yandan Türk ekonomisinin ve endüstrisinin az gelişmişliğine bağlıdır, bir yandan da sinema endüstrisinin başlangıcından bu yana kendini gösteren gelişme çizgisine...

Abisel (1994, s.99), sinema alanında belli bir politikadan yoksun olarak yürüyen yapımcılıkta, kısa sürede iyi kâr elde etme hedefi ile filmlerin ucuza mal edilmesi eğiliminin baştan beri güçlü olduğunu ifade etmektedir. Abisel (1994, s.99)’e göre Yeşilçam Sineması’ndaki genel ilke, kârı belli bir oranda tutmak amacıyla maliyetlerin düşürülmesi olur; seyircinin talebinin değişmeyeceği varsayılır; filmlerin konu, teknik standart, yaratıcılık gibi özellikler açısından asgari düzeyde kalacağına dair bir inanç yerleşir; iş yapan filmler bir şablona dönüşür ve kopyaları üretilir.

Abisel (1994, s.99), 1960’lı yıllarda başlayan gelişmelerin film dağıtımı konusunda da etkisini uzun süre gösterecek bir oluşumla noktalandığını vurgulamaktadır. Bu süreçte Türk sinemasında “işletmeci egemenliği” kurulur; Anadolu, işletme bölgelerine ve alt bölgelere ayrılır; her bölgenin seyirci özelliklerinin neler olduğuna karar verenler işletmeciler olur (Abisel, 1994, s.99-100). Salon

sahipleriyle doğrudan ilişki içinde olan işletmeciler, bu sayede seyirci profili hakkında bilgi sahibi olurlar; tek amaçları kâr etmektir ve yapımcılar kadar bile sanatsal endişe taşımazlar (Abisel, 1994, s.99-100). Böyle bir sektörde senaristin bağımsız olabilmesinin imkânsız olduğunu belirten Oran (Aktaran Türk, 2004, s.175), Yeşilçam'daki küçük yapım şirketleri sayesinde az da olsa kendilerine bir hareket alanı bulabildiklerini ve büyük şirketler karşısında pazarlık gücü elde ettiklerini ifade eder:

Memduh Ün ile Osman Seden dediler ki hiçbir yere yazma, sadece bize yaz, aldığın paranın daha çoğunu veririz. Sonra Memduh gitti, Osman rahmetli, bana yaz dedi. O da Memduh'u atlatıyor! Dedim olmaz. Neden? O da korkaklıktan. Çünkü onlara yazsam öbür şirketlerle ilişkiyi keseceğim. Üç gün sonra hadi lan diyecekler, kalacağım ortada. Ben de gidip iş isteyemem. Oysa sistem küçük şirketlere dayanıyor, onlar koruyor beni. Bir kere orada daha efesin. Ha ho, diyebiliyorsun. Küçük şirketler adamın canına okumazlar, ne versem kabulleridir. Yormazlar adamı. Aynı zamanda da dengeyi sağlıyorsun, muhtaç değilsin büyüklere. Muhtaç olduğun zaman tepene binerler. Biliyorlar ki muhtaç değilsin, o zaman daha rahat iş alıyorsun. Her zaman beni ayakta tutan bir şey oldu bu küçük şirketler. Denge sağladı.

Önal (Aktaran Arpa, 2009a, s.335) da işletmecilerin Yeşilçam Sineması'ndaki belirleyici rolüne dikkat çekmektedir:

Yapımcınız sizin kadar parasız. Bölgeler var, o bölgelerin işletmecileri var. İzmir bölgesi, on beş-on yedi vilayet. Ankara bölgesi de bir o kadar... İşte Karadeniz Bölgesi, Adana Bölgesi, İstanbul Bölgesi... Hepsinde bölgesel işletmeciler var. Halkın nabzını ölçüyorlar. Onun eğilimine göre, şununla film yap, şu konuda film yap, diyorlar. Ve senetler veriyorlar yapımcınıza, nakit para yok. Yapımcı o senetlerin bir kısmını faiz vererek kırıdıyor. Size avanslar veriliyor. Negatif alınıyor, mekan kiralari... Onu da atlamayalım, filmlerin çekileceği mekanlar, konaklar, villalar gerekiyor. Oralara paralar ödeniyor. O köşkün bahçesi, öbürünün yüzme havuzlu villası, berikinin bilmem nesi para eder hale geliyor. Nasıl geniş, büyük bir dünya!..

Yeşilçam Sineması'nda özgün ve yaratıcı senaryolar yazılmasının önündeki diğer büyük bir engel ise sansür mekanizmasıydı. Türkiye'de resmî otoriteler geniş kitlelere ulaşan sinemayı daima denetim altında tutmaya çalışmış; sinema filmleri, demokratik hakların ve fikir özgürlüğünün yerleştiği ülkelerle kıyaslanamayacak bir zihniyetle sansür ve denetime tâbi tutulmuştur. Hem senaryonun hem de filmin sansürden geçirilmesi ve bu uygulamaların yanı sıra ülkeye hâkim olan zihniyetin sanatçıda yarattığı otosansür, Türkiye'de üretilen sinema eserlerinin estetik ve yaratıcı niteliğini olumsuz yönde etkilemiştir. Sonuçta sansür uygulaması, Yeşilçam Sineması'nın en önemli sorunlarından biri hâline gelmiştir:

1934 tarihli Polis Vazife ve Selahiyetleri Kanunu'nun 6. maddesine göre uygulanan bu sansür, film üretim sürecinde sanatçılar üzerinde görünmez bir baskı

oluşturarak “oto-sansür” görevi yapmıştır. Sansüre takılma korkusu filmin isminden, karakter isimleri, eylem ve diyaloglara ve hatta müzik seçimine kadar tüm alanları etkilemekteydi. Örneğin, Sırrı Gültekin’in Halime’yi Samanlıkta Vurdular (1966) adlı filminin müziği müstehcen bulunup sansüre takılmış, Metin Erksan’ın Yılanların Öcü (1962) filmi dönemin cumhurbaşkanının ikna edilmesi sonucunda sansürden kurtulabilmişti. (Aktaran Kastal Erdoğan, 2009, s.43)

Önal (Aktaran Arpa, 2009a s.335), senaryo üretirken sansür nedeniyle iki türlü final yazıldığını ifade eder:

Birinde Ayhan Işık’ı polis gelip yakalıyor, o sansür içindir. Sansüre göre de diyalog yazıyoruz: “Teslim ol” diyor polis ya da jandarma, o da teslim oluyor. Bir de sansürden çıktıktan sonra koyacağımız (ama üç buçuk atarak, çünkü yakalanırsak suçtur!), normal seyircinin kendi içinde makul bulacağı ve bizim inandığımız final var. Bir de onu yazıyoruz. İki türlü çekiliyor. Yazmakla kalmıyor yalnız. Ayhan Işık kaçıp, kurtuluyor!..

Önal (Aktaran Arpa, 2009a, s.335), söz konusu durumun “on filmin yedisi için geçerli” olduğunu ve bu uygulamanın 1950’li yılların sonundan 1980’li yıllara kadar devam ettiğini söyler. Önal (Aktaran Arpa, 2009a, s.336), sözü geçen dönemde sansürün nasıl bir mantıkla uygulandığını çarpıcı bir örnekle ortaya koyar: “Mesela benim çektiğim *Halk Plajı* var. *Halk Plajı* adını sansür uygun bulmadı. Halkı sosyalist buldu, plajı müstehcen buldu.” Önal (Aktaran Arpa, 2009a, s.337)’ın aktardığına göre senaryoların sansürden geçme süreci şu şekilde işler:

Yapımcının sansüre, Ankara’ya gönderdiği temsilci veya yapımcı firmanın Ankara Bölge İşletmecisi’nin bir memuru. O takip eder. Çıkmazsa berbat! Çıkarsa hemen müjdeli haberi verir, on ikiye çeyrek kala. Çıkış numarası da şudur der. Sevinçler, kucaklaşmalar, şükretmeler başlar.

Yeşilçam Sineması’nın çöküşe geçtiği 1970’li yılların sonunda bir süre işsiz kalan Oran (Aktaran Türk, 2004, s.320), o sıralarda yönetmen Feyzi Tuna’nın, Mithat Cemal Kuntay’ın *Üç İstanbul* (1938) romanını bir dizi film olarak çekmeye hazırlandığını duyar. Oran (Aktaran Türk, 2004, s.320), Feyzi Tuna’yı ziyaret ederek romanın adaptasyonunu hazırlamaya talip olur. Feyzi Tuna bu işi Bülent Oran’a verir. Yeşilçam’ın emektar senaristi bu çalışmayı bir onur meselesi hâline getirir. Yıllarca Yeşilçam için ayda ortalama üç-dört senaryo yazan Oran (Aktaran Türk, 2004, s.320), üretim şartları değiştiğinde çok daha özenli bir çalışma yapabileceğini gösterir ve üstünde yaklaşık bir yıl çalışarak senaryoyu hazırlar.

Ortaya çıkan çalışma 13 bölümdür. Oran’ın verdiği emek Feyzi Tuna’yı bile şaşırtır: “Düşünün ki üç günde senaryo yazabilen bir insandan söz ediyoruz. Kocaman

bir sandık açtı: içinde Üç İstanbul. Ne uğraşmış, olur şey değil! İnanılmaz bir sabır! Senaryonun tamamı diyelim 500 sayfa ise 5000 sayfa yazdı. Fazlası var, eksigi yok. (Aktaran Türk, 2004, s.320)

Sonuç olarak, Yeşilçam Sineması'nda melodram kalıplarının sürekli yinelenmesinin en önemli nedenlerinden birinin sektörün örgütlenme ve üretim koşulları olduğu söylenebilir. Film için gerekli finansmanı sağlayan bölge dağıtımçıların talepleri doğrultusunda oluşturulan ve en çok birkaç haftada üretilen senaryoların yaratıcı ve özgün bir içerik taşıması genelde mümkün olamamıştır.

3.4. Felsefe Değil Hikmet, Trajedi Değil Melodram

Bir toplumun, kötülüğü nasıl tanımladığı o toplum hakkında bize çok şey anlatır. Nitekim Ahmet Hamdi Tanpınar (1998, s.89)'a göre, “[n]asıl bir insan uzviyetiyle, psikolojisiyle bütün bir irsiyetten hiçbir suretle hesap ve kontrol edemeyeceğimiz derin tesalübün mahsulü ise bir sanat eseri de öylece bütün tarihin, mensup olduğu kültüre ait birçok macera ve tesadüfün mahsulüdür”. Türk sinemasının önde gelen yönetmenleri de eserlerini bu farkındalıkla üretmişlerdir. Metin Erksan (Aktaran Sözen, 2009, s.132), “[d]ünyanın hiçbir yerinde, hiçbir sanat, içinde olduğu politik, ekonomik, toplumsal, kültürel, sanatsal, hukuksal, teknolojik dönem ve ortamdan soyutlanamaz” görüşündedir. Halit Refiğ (Aktaran Sözen, 2009, s.132) de “[h]içbir sanat olayı, toplumsal boyutlarından arınmış olarak ele alınamaz. Her sanat eseri yaratıcısıyla birlikte içinden çıktığı toplumun, kültürel temelleri, üretim ilişkileri ve ekonomik yapısına bağlıdır” şeklindeki sözleriyle sanat eserinin üretiminde zihniyete ilişkin temellerin varlığına işaret etmektedir. Bülent Diken ve Carsten B. Laustsen (2010, s.28), birlikte yazdıkları *Filmlerle Sosyoloji* adlı çalışmalarında “bir fantazi makinesi olan sinema esasen, teşhis koyan toplumsal analiz için bir kaynak teşkil eder. Özdeşleşmeyi ve toplumsal kontrolü mümkün kılan bir ayna sunarak toplumsal bilinçdışını gözler önüne serer” şeklindeki sözleriyle filmleri sosyolojik açıdan değerlendirmenin önemini ortaya koymaktadır. Dolayısıyla “Yeşilçam Sineması'ndaki Melodram Geleneğinin Kötülüğün Temsili Ekseninde Sorgulanması: *Tanrı Konuşur Şeytan Fısıldar* Filmi” başlıklı bu tez, Türk sinemasındaki dramaturji sorunlarına öncelikle Doğu ve Batı arasındaki zihniyet farklılıkları açısından bakılması gerektiğini

öne sürmektedir. Bu bağlamda Tanpınar (1998, s.128), *Edebiyat Üzerine Makaleler*'de “Şark ile Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar” başlığı altında şunları söylemektedir:

İtikadımca bunların başında şu iki zihniyetin eşya ve madde karşısındaki davranışları gelir. Söylemeğe hacet yok ki, burada bu kelimeleri en geniş mânâlarında, yani hem madde ve eşya, hem fikir ve hayal, zihnî ve içtimaî hayatın bütün verileri, hülâsa düşünen zekâ ve işleyen el karşısında nesne (object) mânâsına alıyoruz. Şark, maddeyi olduğu gibi yahut ilk rastlayışta ona verdiği değişikliklerle kabul eder. Telkin ettiği hususiyetlerle yetinir. Bu ilk karşılaşmada bazı mükemmelliklere kadar varır. Hattâ erişilmez bir hâl aldığı da olur. Fakat çarçabuk teessüs eden bir gelenekte bu mükemmellik durur, kalıplaşır. Garp ise onu daima elinde evirir çevirir, zihninin karşısında tutar, ondan birtakım başka hususiyetler ve mükemmelleşme imkânları arar, onun hakkında en etraflı bilgiye sahip olmağa çalışır ve bu gayretler sayesinde sonunda bu maddeyi başka bir şey denemek hâle getirir. Denebilir ki, Şark eşyaya ancak umumî şeklinde tasarruf eder. Hattâ bazen onu tabiattan sanki ödünç alır. Garp ise bünye mahiyetini anlamak ve bütün imkânlarını yoklamak suretiyle onu tam benimser.

Mustafa Sözen (2009, s.133) de “Doğu Anlatı Gelenekleri ve Türk Sinemasının Aidiyeti” başlıklı makalesinde Doğu ve Batı zihniyeti arasındaki temel farklılıkları “mythos” ve “logos” kavramları etrafında açıklamaya çalışır:

Batı zihniyeti kendini ‘mythos-logos’ karşıtlığıyla tanımlama yoluna gitmektedir. Bu tanımlamada mythos, karanlık, cahillik, batıl inanç, doğanın esiri olan insan, hükümlanlığını meşrulaştırmak isteyen despot vb. niteliklemlerle ilintili olan kavrayışı; logos ise aydınlık, bilgi, akılcılık, neden sonuç zincirini çözümleme, doğaya hâkim olan insan ve onun eşitlikçi özgürlükçü bir toplum düzenini kurma çabasıyla ilintili olanı içermektedir. Analogik olarak Batı logos, Doğu ise, mythos’la özdeşleştirir.

Öte yandan, Doğu ile Batı arasındaki bakış açısı farklılıkları “şeylerin birlikteliği” (dichotomy) ve “şeylerin karşıtlığı” (dualism) kavramları odağında dile getirilir:

Batı’nın bireysel kendi-farkındalığına karşın, Doğu düşüncesi tefekküre, düşünmeye, zihin yormaya, müdahale yerine çekilmeye, başkaları üzerindeki güç ya da üstün bir varlığa boyun eğme yerine kendi içindeki barışa yöneliktir. Doğu’ya damgasını vuran ‘şeylerin birlikteliği (dichotomy)’ düşüncesidir ve bu da en iyi şekilde tasavvufta görülebilir. Batı’ya damgasını vuran ise, ‘şeylerin karşıtlığı (dualism)’ düşüncesidir. Dualism, dichotomy’nin karşıtıdır. Doğu ile Batı bu iki bakış biçimiyle birbirinden ayrılırlar, fakat hemen belirtmek gerekir ki, ne Doğu saf halde dichotomy’e, ne de Batı saf halde dualism’e sahiptir. Doğu daha çok dichotomy’e, Batı ise daha çok dualism’e eğilimlidir. Doğu düşüncesinde dichotomy bir ‘bilgelik ilkesi’ olarak benimsenirken; dualism Batının hayat algısına, ‘ben-merkezci (egocentric)’ bir anlayışı yerleştirmiştir. (Aktaran Sözen, 2009, s.133-134)

Ayrıca, “tümdengelim”e (deduction) yakın bir düşünce yapısı olan Doğu kültürü ile “tümevarım”a (induction) yakın kültürel özellikleri olan Batı kültürü arasında zaman ve mekân yönünden de farklılıklar vardır (Sözen, 2009, s.134). “Art zamanlılık” (diachrony) yapısıyla Batı kültürü, her şeyin ardışık olarak ayrı alanlarda gerçekleştiği

kabulü ile hareket eder (Sözen, 2009, s.134). Oysa Doğu felsefesinin zaman anlayışına göre, her şey aynı anda, tek bir mekânda gerçekleşir; yani “eş zamanlılık” (synchronicity) arz eder (Sözen, 2009, s.134).

Hikâye anlatımı açısından değerlendirildiğinde ise Doğu hikâyesinde “sürpriz”den “sürpriz”e geçişler söz konusuysen Batılı anlamda dramatik kurguda “nedensellik” ilişkisi etrafında gelişen bir olaylar dizisi mevcuttur (Sözen, 2009, s.134).

Bu noktada Doğu’ya ait anlatılarda “hikmet” ve “kader” öne çıkarken Batı’ya ait anlatılar, insan ve hayat merkezlidir:

Şark hikâyesi daima başlangıcı olan masalda, onun başlıca şartları olan gayrı muayyen zamanda ve müphem mekânda macerasını anlatır, kaçışını temin eder ve hikmet dersini verir. Çıplak bırakılmış bir Çin veya Hint kelimesi yahut uzak bir şehir adı mekân olarak ona kifayet eder. Hiçbir meselesi yoktur. Hayata o kadar yakın olan Makame’de, o kadar tatlı Binbir gece’de bile kaba bir karakter ayrılışından daha ziyade lâtifede kalan bir mizah ve hicivden ileriye gitmez. Kaderin kendisine terk ettiği insan talihinin üzerinde hiç durmadan şaşırtıcı ile dolu örgüsünü yapar. Garp’ta ise hikâye ve romanlar, daha evvel standanda sanatkarların dikkatinin önünde tuttuğu şey daima insan ve hayatın kendisidir. Şark hikâyesi bu dikkatin çok berisinde kendi kaçış âlemini kurmakla kalır. Onun için başlangıcında çok zengin temaları olduğu gibi harcar, sonunda ise sadece kendini tekrar eder. Şahısların kendilerini aşan hiçbir zemini yoktur. Teferruata girmeye bilmediği için esashıy daima kaybeder. (Tanpınar, 1998, s.129)

Daryush Shayegan (1997, s.18), *Yaralı Bilinç: Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni* adlı çalışmasında bir Doğu toplumu olarak aynı nostaljik temaların yinelenmesi, aynı günah keçilerinin aranması ve aynı siperlerin arkasına saklanılmasını asırlık bir zâfiyet olarak kabul etmektedir. Böylelikle bayatlamış klişelerle örülü düşüncelerin ürünü olan ve hep aynı kaderin kurbanı olan dramın kahramanları değişmemekte ve dramaturji hep aynı kalmaktadır (Shayegan, 1997, s.18).

Tanpınar (1998, s.119)’a göre de “Müslüman-Şark edebiyatlarının bir tarafı daima karakter peşindeydi. Karagöz, Ortaoyunu, Meddah hikâyeleri gibi halk sanatlarımız, daha ziyade halk komedisi sahasında kalmak şartıyla az çok karakter sanatlarıydı” (Tanpınar, 1998, s.118). Bu noktada temel güçlük, “insanı yakalamak”tan öte “hayatın kendisini yakalamak”tır; ne yazık ki dilde de gelenekte de “psikolojik tecessüs”ün yeri yoktur (Tanpınar, 1998, s.118).

Resim ve heykel gibi sanatların geri kalışını İslami akideyle ilişkilendiren Tanpınar (1998, s.58)’a göre, yine İslamiyet’le ilişkili biçimde “psikolojik tecessüs”ü pek az tanıyan Doğu, insan ruhuyla da pek az meşgul olmuştur. Yahya Kemal Beyatlı (1990, s.69,71) tarafından da “iki feci noksan” olarak değerlendirilen “resimsizlik” ve “nesirsizlik”, muhayyile zayıflığının temel nedeni olarak kabul edilmektedir.

Tanpınar (1998, s.58-59), Doğu anlatısında eksikliğini vurguladığı “introspection”, yani içe bakış ya da iç gözlem kavramı ile ilgili şu değerlendirmeleri yapmaktadır:

Kadîm Yunan’a hıristiyan dünyasının üstün olduğu tek nokta burası, bu içe doğru dönüştür. Onunla kadere karşı koyma fikri tamamlanır. Yani kahraman hakikî manasında teşekkül eder. İnsan kendi bütünlüğünü alır. Eski şark hikâyesine böyle bir terbiye yardım etmemiştir. Hıristiyanlıktaki cibillî günah fikrinin doğurduğu hürriyet mücadelesinin eski şark cemiyetlerinde olmadığı gibi.

Müslümanlıkta Hristiyanlıktaki gibi bir günah çıkarma geleneğinin olmayışı, iç gözlemi imkânsız kılmıştır. Tanpınar (1998, s.60)’ın deyişiyle içe bakıştan yoksun olan “Şark masalı uzun ve lezzetli bir kaçıştır. [...] Kaçmakla kahraman teşekkül etmez”:

Roman yazmak isteyen genç bir arkadaşım bir gün (Anadolu’ya gidip, köylerde dolaşmayı, köylü ve halk psikolojisini tedkik etmeği) istediğini söyledi. Ne yapacaksınız? diye sordum: (Roman yazacağım ve bu memleketin halkını bu romanda konuşturacağım). Hatırıma Zola’nın Paris amele mahallelerinde üstü açık ve zarif bir araba ile dolaşması geldi. Fakat bu asil hüsnüniyet karşısında şüphesiz ki, bir şey denemezdi. [...] Dostum, Anadolu’da uzun uzadıya dolaştı. [...] [Ü]ç beş halk masalı dinledi ve bir nevi etnografya tedkiki yaptı ve nihayet mevsime, iklime, tesadüf ettiği ruh hâletlerine ve kendi hâlet-i ruhiyesine göre bir yığın da kabîlî hüküm peyda edip döndü ve roman kaldı. Kendisine bütün kütleyi konuşturmak vazifesini veren bu dostum, bu seyahat yerine kendini derinleştirseydi, kendi mütenakıs hakikatlerini ortaya atsa idi, Türk romancılığı eminim ki, şâyân-ı dikkat bir eser kazanacaktı ve belki de yapmak istediğini bilmeden yapacaktı. (Tanpınar, 1998, s.50-51)

Tanpınar (1998, s.59), Batı romanının Hristiyanlıktaki günah çıkartmadan geldiği yönünde bir yanlış kanaat yaratmak istemediğini; yalnızca Hristiyan dünyasındaki, kendi kendini her an yoklama ve derinleştirme terbiyesinin varlığına dikkat çektiğini belirtmektedir. Nitekim bu terbiye söz konusu kültüre ait en önemli özelliklerden biridir ve modern romanın teşekkülüne yardım etmiştir (Tanpınar, 1998, s.59). Oysa İslam anlayışına göre şöyle bir algı söz konusudur:

Bizde bazı tasavvuf mesleklerinde şüphe ve kendi kendisini mürakabe vardır; fakat cibillî günah fikrine bağlı değildir. Tasavvuftaki ibadet ve riyazet ile kurtuluş, maddeye şamil bir hâlden, tabir câizse bir neutralité’den kurtuluştur. Hıristiyanlıkta ise

bir lekeden, menfi bir hâlden, bütün hayata şâmil bir lânet gibi bir günahıtan kurtulmuştur. Tenzihî akideye gelince, hayatı sadece ilâhî bir mevhîbe gibi kabul eder. Şark hikâyesi muayyen bir vaka anlayışında kalmış, onun ötesine geçip insana erişememiştir. (Tanpınar, 1998, s.59)

Murat Belge (1998), *Edebiyat Üstüne Yazılar* isimli kitabında yer alan “Roman Üstüne” başlıklı yazısında Tanpınar’la benzer görüşleri dile getirir ve özellikle ilk dönem Türk romancılarının, insanı sosyolojik ve psikolojik gerçekliğiyle yansıtmada başarısız olduklarını öne sürer:

Öyle bir durumdaydı ki Türk romancısı, roman yazabilmek için insan yaratmalı, ama insan yaratmak için de önce insanı tanımalıydı. Ve bunun için yararlanabileceği hiçbir yerli kaynak yoktu. Dolayısıyla ilk Türk romanlarındaki kişiler inandırıcılıktan hayli uzaktır. Zaten o kişilerin çevresinde, gerçekçi, inandırıcı bir bağlam da kurulamamıştır. Örneğin Namık Kemal’in İntibah’ında gördüğümüz Ali Bey psikolojik veya toplumsal, hiçbir açıdan gerçek olmadığı gibi, içinde yaşadığı toplum da, sözgelişi Evliya Çelebi’de yer yer gördüğümüz dipdiri toplumun yanında, son derece yapay ve zorlamadır. (Belge, 1998, s.19-20)

Nitekim Belge (1998, s.20)’nin vurgusuyla “[i]nandırıcı, yerli, gerçek kişilerin romanını yazma çabası öylece, bir ‘tip yaratma’ çabasına dönüşmüştür”. Söz konusu dönüşümün altında, yaratma sürecindeki “kişinin kim olduğunu bilme” sorunu yatmaktadır (Belge, 1998, s.20). Dolayısıyla romancılar, prototip olacak kişiyi, bireysel özellikleri ile değil, toplumsal özellikleri ile var etmişler; “karakter” yerine “tip” yaratmışlardır (Belge, 1998, s.20). Bu bağlamda Belge (1998, s.20), toplumsal birer tip olarak Abdülhak Şinasi Hisar’ın protagonistlerini, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın bütün insanlarını ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Seniha’sı ile Naim Efendi’sini örnek verir.

Belge (1998, s.19)’ye göre, köklü bir roman geleneği gibi tiyatro geçmişine de sahip olmayan Türk edebiyatında, hem gerçekçi anlatımdan hem de insan yaratma bakımından yararlanacağı yerli kaynaklardan mahrum olan Türk romancısı, Batı’dan edindiği bilgiyi, Türkiye’ye uygulamaya başladıysa da edebiyat tarihi bilgisi çok yüzeysel olduğu için öğrendiklerini tam olarak kavrayamamıştır.

Belge (1998, s.66), *Edebiyat Üstüne Yazılar*’daki “Üçüncü Dünya Ülkeleri Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bakış” başlıklı yazısında Fredric Jameson’ın tartışma yaratan şu iddiasına yer verir: “Bütün üçüncü-dünya metinleri, bence zorunlu olarak, ve çok özgül bir biçimde, alegoriktir: ulusal alegoriler olarak okunmalıdırlar”.

Öte yandan, “Jameson’a göre kendini ulusal alegori olarak ortaya koymayan üçüncü-dünya edebî ürünleri, Batı’nın postmodernizm-öncesi romanlarının biçimi olarak karşımıza çıkıyorlar. ‘Dreiser ya da Sherwood Anderson’ romanlarına benziyorlar” (1998, s.66). Belge (1998, s. 66-67), Jameson’ın yazısındaki çelişkili noktalara ise şu sözlerle vurgu yapar:

Aiyaz Ahmad’ı ve başkalarını tedirgin eden yanı, “birinci” ve “üçüncü” dediği dünyalar arasına oldukça kesin bir ayrım koyması. Bu, neredeyse o dünyalarda var olan toplumların tarihi belirlenmelerinin ötesine geçip bir kesimde yaşayan insanlar ve onların hikâyesini anlatan yazarlarla öbür taraftakiler arasında türsel bir farklılık olduğunu varsayıyor. Jameson yazısının birçok yerinde, bu ayrımın “birinci-dünya” yakasında kalmış Marksist bir eleştirmen olarak, kendi –“postmodern”- kültürünün yapaylığına, gerçeklikten kaçışına hayıflanıyor; sözkonusu dünyaların derindeki ve temeldeki birliğine değiniyor. Ama bu birliği sonunda Hegel’in “Efendi-Köle” diyalektik ilişkisi analojisiyle açıkladığı gibi, üçüncü-dünya edebiyatına “alegori” gibi (üstelik, “ulusal” alegori) pek gelişkin sayılmayacak, hattâ “kaba” denebilecek bir anlatım yöntemini uygun görüyor. Bütün bunlarda gerçekten sinir bozucu bir ton var.

Belge (1998, s.74), Jameson’ın öne sürdüğü argümanlara Aiyaz Ahmad’ın yaptığı eleştirileri haklı bulur; ancak sonuçta yine de Jameson’ın temel argümanına katıldığını ifade eder:

Söz konusu ülkelerde siyasetin hâlâ belirleyici olabilmesi, ülke tarihi ya da yapısının hâlâ analiz ve anlayış gerektiriyor olması, Batı edebiyatının büyük ölçüde tükettiği ampirik anlatı yöntemi yerine başka anlatım biçimleri –simgesel, şiirsel, destansı, alegorik v.b.- geliştirme ihtiyacı, hep birlikte rol oynuyorlar. Onun için, bütün teorik gaflarına rağmen, Jameson’ın temelde doğru bir saptama yaptığını düşünüyorum.

Romancı Kemal Tahir (1989a, s.70), “insanı anlamak” konusunda eleştirmen Belge (1998) ile benzer görüşleri paylaşmaktadır: “Gerçekçi romanın biricik gerçeği[nin] insan dramı” olduğunu ifade eden Tahir (1989b, s.127)’e göre, romancının asıl amacı insanı anlamak olmalıdır. Çünkü “[y]ığını anlamak insanı anlamak değildir. İnsanı anlamayınca yığını anlıyorum sanmak, kendini aldatmaktır” (Tahir, 1990, s.166). Yazar, “drama çatmış tek insan” tâbiriyle neyi kast ettiğini ise şu sözlerle açıklamaktadır:

[İ]nsan dramı, ancak, insanın kapana kısıldığı yerde vardır. Buradaki kısırlılığın, bence, insanın dış itimelerle yakalandığı bir tuzak değildir. Daha çok kendi kişiliğindeki özelliklerle gelip girdiği bir kapandır. Bence, bu kapanın çıkış yolları sınırsız kapalı da değildir. Tersine, hemen her şeyi açıktır. Hele başka insanlar için burada kapan bile sözkonusu olamaz. (Tahir, 1989a, s.69)

Orhan Pamuk (Aktaran Sözen, 2009, s.137), “Türk Romanının Ruhu Üzerine” başlıklı makalesinde Batı ve Doğu romanının “biçimsel farklılıklar” açısından değil de “iki ayrı dünyanın ruhu” açısından değerlendirilmesi gerektiğini öne sürer. Pamuk (Aktaran Sözen, 2009, s.137), Batılı bir roman yazarında, betimlediği olayların gerçek anlamını bütünüyle bilmediği duygusu ile sürekli betimlemeler yapmanın öne çıktığını; Türk romancısının ise betimlediği olguların açık seçik birer anlam taşıdığı bilinciyle hareket ettiği için nesneleri ayrıntılarıyla irdeleme gereği duymadığını belirtmektedir.

Şerif Mardin (1984, s.13-14), “‘Aydınlar’ Konusunda Ülgener ve Bir İzah Denemesi” başlıklı makalesinde, edebiyat ve sanattaki yüzeyselliğin temel gerekçesini ortaya koymaktadır:

Klasik trajedi “daemon”un önünde durulmaz gücü üzerinde bir yorumdur. “Daemon”un kabul edilmediği, maskelendiği ve yalnız “kötü” ile bir tutulduğu uygarlıklarda edebiyat ve sanat yüzeysel kalmaya mahkûmdur. İslam (resmî) kültüründe (tasavvufun dışında kalan Ortodoks Şeriatçılıkta) ve bu arada Osmanlı kültüründe, “daemon” “şer-şeytan”la bir tutulduğundan yaratıcı bir güç olarak ortada yoktur. Bundan dolayı da, bizde ortaya gerçek trajedi çıkacağına, Abdülhak Hamit’in melodramları çıkmıştır. Çağdaş Türk edebiyatının bir tür fakirliğinin de gizi buradadır. “Daemon” bizde yalnız dış şekliyle tanınmıştır. Toplumla özdeşleşememe ya da Batıyı sindirmenin zorluğu yani topluma yönelik bir sorunsal, dramın bizdeki “birinci çizgisi”dir. Dramın ikinci çizgisi de bunun bir uzantısıdır: cefa, eziyet, kötülük, haram. Eşkıya menkıbelerinde “daemon” bir “başka” olarak görülebildiğinden bu gibi anlatımlarda ustayız. Fakat “daemon”un iç serüvenlerinin anlatılması gereken zamanda yüzeyde kalmaya mahkûmuz, çünkü yazarın kültür dağarcığında kendi içindeki “daemon”u anlamasına yarayacak açıklıklar yoktur. Bundan dolayı, herhangi bir anlatım modelini kurarken “dıştan gelen tehlike”yi anlatmakta birinci derecede maharet sahibiyiz. Aynı öykünün “içerden” anlatılmasında ise bir aşılmazlık, bir sun’ilik, en azından belirli bir “kalıp” üslubu giriyor. (Mardin, 1984, s. 14)

Mardin (1984, s.14-15), Türk aydınının “daemon” konusundaki görüşlerinde “mahalle adabı”ndan ileri gidemediğini; ancak söz konusu eksikliği fikir hayatını tamamıyla yok eden bir özellik olarak ele almaktan ziyade onun ilerleyen kesimleriyle çocuksu kalan kesimleri arasındaki mesafenin anlaşılması için vurguladığını ifade eder. Mardin (1984, s.14-15)’e göre, Türk psikologları ve psikiyatrları bile reçeteci formüllerle yetinip “daemon”u kabul etmemişler ve “kutu psikolojisi”ne yönelmişlerdir.

Mardin (1984)’in “trajedi eksikliği” ve “daemon” bağlamındaki değerlendirmeleri, Hilmi Yavuz (2010)’un İslamiyet ve Hristiyanlık’taki “daemon” karşılaştırmasıyla ayrı bir anlam kazanmaktadır:

Müslüman insan için nefis, ne içselleşmiş kötülük, ne de 'daemon'dur! İslam'da şeytan, nefsin masivayla olan arzu ve haz ilişkisini, o arzu ve hazzı hırs ve ihtirasa dönüştürerek bedenden 'varlık'a, 'dışarı'dan 'içeri'ye taşımanın peşindedir. Yoksa Hristiyanlıkta olduğu gibi 'mütemmim cüzü' olduğu varlığı içeriden kuşatmak değil! Müslümanlık'ta şeytan, 'dışarı'dan 'içeri'ye (beden dolayımından varlığa) nüfuz etmek konumundadır. Hristiyanlıkta ise o, zaten hep 'içeri'dedir. Hristiyanlıkta kötülüğün 'asli Günah' dolayısıyla içselleşmiş (insan içindeki 'kötülük'le birlikte dünyaya atılmış) olması, İslam'la Hristiyanlık arasındaki temel ontolojik farkı gösterir. Dolayısıyla, Hristiyanlıkta 'nefs'e tekabül eden herhangi bir kavram yoktur. Hristiyanların 'asli günah' dolayısıyla reddettikleri cinselliği meşrulaştırmak için kilise babaları, 'ten' (chair) ve 'beden' (corps) ayrımını icat etmişlerdir ki, bu, bana göre elbet, içerideki 'kötülük'ü dışsallaştırma çabası olmaktan öte bir anlam taşımaz.

Trajik olanı yaratanın insandaki “daemonic” taraf olduğunu vurgulayan Sadık Yalsızuçanlar (1997, s.98)'ın ifadesiyle hayatı bir tür çatışma olarak algılayıp hırsı ve kavgaları kamçılayan dünya görüşünün trajedi üretmesi doğaldır (Yalsızuçanlar, 1997, s.98). Bu noktada insanın şeytanî boyutunu ifade eden daemondur.

Sadık Yalsızuçanlar (1997, s.56)'a göre, “İslam'ın kader inancı, ‘insanın yapıp ettikleri, kendi seçim ve istemine bağlı olarak Allah'ın yaratışıyla gerçekleşir’ biçiminde özetlenebilir. Ne bireyin istenci yok sayılmakta ne de Allah'ın küllî iradesi”. Yalsızuçanlar (1997, s.98-99), modernleşme çabalarının yarattığı süreç bağlamında ise şunları söylemektedir:

Batıdan devşirilen kalıplar, daemonic güçlere meşruiyet kazandıramadığı gibi, topluma yönelik bir sorunsalı da besleyerek hüznü derinleştiriyor. Bu bakımdan Afife Jale için 'ilk ateşi yakan' yerine, 'ilk ateşte yanan', Cahide Sonku içinse 'efsanevi' yerine 'mahzun' nitelemesi uygun düşecektir. Kuşkusuz bir gerçeği teslim ediyoruz: Modernleşme çabaları Batı tarzı trajedi üretmedi; fakat trajik dünya görüşünün yüzeyinde çırpınan gerçek dram kişileri doğurdu.

Sözü edilen “modernleşme” sorunsalı, Shayegan (1997, s.85)'ın *Yaralı Bilinç: Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni* adlı çalışmasında “Yamalamanın İki Yüzü: Batılılaşma ve İslamileşme” başlığı altında gündeme getirilen “yamalama” kavramı açısından değerlendirilebilir: Shayegan (1997, s.85)'a göre “[y]amalama, çoğu zaman bilinçsiz bir işlemdir; birbirini tutmayan iki dünyayı bir bilginin tutarlı bütünlüğü içinde özdeşleştirmek için, bu dünyaların birbirine bağlanmasıdır”. Öte yandan Shayegan (1997, s.85), yamalamanın görünümüleri için şunları söylemektedir:

Yamalama, gerçekliği içi boş bir söyleme indirger bir bakıma; bu söylemin modern ya da arkaik olması önemli değildir. Ama bu indirgeme sorgulamasız, mesafe bırakılmadan ve eleştirisiz yapılır. Yamalama, şeylerdeki pürüzleri kaplayan ince bir vernik katıdır, yüzeyi hafifçe kazındığında çatlaklar ve hatalar ortaya çıkar. Yamalama, zamanın aşındırdığı çatlak yüzeyleri, kötü havalardan harap ettiği yapıları caşcaşlı bir

dekorla örter. Harabeleri, döküntüleri, yıpranmış binaların çatlak cephelerini, kötü kabuk bağlamış yaraları gizleyen sahte parıltılı bir yüzeydir; soluk, yakışık almayan paçavraları, paramparça olmuş pılı pırtıyı kamufle eden bir yaldız.

Shayegan (1997, s.86)'ın vurgusuyla eski ve yeni söylemin yamalandığı melez zeminde çarpık bir bakış açısı ortaya çıkmaktadır. Söz konusu yamalamalar, manevi yönden Maniheizt iyiler ve kötüler olarak yansımaktadır (Shayegan, 1997, s.92):

Kırılan cevizlerin bedelini ödeyecek birisi bir yerlerde hep vardır. Öyleyse bize gereken günah keçileridir. [...] Bir siyah vardır, bir de beyaz; pastel tonlara, açık-koyu dağılımının nüanslarına, alacakaranlığın grilerine, ara renklerin ince farklılığına yer yoktur burada. Bu inatçı alışkanlıklar ve indirgeyici görüşler kafalarda öylesine yer etmiştir ki sürekli olarak yeni şekillerde ortaya çıkarlar, dayanak noktaları olaylar tarafından yalanlandığında bile yeniden saldırıya geçerler.

Gregory Jusdanis (1998, s.11) de *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi* adlı çalışmasında, “[g]ecikmiş modernleşme, özellikle de Batılı olmayan toplumlarda, sözde doğru yoldan saptığı için değil Batılı prototiplerin asıllarına sadık bir biçimde çoğaltılması için zorunlu olarak ‘tamamlanmamış’ kalır” sözleriyle Türk toplumu için de geçerli olduğu söylenebilecek bir argüman ortaya atmış olur. Jusdanis (1998)'in vurguladığı “eksik modernleşme”, Shayegan (1997)'in “yamalama” vurgusuyla birlikte ele alındığında gerek Türk edebiyatındaki kurmaca yapıtları gerekse sinemayı aynı “gecikmişlik” kavramı etrafında değerlendirme zorunluluğu ortaya çıkar. Nitekim Nurdan Gürbilek (2004, s.83) de *Kötü Çocuk Türk* adlı kitabında Türk edebiyatının kötü kahramanlarının bu “çifte gecikmişliğe doğduğunu” vurgulamaktadır:

Türk edebiyatının iyi ya da kötü, bütün kahramanları aynı açmazın içine doğduğuna göre, kötü çocuğun farkı ne? Birincisi, kötü çocukluk bu çifte açmazın, dolayısıyla da bu gecikmişliğin alevlendirdiği bütün bir kendiliğindenlik-dolayım, sahicilik-düzmecelik, özgünlük-taklit ikiliklerinin belki de en iyi görüldüğü yerdir. Çünkü doğadan fıskaran, kendiliğinden, eşi benzeri görülmemiş bir kötülük hayal eder kötü çocuk; ama sonunda en doğal eyleminin bile ne kadar kültürel, en kendiliğinden davranışının bile ne kadar devralınmış, en özgün duygularının bile ne kadar gecikmiş olduğunu fark edecektir. İkinci nedene gelince; model kaymasına yol açan travmanın, özgün-taklit ikiliğini doğuran gecikmişliğin kendisine verilmiş bir cevaptır kötü çocukluk.

Bu bağlamda Gürbilek (2004, s.96), eleştirinin çıkmazlarını da şöyle ifade etmektedir:

Yabancı model karşısındaki yetersizliğini nesnesinin yüzüne vuran soğuk bir gözlemcilik ile sahicî olduğu düşünülen bir yerellikten, milliyetçi bir kırgınlıktan ya da şekilsiz bir üçüncü dünya duyarlılığından beslenen fazlasıyla sıcak bir tavır arasında, züppece bir kibirle taşralı bir gurur arasında, nihayet yabancı hayranlığıyla yabancı düşmanlığı arasında sıkışıp kalmış gibidir eleştiri.

Arslan (2010, s.245), *Mazi Kabrinin Hortları: Türklük, Melankoli ve Sinema* başlıklı çalışmasında Gürbilek (2004)'in bu argümanlarını sinema ile ilişkilendirir ve Özön (1995)'ün eleştirilerine yer verir:

Eleştirinin bu iki ucu sinemaya baktığında nesnesinde “Batı’yı/yabancı etkisini”, “iğreti idealleri”, “taklit ve biçim özentisini”, “köksüzleşme/yabancılaşmayı”, “ilkel, acıklı, Doğulu geleneği”, “en yoz Batı taklidiyle en ağdalı Doğu işi melodramı”, “Batı’ya aşırı açıklığı” bulur. Yönetmenlerin başka filmleri ve kendi filmlerini biçim özentisiyle, Batı özentisiyle eleştirdikleri, Lütfi Akad’ın ifadesiyle “biçim özentiliği” ile “tekniksiz yerlilik” arasında kaldıkları, “biçim/içerik” endişesinin şiddetini artıran bir kültürel evrende, eleştiri de kendini birbirine zıt gibi duran iki düşünsel yörüngenin içinde bulmuştur. Bu yüzden bir yönetmenin ya da eleştirmenin kendi düşünsel hattında ortaya çıkan bölünmelere tanık olduğumuz gibi, farklı düşünsel konumları da kimi zaman aynı yörüngenin içinde konuşurken görürüz. Türk sinemasının roman, öykü, resim gibi geri kalmışlığından, kalıplar sineması oluşundan ve hep yüzeysel gerçekliğin tuzaklarına düştüğünden söz eden, çözümü, Türk kültürünün çağdaşlaşmasında bulan Nijat Özön, “Bu, yabancı işidir. Bu, bize uymaz, bünyemize uygun düşmez,” yargılarını da öfkeyle eleştirmiştir.

Nitekim Özön (1995, s.280), *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları* çalışmasının birinci cildinde, resim sanatı geleneğinin sinema sanatı için vazgeçilmezliğine işaret eder: Özön (1995, s.280)'e göre, sinemamız sadece resim sanatı geleneğinden değil, dram sanatı geleneğinden de yoksundur. Bütün bu yoksunluklara kültürümüzdeki söz sanatları geleneğinin ağırlığı da eklenince özünde bir görüntü sanatı olan sinema aslında kendi özünden uzaklaşmakta ve göze değil kulağa hitap eden bir “Karagöz Sineması” ortaya çıkmaktadır (Özön, 1995, s.280).

Özön (1995, s.78), Türk filmlerinin yüzde doksanında halk hikâyeleri, roman ve masalların ilkel yapısının, olağanüstü rastlantıların ve kalıp tiplerin görüldüğüne dikkat çeker. Özön (1995, s.78)'e göre, Karagöz'ün, Ortaoyunu'nun, Meddah geleneğinin Türk sinemasındaki izleri daha derindir ve gözden çok kulağa seslenen bu sanatlar, her şeyden önce göze seslenen sinemada korkunç yaralar açmaktadır. Özön (1995), resim ve edebiyat alanında Belge (1998), Beyatlı (1990), Mardin (1984) ve Tanpınar (1998) gibi yazarlar tarafından vurgulanan yüzeyselliğin sinema sanatı için de geçerli olduğunu ileri sürer:

Türk sineması, bugüne dek, bir kalıplar sineması olmanın, masal çağını yaşamının sınırını henüz aşamamıştır. Gerçekçilik denemelerine kalkıştığı vakit de bu sinema, şaşmaz bir biçimde hep yüzeysel gerçekçiliğin tuzaklarına düşmüştür. Sinemacılarımız, şimdiye kadarki gerçekçilik denemelerinde öylesine başarısızlığa uğramışlardır ki, bu durum onları giderek, kusuru kendilerinde değil de gerçekçilikte bulmaya, gerçekçiliğin batı özentisi olduğu, Türk sinemasına, hatta genellikle Türk

sanatına uygun düşmediğini söyleme gülünçlüğüne dek vardır. Bütün bunlardan dolayı, gerçekçi Türk sinemasının önüne, genellikle gerçekçi sinemanın önüne çıkandan daha büyük, daha güç engeller çıkmaktadır. (1995, s.89)

Özön (1995)'ün bu eleştirilerini destekleyecek yorumlar, Yeşilçam Sineması'na damgasını vurmuş bir senaristten, bizzat Bülent Oran'dan gelir. Oran (Aktaran Türk, 2004, s.199-200), Türk masallarının ünlü kahramanı Keloğlan'ı, Yeşilçam sinemasındaki protagonistlerin arketipi olarak görür:

Yoksuldur Keloğlan, zavallı bir hasta anası vardır ve padişahın kızıyla evlenebilmek için devlerle mücadele etmesi, Kaf dağının ardına ulaşması gerekmektedir. Şimdi biz bu yapıyı ne yapıyoruz? Keloğlan yerine yoksul Cüneyt Arkın, yahut Kartal Tibet. Zavallı hasta bir anası var, yahut ameliyat edilmesi gereken kardeşi, bilmem nesi var. Öbür tarafta ise fabrikatörün kızı var... Yani bir tür masal dünyası bu... Masal dünyası... ve bu yapı hiç sekmez, hiç... Her zaman tutar. Bizim meselemiz film sanatı falan değil, hiç böyle bir iddiam olmadı. Popüler sinemanın özünde 'halk ne istiyor, neyi nasıl yaparsan o film iş yapıyor, geniş kitleye ulaşıyor?' var. Bizim işimiz bunları bulmaktır. Yani bütün o filmlerin tutan yanları aydın kesimin eleştirdiği yanlardı. Ben halkın istediğini vermekle mükellefim. Yani, işte sıkıntısı varsa o iki saat içinde o sıkıntıdan kurtulacak. Yahut umutsuz bir dönemdeyse bakacak o fakir delikanlı sıyrarak, sonradan istediği kızı alacak, bir şey olacak vb... Bunlar insanların doğal duygularıdır. Bütün mesele kendi derdini, kendi sıkıntısını unutmak isteyen okuyucu yahut seyirciye düşlediği, olmak istediği öyküleri yapay bile olsa vermek. İnsanların buna ihtiyacı var. Biz bunu yaptık.

Oran (Aktaran Türk, 2004, s.224-225), “[m]izah yerine bazı güldürücü tipler kullanıldığı görülüyor. Hep kaba, kesin bir tipllemeye gidiliyor. Karagöz ve Ortaoyunu ya da tiyatro bunun kaynağı mı?” sorusuna şu cevabı verir:

Bir alışkanlığın süreci sayabiliriz. Halk belirli oyuncularını Karagöz şekilleri gibi belleyip benimsiyor. Örneğin bir Necdet Tosun perdede göründü mü daha bir şey yapmasına kalmadan salonun kahkahası öncelikle hazır oluyor. Tersine örnek de verilebilir. Bir filmde Salih Tozan, öbüründe Vahi Öz kötü adam rolündeydiler. Kusursuz da oynadılar. Ama seyirci alışkanlığını bozmadı. En dramatik yerlerde güldü durdu. Çünkü öyle şartlanmışlardı.

Oran'ın halkın nabzını tutmaya çalışan bir senaryo yazarı olarak yaptığı gözlemler, seyircinin gelenekten gelen alışkanlıklarının kolay kırılmayacağını göstergesidir. Nitekim Ayşe Şasa (1997, s.137), Sadık Yalsızuçanlar ve İhsan Kabil'le birlikte hazırladıkları *Düş, Gerçeklik ve Sinema* adlı çalışmada eşi Bülent Oran'a getirilen eleştirilere rağmen onun temsil ettiği geleneksel sanat anlayışının ve Yeşilçam'la özdeşleşen bir senarist olmasının nedenini daha derinlerde aradığını ifade etmektedir: “Kaynağını masaldan, halk hikâyesinden alan trajik-olmayan yerli hayat görüşü, Batı sineması ve Batılı yaşam tarzı ile gelen Prometeci trajik eğilimleri, kendi

ana eksenini bozmadan eğip bükmüş, trajediye direnen bir dram anlayışı doğurmuştur.” Şasa (1997, s.137)’ya göre, “Yeşilçam melodramı, yerli halk masalı ile Batılı dramın garip bir karışımı, trajik olmayan bir dram türü” olarak kabul edilebilir. Nitekim Oran (Aktaran Şasa, 1997, s.137)’ın ifadesiyle “bizim mutsuz sonlarımız bile mutludur” ve birbirini seven kahramanların ikisi birden ölse bile seyirci onların öteki dünyada yeniden buluşacakları inancını taşır.

4. TANRI KONUŞUR ŞEYTAN FİSİLDAR FİLMİNİN

YAPIM AŞAMALARI

Bu başlık altında sanatta yeterlik projesi olarak çekilen *Tanrı Konuşur Şeytan Fısıldar* filminin “geliştirim”, “yapım öncesi”, “yapım” ve “yapım sonrası” aşamalarına yer verilmiştir.

4.1.Geliştirim Aşaması

Yeşilçam Sineması’nın, diğer bir deyişle melodram sinemasının en büyük zaaflarından biri, mutlak iyi ve mutlak kötü kategorilerine dayanmasıdır. Daima iyilerin kazandığı masalsı hikâyeler anlatan, inandırıcılıktan, yaratıcılıktan, felsefî, psikolojik ve entelektüel derinlikten yoksun melodram sinemasından kurtulmak için iyilik ve kötülük konusundaki felsefî yaklaşımın köklü bir dönüşümden geçmesi gerekir. Hayatta mutlak iyi ve mutlak kötü diye bir şey yoksa sinema dramaturjisinde de mutlak iyi ve mutlak kötü kategorilerine yer olmamalıdır.

Tanrı Konuşur Şeytan Fısıldar filmi, melodram sinemasındaki mutlak iyi ve mutlak kötü kavramlarını felsefî açıdan sorgulamayı amaçlayan bir çalışmadır. Bu çalışmaya ilhamını veren eserler, felsefî anlamda Paul Haggis’in yönettiği *Crash* (2005) filmi, dramatik yapı açısından ise Quentin Tarantino’nun *Jackie Brown* (1997) filmidir. İnsan ne melektir ne de şeytandır. İnsan günahları ve sevaplarıyla insandır. Nitekim, Shermer (2004, s.77)’in da ifade ettiği gibi, “[i]nsanlar doğaları gereği ahlaklı ve ahlaksız, iyi ve kötü, özgeci ve bencil, işbirlikçi ve rekabetçi, barışçı ve kavgacı, erdemli ve erdemsizdir”.

Türk sinemasındaki yaratıcı içerik sorununun tartışılmasına katkıda bulunmayı amaçlayan *Tanrı Konuşur Şeytan Fısıldar* filminin arka planı, Türkiye’de yaşanan 2001 Ekonomik Krizi’nin yarattığı toplumsal ve ekonomik sorunlara dayanmaktadır. Bu film için minimalist yaklaşıma uygun bir hikâye seçilmiş ve öykülemeye öncelik verilmiştir. Filmin konusu, 2001 Ekonomik Krizi’nin yaşandığı dönemde karısını ölümün pençesinden kurtarmaya çalışan yaşlı bir Kore Gazisi ile kredi kartı borçlarını ödeyemeyen genç bir güvenlik görevlisinin kesişen kaderleri hakkındadır.

“Geliştirim” başlığı altında *Tanrı Konuşur şeytan Fısıldar* filminin sinopsis, tretman ve senaryosuna yer verilmiştir. ekim senaryosu ve storyboard ise eklerde sunulmaktadır. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil Sanatları Bölümü ğrencisi Yuliya Pekz tarafından hazırlanan storyboard, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü araştırma görevlisi Yüce Sayılğan tarafından renklendirilmiştir.

4.1.1. Sinopsis

Bölüm I: Sonun Başlangıcı

6 Ekim 2001 Cumartesi

Sabahın erken saatleridir. Pasaj yeni açılmıştır. Esnaflardan yalnızca birkaçı dükkânlarını açmıştır. Kuyumcu, kasadan çıkardığı altınları vitrine dizmektedir. Kore Gazisi (71), pasajın bulunduğu caddenin köşesinde belirir. Bir süre durur ve vitrini hazırlayan kuyumcuyu izler. Sonra ani bir karar verip kuyumcuya doğru yürümeye başlar. Dükkândan içeri girer. Kuyumcu ona ne istediğini sorar. Kore Gazisi cevap vermez. Kuyumcu yeniden sorar. Kore Gazisi yine cevap vermez. Kuyumcu sinirlenir ve Kore Gazisi'ni kovmaya kalkışır. Bunun üzerine sinirlenen Kore Gazisi elini paltosunun cebinden çıkarır. Silahını kuyumcuya doğrultur. Kasadaki paraları ve altınları ister. Kuyumcu neye uğradığını şaşırmıştır. Onun tereddüt ettiğini gören Kore Gazisi, tabancasının kabzasıyla adamın başına vurur. Sendeleyeni kuyumcu düşmemek için büyük bir çaba sarf eder. Alnı yarılmış ve çok korkmuştur. İçi altın ve para dolu kadife torbayı istemeye istemeye Kore Gazisi'ne uzatır. Kore Gazisi torbayı kapıldığı gibi dışarı fırlar. Her şey otuz saniye içinde olup bitmiştir. Kuyumcu şoku atlatır atlatmaz dışarı fırlar ve “İmdat! Soyuldum!” diye bağırmağa başlar. O sırada pasajın diğer çıkışında cep telefonu ile konuşmaya devam eden Sadık, kuyumcunun çılgınlığını duyunca irkilir. Elindeki cep telefonunu kapatıp pasajın ön kapısına doğru koşmaya başlar. Koşarken belindeki silahı çıkarıp namluya mermiyi sürer. Bir elinde silah diğer elinde kadife torbayla pasajdan koşarak çıkan Kore Gazisi, kaldırım taşına takılıp tökezler ve boylu boyunca yere uzanır. Elindeki torbadan fırlayan altınlar etrafa saçılır. Kafası yarılan Kore Gazisi zorlukla ayağa kalkar. Yerdeki altınları aceleyle toplar. Son bir gayretle topallayarak koşmaya başlar. Arkadan yetişen Sadık, topallayarak kaçmaya çalışan Kore Gazisi'ne “Dur!” diye bağırır. Kore Gazisi, kaçmaya devam eder. Sadık, Kore Gazisi tam köşeyi dönerken ateş eder.

Bölüm II: Aydınliğın İçindeki Karanlık

5 Ekim 2001 Cuma

Şevket Rodop, hayatta karısından başka kimsesi olmayan bir Kore Gazisi'dir. Uzun bir süredir yoğun bakım ünitesine bağlı olan karısı Meryem'in (70) yanında refakatçi olarak kalmaktadır. Genç bir doktor, Kore Gazisi'ne karısının acilen ameliyat olması gerektiğini ama bunun pahalı ve riskli bir ameliyat olacağını söyler. Kore Gazisi hastaneden çıkar. Sahildeki bir bankta oturur. Önünden geçen genç ve yaşılı çiftleri izler. Kore Gazisi önce bir bankaya gider. Bankacı kız, ancak maaşının on katına kadar kredi verebileceklerini söyler. Daha fazlası için evini ipotek ettirmesi gerekmektedir. Kore Gazisi, oturduğu evin kendisine ait olmadığını söyleyip oradan ayrılır. Daha sonra Kore Gazisi'ni Cami Yardımlaşma Derneği'nde görürüz. Masanın bir ucunda Kore Gazisi, diğer ucunda yardımlaşma derneğinin üyeleri oturmaktadır. Kore Gazisi'ne yardım edemeyeceklerini söylerler. Bu sırada hemen yan duvardaki "Komşusu açken tok yatan bizden değildir. Hadis-i Şerif" yazısı dikkatimizi çeker. Kore Gazisi oradan ayrılıp Kore Gazileri Derneği'ne gider. Dernek'teki yetkili, bir bağış kampanyası başlatabileceklerini ama söz konusu meblağın yüksek olduğunu ve toplanmasının zaman alacağını söyler. Akşam ezanı okunmaktadır. Kore Gazisi abdest alıp camiye girer. Cemaatle birlikte akşam namazını kılar. Herkes ayrıldıktan sonra camide kalıp dua eder. Kore Gazisi kapısında "Bismillahirrahmanirrahim" yazan evine girer. Evin odalarını dolaşırken karısıyla birlikte geçirdikleri güzel günleri hatırlar. Madalyasını çıkarıp karısıyla kendi resminin yanına koyar. Elbise dolabını açar ve tahta bir kutunun içinde kılıfıyla birlikte duran toplu tabancayı alır. Işığı kapatır. Tekli koltuğa oturur ve gözlerini karanlığa diker.

Bölüm III: Karanlığın İçindeki Aydınlık

5 Ekim 2001 Cuma

Güvenlik görevlisi Sadık Tekin (32) bir süredir kredi kartı borcu batağındadır. Artık borcunu ödeyemez hâle gelmiştir. Sadık akşam eve geldiğinde elektriklerin kesik olduğunu fark eder. Faturası son üç aydır ödenmediği için elektriği kesmişlerdir. Karısı Kader (25) karanlıkta oturmaktadır. Sadık, mum almak için mutfağa gittiğinde

buzdolabının yerinde olmadığını görür. Sonra salondaki televizyonun da yerinde olmadığını fark eder. Karısına eşyalara ne olduğu sorunca aralarında şiddetli bir tartışma patlak verir. Kader sinir krizi geçirir ve eline geçirdiği her şeyi Sadık’a fırlatmaya başlar. Sadık, fırlatılan eşyalardan güçlkle sakınıp kendini dışarı atar. Sadık ve arkadaşı Güven İşbilir (28), bir birahane karşılıklı oturmuş bira içmektedirler. Güven, 2001 krizinin hemen öncesinde dolarla borçlanarak kendisine bir dükkân açmıştır; ama kriz patlayınca borçlarını ödeyemez duruma gelmiştir. İki arkadaş uzun bir süredir, Sadık’ın güvenlik görevlisi olarak çalıştığı pasajdaki kuyumcu dükkânını soymayı planlamaktadırlar. Önceleri bir şaka olarak ortaya atılan bu fikir giderek ciddiyet kazanmıştır. Defalarca bu soygunu konuşmuşlar ve sonunda ayrıntılı bir plan hazırlamışlardır. En önemli konu güvenlik kameralarının devre dışı bırakılmasıdır. Bunun için bir gece yarısı buluşup trafo merkezindeki kabloları zarar vererek pasajın bulunduğu bölgenin elektriğini keseceklerdir. Oluşan arızanın giderilmesine kadar geçen sürede pasajın arka kapısının kepenk kilitlerini açıp içeri girecekler ve kuyumcunun kasasını oksijen kaynağı ile kesip içindeki altınları ve paraları alacaklardır. Soygundan sonra polis elbette ki Sadık’ı sıkıştıracaktır. Ama Sadık renk vermeyecektir. Hiçbir şeyden haberi yokmuş gibi davranacaktır. Ayrıca iki arkadaş uzun bir süre, ortalık sakinleşene dek paraya dokunmayacaklardır. Sadık, artık vaktin geldiğini hemen yarın harekete geçeceklerini söyler. Güven, soygun tarihinin erkene alınmasından tedirgin olur. Sadık, her şeyi tereyağından kıl çeker gibi kolaylıkla halledeceklerini söyleyerek arkadaşını yüreklendirir. Artık kaybedecek bir şeyleri kalmamıştır. Hesabı ödemek için garsona işaret verirler. Sadık cüzdanını çıkarır; bir sürü kredi kartının içinden birini çekip garsona uzatır. Garson, bir süre sonra kartı geri getirir ve bakiyenin yetersiz olduğunu söyler. Güven, bunun üzerine hesabı nakit olarak öder. Sadık, masadan kalkarken garsona ters ters bakar.

Bölüm IV: Başlangıcın Sonu

6 Ekim 2001 Cumartesi

Sabahın erken saatleridir. Pasaj henüz açılmıştır. Esnaflardan yalnızca birkaçı dükkânlarını açmıştır. Kuyumcu, kasadan çıkardığı altınları vitrine dizmektedir. Sadık Tekin, pasajın ön kapısında etrafa bakınmaktadır. Bu sırada cep telefonu çalar. Arayan

kredi kartı borcunu ödeyemediği bankalardan birinin avukatıdır. Sadık’la avukat arasında hararetli bir pazarlık başlar. Sadık, avukattan biraz daha zaman ister. Kısa bir süre içinde bütün borcunu ödeyecektir. Sadık, rahat konuşabilmek için pasajın arka kapısına doğru yürür. Kore Gazisi kısa bir süre sonra kuyumcu dükkânına girer. Sadık, hâlâ dil dökmekte, avukatı biraz daha süre tanınması için razı etmeye çalışmaktadır. Bu sırada Kore Gazisi elinde kadife torbayla dışarı fırlar ve pasajın ön çıkışına doğru koşmaya başlar. Her şey otuz saniye içinde olup bitmiştir. Kuyumcu şoku atlatır atlatmaz dışarı fırlar ve “İmdat! Soyuldum!” diye bağırmaya başlar. O sırada pasajın diğer çıkışında cep telefonuyla konuşmaya devam eden Sadık, kuyumcunun çığlığını duyunca irkilir. Elindeki cep telefonunu kapatıp pasajın ön kapısına doğru koşmaya başlar. Koşarken belindeki silahı çıkarıp namluya mermiyi sürer. Sadık, topallayarak kaçmaya çalışan Kore Gazisi’ni görür; “Dur!” diye bağırır. Kore Gazisi, kaçmaya devam eder. Sadık, Kore Gazisi tam köşeyi dönerken ateş eder. Kore Gazisi önce dizlerinin üzerine düşer; sonra yere yığılır.

Jenerik akmaya başlar. Yazıların hemen yanında açılan küçük pencerede bir haber spikeri akşam haberlerini sunmaktadır: “Bugün İstanbul Bağcılar’da çok ilginç bir soygun olayı yaşandı sayın seyirciler... Yetmiş yaşlarında bir Kore Gazisi sabahın erken saatlerinde işlek bir caddedeki kuyumcu dükkânından çaldığı altınlarla birlikte kaçarken pasajın güvenlik görevlisi tarafından vurularak öldürüldü. Görgü tanıklarının ifadelerine göre soyguncu tek başınaydı... Yetkililer olayın ayrıntılarını araştırıyor...”

4.1.2. Tretman

BÖLÜM I: SONUN BAŞLANGICI

6 Ekim 2001 Cumartesi

1. DIŞ. PASAJ ÖNÜ / CADDE – GÜN

Sabahın erken saatleridir. Pasaj yeni açılmıştır. Esnaflardan yalnızca birkaçı dükkânlarını açmıştır. Kuyumcu, kasadan çıkardığı altınları vitrine dizmektedir. Kore Gazisi (71), pasajın bulunduğu caddenin köşesinde belirir. Bir süre durur ve vitrini hazırlayan kuyumcuyu izler. Sonra ani bir karar verip kuyumcuya doğru yürümeye başlar.

2. İÇ. KUYUMCU - GÜN

Kore Gazisi, dükkândan içeri girer. Kuyumcu ne istediğini sorar. Kore Gazisi cevap vermez. Kuyumcu yeniden sorar. Kore Gazisi yine cevap vermez. Kuyumcu sinirlenir ve Kore Gazisi’ni kovmaya kalkışır. Bunun üzerine sinirlenen Kore Gazisi o ana dek hiç çıkarmadığı paltosunun cebindeki elini aniden çıkarır. Silahını kuyumcuya doğrultur. Kasadaki paraları ve altınları ister. Kuyumcu neye uğradığını şaşırmıştır. Tereddüt edince Kore Gazisi tabancanın kabzasıyla adamın kafasına bir darbe indirir. Sendeleyen kuyumcu düşmemek için büyük bir çaba sarf eder. Alnı yarılmış ve çok korkmuştur. İçi altın dolu kadife torbayı istemeye istemeye Kore Gazisi’ne uzatır. Kore Gazisi torbayı kaptığı gibi dışarı fırlar. Her şey otuz saniye içinde olup bitmiştir.

3. İÇ. PASAJ İÇİ / KORİDOR - GÜN

Kuyumcu şoku atlatır atlatmaz dışarı fırlar ve “imdat, soyuldum” diye bağırmaya başlar. O sırada pasajın diğer çıkışında cep telefonu ile konuşan güvenlik görevlisi Sadık, olup biten hiçbir şeyin farkında değildir. Kuyumcunun çığlığını duyunca irkilir. Elindeki cep telefonunu kapatıp pasajın ön kapısına doğru koşmaya başlar. Koşarken belindeki silahını çıkarıp ateşe hazır hâle getirir.

4. DIŞ. PASAJ ÖNÜ / CADDE - GÜN

Bir elinde silah diğer elinde kadife torbayla pasajdan koşarak çıkan Kore Gazisi, kaldırım taşına takılıp tökezler ve boylu boyunca yere uzanır. Elindeki torbadan fırlayan altınlar etrafa saçılır. Kafası yarılan Kore Gazisi zorlukla ayağa kalkar. Yerdeki altınları aceleyle toplar. Son bir gayretle topallayarak koşmaya başlar. Bu sırada yaklaşan Sadık, “Dur!” diye bağırır. Kore Gazisi, koşmaya devam eder. Sadık, Kore Gazisi tam köşeyi dönerken ateş eder. Kore Gazisi önce dizlerinin üzerine düşer; sonra yere yığılır.

BÖLÜM II: AYDINLIĞIN İÇİNDEKİ KARANLIK

5 Ekim 2001 Cuma

5. İÇ. HASTANE / MERYEM’İN ODASI - GÜN

Kore Gazisi, uzun bir süredir yoğun bakım ünitesine bağlı olan karısı Meryem’in (70) yanında refakatçi olarak kalmaktadır. Genç bir doktor, Kore Gazisi’ne karısının acilen ameliyat olması gerektiğini ama bunun pahalı ve riskli bir ameliyat olacağını söyler.

6. DIŞ. SAHİL - GÜN

Kore Gazisi, sahildeki bir bankta oturur. Önünden geçen genç ve yaşlı çiftleri izler.

7. İÇ. CAMİ YARDIMLAŞMA DERNEĞİ - GÜN

Masanın bir ucunda Kore Gazisi, diğer ucunda yardımlaşma derneğinin üyeleri oturmaktadır. Kore Gazisi’ne yardım edemeyeceklerini söylerler. Bu sırada hemen yan duvardaki “Komşusu açken tok yatan bizden değildir. Hadis-i Şerif” yazısı dikkatimizi çeker.

8. İÇ. KORE GAZİLERİ DERNEĞİ - GÜN

Kore Gazisi, başkanın karşısındaki koltuklardan birinde eğreti bir şekilde oturmuş, başı öne eğik hâlde başkanı dinlemektedir. Başkan, bir bağış kampanyası başlatabileceklerini ama söz konusu meblağın yüksek olduğunu ve toplanmasının zaman alacağını söyler.

9. İÇ. BANKA ŞUBESİ - GÜN

Kalabalık bir banka şubesi... Kore Gazisi, genç bir bankacı kızın karşısında oturmuştur. Bankacı kız, ancak maaşının on katına kadar kredi verebileceklerini söyler. Daha fazlası için evini ipotek ettirmesi gerekmektedir. Kore Gazisi, oturduğu evin kendisine ait olmadığını söyleyip oradan ayrılır.

10. DIŞ. SOKAK - GÜN

Akşam ezanı okunmaktadır. Kore Gazisi, yakındaki bir camiye doğru yürür.

11. DIŞ. ŞADIRVAN - GÜN

Kore Gazisi, abdest alır.

12. İÇ. CAMİ - GECE

Kore Gazisi, cemaatle birlikte akşam namazını kılar. Herkes ayrıldıktan sonra camide kalıp dua eder.

13. İÇ. KORE GAZİSİ'NİN EVİ - GECE

Kore Gazisi, evine girer. Odaları dolaşırken karısı ile birlikte geçirdikleri güzel günleri hatırlar.

14. İÇ. KORE GAZİSİ'NİN EVİ / MUTFAK (FLASHBACK) - GÜN

Kore Gazisi ve karısı Meryem, birlikte sofrayı hazırlamaktadırlar.

15. İÇ. KORE GAZİSİ'NİN EVİ / SALON (FLASHBACK) - GECE

Kore Gazisi ve karısı Meryem, koltukta oturmuş bir yandan televizyon izlerken bir yandan da kahvelerini yudumlamaktadırlar.

16. İÇ. KORE GAZİSİ’NİN EVİ / YATAK ODASI - GECE

Kore Gazisi, madalyasını çıkarıp karısı ile kendi resminin yanına koyar. Elbise dolabını açar ve tahta bir kutunun içinde kılıfıyla birlikte duran toplu tabancayı alır. Işığı kapatır. Tekli koltuğa oturur ve gözlerini karanlığa diker.

BÖLÜM III: KARANLIĞIN İÇİNDEKİ AYDINLIK

5 Ekim 2001 Cuma

17. İÇ. SADIK’IN EVİ / SALON - GECE

Sadık akşam eve geldiğinde elektriklerin kesik olduğunu fark eder. Karısı Kader (25) karanlıkta oturmaktadır. Sadık, mum almak için mutfığa gittiğinde buzdolabının yerinde olmadığını görür. Sonra salondaki televizyonun da yerinde olmadığını fark eder. Karısına eşyalara ne olduğu sorunca aralarında şiddetli bir tartışma patlak verir. Kader sinir krizi geçirir ve eline geçirdiği her şeyi Sadık’a fırlatmaya başlar. Sadık, fırlatılan eşyalardan güçlükle sakınıp kendini dışarı atar.

18. İÇ. BİRAHANE - GECE

Sadık ve arkadaşı Güven İşbilir (28), bir birahane de karşılıklı oturmuş bira içmektedirler. Güven, 2001 krizinin hemen öncesinde dolarla borçlanarak kendisine bir dükkân açmıştır; ama kriz patlayınca borçlarını ödeyemez duruma gelmiştir. İki arkadaş uzun bir süredir, Sadık’ın güvenlik görevlisi olarak çalıştığı pasajdaki kuyumcu dükkânını soymayı planlamaktadırlar. Önceleri bir şaka olarak ortaya atılan bu fikir giderek ciddiyet kazanmıştır. Defalarca bu soygunu konuşmuşlar ve sonunda ayrıntılı bir plan hazırlamışlardır.

19. İÇ. TRAFO - GECE

Sadık ve Güven, trafonun asma kilidini tel örgü makası ile kırıp içeri girerler.

20. İÇ. TRAFO - GECE

Sadık, kapıdan dışarıyı gözetler. Güven, elindeki bıçakla bazı kabloları keser.

21. DIŞ. PASAJIN ARKA KAPISI - GECE

Sadık ve Güven, ellerindeki demir makası ile pasajın arka kapısındaki kepenklerin asma kilitlerini kırarlar.

22. İÇ. PASAJ / KORİDOR - GECE

Sadık, el fenerini tutar. Güven, kuyumcu dükkânının kepenklerini demir makası ile kırıp açar.

23. İÇ. KUYUMCU DÜKKÂNI - GECE

Sadık, elindeki feneri kasaya tutar. Güven, oksijen kaynağı ile kasanın kapağını keser.

24. İÇ. BİRAHANE - GECE

Sadık, artık vaktin geldiğini hemen yarın harekete geçeceklerini söyler. Güven, soygun tarihinin erkene alınmasından tedirgin olur. Sadık, her şeyi tereyağından kıl çeker gibi kolaylıkla halledeceklerini söyleyerek arkadaşını yüreklendirir. Artık kaybedecek bir şeyleri kalmamıştır. Hesabı ödemek için garsona işaret verirler. Sadık, cüzdanını çıkarır; bir sürü kredi kartının içinden birini çekip garsona verir. Garson, bir süre sonra kartı geri getirir ve bakiyenin yetersiz olduğunu söyler. Güven, bunun üzerine hesabı nakit olarak öder. Sadık, masadan kalkarken garsona ters ters bakar.

BÖLÜM IV: BAŞLANGICIN SONU

6 Ekim 2001 Cumartesi

25. DIŞ. PASAJ ÖNÜ / CADDE - GÜN

Sabahın erken saatleridir. Pasaj henüz yeni açılmıştır. Esnaflardan yalnızca birkaçı dükkânlarını açmıştır. Kuyumcu, kasadan çıkardığı altınları vitrine dizmektedir. Sadık Tekin, pasajın ön kapısında etrafa bakınmaktadır. Bu sırada cep telefonu çalar. Arayan kredi kartı borcunu ödeyemediğı bankalardan birinin avukatıdır. Sadık'la avukat arasında hararetli bir pazarlık başlar. Sadık, avukattan biraz daha zaman ister. Kısa bir süre içinde bütün borcunu ödeyecektir.

26. İÇ. PASAJ / KORİDOR - GÜN

Sadık, rahat konuşabilmek için pasajın arka kapısına doğru yürür. Kısa bir süre sonra Kore Gazisi, kuyumcu dükkânına girer. Sadık, hâlâ dil dökmekte, avukatı biraz daha süre tanınması için razı etmeye çalışmaktadır. Bu sırada Kore Gazisi elinde kadife torbayla dışarı fırlar ve pasajın ön çıkışına doğru koşmaya başlar. Her şey otuz saniye içinde olup bitmiştir. Kuyumcu şoku atlatır atlatmaz dışarı fırlar ve “İmdat! Soyuldum!” diye bağırmaya başlar. O sırada pasajın diğer çıkışında cep telefonu ile konuşmaya devam eden Sadık, kuyumcunun çığlığını duyunca irkilir. Elindeki cep telefonunu kapatıp pasajın ön kapısına doğru koşmaya başlar. Koşarken belindeki silahı çıkarıp namluya mermiyi sürer.

27. DIŞ. PASAJ ÖNÜ / CADDE - GÜN

Sadık, topallayarak kaçmaya çalışan Kore Gazisi’ni görür; “Dur!” diye bağırır. Kore Gazisi, kaçmaya devam eder. Sadık, Kore Gazisi tam köşeyi dönerken ateş eder. Kore Gazisi, önce dizlerinin üzerine düşer; sonra yere yığılır.

28. İÇ. TELEVİZYON STÜDYOSU - GECE

Bir haber spikeri akşam haberlerini sunmaktadır: “Bugün İstanbul Bağcılar’da çok ilginç bir soygun olayı yaşandı sayın seyirciler... Yetmiş yaşlarında bir Kore Gazisi sabahın erken saatlerinde işlek bir caddedeki kuyumcu dükkânından çaldığı altınlarla birlikte kaçarken pasajın güvenlik görevlisi tarafından vurularak öldürüldü. Görgü tanıklarının ifadelerine göre soyguncu tek başmaydı... Yetkililer olayın ayrıntılarını araştırıyor...”

4.1.3. Senaryo¹

SİYAH

Siyah ekranda aşağıdaki yazı belirir.

BÖLÜM I: SONUN BAŞLANGICI 6 Ekim 2001 Cumartesi

AÇILMA

1. DIŞ. CADDE - GÜN

Sabahın erken saatleridir. Çarşıdaki dükkânların hemen hepsi kapalıdır. Yalnızca kuyumcu dükkânı açıktır. Kuyumcu, kasadan çıkardığı altınları vitrine dizmektedir. Kore Gazisi (71), kuyumcu dükkânının bulunduğu caddenin köşesinde belirir. Bir süre durur ve vitrini hazırlayan kuyumcuyu izler. Sonra ani bir karar verip kuyumcuya doğru yürümeye başlar.

2. İÇ. KUYUMCU DÜKKÂNI - GÜN

Kore Gazisi, dükkândan içeri girer. Kuyumcu (50) bir yandan elindeki işle uğraşırken bir yandan yüzüne bakmadan Kore Gazisi ile konuşur.

KUYUMCU

Kapalıyız beyefendi. Daha sonra gelin.

Kore Gazisi hiçbir tepki vermez. Öylece durur. Kuyumcu kafasını kaldırıp Kore Gazisi'nin yüzüne bakar.

KUYUMCU

Duymadınız mı, kapalıyız diyorum.

Kore Gazisi yine cevap vermez. Kuyumcu sinirlenir ve Kore Gazisi'ni kovmaya kalkışır.

KUYUMCU

Hadi beyefendi! İşimiz gücümüz var!

Kore Gazisi sinirlenir ve elini paltosunun cebinden çıkarır. Silahını kuyumcuya doğrultur. Diğer cebindeki torbayı çıkartıp kuyumcunun önüne atar.

¹Tanrı Konuşur Şeytan Fısıldar filminin senaryosu, Courier New fontu ile yazılmıştır.

KORE GAZİSİ

Doldur şunu!

Neye uğradığını şaşırان kuyumcu bir an tereddüt eder. Bunu gören Kore Gazisi tabancanın kabzasıyla adamın kafasına vurur. Sendeleleyen kuyumcu düşmemek için büyük bir çaba sarf eder. Kafası yarılmış ve çok korkmuştur. Tezgâhın üstünden aldığı altın bilezikleri torbaya doldurur. Kore Gazisi torbayı kaptığı gibi dışarı fırlar.

3. DIŞ. CADDE - GÜN

Kuyumcu şoku atlatır atlatmaz dışarı fırlar. Başından akan kan yüzüne yayılmıştır. Kore Gazisi'nin kaçtığı yöne doğru bağırır.

KUYUMCU

İmdat, soyuldum!!! İmdat!!!

Kuyumcunun bağırdığını duyan Kore Gazisi paniğe kapılır. Caddenin ortasında tökezler ve boylu boyunca yere uzanır. Elindeki torbadan fırlayan altınlar etrafa saçılır. Güvenlik görevlisi Sadık (32) kuyumcunun çığlığını duyunca elindeki cep telefonunu kapatıp pasajın kapısına çıkmıştır. Olup bitenleri anlamaya çalışır. Alnı yarılan Kore Gazisi zorlukla ayağa kalkar. Gözlük camlarından biri kırılmıştır. Yerdeki altınları aceleyle toplar ve yeniden koşmaya başlar.

KUYUMCU

Yetişin!!! Kaçıyor!!!

Kuyumcu, dükkânın önünde yere yığılır. Sadık, Kore Gazisi'nin kaçtığı yöne doğru koşarken belindeki silahı çıkarıp mermiyi hazneye sürer.

SADIK

Dur! Kaçma!

Kore Gazisi kaçmaya devam eder. Daha hızlı koşan Sadık, aradaki mesafeyi kapatır.

SADIK

Dur! Yoksa ateş ederim!

Sadık, Kore Gazisi'ni durdurmak için havaya bir el ateş eder. Kore Gazisi bir an için durur ama sonra son bir gayretle uzaklaşmaya çalışır. Sadık, Kore Gazisi tam

çeşmenin önünden köşeyi dönerken ateş eder. Ekran kararır. Siyah ekranda aşağıdaki yazı belirir.

BÖLÜM II: AYDINLIĞIN İÇİNDEKİ KARANLIK

5 Ekim 2001 Cuma

4. İÇ. HASTANE/MERYEM'İN ODASI - GÜN

Kore Gazisi, yoğun bakım ünitesine bağlı olan karısı Meryem'in (70) yatağının hemen yanındaki sandalyede sessizce oturmaktadır. Genç bir doktor odaya girer. Doktorun geldiğini gören Kore Gazisi ayağa kalkar.

DOKTOR

Haberler iyi değil. Hastane yönetimi donöre yapılacak ödemeyi karşılamıyor.

Kore Gazisi belli etmemeye çalışır ama dünyası yıkılmıştır. Onun bu hâlini gören doktor bir açıklama yapma zorunluluğu hisseder.

DOKTOR

Elimizden geleni yaptık.

KORE GAZİSİ

Sağ ol evlat. Eksik olma...

DOKTOR

Ne yapmayı düşünüyorsunuz?

KORE GAZİSİ

Bakıcaz bi çaresine...

DOKTOR

Fazla zamanımız yok.

Doktor son sözlerini söylerken Kore Gazisi'nin omzuna dostça dokunur ve sonra sessizce çıkar. Kore Gazisi karısı Meryem'le baş başa kalır. Yoğun bakım ünitesinin sesi tüm odayı doldurur.

5. DIŞ. SAHİL - GÜN

Kore Gazisi, sahildeki bir bankta oturur. Önünden gelip geçen insanları izler. Kol kola yürüyen mutlu bir çifte gözleri takılır.

6. İÇ. BANKA ŞUBESİ - GÜN

Kalabalık bir banka şubesi... Kore Gazisi, genç bir bankacı kızın karşısında oturmuştur.

BANKACI KIZ

Maaşınızın on katından fazlasını veremeyiz.

KORE GAZİSİ

Yetmez!

BANKACI KIZ

Kredi puanınız çok düşükmüş maalesef... Oturduğunuz ev sizin mi?

KORE GAZİSİ

Yok, kira.

BANKACI KIZ

Sizin olsaydı ipotekle hallederdik.

Kore Gazisi, çaresizlikle başını önüne eğer.

7. İÇ. KORE GAZİLERİ DERNEĞİ - GÜN

Kore Gazisi, başkanın karşısındaki koltuklardan birinde eğreti bir şekilde oturmuş, mahcup bir hâlde başkanı dinlemektedir.

BAŞKAN

Hemen bağış kampanyası başlatırız. Birkaç ayda toplarız bu parayı...

KORE GAZİSİ

O kadar vakit yok.

Kore Gazisi, elindeki boş çay bardağını tabağa koyar.

8. İÇ. CAMİ YARDIMLAŞMA DERNEĞİ - GÜN

Masanın bir ucunda Kore Gazisi, diğer ucunda yardımlaşma derneğinin çoğu sakallı ihtiyarlardan oluşan üyeleri oturmaktadır.

DERNEK BAŞKANI

Valla Şevket abi, bizim etimiz budumuz belli. Keşke olsa da versek.

Kore Gazisi, hiçbir şey söylemeden çıkıp gider. Onun çıkışını hiç dokunmadığı dolu çay bardağındaki yansımadan izleriz. Geride kalanlar sıkıntıyla birbirlerine bakışırlar. Bu sırada hemen yan duvardaki "Komşusu aç iken tok yatan bizden değildir. Hadis-i Şerif" yazısı dikkatimizi çeker.

9. DIŞ. SOKAK - GÜN

Akşam ezanı okunmaktadır. Kore Gazisi, yakındaki bir camiye doğru yürür.

10. DIŞ. CAMİ/ŞADIRVAN - GÜN

Kore Gazisi, abdest alır.

11. İÇ. CAMİ - GECE

Kore Gazisi, cemaatle birlikte akşam namazını kılar. Herkes ayrıldıktan sonra camide kalıp dua eder.

12. İÇ. KORE GAZİSİ'NİN EVİ - GECE

Kore Gazisi, evine girer. Odaları dolaşırken karısı ile birlikte geçirdikleri güzel günleri hatırlar. Duvardaki fotoğrafları inceler. Paltosunu çıkarıp askıya asar. Yatağa ve karısının eşyalarına bakar. Salona geçer ve tekli koltuğa oturur. Işığı söndürür. Kafasını duvara dayar. Gözlerini kapar.

13. İÇ. HASTANE - GÜN (KÂBUS)

Yoğun bakım ünitesindeki sinyaller düz bir çizgi hâlinde akar. Hastanın öldüğünü anlarız. Bir hemşirenin elleri, gözleri açık vaziyette hareketsiz yatmakta olan Meryem Rodop'un ağzından oksijen maskesini çıkarır. Beyaz çarşafı yüzünü örter.

14. İÇ. KORE GAZİSİ'NİN EVİ - GECE

Kore Gazisi kan ter içinde uykudan uyanır. Sabahın erken saatleridir. Uzaklarda öten horozların ve havlayan köpeklerin seslerini duyarız. Koltuktan kalkar, ışığı yakar. Yatak odasına geçer. Yakasından çıkardığı madalyayı, karısı ile kendisinin resminin yanına, konsolun üstüne koyar. Sandığı açar, eşyalarının arasından silahı çıkarır. Tülbendini ve naylonunu çözer. Soygunda kullanacağı bez torbayı alır. Paltosunu giyer, silahı sağ cebine, soygunda kullanacağı torbayı sol cebine sokar. Kapıyı açar ve kararlı adımlarla evden çıkar. Ekran kararır. Siyah ekranda aşağıdaki yazı belirir.

BÖLÜM III: KARANLIĞIN İÇİNDEKİ AYDINLIK

5 Ekim 2001 Cuma

15. İÇ. SADIK'IN EVİ/SALON - GECE

Sadık salona girer. İçerisi karanlıktır. Sadık'ın eli elektrik düğmesine gider. Düğmeye basar ama ışıklar yanmaz. Tekrar kapatır açar.

KADER

Boşuna uğraşma! Kestiler...

Sadık, gözleriyle karanlıktaki karısını arar. Kader (25) pencerenin yanındaki tekli koltukta oturmaktadır. Sokak lambasından gelen ışık yüzünün yarısını aydınlatmaktadır.

SADIK

Yarın hallederim ben...

KADER

Eminim, halledersin.

SADIK

Sen niye karanlıkta oturuyorsun?

KADER

Böyle daha romantik...

SADIK

Mum yok mu?

KADER

Mutfakta...

Sadık, mutfağa girer. Bir iki çekmecenin açıldığını duyarız. Sonra bir çakmak sesi duyarız. Ardından mumun zayıf ışığı salona vurur.

SADIK

(Ç.D.)

Aaa!

Sadık elinde mumla içeri girer. Mumun ışığı yüzünü alttan aydınlatmaktadır.

SADIK

Buzbolabı yok?!

Karısı oralı değildir. Sadık mumun aydınlattığı odada televizyonun yerinin de boş olduğunu fark eder.

SADIK

Televizyon da gitmiş!

Karısı yine tepki vermez. Ama yüz ifadesi değişmiştir.

SADIK

Eşyalar nerde?!

Karısı ani bir öfke patlamasıyla oturduğu koltuktan fırlar. Yanında duran sehpanın üstündeki seramik vazoyu kaptığı gibi Sadık'a fırlatır.

KADER

Adi herif! Rezil olduk herkese!

Sadık son anda başını eğer. Vazo arka duvarda patlar.

SADIK

Kendine gel lan! Noluyo?

KADER

(Bağırarak)

Elinin körü oluyor!!!

SADIK

Ağzını topla lan! Hasta etme beni!

KADER

Bütün mahalle seyretti! Yerin dibine girdim!

Kader'in sinirleri boşalmıştır. Yeniden koltuğa çöker ve hıçkıra hıçkıra ağlamaya başlar. Sadık karısını teselli edecek sözler aramaktadır.

SADIK

Hayatım, mahalleden bize ne ya!
Ekmeğimizi onlar mı veriyor?!

Bu sözler karısını teskin edecek yerde yeniden sinirlendirir. Kader ayağındaki terlikleri çıkarıp Sadık'a fırlatmaya başlar.

KADER

Defol!!! Allah belanı versin!
Defol!!!

Sadık, fırlatılan terliklerden kollarını kaldırarak sakınır. Sonra hiçbir şey demeden kapıyı çekip çıkar.

16. İÇ. BİRAHANE - GECE

Sadık ve arkadaşı Güven (28), karşılıklı oturmuş bira içmektedirler. Önlerinde sadece bir çerez tabağı vardır. Sadık'ın yüzü asıktır.

GÜVEN

Bu da geçer! Takma kafanı be abi!

Güven ve Sadık bardak tokuştururlar. Sırayla biralarını içerler.

SADIK

Lan aksiliğe bak! Aynı gün
hem elektriği kesiyorlar hem de
hacze geliyorlar...

GÜVEN

Ya biz ne yapalım abi? Adam tuttu
anayasayı fırlattı, giren bize girdi.
Dükkândaki süpürgeyi bile aldılar
birader! Donumu zor kurtardım.

O esnada birisi yanlarından geçip arka masalardan birine oturur. Güven başıyla selam verir.

SADIK

O kadar dil döktüm. Birkaç gün daha
verin dedim. Vicdansız ibneler!

GÜVEN

Boş ver be abi... Yenisini alırsın

SADIK

Lan oğlum mevzu o değil ki...
Ele güne rezil olduk.

Güven cevap vermez. İkisi de bir süre suskunluğa gömülürler. Ferdi Tayfur'un söylediği bir arabesk şarkının müziği duyulmaktadır. Sadık birasından üst üste birkaç yudum alır. Kafasında bir şeyler kuruyor gibidir. Güven'in yüzüne bakmadan konuşur.

SADIK

(Alçak sesle)
Yarın gece harekete geçiyoruz.

GÜVEN

(Şaşkın)

Nasıl yani?

SADIK

Kaybedecek vakit yok.

Güven etrafına bakar.

GÜVEN

(Fısıltıyla)

Abi ciddi misin sen?!

SADIK

Daha önce konuştuğumuz gibi...
Gece saat birde trafoda buluşuyoruz.

GÜVEN

Abi yapma! Yarın çok erken. Daha
oksijen kaynağını bile denemedik.

SADIK

Güven bana.

GÜVEN

Abi ben harbiden tırsıyorum.

SADIK

(Tehditkâr)

Bana bak aslanım, artık bu işin
dönüşü yok. Anladın mı beni?!
Hem oksijen kaynağını denedim ben.
Saat gibi çalışıyor.

GÜVEN

Ya bir aksilik olursa?!

SADIK

Merak etme, tereyağından kıl çeker
gibi halledicez bu işi. Şimdi iyi
dinle! Planı son kez konuşalım.

17. DIŞ. TRAFİ - GECE

Sadık ve Güven, trafonun asma kilidini demir makası ile
kırıp içeri girerler.

SADIK

(V.O.)

Ben demir makasıyla kilidi kesiyorum.

Sadık etrafı gözetler. Güven, trafoya asılı olan panonun kapaklarını açar.

SADIK

(V.O.)

Sonra sıra sende... Trafoya ayarı veriyorsun. Hoop her yer kararıyor.

Sadık ve Güven, trafodan koşarak uzaklaşırlar. Trafodaki elektrik panosunda küçük patlamalar olur. Etrafa kıvılcımlar saçılır.

18. DIŞ. KUYUMCU DÜKKÂNI - GECE

Sadık ve Güven, ellerindeki demir makasla dükkânın kepenklerindeki asma kilitleri kırarlar. Kepenkleri yavaşça kaldırıp içerir girerler.

SADIK

(V.O.)

Adamlar gelip arızayı tamir edene kadar epey vaktimiz olur. Oradan çarşıya akıyoruz. Ben yine asma kilitleri kesiyorum. Kepenkleri usulca kaldırıp içeri giriyoruz.

19. İÇ. KUYUMCU DÜKKÂNI - GECE

Sadık, elindeki feneri kasaya tutar. Güven, oksijen kaynağı ile kasanın kapağını keser.

SADIK

(V.O.)

Sen oksijen kaynağını açıyorsun. Kasayı yardık mı altınlar elimizde..

20. İÇ. BİRAHANE - GECE

Sadık susar ve Güven'e bakar. Güven devamını beklemektedir.

GÜVEN

Sonra?

SADIK

Sonra sen sağ, ben selamet...
Hee... Konuştuğumuz gibi, bir süre paraya el sürmek yok. Anlaştık mı?

GÜVEN

Tamam abi.

SADIK

Hadi bakalım, yarın büyük gün...
Bu gece güzelce uyu!
(Garsona)
Hesap!

Garson hesabı getirir. Sadık cüzdanından bir kredi kartı uzatır. Garson istemeyerek alır. Kasaya gider. Az sonra geri gelir.

GARSON

Yetersiz bakiye...

SADIK

Hayda! Dur, bir dakika...

Sadık, başka bir kredi kartı çıkarmak için cüzdanına davranır. Güven araya girer.

GÜVEN

Tamam ben hallederim abi.

Güven, cüzdanından bir ellilik çıkarıp tabağa koyar.

GÜVEN

(Garsona)
Üstü kalsın.

Sadık ve Güven masadan kalkarlar. Sadık, garsona ters ters bakar. Çıkarlar. Ekran kararır. Siyah ekranda aşağıdaki yazı belirir.

BÖLÜM IV: BAŞLANGICIN SONU

6 Ekim 2001 Cumartesi

21. DIŞ. PASAJ ÖNÜ/CADDE - GÜN

Sabahın erken saatleridir. Çarşıdaki dükkânların hemen hepsi kapalıdır. Yalnızca kuyumcu dükkânı açıktır. Kuyumcu, kasadan çıkardığı bilezikleri vitrine dizmektedir. Sadık Tekin pasajın ön kapısında etrafı gözetlemektedir. Bu sırada cep telefonu çalar. Arayan kredi kartı borcunu ödeyemediği bankalardan birinin avukatıdır. Sadık arayanı görünce açıp açmamakta bir süre tereddüt eder. Etrafına bakınır, istemeye istemeye telefonu açar. Daha rahat

konusabilmek için pasajın içine doğru yürür. Kore Gazisi o esnada kuyumcu dükkânına girer.

SADIK

Sizden iki gün istiyorum ya!
Alt tarafı iki gün kardeşim!

Sadık, avukatı biraz daha süre tanınması için razı etmeye çalışmaktadır.

SADIK

Ya kardeşim halledeceğim diyorum.

Sadık, bir süre karşı tarafı dinler.

SADIK

Tamam biliyorum... Tamam hepsini
ödeyeceğim. Sizin ücretinizi de
ödeyeceğim.

Kore Gazisi bu sırada elinde kadife torbayla dışarı fırlar ve yukarı doğru koşmaya başlar. Az sonra kuyumcu dışarı çıkar. Başından akan kan yüzüne yayılmıştır. Kore Gazisi'nin kaçtığı yöne doğru bağırır.

KUYUMCU

İmdat, soyuldum! İmdat!

Sadık, kuyumcunun çığlığını duyunca elindeki cep telefonunu kapatıp pasajın kapısına çıkar. Olup bitenleri anlamaya çalışır. O esnada, alnı yarılan Kore Gazisi zorlukla ayağa kalkar. Gözlük camlarından biri kırılmıştır. Yerdeki altınları aceleyle toplar ve yeniden koşmaya başlar.

KUYUMCU

Yetişin!!! Kaçıyor!!!

Kuyumcu, dükkânın önünde yere yığılır. Sadık, Kore Gazisi'nin kaçtığı yöne doğru koşarken belindeki silahı çıkarıp mermiyi hazneye sürer.

SADIK

Dur! Kaçma!

Kore Gazisi kaçmaya devam eder. Daha hızlı koşan Sadık, aradaki mesafeyi kapatır.

SADIK

Dur! Yoksa ateş ederim!

Sadık, Kore Gazisi'ni durdurmak içi havaya bir el ateş eder. Kore Gazisi bir an için durur ama sonra son bir gayretle uzaklaşmaya çalışır. Sadık, Kore Gazisi tam çeşmenin önünden köşeyi dönerken ateş eder. Kore Gazisi, önce dizlerinin üzerine düşer; sonra yere yığılır.

25. İÇ. TELEVİZYON STÜDYOSU - GECE

Spiker akşam haberlerini sunmaktadır.

SPIKER

Bugün İstanbul Bağcılar'da ilginç bir soygun olayı yaşandı sayın seyirciler. Yetmiş yaşlarında bir Kore Gazisi, sabah erken saatlerde işlek bir caddedeki kuyumcu dükkânından çaldığı altınlarla birlikte kaçarken yakındaki bir pasajın güvenlik görevlisi tarafından vurularak öldürüldü. Görgü tanıklarının ifadelerine göre soyguncu tek başınaydı. Yetkililer olayın ayrıntılarını araştırıyor...

KARARMA ve Jenerik

4.2. Yapım Öncesi

2014 yılının Ocak ayında tez izleme jürisinin onayıyla *Tanrı Konuşur Şeytan Fısıldar* filminin senaryosunun çekime hazır olduğu ve yapım öncesi hazırlıklara başlanabileceği belirtilmiştir. *Tanrı Konuşur Şeytan Fısıldar* filminin hazırlık çalışmaları “Yapım Öncesi” başlığı altında kronolojik sırayla anlatılmıştır. Storyboard çizimlerinden müziğin bestelenmesine kadar pek çok detayı içeren bu süreç on başlık altında özetlenmiştir.

4.2.1. Mekân, Dekor, Kostüm ve Aksesuarların Hazırlanması

Film için mekân, kostüm ve aksesuar arayışları, 2014 yılının Şubat ayı boyunca masabaşı çalışmasıyla yürütülmeye çalışılmıştır. Bir yandan teknik ekip oluşturulmaya, bir yandan da çekim sürecinin gerektirdiği teknik ekipman listelenmeye başlanmıştır. Filmin başlangıçta, Şubat ayı başında görüşülen sanat yönetmeni ve eğitmen Mustafa Ziya Ülkenciler’in aracılığıyla Beykoz Ayakkabı Fabrikası’nda çekilen *Karadayı* dizisinin kullanılmayan bir setinde çekilmesi planlanmıştır. Bu doğrultuda, *Karadayı* dizisinin yapımcılarıyla görüşülüp filmin soygun sekansı için söz konusu dekorda bir günlük çekim izni alınması düşünülmüştür. Şubat ayı içinde e-posta yoluyla haberleşilen Mustafa Ziya Ülkenciler, pasajın içinde bir kuyumcu dükkânı dekoru oluşturmayı, madalya, revolver, imitasyon bilezikler gibi film için önem taşıyan aksesuarları tedarik etmeyi ve filmin sanat yönetmenliğini yapmayı vaad etmiştir.

Pasajda gerçekleşen soygun sekansının dışındaki diğer mekânlar için de prodüksiyon şartları ve bütçe göz önüne alınarak Beykoz ve çevresinin uygun olabileceği öngörülmüştür. Bunun için hastane, Kore Gazisi’nin evi, birahane, sahil, güvenlik görevlisinin evi ve Kore Gazileri Derneği gibi mekânlar için hem Beykoz Ayakkabı Fabrikası’nın içindeki platoda hem de Beykoz ve çevresindeki bölgelerde mekân arayışına başlanmıştır. Işık ekibinde yer alması planlanan Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü 3. sınıf öğrencisi Ömer Faruk Yayla’nın Beylerbeyi semtinde imamlık yapan babasıyla bağlantı kurularak cami ve Cami Yardımlaşma Derneği mekânları ayarlanmaya çalışılmıştır.

Ne var ki, Mustafa Ziya Ülkenciler'in Mart ayı başında yaşadığı talihsiz bir kaza sonrasında belinden rahatsızlanması ve uzun bir süre yatağa mahkûm olması, filmin Beykoz Ayakkabı Fabrikası esas alınarak planlanan hazırlık sürecinden tamamen vazgeçilmesine neden olmuştur. Mustafa Ziya Ülkenciler'in sağlık sorunları nedeniyle projeye destek verememesi nedeniyle kuyumcu dükkânı, Kore Gazisi madalyası ve kasa gibi bulunması zor mekân ve aksesuarlar göz önünde bulundurularak Nisan ayı içinde gerçekleştirilmesi planlanan çekimlerin 2014 yılının Ekim ayına ertelenmesi düşünülmüştür. Bütün bu süre zarfında filmdeki Kore Gazileri Derneği ve Cami Yardımlaşma Derneği gibi mekânlarda kullanılacak aksesuarların tasarımları için Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü öğretim elemanı Ali Can Metin'le temasa geçilmiştir. Adı geçen sanatçıya yaptırılan tasarımlar, çekimlerin başladığı Mayıs ayının başına kadarki süreçte birkaç kez revizyondan geçirilmiştir.

4.2.2. Başrol Oyuncusunun Belirlenmesi

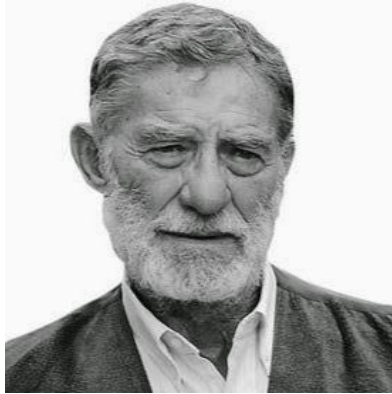
Mustafa Ziya Ülkenciler'in desteğini çekmesiyle bir süre askıya alınan hazırlık çalışmaları, Mart ayı içinde tekrar hız kazanmıştır. Sonraki bir ay boyunca Kore Gazisi rolünü canlandıracak oyuncu belirlenmeye çalışılmıştır. Bu konuda Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü öğretim elemanları Burçak Evren, Burhan Gün, Duygu Karabayraktar ve Nigar Çapan Kavruk'un yardımlarına başvurulmuştur. Öncelikle aktör Nihat İleri ile görüşülmüş, oyuncunun isteği üzerine kendisine filmin senaryosu gönderilmiştir. İki gün sonra fikri alınmak üzere aranan Nihat İleri, senaryoyu ve karakteri beğendiğini, filmin çekim takvimi kendi takvimine uyduğu takdirde Kore Gazisi rolünü canlandırabileceğini belirtmiştir.



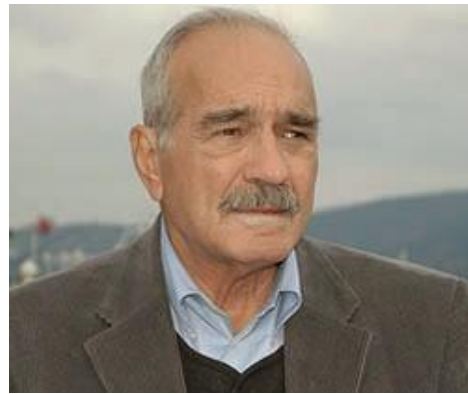
Resim 1: Nihat İleri

Bu görüşmelerin yapıldığı sırada oyuncunun rol aldığı *Vicdan* isimli televizyon dizisi yayından kaldırılmıştır. Ancak oyuncu, Mayıs ayındaki tiyatro oyunu nedeniyle 2014 yılının Nisan ayı sonuna kadar müsait olduğunu ifade etmiştir. Bu nedenle tüm program Nihat İleri'ye göre ayarlanmış ve filmin çekim takvimi Nisan sonu olarak belirlenmiştir. Ne var ki, bu planlamadan bir hafta sonra Nihat İleri bir ev kazası geçirdiğini ve filmde oynayamayacağını belirtince tüm program alt üst olmuş; başrol arayışı yeniden başlamıştır.

Bu süreçte, öncelikle Ahmet Mekin, Fikret Hakan ve Süleyman Turan gibi Türk sinemasının duayen oyuncularıyla görüşülmüştür. Oyuncu, yönetmen ve senarist Ercan Kesal vasıtasıyla ulaşılan Ahmet Mekin, Erdek'te yaşadığını, eşinin yakın zamanda ameliyat olduğunu ve zor günlerinde karısını yalnız bırakmak istemediğini belirterek kendisine yapılan teklifi nazıkçe reddetmiştir. Süleyman Turan da eşini yeni kaybettiğini ve şimdilik ruh hâlinin herhangi bir projede yer almasına izin vermediğini söylemiştir. Yönetmen Seçkin Sevim, 1998 yılında çekilen bir sinema filminde birlikte çalıştığı Fikret Hakan'a da telefonla ulaşmıştır. Fikret Hakan, başlangıçta senaryoya olumlu yaklaşmış, ama daha sonra yakın çalışma arkadaşı Prof. Dr. Nigar Pösteki'nin de fikrini alması gerektiğini ifade etmiştir. Birkaç gün sonra yapılan telefon görüşmesinde ise projede yer alamayacağını belirtmiştir.



Resim 2: Ahmet Mekin

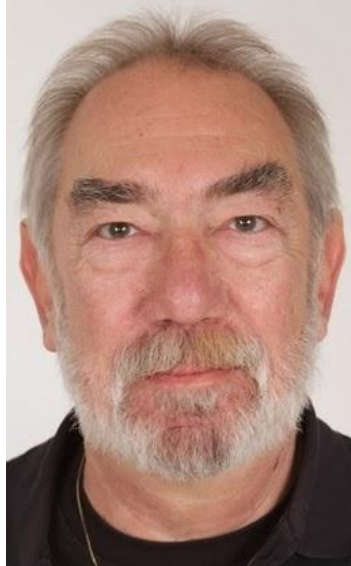


Resim 3: Fikret Hakan



Resim 4: Süleyman Turan

Tanınmış oyuncuların projede yer almayı reddetmesi, ister istemez bir hayal kırıklığına yol açmıştır. Artık strateji değiştirmenin ve daha az tanınmış ama yetenekli oyunculara yönelmenin vaktinin geldiği anlaşılmıştır. İlk olarak, Burhan Gün vasıtasıyla Kore Gazisi'ni canlandırmaya son derece uygun fiziksel özelliklere sahip bir aktör olan Salahsun Hekimoğlu'na ulaşılmıştır.



Resim 5: Salahsun Hekimoğlu

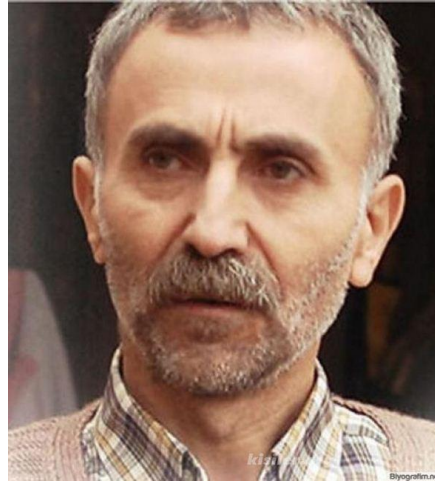
Salahsun Hekimoğlu, *Tanrı Konuşur Şeytan Fısıldar* filminin Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü öğretim elemanlarından birinin projesi olduğunu öğrenince konuya özel bir ilgi göstermiştir. Ancak senaryoyu okuyunca soygun seksansındaki kaçma-kovalamaca sahnelerini bacağındaki platin nedeniyle yapamayacağını ve bu nedenle de projede yer alamayacağını üzülerek bildirmiştir. Böylece görüşülen beşinci aktör de rolü kabul etmemiştir. Ama yine de arayışlara devam edilmiştir. Bu süre zarfında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü öğrencileri Nevin Hüner Yılmaz, Okan Akgün, Tuğba Suiçmez ve Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü öğretim üyesi Bilgen Aydın Sevim, filmin kastını oluşturabilmek için araştırmalar yapmış ve oyuncu önerileri sunmuşlardır. Ancak başrol oyuncusunun hâlâ bulunamamış olması film için ciddi bir handicap oluşturmuştur. Bu aşamadaki en büyük endişelerden biri, tüm hazırlıklar tamamlandıktan sonra oyunculuk performansı yetersiz biriyle çalışmak zorunda kalmak olmuştur. Diğer önemli bir konu da mekânların, teknik ekibin ve oyuncuların takvimini organize etme meselesidir. Bu yüzden çekim zamanı yaklaştıkça stres artmaya başlamıştır.

Salahsun Hekimoğlu'ndan sonra yönetmen ve senarist Nurettin Özel aracılığıyla dizi piyasasındaki bir prodüksiyon amiri ile bağlantı kurulmuştur. Telefonla görüşülen bu kişinin verdiği irtibat numarası aranarak *Kız Kardeşim*, *Kader* ve *Nokta* gibi yapımlarda rol almış Mustafa Uzunyılmaz'a ulaşılmıştır.



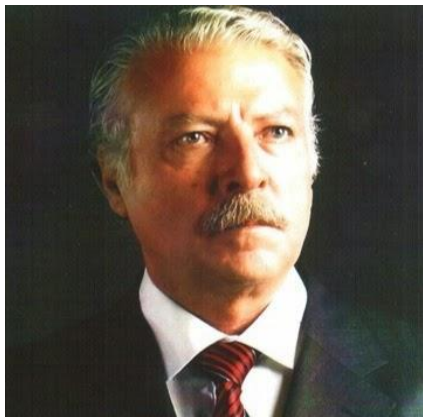
Resim 6. Mustafa Uzunyılmaz

Mustafa Uzunyılmaz, başlangıçta olumlu bir yaklaşım sergilemesine rağmen sonrasında takvimini gerekçe göstererek projede yer alamayacağını belirtmiştir. Başrol arayışındaki altıncı red cevabından sonra endişeler ciddi biçimde artmaya başlamıştır. Başrol oyuncusu arayışı, Nisan ayının başlarında başka isimler etrafında genişletilmiştir. Bu dönemde Burçak Evren'in tavsiyesiyle bir süre Necmettin Çobanoğlu seçeneği üstünde durulmuştur.

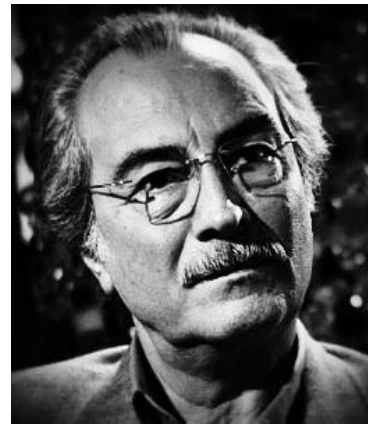


Resim 7: Necmettin Çobanoğlu

Aynı tarihlerde Ahmet Uz, Aytaç Arman, Eşref Kolçak, Metin Çekmez, Murat Soydan ve Tamer Yiğit gibi isimlere de ulaşılmaya çalışılmıştır. Diğer bir deyişle, Türk sinemasının isim yapmış belli başlı aktörlerinin filmde başrolü üstlenmesi için bazı girişimlerde bulunulmuştur.



Resim 8: Ahmet Uz



Resim 9: Aytaç Arman



Resim 10: Eşref Kolçak



Resim 11: Metin Çekmez



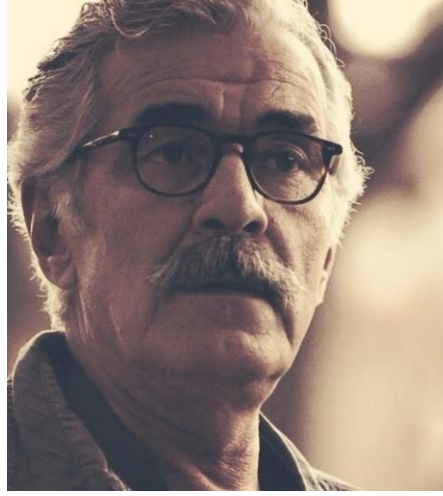
Resim 12: Murat Soydan



Resim 13: Tamer Yiğit

Oyuncu arayışlarının devam ettiği günlerde Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü öğretim elemanlarından Duygu Karabayraktar vasıtasıyla Kolpa Grubu'nun *Ölünmüyor Mutsuzluktan* (2013) isimli şarkısının video klibinde oynamış yaşlı bir oyuncuyla da görüşülmüş; ancak oyuncunun teklife gönülsüz yaklaşımı nedeniyle görüşmeler olumlu sonuçlanmamıştır.

Sonrasında Bilgen Aydın Sevim'in önerileri doğrultusunda aktör Ali İpin'le temas kurulmuştur. *Asmalı Konak* (2002), *Yaprak Dökümü* (2006) ve *Aşk Bir Hayal* (2010) gibi yapımlarda rol alan Ali İpin'in oyunculuk eğitimi verdiği kuruma haber bırakılarak kendisiyle iletişime geçilmiştir.



Resim 14: Ali İpin

Ali İpin, sürecin en başından itibaren çok olumlu bir yaklaşım sergilemiştir. Öncelikle oyuncuya senaryo gönderilmiştir. Birkaç gün sonrasında kendisiyle telefonla yeniden temas kurulduğunda senaryoyu okuduğunu ve beğendiğini ifade etmiştir. Çekim takvimi, Ali İpin'in programı göz önüne alınarak Mayıs ayının ilk haftası olarak belirlenmiştir. Ali İpin'in Maslak'taki evine yapılan ilk ziyarette kendisi ile tanışma, kaynaşma ve sohbet havası hâkim olmuştur. Filmde oynayacağı Kore Gazisi karakteri hakkında konuşulmuştur. Bir hafta sonra yapılan ikinci ziyarette, karakterin psikolojik derinliği, kıyafetleri ve aksesuarları netleştirilmiştir. Ali İpin, yapılan üç saatlik görüşme sonrasında Kore Gazisi karakterini psikolojik olarak çözümlediğini ifade etmiştir. Böylelikle, sekizinci deneme sonrasında başrol oyuncusu bulunmuştur.

4.2.3. Diğer Oyuncuların Belirlenmesi

Başrol oyuncusunun bulunmasından sonra filmin diğer oyuncularının belirlenmesine girişilmiştir. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü 1. sınıf öğrencilerinden Erhan Gürpınar, güvenlik görevlisinin arkadaşı rolü için seçilmiştir. *Tanrı Konuşur Şeytan Fısıldar* filminin çekim hazırlıklarının sürdüğü dönemde Ümit Çırak'ın oyunculuk okulunda ders almaya başlayan Erhan Gürpınar bu role dört elle sarılmıştır.



Resim 15: Erhan G r pınar

ATV’de yayımlanan *Karadayı* dizisinde komiser yardımcısı Kemal rolünü oynayan Murat Mastan’a Erhan G r pınar aracılığıyla ulaşılmıştır. Murat Mastan, kendisine gönderilen senaryoyu okuduktan sonra filmde güvenlik görevlisi rolünü üstlenmeyi kabul etmiştir.



Resim 16: Murat Mastan

Murat Mastan’ın güvenlik görevlisi rolüne iyi hazırlanması için öncelikle okuma provaları yapılmıştır. Uzun diyaloglar içeren birahane sahnesi ile karı-koca kavgası sahnesi için Nisan ayının ikinci yarısında birkaç kez prova çekimleri yapılmıştır. Murat Mastan ilk provalardaki teatral oyununu gün geçtikçe düzeltmiş ve performansını tatmin edici bir düzeye taşımıştır.

Kuyumcu rolünü canlandıran Faruk Akgören'e Ümit Çırak vasıtasıyla ulaşılmıştır. Tiyatro oyunculuğu da yapan Faruk Akgören'in Ali İpin'le olan dostluğu projede yer alma sürecini kolaylaştırmıştır.



Resim 17: Faruk Akgören

Güvenlik görevlisinin eşini amatör tiyatro oyunculuğu yapan ve filmin çekildiği zaman diliminde Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü'nde çift ana dal programı öğrencisi olarak eğitimine devam eden Tuğba Suiçmez'in canlandırmasına karar verilmiştir. Başlangıçta bu rol için profesyonel isimler düşünülmüş; ancak adı geçen öğrencinin çabası ve isteği bu rolün kendisine verilmesinde etkili olmuştur. Tuğba Suiçmez, özellikle çekim öncesinde yapılan provalarda rolüne tüm gücüyle asılmış ve elinden gelenin en iyisini yapmaya çalışmıştır.



Resim 18: Tuğba Suiçmez

Kore Gazisi'nin eşı rolü için ise Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü'nde Makyaj dersleri veren ve gençlik yıllarında tiyatro oyunculuğu yapmış Yrd. Doç. Sevtap Aytuğ seçilmiştir. Sevtap Aytuğ, yaşlandırma makyajını bizzat kendisi yaparak bu role hazırlanmıştır.



Resim 19: Sevtap Aytuğ

Doktor rolü için Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalışan Ardan Ergüven uygun görülmüştür. Ardan Ergüven, daha önce oyunculuk deneyimi olmamasına karşın fiziksel görünüşü ile doktor rolünü canlandırmaya uygun olduğu için seçilmiştir.



Resim 20: Ardan Ergüven

Bankacı rolü için başlangıçta Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalışan Duygu Karabayraktar uygun görülmüştür. Ancak Karabayraktar, banka sahnesinin çekimlerine katılamadığı için bu rolü Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü 3. sınıf öğrencisi Dicle Atan canlandırmıştır.



Resim 21: Dicle Atan

Kore Gazileri Derneği Başkanı rolü için seçilen Mehmet Umar, amatör bir tiyatro oyuncusu ve film ekibinin yemeklerini yediği mekânın da sahibidir.



Resim 22: Mehmet Umar

Cami Yardımlaşma Derneği Başkanı rolünü *Ayyapı İnşaat* çalışanı Mehmet Ay'ın canlandırmasına karar verilmiştir. Kendisinin fiziksel görünüş itibarıyla filmin

senaryosunun gerektirdiği “güven vermeyen dindar tipi”ni iyi yansıtacağı düşünölmüştür.



Resim 23: Mehmet Ay

Cami Yardımlaşma Derneği’nin üyeleri, Çınar Camii imamının yardımlarıyla cami cemaatinin yaşlıları arasından seçilen kişilerden ve Mehmet Ay’ın arkadaşlarından oluşturulmuştur.

Birahane sahnesindeki garson rolünü dizilerde ve filmlerde oyunculuk yapan Samet Göksu’nun üstlenmesine karar verilmiştir.



Resim 24: Samet Göksu

Filmin teknik ekibinde yer alan Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü 3. sınıf öğrencileri Aydın Terzi, Barış Doğanay ve Ömer Faruk Yayla'nın birahane sahnesindeki müşterileri canlandırması planlanmıştır.



Resim 25: Aydın Terzi ve Ömer Faruk Yayla

Jenerikte yer alan haber görüntüsündeki spiker rolünü, yerel bir televizyonda haber sunuculuğu yapan Hazan Kutsal üstlenmiştir.



Resim 26: Hazan Kutsal

4.2.4. Gebze'nin Çekim Mekânı Olarak Belirlenmesi

Tanrı Konuşur Şeytan Fısıldar filminde kullanılacak mekânların bulunması ciddi bir çaba gerektirmiştir. Mart ayının ortalarından Nisan ayının ortalarına kadar uzanan yaklaşık bir aylık bir bocalama ve zaman kaybı devresinden sonra projenin kaderini değiştirecek bir adım atılarak filmin Kocaeli'ye bağlı Gebze ilçesinde çekilmesine karar verilmiştir. Bu kararın verilmesinde Gebze'de uzun yıllardır esnafılık yapan Uğur

Serdaroğlu vasıtasıyla ulaşılan Samet Göksu'nun ve beraberindekilerin desteği belirleyici olmuştur. Esnaflıkla amatör tiyatro ve sinema oyunculuğunu birlikte yürüten Samet Göksu, kişisel bağlantıları ve beraberindeki genç arkadaşları Atakan Yüksel, Emrah Ben ve İsa Gölalan'la birlikte projeye sahip çıkmıştır. Samet Göksu, kuyumcu, banka ve Kore Gazileri Derneği mekânları için önerilerde bulunmuştur. Atakan Yüksel, hastane mekânının bulunması için yardımcı olmuştur. Emrah Ben, filmin jeneriğindeki akşam haberleri sahnesinin çekimi için Gebze'de yayın yapan yerel bir televizyon istasyonu olan *Kare TV* ile temas kurulmasını sağlamıştır.

Tanrı Konuşur Şeytan Fısıldar filminin soygun sekansının başarısında kuyumcu mekânının seçimi büyük bir önem taşımaktadır. Filmin jeneriğinde adı yürütücü yapımcı olarak da geçen Samet Göksu'nun bu konudaki çabaları ve Gebze'deki esnafla olan yakın ilişkileri çok belirleyici olmuştur. Başlangıçta Samet Göksu'nun küçük bir pasaj içinde yer alan telefon tamir servisi dükkânının bir kuyumcu dükkânı gibi dekore edilmesi düşünülmüştür. Ne var ki, gerek dükkânın durumu, gerekse pasajın konumu dikkate alınarak bu düşünceden vazgeçilmiştir. Hemen sonrasında Gebze'de Eski Çarşı içinde yer alan Merkez Kuyumculuk'la Samet Göksu vasıtasıyla görüşülmüş ve dükkânın sahibine teminat verildikten sonra 4 Mayıs 2014 Pazar günü için çekim izni alınmıştır.



Resim 27: Merkez Kuyumculuk

Merkez Kuyumculuk'un sahiplerinin çekim sırasında her şeyin yolunda gideceği ve dükkânın herhangi bir şekilde zarar görmeyeceği konusunda ikna edilmeleri hiç kolay olmamıştır. Dükkân sahipleri, kuyumcu esnafı olarak kapalı olmaları gereken

Pazar günü dükkânlarını açtıkları takdirde ceza alabilecekleri endişesini taşıdıklarını dile getirmişlerdir. Eski Çarşı’da yapılacak çekimler için bizzat Gebze Kaymakamı Mehmet Arslan’dan izin alındığı kendilerine iletilince endişelenecek bir durum olmadığına kanaat getirmişlerdir. Söz konusu mekânın orijinal isminin yapım sürecinde de “Merkez Kuyumculuk” olarak kalmasına karar verilmiştir. Bu kararın gerekçesi, “Merkez” sözcüğünün 2001 krizinin mağdurlarına adanan filmin temasına uygun biçimde adaletsiz ekonomik sisteme gönderme yapıyor olmasıdır.

Kuyumcu dükkânının belirlenmesinden sonra, dükkânla aynı sırada ve birkaç bina ötede yer alan bir iş hanı, güvenlik görevlisinin çalıştığı pasaj olarak seçilmiştir. İş hanının sorumlularıyla görüşülüp sembolik bir bedel karşılığında çekim izni alınmıştır.



Resim 28: Pasaj Önü

Samet Göksu aracılığıyla görüşülen Gebze Tatlıkuyu mevkiindeki *Ayyapı Gayrimenkul*’ün sahipleri Kore Gazileri Derneği ve banka sahnelerinin çekimi için gereken kolaylığı göstermişler ve istendiği gün çekim yapılabilmesi için izin vermişlerdir. Daha sonra Ayyapı Gayrimenkul’ün çalışanları vasıtasıyla Kore Gazileri Derneği’ne daha uygun olacağı düşünülen *Akbaba Turizm ve Otomotiv* isimli bir ikinci el otomobil firmasıyla görüşülmüştür. Ne var ki çekimden bir gün önce bu firmanın sahibi sözünden dönünce yeniden *Ayyapı Gayrimenkul*’ün yönetim binasındaki bir ofisin Kore Gazileri Derneği olarak kullanılmasına karar verilmiştir. Bu mekânın dekore edilmeden önceki hâli aşağıda gösterilmektedir:



Resim 29: Kore Gazileri Derneği

Cami Yardımlaşma Derneği çekimleri için Gebze Çınar Camii imamı ve Çınar Camii Yardımlaşma Derneği Başkanı ile temas kurulmuştur. Caminin bitişiğindeki çay ocağının içinde yer alan dernek odasında çekim yapabilmek için gerekli izin alınmıştır. Cami Yardımlaşma Derneği Başkanı, odanın çekime uygun şekilde dekore edilmesine de izin vermiştir. Mekânın dekore edilmeden önceki hâli aşağıdaki şekilde görüntülenmiştir.



Resim 30: Çınar Camii Yardımlaşma Derneği

Cami içi çekimleri için ise Gebze'deki İlyas Bey Camii seçilmiştir. 1326 yılında inşa edilmiş bu caminin restorasyonu çekim tarihine çok yakın bir süre önce tamamlanmıştır. Bu camide çekim yapmak için gereken izinler Gebze İlçe Müftülüğü'nden alınmıştır. Cami içindeki sahnede yenilenmiş halıların, üst kattaki ahşap işçiliğinin, tavan süslemelerinin ve ana kubbedeki gösterişli avizenin filmin görselliğini zenginleştireceği düşünülmüştür.



Resim 31: İlyas Bey Camii

Filmin en önemli sahnelerinden biri olan birahane sahnesinin çekileceği mekân olarak Gebze Meydanı'ndaki Meydan Birahanesi seçilmiştir.



Resim 32: Meydan Birahanesi

Gebze'deki bu ünlü mekânın sahibi Onur Kavas'la yine Samet Göksu'nun arkadaşı Serdar Bey vasıtasıyla temas kurulmuş ve 3 Mayıs 2014 Cumartesi günü sabahtan öğleye kadar çekim yapabilmek için izin alınmıştır. Söz konusu mekânın adı çekimler sırasında da aynen korunmuştur. Bunun gerekçesi, Meydan Birahanesi'ndeki “meydan” sözcüğünün bir tür agora gibi karar alınan bir mekâna gönderme yapıyor olmasıdır. Kredi kartı borcu batağındaki güvenlik görevlisi ve onun müflis esnaf arkadaşı, içinde bulundukları maddî krizden kurtulmak için soygun yapmaya bu mekânda karar verecekler ve soygun planını da yine bu mekânda yapacaklardır.

Çekim öncesinde gerçekleştirilen hazırlıklar sırasında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü Başkanı'nın imzasını içeren antetli bir dilekçe ile Gebze Emniyet Amirliği, Gebze Zabıta Müdürlüğü ve Gebze Kaymakamlığı'na çekim yapma isteği saat, tarih ve gün belirterek beyan edilmiştir. Gebze Kaymakamı Mehmet Arslan'dan özellikle 4 Mayıs 2014 Pazar sabahı Gebze Eski Çarşı'da gerçekleştirilecek çekimlerde gereken kolaylığın gösterilmesi konusunda söz alınmıştır.

Hastane sahnesi için prodüksiyon sorumlusu Atakan Yüksel vasıtasıyla Gebze Merkez Hastanesi'nin sorumluları ile görüşülerek 4 Mayıs 2014 Pazar günü öğleden sonra için çekim izni alınmıştır.



Resim 33: Merkez Hastanesi



Resim 34: Hastane Odası

Çekim tarihinden bir hafta önce Gebze Eskihisar Sahili'ne gidilerek sahildeki sahne için mekân belirlenmiştir.



Resim 35: Eskihisar Sahili

Uzun arayışlardan sonra güvenlik görevlisinin evi olarak Gebze Beylikbağı Mahallesi'nde ikamet eden Ahmet Oral'ın evi bulunmuştur. Bu arayışlarda Gebze Osmanyılmaz Mahallesi'nde taksi işleten Cengiz Kılınç'ın ciddi yardımları olmuştur. Güvenlik görevlisinin evi olarak düşünülen ilk mekânın dekore edilmeden önceki hâli aşağıdaki şekilde görüntülenmiştir:



Resim 36: Güvenlik Görevlisinin Evi

Bulunması en zor mekân Kore Gazisi'nin evi olmuştur. TÜBİTAK'ta çalışan Zeynep Sülün vasıtasıyla yine aynı kurumda çalışan Hüseyin Gürkan'a ulaşılmış ve kendisinin Gebze'ye 30 kilometre uzaklıkta yer alan Kargalı Köyü'ndeki evi, Kore Gazisi Şevket Rodop'un evi olarak seçilmiştir. Evin dekorasyon öncesindeki hâli aşağıdaki şekilde fotoğraflanmıştır:



Resim 37: Hüseyin Gürkan'ın Evi



Resim 38: Hüseyin Gürkan'ın Evinin Salonu

Güvenlik görevlisi Sadık Tekin ile arkadaşı Güven İşbilir'in birahane de planladıkları kuyumcu soygununun görselleştirilmesi açısından önem taşıyan trafo çekimleri için birçok mekân gezilmiştir. Sonuç olarak, SEDAŞ'taki mühendisler vasıtasıyla Turkcell'in çözüm ortakları arasında yer alan bir şirkette baz istasyonları sorumlusu olarak çalışan Yakup Aydın'a ulaşılmıştır. Bu kişinin yardımıyla Gebze'de Turkcell'e ait baz istasyonlarından birinin elektrik trafosu gibi gösterilerek çekim yapılmasına karar verilmiştir.



Resim 39: Baz İstasyonu

4.2.5. Teknik Ekibin Oluşturulması

Tanrı Konuşur Şeytan Fısıldar filminin yapımcı, yönetmen ve senaristi Seçkin Sevim'dir. Filmin görüntü yönetmenliği için Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü'nün ilk mezunlarından Mustafa Kemal Korkmaz ile anlaşılmıştır. Kendisi ayrıca şahsına ait Canon 6D marka DSLR kamerası,

bu kameraya ait ekipman ve özel aracıyla çekimlere dâhil olmuştur. Reji, sanat, ışık ve set ekibindeki tüm çalışanlar, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü'nün öğrencileridir.

Sanat yönetmeni Duygu Karabayraktar, bulduğu aksesuarlar ve hazırladığı dekorlarla filme profesyonel bir görünüm kazandırmıştır. Karabayraktar, özellikle Kore Gazisi'nin evinin dekorasyonu için büyük emek sarf etmiştir. Dördüncü gün yapılan çekimlerde teknik ekibe Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü'nden yeni isimler de eklenmiştir. Filmin kamera arkası ekibi ulaşım sorumluları ile birlikte 20 kişiye ulaşmıştır.

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü'nden alınan monitör, açık ağız lambalar, Kino Flo ışık seti, fresneller, dedolightlar, yedek ampüller, fon bezleri, ışık ayakları, tripodlar, reflektörler, filtreler ve reji masası gibi malzemeler projeye büyük katkı sağlamıştır. Ayrıca, ses kayıt cihazı, geniş açılı objektif, açık ağız lambalar için yedek ampüller ve diğer birtakım malzemeler öğrencilerden ödünç alınmıştır.

4.2.6. Aksesuar ve Kostümlerin Toplanması

Tanrı Konuşur Şeytan Fısıldar filminin çekimleri öncesinde yönetmen Seçkin Sevim ve sanat yönetmeni Duygu Karabayraktar senaryo incelemesini yaptıktan sonra film için gerekli birtakım aksesuar ve kostümlerin satın alınmasına karar vermişlerdir. Filmin en önemli aksesuarları Kore Gazisi madalyası, silahlar ve kuyumcudan çalınan altınlardır. Kore Gazisi madalyaları Sevtap Aytuğ ve Zekai Tekir'den ödünç alınmıştır. Ayrıca, babası üst rütbeli bir subay olarak Kore'de görev yapan Sevtap Aytuğ'un aile fotoğraflarından da geniş ölçüde yararlanılmıştır. Bu sayede, kullanılan aksesuarlarla başkarakterin inandırıcılığı güçlendirilmeye çalışılmıştır.



Resim 40: Kore Gazisi Plaketi



Resim 41: Kore Gazisi Madalyası



Resim 42: Sevtap Aytuğ'un Babası ve Arkadaşları

Filmin yapım aşaması öncesinde Kore Gazisi'nin evi olarak kullanılan Hüseyin Gürkan'a ait mekânda senaryonun gerektirdiği atmosferin yaratılması için ciddi bir dekorasyon ve düzenleme çalışması yapılmıştır. Duygu Karabayraktar, Kore Gazisi'nin evinde kullanılmak üzere ahşap sandalye, transistörlü radyo, örgü sepeti, yere serilmek üzere bir kilim ve resim çerçeveleri gibi aksesuar ve dekor malzemeleri getirmiştir. Evin giriş kapısının solunda yer alan rafın üstündeki transistörlü radyo, tekli koltukların dayalı olduğu duvarın en üstünde yer alan yuvarlak ahşap pano ve panonun altındaki saatli maarif takvimi yine Duygu Karabayraktar tarafından dekora dâhil edilmiştir.



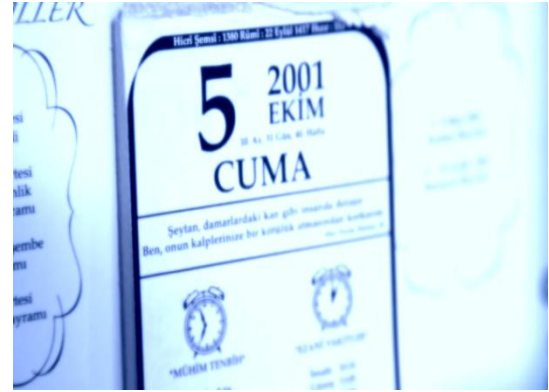
Resim 43: Transistörlü Radyo



Resim 44: Yarım Kalmış Örgü



Resim 45: Pano



Resim 46: Saatli Maarif Takvimi

Bunların yanı sıra Bilgen Aydın Sevim'den, Kore Gazisi'nin evi için masa örtüsü ve yatak örtüsü ile birlikte televizyon dolabında kullanılmak üzere altı parçadan oluşan bir dantel takımı ödünç alınmıştır.

Kore Gazisi'nin yatak odası olarak kullanılacak mekânın perdeleri değiştirilmiştir. Bu odadaki gereksiz eşya yığını dışarı çıkarılmış ve kameranın görmeyeceği bir alana yerleştirilmiştir. Bilgen Aydın Sevim'den alınan yatak örtüsü, odadaki yatağın üstüne serilmiş; odada bulunan televizyon dolabı dantel örtülerle dekore edilmiştir. Evin bahçesindeki eski masa, yatak odasındaki aynanın altına yerleştirilmiş ve üstüne dantel serilerek eski model bir aynalı konsol hâline getirilmiştir. Sanat yönetmeninin tedarik ettiği aynanın birkaç bölmeden oluşması, Kore Gazisi'nin bir savaş kahramanından kuyumcu soyguncusuna dönüşümünü aynadaki parçalanmışlık imgesiyle gösterebilme imkânı sağlamıştır.



Resim 47: Kore Gazisi'nin Yatak Odasındaki Ayna

Kore Gazisi Şevket Rodop'un evindeki yatak odası dekoru hazırlanırken hoş bir sürpriz gerçekleşmiş; Hüseyin Gürkan'a ananesinden yadigâr kalan yüz yıllık bir çeyiz sandığı ortaya çıkmıştır. Bu çeyiz sandığı da dekora dâhil edilmiş; içi boş olan sandık kadın giysileri ve çeyizlik eşya ile doldurulmuştur. Kore Gazisi'nin soygunda kullandığı silah, eşinin sandıkta duran çeyiz eşyaları arasına gizlenmiştir.



Resim 48: Kore Gazisi'nin Silahı Çıkardığı Sandık

Zamanın geçişini göstermek ve mutlak sessizliği kırmak için Duygu Karabayraktar'ın getirdiği çalar saat dekora dâhil edilmiştir. Yerde serili olan kiremit rengi kilim de Duygu Karabayraktar tarafından tedarik edilmiştir. Ayrıca, Kore Gazisi'nin madalyasını koyduğu kutu, konsolun üstündeki gözlük, eski parfüm şişeleri, karyolanın ayakucundaki siyah hırka, televizyon dolabının üzerindeki çeşitli plaketter,

Kore Gazisi'nin askerlik fotoğrafları ve konsolun üstündeki “eski” düğün fotoğrafı da aksesuarlar arasında yer almıştır.

Kore Gazisi'ni canlandıracak olan Ali İpin'in fotoğrafları için hem oyuncunun kendi albümünden hem de internetten faydalanılmıştır. Bu fotoğraflarla Sevtap Aytuğ'un albümünden alınan fotoğraflar fotomontaj tekniği kullanılarak bir araya getirilmiştir.



Resim 49: Fotomontaj Sonrasında Kore Gazisi ve Eşinin Fotoğrafları

Kore Gazisi'nin evinin girişinde bulunan elbise askılığına av tüfekleri, fişekler ve avcı kıyafetleri asılarak karakterin avcılık yaptığı ve iyi silah kullanabildiği vurgulanmak istenmiştir. Oturma odasındaki halı, kanepeler, duvara dayalı iki tane tekli koltuk, soba, sobanın üzerindeki alüminyum güğüm ve çaydanlık mekânın orijinal eşyalarıdır. Kanepeler üzerindeki örtü ve halının üzerindeki ahşap sehpa Duygu Karabayraktar tarafından getirilmiştir. Kore Gazisi'nin ev içi sahnelerde giydiği terlikler ise ev sahibi Hüseyin Gürkan'a aittir.

Kore Gazisi'nin eve girerken ve evden çıkarken yapılan dış çekimlerinde görüntü kirliliğini önlemek için evin ön bahçesindeki eşyalar arka bahçeye taşınmıştır. Bu planların görsel kompozisyonu, görüntünün sol üst köşesinde yer alan elektrik direğinin üstündeki “Dikkat ölüm tehlikesi” yazılı sarı levhayı içerecek şekilde oluşturulmuştur.



Resim 50: Kore Gazisi'nin Evi

Kore Gazisi'nin filmde giyeceği en önemli aksesuarlardan biri olan koyu renk palto, oyuncu Ali İpin tarafından temin edilmiştir.



Resim 51: Kore Gazisi Rolünde Ali İpin

Kore Gazisi'nin filmde giydiği diğer giysiler; yönetmen Seçkin Sevim, sanat yönetmeni Duygu Karabayraktar ve başrol oyuncusu Ali İpin'in birlikte verdikleri ortak kararla belirlenmiştir. Ali İpin'in Kore Gazisi rolü için kullanacağı gözlüğün seçiminde yüz şekline uygunluk ve kendi gündelik hayatında kullandığı gözlüklere yakın bir model olması kriter olarak kabul edilmiştir. Soygun sonrasındaki kaçma-kovalama sahnesi göz önünde bulundurularak bu gözlükten üç adet satın alınmıştır. Ayrıca, Ali İpin'in soygun sonrasındaki kaçma-kovalamada yere düştüğü sahnede dizlerinin yaralanmasını önlemek için özel keçe dizlikler yaptırılmış ve bunların içlerine çift kat sünger dikilmiştir.

Birahanedeki soygun planı için demir makas ve el fenerleri yönetmen Seçkin Sevim'in arkadaşı Tarık Keleş'ten ödünç alınmıştır. Yine bu planlarda kullanılan asma kilitlerden altı adet satın alınmıştır. Soygun planının gerektirdiği siyah eldivenler ve siyah bereler film için satın alınmıştır. Oyuncular, bu sekansta giydikleri siyah pantolon, kazak ve ceketlerini kendileri tedarik etmişlerdir. Bu sekansta kullanılan sırt çantaları Nigar Çapan Kavruk'tan ve yardımcı yönetmen Murat Küllü'den ödünç alınmıştır.



Resim 52: Soygun Kıyafetleri

Filmdeki trafo patlatma sahnesinde özel efekt malzemesi olarak kullanılmak üzere çeşitli patlayıcılar satın alınmıştır. Elektrik panosu ise Marmara Üniversitesi Haydarpaşa Kampüsü amiri İsmail Kahveci'nin yardımıyla üniversitenin ıskartaya çıkarılan eşyalarının bulunduğu depodan alınmıştır.



Resim 53: Trafo



Resim 54: Elektrik Panosu

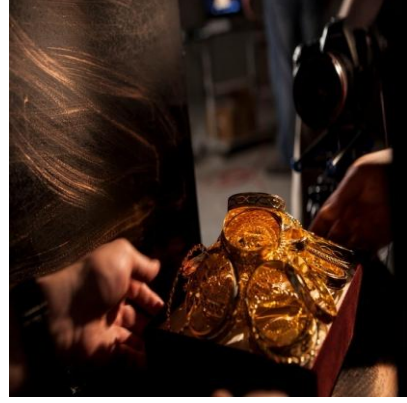
Sanat yönetmeni Duygu Karabayraktar ve asistanı Barış Doğanay, elektrik panosunu ışıklı plastik düğmelerle donatmışlardır. Ayrıca, kapağının üzerine resmedilen kırmızı renkli kuru kafa işareti trafoya gerçekçi bir görünüm kazandırmıştır.

Trafo çekimlerinde kullanılacak torpil ve maytap benzeri patlayıcı malzemeler, İstanbul Tahtakale'deki toptancılardan sağlanmıştır. Trafo sahnesi için Yakup Aydın'ın arazi aracındaki jeneratörün çekimler sırasında güç kaynağı olarak kullanılması planlanmıştır.

Kaynak makinesiyle kesilmesi planlanan kasa, Gebze Organize Sanayi Bölgesi'nde ferforje ve demir işleri yapan Halil Usta tarafından çekimlerde kullanılmak üzere arka kısmı boş olarak tasarlanmış ve üretilmiştir. Çekimde kullanılan altınlar imitasyon malzeme olarak İstanbul Tahtakale'deki toptancılardan satın alınmıştır.



Resim 55: Soygun Planındaki Kasa



Resim 56: Kasa ve Altınlar

Kasa kesme sahnesinde kullanılan oksijen tüpü Gebze Organize Sanayi Bölgesi'nde hizmet veren Adem Usta'dan sağlanmıştır.



Resim 57: Oksijen Tüpü

İmitasyon altınların konulduğu kadife tabla kuyumcu dükkânı çekimlerinin gerçekleştirildiği Merkez Kuyumculuk'tan ödünç alınmış; ama çekimler sırasında oksijen kaynağından sıçrayan kıvılcımlardan zarar gördüğü için bedeli ödenerek satın alınmıştır.

Soygun planı sekansındaki kuyumcu dükkânının asma kilitlerinin demir makasla kesilmesi planları, Gebze'deki bir evcil hayvan dükkânının önünde, siyah fon bezinin altında gece çekimi atmosferi yaratılarak gündüz vakti çekilmiştir. Yine soygun planı sekansındaki güvenlik görevlisi ve arkadaşının kuyumcunun kapısını tornavida ile zorlayarak içeri girdiği ve el fenerleri ile dükkânı taradıkları planların siyah fon bezi ile karartma yapılarak gündüz vakti çekilmesi gerekmiştir.



Resim 58: Siyah Fon Bezi ile Karartma Yapılması

Güvenlik görevlisi Sadık Tekin ile karısı Kader Tekin arasındaki kavga sahnesinin çekimlerinde kullanılmak üzere altı adet cam vazo ile imitasyon yüzükler satın alınmıştır.



Resim 59: Vazo



Resim 60: Alyanslar

Güvenlik görevlisi rolündeki Murat Mastan ile karısı Kader Tekin rolündeki Tuğba Suiçmez, karı-koca kavgası sahnesinin çekimlerinde giyecekleri kostümleri kendileri getirmişlerdir.



Resim 61: Kader Tekin'in Hırkası



Resim 62: Kader Tekin'in Terlikleri



Resim 63: Güvenlik Görevlisinin Karısı Rolünde Tuğba Suiçmez

Karı-koca kavgası sahnesinin Gebze Beylikbağı Mahallesi'nde çekilen, ancak filmde kullanılmayan ilk versiyonunda dekorasyon için süs tabakları satın alınmıştır. Filmde kullanılan ikinci versiyonun Haydarpaşa Kampüsü'ndeki çekimi için duvara yapıştırılacak bir ışık açma-kapama düğmesi satın alınmıştır. Ayrıca, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü'nden resim çerçeveleri, televizyon dolabı, yapma çiçek, sehpa gibi dekor malzemeleri ödünç alınmıştır. Karı-koca kavgası sahnesinde kullanılan ve kandil gibi aydınlık veren büyük mum sanat yönetmeni Duygu Karabayraktar tarafından temin edilmiştir.

Güvenlik görevlisi rolündeki Murat Mastan, güvenlik görevlisinin arkadaşı rolündeki Erhan Gürpınar ve garson rolünü oynayan Samet Göksu'nun birahane

sahnesindeki kostümleri, yönetmen Seçkin Sevim ve sanat yönetmeni Duygu Karabayraktar'ın talepleri doğrultusunda oyuncuların kendileri tarafından getirilmiştir.



Resim 64: Güvenlik Görevlisi ve Arkadaşının Kostümleri

Birahane sahnesinde güvenlik görevlisinin elinde tespih sallaması fikrini, Samet Göksu ortaya atmış ve çekimlerde kullanılmak üzere kendi tespihini vermiştir. Birahane sahnesindeki tespih, cüzdan ve kredi kartı dışındaki tüm aksesuar ve dekor malzemeleri Meydan Birahanesi'nden tedarik edilmiştir.

Murat Mastan'ın canlandığı güvenlik görevlisi karakterinin giyeceği üniforma ve kullandığı cop, kelepçe, düdük gibi aksesuarlar, Marmara Üniversitesi Haydarpaşa Kampüsü'nde güvenlik görevlisi olarak çalışan Ebubekir Karaaslan ve Bahire Pünyer'den ödünç alınmıştır. Güvenlik görevlisinin kullandığı silah ise yönetmen Seçkin Sevim tarafından sağlanmıştır. Silahın kılıfı ve kurusıkı mermiler ise askerlik malzemeleri satan bir dükkândan satın alınmıştır. Güvenlik görevlisinin kullandığı Nokia 3310 marka telefon, Samet Göksu tarafından temin edilmiştir. Güvenlik görevlisinin giydiği botlar ise oyuncu Murat Mastan tarafından getirilmiştir. Samet Göksu, güvenlik görevlisinin pasaj içindeki çekimlerinde kullanılan telefon için sim kart ayarlamıştır.



Resim 65: Güvenlik Görevlisi



Resim 66: Güvenlik Görevlisinin Cep Telefonu

Hastane sahnesinde Ardan Ergüven'in canlandığı doktor karakterinin giydiği doktor önlüğü, Marmara Üniversitesi Eczacılık Fakültesi asistanlarından Sevil Şenkardeş'ten ödünç alınmıştır. Doktorun kullandığı stetoskop cihazı ise, Marmara Üniversitesi Sağlık Bilimleri Yüksek Okulu Hemşirelik Bölümü araştırma görevlisi Gülten Okuroğlu'ndan ödünç alınmıştır.

Hastane sahnesinde Kore Gazisi rolündeki Ali İpin'in karısını canlandıran Sevda Aytuğ'un giydiği gecelik oyuncu tarafından getirilmiştir.



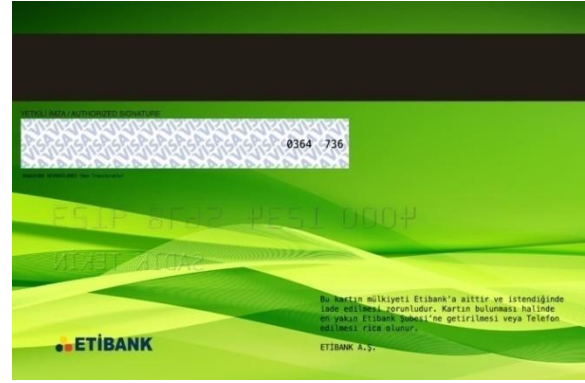
Resim 67: Hastane Sahnesindeki Kostüm ve Aksesuarlar

2001 krizinin mağdurlarına adanan *Tanrı Konuşur Şeytan Fısıldar* filminde birahane sahnesindeki kredi kartı, 2001 krizinde iflas eden Etibank'ın adını taşıyan hayalî bir kredi kartı olarak düşünülmüştür. Bu kredi kartı, filmin sanat yönetmeni Duygu Karabayraktar tarafından tasarlanıp Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar

Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü Başkanı Nigar Çapan Kavruk'tan alınan ve kartın eğitim amaçlı olarak bir filmde kullanılacağı bilgisini içeren imzalı bir yazı ile Kadıköy Cemil Copy Center'da imitasyon olarak üretilmiştir. Bu amaçla yazılan dilekçe tezde sunulan ekler arasındadır.

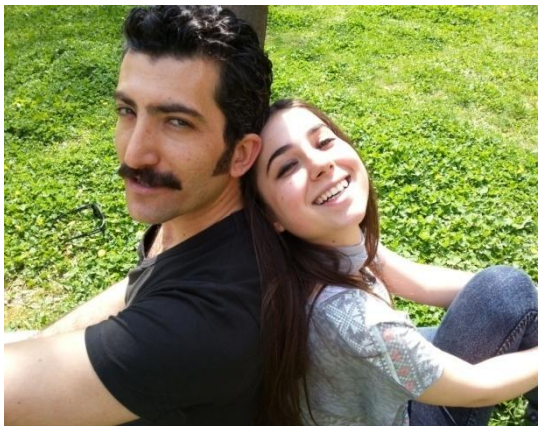


Resim 68: Etibank Kredi Kartının Ön yüzü



Resim 69: Etibank Kredi Kartının Arka Yüzü

Birahane sahnesinde güvenlik görevlisinin cebinden çıkardığı cüzdan Duygu Karabayraktar tarafından sağlanmıştır. Filmin hazırlık sürecinde, güvenlik görevlisi rolündeki Murat Mastan ile karısını canlandıran Tuğba Suiçmez bir araya getirilerek çeşitli mekânlarda güzel günleri temsil eden samimi fotoğrafları çekilmiştir. Bu fotoğraflar hem güvenlik görevlisinin cüzdanına yerleştirilmiş hem de karı-koca kavgası sahnesinin dekorunda yer alan bir çerçeve içinde sergilenmiştir.

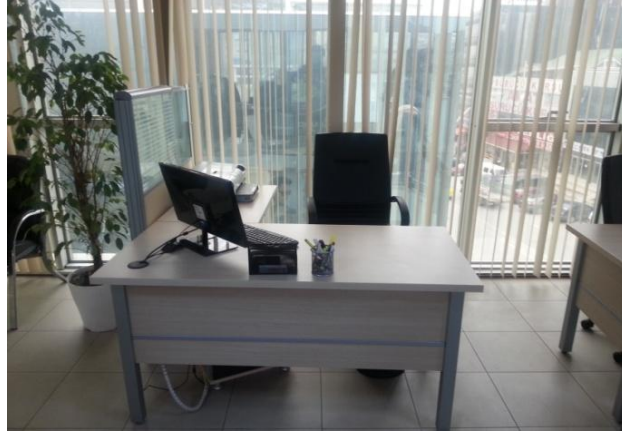


Resim 70: Güvenlik Görevlisi ve Karısı



Resim 71: Cüzdandaki Fotoğraflar

Banka sahnesindeki bankacı kızın giysileri bizzat o rolü oynayan Dicle Atan tarafından sağlanmıştır. Bu sahnede bankacı kızın masasındaki kalemlik, defter ve dosyalar, *Ayyapı Gayrimenkul*'ün malzemeleri arasından seçilerek bir araya getirilmiştir. Filmin dönemselliğini yansıtmaları açısından önemli bir detay olan 2000'li yılların başına ait eski model tüplü bilgisayar ise *Ayyapı Gayrimenkul* çalışanlarının aracılığıyla yakın çevredeki bir esnaftan ödünç alınmıştır. Banka olarak kullanılan mekânın çekimler öncesindeki dekoru aşağıdaki fotoğrafta gösterilmektedir:



Resim 72: Çekim Öncesi Banka Mekânı

Kore Gazileri Derneği sahnesinde Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü öğretim elemanlarından Ali Can Metin'in tasarladığı “Kore Gazileri Derneği tabelası” başkanın koltuğunun arkasındaki dolabın üstüne yerleştirilmiş; hemen yanına *Ayyapı Gayrimenkul*'den temin edilen Atatürk portresi konulmuştur. Dernek başkanının masasının üstüne unvanının ve isminin yer aldığı, pirinçten yapılmış algısı yaratan bir isimlik ve masanın bir ucuna derneğin adının yazılı olduğu küçük bir flama yerleştirilmiştir.



Resim 73: Kore Gazileri Derneği Tabelası



Resim 74: Kore Gazileri Derneği Flaması

Sahnede kullanılan büyük çiçek saksısı, masa üstündeki diğer aksesuarlar, sehpa ve koltuklar da *Ayyapı Gayrimenkul*'den sağlanmıştır. Kore Gazileri Derneği sahnesinde Kore Gazisi'nin kendisine ikram edilen çayı içtiğini gösterir şekilde bardağın boş bırakılması planlanmıştır. Oysa Cami Yardımlaşma Derneği sahnesinde kendilerini Kore Gazisi'nden uzak bir şekilde konumlandıran Cami Yardımlaşma Derneği Başkanı ve üyelerinin mesafeli ve yardım etmeye isteksiz tavrını ve buna karşılık Kore Gazisi'nin ikram edilen çayı içmeyişi simgesel bir anlatımla ortaya koymak için sahne boyunca Kore Gazisi'nin önündeki çay bardağının dolu tutulmasına karar verilmiştir. Cami Yardımlaşma Derneği Başkanı'nı canlandıran oyuncu kendi kostümlerini getirmiştir. Cami Yardımlaşma Derneği sahnesinin diğer oyuncular da kendi gündelik kıyafetleri ile çekime dâhil olmuşlardır.

Filmde Kore Gazisi'nin evinden sonra dekoru ile en çok uğraşılacak mekân Cami Yardımlaşma Derneği olmuştur. Gebze'deki Çınar Camii'ne ait Cami Yardımlaşma Derneği'nde tesadüf eseri bulunan çelik para kasasının, sahnedeki ve filmin bütünündeki anlamı pekiştirmek için önemli bir dekor malzemesi olarak kullanılması düşünülmüştür. Reel mekânda zeminde duran bu çelik para kasası, Cami Yardımlaşma Derneği başkanının yakın çekiminde seyirci tarafından rahatça fark edilebilmesi için altına tabure konularak yükseltilmiştir. Böylelikle, dernek başkanının sözünün gerçeklerle örtüşmediği sinemasal bir dille anlatılmak istenmiştir.

Cami Yardımlaşma Derneği'nde Kore Gazisi'nin oturduğu koltuğun hemen arkasına halk arasında Hz. Muhammed'in en çok bilinen hadislerinden biri olan

“Komşusu açken tok yatan bizden değildir” sözünün yer aldığı, yeşil zemine beyaz yazıyla yazılmış bir pano konulmuştur. Bu panonun tasarımı Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü araştırma görevlisi Ali Can Metin tarafından yapılmıştır. Söz konusu pano, söylenen ile yapılanın çelişkisine dikkat çekmek için kullanılmıştır.



Resim 75: Cami Yardımlaşma Derneği’ndeki Hadis-i Şerif Panosu

Ayrıca, Çınar Camii Yardımlaşma Derneği panosu, sanat yönetmeni Duygu Karabayraktar tarafından hazırlanarak Cami Yardımlaşma Derneği başkanının oturduğu sandalyenin hemen arkasındaki duvara asılmıştır.

Reel mekânda yer alan masa, tekli deri koltuklar, kumaş koltuk ve sandalyeler ile portatif merdiven çekimlerin başlamasından iki gün önce yapılan hazırlıklarda çekim mekânının dışına çıkarılmıştır. Onların yerine çay ocağından ödünç alınmış, üstü bordo renkli örtü ile kaplı bir masa ve ahşap sandalyeler yerleştirilerek Cami Yardımlaşma Derneği’nin dekoru hazırlanmıştır.



Resim 76: Cami Yard. Derneğinin Reel Dekor



Resim 77: Derneğin Filmdeki Dekor

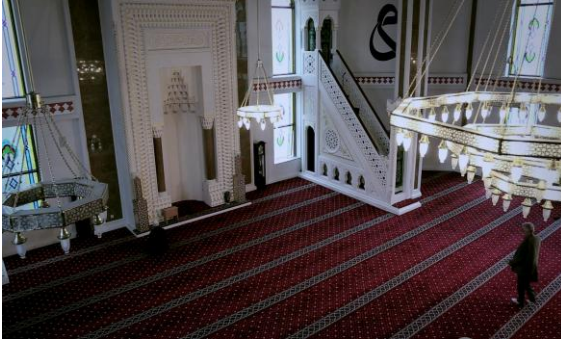
Odadaki büyük aynalı konsolun üzerine içinde Arapça Allah ve Muhammed yazıları bulunan süs tabakları ve çeşitli dini kitaplar konularak Cami Yardımlaşma Derneği'ne uygun bir atmosfer yaratılmak istenmiştir.



Resim 78: Cami Yardımlaşma Derneği Dekorundaki Süs Tabakları

Kapının hemen yanındaki siyah deri kaplı alçak sofa, Kore Gazisi'nin oturacağı yer olarak belirlenmiştir. Kore Gazisi'nin hemen arkasında yer alan camlı ahşap paravanın üstündeki diğer yazılar, tüm dikkatin hadis-i şerif panosu üzerine toplanmasını sağlamak için kaldırılmıştır.

Restorasyonu, filmin çekildiği Mayıs 2014 tarihine çok yakın bir tarihte tamamlanan İlyas Bey Camii'nde çekim yapabilmek için Gebze Müftülüğü'ne Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü Başkanı tarafından imzalanan bir dilekçe ile başvuru yapılmış; 5 Mayıs 2014 tarihi için çekim izni alınmıştır. Söz konusu izin dilekçesi Ekler'de gösterilmiştir. 1326 yılında yaptırılan bu caminin aslına uygun olarak gerçekleştirilen restorasyonu, görkemli iç dekorasyonu, özenli bir ahşap işçiliğinin ürünü olan minberi ve gösterişli avizesi ile filmdeki dua sahnesinin uhrevî havasına uygun bir atmosfer oluşturacağı düşünülmüştür. Kore Gazisi'nin duadan önce abdest aldığı tarihî şadırvan da caminin içindeki atmosferi tamamlayacak bir unsur olarak görülmüştür.



Resim 79: İlyas Bey Camii'nin İç Mekânı



Resim 80: İlyas Bey Camii Avlusundaki Çeşme

Filmin finalindeki soygun sekansında Faruk Akgören'in canlandığı kuyumcu karakterinin giydiği gömlek, sanat yönetmeni Duygu Karabayraktar'ın renk ve model konusundaki önerileri dikkate alınarak satın alınmıştır. Filmde kuyumcu dükkânı olarak kullanılan Merkez Kuyumculuk'un dekorunda bazı değişiklikler yapılmıştır.



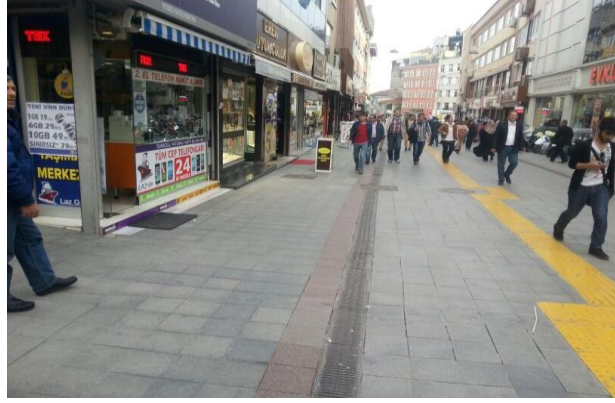
Resim 81: Kuyumcunun İç Mekânı

Bu değişikliklerin amacı, mekânı çekim yapılabilir hâle getirmek ve filmin geçtiği döneme ters düşmeyecek bir atmosfer yaratmaktır. Dükkânın içindeki tezgâhın tam karşısındaki duvarda yer alan büyük ayna, çekimler sırasında kameranın gözükmemesi için çekim alanının dışına çıkarılmıştır. Ayrıca, dükkânın giriş kapısının tam karşısındaki duvarda yer alan plazma televizyon çekim sırasında yerinden sökülerek kaldırılmıştır. Soygun, sabahın erken saatlerinde gerçekleştiği için ve kuyumcu altınları yeni dizmeye başladığı için dükkânın caddeye bakan vitrini boş bırakılmıştır. Bunların dışında dükkândaki tüm dekor orijinal hâli ile kullanılmıştır.

Gebze Eski arşı gibi yaya ve araç trafiğinin yoğun olduğu zor bir mekânda çekim yapmak üzere haftanın en uygun zamanı olan pazar gününün erken saatleri seçilmiştir. Burada yapılacak çekimlerde karşılaşılabilecek zorlukları aşmak için yine Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü Başkanı'nın imzaladığı bir bilgilendirme yazısıyla Gebze İlçe Emniyet Müdürlüğü ile Gebze Zabıta Müdürlüğü bilgilendirilmiş ve çekim günü için kendilerinden yardım talep edilmiştir.

Ayrıca, Gebze Kaymakamı Mehmet Arslan ile irtibat kurulmuş ve soygun sekansının çekileceğı 4 Mayıs 2014 Pazar günü emniyet ve zabıta ekiplerinin yardımı konusunda kendisinden teminat alınmıştır. Soygun sekansının çekimleri sırasında kamera açısına giren dükkânlarda çekim şartlarının gerektirdiğı bazı düzenlemeler spontane olarak gerçekleştirilmiştir. Örneğın, çekimler devam ederken kepenklerini açmak isteyen dükkân sahiplerinden çekim süresince dükkânlarını kapalı tutmaları rica edilmiş; böylelikle genel planların hâkim olduğı soygun sekansında mekân devamlılığının bozulmaması amaçlanmıştır.

Final sahnesinin çekileceğı Gebze'deki tarihî çeşmenin önünde biriken yağmur suları çevredeki esnaftan temin edilen çekçeklerle temizlenerek çekime hazır hâle getirilmiştir. Bu çekimlerde meraklı kalabalığın kameraya bakmasının, gürültü yapmasının ve kamera açısına girmesinin önlenmesi için olağüstü bir gayret sarf edilmesi gerekmiştir. Ayrıca, filmsel mekânın İstanbul Bağcılar olması nedeniyle çevredeki 41 plakalı araçların kamera açısına girmemeleri konusunda özen gösterilmiş ve etrafta park etmiş tüm araçların çekim alanı dışına alınması sağlanmıştır. Çekimler sırasındaki yol kesme çalışmalarına katılmaya pek hevesli görünmeyen polislerin ve zabıtaaların da motive edilmesi gerekmiştir.



Resim 82: Gebze Eski Çarşı

Çekimlerden birkaç gün önce güvenlik görevlisinin giysileri kuru temizlemeciye verilmiştir. Dekor düzenlemelerinin yapıldığı 1 Mayıs 2014 Perşembe günü son eksikler giderilmiş; çekimlerde kullanılmak üzere galoş, el fenerleri için büyük pil ve jeneratör için bir bidon kurşunsuz benzin satın alınmıştır.

Haber stüdyosunda yapılacak çekimlerin, Gebze'deki yerel bir televizyon istasyonu olan Kare TV'nin stüdyosunda gerçekleştirilmesi planlanmıştır. Bu çekimlerde rol alan Hazan Kutsal, çekimler sırasında giyeceği kostümleri, yönetmen Seçkin Sevim ve sanat yönetmeni Duygu Karabayraktar'ın istekleri doğrultusunda kendi gardırobundan seçerek oluşturmuştur.



Resim 83: Kare TV Haber Stüdyosu I

4.2.7. Yeme-İçme (Catering) Organizasyonu

Bu bölüm, *Tanrı Konuşur Şeytan Fısıldar* filminin yapım süreci için oluşturulan teknik ekibin ve seçilen oyuncuların yeme-içme organizasyonunu içermektedir. Yemek menüsü, teknik ekipteki vejeteryanlar ve Kore Gazisi rolündeki Ali İpin'in tercihleri de dikkate alınarak oluşturulmuştur.

Başlangıçta, ekibin öğle ve akşam yemekleri için uygun fiyata tabldot yemek çıkaran bir esnaf lokantası ile görüşülmüştür. Ancak daha sonra, filmde Kore Gazileri Derneği Başkanı'nı canlandıran Mehmet Umar'ın *Dayının Yeri* isimli lokantası ile anlaşılmıştır. Tüm ekibin çekim süresince yiyeceği öğle ve akşam yemeklerinin menüsü; Bilgen Aydın Sevim, Dicle Atan, Duygu Karabayraktar ve Seçkin Sevim'in önerileriyle oluşturulmuştur. Oluşturulan menü bu çalışmanın Ekler bölümünde sunulmuştur. Ekibin sabah kahvaltıları için Gebze Eski Çarşı'daki *Ay Işığı Pastanesi* ile anlaşılmıştır.

4.2.8. İletişim, Ulaşım ve Konaklama Organizasyonu

Yapım öncesinde ve çekimler sırasında teknik ekibin birbiriyle rahat iletişim kurabilmesi için ekipteki tüm isimlerin cep telefonları ve mail adreslerini içeren bir liste oluşturulmuştur. Bu liste çalışmanın Ekler bölümünde sunulmuştur. Ayrıca, whatsapp programı üzerinden "Seçkin Sevim'in filmi" adıyla bir grup kurularak alternatif bir iletişim kanalı oluşturulmuştur.

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü 1. sınıf öğrencilerinden Utku Kemal Durmaçalı, teknik ekibin taşınması için bulmayı vaat ettiği transporter aracı ayarlayamayınca uzun süren arayışlardan sonra *Yarenler Turizm* ile temasa geçilerek 18 kişilik bir servis minibüsü üç günlüğüne şoförü ile birlikte kiralanmıştır. Bu araç, Abdullah Çağrı Bayındırlı, Erkin C. Pehlivan, Murat Küllü, Özgür Kalander ve Utku Kemal Durmaçalı'tan oluşan altı kişilik grubu saat 05.30'da Acıbadem D-100 Karayolu üzerinden aldıktan sonra Üsküdar Zeynep Kamil Hastanesi mevkiine hareket etmiştir. Oradan Aydın Terzi, Barış Doğanay, Bora Akyüz, Hasan Hüseyin Güneş, Murat Mastan ve Ömer Faruk Yayla'dan oluşan diğer altı kişilik grubu saat 05.40'ta alıp Kadıköy istikametine yönelmiştir. Saat 05.45'te Kadıköy rıhtımdan

Dicle Atan, Duygu Karabayraktar, Nilüfer Akıllı, Sevtap Aytuğ ve Tuğba Suiçmez'den oluşan beş kişilik grubu alarak Gebze'ye doğru yola çıkmıştır.

Çekimlerin başlamasına birkaç gün kalmış olmasına rağmen teknik ekipmanı taşıyacak bir aracın hâlâ bulunamamış olması ciddi bir endişe yaratmıştır. Çekimlerde kullanılan ışık ve kamera malzemeleri ile dekor ve kostümlerin yerleştirildiği Fiat Doblo marka araç, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü 3. sınıf öğrencilerinden Belgin Çuhadar'ın İstanbul Mega Center Kuru Gıda Hali'nde toptancılıkla uğraşan babası Zikri Çuhadar'dan ödünç alınmıştır.

Filmin görüntü yönetmeni Mustafa Kemal Korkmaz ve kameraman Taner Akçil, Gebze'de yapılan çekimlere Korkmaz'ın şahsî otomobili ile katılmışlar ve kamera malzemelerini de yanlarında getirmişlerdir. Kadıköy'e çıkan yolların İşçi Bayramı nedeniyle kesildiği, ulaşımın son derece güç koşullarda sağlandığı 1 Mayıs 2014 Perşembe günü Haydarpaşa Kampüsü'nün önünde teknik ekipten birkaç kişinin yardımıyla teknik ekip malzemesi, Mustafa Korkmaz'dan ödünç alınan jeneratör, filmde kullanılacak bazı dekor ve kostümler Fiat Doblo'ya yüklenmiştir. Fatih Ünal'ın kullandığı Fiat Doblo, aynı gün Gebze'ye gelmiş ve filmin çekimleri sona erene kadar da Gebze'de kalmıştır. Bu araç, her çekim gününün sonunda yönetmen Seçkin Sevim'in ikamet ettiği apartmanın garajına park edilmiştir. Maslak'ta ikamet eden oyuncu Ali İpin'i ve Ortaköy'de oturan Faruk Akgören'i 4 Mayıs 2014 Pazar günü Gebze Eski Çarşı'da yapılacak çekimlere yetiştirme görevini Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü 3. sınıf öğrencisi Ceren Öztülek üstlenmiştir. Öztülek, kendisine ait Volkswagen Polo marka araçla çekim günü saat 05.30'da sırasıyla Ali İpin ve Faruk Akgören'i evlerinden alıp Gebze'ye getirmiştir.

Teknik ekibin konaklaması için dört mekân belirlenmiştir. Abdullah Çağrı Bayındırlı, Erkin C. Pehlivan, Murat Küllü, Özgür Kalender ve Utku Kemal Durmaçalış'tan oluşan altı kişilik grup, Utku Kemal Durmaçalış'ın Acıbadem Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne yakın bir mevkideki evinde konaklamıştır. Aydın Terzi, Barış Doğanay ve Ömer Faruk Yayla'dan oluşan diğer grup ise Hasan Hüseyin Güneş'in Zeynep Kamil Hastanesi yakınlarındaki evinde konaklamıştır. Belirtilen mevkiye yakın yerlerde oturan Bora Akyüz ve oyuncu Murat Mastan ise

çekimler süresince kendi evlerinde kalmışlar ve sabahları önceden belirlenen buluşma yerinde ekibe dâhil olmuşlardır. Dicle Atan ve Nilüfer Akıllı, Dicle Atan'ın Kadıköy rıhtımı yakınlarındaki evinde konaklamışlardır. Sevtap Aytuğ, 4 Mayıs 2014 Pazar günü yapılacak çekimlere katılmak üzere Moda'daki evinden Kadıköy'e inerek daha önce kararlaştırılan yerde ekibe dâhil olmuştur. Duygu Karabayraktar ve Tuğba Suiçmez, Karabayraktar'ın Moda'daki evinde kalmışlar ve yine belirtilen saatte ekibe katılmışlardır.

4.2.9. Bütçenin Hazırlanması

Tanrı Konuşur Şeytan Fısıldar filminde “yapım öncesi”, “yapım” ve “yapım sonrası” için öngörülen maliyet 53.900 TL olarak belirlenmiş ve aşağıdaki listede giderlerin ayrıntılarına yer verilmiştir.

Yapım Öncesi

Mekân Araştırma ve Casting

500 TL

- Araç Kiralama
- Benzin
- Yemek

Aksesuar

3000 TL

- Kore Gazisi Madalyası
- Oksijen Kaynağı
- Kore Gazisi'nin Silahı
- Sadık Tekin'in Silahı
- Sadık Tekin'in Telefonu
- Sahte Bilezikler

- Büyük Demir Makası
- Altı Tane Asma Kilit
- Üç Tane Vazo
- “Komşusu Açken Tok Yatan Bizden Değildir” levhasının dijital baskısı
- “Kore Gazileri Derneği” tabelasının dijital baskısı

Kostüm 500 TL

- Kore Gazisi’nin Paltosu
- Sadık Tekin’in Özel Güvenlik Elbisesi

Tasarım 1000 TL

- “Komşusu Açken Tok Yatan Bizden Değildir” panosunun tasarımı
- “Kore Gazileri Derneği” tabelasının tasarımı
- Kore Gazisi’nin evindeki fotoğraflar için photoshop uygulamaları

Storyboard 1000 TL

Yapım

Teknik Ekip

Yönetmen	2000 TL
Yönetmen Yardımcısı	500 TL
Reji Asistanı	250 TL
Senarist	1500 TL
Görüntü Yönetmeni	1000 TL

Kamera Asistanı	250 TL
Işık Şefi	750 TL
Işık Asistanı	250 TL
Sanat Yönetmeni	500 TL
Set Amiri	500 TL
Set İşçisi	250 TL
Boom Operatörü	500 TL
Ses Miksaj	500 TL
Set Fotoğrafçısı	500 TL
Kamera Arkası	500 TL
Makyaj	500 TL
Kuaför	500 TL
Prodüksiyon Amiri	500 TL
Şoför	500 TL
Oyuncular	
Kore Gazisi	2000 TL
Meryem Rodop	500 TL
Sadık Tekin	1500 TL
Kader Tekin	500 TL
Güven İşbilir	1000 TL

Kuyumcu	500 TL
Doktor	250 TL
Garson	250 TL
Kore Gazileri Derneği Başkanı	250 TL
Bankacı Kız	250 TL
Cami Yardımlaşma Derneği Üyeleri (7 kişi)	500 TL
Sunucu	500 TL

Ekipman Kirası

Kamera	5000 TL
• Red (5 Günlük Kiralama)	
• Ses	3000 TL
• 1 Ses Kayıt Cihazı (5 Günlük Kiralama)	
• 2 Telsiz Yaka Mikrofonu (5 Günlük Kiralama)	
• 1 Boom Mikrofon (5 Günlük Kiralama)	
• 1 Boom Sopası (5 Günlük Kiralama)	
Şaryo (3 Günlük Kiralama)	3000 TL
Steadicam (2 Günlük Kiralama)	500 TL
Jimmy Jib (1 Günlük Kiralama)	1000 TL

Mekân Kirası

Kore Gazisi'nin Evi	250 TL
Birahane	250 TL
Cami Yardımlaşma Derneği	250 TL
Kuyumcu	250 TL

Prodüksiyon

Catering	2000 TL
• Ortalama 20 kişi x 5 gün	
Ulaşım	2000 TL
• Araç kiralama	
• Benzin	
• Taksi ücreti	

Yapım Sonrası

Kurgu	1500 TL
Renk Düzeltme	1000 TL
Ses Miksajı	1000 TL
Müzik Besteleme	1500 TL
Afiş Tasarımı	1000 TL

Toplam Maliyet

Yapım Öncesi	6000 TL
--------------	---------

Yapım	37.000 TL
Yapım Sonrası	6000 TL
Öngörülemeyen (%10)	4900 TL
Toplam	53.900 TL

4.2.10. Son Hazırlıklar ve Kontrol

Tanrı Konuşur Şeytan Fısıldar filminin çekimlerinin başlamasından bir gün önce 2 Mayıs 2014 Cuma günü öğleden sonra yönetmen Seçkin Sevim, yürütücü yapımcı Samet Göksu, prodüksiyon amiri Atakan Yüksel ve prodüksiyon sorumlusu İsa Gölalan bir saatlik bir toplantı yaparak tüm çekim programını görüşmüşler ve görev paylaşımını gözden geçirmişlerdir.

Prodüksiyon amiri Atakan Yüksel, yönetmen Seçkin Sevim'in yönlendirmeleri doğrultusunda mekân, oyuncu ve çekim trafiği ile ilgili yapılacak tüm işleri adım adım gerçekleştirilecek bir akış listesi olarak kâğıda geçirmiştir. Seçkin Sevim ve prodüksiyon sorumlusu İsa Gölalan, bu toplantıdan sonra Gebze'deki çekim mekânlarını tek tek dolaşarak son kontrolleri yapmışlardır.

4.3. Yapım Aşaması

Farklı mekânlarda ve çok sayıda oyuncu ile gerçekleştirilen bu projenin çekiminin dört gün gibi kısa bir sürede tamamlanması, deneyim eksikliğini özveri ile telafi eden ve çoğu ilk kez bir araya gelmiş olsa da birbiriyle son derece uyumlu çalışan teknik ekip ve oyuncu kadrosu sayesinde gerçekleşmiştir.

Filmin çekimlerine 3 Mayıs 2014 Cumartesi günü başlanmıştır. Başlangıçta üç gün sürmesi ve 5 Mayıs 2014 Pazartesi gecesine sona ermesi planlanan çekimler, karı-koca kavgası sahnesinin yeniden çekilmesi gereği ortaya çıkınca bir günlük gecikmeyle 6 Mayıs 2014 Salı günü tamamlanmıştır. Başlangıçta yapılan çekim programı Ekler bölümündeki listede belirtildiği gibidir. Çekim programı öncelikle Ali İpin, Faruk Akgören ve Murat Mastan'ın çalışma takvimleri dikkate alınarak düzenlenmiştir. Çekim programı hazırlanırken dikkate alınan diğer ölçütler ise mekânların söz konusu tarihlerde çekime elverişli olup olması, teknik ekibin tam zamanlı olarak çalışabileceği günler ve bütçe olmuştur. Filmin yapım aşaması, kronolojik sıra gözetilerek on altı başlık etrafında değerlendirilmiştir.

4.3.1. Birahane Sahnesi

Kore Gazisi'ni canlandıran Ali İpin, yalnızca pazar ve pazartesi günleri çalışabileceği için cumartesi günü yapılacak çekimlerde onun bulunmadığı sahneler yer verilmiştir. 3 Mayıs 2014 Cumartesi günü yapılan çekimlere birahane sahnesiyle başlanmıştır. Çekimlere bu sahneyle başlanmasının iki önemli nedeni vardır: Öncelikle ilk kez bir araya gelen çekim ekibinin kaynaşması ve çekim sürecine adapte olabilmesi için iç mekânda gerçekleşen, yani ışık ve hava değişiminden etkilenmeyen; meraklı izleyici topluluğu gibi olumsuz dış etkenlere kapalı, asgari düzeyde hareket içeren, daha çok açı-karşı açı çekimlerinden oluşan ve görece çekimi kolay bir sahne tercih edilmiştir. İkinci olarak, belirtilen çekim takvimi içinde birahane sahnesinin en uygun olduğu zamanın cumartesi sabah 08.00'dan öğlen 12.30'a kadar uzanan zaman dilimi olmasıdır. Film ekibi, belirtilen günde Gebze Merkez'de Atatürk heykelinin bulunduğu alana malzeme ve servis araçlarını park ettikten sonra kahvaltı etmiştir. Saat 07.30'dan itibaren çekim hazırlıklarına başlanmıştır.



Resim 84: Teknik Ekibin Malzemeleri Taşıması

Birahanenin açılması, birahane sahibi Onur Kavas'la kararlaştırılan 08.00'dan 15 dakika kadar geç gerçekleşmiştir. Ancak bu durum, çekim programında ciddi bir sarkmaya yol açmamıştır. Teknik ekip, ilk iş olarak birahanenin girişini fon bezleriyle kapatmaya girişmiş ve gece çekimi için uygun bir ışık ortamının oluşmasını sağlamıştır.



Resim 85: Birahanenin Siyah Fon Bezleri ile Karartılması

Bu esnada görüntü yönetmeni, ışık ekibi ile birlikte birahane içindeki çekim alanını aydınlatma çalışmalarına başlamıştır.



Resim 86: Birahanedeki Aydınlatma

Sanat yönetmeni Duygu Karabayraktar ve yardımcıları ise çekim ortamındaki aksesuar ve dekorları ayarlamaya girişmişlerdir. Güvenlik görevlisi ve arkadaşının karşılıklı oturup bira içtiği bu sahnede; oyuncuların sağlığı, gün içinde yapılacak diğer çekimler, farklı açı ve ölçeklerden birçok çekim yapılması gerekeceği göz önünde bulundurularak bira yerine elma suyu kullanılmıştır. Bu sahnenin çekimleri yaklaşık üç saat sürmüş ve ciddi bir sorunla karşılaşılmamıştır.



Resim 87: Birahane Sahnesi

Çekimleri yaklaşık üç saat süren bu sahne sayesinde ekibin birbiriyle kaynaşması sağlanmıştır. Birahane sahnesi çekimlerinin belki de tek zorluğu, oyuncuların bolca tükettikleri elma suyu yüzünden çekim sırasında sık sık tuvalete gitmek zorunda kalmış olmalarıdır.

4.3.2. Televizyon Stüdyosu Sahnesi

Birahane çekiminden sonra yemek paydosu verilmiş ve tüm ekip *Dayının Yeri* adlı mekânda öğle yemeğini yemiştir. Ekip, yemekten sonra saat 13.30 civarında Kare TV'ye hareket etmiştir. Burada yapılan çekimler, televizyon stüdyosunun bulunduğu apartman dairesinin üst katındaki tadilat çalışmaları nedeniyle öngörülenden biraz daha uzun sürmüştür. Çekimlerin uzamasında haber spikeri Hazan Kutsal'ın on dakika kadar geç gelmesi, bu yüzden çekime adapte olmakta güçlük çekmesi ve çekimler sırasında heyecanını yenmesinin zaman alması da etkili olmuştur. Öte yandan, Kare TV'nin haber stüdyosundaki mevcut ışıkların kullanılması, sıfırdan ışık yapma zorunluluğunu ortadan kaldırdığı için yukarıda bahsi geçen nedenlerle kaybedilen zamanın bir ölçüde telafi edilmesini sağlamıştır.



Resim 88: Kare TV Haber Stüdyosu II

4.3.3. Soygun Planı Çekimleri

Kare TV'deki çekimlerden sonra kısa bir çay molası verilmiştir. Daha sonra yapılacak çekimlerde zamanı verimli kullanmak için teknik ekip iki gruba ayrılmıştır. Birinci grup, Gebze Osmanyılmaz Mahallesi Develi Durağı'ndaki Aydın Apartmanı'nın sığınağına hareket etmiş; gece çekimi atmosferini yaratmak için sığınağın pencereleri ve arka giriş kapısının camları siyah fon bezleri ile kapatılmıştır. Bu karartma işlemi sırasında teknik ekipteki öğrencilerin deneyim eksikliğinden dolayı yeterince verimli olamadıkları görülmüştür. Bu nedenle, karartma işine yönetmen Seçkin Sevim de dâhil

olmak durumunda kalmış; eline çivi ve keseri alarak öğrencilerin de yardımıyla karartma işlemini bizzat gerçekleştirmiştir.



Resim 89: Karartma Öncesi Sığınak



Resim 90: Karartma Sonrası Sığınak

Bu sırada ikinci ekip, Duygu Karabayraktar'ın gözetiminde Gebze'nin Beylikbağı Mahallesi'nde yer alan ve güvenlik görevlisinin evi olarak kullanılacak mekânı gece çekimi için hazırlamaya başlamıştır.

Kasayı oksijen kaynağı ile kesme sahneleri Aydın Apartmanı'nın sığınagında tamamlanmıştır. Sığınakta yapılan çekimlerde oksijen kaynağının nasıl açılacağı oyunculara bizzat kaynakçı Adem Usta tarafından gösterilmiş ve tüm çekimler herhangi bir kaza riskini bertaraf etmek için Adem Usta ve yardımcısının gözetiminde yapılmıştır.



Resim 91: Oksijen Kaynağının Kullanılması

Bu çekimlerde özellikle kasanın içinden yapıldığı yanılsaması verilen ve kasanın oksijen kaynağıyla kesildiğini gösteren çekim çok heyecan verici olmuştur. Görüntü yönetmeni Mustafa Kemal Korkmaz, bu planın çekimi sırasında sıçrayan kıvılcımlardan kameramanı ve kamerayı korumak için önceden hazırlanan şeffaf camı, görüntü kalitesini bozacağı gerekçesiyle kullanmayarak ciddi bir risk almıştır.



Resim 92: Oksijen Kaynağının Açılması



Resim 93: Kasanın Kesilmesi



Resim 94: Kasanın Çekimi

Çekim esnasında ön planda kasanın içindeki altınlar görünürken arka planda kasanın dıştan oksijen kaynağı ile kesilmesi işlemi gerçekleştirilmiştir. Bu işlemin ustalık gerektirmesi, kaza riski taşınması ve kullanılacak yalnızca bir kasa bulunması nedeniyle tekrarının yapılamayacak olmasından dolayı oyuncular tarafından değil, Adem Usta ile onun yardımcısı tarafından yapılması kararlaştırılmıştır. Kasa kesme işlemi sırasında oyuncular hemen kenarda bekletilmiş; ustalar kasayı keser kesmez kenara çekilmiş; onların yerini oyuncular almıştır. Kasanın kapağı, kesildikten çok kısa

bir süre sonra açılarak sanki kasayı kaynak ustaları değil de oyuncular kesmiş gibi bir mizansen yaratılmıştır.



Resim 95: Oyuncuların Yerlerini Alması



Resim 96: Kasanın Oyuncularla Birlikte Çekimi

Birinci ekip, kasa kesme planlarının çekiminden sonra Gebze Beylikbağı Mahallesi'ne hareket etmiştir.

4.3.4. Karı-Koca Kavgası Sahnesi

Karı-koca kavgası sahnesinin çekileceği Gebze'deki Beylikbağı Mahallesi'nde bulunan bu evdeki dekor, 1 Mayıs 2014 tarihinde hazır hâle getirildiği için hemen aydınlatılma çalışmalarına girişilmiştir. İstenen ışıkların bir türlü yapılamaması nedeniyle tüm ekip akşam yemeğini çekim mekânına getirilen plastik tabldotlarda yemiştir. Çekimler, aydınlatma ve akşam yemeğinin araya girmesinden dolayı ancak saat 23.00 civarında sona ermiştir. Ahmet Oral, eşi ve diğer ev sakinlerinin geniş hoşgörüsü sayesinde programdaki bu sarkma nedeniyle herhangi bir gerginlik yaşanmamış olması, ekibin bir sonraki gün yapılacak çekimlerde moralinin korunması açısından önemli bir şans olarak nitelendirilebilir.



Resim 97: Karı-Koca Kavgasının Beylikbağı Çekimleri

Ancak bu sahne senaryonun gerektirdiği şekilde aydınlatılamamıştır. İstenen atmosferin yaratılamamış olması, teknik ekibin ve oyuncuların performansını olumsuz etkilediği için yüksek ISO değerleri ile çekilen bu sahneden istenen verim alınamamıştır.

3 Mayıs 2014 Cumartesi günkü çekim programında yer alan trafo çekimi, bir sonraki gün gerçekleştirilecek soygun sekansı göz önünde bulundurularak ikinci çekim gününün akşamına ertelenmiştir. Ertesi gün filmin en önemli sahnesini de içeren çekim programını tamamlamak için sabah tüm ekibin 07.00'da Gebze'de olması gerektiği dikkate alınarak paydos kararı verilmiştir. Paydostan sonra, teknik ekip içindeki huzursuzlukların, özellikle çekilen son sahnedeki görüntülerin istenilen teknik ve estetik düzeyde olmamasından kaynaklandığı ve bu durumun çalışanların moralini bozduğu anlaşılmıştır. Yönetmen Seçkin Sevim, görüntü yönetmenini ve kameramanı yolcu ettikten sonra, son sahnede ortaya çıkan işin kalitesinden memnun olmayan öğrencileri bir araya toplamış; bu sahnenin gerekirse yeniden çekileceğini söyleyerek ortamı sakinleştirmiş ve tüm ekibi bir sonraki gün yapılacak çekimler için motive etmeye çalışmıştır.

Nitekim bu sahne, 6 Mayıs 2014 Salı günü Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü öğretim elemanlarından Yüce Sayılğan'ın yaptığı ışıklandırma ile Marmara Üniversitesi Haydarpaşa Kampüsü'nde yeniden çekilmiştir.



Resim 98: Karı-Koca Kavgasının Haydarpaşa Çekimleri

4.3.5. Soygun Sekansı

4 Mayıs 2014 Pazar günü tüm çekim ekibi saat 07.30 civarında Gebze Merkez'deki *Ay Işığı Pastanesi*'nde sabah kahvaltısını yapmak üzere bir araya gelmiştir. Teknik ekip ve oyuncular planlanandan yaklaşık yarım saatlik bir gecikme ile çekim mekânına gelmişlerdir. Gebze Eski Çarşı'nın çekim koşullarından dolayı her dakikanın altın değerinde olduğu bir sıkışıklıkta bu yarım saatlik gecikme, ilerleyen saatlerde çok ciddi zorluklarla karşılaşılmamasına neden olmuştur.

Ayrıca, Merkez Kuyumculuk'un sahipleri de dükkânı söz verdikleri gibi 08.00'da değil, 08.30'da açmışlardır. Sabahki yarım saatlik gecikmeye dükkânın açılmasındaki yarım saatlik gecikme de eklenince Gebze Eski Çarşı'daki soygun sekansı çekimleri çok sıkıntılı geçmiştir. Teknik ekibin insan trafiğini kesme konusundaki deneyimsizliği, Gebze'deki insan profilinin meraklı tavrı ile birleşince çekimlerin tamamlanması için normalde gerekenden üç kat fazla efor sarfedilmesi gerekmiştir.



Resim 99: Gebze Eski Çarşı'daki Kalabalık

Bu koşullara bir de çekimler sırasında başlayan yağmurun yarattığı devamlılık sorunları eklenince, soygun sekansını gerektiğı gibi çekmek büyük bir dirayet ve ustalık gerektirmiştir.



Resim 100: Gebze Eski Çarşı'daki Elverişsiz Hava Koşulları

Filmin görüntü yönetmeni Mustafa Kemal Korkmaz'ın iş bitiriciliğı, teknik ekibin çabası ve oyuncuların profesyonelliğı sayesinde bu çekimler başarıyla tamamlanmıştır. Ellerinde şemsiye ve reflektör taşıyan teknik ekip elemanları, çekim öncesi ve çekim aralarında oyuncuların yağmurdan ıslanmasını ve devamlılıkla ilgili sorunlar yaşanmasını önlemek için ekstra bir gayret göstermişlerdir.



Resim 101: Teknik Ekibin Elverişsiz Hava Koşullarındaki Çabası



Resim 102: Görüntü Yönetmenin Elverişsiz Hava Koşullarındaki Çabası

Polisler ve zabıtarlar, araç ve insan trafiğinin kesilmesi için teknik ekibe yardımcı olmuşlardır. Özellikle kaçma-kovalama sahnelerinde araç ve insan trafiğini kesmek, meraklı kalabalığı uzaklaştırmak ve en azından ortalama bir dakika süren çekimler boyunca sessizliği sağlamak hiç kolay olmamıştır. Özetle bu çekimler, tüm teknik ekibin yıllar sonra bile hatırlayacağı zorlu bir deneyime dönüşmüştür.

İki deneyimli oyuncunun karşı karşıya geldiği soygun sahnesindeki tüm planlar hemen hemen hiç tekrar yapılmadan tek seferde çekilmiştir.



Resim 103: Kuyumcu Soygunu

Ali İpin ve Faruk Akgören'e nazaran daha az deneyimli olan Murat Mastan, bu sahnenin çekimleri sırasında küçük bir kaza atlatmıştır. Mastan, ıslak zemin üzerinde koşarken kayıp düşmesine rağmen moralini bozmadan çekimleri tamamlamıştır.



Resim 104: Kaçma-Kovalama Sahnesi

Çekimlere belirlenen saatten geç başlanması, insan ve araç trafiğini kontrol etmenin zorluğu ile yağın yağmurun yarattığı devamlılık sorunları birleşince soygun sekansının çekimlerini tamamlamak, hem fiziksel hem de psikolojik açıdan çok kararlı ve güçlü olmayı gerektirmiştir.

En baştan beri bu projede yer almaya çok istekli olan, hiçbir ücret talep etmeden ekiple birlikte elinden gelen tüm gayreti gösteren, çekim öncesi provalarda her seferinde daha iyisini yapmaya çalışan Murat Mastan, soygun sekansının çekimlerinin devam ettiği en zor zamanda, bir reklam deneme çekimi teklifini değerlendirmek için Maslak’a gitmek istediğini ifade etmiştir. Yönetmen Seçkin Sevim, bunun o sırada mümkün olamayacağını, ancak soygun sekansının çekiminin tamamlanmasından sonra güvenlik görevlisinin kalan sahneleri için benzer fiziksel özelliklere sahip Samet Göksu’nun dublörlüğü üstlenmesi durumunda kendisine izin verilebileceğini söylemiştir. Dolayısıyla 5 Mayıs 2014 tarihinde yapılan çekimlerde Samet Göksu, Murat Mastan’ın dublörlüğünü yaptığı için bu sahnelerde Murat Mastan yer almamıştır. Oysaki sürecin başında filmin yönetmeni Seçkin Sevim tarafından özellikle soygun sekansının çekileceği günle ilgili olarak adı geçen oyuncuyla konuşulmuş ve o gün yapılacak çekimler filmin kaderini tayin edecek önemde olduğundan başka herhangi bir teklifi dikkate almayacağına dair kendisinden söz alınmıştır.

Makyöz Sevtap Aytuğ, kuyumcu soygunu çekimleri sırasında rol gereği silahın kabzası ile kafasına vurulduğu için yaralanan oyuncu Faruk Akgören’in alnındaki yaradan akan kanın devamlılığını titizlikle takip etmiştir.



Resim 105: Soygun Sırasında Yaralanan Kuyumcu

Filmin finalinde Kore Gazisi'nin güvenlik görevlisi tarafından sırtından vurulup yere düştüğü planda deneyimli oyuncu Ali İpin'in orijinal senaryoda yer almayan sürpriz yorumu, filme önemli bir katkı yapmıştır. Oyuncu, vurulup yere düşerken altınlar da etrafa saçılmıştır.



Resim 106: Kore Gazisi'nin Vurulduğu Final Sahnesi

Soygun sekansı çekiminin son aşaması, pasaj içindeki telefon konuşması sahnesi olmuştur. Gebze Eski Çarşı, saat 12.30 civarında yapılan bu çekimler sırasında, filmin çekildiğini duyup gelenlerin toplandığı bir panayır alanına dönüşmüş ve sesli çekim yapmak neredeyse imkânsız hâle gelmiştir. Yapım sonrasında bu sahnedeki diyaloglar için dublaj yapılmıştır. Oyuncu Murat Mastan, bu konuda anlayış göstermiş ve Haziran ayında filmin kurgusu devam ederken Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü'ne gelerek pasaj içi sahnesindeki telefon konuşmalarının dublajını gerçekleştirmiştir.



Resim 107: Güvenlik Görevlisinin Pasaj İçindeki Telefon Konuşması

Soygun sekansının çekilmesinden sonra, reji asistanı Tuğba Suiçmez ve oyuncular Faruk Akgören ile Murat Mastan, ulaştırmadan sorumlu Ceren Öztülek tarafından İstanbul'a götürülmüştür. Aslında üçüncü çekim gününün akşamında çekilmesi planlanan kuyumcu içi soygun sahnesinin dükkânın dışından karartma yapılarak gündüz vakti çekilmesi kararlaştırılmıştır. Bu çekimler de saat 14.00'a kadar sürmüştür. Geceleyin gerçekleşen kuyumcu soygunu sahnesi ile trafonun patlatıldığı sahnede Murat Mastan'ın dublörlüğünü Samet Göksu yapmıştır.

4.3.6. Hastane Sahnesi

Gebze Eski Çarşı'daki yorucu çekimlerin ardından öğle yemeği arası verilmiştir. Öğle yemeğinden sonra saat 15.00 civarında yine Gebze Merkez'de bulunan Merkez Hastanesi'ne hareket edilmiştir. Merkez Hastanesi'nin 6. katında yer alan 603 numaralı odanın hastanedeki görevliler tarafından önceden çekime hazır hâle getirilmiş olması, teknik ekibin işini önemli ölçüde kolaylaştırmıştır. Bu sahnede Kore Gazisi'nin eşini canlandıran Sevtap Aytuğ'un set hazırlanırken geçen süreyi çok iyi değerlendirerek karaciğer yetmezliğinden muzdarip yaşlı bir hasta makyajını kendisine başarıyla uygulaması, sahnenin hem daha inandırıcı olmasını hem de vakit kaybedilmeden çekilmesini sağlamıştır.



Resim 108: Hastane Sahnesinde Kore Gazisi'nin Eşi Rolünde Sevtap Aytuğ

Hastane sahnesinin hazırlığı sırasında sanat yönetmeni Duygu Karabayraktar ve yardımcıları Barış Doğanay ile Nilüfer Akıllı, sabahki meşakkatli çekimlerin etkisinden henüz kurtulamadıkları için EKG cihazının hazırlanması ve oksijen tüpünün bağlanması gibi konularla bizzat yönetmen Seçkin Sevim'in ilgilenmesi gerekmiştir. Bu durum, çekimlerin gerekenden biraz daha geç bir vakitte başlamasına neden olmuştur. Bu sahnede daha önce hiç oyunculuk deneyimi olmayan Ardan Ergüven'in doktor rolünü gerektiği şekilde oynaması pek kolay olmamıştır. Ardan Ergüven, daha önce defalarca yapılan okuma ve oyun provalarına rağmen set stresini ve heyecanını üzerinden tam olarak atamamıştır. Karşısında Ali İpin gibi deneyimli ve yetenekli bir aktörün bulunması da Ergüven'in performansını olumsuz yönde etkilemiştir. Ergüven'in tekli çekimlerinde Ali İpin'in oyuncu koçluğu yapması da istenen sonucu vermemiştir. Sonuç olarak, fizyolojik açıdan tam bir doktor tipinde olan Ergüven'in oyunculuk performansını filmin geneline zarar vermeyecek bir seviyede tutabilmek için prodüksiyon sonrası yapılan son revizyonlarda bu sahnenin müzik altı olarak verilmesi kararlaştırılmıştır.



Resim 109: Müzik Altı Verilen Hastane Sahnesi

Bir hastane teknisyeni ve hemşire, EKG cihazının doğru çalıştırılması ve oksijen maskesinin hastaya uygun şekilde takılması için teknik ekibe yardımcı olmuştur.

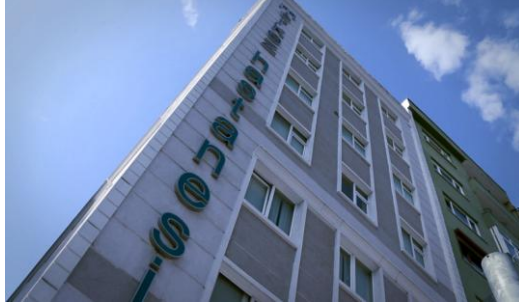


Resim 110: Hastane Personelinin Yardımları



Resim 111: Hastane Sahnesindeki EKG Cihazı

Hastane çekimlerinin bitmesinin ardından teknik ekip seti toparlarken yönetmen Seçkin Sevim, görüntü yönetmeni Mustafa Kemal Korkmaz ve reji asistanı Dicle Atan Merkez Hastanesi'nin dış çekimini gerçekleştirmişlerdir.



Resim 112: Merkez Hastanesi'nin Dış Çekimi

4.3.7. Sahil Sahnesi

Teknik ekip, hastanedeki çekimlerin sona ermesinden sonra, yürütücü yapımcı Samet Göksu nezaretinde Gebze Mutlu Kent mevkiindeki bölge trafosuna hareket etmiştir. Yönetmen Seçkin Sevim, görüntü yönetmeni Mustafa Kemal Korkmaz, kameraman Taner Akçıl ve oyuncu Ali İpin, sahil sahnesinin çekimleri için güneş batmadan önce Eskihisar Sahili'ne hareket etmişlerdir. Güneşin batmasına yaklaşık 20 dakika gibi kısa bir süre kala sahilde bir çekim mekânı belirlenmiş ve burada dört farklı plan çekilmiştir. Görüntü yönetmeni Mustafa Korkmaz'ın ustalığı ve Ali İpin'in profesyonelliği sayesinde güneş batmadan çekilmesi gereken bu sahne başarı ile tamamlanmıştır.



Resim 113: Sahil Sahnesinde Kore Gazisi'nin Plonje Çekimi

Bu sahnede Kore Gazisi'nin engin deniz kenarındaki plonje çekimi ile köşeye sıkışmışlığı ve çaresizliği gösterilmek istenmiştir. Gün batımının kızıl tonlardaki yumuşak ışığı, sahnedeki melankolinin ve hüznün sinematografik bir dille ifade edilmesini sağlamıştır. Yönetmen, görüntü yönetmeni ve oyuncu Ali İpin'den oluşan bu grup, sahildeki çekimlerin tamamlanmasının ardından Gebze Mutlu Kent mevkiindeki bölge trafosuna hareket etmiştir.

4.3.8. Trafo Sahnesi

Daha önceden hazırlanan elektrik trafosu, bir GSM operatörü için çalışan Yakup Aydın'ın yardımları ve hoşgörüsü sayesinde baz istasyonunun duvarına monte edilmiştir. Gece çekimi olarak gerçekleştirilen bu sahnenin aydınlatılabilmesi için Yakup Aydın'ın kullandığı arazi aracının jeneratöründen faydalanılmıştır. Bu çekimlerin bir elektrik trafosunda değil de bir GSM operatörünün baz istasyonunda yapılmasının en önemli nedeni, çoğunluğu profesyonel olmayan öğrencilerden oluşan teknik ekibin güvenliğini riske atmama çabasıdır.

Bu sahnede trafonun patlatıldığı yanılsamasını yaratmak için birden fazla torpilli patlayıcının fitili birbirine eklenmiş, ayrıca maytap ve benzin yardımıyla ateşin ve kıvılcımların daha güçlü ve inandırıcı görülmesi sağlanmıştır.



Resim 114: Trafo Sahnesi

Bu sahne, görüntü yönetmeni Mustafa Kemal Korkmaz'ın uygun açı konusundaki yersiz itirazlarına rağmen yönetmen Seçkin Sevim'in kafasında planladığı

şekilde çekilmiştir. Sonuçta teknik ekip, gün boyunca yaşanan gecikmeler nedeniyle Hüseyin Gürkan'ın Kargalı Köyü'ndeki evine ancak gece yarısından sonra varabilmiştir.

4.3.9. Kore Gazisi'nin Evi Sahnesi

Trafo çekimlerinin hemen ardından görüntü yönetmeni Mustafa Kemal Korkmaz, kameraman Taner Akçıl ve oyuncu Ali İpin, vakit kazanmak için Kargalı Köyü'ne teknik ekipten önce hareket etmişlerdir. Ardından ekibin geri kalanı da Kargalı köyüne ulaşmış ve akşam yemeğinde sonra çekim hazırlıklarına başlanmıştır. Bu arada Ali İpin, setin hazırlanmasına kadar geçen birkaç saat boyunca uyuyarak dinlenme fırsatı bulmuştur. Çekimler ancak gece yarısından sonra başlamış ve sabahın ilk ışıklarına kadar sürmüştür. Teknik ekibin uykusuzluğu ve tüm günün yorgunluğunu üzerinde taşıyan Ali İpin'in gerginliği, yönetmen açısından bu çekimlerin tamamlanmasını fazlasıyla güçleştirmiştir. Ayrıca, çekimler öncesinde sahnenin en önemli aksesuarı olan Kore Gazisi madalyasının kaybolması ve yaklaşık bir saat sonra bulunması ciddi bir gerginlik yaşanmasına neden olmuştur. Kargalı Köyü'ndeki dekorun daha önceden hazırlanmış olması işleri kolaylaştırmış ve buradaki çekimlerin güç de olsa başarıyla tamamlanmasını sağlamıştır.



Resim 115: Kore Gazisi'nin Yatak Odası

Yapım sürecindeki en önemli kader anlarından biri bu sahnenin çekimleri öncesinde yaşanmıştır. Yoğun geçen bir günün sonunda enerjisi tükenen ve yediği yemekten sonra rehavete kapılan teknik ekip, çekimlere ara verme ve eve dönüp ertesi gün devam etme teklifinde bulunmuştur. Ancak oyuncu Ali İpin'in yoğun programı,

Kargalı Köyü'nün İstanbul'a 70 kilometre mesafede olması ve ayrıca ev sahibi Hüseyin Gürkan'ın müsait olduğu başka bir zaman bulunmaması nedeniyle teknik ekibin tüm itirazlarına rağmen bu teklif yönetmen tarafından kararlı bir şekilde reddedilmiştir. Kargalı Köyü'ndeki çekimler, Kore Gazisi'nin camide dua ettikten sonra eve geldiği ve soygun yapmak üzere evden ayrıldığı genel planların çekilmesi ile birlikte sabaha karşı sona ermiştir.



Resim 116: Kore Gazisi Evden Çıkarken

Oyuncu Ali İpin, görüntü yönetmeni Mustafa Kemal Korkmaz, kameraman Taner Akçil ve teknik ekipteki kız öğrencilerin, sabah 09.00'da yeniden başlayacak çekimler için bir ölçüde dinlenebilmesini sağlamak amacıyla prodüksiyon amiri Atakan Yüksel'in aracılığıyla Gebze'deki özel bir tiyatroya ait misafirhanede ağırlanmalarına karar verilmiştir. Altı kişiden oluşan bu ekip, Atakan Yüksel'in rehberliğinde çekimler biter bitmez yola çıkmıştır. Kargalı Köyü'ndeki çekimler tamamlandıktan sonra Duygu Karabayraktar tarafından getirilen dekorların toplanması ve Hüseyin Gürkan'ın evinin tekrar eski hâline döndürülmesi bir saatten fazla zaman almıştır.



Resim 117: Hüseyin Gürkan'ın Evinin Eski Hâline Döndürülmesi

Çekimlerin yapıldığı gecenin son sürprizi ise Duygu Karabayraktar'ın ertesi gün yapılacak çekimlere katılamayacağını bildirmesi olmuştur. Bu durumda, Duygu Karabayraktar'ın ve ona ait dekor malzemelerinin İstanbul'a götürülmesi zorunluluğu doğmuştur. Yönetmen Seçkin Sevim ve teknik ekipman aracının şoförü Fatih Ünal, Duygu Karabayraktar'ın dekor malzemelerinin ve teknik ekipmanın Fiat Doblo'ya yüklenmesinden sonra vakit kazanmak için hemen yola çıkmışlar ve Seçkin Sevim'in ikamet ettiği Gebze Osmanyılmaz Mahallesi Develi Durağı mevkiine teknik ekibi taşıyan servis minibüsünden yarım saat önce ulaşmışlardır. Seçkin Sevim ve Fatih Ünal, yaklaşık 24 saatlik çekim yorgunluğundan sonra, Fiat Doblo'daki tüm teknik ekipmanı ve dekor malzemelerini garaja indirmişler; yatırılan arka koltuğu yeniden oturulabilecek vaziyete getirdikten sonra Duygu Karabayraktar'a ait dekor malzemelerini aracın içindeki boş alana uygun bir şekilde yerleştirmişlerdir.

Teknik ekibi taşıyan servisin de aynı yere gelmesinden sonra Fiat Doblo'nun sürücüsü Fatih Ünal, sanat yönetmeni Duygu Karabayraktar, kamera arkası çekimlerini gerçekleştiren Erkin C. Pehlivan ve makyöz Sevtap Aytuğ İstanbul'a hareket etmişlerdir. Teknik ekibi taşıyan servis aracı en azından aracın içinde gerçekleşecek iki saatlik bir dinlenme için saat 09.00'daki çekimlere kadar Gebze Çarşı'daki uygun bir yere park ettirilmiştir.

Yönetmen Seçkin Sevim, işlevi sona eren kostüm ve aksesuarları saat 07.30 civarında en üst kattaki evine taşımış; hiç uyumadan yalnızca duş alıp üstünü

değiştirdikten sonra evden ayrılmıştır. Çekimlerin başlamasından yarım saat önce telefon vasıtasıyla prodüksiyon amiri Atakan Yüksel'e ulaşmış ve oyuncu Ali İpin'le misafirhanede kalan diğer teknik ekip elemanlarının uyandırılmasını istemiştir. Teknik ekipmanı taşıyan Fiat Doblo İstanbul'a gönderildiği ve o saatte henüz geri gelmediği için çekimde kullanılacak teknik ekipman mecburen servis minibüsüne yüklenmiştir.

4.3.10. Banka Sahnesi

5 Mayıs 2014 tarihindeki çekim programı, bir önceki çekim gününün yoğunluğu dikkate alınarak olabildiğince kolay geçecek bir şekilde oluşturulmuştur. Teknik ekip ve yönetmen, banka ve Kore Gazileri Derneği sahnelerinin çekileceği *Ayyapı Gayrimenkul*'de saat 09.30'da bir araya gelmiştir. Mekân sahipleri tarafından ikram edilen çaylar eşliğinde yapılan kısa bir kahvaltıdan sonra hemen banka şubesinin çekim hazırlıklarına başlanmıştır.

Banka sahnesi, *Ayyapı Gayrimenkul*'ün üçüncü kattaki ofisinde çekilmiştir. Işıklar hazırlanmadan çok kısa bir süre önce çekim mekânına ulaşan oyuncu Ali İpin, bir önceki günün yorgunluğunu ve gerginliğini tam olarak üzerinden atamamış olmasına rağmen profesyonelliğin verdiği alışkanlıkla kısa sürede sahneye adapte olmuştur. Başlangıçta bankacı rolünü oynaması planlanan Duygu Karabayraktar'ın o gün sette olamaması nedeniyle onun yerini çekimler boyunca rejisi asistanı olarak çalışan Dicle Atan almıştır. Bu sahnenin çekimi, oyuncuların becerisi sayesinde kısa zamanda gerçekleştirilmiştir.



Resim 118: Banka Sahnesi

4.3.11. Kore Gazileri Derneği Sahnesi

Kore Gazileri Derneği'nde geçen sahne *Ay Yapı Gayrimenkul*'ün ikinci katındaki ofiste çekilmiştir. Bu sahnenin dekoru, sanat yönetmeni Duygu Karabayraktar'ın eksikliğine rağmen, reji asistanları ve yönetmenin bizzat müdahalesiyle gerektiği gibi hazırlanmıştır. Ne var ki sahnenin çekimi, Kore Gazileri Derneği Başkanı'nı oynayan Mehmet Umar isimli amatör tiyatro oyuncusunun yetersiz performansı nedeniyle planlanandan daha uzun bir sürede gerçekleşmiştir.



Resim 119: Kore Gazileri Derneği Sahnesi

Mehmet Umar, Kore Gazisi rolünü canlandıracak oyuncunun bir türlü bulunamadığı bocalama döneminde Kore Gazisi rolünü oynayacak bir aktör olarak önerilmiştir. Ne var ki, filmin çekim aşamasında bu rolü kendisine vermenin büyük bir hata olacağı anlaşılmıştır. Sonuçta Mehmet Umar, çekimlerden on beş gün önce yönetmen Seçkin Sevim tarafından rolü konusunda bilgilendirilmesine ve iki kısa cümleden oluşan repliğini mutlaka ezberlemesi gerektiği ısrarla söylenmesine rağmen çekim günü repliğini ezberlemeden sete gelmiş ve defalarca tekrarlanan çekimlerde istenen performansı bir türlü gösterememiştir. Bu yüzden filmin son kurgusunda Mehmet Umar'ın çok kısa bir süre görünmesine karar verilmiştir.

Yolcularını ve Duygu Karabayraktar'ın dekor malzemelerini İstanbul'a götürdükten sonra geri dönen Fatih Ünal, *Ayyapı Gayrimenkul*'deki çekimler sona ermek üzereyken çekim mekânına ulaşmıştır. Sabahleyin teknik ekibin servis aracına yüklenen çekim ekipmanı yeniden Fatih Ünal'ın kullandığı Fiat Doblo'ya yüklenmiştir.

4.3.12. Kore Gazisi'nin Bankaya Giriş ve Bankadan Çıkış Sahnesi

Teknik ekip, *Ayyapı Gayrimenkul*'deki çekimlerin sona ermesinden sonra Samet Göksu'nun rehberliğinde Gebze Çınar Camii'ne gönderilmiştir. Yönetmen Seçkin Sevim, görüntü yönetmeni Mustafa Kemal Korkmaz, kameraman Taner Akçıl ve oyuncu Ali İpin'den oluşan küçük ekip, Mustafa Kemal Korkmaz'ın aracılığıyla Gebze Merkez'e hareket etmişlerdir. Bir bankanın Gebze Merkez Şubesi önünde Kore Gazisi'nin bankaya giriş ve bankadan çıkış planları çekilmiştir.



Resim 120: Kore Gazisi Bankadan Çıkarken

4.3.13. Cami Sahnesi

Yönetmen Seçkin Sevim, görüntü yönetmeni Mustafa Kemal Korkmaz, kameraman Taner Akçıl ve oyuncu Ali İpin, bankaya giriş ve bankadan çıkış planlarının çekiminden sonra Gebze Çınar Camii'ne hareket etmişlerdir. Cami Yardımlaşma Derneği dekorunun 1 Mayıs 2014 tarihinde çekime hazır hâle getirilmesi işleri kolaylaştırmış; buradaki çekimler önemli bir zorlukla karşılaşmadan gerçekleştirilmiştir. Filmdeki Cami Yardımlaşma Derneği üyeleri; Çınar Camii Yardımlaşma Derneği Başkanı Mehmet Erhal, Çınar Camii imamı Ali Güney ve filmde Cami Yardımlaşma Derneği başkanını oynayan Mustafa Ay'ın yardımlarıyla bir araya getirilmiştir. Bu sahnenin çekimi sırasında yaşanan tek zorluk, dernek başkanını canlandıran Mustafa Ay'ın sahnenin içeriğine itiraz etmesi olmuştur. Mustafa Ay, bu tarz derneklerin yardım talebi ile gelen insanları reddedemeyeceğini ısrarla ileri sürmüştür. Bu sahne, senaryoyla ilgili açıklamalara rağmen ikna olmayan Mustafa Ay'ı razı edebilmek için hem yönetmenin istediği orijinal hâli ile hem de Mustafa Ay'ın istekleri doğrultusunda

yazılan şekliyle çekilmiştir. Filmin nihaî kurgusunda doğal olarak yönetmenin tercih ettiği orijinal versiyon kullanılmıştır. Çekimler sırasında oyunculuk deneyimi olmayan birinin bu sıra dışı talebine tahammül edilmesinin tek açıklaması, oyuncunun tipinin sahnenin gerektirdiği nitelikleri tam olarak taşıyor olmasıdır. Mustafa Ay'ın güven vermeyen yüz ifadesi ve samimiyetsiz konuşma şekli, arka plandaki çelik para kasası ile birleşince sahnenin gerektirdiği görsel kompozisyon etkili bir şekilde oluşturulmuştur.



Resim 121: Cami Yardımlaşma Derneği Üyeleri

4.3.14. Gebze İlyas Bey Camii Sahnesi

Cami Yardımlaşma Derneği çekimlerinden sonra Gebze İlyas Bey Camii'ne hareket edilmiştir. Zaten yorgun olan ekibi akşama kadar bekletmemek için, başlangıçta gece çekilmesi planlanan bu sahnenin aslında filmde önemli bir değişikliğe yol açmayacağı göz önünde bulundurularak gündüz sahnesi olarak çekilmesine karar verilmiştir. Öncelikle caminin avlusunda bulunan şadırvanda abdest planları çekilmiştir. Havanın nispeten ılık oluşu sayesinde oyuncu Ali İpin üşümeden bu çekimler tamamlanmıştır.



Resim 122: Kore Gazisi'nin Abdest Alması

Daha sonra caminin içindeki namaz ve dua çekimlerine geçilmiştir. Senaryonun orijinalinde Kore Gazisi'ni cemaatle birlikte namaz kılarken gösteren çekimler yerine Ali İpin'in önerileri doğrultusunda karakterin yalnızlığını ve çaresizliğini vurgulamak için namaz ve dua sahneleri camide cemaat yokken çekilmiştir. Bu tercih, çekimleri de kolaylaştırmıştır.



Resim 123: Camideki Dua Sahnesi

4.3.15. Asma Kilitlerin Demir Makası ile Kesilmesi Sahnesi

Asma kilitlerin demir makası ile kesilmesi sahnesi, önceden öngörüldüğü gibi geceleyin değil, ekibin bir an önce paydos etmesini sağlamak için gündüz vakti karartma yapılarak çekilmiştir. Bu çekimler, Hüseyin Gürkan'ın önerdiği balıkçı dükkânı uygun bir mekân olmadığı için hemen o esnada ayarlanan bir evcil hayvan dükkânının önünde gerçekleştirilmiştir.



Resim 124: Asma Kilitlerin Kesilmesi



Resim 125: Samet Göksu'nun Murat Mastan'ın Dublörlüğünü Yaptığı Sahne

Bu sahnenin çekilmesinden sonra tüm ekip bir araya gelerek birkaç hatıra fotoğrafı çekilmiştir. Daha sonra geciken öğle yemeğini yemek üzere Mehmet Umar'ın *Dayının Yeri* adlı mekânına hareket edilmiştir. Yemeğin ardından görüntü yönetmeni Mustafa Kemal Korkmaz, kameraman Taner Akçıl ve oyuncu Ali İpin, ekiple vedalaştıktan sonra İstanbul'a hareket etmişlerdir. Teknik ekibi taşıyan servis aracı da teknik ekipteki elemanları İstanbul'a götürmek üzere yola çıkmıştır. Tüm teknik ekipman Fiat Doblo marka araca yüklenmiş ve Utku Kemal Durmaçalı'ın Acıbadem'deki evinin önüne park edilmiştir.

4.3.16. Karı-Koca Kavgası Sahnesinin Yeniden Çekimi

İlk çekim gününün programında yer alan, ancak oyunculuk performansı ve teknik açıdan tatmin edici düzeyde olmayan karı-koca kavgası sahnesinin yeniden çekimi, 6 Mayıs 2014 Salı günü Marmara Üniversitesi'nin Haydarpaşa Kampüsü'nde gerçekleştirilmiştir. Öncelikle bu çekimler için Marmara Üniversitesi'nin Haydarpaşa Kampüsü amiri İsmail Kahveci'den izin alınmıştır. Çekimler Tıp Fakültesi Dekanlığı'nın birkaç ay önce boşalttığı odalardan birinde gerçekleştirilmiştir.

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü araştırma görevlisi Yüce Sayılğan, karanlıkta geçen bu sahne için birkaç saat süren özenli bir çalışma ile titiz bir aydınlatma gerçekleştirmiştir. Teknik ekibin birçok elemanı, sahnenin çekimine o sabah karar verildiği için çekimlerde yer alamamıştır. Bu kararın apar topar verilmesinin gerekçesi, teknik ekibin, teknik ekipmanın ve oyuncuların daha ileriki bir tarihte tekrar bir araya getirilmesinin çok zor bir ihtimal

olmasıdır. Yönetmen Seçkin Sevim, bu sahnenin çekimi için gereken organizasyonu, zaman darlığından dolayı 6 Mayıs 2014 Salı günü öğleden sonra Gebze'den Haydarpaşa'ya yaptığı yaklaşık bir buçuk saat süren minibüs yolculuğu sırasında gerçekleştirmiştir. Kampüs amiri İsmail Kahveci ve sanat yönetmeni Duygu Karabayraktar ile görüşerek çekim mekânını ayarlamış; Yüce Sayılğan ile görüşerek aydınlatmayı hazırlatmış; oyuncular Murat Mastan ve Tuğba Suiçmez'e haber vererek belirtilen saatlerde kostümleri ile birlikte çekim mekânında olmalarını sağlamıştır. Ayrıca, Özgür Kalender'den DSLR tipi kamerasını getirmesi talep edilmiş, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü öğrencisi Cihan Ekiz'in ses kayıt cihazı Yeşilpınar'daki evinden ulaştırma sorumlusu Ceren Öztülek vasıtasıyla getirtilmiştir. Sinema ve Televizyon Bölümü'nden ödünç alınan malzemelerle birlikte dekorun hazırlanmasından sonra 19.30 gibi epey geç bir vakitte çekimlere başlanmıştır.

Gebze'deki çekimlerde görev alan görüntü yönetmeni Mustafa Kemal Korkmaz, kameraman Taner Akçıl, yardımcı yönetmen Murat Küllü, ses teknisyeni Abdullah Çağrı Bayındırlı, kamera arkası görüntüleri çeken Erkin C. Pehlivan, ışık şefi Bora Akyüz ve ışık asistanı Ömer Faruk Yayla çeşitli nedenlerle bu çekimlere katılamamışlardır. Onların yerini, ses teknisyenliği görevini üstlenen Gökhan Gök, kameraman Okan Akgün ve ışık şefi Emre Duman doldurmuştur. Bu sahnenin daha önce defalarca prova edilmiş ve çekilmiş olması, oyuncuların performansını üst seviyeye taşımıştır. Sonuçta, Haydarpaşa Kampüsü'nde gerçekleştirilen bu yeniden çekim sayesinde hem teknik açıdan hem de oyunculuk açısından filmin kalitesini arttıran bir sahne ortaya çıkmıştır.



Resim 126: Karı-Koca Kavgası Sahnesinin Yeniden Çekimi

Güvenlik görevlilerinin nezaretinde yapılan çekimlerin tamamlanması ve teknik ekipmanın toplanması, gece yarısına doğru sona ermiştir. Teknik ekibin evlerine dönüşünü daha da zorlaştırmamak için çekim ekipmanının bir kat yukarıdaki Sinema ve Televizyon Bölümü'ne taşınması işi ertesi güne bırakılmıştır. Teknik ekipman, çekimin yapıldığı mekânda bir köşeye toplanarak ertesi güne kadar kilit altında muhafaza edilmiştir.

Teknik ekipman, ertesi sabah sanat yönetmeni Duygu Karabayraktar'ın gözetimindeki 1. sınıf öğrencileri tarafından Sinema ve Televizyon Bölümü'ne taşınmıştır. Çekimler boyunca teknik ekipman aracı olarak kullanılan Fiat Doblo, iç-dış temizliği yapıldıktan ve deposu doldurulduktan sonra sahibi Zikri Çuhadır'a bir günlük gecikmeyle teslim edilmiştir. İzleyen birkaç gün içinde Sinema ve Televizyon Bölümü'nden ödünç alınan tüm teknik ekipman silinip temizlenerek donatıma ve büyük stüdyoya yerleştirilmiştir. Bahire Püyner, Ebubekir Karaaslan, Gökhan Gök, Gülten Okuroğlu, Nigar Çapan Kavruk, Özgür Şahin, Sabri Özaydın, Sevil Şenkardeş, Sevtap Aytuğ, Şevki Demir, Tarık Keleş ve Zekai Tekir'den ödünç alınan kostüm, aksesuar ve teknik ekipman hasarsız ve eksiksiz olarak sahiplerine iade edilmiştir.

4.3. Yapım Sonrası

Öncelikle yönetmen Seçkin Sevim'in Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü'ndeki kişisel bilgisayarının veri işleme kapasitesi güçlendirilmiştir. Ayrıca bilgisayara bir referans monitörü bağlanmış ve Vegas kurgu programı yüklenmiştir.

Teknik ekipmanın, aksesuarların, kostümlerin ve ödünç alınan teknik ekip aracının iadesinden sonra filmin kaba montajına başlanmıştır. 9 Mayıs 2014 Cuma günü Sinema ve Televizyon Bölümü 3. sınıf öğrencisi İzzet Balkan'ın operatörlüğü ile başlayan kurgu süreci, 10 Mayıs 2014 Cumartesi ve 11 Mayıs 2014 Pazar günü yapılan üç günlük çalışmanın ardından sona ermiştir. Bu süreçte İzzet Balkan'ın yorulduğu zamanlarda kurgu operatörlüğünü Sinema ve Televizyon Bölümü 3. sınıf öğrencisi Emre Aran üstlenmiştir.

Utku Kemal Durmaçalı vasıtasıyla bağlantı kurulan amatör ses teknisyeni Emre İşbilir'in Çanakkale'deki evinde yürüttüğü ses kurgusu çalışmaları, 24 Mayıs 2014 Cumartesi günü yaşanan deprem nedeniyle ciddi bir sekteye uğramıştır. Emre İşbilir'in bilgisayarı ve hoparlörleri deprem sırasında ciddi zarar gördüğü için ses kurgusunun tamamlanması gecikmiştir. Emre İşbilir'in deneyimsizliği, kurgu sürecine başlamadan önce seslerin eşlemesinin yapılmaması, özellikle soygun sekansının yapıldığı dış çekimlerde atmosfer seslerinin sağlıklı bir şekilde alınmaması ve çekimlerde diyaloglar için boom mikrofonunun yanı sıra yaka mikrofonunun kullanılmaması gibi olumsuz etkenler de bu gecikmede önemli rol oynamıştır.

Vegas kurgu programına daha hâkim olması dikkate alınarak ince kurguyu Emre Aran'ın yürütmesine karar verilmiştir. 12 Mayıs 2014 Pazartesi günü başlayıp 20 Mayıs 2014 Salı gününe kadar devam eden ince kurgu çalışmasında dört kez render alınmıştır. 12 Mayıs 2014 Pazartesi günü alınan ilk render'ın uzunluğu 23 dakika olmuştur. 13 Mayıs 2014 tarihinde alınan ikinci render, 17 dakika 59 saniye, 16 Mayıs 2014 tarihinde alınan üçüncü render 17 dakika 23 saniye, 20 Mayıs 2014 tarihinde alınan dördüncü render ise 19 dakika 25 saniye sürmüştür. İlk üç render'da filmin süresi kısalma eğilimi gösterirken dördüncü render'da jeneriğin eklenmesiyle birlikte filmin süresi uzamıştır.

Mayıs ayında yapılan ince kurgularda, henüz bitmemiş olan ses kurgusu filme dâhil edilememiştir.

18 Mayıs 2014 Pazartesi günü filmin yardımcı yönetmeni Murat Küllü ile buluşularak *Premier* kurgu programında jeneriğin ilk versiyonu hazırlanmıştır. Kurgu süreci devam ederken müzisyen Erdal Güney ile temas kurularak filmin müziğini hazırlaması için kendisinden söz alınmıştır. Erdal Güney’in bizzat evinde yapılan görüşmede filmde kullanılacak müziğin tarzı hakkında bir mutabakata varılmıştır. Yine bu süreçte Sinema ve Televizyon Bölümü Ses dersi öğretim elemanı Cem Ulu ile görüşülerek Emre İşbilir’den gelecek ses kurgusunda yapılacak revizyonlar ve çalışmanın son hâli için yardım sözü alınmıştır. Ancak Cem Ulu, işlerinin yoğunluğunu ve *Vegas* programında gerçekleştirilen ses kurgusunun kendi programlarına aktarılamayacağını ileri sürerek bu süreçte yer almamıştır. Emre Aran, bu süre zarfında, filmin konseptine uygun olarak hazırladığı *Lucifer* isimli soundtrack bestesini tamamlamıştır. Emre Aran’ın yaptığı beste, filmin ruhuna uygun ve jeneriği izlettiren etkileyici bir çalışma olmuştur.

Mayıs ayı içinde alınan tüm render’lar, tez izlemede jüriye sunulan ve çekilmesi için onay alınan senaryoya uygun olarak gerçekleştirilmiştir. Senaryoda dört bölümden oluşan epizodik yapı, kurguda da aynen korunmuştur. Kurguda sırasıyla “Sonun Başlangıcı”, “Aydınlığın İçindeki Karanlık”, “Karanlığın İçindeki Aydınlık” ve “Başlangıcın Sonu” olarak başlıklandırılan dört bölüm yer almıştır. Mayıs ayındaki kurgu sürecinde Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü öğretim elemanlarından Yüce Sayılğan da yaptığı revizyonlarla ince kurgu sürecinin geliştirilmesine katkıda bulunmuştur.

Mayıs ayı sonunda başlayan final sınavları nedeniyle Emre Aran’la sürdürülen kurguya iki haftalık bir ara verilmesi gerekmiştir. Çanakkale’deki deprem ve ardından final sınavları nedeniyle oluşan bu zorunlu ara verme süreci, filmin kurgusunu yeni bir gözle değerlendirme imkânı olarak görülmüştür.

Kurgu sürecine Haziran ayının ikinci haftasında yeniden başlanmıştır. Bu süreç, Emre İşbilir’in yaptığı ses kurgusunun ve Erdal Güney’in hazırladığı müziklerin de

dâhil edildiği hâliyle 13 Haziran 2014'te tamamlanmıştır. Bu render'ın uzunluğu 19 dakikadır. 16 Haziran 2014 tarihinde Haziran ayındaki ikinci render alınmıştır ve uzunluğu 19 dakika 4 saniyedir. 20 Haziran 2014 tarihinde üçüncü bir render alınmıştır. Bu render'da Richard Sennett (2008, s.57)'e ait “Hangi kötülüğe tahammül edeceğimiz hangi iyiliğin peşinde olduğumuza bağlıdır” sözü kurguya dâhil edilmiş ve filmin en başına konmuştur. 21, 24 ve 25 Haziran 2014 tarihlerinde alınan render'larda filmin kurgusu biraz daha geliştirilmiştir. Haziran ayında gerçekleştirilen bu kurgularda senaryodaki epizodik yapı korunmuştur.

Haziran ayındaki tez izleme jürisinde 25 Haziran 2014 tarihinde yapılan kurgu gösterilmiştir. 30 Haziran 2014 Pazartesi günü toplanan tez izleme jürisindeki Prof. Sabri Özaydın, Doç. Celal Oktay Yalın ve Yrd. Doç. Nigar Çapan Kavruk'un eleştirileri doğrultusunda film ciddi bir revizyondan geçirilmiş; o güne kadarki epizodik yapı tamamen terk edilerek kronolojik yapıya geçilmiştir.

Filmin 30 Haziran 2014 tarihinde render'ı alınan son versiyonu, Temmuz ayı boyunca birçok kişiye izlettirilerek yapılan eleştiriler doğrultusunda filmin kurgusu yeniden düşünülmüştür. Bu aşamada Doç. Celal Oktay Yalın'ın getirdiği öneriler de dikkate alınmıştır. Bu öneriler doğrultusunda Kore Gazisi'nin maddi yardım aradığı sekans daha kısa ve daha etkili bir şekilde kurgulanmıştır.

20 Ağustos 2014 tarihinde aradan geçen yaklaşık 50 günlük sürenin yarattığı yabancılaşma filmin lehine kullanılarak yönetmen yardımcı Murat Küllü ile birlikte ciddi bir revizyon daha yapılmıştır. 25 Ağustos 2014 Pazartesi günü İzzet Balkan'la birlikte filmin revizyon çalışmalarına devam edilmiştir. Filmin jeneriği yeniden hazırlanmıştır. Hikâyenin geçtiği 2001 yılındaki televizyon yayınlarının HD ve 16:9 formatında değil, SP ve 4:3 formatında olduğu göz önüne alınarak jenerikteki haber görüntüsü değiştirilmiştir. Jeneriğe “özel teşekkür” sayfası eklenmiş ve sondaki “Teşekkürler” kısmı yeniden düzenlenmiştir. 28 Ağustos 2014 tarihinde alınan son render'ın uzunluğu 16 dakika 40 saniye olarak gerçekleşmiştir.

Yüce Sayılğan ile birlikte 2014 yılının Eylül ayı içinde gerçekleştirilen revizyonlarda filmin renk düzeltme işlemi yeniden yapılmıştır. Ayrıca, filmin İngilizce

alt yazılı versiyonu hazırlanmıştır. 2014 yılının Ekim ayı içinde ise filmin fragmanı, alt yazılı ve alt yazısız versiyonları hazırlanmıştır. 24 Kasım 2014 tarihinde, Prof. Bülent Erçetin'in eleştiri ve önerileri dikkate alınarak Yüce Sayılğan'la birlikte birahane sahnesinin ses kurgusu yeniden yapılmış ve tüm filmin renk düzenlemesi revizyondan geçirilmiştir. 25 Kasım 2014 Salı günü yapılan son revizyondan sonra film tamamlanmıştır.

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü araştırma görevlisi Ali Can Metin, film için iki afiş hazırlamıştır. İlk afiş, Ali Can Metin'in tamamen kendi tercihleri doğrultusunda şekillendirilmiştir. İkinci afiş, yönetmen Seçkin Sevim ve Ali Can Metin tarafından birlikte tasarlanmıştır. Ancak bu iki çalışma da tatmin edici olamamıştır. Bunun üzerine, Yüce Sayılğan ile birlikte filmin hikâyesini daha güçlü şekilde yansıtan bir afiş hazırlanmıştır. Bu afişten yola çıkılarak filmin DVD kapağı ve DVD etiketi de tasarlanmıştır. Söz konusu tasarımlara Ekler bölümünde yer verilmiştir.

Ayrıca, filmin kamera arkası fotoğraflarını çeken Özgür Kalender, kamera arkası görüntülerinden oluşan üç video hazırlamıştır. Birinci video 3 saat 52 dakika süren uzun versiyon, ikinci video 56 dakika süren orta versiyon, üçüncü video ise 4 dakika süren kısa versiyondur.

5. SONUÇ

“Yeşilçam Sineması’ndaki Melodram Geleneğinin Kötülüğün Temsili Ekseninde Sorgulanması: *Tanrı Konuşur Şeytan Fısıldar* Filmi” başlıklı bu tezde, 1950’lerden 1980’lerin ortalarına uzanan süreçte Yeşilçam Sineması’nda güçlü bir gelenek oluşturan melodram türü, kötülüğün temsili ekseninde sorgulanmış ve trajedi eksikliğinin tarihsel, toplumsal, kültürel, ekonomik, teolojik ve psikolojik kökenleri saptanmaya çalışılmıştır.

Bu çerçevede şu soruların cevapları aranmıştır: Kötülük doğaya ait bir olgu mu, yoksa kültüre ait bir olgu mudur? Müslüman Doğu kültürü ile Hristiyan Batı kültürünün kötü ve kötülük kavramlarına yaklaşımları arasında ne gibi farklılıklar ve benzerlikler vardır? Yeşilçam Sineması’nda kötülüğün temsili konusundaki yüzeysellikte İslam inancının etkisi nedir? Türk toplumu neden trajediyi değil de melodramı sahiplenmektedir? “Giriş”, “Kötülük Tartışmaları”, “Yeşilçam Sineması, Melodram ve Kötülük”, “*Tanrı Konuşur Şeytan Fısıldar* Filminin Yapım Aşamaları” ve “Sonuç” başlıkları altında bu soruların muhtemel cevaplarına yer verilmiştir.

Tezin başlığındaki “kötülüğün temsili” kavramı, filmlerdeki kötü adam ve/veya kötü kadın karakterlerinin temsiline değil, kötülük olgusunun felsefî bir kategori olarak temsiline gönderme yapmaktadır. Bu amaçla öncelikle “kötü” ve “kötülük” kavramlarının tanımlarına yer verilmiştir. Ardından, ağırlıklı olarak Hristiyanlık ve İslamiyet’teki teodise tartışmaları ana hatlarıyla özetlenmiştir. Modern literatürdeki kötülük tartışmaları ise özellikle Hannah Arendt (2009)’in “kötülüğün sıradanlığı”, Adam Morton (2006)’in “erdem paranoyası” ve Michael Shermer (2004)’in “bulanık mantık” argümanları etrafında ele alınmıştır.

“Yeşilçam Sineması, Melodram ve Kötülük” başlığı altında öncelikle “melodram” kavramı tanımlanmış; ardından Yeşilçam Sineması’ndaki melodram geleneğine yer verilmiştir. Melodram kalıplarının yinelenmesinin nedenleri, sektörün örgütlenme ve üretim koşullarının yanı sıra Doğu ve Batı kültürleri arasındaki zihniyet farklılıkları odağında ele alınmıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar (1998), Daryush Shayegan (1997), Murat Belge (1998), Nijat Özön (1995), Nurdan Gürbilek (2004), Şerif Mardin (1984) ve Yahya Kemal Beyatlı (1990) gibi önemli isimlerin Doğu ve Batı toplumları

arasındaki zihniyet farklılıkları ve bu zihniyet farklılıklarının kurmaca metinlere yansımaları hakkındaki görüşlerine yer verilmiştir. Bu yazarlar, aslında aynı gerçeğin farklı yüzlerini dile getirmişlerdir: Batı toplumlarında felsefe, Doğu toplumlarında ise hikmet vardır. Batı’da bireysel psikoloji ve içe bakış (introspection), Doğu’da ise kollektivite ağır basar. Batı’da gerçekçi tasvire dayalı güçlü bir resim sanatı ile yüzlerce yıllık tiyatro ve roman geleneğine yaslanan bir dram sanatı, Doğuda ise gerçekçi tasvirden çok stilizasyona dayalı görsel sanatlar ve “lezzetli bir kaçış” imkânı sunan masallar vardır.

Bu bağlamda, Shayegan (1997)’ın Doğu toplumlarında eski ile yeninin yamalanmasından oluşan modernleşme süreci konusundaki görüşleri, Mardin (1984)’in kültürümüzdeki “trajedi eksikliği” ve “kutu psikolojisi” vurgusu, Tanpınar (1998)’in “psikolojik tecessüs”ün yokluğuna dikkat çekmesi, Beyatlı (1990)’nın resim ve nesir geleneğinin zayıflığına işaret etmesi, Belge (1998)’nin insan ruhunu yeterince tanımayan Türk romancılarının psikolojik derinlikten yoksun karakterler yarattıklarını ileri sürmesi, Gürbilek (2004)’in Türk edebiyatındaki kötü karakterlerin aslında Batılı orijinallerinin kopyası olmaktan kurtulamadıkları iddiası ve Özön (1995)’ün sinemamızın göze değil, kulağa hitap eden bir “Karagöz Sineması” olarak öne çıktığı şeklindeki eleştirileri, bu tezin kuramsal dayanaklarını oluşturmuştur.

Yeşilçam Sineması, kırk yıllık süre zarfında mutlak iyilerin mutlak kötülerle karşı karşıya geldiği ve sonuçta daima iyilerin kazandığı, masalsı ve melodramatik hikâyeler anlatmış; inandırıcılıktan, yaratıcılıktan, felsefi, psikolojik ve entelektüel derinlikten yoksun bir sinema olmuştur. Oysa 20. yüzyılda kötülük konusundaki felsefi tartışmaların en önemli argümanı, hayatta mutlak iyilerin ve mutlak kötülerin bulunmadığı gerçeğidir. Bu argüman, kaçınılmaz olarak dramaturjiyi de etkilemektedir. O hâlde sinema, iyileri kötü yönleriyle, kötülerini de iyi yönleriyle yansıttığı zaman melodramdan uzaklaşıp gerçekçiliğe yaklaşacaktır. Nitekim, bu çalışmanın uygulama kısmını oluşturan *Tanrı Konuşur Şeytan Fısıldar* filmi aracılığıyla melodrama yatkın bir hikâyenin melodram kalıplarından uzak durularak anlatılmasının mümkün olabileceği ortaya konulmuştur.

EKLER

EK 1. Çekim Senaryosu

SAHNE ve PLAN NO	ÇEKİM ÖLÇEĞİ	MEKÂN	OYUNCU ve FGR.	İÇERİK ve DİYALOGLAR	DEKOR, KOSTÜM ve AKSESUAR	SES ve MÜZİK	KAMERA HAREKETİ
S1 P1	Genel plan	Pasaj Önü / Cadde	Kuyumcu, Kore Gazisi ve yoldan geçen birkaç figüran	Sabahın erken saatleridir. Pasaj yeni açılmıştır.	Vitrine dizilmek üzere çıkarılan altınlar	Gerilim müziği ve caddedeki ortam sesi	
S1 P2	Boy plan	Pasaj Önü / Cadde	Kuyumcu	Kuyumcu, kasadan çıkardığı altınları vitrine dizmektedir.	Vitrine dizilmek üzere çıkarılan altınlar	Gerilim müziği ve caddedeki ortam sesi	
S1 P3	Bel plan	Pasaj Önü / Cadde	Kore Gazisi	Genel plandaki pasaj görüntüsü. Çerçevenin sağından Kore Gazisi girer. Bel plan amorsta pasaja doğru bakar. Netlik ön plandan arka plana kayar. Kuyumcu, altınları vitrine dizmeye devam etmektedir.	Vitrine dizilmek üzere çıkarılan altınlar. Kore Gazisi'nin koyu renk paltosu ve tabancası	Gerilim müziği ve caddedeki ortam sesi	
S1 P4	Omuz plan	Pasaj Önü / Cadde	Kore Gazisi	Kore Gazisi'nin paltosunun sağ cebindeki elinden yüzüne doğru kamera tilt-up hareketi ile kalkar. Profilden Kore Gazisi'nin tedirgin ifadesi görülür.	Kore Gazisi'nin koyu renk paltosu ve tabancası	Gerilim müziği ve caddedeki ortam sesi	
S1 P5	Genel plan	Pasaj Önü / Cadde	Kore Gazisi, kuyumcu ve yoldan geçen birkaç figüran	Kore Gazisi, caddenin karşısından pasaja doğru yürür. Soldan sağa pan hareketi ile Kore Gazisi'ni takip ederiz.	Kore Gazisi'nin koyu renk paltosu ve tabancası	Gerilim müziği ve caddedeki ortam sesi	

S2 P1	Amerikan planda girer, göğüs plana kadar yaklaşır.	Kuyumcu Dükkânı	Kore Gazisi	Kore Gazisi dükkândan içeri girer.	Kuyumcu dükkânındaki altınlar, Kore Gazisi'nin koyu renk paltosu ve tabancası	Gerilim müziği yükselir; ortam sesi azalır.	
S2 P2	Göğüs plan	Kuyumcu Dükkânı	Kuyumcu	Kuyumcu, bir yandan elindeki işle uğraşırken bir yandan yüzüne bakmadan Kore Gazisi'ne hitap eder: "Kapalıyız beyefendi. Daha sonra gelin"	Kuyumcu dükkânındaki altınlar, Kore Gazisi'nin koyu renk paltosu ve tabancası	Gerilim müziği yükselmeye devam eder; ortam sesi düşüktür.	
S2 P3	Omuz plan	Kuyumcu Dükkânı	Kore Gazisi	Kore Gazisi hiçbir tepki vermez. Öylece durur.	Kore Gazisi'nin koyu renk paltosu ve tabancası	Gerilim müziği yükselmeye devam eder; ortam sesi düşüktür.	
S2 P4	Omuz plan	Kuyumcu Dükkânı	Kuyumcu	Kuyumcu yaptığı işi bırakıp kafasını kaldırır ve Kore Gazisi'nin yüzüne bakar: "Duymadınız mı beyefendi, kapalıyız dedim!"	Kuyumcu dükkânındaki altınlar	Gerilim müziği yükselmeye devam eder; ortam sesi düşüktür.	
S2 P5	Omuz plan	Kuyumcu Dükkânı	Kore Gazisi	Kore Gazisi yine cevap vermez. Öylece dik dik bakar.	Kore Gazisi'nin koyu renk paltosu ve tabancası	Gerilim müziği yükselmeye devam eder; ortam sesi düşüktür.	
S2 P6	Kore Gazisi'nin amorsundan göğüs plan kuyumcu	Kuyumcu Dükkânı	Kuyumcu ve Kore Gazisi	Kuyumcu sinirlenir ve Kore Gazisi'ni kovmaya kalkışır: "Allah allah... Hadi işim gücüm var benim!"	Kuyumcu dükkânındaki altınlar, Kore Gazisi'nin koyu renk paltosu ve tabancası	Gerilim müziği yükselmeye devam eder; ortam sesi düşüktür.	

S2 P7	Kuyumcunun amorsundan göğüs plan Kore Gazisi	Kuyumcu Dükkânı	Kuyumcu ve Kore Gazisi	Sinirlenen Kore Gazisi, paltosunun cebindeki elini aniden çıkarır ve silahını kuyumcuya doğrultur: "Torbaları ver!"	Kuyumcu dükkânındaki altınlar, Kore Gazisi'nin koyu renk paltosu ve tabancası	Gerilim müziği yükselmeye devam eder; ortam sesi düşüktür.	
S2 P8	Omuz plan	Kuyumcu Dükkânı	Kuyumcu	Kuyumcu neye uğradığını şaşırır.	Kuyumcu dükkânındaki altınlar	Gerilim müziği yükselmeye devam eder; ortam sesi düşüktür.	
S2 P9	Omuz plan	Kuyumcu Dükkânı	Kore Gazisi	Kuyumcu tereddüt edince Kore Gazisi ileri atılır.	Kore Gazisi'nin koyu renk paltosu ve tabancası	Gerilim müziği yükselmeye devam eder; ortam sesi düşüktür.	
S2 P10	Boy plan	Kuyumcu Dükkânı	Kore Gazisi ve Kuyumcu	Kore Gazisi, tabancanın kabzasıyla kuyumcunun kafasına bir darbe indirir. Sendeleyen kuyumcu düşmemek için büyük bir çaba sarf eder.	Kuyumcu dükkânındaki altınlar, Kore Gazisi'nin koyu renk paltosu ve tabancası	Gerilim müziği yükselmeye devam eder; ortam sesi düşüktür.	
S2 P11	Bel plan	Kuyumcu Dükkânı	Kuyumcu	Kafası yarılan kuyumcu çok korkmuştur. İçi altın dolu kadife torbayı gönülsüzce Kore Gazisi'ne uzatır.	Kuyumcu dükkânındaki altınlar	Gerilim müziği yükselmeye devam eder; ortam sesi düşüktür.	
S2 P12	Detay plan	Kuyumcu Dükkânı	Kuyumcu ve Kore Gazisi	Kore Gazisi, kuyumcunun uzattığı torbayı alır.	Kuyumcu dükkânındaki altınlar, Kore Gazisi'nin koyu renk paltosu ve tabancası	Gerilim müziği yükselmeye devam eder; ortam sesi düşüktür.	

S2 P13	Bel plan	Kuyumcu Dükkânı	Kore Gazisi	Kore Gazisi torbayı alır, arkasına bakmadan geriye doğru iki adım atar ve dışarı çıkar.	Kuyumcu dükkânındaki altınlar, Kore Gazisi'nin koyu renk paltosu ve tabancası	Gerilim müziği yükselmeye devam eder; ortam sesi düşüktür.	
S2 P14	Bel plan	Kuyumcu Dükkânı	Kuyumcu	Kuyumcu şoku atlatır atlatmaz bağırır ve dışarı fırlar: "İmdat, soyuldum!! İmdat!!"	Kuyumcu dükkânındaki altınlar	Gerilim müziği yükselmeye devam eder; ortam sesi düşüktür.	
S3 P1	Boy plan	Pasa İçi - Koridor	Kuyumcu	Kuyumcunun başından akan kan bütün yüzüne yayılmıştır. Kore Gazisi'nin kaçtığı yöne doğru bağırır: "Yetişin!!! Kaçıyor!!!" Aldığı darbenin etkisiyle dizlerinin bağı çözülen kuyumcu kapının önüne yığılır.	Kuyumcu dükkânındaki altınlar	Gerilim müziği yükselmeye devam eder; ortam sesi yükselir.	
S3 P2	Bel plan	Pasa İçi - Koridor	Sadık Tekin	O sırada cep telefonu ile konuşan güvenlik görevlisi, kuyumcunun çılgınlığını duyunca irkilir.	Güvenlik görevlisinin kıyafeti, tabancası ve eski model bir cep telefonu	Gerilim müziği yükselmeye devam eder; ortam sesi yükselir.	
S3 P3	Genel plan	Pasa İçi - Koridor	Sadık Tekin	Sadık Tekin elindeki cep telefonunu kapatıp aceleyle cebine koyar ve pasajın ön kapısına doğru koşmaya başlar. Koşarken belindeki silahı çıkarıp mermiyi hazneye sürer. Kamera da pasajın ön kapısından Sadık Tekin'e doğru steadicamla yaklaşır. Ortada buluşunca Sadık Tekin'in amorsuna geçer ve pasajın ön kapısına kadar onu takip eder.	Güvenlik görevlisinin kıyafeti, tabancası ve eski model bir cep telefonu	Gerilim müziği yükselmeye devam eder; ortam sesi yükselir.	Steadicam

S4 P1	Genel plan	Pasaj Önü - Cadde	Kore Gazisi	Bir elinde silah diğer elinde kadife torbayla pasajdan koşarak çıkan Kore Gazisi, tökezleyip düşer ve boylu boyunca yere uzanır. Elindeki torbadan fırlayan altınlar etrafa saçılır.	Kuyumcu dükkânındaki altınlar, Kore Gazisi'nin koyu renk paltosu ve tabancası	Gerilim müziği yükselmeye devam eder; caddedeki ortam sesi duyulur.	
S4 P2	Yakın plan	Pasaj Önü - Cadde	Kore Gazisi	Etrafa saçılan altınlar	Kuyumcu dükkânındaki altınlar, Kore Gazisi'nin koyu renk paltosu ve tabancası	Gerilim müziği yükselmeye devam eder; caddedeki ortam sesi duyulur.	
S4 P3	Orta plan	Pasaj Önü - Cadde	Kore Gazisi ve Sadık Tekin	Alını yarılan Kore Gazisi zorlukla ayağa kalkar. Yerdeki altınları aceleyle toplar. Son bir gayretle topallayarak koşmaya başlar. Bu sırada Sadık arkadan yetişir.	Kuyumcu dükkânındaki altınlar, Kore Gazisi'nin koyu renk paltosu ve tabancası, güvenlik görevlisinin kıyafeti ve tabancası	Gerilim müziği yükselmeye devam eder; caddedeki ortam sesi duyulur.	
S4 P4	Bel plan	Pasaj Önü - Cadde	Sadık Tekin	Sadık silahını doğrultur ve bağıırır: "Dur!"	Güvenlik görevlisinin kıyafeti ve tabancası	Gerilim müziği yükselmeye devam eder; caddedeki ortam sesi duyulur.	
S4 P5	Genel plan	Pasaj Önü - Cadde	Kore Gazisi ve Sadık Tekin	Kore Gazisi koşmaya devam eder. Sadık, Kore Gazisi tam köşeyi dönerken ateş eder. Netlik önce arkadadır. Tam ateş edildiği sırada mezzopanla öne plandaki Kore Gazisi'ne net yapılır.	Kuyumcu dükkânındaki altınlar, Kore Gazisi'nin koyu renk paltosu ve tabancası, güvenlik görevlisinin kıyafeti ve tabancası	Gerilim müziği yükselmeye devam eder; caddedeki ortam sesi duyulur.	

S5 P1	Genel plan	Hastane / Meryem'in Odası	Kore Gazisi ve Meryem Rodop	Kore Gazisi, yoğun bakım ünitesine bağlı olan karısı Meryem'in (70) yatağının hemen yanındaki sandalyede oturmaktadır.	Yoğun bakım ünitesi, oksijen tüpü ve maskesi	Yoğun bakım ünitesinin ve ortamın sesi	
S5 P2	Yakın plan	Hastane / Meryem'in Odası		Yoğun bakım ünitesi	Yoğun bakım ünitesi, oksijen tüpü ve maskesi	Yoğun bakım ünitesinin ve ortamın sesi	
S5 P3	Bel plan	Hastane / Meryem'in Odası	Kore Gazisi	Kore Gazisi sessizce oturmaktadır.	Yoğun bakım ünitesi, oksijen tüpü ve maskesi	Yoğun bakım ünitesinin ve ortamın sesi	
S5 P4	Genel plan	Hastane / Meryem'in Odası	Kore Gazisi, Meryem Rodop ve doktor	Genç bir doktor sessizce odaya girer. Doktorun geldiğini gören Kore Gazisi hemen ayağa kalkar.	Doktor önlüğü, stetoskop, yoğun bakım ünitesi, oksijen tüpü ve maskesi	Yoğun bakım ünitesinin ve ortamın sesi	
S5 P5	Kore Gazisi'nin amorsundan göğüs plan doktor	Hastane / Meryem'in Odası	Kore Gazisi ve doktor	"Şevket Amca... Ameliyat masraflarını hallettim... Ama donöre yapılacak ödemeye biz karışmayız dediler. "	Doktor önlüğü, stetoskop, yoğun bakım ünitesi, oksijen tüpü ve maskesi	Yoğun bakım ünitesinin ve ortamın sesi	
S5 P6	Doktorun amorsundan Kore Gazisi	Hastane / Meryem'in Odası	Kore Gazisi ve doktor	Kore Gazisi, belli etmemeye çalışır ama dünyası yıkılmıştır.	Doktor önlüğü, stetoskop, yoğun bakım ünitesi, oksijen tüpü ve maskesi	Yoğun bakım ünitesinin ve ortamın sesi	
S5 P7	Omuz plan	Hastane / Meryem'in Odası	Doktor	Onun bu hâlini gören doktor bir açıklama yapma zorunluluğu hisseder: "Çok uğraştım ama kabul ettiremedim."	Doktor önlüğü, stetoskop, yoğun bakım ünitesi, oksijen tüpü ve maskesi	Yoğun bakım ünitesinin ve ortamın sesi	

S5 P8	Omuz plan	Hastane / Meryem'in Odası	Kore Gazisi	"Sağol evlat"	Doktor önlüğü, stetoskop, yoğun bakım ünitesi, oksijen tüpü ve maskesi	Yoğun bakım ünitesinin ve ortamın sesi	
S5 P9	Omuz plan	Hastane / Meryem'in Odası	Doktor	"Ne yapmayı düşünüyorsun?"	Doktor önlüğü, stetoskop, yoğun bakım ünitesi, oksijen tüpü ve maskesi	Yoğun bakım ünitesinin ve ortamın sesi	
S5 P10	Omuz plan	Hastane / Meryem'in Odası	Kore Gazisi	"Bakıcaz bir çaresine..."	Doktor önlüğü, stetoskop, yoğun bakım ünitesi, oksijen tüpü ve maskesi	Yoğun bakım ünitesinin ve ortamın sesi	
S5 P11	Omuz plan	Hastane / Meryem'in Odası	Doktor	"Fazla vaktimiz yok. Allah yardımcın olsun..."	Doktor önlüğü, stetoskop, yoğun bakım ünitesi, oksijen tüpü ve maskesi	Yoğun bakım ünitesinin ve ortamın sesi	
S5 P12	Genel plan	Hastane / Meryem'in Odası	Kore Gazisi, Meryem Rodop ve doktor	Doktor son sözlerini söylerken Şevket'in omzuna dostça dokunur ve çıkar. Kore Gazisi, karısı Meryem'le baş başa kalır. Yoğun bakım ünitesinin sesi tüm odayı doldurur.	Doktor önlüğü, stetoskop, yoğun bakım ünitesi, oksijen tüpü ve maskesi	Yoğun bakım ünitesinin ve ortamın sesi	
S6 P1	Genel plan	Sahil	Kore Gazisi ve yaşlı bir çift	Kore Gazisi sahildeki bir bankta oturur.		Ortam sesi	
S6 P2	Genel plan	Sahil	Yaşlı bir çift ve sahildeki diğer insanlar	Kore Gazisi'nin gözünden sahildeki insanlar		Ortam sesi	
S6 P3	Göğüs plan	Sahil	Kore Gazisi	Kore Gazisi sahildeki bir bankta oturur.		Ortam sesi	
S6 P4	Boy plan	Sahil	Yaşlı çift	Kol kola yürüyen yaşlı bir çift...		Ortam sesi	

S7 P1	Genel plan	Banka Şubesi	Bankacı kız ve Kore Gazisi	Kalabalık bir banka şubesi... Kore Gazisi, genç bir bankacı kızın (28) karşısında oturmuştur.		Ortam sesi	
S7 P2	Kore Gazisi'nin amorsundan bankacı kızın bel planı	Banka Şubesi	Bankacı kız ve Kore Gazisi	"Maaşınızın en çok on katına kadar kredi verebiliyoruz."		Ortam sesi	
S7 P3	Bankacı kızın amorsundan Kore Gazisi'nin bel planı	Banka Şubesi	Bankacı kız ve Kore Gazisi	"Yetmez."		Ortam sesi	
S7 P4	Göğüs plan	Banka Şubesi	Bankacı kız	"Peki oturduğunuz ev sizin mi?"		Ortam sesi	
S7 P5	Göğüs plan	Banka Şubesi	Kore Gazisi	"Yok, kira."			
S7 P6	Omuz plan	Banka Şubesi	Bankacı kız	"Anladım... Sizin olsaydı belki bir şeyler ayarlardık."		Ortam sesi	
S7 P7	Omuz plan	Banka Şubesi	Kore Gazisi	Kore Gazisi başını önüne eğdi.		Ortam sesi	
S8 P1	Genel plan	Cami Yardımlaşma Derneği	Kore Gazisi ve Cami Yardımlaşma Derneği heyeti	Masanın bir ucunda Kore Gazisi, diğer ucunda yardımlaşma derneğinin üyeleri oturmaktadır.		Ortam sesi	
S8 P2	Göğüs plan	Cami Yardımlaşma Derneği	Kore Gazisi	Kore Gazisi masanın bir ucunda oturmaktadır.		Ortam sesi	
S8 P3	Göğüs plan	Cami Yardımlaşma Derneği	Dernek başkanı	"Valla Şevket, bizim etimiz budumuz belli. Keşke olsa da versek." Dernek başkanı sözünü bitirince netlik ön plandan arka plandaki "Komşusu açken tok yatan bizden değildir. Hadis-i Şerif" yazısına kayar.		Ortam sesi	

S8 P4	Genel plan	Cami Yardımlaşma Derneği	Kore Gazisi ve Cami Yardımlaşma Derneği heyeti	Kore Gazisi hiçbir şey söylemeden çıkıp gider.		Ortam sesi	
S8 P5	Detay plan	Cami Yardımlaşma Derneği	Kore Gazisi ve Cami Yardımlaşma Derneği heyeti	Kore Gazisi'nin çıkışını hiç dokunmadığı dolu çay bardağındaki yansımadan izleriz.		Ortam sesi	
S8 P6	Genel plan	Cami Yardımlaşma Derneği	Cami Yardımlaşma Derneği heyeti	Geride kalanlar sıkıntıyla birbirlerine bakışırlar.		Ortam sesi	
S9 P1	Genel plan	Kore Gazileri Derneği	Başkan ve Kore Gazisi	Kore Gazisi, başkanın karşısındaki koltuklardan birinde eğreti bir şekilde oturmuştur; başı öne eğik hâlde başkanı dinlemektedir.		Ortam sesi	
S9 P2	Göğüs plan	Kore Gazileri Derneği	Başkan	"Hemen bir bağış kampanyası başlatırız. Bir iki ay içinde toplarız bu parayı..."		Ortam sesi	
S9 P3	Göğüs plan	Kore Gazileri Derneği	Kore Gazisi	"O kadar vakit yok."		Ortam sesi	
S9 P4	Detay plan	Kore Gazileri Derneği	Kore Gazisi	Boş çay bardağı...		Ortam sesi	
S10 P1	Genel plan	Sokak	Kore Gazisi	Akşam ezanı okunmaktadır. Kore Gazisi yakındaki bir camiye doğru yürür.		Ezan sesi	
S11 P1	Boy plan	Cami / Şadırvan	Kore Gazisi	Kore Gazisi abdest alır.		Ezan sesi	
S12 P1	Genel plan	Cami	Kore Gazisi ve 10 kişilik cemaat	Kore Gazisi, cemaatle birlikte akşam namazını kılar. Herkes ayrıldıktan sonra camide kalıp dua eder.		Ortam sesi	

S12 P2	Göğüs plan	Cami	Kore Gazisi ve cami cemaati	Kore Gazisi herkes ayrıldıktan sonra camide kalıp dua eder.		Ortam sesi	
S13 P1	Boy plan	Kore Gazisi'nin Evi	Kore Gazisi	Kore Gazisi evine girer. Odaları dolaşırken karısı ile birlikte geçirdikleri güzel günleri hatırlar.		Ortam sesi	
S14 P1	Bel plan	Kore Gazisi'nin Evi / Mutfak	Kore Gazisi ve Meryem Rodop	Kore Gazisi ve karısı Meryem birlikte sofrayı hazırlamaktadırlar.		Ortam sesi	
S15 P1	Bel plan ikili çekim	Kore Gazisi'nin Evi / Salon	Kore Gazisi ve Meryem Rodop	Kore Gazisi ve karısı Meryem koltukta oturmuş bir yandan televizyon izlerken bir yandan da kahvelerini yudumlamaktadırlar.		Ortam sesi	
S16 P1	Boy plan	Kore Gazisi'nin Evi / Yatak Odası	Kore Gazisi	Kore Gazisi, madalyasını çıkarıp karısı ile kendi resminin yanına koyar.		Ortam sesi	
S16 P2	Detay plan	Kore Gazisi'nin Evi / Yatak Odası	Kore Gazisi	Kore Gazisi ile Meryem'in resminin yanındaki Kore Gazisi madalyası		Ortam sesi	
S16 P3	Bel plan	Kore Gazisi'nin Evi / Yatak Odası	Kore Gazisi	Elbise dolabını açar ve tahta bir kutunun içinde kılıfıyla birlikte duran tabancayı alır.		Ortam sesi	
S16 P4	Detay plan	Kore Gazisi'nin Evi / Yatak Odası	Kore Gazisi	Kore Gazisi tahta bir kutunun içinde kılıfıyla birlikte duran tabancayı alır.		Ortam sesi	
S16 P5	Boy plan	Kore Gazisi'nin Evi / Yatak Odası	Kore Gazisi	Işığı kapatır ve tekli koltuğa oturur		Ortam sesi	
S16 P6	Omuz plan	Kore Gazisi'nin Evi / Yatak Odası	Kore Gazisi	Kore Gazisi gözlerini karanlığa diker.		Ortam sesi	

S17 P1	Boy plan	Sadık'ın Evi / Salon	Sadık Tekin	Sadık kapıyı açıp içeri girer. İçerisi karanlıktır. Sadık'ın eli elektrik düğmesine gider. Düğmeye basar ama ışıklar yanmaz. Tekrar kapatır açar.		Ortam sesi	
S17 P2	Detay plan	Sadık'ın Evi / Salon	Sadık Tekin	Sadık'ın eli elektrik düğmesine gider. Düğmeye basar ama ışıklar yanmaz. Tekrar kapatır açar.		Ortam sesi	
S17 P3	Boy plan	Sadık'ın Evi / Salon	Sadık Tekin	"Boşuna uğraşma! Kestiler..." Sadık, gözleriyle karanlıktaki karısını arar.		Ortam sesi	
S17 P4	Göğüs plan	Sadık'ın Evi / Salon	Kader Tekin	Kader pencerenin yanındaki tekli koltukta oturmaktadır. Sokak lambasından gelen ışık yüzünün yarısını aydınlatmaktadır.		Ortam sesi	
S17 P5	Göğüs plan	Sadık'ın Evi / Salon	Sadık Tekin	"Tamam ben yarın hallederim."		Ortam sesi	
S17 P6	Göğüs plan	Sadık'ın Evi / Salon	Kader Tekin	"Ona şühne yok!"		Ortam sesi	
S17 P7	Göğüs plan	Sadık'ın Evi / Salon	Sadık Tekin	"Sen niye karanlıkta oturuyorsun?"		Ortam sesi	
S17 P8	Göğüs plan	Sadık'ın Evi / Salon	Kader Tekin	"Böyle daha romantik oluyor."		Ortam sesi	
S17 P9	Göğüs plan	Sadık'ın Evi / Salon	Sadık Tekin	"Mum yok mu?"		Ortam sesi	
S17 P10	Göğüs plan	Sadık'ın Evi / Salon	Kader Tekin	"Mutfakta..."		Ortam sesi	

S17 P11	Genel plan	Sadık'ın Evi / Salon	Sadık Tekin ve Kader Tekin	Sadık, mutfığa girer. Bir iki çekmecenin açıldığını duyarız. Sonra bir çakmak sesi duyarız. Ardından mumun zayıf ışığı salona vurur: "Aaa!" Sadık elinde mumla içeri girer. Mumun ışığı yüzünü alttan aydınlatmaktadır. "Buzbolabı yok?!"		Ortam sesi	
S17 P12	Göğüs plan	Sadık'ın Evi / Salon	Kader Tekin	Karısı hiç oralı değildir.		Ortam sesi	
S17 P13	Genel plan	Sadık'ın Evi / Salon	Sadık Tekin ve Kader Tekin	Sadık mumun aydınlattığı odada televizyonun yerinin de boş olduğunu fark eder.		Ortam sesi	
S17 P14	Göğüs plan	Sadık'ın Evi / Salon	Sadık Tekin	"Televizyon da gitmiş!"		Ortam sesi	
S17 P15	Göğüs plan	Sadık'ın Evi / Salon	Kader Tekin	Karısı yine tepki vermez. Ama yüz ifadesi değişmiştir.		Ortam sesi	
S17 P16	Omuz plan	Sadık'ın Evi / Salon	Sadık Tekin	"Eşyalar nerde?"		Ortam sesi	
S17 P17	Omuz plandan boy plana	Sadık'ın Evi / Salon	Kader Tekin	Karısı ani bir öfke patlamasıyla oturduğu koltuktan fırlar. Yanında duran sehpanın üstündeki seramik vazoyu kaptığı gibi Sadık'a fırlatır.		Ortam sesi	Kamera omuz plandan başlayıp boy plana kadar geriye kaydırma yapar.
S17 P18	Boy plan	Sadık'ın Evi / Salon	Sadık Tekin	Sadık son anda başını eğer. Vazo arka duvarda patlar. "Noluyo lan? Kendine gel!"		Ortam sesi	

S17 P19	Bel plan	Sadık'ın Evi / Salon	Kader Tekin	"Adi herif! Rezil ettin beni!"		Ortam sesi	
S17 P20	Bel plan	Sadık'ın Evi / Salon	Sadık Tekin	"Noldu ki?!"		Ortam sesi	
S17 P21	Bel plan	Sadık'ın Evi / Salon	Kader Tekin	"Ananın amı oldu!!!"		Ortam sesi	
S17 P22	Bel plan	Sadık'ın Evi / Salon	Sadık Tekin	"Lan, ağzını topla!"		Ortam sesi	
S17 P23	Bel plan	Sadık'ın Evi / Salon	Kader Tekin	"Bütün mahalle izledi! Utancımdan yerin dibine girdim!" Kader'in sinirleri boşalmıştır. Yeniden koltuğa çöker ve hıçkıra hıçkıra ağlamaya başlar.		Ortam sesi	Kamera bel plandan başlayıp göğüs plana kadar ileriye kaydırma yapar.
S17 P24	Bel plan	Sadık'ın Evi / Salon	Sadık Tekin	Sadık karısını teselli edecek sözler aramaktadır: "Mahalleyi sikiyim. Onlar mı veriyor ekmeğimizi?"		Ortam sesi	
S17 P25	Genel plan	Sadık'ın Evi / Salon	Sadık Tekin ve Kader Tekin	Bu sözler karısını teskin edecek yerde yeniden sinirlendirir. Kader ayağındaki terlikleri çıkarıp Sadık'a fırlatır.		Ortam sesi	
S17 P26	Göğüs plan	Sadık'ın Evi / Salon	Kader Tekin	"Allah belanı versin! Defol!!! Defol!!!"		Ortam sesi	
S17 P27	Göğüs plan	Sadık'ın Evi / Salon	Sadık Tekin	Sadık fırlatılan terliklerden kollarını kaldırarak sakınır. Sonra hiçbir şey demeden kapıyı çekip çıkar.		Ortam sesi	

S18 P1	Genel plan	Birahane	Sadık Tekin ve Güven İşbilir	Sadık ve arkadaşı Güven karşılıklı oturmuş bira içmektedirler. Önlerinde sadece bir çerez tabağı vardır. Sadık'ın yüzü asıktır.		Ortam sesi	Kamera genel plandan başlayıp boy plana kadar kaydırma yapar.
S18 P2	Amorslu göğüs plan	Birahane	Sadık Tekin ve Güven İşbilir	"Takma kafanı be abi! Bu da geçer!"		Ortam sesi	
S18 P3	Amorslu göğüs plan	Birahane	Sadık Tekin ve Güven İşbilir	"Lan aksiliğe bak! Aynı gün hem elektriği kesiyorlar hem de hacze geliyorlar"		Ortam sesi	
S18 P4	Amorslu göğüs plan	Birahane	Sadık Tekin ve Güven İşbilir	"Ya biz ne yapalım abi? Adam tuttu anayasayı fırlattı, giren bize girdi. Dükkândaki süpürgeyi bile aldılar arkadaş! Donumu zor kurtardım."		Ortam sesi	
S18 P5	Amorslu göğüs plan	Birahane	Sadık Tekin ve Güven İşbilir	"O kadar dil döktüm. Birkaç gün daha verin diye... Vicdansız ibneler..."		Ortam sesi	
S18 P6	Göğüs plan	Birahane	Güven İşbilir	"Boşver be abi... Yenisini alırsın.."		Ortam sesi	
S18 P7	Göğüs plan	Birahane	Sadık Tekin	"Lan oğlum mevzu o değil. Milletin ağzına sakız olduk."		Ortam sesi	
S18 P8	Bel plan ikili çekim	Birahane	Sadık Tekin ve Güven İşbilir	Güven cevap vermez. İkisi de bir süre suskunluğa gömülürler. Ferdi Tayfur'un söylediği bir arabesk şarkının müziği duyulmaktadır.		Ortam sesi	
S18 P9	Omuz plan	Birahane	Sadık Tekin	Sadık birasından üst üste birkaç yudum alır. Kafasında bir şeyler kuruyor gibidir. Güven'in yüzüne bakmadan alçak sesle konuşur: "Yarın gece harekete geçiyoruz."		Ortam sesi	

S18 P10	Omuz plan	Birahane	Güven İşbilir	"Anlamadım."		Ortam sesi	
S18 P11	Omuz plan	Birahane	Sadık Tekin	"Kaybedecek zaman yok."		Ortam sesi	
S18 P12	Omuz plan	Birahane	Güven İşbilir	Güven etrafına bakar. "Abi ciddi misin sen?!"		Ortam sesi	
S18 P13	Omuz plan	Birahane	Sadık Tekin	"Daha evvel konuştuğumuz gibi... Gece saat birde trafoda buluşuyoruz."		Ortam sesi	
S18 P14	Omuz plan	Birahane	Güven İşbilir	"Abi yapma! Yarın çok erken. Daha oksijen kaynağını bile denemedik."		Ortam sesi	
S18 P15	Omuz plan	Birahane	Sadık Tekin	"Güven bana"		Ortam sesi	
S18 P16	Omuz plan	Birahane	Güven İşbilir	"Abi ben çok korkuyorum."		Ortam sesi	
S18 P17	Omuz plan	Birahane	Sadık Tekin	"Bana bak aslanım, artık bu işin dönüşü yok. Anladın mı beni?! Oksijen kaynağını denedim ben. Saat gibi çalışıyor."		Ortam sesi	
S18 P18	Omuz plan	Birahane	Güven İşbilir	"Ya bir aksilik çıkarsa?!"		Ortam sesi	

S18 P19	Omuz plan	Birahane	Sadık Tekin	"Merak etme, tereyağından kıl çeker gibi halledicez. Şimdi iyi dinle! Planı son bir kez konuşalım."		Ortam sesi	
S19 P1	Genel plan	Trafo / Dış	Sadık Tekin ve Güven İşbilir	Sadık ve Güven trafonun asma kilidini demir makası ile kırıp içeri girerler. "Ben demir makasıyla önce telleri sonra da kilitleri kesiyorum."	İki el feneri ve bir demir makası	Ortam sesi	
S19 P2	Detay plan	Trafo / Dış	Sadık Tekin ve Güven İşbilir	Asma kilidinin demir makası ile kırılması	İki el feneri ve bir demir makası	Ortam sesi	
S20 P1	Genel plan	Trafo / İç	Sadık Tekin ve Güven İşbilir	Sadık kapıdan dışarıyı gözetlerken, Güven elindeki bıçakla bazı kabloları keser. "Sonra sanatını konuşturma sırası sende. Bağlantı kablolarını kesiyorsun. Hooop.. Her yer karanlık."	İki el feneri ve bir rambo bıçağı	Ortam sesi	
S20 P2	Detay plan	Trafo / İç	Sadık Tekin ve Güven İşbilir	Güven elindeki bıçakla bazı kabloları keser.	İki el feneri ve bir rambo bıçağı	Ortam sesi	
S21 P1	Genel plan	Pasajın Arka Kapısı	Sadık Tekin ve Güven İşbilir	Sadık ve Güven, ellerindeki demir makası ile pasajın arka kapısındaki kepenklerin asma kilitlerini kırarlar. Kepenkleri yavaşça kaldırıp içeri girerler ve kepenkleri tekrar kapatırlar. "Adamlar gelip arızayı halledene kadar bir saat vaktimiz var. Oradan pasaja akıyoruz. Ben yine kilitleri kesiyorum. İçeri giriyoruz."	İki el feneri, bir demir makası, üç asma kilit, bir oksijen tüpü ve kaynağı	Ortam sesi	

S21 P2	Detay plan	Pasajın Arka Kapısı	Sadık Tekin ve Güven İşbilir	Sadık ve Güven ellerindeki demir makası ile pasajın arka kapısındaki kepenklerin asma kilitlerini kırarlar.	İki el feneri, bir demir makası, üç asma kilit, bir oksijen tüpü ve kaynağı	Ortam sesi	
S22 P1	Genel plan	Pasaj / Koridor	Sadık Tekin ve Güven İşbilir	Sadık el fenerini tutar. Güven, kuyumcu dükkânının kepenklerini demir makası ile kırıp açar. "Ben kapıyı açarken sen de kaynağı açarsın."	İki el feneri, bir demir makası, üç asma kilit, bir oksijen tüpü ve kaynağı	Ortam sesi	
S22 P2	Detay plan	Pasaj / Koridor	Sadık Tekin ve Güven İşbilir	Sadık el fenerini tutar.	El feneri	Ortam sesi	
S22 P3	Detay plan	Pasaj / Koridor	Sadık Tekin ve Güven İşbilir	Güven, kuyumcu dükkânının kepenklerini demir makası ile kırıp açar.	Üç asma kilit ve bir demir makası	Ortam sesi	
S23 P1	Genel plan	Kuyumcu Dükkânı	Sadık Tekin ve Güven İşbilir	Sadık elindeki feneri kasaya tutar. Güven, oksijen kaynağı ile kasanın kapağını keser. "Kasayı yardık mı altınlar elimizde..."	İki el feneri ve bir oksijen tüpü ve kaynağı	Ortam sesi	
S23 P2	Detay plan	Kuyumcu Dükkânı	Sadık Tekin ve Güven İşbilir	Sadık elindeki feneri kasaya tutar. Güven oksijen kaynağı ile kasanın kapağını keser.	İki el feneri ve bir oksijen tüpü ve kaynağı	Ortam sesi	
S24 P1	Amorslu göğüs plan	Birahane	Sadık Tekin ve Güven İşbilir	Sadık susar ve Güven'e bakar.		Ortam sesi	
S24 P2	Amorslu göğüs plan	Birahane	Sadık Tekin ve Güven İşbilir	Güven devamını beklemektedir. "Sonra?"		Ortam sesi	
S24 P3	Göğüs plan	Birahane	Sadık Tekin	"Sonra sen sağ, ben selamet..."		Ortam sesi	
S24 P4	Göğüs plan	Birahane	Güven İşbilir	"Pasajın güvenlik görevlisi sensin abi. Polisler sıkıştıracaklar seni!"		Ortam sesi	

S24 P5	Omuz plan	Birahane	Sadık Tekin	"Hee... Konuştuğumuz gibi, bir süre paraya el sürmek yok. Tamam mı?"		Ortam sesi	
S24 P6	Omuz plan	Birahane	Güven İşbilir	"Tamam abi."		Ortam sesi	
S24 P7	Omuz plan	Birahane	Sadık Tekin	"Hadi bakalım, yarın büyük gün... Bu gece güzel bir uyku çek! (Garsona) Hesap!"		Ortam sesi	
S24 P8	Genel plan	Birahane	Sadık Tekin ve Güven İşbilir	Garson hesabı getirir. Sadık cüzdanından bir kredi kartı uzatır. Garson istemeyerek alır. Kasaya gider. Az sonra geri gelir.		Ortam sesi	
S24 P9	Göğüs plan	Birahane	Garson	"Bakiye yetersiz"		Ortam sesi	
S24 P10	Göğüs plan	Birahane	Sadık Tekin	"Lan nasıl olur?!"		Ortam sesi	
S24 P11	Orta plan / üçlü çekim	Birahane	Sadık Tekin, Güven İşbilir ve garson	"Tamam abi ben hallederim." Güven, cüzdanından bir ellilik çıkarıp tabağa koyar. "Üstü kalsın."		Ortam sesi	
S24 P12	Boy plan	Birahane	Sadık Tekin, Güven İşbilir ve garson	Sadık ve Güven masadan kalkarlar. Sadık, garsona ters ters bakar.		Ortam sesi	
S25 P1	Genel plan	Pasaj Önü / Cadde	Sadık Tekin ve kuyumcu	Sabahın erken saatleridir. Pasaj henüz yeni açılmıştır.		Ortam sesi	
S25 P2	Boy plan	Pasaj Önü / Cadde	Sadık Tekin ve kuyumcu	Yalnızca kuyumcu dükkânı açıktır. Kuyumcu, kasadan çıkardığı altınları vitrine dizmektedir.		Ortam sesi	

S25 P3	Bel plan	Pasaj Önü / Cadde	Sadık Tekin	Sadık Tekin pasajın ön kapısındadır. Bu sırada cep telefonu çalar.		Ortam sesi	
S25 P4	Detay plan	Pasaj Önü / Cadde	Sadık Tekin	Arayan kredi kartı borcunu ödeyemediği bankalardan birinin avukatıdır. Telefonun ekranında "Avukat Samet" yazısını görürüz.		Ortam sesi	
S25 P5	Göğüs plan	Pasaj Önü / Cadde	Sadık Tekin	Sadık'la avukat arasında hararetli bir pazarlık başlar: "Sizden iki gün istiyorum ya! Alt tarafı iki gün..." Sadık, bir süre karşı tarafı dinler. "Ya kardeşin halledeceğim diyorum."		Ortam sesi	
S26 P1	Boy plan	Pasaj / Koridor	Sadık Tekin ve kuyumcu	Sadık rahat konuşabilmek için pasajın arka kapısına doğru yürür.		Ortam sesi	
S26 P2	Boy plan	Pasaj / Koridor	Kore Gazisi ve kuyumcu	Kore Gazisi kısa bir süre sonra kuyumcu dükkânına girer.		Ortam sesi	
S26 P3	Göğüs plan	Pasaj / Koridor	Sadık Tekin	Sadık hâlâ dil dökmekte ve avukatı biraz daha süre tanınması için razı etmeye çalışmaktadır. "Tamam biliyorum... Tamam hepsini ödeyeceğim. Sizin ücretinizi de ödeyeceğim."		Ortam sesi	
S26 P4	Boy plan	Pasaj / Koridor	Kore Gazisi, kuyumcu ve Sadık Tekin	Bu sırada Kore Gazisi elinde kadife torbayla dışarı fırlar ve pasajın ön çıkışına doğru koşmaya başlar. Az sonra kuyumcu dışarı çıkar. Başından akan kan yüzüne yayılmıştır. Kore Gazisi'nin kaçtığı yöne doğru bağırır. "İmdat, soyuldum! İmdat!"		Ortam sesi	

S26 P5	Boy plan	Pasaj / Koridor	Sadık Tekin ve kuyumcu	Sadık, kuyumcunun çılgınlığını duyunca irkilir. Elindeki cep telefonunu kapatıp pasajın ön kapısına doğru koşmaya başlar. Koşarken belindeki silahı çıkarıp mermiyi hazneye sürer. Kamera stedicamle Sadık'ı pasajın arka kapısından ön kapısına kadar takip eder. Kuyumcu dükkânın önünde yere yığılır.		Ortam sesi	
S26 P6	Göğüs plan	Pasaj / Koridor	Kore Gazisi, kuyumcu ve Sadık Tekin	"Yetişin!!! Kaçıyor!!!"		Ortam sesi	
S26 P7	Bel plan	Pasaj / Koridor	Kore Gazisi ve Sadık Tekin	Sadık, topallayarak kaçmaya çalışan Kore Gazisi'ni görür. "Dur!!!" Kamera stedicam ile birlikte Kore Gazisi'ne yaklaşır.		Ortam sesi	
S27 P1	Genel plan	Pasaj / Koridor	Kore Gazisi ve Sadık Tekin	Kore Gazisi kaçmaya devam eder. Sadık, Kore Gazisi tam köşeyi dönerken ateş eder.		Ortam sesi	
S27 P2	Bel plan	Pasaj / Koridor	Kore Gazisi	Kore Gazisi önce dizlerinin üzerine düşer; sonra yere yığılır.		Ortam sesi	
S28 P1	Bel plan	Televizyon Stüdyosu	Spiker	Spiker akşam haberlerini sunmaktadır: "Bugün İstanbul Bağcılar'da ilginç bir soygun olayı yaşandı sayın seyirciler. Yetmiş yaşlarında bir Kore Gazisi sabah erken saatlerde işlek bir caddedeki kuyumcu dükkânından çaldığı paralar ve altınlarla birlikte kaçarken pasajın güvenlik görevlisi tarafından vurularak öldürüldü. Görgü tanıklarının ifadelerine göre soyguncu tek başınaydı. Yetkililer olayın ayrıntılarını araştırıyor."		Ortam sesi	

EK 2. Storyboard



1



2



3



4



5



6



EK 3. Planlanan Çekim Programı

3 Mayıs 2014 Cumartesi (1. Gün)

- Birahane - Gece Gebze / Çarşı / Meydan Birahanesi
- TV Stüdyosu - Gece Gebze / Kare TV
- Kuyumcu - Gece (Kasa Kesme) Gebze / Aydın Apartmanı Sığınağı
- Sadık'ın Evi - Gece Gebze / Beylikbağı / Ahmet Oral'ın Evi
- Trafo Dış - Gece Gebze / Mutlukent Bölge Trafosu

4 Mayıs 2014 Pazar (2. Gün)

- Pasaj - Gün Gebze / Eski Çarşı/ Merkez Kuyumculuk
- Kuyumcu - Gün Gebze / Çarşı / Merkez Kuyumculuk
- Kuyumcu - Gece Gebze / Çarşı / Merkez Kuyumculuk
- Hastane Odası - Gün Gebze / Merkez Hastanesi
- Hastane Genel - Gün Gebze / Merkez Hastanesi
- Sahil - Gün Gebze / Eskihisar Sahili
- Kore Gazisi'nin Evi - Gece Gebze / Kargalı Köyü

5 Mayıs 2014 Pazartesi (3. Gün)

- Banka Şubesi - Gün Gebze / Ayyapı Gayrimenkul 3. Kat
- Kore Gazileri Der. - Gün Gebze / Ayyapı Gayrimenkul 2. Kat
- Banka Genel - Gün Gebze / TEB Meydan Şubesi
- Cami Yrd. Derneği - Gün Gebze / Çınar Camii

- Çınar Camii Genel - Gün Gebze / Çınar Camii
- Kore Gaz. Der. Kapısı - Gün Gebze / Çınar Camii Karşısı
- Cami Sokağı Genel - Gün Gebze / İlyas Bey Camii
- Cami Şadırvanı - Gün Gebze / İlyas Bey Camii
- Kuyumcu - Gece Gebze / Çarşı / Merkez Kuyumculuk
- Cami İçi - Gece Gebze / İlyas Bey Camii
- Kuyumcu Dükkânı Önü - Gece Gebze / Balıkçı Dükkânı

EK 4. Gerçekleşen Çekim Programı

3 Mayıs 2014 Cumartesi (1. Gün)

- Birahane - Gece Gebze / Çarşı / Meydan Biranesi
- TV Stüdyosu - Gece Gebze / Kare TV
- Kuyumcu - Gece (Kasa Kesme) Gebze / Aydın Apartmanı Sığınağı
- Sadık'ın Evi - Gece Gebze / Beylikbağı / Ahmet Oral'ın Evi

4 Mayıs 2014 Pazar (2. Gün)

- Cadde - Gün Gebze / Çarşı
- Kuyumcu - Gün Gebze / Çarşı
- Pasaj - Gün Gebze / Çarşı
- Kuyumcu - Gece Gebze / Çarşı
- Hastane Odası - Gün Gebze / Merkez Hastanesi
- Sahil - Gün Gebze / Eskihisar Sahil
- Trafo Dış - Gece Gebze / Mutlukent Bölge Trafosu
- Şevket'in Evi - Gece Gebze / Kargalı Köyü

5 Mayıs 2014 Pazartesi (3. Gün)

- Banka Şubesi - Gün Gebze / Ayyapı Gayrimenkul 3. Kat
- Kore Gazileri Der. - Gün Gebze / Ayyapı Gayrimenkul 2. Kat
- Banka Şubesi Önü - Gün Gebze / TEB Meydan Şubesi
- Cami Yrd. Derneği - Gün Gebze / Çınar Camii

- Cami Sokağı – Gün Gebze / İlyas Bey Camii
- Cami Şadırvanı - Gün Gebze / İlyas Bey Camii
- Cami İçi - Gün Gebze / İlyas Bey Camii
- Kuyumcu Dükkânı Önü - Gece Gebze / Evcil Hayvan Dükkânı

6 Mayıs 2014 Salı (4. Gün)

- Sadık'ın Evi - Gece (Tekrar) İstanbul / Haydarpaşa

EK 5. Oyuncular ve İrtibat Numaraları

1. Kore Gazisi	Ali İpin	05XX XXX XX XX
2. Meryem Rodop	Sevtap Aytuğ	05XX XXX XX XX
3. Sadık Tekin	Murat Mastan	05XX XXX XX XX
4. Kader Tekin	Tuğba Suiçmez	05XX XXX XX XX
5. Güven İşbilir	H. Erhan Gürpınar	05XX XXX XX XX
6. Kuyumcu	Faruk Akgören	05XX XXX XX XX
7. Spiker	Hazan Kutsal	05XX XXX XX XX
8. Garson	Samet Göksu	05XX XXX XX XX
9. Doktor	Ardan Ergüven	05XX XXX XX XX
10. Kore Gazileri Der. Baş.	Mehmet Umar	05XX XXX XX XX
11. Cami Yard. Der. Baş.	Mustafa Ay	05XX XXX XX XX
12. Bankacı Kız	Dicle Atan	05XX XXX XX XX

EK 6. Teknik Ekip ve İrtibat Numaraları

1.	Yönetmen:	Seçkin Sevim	05XX XXX XX XX
2.	Yardımcı Yönetmen:	Murat Küllü	05XX XXX XX XX
3.	Reji Asistanı:	Dicle Atan	05XX XXX XX XX
4.	Reji Asistanı:	Tuğba Suiçmez	05XX XXX XX XX
5.	Görüntü Yönetmeni:	Mustafa Kemal Korkmaz	05XX XXX XX XX
6.	Kameraman:	Taner Akçıl	05XX XXX XX XX
7.	Kamera Asistanı:	Hasan Hüseyin Güneş	05XX XXX XX XX
8.	Işık Asistanı:	Bora Akyüz	05XX XXX XX XX
9.	Işık Asistanı:	Aydın Terzi	05XX XXX XX XX
10.	Işık Asistanı:	Ömer Faruk Yayla	05XX XXX XX XX
11.	Ses Teknisyeni:	Abdullah Çağrı Bayındırlı	05XX XXX XX XX
12.	Boom Operatörü:	Utku Kemal Durmaçalış	05XX XXX XX XX
13.	Sanat Yönetmeni:	Duygu Karabayraktar	05XX XXX XX XX
14.	Set Sorumlusu:	Nilüfer Akıllı	05XX XXX XX XX
15.	Set Sorumlusu:	Barış Doğanay	05XX XXX XX XX
16.	Set Sorumlusu:	Fatih Ünal	05XX XXX XX XX
17.	Makyaj:	Sevtap Aytuğ	05XX XXX XX XX
18.	Kamera Arkası:	Erkin C. Pehlivan	05XX XXX XX XX
19.	Set Fotoğrafı:	Özgür Kalender	05XX XXX XX XX

20.	Yapım Sorumlusu:	Samet Göksu	05XX XXX XX XX
21.	Prodüksiyon:	Atakan Yüksel	05XX XXX XX XX
22.	Prodüksiyon:	İsa Gölalan	05XX XXX XX XX
23.	Teknik Ekip Ulaşım:	Sadık Kalender	05XX XXX XX XX
24.	Cast Ulaşım:	Ceren Öztülek	05XX XXX XX XX

EK 7. Teknik Ekipman

- 1 adet Canon 6D DSLR
- 1 adet dedo seti
- 1 adet 1000'lik fresnel
- 1 adet 650'lik fresnel
- 2 adet kino tipi soft light
- 2 adet 2000'lik açık ağız lamba
- 4 adet 800'lük açık ağız lamba
- 2 adet kum torbası
- 2 adet makara
- 3 adet uzatma kablosu
- 6 adet kupo ayak
- 4 adet fresnel ayağı
- Fon bezleri
- 1 çift eldiven
- 2 adet boom mikrofon
- 1 adet zenci
- 2 adet reflektör
- 1 adet steadicam
- 2 adet hard disk
- 1 adet mikser
- 1 adet monitör
- 1 adet kulaklık
- 1 adet jeneratör

EK 8. Günlük Yemek Menüsü

3 Mayıs 2014 Cumartesi 2014 (1. Gün)

le Yemeği

Yayla orbası

Makarna

Tavuk Sote / Taze Fasulye (1 kişilik vejeteryan)

Salata

Akşam Yemeği

Kremalı Sebze orbası

Etlı Patates / Patates (1 kişilik vejeteryan)

Pirinç Pilavı

Komposto

4 Mayıs 2014 Pazar 2014 (2. Gün)

le Yemeği

Domates orbası

Sulu Köfte / Pırasa (1 kişilik vejeteryan)

Bulgur Pilavı

Salata

5 Mayıs 2014 Pazartesi 2014 (3. Gün)

le Yemeği

Domates orbası

Taze Fasulye

Kıymalı Dolma / Zeytinyağlı Dolma (1 kişilik vejeteryan)

Komposto

Akşam Yemeği

Ezogelin orbası

Etli Bezelye / Kabak (1 kişilik vejeteryan)

Pirinç Pilavı

Ayran

EK 9. İngilizce Alt Yazılar²

Hangi kötülüğe tahammül edeceğimiz
hangi iyiliğin peşinde olduğumuza bağlıdır.

Richard Sennett

**Which evil you tolerate
depends on which good you pursue.**

DIŞ. PASAJ ÖNÜ/CADDE - GÜN

Avukat Samet arıyor
Samet the Lawyer calling..

GÜVENLİK GÖREVLİSİ

Efendim!
Hello!

Sizden iki gün istiyorum ya!
I only need two days!

Tamam. Borçlarımın hepsini ödeyeceğim.
All right. I will pay all my debts.

Tanrı Konuşur Şeytan Fısıldar
God Talks Devil Whispers

2001 krizinin mağdurlarına adanmıştır.
**It is dedicated to the victims
of the 2001 economic crisis.**

İÇ. BANKA - GÜN

BANKACI KIZ

Maaşınızın on katından fazlasını
veremiyoruz.
**We cannot give you more than
tenfold of your salary.**

KORE GAZİSİ

Yetmez.
Not enough.

² *Tanrı Konuşur Şeytan Fısıldar* filminin alt yazıları, filmde verilen sırayla ve filmde kullanılan *Courier New* fontu ile eklere dâhil edilmiştir.

İÇ. KORE GAZİLERİ DERNEĞİ - GÜN

KORE GAZİLERİ DERNEĞİ BAŞKANI

Hemen bağış kampanyası başlatırız.

**We will start a donation campaign
as soon as possible.**

Birkaç ay içinde toplarız bu parayı.

**I hope we can raise this money in a
couple of months.**

KORE GAZİSİ

O kadar vakit yok.

But, we don't have much time.

İÇ. CAMİ YARDIMLAŞMA DERNEĞİ - GÜN

CAMİ YARDIMLAŞMA DERNEĞİ BAŞKANI

Valla Şevket abi, keşke olsa da versek.

Honestly Şevket, I wish I had that much.

Komşusu aç iken tok yatan bizden değildir.

Hadis-i Şerif

Who sleeps on a full stomach whilst his neighbour

goes hungry is not one of us.

The Prophet Muhammad

İÇ. SADIK'IN EVİ/SALON - GECE

GÜVENLİK GÖREVLİSİNİN KARISI

Boşuna uğraşma! Kestiler...

Don't waste your time! It was cut off.

GÜVENLİK GÖREVLİSİ

Tamam. Yarın hallederim ben...

Tomorrow I'll sort it out.

GÜVENLİK GÖREVLİSİNİN KARISI

Eminim, halledersin.

Sure, you will.

GÜVENLİK GÖREVLİSİ

Sen niye karanlıkta oturuyorsun?

Why are you sitting in the dark?

GÜVENLİK GÖREVLİSİNİN KARISI

Böyle daha romantik...

This is more romantic.

GÜVENLİK GÖREVLİSİ

Aa? Lan?! Buzbolabı yok!

How come?! The fridge has gone!

Televizyon da gitmiş!

The TV set has also gone!

Eşyalar nerde?

Where is the furniture?

GÜVENLİK GÖREVLİSİNİN KARISI

Adi herif! Rezil olduk herkese!

Bastard! I was embarrassed in front of all the neighbours.

GÜVENLİK GÖREVLİSİ

Kendine gel lan! Noluyo?

Pull yourself together! What the heck is wrong?

GÜVENLİK GÖREVLİSİNİN KARISI

Ananın amı oluyor!!!

Fuck you!!!

GÜVENLİK GÖREVLİSİ

Ağzını topla lan! Hasta etme beni!

Watch your words! Don't make me angry!

GÜVENLİK GÖREVLİSİNİN KARISI

Bütün mahalle seyretti! Yerin dibine girdim!

All our neighbours have watched it! I was extremely embarrassed!

GÜVENLİK GÖREVLİSİ

Ya mahalleyi sikiyim!

Onlar mı veriyor bizim ekmeğimizi?

My dear, I couldn't care less!

Do they provide our living?

GÜVENLİK GÖREVLİSİNİN KARISI

Defol! Allah senin belanı versin! Defol!

Get lost! Damn you! Get lost!

İÇ. BİRAHANE - GECE

GARSON

Afiyet olsun!

Enjoy yourself!

GÜVENLİK GÖREVLİSİ ve ARKADAŞI

Eyvallah.

Thank you.

GÜVENLİK GÖREVLİSİNİN ARKADAŞI

Bu da geçer be abi! Takma kafanı!

Never mind! Forget about it!

GÜVENLİK GÖREVLİSİ

Lan arkadaş aksiliğe bak! Aynı gün

hem elektriği kesiyorlar hem hacze geliyorlar.

Damn! Imagine seizing the things

and cutting off the power the same day.

GÜVENLİK GÖREVLİSİNİN ARKADAŞI

Ya biz ne yapalım?

How about this?

Adam tuttu anayasayı fırlattı, giren bize girdi.

**He threw the book of constitution, and we are
the ones who got fucked up.**

Dükkândaki süpürgeyi bile aldılar birader!

Donumu zor kurtardım!

**They took everything man! I hardly saved my
own pants!**

GÜVENLİK GÖREVLİSİ

O kadar dil döktüm. Birkaç gün daha

verin dedim. Dinlemediler bile vicdansızlar!

I begged them to give me enough leeway.

The miscreants did not even listen to me!

GÜVENLİK GÖREVLİSİNİN ARKADAŞI

Aman abi boşver. Yenisini alırsın.

Forget it mate. You'll buy new ones.

GÜVENLİK GÖREVLİSİ

Lan oğlum mevzu o değil...

Ele güne rezil olduk ya...

Hey mate, this is not the issue.

We got humiliated in front of everyone.

Yarın gece harekete geçiyoruz.

We're going tomorrow night.

GÜVENLİK GÖREVLİSİNİN ARKADAŞI

Nasıl yani?

Going?

GÜVENLİK GÖREVLİSİ

Kaybedecek vaktimiz yok.

No time to lose.

GÜVENLİK GÖREVLİSİNİN ARKADAŞI

Abi sen ciddi misin ya?

Mate, are you serious?

GÜVENLİK GÖREVLİSİ

Daha önce konuştuğumuz gibi...

Gece saat birde trafoda buluşcaz.

As we planned...

Meet me at the power unit at one a.m.

GÜVENLİK GÖREVLİSİNİN ARKADAŞI

Abi yapma! Yarın çok erken. Hem daha oksijen kaynağını bile denemedik.

How come? Tomorrow is too early.

We didn't even test the welder.

GÜVENLİK GÖREVLİSİ

Güven bana.

Trust me!

GÜVENLİK GÖREVLİSİNİN ARKADAŞI

Abi ben biraz tırsıyorum ya...

I am really scared mate.

GÜVENLİK GÖREVLİSİ

Bana bak aslanım, artık bu işin dönüşü yok.

Look here my friend, there is no return.

Anladın mı beni?

Dig what I'm saying?

Hem oksijen kaynağını da denedim ben.

Saat gibi tıklar tıklar çalışıyor.

By the way, I have tested the welder.

It works perfectly.

GÜVENLİK GÖREVLİSİNİN ARKADAŞI

Ya bir aksilik çıkarsa?!

What if something went wrong?!

GÜVENLİK GÖREVLİSİ

Merak etme, tereyağından kıl çeker
gibi halledicez.

Stop worrying, it's a piece of cake.

Şimdi beni iyi dinle! Şu planı son bi
kez konuşalım.

**Now, listen to me carefully! Let's go
through the plan for the last time.**

Ben demir makasıyla kilidi kesiyorum.

I am going to cut the lock with a bolt-cutter.

Sonra sıra sende...

Then it's your turn.

Trafoya ayarı veriyorsun.

You are going to explode the power unit.

Hooop her yer karanlığa bürünüyor.

Then all is pitch black.

Oradan çarşıya akıyoruz.

Then we are moving downtown.

Ben yine asma kilitleri kesiyorum.

I am going to cut the padlocks again.

Kepenklere usulca kaldırıp içeri giriyoruz.

**We are going to break into the store
by opening the shutter quietly.**

Sen de oksijen kaynağını açıyorsun.

You're gonna open the welder.

Kasayı yarıdık mı altınlar elimizde...

The minute we open the strongbox...

...all the gold is ours.

GÜVENLİK GÖREVLİSİNİN ARKADAŞI

Ya sonra?

Then?

GÜVENLİK GÖREVLİSİ

Sonra sen sağ, ben selamet...

Then we go our own ways...

Hee... Daha önce konuştuğumuz gibi...
By the way, as we talked before...

Paraya bir müddet el sürmek yok.
We'll stash the money for a while.

Tamam mı?
Deal?

GÜVENLİK GÖREVLİSİNİN ARKADAŞI
Tamam abi.
Alrighty mate.

GÜVENLİK GÖREVLİSİ
Hadi bakalım, yarın büyük gün koçum...
Güzel bir uyku çek bu gece!
Come on, tomorrow is the day.
Sleep tight tonight!

Garson! Hesap!
Waiter! The bill!

GARSON
Yetersiz bakiye...
Insufficient funds...

GÜVENLİK GÖREVLİSİ
Hayda!
What!

Bir dakika ya...
Wait a minute.

GÜVENLİK GÖREVLİSİNİN ARKADAŞI
Tamam abi, ben hallederim.
All right, I'll take care of it mate.

Üstü kalsın.
Keep the change.

Haydi kalkalım abi!
Let's go!

DIŞ. PASAJ ÖNÜ/CADDE - GÜN

Avukat Samet arıyor
Samet the Lawyer calling...

GÜVENLİK GÖREVLİSİ

Efendim!

Hello!

Sizden iki gün istiyorum ya!

I only need two days!

Tamam. Borçlarımın hepsini ödeyeceğim.

All right. I will pay all my debts.

İÇ. KUYUMCU DÜKKÂNI - GÜN

KUYUMCU

Kapalıyız beyefendi. Daha sonra gelin.

We are closed sir. Come later.

Duymadınız mı beyefendi, kapalıyız dedim.

Don't you hear me sir? 'We are closed' I said.

Allah allah... Hadi işim gücüm var benim!

Come on sir! I have a lot of errands to run!

KORE GAZİSİ

Doldur şunu!

Put them in!

DIŞ. CADDE - GÜN

KUYUMCU

İmdat, soyuldum!!!

Help, I've been robbed!!!

Yakalayın!!! Kaçıyor!!!

Hurry up!!! He is getting away!!!

İmdat!!!

Help!!!

GÜVENLİK GÖREVLİSİ

Dur!

Freeze!

Dur!

Freeze!

Dur dedim yoksa vururum.

Freeze! Or I'll shoot you!

İÇ. TELEVİZYON STÜDYOSU - GECE

SPIKER

Bugün İstanbul Bağcılar'da ilginç bir soygun olayı yaşandı sayın seyirciler.
Today an interesting robbery has occurred in Bağcılar, İstanbul.

Yetmiş yaşlarında bir Kore Gazisi sabahın erken saatlerinde işlek bir caddedeki kuyumcu dükkânından çaldığı altınlarla birlikte kaçarken yakındaki bir pasajın güvenlik görevlisi tarafından vurularak öldürüldü.

**A Korean War veteran in his seventies was shot dead by a security guard...
...while he was running away with the gold that he has stolen from a jewellery shop...
...in the high street early in the morning.**

Görgü tanıklarının ifadelerine göre soyguncu tek başınaydı.
According to the eyewitnesses he was alone.

Yetkililer olayın ayrıntılarını araştırıyor.
The police are investigating the incident.

EK 10. Arka Jenerikteki Rap Şarkısının Sözleri

Hiç olmadın zaten, dert değil bugün son günündü
Şeytani birkaç fikir, fakat Tanrı'dan güdümlü
Garipti son sözün ezildin, bin parça bölündün
Asıl kafamı karıştıran şey, hangimiz kötüydü?
Tüm dünyanın yükünü sanki yüklenmişken sırtına
Güneş değil, bak bu seferlik tam tepeden doğdu kan
Yan diyecek Tanrı sana, sen çünkü uydun şeytana
Ve mutlu olmak için yetersiz, elde edilmiş sahte şan
İçinde gizli korkun, ruhun, yaşından hayli yorgun
Sen böyle istemiştin, bilirsin, hiç umudun yoktu
Hayatın hep durgun, olsun, kurtarıcın bir vurgun
Kaldırımda yığılırken ölü, voleyi vurdun mu?
Gece mi günden soğudu yoksa gün mü geceyi doğurur?
Bir küfür savur kaderine, ancak yürekten olsun
Suskunsun ne oldu? Sonuçta istediğiniz buydu
Şeytan ve Tanrı özenle yazılmış oyunlarını sundu

Emre Aran

EK 11. Arka Jenerikteki KJ Bandından Geçen Haber Spotları

EKONOMİ

Ekonomiden Sorumlu Devlet Bakanı Kemal Derviş, Washington'da düzenlediği basın toplantısında şu mesajı verdi: “Ekim sonuna kadar IMF ile finansman açığı konusunda anlaşmaya varacağımızı umuyorum.”

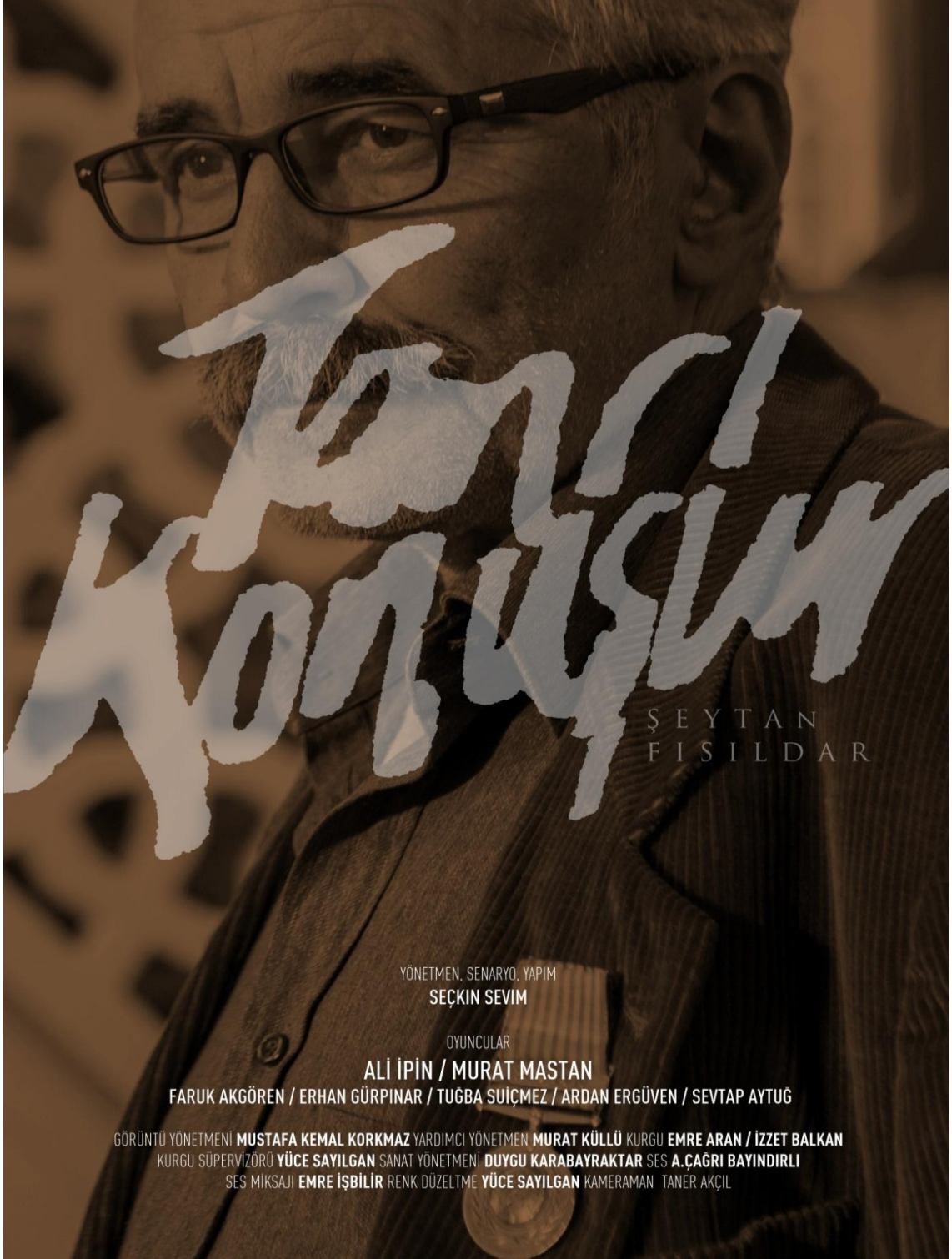
Dolar 80 bin lira yükselerek 1 milyon 670 bine fırladı.

Kamu bankalarının zararı yüzde 75 arttı.

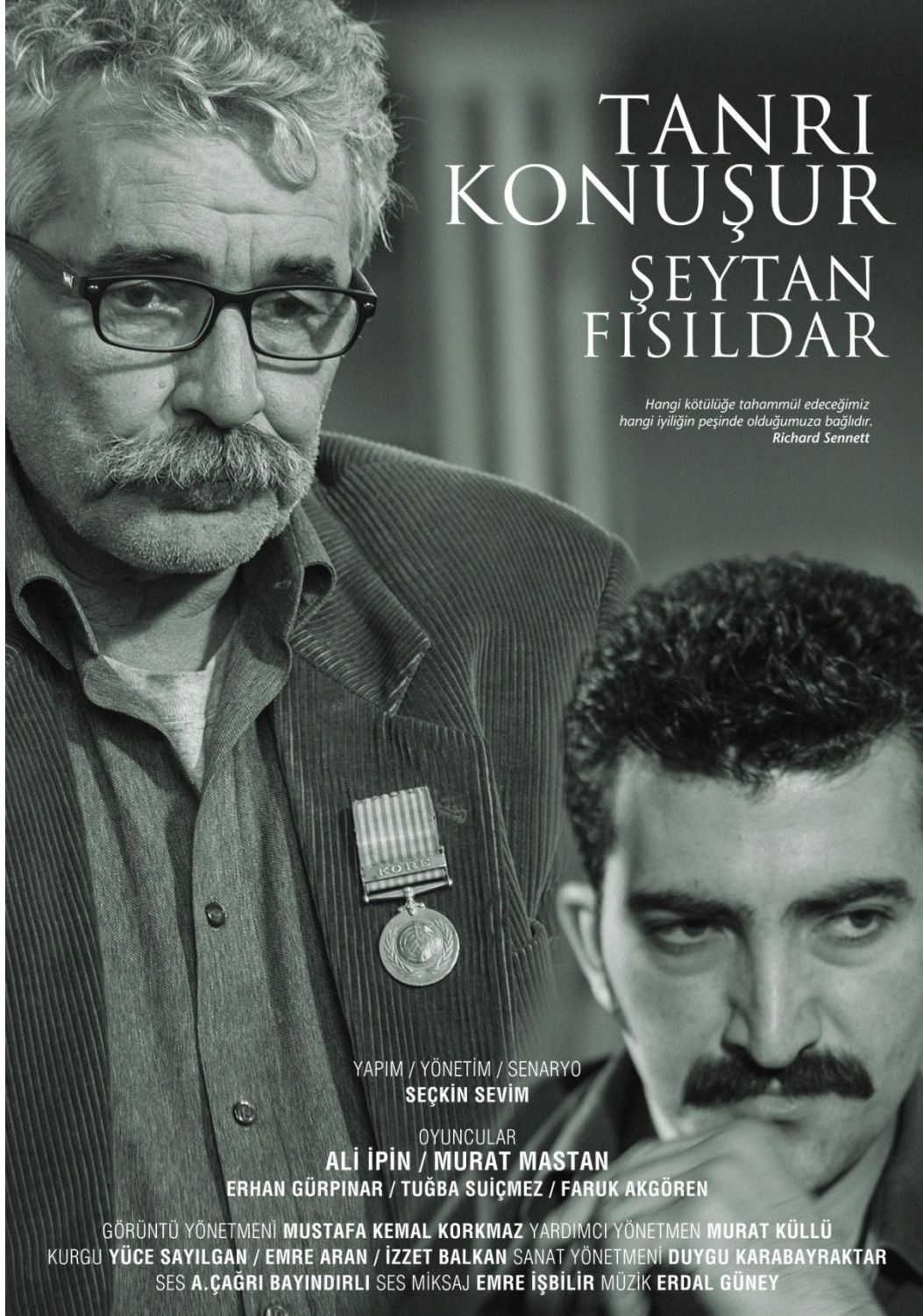
Etibank için Koç Grubu’nun verdiği teklif yeterli görülmedi.

Kriz en çok erkekleri vurdu. Son 2 ayda erkek hastaların sayısında yüzde 80 artış gözlemlendi.

EK 12. Ali Can Metin'in Hazırladığı İlk Afiş



EK 13. Ali Can Metin'in Hazırladığı İkinci Afiş



EK 14. Yüce Sayılğan'ın Hazırladığı Afiş



EK 15. Yüce Sayılğan'ın Hazırladığı DVD Kapağı



EK 16. Yüce Sayılğan'ın Hazırladığı DVD Etiketi



EK 17. Sinema ve Televizyon Bölümü Başkanlığı'na Yazılan İzin Dilekçesi

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

SİNEMA VE TELEVİZYON BÖLÜMÜ BAŞKANLIĞINA

Haydarpaşa/Üsküdar

Sanatta yeterlik projesi olarak hazırladığım *Tanrı Konuşur Şeytan Fısıldar* isimli kısa filmimin çekimleri için 3 Mayıs Cumartesi, 4 Mayıs Pazar ve 5 Mayıs Pazartesi tarihleri arasında Gebze'de gerçekleştireceğim çekimlerde ekte listesi verilen ekipmanı ödünç olarak aldığımı ve ayrıca yine aşağıda listesi verilen ve kendi gönül rızalarıyla projede yer alan öğrencilerin yapılacak çekimler süresince izinli sayılmaları için gereğini arz ederim. Saygılarımla...

30.04. 2014

Öğr. Gör. Seçkin Sevim

EK 18. Gebze Kaymakamlığı'na Yazılan İzin Dilekçesi

T.C.

GEBZE KAYMAKAMLIĞINA

Gebze/KOCAELİ

Bölümümüzde öğretim görevlisi olarak çalışan Seçkin Sevim, sanatta yeterlik projesi kapsamında hazırladığı *Tanrı Konuşur Şeytan Fısıldar* isimli kısa filminin bazı sahnelerini 3 Mayıs Cumartesi, 4 Mayıs Pazar ve 5 Mayıs Pazartesi günlerinde Gebze Eski Çarşı, Eskihisar Sahili ve Gaziler Mahallesi trafosu civarında çekmek istemektedir. Kendisine gereken izinlerin verilmesi hususunu bilgilerinize arz ederim. Saygılarımla...

22.04.2014

Sinema ve Televizyon Bölümü Başkanı

Yrd. Doç. Nigar Çapan Kavruk

EK 19. Gebze İlçe Emniyet Müdürlüğü'ne Yazılan İzin Dilekçesi

T.C.

GEBZE İLÇE EMNİYET MÜDÜRLÜĞÜNE

Gebze/KOCAELİ

Bölümümüzde öğretim görevlisi olarak çalışan Seçkin Sevim, sanatta yeterlik projesi kapsamında hazırladığı *Tanrı Konuşur Şeytan Fısıldar* isimli kısa filminin bazı sahnelerini 3 Mayıs Cumartesi, 4 Mayıs Pazar ve 5 Mayıs Pazartesi günlerinde Gebze Eski Çarşı, Eskihisar Sahili ve Gaziler Mahallesi trafosu civarında çekmek istemektedir. Kendisine gereken izinlerin verilmesi hususunu bilgilerinize arz ederim. Saygılarımla...

22.04.2014

Sinema ve Televizyon Bölümü Başkanı

Yrd. Doç. Nigar Çapan Kavruk

EK 20. Gebze İlçe Müftülüğü'ne Yazılan İzin Dilekçesi

T.C.

GEBZE İLÇE MÜFTÜLÜĞÜNE

Gebze/KOCAELİ

Bölümümüzde öğretim görevlisi olarak çalışan Seçkin Sevim, sanatta yeterlik projesi kapsamında hazırladığı *Tanrı Konuşur Şeytan Fısıldar* isimli kısa filminin şadırvan ve cami içi sahnelerini 5 Mayıs Pazartesi günü İlyas Bey Camii'nde çekmek istemektedir. Kendisine gereken izinlerin verilmesi hususunu bilgilerinize arz ederim. Saygılarımla...

21.04.2014

Sinema ve Televizyon Bölümü Başkanı

Yrd. Doç. Nigar Çapan Kavruk

EK 21. Etibank Kredi Kartının Basımı için Yazılan İzin Dilekçesi

İLGİLİ MAKAMA

Kadıköy/İSTANBUL

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaktayım. Sanatta yeterlik projesi kapsamında hazırladığım *Tanrı Konuşur Şeytan Fısıldar* isimli kısa filmimde kullanılmak üzere 28 Aralık 2001 yılında kapanan Etibank'a ait hayalî bir kredi kartı tasarımı yaptım. Bu hayalî kredi kartı sadece bu filmde kullanılmak üzere hazırlanmıştır. Bu konuda tüm sorumluluk şahsıma aittir. Kartın basımı konusunda gereken kolaylığın gösterilmesi hususunu bilgilerinize arz ederim. Saygılarımla...

Marmara Üniversitesi

29.04.2014

Haydarpaşa Kampüsü

Öğr. Gör. Seçkin Sevim

Güzel Sanatlar Fakültesi

Sinema ve Televizyon Bölümü

KAYNAKÇA

- Abisel, N, U. T Arslan, P. Behçetoğulları, A. Karadoğan, S. M. Öztürk ve N. Ulusay.
(2005). “Trajik Bir Melodram”. *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Üzerine*.
İstanbul: Metis Yayınları.
- Abisel, N. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. İstanbul: İmge Kitabevi.
- Adanır, O. (2012). *İlkel Toplumdan Melodramlar Evrenine*. İstanbul: Hayalperest
Yayınevi.
- Akbulut, H. (2012). *Yeşilçam’dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem*.
İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Arendt, H. (2009). *Kötülüğün Sıradanlığı: Adolf Eichmann Kudüs’te*. Ö. Çelik (çev.).
İstanbul: Metis Yayınları.
- Arpa, Y. (syl). (2009a). *Ne Kadar Gamlı Bu Akşam Vakti: Safa Önal Kitabı*. İstanbul: İş
Bankası Kültür Yayınları.
- Arpa, Y. (2009b). *Yeşilçam’ın Elleriini Öperim*. <http://www.ntvmsnbc.com/id/24956788/>
(20 Temmuz 2014).
- Arslan, U. T. (2005). *Bu Kâbuslar Neden Cemil? Yeşilçam’da Erkeklik ve Mazlumluk*
İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Arslan, U. T. (2010). *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema*.
İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Ayça, E. (1996). “Yeşilçam’a Bakış”. *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. S.M. Dinçer
(hızl.). İstanbul: Doruk Yayıncılık. 129-148.
- Aydın, M. S. (1997). *Din Felsefesi*. Ankara: Selçuk Yayınları.
- Belge, M. (1998). “Üçüncü Dünya Ülkeleri Edebiyatı Açısından Türk Romanına
Bakış”. *Edebiyat Üstüne Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları. 65-73.

- Belge, M. (1998). “Roman Üstüne”. *Edebiyat Üstüne Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları. 15-43.
- Bernstein, R. J. (2002). *Radikal Kötülük: Bir Felsefi Sorgulama*. N. Erdoğan (çev.). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Beyatlı, Y. K. (1990). “Resimsizlik ve Nesirsizlik”. *Edebiyâta Dâir*. İstanbul: Özal Matbaası.
- Bingül, İ. (Nisan-Haziran 2006). Daemon/Şeytani Yaratıcılık. *Sınırdâ*. 1:5.
- Çabuklu, Y. (2006). *Uzam ve Kötülük*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Çevik, M. (2006). *David Hume ve Din Felsefesi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- De Waal, F. (2008). *İçimizdeki Maymun: Biz Neden Biziz?* A. Biçen (çev.). İstanbul: Metis Bilim.
- Diken, B. ve C. B. Laustsen. (2010). *Filmlerle Sosyoloji*. S. Ertekin (çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Elmacı, T. (2013). *Kader ve Masumiyet* Filmleri Bağlamında Melodram Türünün Yeniden Üretimi. *Journal of World of Turks*. 5:2, 261-277.
- Evren, B. (1990). *Türk Sinemasında Yeni Konumlar*. İstanbul: Broy Yayınları.
- Gülyüz, K. (1996). “Türk Sinemasında Üslubun Kökeni”. *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. S. M. Dinçer (hızl.). İstanbul: Doruk Yayıncılık. 49-56.
- Gürbilek, N. (2004). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Jusdanis, G. (1998). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. T. Birkan (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kastal Erdoğan, İ. (2009). Türk Sinemasında Melodram ve 1990 Sonrası Dönüşüm. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Gazi Üniversitesi SBE.
- Kazanç, F. K. (2008). Tanrı ve Kötülük: Kelâmî Düşünce Geleneğinde Kötülük Problemi Üzerine Bazı Değerlendirmeler. *EKEV Akademi Dergisi*. 12:35, 11-32.

- Kıraç, R. (2011). 1950 Sonrası Türkiye’de Politik, İdeolojik ve Kültürel Değişimin Sinemaya Yansıması. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi GSE.
- Manafov, R. (2007). *John Hick’in Din Felsefesinde Kötülük Problemi ve Teodise*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Mardin, Ş. (1984). ‘Aydınlar’ Konusunda Bir Ülgene ve Bir İzah Denemesi. *Toplum ve Bilim*. 24, 9-16.
- Messadié, G. (1998). *Şeytanın Genel Tarihi*. I. Ergüden (çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Morton, A. (2006). *Kötülük Üzerine*. Z. Okan (çev.). İstanbul: Güncel Yayıncılık.
- Neiman, S. (2006). *Modern Düşüncede Kötülük*. A. Sargüney (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması*. I. Cilt. Ankara: Kitle Yayınları.
- Özdemir, M. (2001). *İslam Düşüncesinde Kötülük Problemi*. İstanbul: Furkan Kitaplığı, 2001.
- Özhan, N. G. (2011). Zeki Demirkubuz Sinemasında Melodramatik İmgelem. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Ankara Üniversitesi SBE.
- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*. 1. Cilt. Ankara: Kitle Yayınları.
- Özön, N. (1981). *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Özön, N. (1962). *Türk Sineması Tarihi: Düünden Bugüne 1896-1960*. İstanbul: Artist Yayınları.
- Russell, J. B. (2000). *İblis: Erken Dönem Hristiyan Geleneği*. A. Fethi (çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Russell, J. B. (2001a). *Lucifer: Ortaçağda Şeytan*. A. Fethi (çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Russell, J. B. (2001b). *Mephistopheles: Modern Dünyada Şeytan*. N. Plümer (çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Russell, J. B. (1999). *Şeytan: Antikiteden İlkel Hıristiyanlığa Kötülük*. N. Plümer (çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Scognamillo, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sennett, R. (2008). *Karakter Aşınması: Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Etkileri*. B. Yıldırım (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Shayegan, D. (1997). *Yaralı Bilinç: Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni*. H. Bayrı (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Shermer, M. (2004). *İyilik ve Kötülüğün Bilimi*. S. Gül (çev.). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Sözen, M. (2009). Doğu Anlatı Gelenekleri ve Türk Sinemasının Aidiyeti. *Bilig*, 50, 131-152.
- Şasa, A. (1997). “Bülent Oran’ın Hayat ve Sinema Anlayışı”. *Düş, Gerçeklik ve Sinema*. İstanbul: İz Yayıncılık, 133-138.
- Tahir, K. (1989a). *Notlar/Sanat Edebiyat 1. C. Yazoğlu (hızl.). I. Cilt*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Tahir, K. (1989b). *Notlar/Sanat Edebiyat 2. C. Yazoğlu (hızl.). II. Cilt*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Tahir, K. (1990). *Notlar/Sanat Edebiyat 4. C. Yazoğlu (hızl.). IV. Cilt*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1998) “Romana Dair”. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Z. Kerman. (hızl.). İstanbul: Dergâh Yayınları. 45-66.

- Tanpınar, A. H. (1998). “Türk Edebiyatının Umumî Meseleleri: Devirler, Nesiller ve Cereyanlar”. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Z. Kerman. (hızl). İstanbul: Dergâh Yayınları. 83-128.
- Tolstoy, L. N. (1997). *Anna Karenina*. E. Altay (çev.). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Tunalı, D. (2006). *Batıdan Doğuya, Hollywood’dan Yeşilçam’a Melodram: ‘Zihniyet ve Kültür Etkileşimleri Çerçevesinde Yeşilçam Melodramı’na Bakış’*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Türk, İ. (2004). *Senaryo: Bülent Oran*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Yalsızuçanlar, S. (1997). “Geniş Kabrin Hortlakları”. *Düş, Gerçeklik ve Sinema*. İstanbul: İz Yayıncılık, 98-102.
- Yaran, C. S. (1997). *Kötülük ve Theodise*. İstanbul: Vadi Yayınları.
- Yasa, M. (1994). *Çağdaş İngiliz Felsefesinde Kötülük Problemi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yavuz, H. (2010). *İslam’ın Zihin Tarihi: Bir Müslüman Aydın’ın İslam Üzerine Düşünceleri*. H. Yıldırım (der.). www.clouds.com.tr/web/uploads/dosya/226.docx (10 Ekim 2014).