İDİL

TETİKLEYİCİ OLAYLAR VE GERİ DÖNÜŞÜ OLMAYAN NOKTALAR: HAMSUN VE CARLSEN'İN "AÇLIK" YAPITLARI

Semih KAŞIKÇI
Arş Gör., Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, semihkasikci@hotmail.com, ORCID: 0009-0000-3023-9627

Kaşıkçı, Semih. "Tetikleyici Olaylar ve Geri Dönüşü Olmayan Noktalar: Hamsun ve Carlsen'in "Açlık" Yapıtları". idil, 110 (2023 Ekim): s. 1683–1690. doi: 10.7816/idil-12-110-04

ÖZ

Başarılı bir sinema filminin en önemli unsurlarından biri şüphesiz ki senaryodur. Senaryo yazımı temelde roman yazımıyla pek çok benzerlik gösterse de sinemanın kendine özgü diline uygun olarak yazılması gerektiğinden önemli farklılıkları da bünyesinde barındırmaktadır. Sinema "göstererek anlatan" bir sanattır. Bir romanda okuyucu betimlenen dünyayı, karakterlerin özelliklerini veya bir yiyeceğin lezzetini yazarın kaleminin gücü ve kendi zihninin yaratım sürecinin iş birliği ile elde edebilirken; bir sinema filminde seyirci bunları çoğunlukla görmeyi tercih edecektir. Bu nedenle tetikleyici olaylar ile dönüşü olmayan noktalar, romanla filmin ortak paydaları olsa da okuyucudaki veya izleyicideki zihinsel işleyiş süreçleri birbirlerinden farklı olacaktır. Bu çalışmayla Knut Hamsun'un "Açlık" romanı ile aynı eserin sinema uyarlaması olan Henning Carlsen'in yönettiği "Açlık" filminin seyirciye bu anları nasıl aktardığı incelenmiştir. Roman ve senaryonun tetikleyici olaylar ile dönüşü olmayan noktaları anlatırken farklı aktarım biçimleri kullandığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Senaryo, Geri Dönüşü Olmayan Noktalar, Tetikleyici Olaylar, Açlık Filmi, Knut Hamsun

Makale Bilgisi:
Geliş: 25 Temmuz 2023 *Düzeltme:23 Ağustos 2023* *Kabul: 25 Ağustos 2023*

© 2023 idil. Bu makale Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND) 4.0 lisansı ile yayımlanmaktadır.

Giriş

İnsanlığın gelişim noktalarından belki de en önemlisi dil becerisi ve bu beceriyi gelecek kuşaklara aktarma yetisidir. Sinematograf icadının ilk yıllarında mucitleri tarafından yalnızca teknolojik bir gelişme, geçici bir heves olarak düşünülmüştür (Özön, 2013: 31). Ancak bu cihaz aslında sinemanın ilk adımlarıdır. Bu ilk adımların hemen ardından sinema, tıpkı diğer sanat dallarında olduğu gibi kendisine özgü bir hikâye anlatma dili geliştirmiş ve bu dili seyircisiyle iletişim kurmak için kullanmaya başlamıştır. Bir sinema filminin oluşturulma sürecini kabaca üç ana bölüme ayırmak mümkündür. Bu üç bölümden ilki senaryo aşamasıdır. İkincisi çekim aşamasıdır. Sonuncusu ise çekim sonrası aşamasıdır. Bu üç başlık kendi içinde pek çok alt başlığa bölünmektedir ve bir sinema filmi oluşturmak için ayrıntılı ve dikkatli biçimde değerlendirilmelidir. Sinema filmi bir fikirden, basit bir cümleden ortaya çıkar (Snyder, 2018: 26). Bu fikir çeşitli aşamaların ardından senaryoya dönüşür. Senaryo bir sinemacı için ilk etaptır. Bu etap Aristoteles'in öykü oluşturmadaki giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden çok daha fazlasını içermektedir ve yalnızca basit kurallara bağlı kalınarak başarılı bir senaryo yazmak mümkün değildir (Truby, 2018: 2). Senaryo temelde bir öyküdeki biçimin benzer yönleriyle ilerlese de nihayetinde öyküdeki gibi son aşama değildir. Son aşama sinema filminin kendisi, seyircinin izlediğidir. Bu nedenle öykü, yazarın anlatmak istediği her şeyi anlatma çabasına girerken senaryo, izleyicinin göreceğini anlatmayı tercih etmektedir. Öyküde sayfalarca betimlenen bir doğa manzarası senaryoda yalnızca iki cümleden ibaret olabilir. Senaristin yazdıkları yönetmenin zihninde bambaşka bir boyuta evrilerek seyirciye sunulabilmektedir. Nihai sonuç filmin kendisi olduğu için senaryo aşamasında öykünün ilerleme biçimi, karakterler, mekanlar, olay örgüleri gibi pek çok değişkenin uyumlu biçimde, filmin kendisine hizmet edecek şekilde oluşturulması gerekmektedir. Bu noktada öykünün ve senaryonun ortak olarak kullandığı iki kavram son derece önemlidir. Bunlardan birisi tetikleyici olaylar, diğeri ise dönüşü olmayan noktalardır. Bir öyküde veya bir senaryoda bu iki kavram sıkça kullanılsa da tetikleyici olayların birleşimi bir noktada geri dönüşü olmayan noktalara evrilmektedir. Tetikleyici olaylar karakterin bir konudaki fikrinin değişmesi, bu değişimin sonucunda eyleme geçme isteği gösterdiği olaylardır. Robert McKee hikâyenin başarılı olup olmayacağının, son bölümün zirvesine bağlı olduğunu aktarmakta ve ana olay örgüsünün tetikleyici olayını en zor yazılan ikinci sahne olarak konumlandırmaktadır (McKee, 2017: 211). Bu tetikleyici olayları Blake Snyder "katalizör" olarak adlandırmakta ve senaristin seyirciye sunduğu dünyayı bir anda devirdiği anlar olarak tanımlamaktadır (Snyder, 2018: 98). Katalizörlere örnek olarak çok sevdiği birisinin trafik kazası geçirmesini öğrenen bir karakteri, evine haciz gelen birisini ya da uzun zamandır haber beklediği birisinden telefon gelen bir kişi gösterilebilir. Tüm bu olaylar karakterin kendiyle hesaplaşmasına, dolayısıyla bir çatışmaya neden olacaktır. Tetikleyici olay kavramı bir senaryoda yalnızca bir kez olabileceği gibi birden çok kez de ortaya çıkabilecektir. Bu tetikleyici olaylar sonucunda karakter muhakeme yaptıktan sonra bir karara varacaktır. Karakter, vermiş olduğu kararla filmi "geri dönüşü olmayan nokta" bölümüne taşımış olacaktır. Bu noktadan itibaren hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır. Karakter, olumlu veya olumsuz hangi durumla karşılaşacağından haberdar değildir ancak artık eyleme geçmiştir.

Knut Hamsun'un Açlık Romanının Kısa Bir Özeti

Andreas[1] yazdıklarını satarak para kazanmaya çalışan bir yazardır. Arada sırada ufak tefek ücretlere sattığı yazılarıyla geçinmeye çalışmaktadır ancak bir zaman sonra yazıları yayınevleri tarafından daha sık reddedilmeye başlar. Andreas artık aç kalmaya başlamıştır. Farklı işlere de başvurur ancak hiçbirinden olumlu bir yanıt alamaz. İyice açlıkla yüzleşmeye başlamıştır. Kaldığı evden kirasını ödeyemediği için kovulur, yazılarını parklarda bulunan lambaların ışığında yazmaya çalışır. Aç olduğunu göstermemek için çok çaba sarf eder. Başkasına verilmesi gereken bozuk paralar kendisine verildiği için bile kendini sorgular. O kadar gururludur ki bunun sonucunda pek çok çatışma yaşar. Açlığını bastırmak için talaş çiğner hatta köpeğe verme bahanesiyle kasaptan kemik alarak onu bile yemeye çalışır. En sonunda dayanamayarak İngiltere'ye doğru yola çıkan bir gemide çalışmak için gemi kaptanını ikna eder ve gemiyle yola koyulur. Roman, birinci tekil şahısla yani başkahramanın dilinden aktarılmaktadır. Psikolojik öğelerin yoğunluğu oldukça yüksektir. Çatışmalar dış faktörlerden kaynaklı olsa da bunun Andreas üzerindeki etkileri iç çatışmalarıyla daha çok ön plana çıkmaktadır. Roman özellikle iç çatışmalarla anlatı ritmini yakalar. Bu ritim sıklıkla iniş çıkış biçimiyle tekrarlayan bir yapıda oluşturulmuştur.

Knut Hamsun'un Açlık Romanında Başkahramanın Psikolojik Tasarımı

Açlık romanının psikolojik öğelerin yoğunluğu ile ön plana çıktığından daha önceden bahsedilmişti.

[1] Romanda başkahramanın bir ismi bulunmamaktadır; ancak başkahraman bir polis memuruna ismi konusunda yalan söyleyerek bu ismi uydurmuştur. Çalışmanın akıcı biçimde devam edebilmesi ve anlam karmaşası yaşanmaması açısından başkahramanın kendisine taktığı bu sahte isim kullanılmıştır.

Bu bağlamda romandaki katalizörlerin (tetikleyici olay) daha anlaşılabilir kılınması açısından başkahraman olan Andreas'ın psikolojik yapısının ne şekilde biçimlendirildiğini bilmek son derece değerli bir bilgi olacaktır. Birinci tekil şahısla anlatımın tercih edilmesinden ötürü karakter, okuyucunun bilmesi gereken pek çok ayrıntıyı kendisi aktarmaktadır. Bu nedenle karakterin değişken ruh hali, yaşadığı olaylara verdiği tepkilerle tespit edilebilmektedir. Sözgelimi Andreas, tüm karamsarlığına rağmen havanın güneşli olmasını fırsat bilerek heyecanla sokağa çıkar, kendisini türlü övgülerle cesaretlendirerek yolda yürümeye koyulur. Morali son derece yerindeyken yaşlı bir kadının kasabın önünde beklediğini görür. Andreas'a bakan kadının ağzında sadece sarı, uzun bir diş vardır ve o diş de başkahramanın tanımıyla "bir parmak gibidir". Bu anı yaşayan Andreas, bunca zamandır aç olmasına rağmen iştahının kaçtığını, içinden kusmak geldiğini belirtir (Hamsun, 2016: 13). Bir başka örnekte Andreas, önceden kalbini kırdığını düşündüğü yaşlı bir adamdan özür dilemek ister. Ancak adamın yemek yiyiş biçiminden rahatsız olur. "Kırış kırış on pençeyi andıran ihtiyar parmaklar" tasviriyle gördüklerini açıklar. Tiksinerek özür dilemekten vazgeçer ve oradan uzaklaşır (Hamsun, 2016: 31). Andreas'ın yaptığı bu yorumlarla insanlara karşı tahammülsüz bir yaklaşım sergilediği gözlemlenebilecektir. Ayrıca tüm bu açıklamaların aslında okuyucunun söylemeye çekineceği türden açıklamalar olduğu da gözlemlenebilir. Bu yönüyle de Andreas kendisine karşı zaman zaman açık sözlü olan bir karakterdir. Andreas sıklıkla bahaneler sunmayı seçer. Sunduğu bahanelerin çoğunu kendisine yönelik yapsa da başka insanlara karşı da bahaneler üretmektedir. Bunun altında yatan en önemli sebep gururudur. Romanın hemen her bölümünde Andreas'ın gururunu ezip geçemediği pek çok örnek bulunmaktadır. Kirasını ödeyemediği evden evle ilgili sorunlar olduğuna kendisini ikna ederek ayrılmayı seçer. Başkasından ödünç aldığı battaniyeyle sokakta yürümeye utandığı için, battaniyeyi paket yaptırdığı adama içinde çok değerli vazolar olduğu yalanını söyler. Elinde taşıdığı paketi soranlara elbiselik kumaş aldığı yanıtını verir. Kendisini küçümseyen bir bakış sezdiği anda öfkeden deliye döner veya başkasına verilmesi gereken bir para üstünün kendisine verilmesini kabullenemez. Tüm bu örnekler Andreas'ın gururunun karakter yapısında oldukça büyük bir yer kapladığını göstermektedir. Andreas, rehin dükkanına kendisine ait çeşitli malzemeler bırakarak karşılığında ufak miktarlarda paralar almakta, bu paraları çoğunlukla karnını doyurmak için kullanmaktadır. Durumu iyi olmasa bile kendisinden para isteyen bir dilenciye rehin dükkanına bıraktığı yeleğinden aldığı paradan verir ancak dilencinin kendisine fakirmiş gibi bakmasından rahatsız olarak adamı paylar (Hamsun, 2016: 16). Andreas'ın kendisine "fakir" imasında bulunanlara karşı büyük bir öfkesi vardır. Kendi içinde fakirliğini farkında olsa bile bu durumu yazdığı yazıları bir gün satarak tersine çevireceği argümanını sunmaktadır. Andreas çok aç olduğu ve ormanda uyuduğu bir günün sabahında rehin dükkanına uğrayarak biraz para karşılığında kendine ait olmayan battaniyeyi bırakmak ister. Bir an düşündükten sonra başkasına ait olan bir battaniyeyi rehin vermenin doğru olmadığına karar vererek aç kalmayı tercih eder (Hamsun, 2016: 41). Bu noktada okuyucu, Andreas'ın etik bir davranış sergilediğini görür. Başkasına ait bir malı rehin vermektense açlıktan ölmeyi tercih etmiştir. Andreas işleri yolunda gittiği zamanlarda çok şükreden, hayattan keyif alırken Tanrı'yı da buna dahil eden bir karakterken işler sarpa sardığında Tanrı'ya söylenmekten de geri durmaz. Bu değişim kimi zaman o kadar hızlı gerçekleşir ki adeta iki farklı karakter gibi tepkiler verir. Hamsun, romanın olay örgüsünü karakterdeki ani psikolojik değişimlerle kurgulamayı başarmış, bu değişimleri romanın olay örgüsünün temel dayanağı haline getirmiştir. Öyle ki karakterin bu şekilde yaşamış olduğu psikolojik değişimlerin pek çoğu bu sayede birer katalizör (tetikleyici olay) görevi görmektedir.

Knut Hamsun'un Açlık Romanındaki Katalizörler (Tetikleyici Olaylar) ile Geri Dönüşü Olmayan Noktaların Henning Carlsen'in Açlık Filmindeki Karşılıkları

Bu bölümde Hamsun'un Açlık romanındaki katalizörler (tetikleyici olaylar) incelenecek ve bunların Carlsen'in Açlık filmindeki karşılıkları tartışılacaktır. Akabinde tetikleyici olayların romandaki ve filmdeki geri dönüşü olmayan noktalara etkileri değerlendirilecektir. Bu bağlamda roman, Hamsun tarafından dört parçada aktarıldığı için her bölümün tetikleyici olayları ve geri dönüşü olmayan noktaları kendi içinde değerlendirilecek ve filmdeki karşılıkları da bu biçimde ele alınacaktır.

Birinci Bölüm: Hikâyenin Kuruluşu

Bu bölümde Andreas kendi ağzıyla aktardığı yaşamını, çevresini ve etrafındaki insanları anlatmaktadır. Henüz ilk cümlelerinde dahi yaşadığı hayatı çok parlak tasvir etmemektedir. Kimi zaman yazdığı yazılardan para kazandığını, çoğunlukla reddedildiğini belirtmektedir. Bazı iş arama deneyimlerinden de bahsetmektedir. Çoğunlukla olumsuz başladığı aktarım sürecinde bir anda havanın güzelliğinden etkilenerek dışarı çıkar. Kendi kendini moralinin düzgün olduğu yönünde telkin etmektedir. Bir müddet yürüdükten sonra yanından geçen eski bir tanıdığı görür. Adam hızlıca yanından geçmiş ve sadece

bir selam vermekle yetinmiştir. Bunun üzerine Andreas yoğun bir iç çatışma yaşar. Bu çatışmanın temelinde yanından geçen adamdan ödünç bir battaniye alması yatmaktadır. Kendi maddi durumunun kötü olmasından ötürü utanç duymakta ama aynı zamanda bir yazar olduğunu ve bir yazı yazarak para kazanabileceğini düşünmektedir. Kuşkusuz ki bu çatışmanın altında yatan en önemli nedenlerin başında gurur gelmektedir. Birinci bölümün tetikleyici olaylarından biri bu andır. Yanından geçen bu adam kendisini yetersiz olarak hissettirmiştir. Andreas kendisini yetersiz görmemektedir ve okuyucuya da elbet bunu kanıtlayacaktır. Bu ilk tetikleyici olay anının hemen ardından kendisini daha sık sorgulamaya başlayan Andreas, inişli-çıkışlı psikolojik bir sürecin içine girer. Bir zaman sonra yine bir çöküş dönemini yaşarken bir anda alt kattaki daireden gelen saatin sesini duyar. Saat sesi O'nu harekete geçirir ve aniden yazmaya başlar. İlk bölümün en önemli tetikleyici olayı bu andır. Çünkü bu anda Andreas kendisini belki de olduğundan daha iyi bir yazar gibi görmeye başlar. Hatta kendisini o kadar başarılı görür ki bir anda kaldığı evden de çıkmaya karar verir. Sanki yazısı büyük bir ücret karşılığında satın alınmış, zengin olmuş gibi davranmaya başlamıştır. Bu nokta ise birinci bölümün geri dönüşü olmayan noktasıdır. Ev sahibesine bir not bırakıp evden ayrıldığını, borçlarını da yakında ödeyeceğini belirtmiştir. Tanrı'ya sonsuz şükran sunarak evden çıktığı o andan itibaren bir daha bu eve dönemeyeceğini bilmektedir. Önünde büyük bir sınav vardır ancak bu sınavı şimdiden kazanmış gibi davranmaktadır.

> […] Tasarımdan anladığımız şey, bir algının kendisine kaynaklık eden nesneden bağımsız olarak zihinde yeniden diriltilmesidir […] tasarıma kaynaklık eden uyarıcı nesne de gerçekten orada bulunuyormuş gibi bir gücü içerir. Sanrı (halüsinasyon) adını verdiğimiz söz konusu tasarımlar, sanki doğrudan doğruya gerçek bir nesneden kaynaklanır gibidir (Adler, 2018: 74).

Adler'in bahsettiği sanrı durumu adeta Andreas üzerinde fiziki bir boyuta dönüşmüş kadar gerçekçidir. Mutlak gerçeğin karşılığının ondan başka yansıması yokmuş gibidir. Andreas yayımlanması için basımevine verdiği yazıyı beklerken bu sevinci bir müddet sonra ihtimallerle bölünür. Yazısının yayımlanmama ihtimali de vardır. Bu acı gerçek sonucunda karakterinde ani bir değişim gözlemlenir. Basımevine uğrar ancak yazısının henüz değerlendirilmediğini öğrenince yeniden umutlanır. Geceyi ormanda geçirir. Bir sonuç beklemektedir ancak o sonuç henüz ortaya çıkmamıştır. Bir akşam belki de olumsuz bir sonucu kabullenmişçesine ayrıldığı eve gider ve sessizce eve girer. Masasında bir mektup bulur. Mektubu okuduğunda yazısının kabul edildiğini öğrenir. Bölümün geri dönüşü olmayan noktasının fiziksel değil, psikolojik bir eşik olduğu karakterin istemsizce eve geri dönmesiyle açıklanabilecektir. Bulduğu mektubun olumsuz bir yazı olduğu varsayıldığında kuşkusuz ki karakterdeki çöküşün boyutu da oldukça yüksek olacaktır.

Carlsen'in Açlık filminde romandan farklı olan en önemli anlatı özelliğinin romandaki birinci tekil şahsıyla aktarılan olay örgüsünün bulunmamasıdır. Film bunun karşılığı olarak karaktere bir iç ses vermemiştir. Romanın tüm psikolojik ağırlığını karakterin oyunculuğu, planların ritmi, kurgusu ve müzik kullanımıyla seyirciye sunmaktadır. Film, romandaki ilk tetikleyici olayın hemen ardından Andreas'ın "Belki de hemen bugün, gelecekteki suçlar yahut irade özgürlüğü üzerine bir makale, okumaya değer bir şey yazar, hiç değilse on kron alabilirdim." (Hamsun, 2016: 14) sözlerini kâğıda yazarken başlamaktadır. İzleyici, karşısındaki kişinin kim olduğu hakkında bilgi sahibi değildir. Düzgün giyimli bir adamın etrafını izleyerek önündeki kâğıda bir şeyler karaladığını görmektedir. Bu durum seyirci üzerindeki merak duygusunu artırmakta, olacaklar konusunda düşünmelerini sağlamaktadır. Andreas önündeki kâğıda bir şeyler karaladıktan sonra arkasını döner ve kâğıttan bir parça alarak ağzına atıp çiğnemeye başlar. Kamera kaydırma hareketi ile karaktere yaklaşırken bir gerilim müziği yükselir. Hemen sonra karakter, rahatsız olarak ağzındaki kâğıdı atar. İzleyici bu anda karşısında gördüğü kişiyle ilgili bir şeylerin ters gittiğini düşünebilecektir. Andreas'ın romandaki karakter yapısında gurur meselesinin oldukça önemli bir yer kapladığından bahsedilmişti. Filmde henüz konuya yeni giriş yapılmışken Andreas'ın bir çeşmeden su içtiği görülmektedir. Suyu içerken karşıdan iki adamın kendisine baktığını fark eden Andreas, arka plandan gelen saat sesiyle cebinden kendi saatini çıkarıp ayarlıyormuş gibi yapar. Yeniden kendisini izleyen adamlara bakar. Aslında tüm amacı kendisini fakirmiş gibi görmemelerini sağlamaktır. Bu algının bir anlatıcı sesin olmadığı düşünüldüğünde oyunculuk ve çekim açılarıyla başarılı biçimde aktarıldığı söylenebilecektir. Seyirci, karakterin iç dünyasını bu sahnelerle anlamlandırabilecektir. Romandaki ilk bölüme ait olan en önemli tetikleyici an olarak alt kattan gelen bir saat sesi olduğundan bahsedilmişti. Filmde ise bu tetikleyici anı Andreas'ın rüyasında bir köpekle yerde duran kemik için mücadele ettiği anın başlattığı söylenebilecektir.

Freud'a göre rüya açıkça bir arzunun gerçekleşmesi isteğidir (Freud, 2017: 162). Bundan ötürü Andreas'ın uzun süren açlığının karnını doyurma arzusuyla rüyasında ortaya çıktığı söylenebilecektir. Hemen sonra uyanan Andreas gündüz, dışarıdan gelen tramvay ziliyle birlikte düşünmeye koyulur. Kitaptaki saat, filmde tramvay sesine dönüşmüştür. Ancak bu noktada önemli olan an, gece gördüğü rüyadır. Anlatıcı bulunmadığı için açlığın etkisi, bu rüyayla izleyiciye aktarılmıştır. Romanda kendisinin anlattığı keyifli iç dünyasını filmde görselleştirmek amacıyla duvardaki gazete kağıtlarına o günün tarihini atarak ilk şaheserini burada yazdığını karalar. Geri dönüşü olmayan an ise ev sahibinin kendisinden evini terk etmesini yüz yüze söylemesiyle ortaya çıkmaktadır. Bu andan itibaren camdan dışarıya bir müddet bakan Andreas, romandaki heyecanının çok az bir bölümünü göstermekte, daha çok içinden bir şeyleri kendi kendine söylüyormuş gibi bir izlenim bırakmaktadır. Romanda kendi verdiği kararın sonuçlarını pek de düşünmeden hareket ettiği gözlemlenirken filmde durum pek de böyle değildir. Evden çıkma kararının biraz da mecburi bir karar olduğu yönünde bir izlenim görülmektedir. Her halükârda bu nokta filmin de ilk bölümünün geri dönüşü olmayan noktasıdır.

İkinci Bölüm: Psikolojik Değişimler

Andreas ikinci bölümde yazısının yayımlanacağını öğrendiği andan iki hafta sonrasını anlatmaktadır. Kendi anlatımına göre maddi durumunda kayda değer bir düzelme bulunmamaktadır. Büyük bir şeyler başaracağına olan inancını kendisinde her daim gören Andreas, yeni bir kelime bulduğu kuruntusuna bile kapılmaktadır. Bulduğu sözcüğün başkaları tarafından çalınabileceği korkusunu dahi yaşamaktadır. En basit bir durumda bile hızlıca mutlu olup aniden çöken bir yapıya bürünmüştür. Kendisinden borç isteyen birinin isteğini ötelediğinde bile bunu bir kurtuluş kadar yüce bir olay haline getirmekten geri durmamaktadır. Tüm bunlardan ötürü fiziki sağlığının yanında psikolojik olarak da çökkün bir halde olduğunu gözlemlemek mümkündür. Yine klasikleşmiş bir çökkünlük halinin ortaya çıktığı bir anda kendi kendisine ölmek üzere olduğunu fısıldar (Hamsun, 2016: 72). Son anlarını yaşadığını düşündüğü için birilerine mektup yazmayı, yıkanmayı, yatağını toplamayı düşünür. Sonunda da "en temiz" olarak tanımladığı iki beyaz kâğıdı başının altına koyacağını belirtir ve ekler: "yeşil battaniyeyi…" O anda kendi içinde yeni bir çıkış yolu bulmuştur. Romanın ilk bölümünde başkasına ait olan bu eşyayı rehin veremeyeceğine karar vermiştir ancak şimdi bunu göze almış, karşılığında biraz para alabileceğini düşünmüştür. Kendi etik duruşuna zıtlık oluşturması bakımından battaniye bu bölümün tetikleyici olaylarından biri konumundadır. Bu planla yola koyulsa da rehin dükkanının sahibinin olumsuz yanıtıyla planı suya düşmüştür. Bu geri dönüş anı kendisine bir müddet daha dayanma gücü vermiş, rehinciye bırakabileceği başka malzemeleri bulma girişimlerine yol açmıştır. İkinci bölüm çoğunlukla karakterin psikolojik değişiminin ve çökkünlüğünün sıklıkla ortaya çıktığı, ritmi düşük bir bölümdür. Bölümün tetikleyici olayları genellikle sonraki bölüme olay örgüsünü taşıyan, karakter hakkında veriler sunan biçimdedir. Bölümün geri dönüşü olmayan noktası ise Andreas'ın düğmelerini ve gözlüğünü satmak için rehinciye gittiği andır. Ölmeden önce son çıkışı olarak düşündüğü bu an başarısızlıkla sonuçlansa da daha önceden tanışmış olduğu bir adamın kendisine rehincide yardım etmesiyle olumlu sonuçlanmıştır.

> Film öykülerinin çoğu romanlardan uyarlamadır ve bu tür bir çalışma, uyarlayıcı yazarı birçok farklı ve zor sorunla karşı karşıya bırakır. Ortalama bir roman ortalama bir film öyküsünden çok daha uzun olduğundan, iyi bir seçim ve geniş çapta kesmeyi gerektirir (Dmytryk, 2015: 19).

Dmytryk'in belirttiği uyarlamadaki uzunluk farkının, konunun akıcı biçimde ilerlemesine engel olacağı söylenebilir. Bu sebeple ikinci bölüm, filmde romandakinden daha farklı işlemektedir. McKee, tekrarlamanın ritmin düşmanı olduğunu belirtmektedir (McKee, 2017; 229). Romanda karakterin değişim sürecinin bu bölümde çoğunlukla psikolojik yönleriyle ele alınmasından ve sıklıkla benzer biçimlerle tekrarlanmasından ötürü yönetmen Carlsen, muhtemeldir ki bu bölümün filmin ritmini düşürmemesi açısından romanda üçüncü bölümde yer alan önemli tetikleyici olayları senaryoda bu bölümde işlemeyi tercih etmiştir. Bunlardan en önemli an romanda üçüncü bölümde yer alan Andreas'ın kasaptan istediği kemiği kemirme sahnesidir. Romanın tümünde en vurucu kısımlardan olan bu olay, üçüncü bölümün dönüşü olmayan noktasına bağlansa da filmde ikinci bölümün tetikleyici olayı olarak işlenmiştir. Bu önemli an, filmin ritmini bir sonraki bölüme taşıyabilecek kadar güçlü bir andır. İkinci bölümün filmdeki sonu Andreas'ın rehinciye veremediği battaniyeyi sokaktaki birisine verip, adama sahibinin adresini söylemesidir.

Üçüncü Bölüm: Yıkım

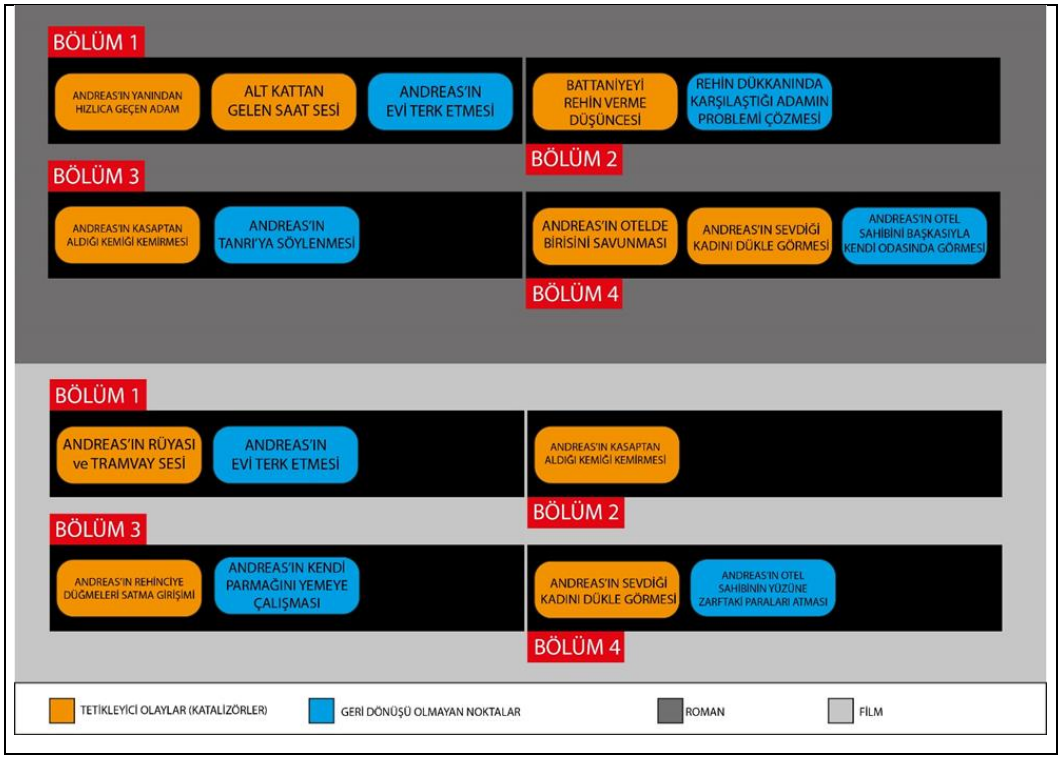
Romanın üçüncü bölümü Andreas'ın bir kadından hoşlanması üzerine kurgulanmıştır. Kadınla yakınlaşan Andreas, O'nu yeniden görmenin planlarını kurmaktadır. Ancak açlığı ve yoksulluğu giderek artmaktadır. Bir kasaptan köpeklere verme bahanesiyle bir kemik alır. Bu kemiği bir köşede kemirmeye başlar. Bu durumun etkilerinden uzun uzun bahsederken midesi bulanır ve kusar. Bu nokta üçüncü bölümün en önemli tetikleyici olayıdır. Bu anın akabinde Tanrı'yla adeta yüzleşme çabasına girer. O'nu inkâr eder. İçinden geçen her şeyi söyler ancak ilginç bir şekilde O'ndan bir cevap da bekler. Bu an üçüncü bölümün geri dönüşü olmayan noktasıdır. Andreas limana doğru gitmeye karar verir. Kendisine bile zorlukla ifade etse de artık öleceğini düşünmektedir. Bunun olmasını da umursamamaktadır. Bu dalgınlıkla rıhtıma kadar inmiştir. Burada rastladığı komutan kendisine biraz para vermiştir. Ölmeyi düşünürken bir anda yeniden hayata tutunmayı başarmıştır. Bu güçle tanıştığı kadını yeniden ziyarete gider. Kadınla tekrar yakınlaşır ancak işler biraz ilerleyince kadının kendisine yakıştırdığı "deli" imasından çok alınır. Uzun bir konuşma yapar ve evden ayrılır. Film, üçüncü kısma romanın ikinci kısmında aktarılmış olan yaşlı adamla Andreas'ın muhabbeti ile başlamaktadır. Andreas'ın Rehinciye para karşılığında düğmelerini vermeye çalışması bu bölümün tetikleyici olayıdır. Andreas film boyunca hiç olmadığı kadar sert bir tepkiyi rehinciden aldığı olumsuz yanıtla vermiştir. Tanrı'ya söylemek istediği her şeyi rehinci üzerinden söylemiştir. Andreas'a göre Tanrı kendisine yardımcı olmak istememektedir. Eğer birkaç saat daha yaşayabilseydi ihtiyacı olan paraya kavuşabilecektir. Bu çıkarımından ötürü rehinciyi de Tanrı'nın maşası olarak suçlamakta, kendisine vermediği para yüzünden öleceğini ima etmektedir. Bunun ardından eve dönen Andreas, artık psikolojik olarak tamamen bitmiş durumdadır. Camın kenarından kendi kendisini izlediği sanrısını görmektedir. Alt katta birileri yemek yemektedir. Andreas, kendi parmağını yemek için ağzına sokar. Sanrısı ise parmağını yemesi için adeta onu cesaretlendirmektedir. Parmağını ısırır ve birkaç damla kan yere damlayınca bu kararından vazgeçer. Bu an Andreas'ın kendisine zarar verebilecek kadar büyük sorunlar yaşadığının bir göstergesi olduğundan ötürü bölümün geri dönüşü olmayan noktasıdır.

Dördüncü Bölüm: Kapanış

Romanın son bölümü Andreas'ın makale yazma işine sıkıca tutunmaya çalıştığı ancak kirasını ödeyemediği için kaldığı otelin sahibinin odasını başka birisine vermesiyle zor durumda kaldığı bir bölümdür. Bu bölüm Andreas'ın insanlardan tiksindiğini açıkça ve sıklıkla belirttiği bölümdür. Hava soğuk olduğu ve kaldığı yere para vermediği için otelin sahibi olan kadını kızdırmamaya çalışmaktadır. Tepkilerini o kadar çok bastırmaktadır ki en sonunda haksızlığa uğradığını düşündüğü birisini savunmak için yüksek sesle tepki verir. Bu tepki anı bölümün tetikleyici olaylarından biridir. Bu andan itibaren otelin sahibi olan kadın Andreas'ı otelde istemediğini açıkça beyan eder. Andreas gururunu bir kenara bırakmaya çalışarak otelin holünde kalmaya devam etmektedir. Bütün roman boyunca korumaya çalıştığı kişiliği ile yoğun bir iç çatışma yaşamaya başlamıştır. Bir gün sokakta matmazel ile karşılaşır, onlar konuşurken yanlarından önceki bölümde yakınlaştıkları kadın ile bir adam geçer. Öğrendiğine göre yanındaki adam düktür. Kendi yetersizliği ile bir kez daha yüzleşmiştir. Bu an da son bölümün tetikleyici olaylarından biridir. Otele döndüğünde otel sahibi ile odasına yerleştirdiği denizcinin birlikte olduğunu öğrenir. Bu an son bölümün geri dönüşü olmayan noktasıdır. Otel sahibi kadının kendisini odadan çıkarıp kendi odasında başkasıyla birlikte olmasına ilginç bir şekilde içerler, kendisini aldatılmış gibi hisseder. Yaşadığı tüm bu saçmalıklardan bıkmıştır artık. Verdiği tepkilerden sonra kovulur. Dışarı çıkınca arkasından gelen hizmetçinin kendisine uzattığı zarfta para olduğunu görür. Bu zarfı da kadının yüzüne fırlatır. Sonrasında zarfın kimden geldiğini düşünmeye başlar. Hoşlandığı kadından geldiği ihtimaliyle yıkılmıştır. Bu durumu düzeltme çabasına girişse de bunu başaramaz. Limana giderek bir gemide çalışma karşılığında oradan ayrılmak istediğini söyler. Gemici Andreas'ı kabul eder ve roman bu şekilde sonlanır. Filmde de son bölüm benzer şekilde kurgulansa da olayların ağırlıkları birbirinden farklı biçimde işlenmiştir. Sözgelimi romanda hoşlandığı kız ve dükün yanlarından geçtiği kısım filmde flashback sahneleri ile birkaç kere yeniden aktarılmıştır. Görsel etkisinin yüksekliğinden ötürü bu an bölümün en önemli tetikleyici olayı konumundadır. Romanda aktarılan diğer tetikleyici olayların üzerinde çok fazla durulmadığı gözlemlenmektedir. Filmin bu bölümünün geri dönüşü olmayan noktası kendisine uzatılan zarftaki paraları otel sahibinin yüzüne fırlattıktan hemen sonra flashback sahneleriyle o paranın sevdiği kadından geldiğini anladığı andır. Romanda bu durumu düzeltmek için çabalasa da filmde oldukça teatral bir oyunculukla psikolojik bir yıkım sergileyen Andreas bu andan sonra limana gider. Şehri terk etmeden önce dördüncü duvarı da yıkarak kameraya uzunca bakar. Film bu şekilde son bulur.

Sonuç

Walter Benjamin içgüdüsel bilinçaltını psikanalizle keşfettiğimiz gibi görsel bilinçaltını da ilk olarak kamerayla keşfettiğimizi söylemektedir (Benjamin, 2015: 49). Bu bağlamda, Hamsun'un "Açlık" romanının başkahramanın, roman süresince inişli çıkışlı içsel çatışmalarında psikolojik değişimlerinin oldukça etkili olduğu gözlemlenebilmektedir. Olay örgüsünde başkahramanın bu değişimleri önemli tetikleyici olaylar halinde bulunmaktadır. Tüm bu tetikleyici olaylar ise başkahramanı istemediği olayların içine sürüklemektedir. Kimi zaman suç Tanrı'da, kimi zamansa yanından aceleyle geçen birisindedir. Tüm bu karmaşık ruh halini tetikleyen en önemli faktörün açlık olduğu kesindir. Ancak açlık kavramının dışında başkahramanın sadece eğlenmek için bile yalan söylemekten çekinmediği ama açlıktan ölmeyi etik dışı bir karar almaya tercih ettiği; bir insandan sadece görünüşünden dolayı tiksindiği ancak başka birisine para vermek için kendi yeleğini rehinciye verdiği tutarsız karakter yapısı da mevcuttur. Carlsen'in "Açlık" filminin birinci tekil şahıs diliyle aktarılmamasından ötürü romandan belirgin bir biçimde anlatım farklılığı vardır. Film, karakterin çıkmazlarını çoğunlukla oyunculukla, kurguyla ve müzik kullanımının etkisi ile aktarmaktadır. Olay örgüsünü romandan belirgin bir farklılıkla işlemektedir. Filmin ritmini romandan farklı biçimde oluşturmak adına romandaki tetikleyici olaylar ile geri dönüşü olmayan noktalar çoğunlukla benzer olmayan noktalarda, süre bazında ve etki ağırlığıyla değiştirilerek kullanılmıştır. Film, sinemanın "göstererek anlatma" prensibini uygulamaya çalışmıştır.



Tablo 1. Hamsun'un "Açlık" romanı ile Carlsen'in "Açlık" filmindeki tetikleyici olaylar ve geri dönüşü olmayan noktaların farklılıkları

Hamsun'un "Açlık" romanı ile Carlsen'in "Açlık" filmindeki tetikleyici olaylar ve geri dönüşü olmayan noktalar Tablo 1'de gösterilmiştir. Bu tabloya göre iki eser arasında bu bağlamda belirgin farklılıkların olduğu gözlemlenebilecektir.

Kaynaklar

Adler, Alfred. Çev. Kâmuran Şipal. İnsanı Tanıma Sanatı. İstanbul: Say Yayınları, 2018.
Benjamin, Walter. Çev. Gökhan Sarı. Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı. İstanbul: Zeplin Kitap, 2015
Truby, John. Çev. Funda Uncu. Senaryo Anatomisi. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2017.
Snyder, Blake. Çev. Erdem Avşar. O Kediyi Kurtar. İstanbul: Hep Kitap, 2018.
Özön, Nijat. Türk Sineması Tarihi. İstanbul: Doruk Yayımcılık, 2013.
Hamsun, Knut. Çev. Behçet Necatigil. Açlık. İstanbul: Varlık Yayınları, 2016.
Dmytryk, Edward ve Dmytryk, Jean Porter. Çev. İbrahim Şener. Sinemada Yönetmenlik Oyunculuk Kurgu. Doruk Yayınları, 2015.
Freud, Sigmund. Çev. Dilman Muradoğlu. Rüyaların Yorumu. İstanbul: Say Yayınları, 2017.
McKee, Robert. Çev. Orhan Düz. Hikâye. İstanbul: İstanbul: Medya Akademisi Yayınları, 2017.

THE INCITING INCIDENT AND POINTS OF NO RETURN: HAMSUN AND CARLSEN'S WORKS "SULT"

Semih KAŞIKÇI

ABSTRACT

"Undoubtedly, one of the most important elements of a successful movie is the screenplay. While screenplay writing shares many similarities with novel writing at its core, it also encompasses significant differences because it needs to be written in accordance with the unique language of cinema. Cinema is an art that tells stories through visuals. In a novel, readers can experience the depicted world, the characteristics of characters, or the taste of food through the power of the writer's pen and the collaborative process of their own imagination. However, in a movie, the audience mostly prefers to see these elements. Therefore, although the inciting incident and points of no return are common ground between novels and films, the mental processes of the reader and the viewer will differ from each other. This study examines how Knut Hamsun's novel "Sult" and its film adaptation directed by Henning Carlsen convey these moments to the audience. It is concluded that the novel and the screenplay utilize different narrative techniques when describing the inciting incident and points of no return."

Keywords: Screenplay, Points of No Return, The Inciting Incident, Sult Movie, Knut Hamsun