

Sinemada uyarlama sorunsalı ve auteur bir yönetmen olarak Aki Kaurismaki

Ayşe Mirza*

Özet

Bu çalışmada Aki Kaurismaki'nin *Suç ve Ceza (Rikos ja rangaistus, 1983)*, *Hamlet Goes Business (Hamlet liikemaailmassa, 1987)* ve *Kibritçi Kız (Tulitikkutehtaan tyttö, 1990)* adlı uyarlama filmleri, auteur kuram ve minimalist üslup açısından incelenecektir. Bu bağlamda filmlerin analizlerine geçilmeden önce, uyarlama filmlerin tarihsel gelişimi ve bu konudaki tartışmalar, auteur kuram ve sinemada minimalizm konuları ele alınacak, ardından ilgili filmler betimleyici analiz yoluyla değerlendirilecektir.

Anahtar kelimeler: Aki Kaurismaki, uyarlama, auteur kuram, minimalizm, *Suç ve Ceza*, *Hamlet Goes Business*, *Kibritçi Kız*

The adaptation problem in cinema and Aki Kaurismaki as an auteur director

Abstract

In this study; *Crime and Punishment (Rikos ja rangaistus, 1983)*, *Hamlet Goes Business (Hamlet liikemaailmassa, 1987)* and *The Match Factory Girl (Tulitikkutehtaan tyttö, 1990)*, the books adapted into movies by Aki Kaurismaki, will be discussed in terms of the auteur theory and minimalist approach. In this context, before proceeding to the analysis of the movies, such topics as the historical development of film adaptations, the auteur theory and minimalism in cinema will be emphasized, thereafter, the respective movies will be reviewed through constative analysis.

Keywords: Aki Kaurismaki, adaptation, auteur theory, minimalism, *Crime and Punishment*, *Hamlet Goes Business*, *Match Factory Girl*

Giriş

Sinemanın ilk ortaya çıktığı yıllardan itibaren, edebi eserlerden uyarlamalara sıkça başvurulmuştur. Bu eğilimde rol oynayan iki faktör olmuştur. Birincisi, ilk ortaya çıktığı yıllarda halkın ucuz eğlence kaynağı olarak değerlendirilen sinemanın prestijini yükseltme kaygısı; ikincisi ise her iki sanat dalının da anlatı üzerine kurulmuş olmasıdır.

Uyarlama filmlerin değerlendirilmesi söz konusu olduğunda, sinema eserine karşı daha kıymetli görülen edebi yapıtların filmlerde ne kadar yansıtıldığı dikkate alınmış, sinemanın kendine ait bir dili olduğu göz önünde bulundurulmayarak çoğunlukla birebir uyarlamalar benimsenmiş, bağımsız uyarlamalar ise olumsuz yönde eleştirilmiştir. Fakat uyarlamalar söz konusu olduğunda, anlatım aracı olarak edebiyatın sözcükleri; filmlerin de görüntüyü kullandığı, yani her iki alanın da bambaşka bir dil kullandığı gözden kaçırılmamalı, eserler kendi yaratım süreçleri içinde değerlendirilmeli, dolayısıyla herhangi birine üstünlük tanıyan, ön yargılı değerlendirmelerden kaçınılmalıdır. Nitekim her iki alanın da anlatım yönünden kendine ait avantajları ve dezavantajları vardır.

* Arş. Gör., Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi, e-posta: amirza84@gmail.com

Uyarlamalar söz konusu olduğunda, auteur yönetmenlerin genellikle bağımsız uyarlamalara yöneldiği söylenebilir. Bunda hem auteur yönetmenlerin sinemanın endüstriyel yapısından çoğunlukla uzak olmaları, yani bütçe kısıtlamaları etkili olurken, aynı zamanda bu yönetmenlerin filmlerinin kendilerine özgü bir dile sahip olması da rol oynar. Finlandiya sinemasının önde gelen yönetmenlerinden Aki Kaurismaki de auteur sineması ve bağımsız uyarlamalarıyla dikkat çekici yönetmenlerden biridir.

Dolayısıyla bu çalışmada temel olarak hedeflenen Finlandiyalı yönetmen Aki Kaurismaki'nin; *Suç ve Ceza (Rikos ja rangaistus, 1983)*, *Hamlet Goes Business (Hamlet liikemaailmassa, 1987)* ve *Kibritçi Kız (Tulitikkutehtaan tyttö, 1990)* adlı uyarlama filmlerini kendine özgü sinemasıyla nasıl yorumladığını çözümlenektir. Bunun için öncelikle Türkiye'deki akademik çalışmalarda üzerinde çok fazla tartışılmamış olan uyarlama üzerinde durularak, uyarlamamanın ne demek olduğuna, sinemadaki seyrine, çeşitlerine ve zorluklarına değinilecektir. İkinci bölümde Kaurismaki'nin uyarlamalarının izleklerini çözebilmek için, yönetmenin sinemasal tarzı ve özellikle auteur kimliği ile minimalist üslubu açıklanmaya çalışılacak ve son bölümde de makale kapsamındaki filmler, yönetmenin uyarlama tarzı bağlamında analiz edilecektir.

Sinemada uyarlama

Sinemada uyarlamaların tarihsel gelişimine kısa bir bakış

19. yüzyılda ortaya çıkan bir sanat dalı olarak sinemanın, edebiyat, tiyatro, resim ve müzik gibi oldukça köklü bir geçmişe sahip olan sanat dallarının yanında epey genç olması, kendinden önceki bu sanat dallarından etkilenmesine ve bunun da etkisiyle diğer sanat dallarıyla kıyaslamaya sokulmasına neden olmuştur (Bazin, 2007: 65). Ancak sinema, diğer sanat dallarına oranla en güçlü bağı roman ile kurmuştur. Monaco'ya (2001) göre bunun nedeni iki sanat dalının da "bir anlatıcının perspektifinden" öyküler anlatmasıdır.

Sinemanın ilk yıllarında seri olarak üretilmeye başlayan filmlerde, eski masal ve öykü biçimlerinden oldukça yararlanmışlardır. Kimi yapımcı ve yönetmenler birebir uyarlamalar yaparken kimileri de kaynak eseri ayrıntılı bir film sinopsisi olarak kullanmışlardır. Yapımcılar romancılara karakter, ana fikir ve atmosfer yaratımı konularında başvurmuşlardır (Bazin, 2007: 63-69). Bir edebiyat eserini sinemaya uyarlayan ilk kişi Georges Melies olmuştur. Jules Verne'in aynı adlı romanından filme çekilen *Aya Yolculuk (A Trip to the Moon, 1902)* aynı zamanda sinemada bilim kurgu türünün de ilk örneğidir (aktaran Erus, 2005: 21). Melies'den sonra Fransız ve İtalyan yönetmenler ve ardından Amerikalılar da Balzac, Hugo, Dickens gibi yazarların eserlerini rutin bir şekilde öykü materyali olarak kullanmışlardır. 1907-1908 yıllarında sansür baskılarının artmasıyla roman ve oyun uyarlamalarında artış görülmüştür. Ayrıca yapımcılar bu uyarlamaların, eleştirmenlerin filmlere daha farklı yaklaşmasına ve sinemanın saygınlık kazanmasına büyük etkisi olacağını düşünmüşlerdir (Erus, 2005: 21).

1920-1930 arası sinema, edebiyata eşit bir yaratıcı gücü ile kendi estetik tarzının olduğunu göstermeye başlamış, 1930'lu ve 1940'lı yıllar ise Bazin'in "yönetmen sonunda romancıya eşit oldu" dediği, uyarlamaların oldukça popüler olduğu yıllar olmuştur. Zira 1939 yılında Akademi ödülü için yarışan tüm filmler uyarlamalardır.

Fareler ve İnsanlar (Of Mice and Man), *Rüzgar Gibi Geçti (Gone with the Wind)*, *Oz Büyücüsü (The Wizard of Oz)*, *Rüzgarlı Bayır- Uğultulu Tepeler (Wuthering Heights)* bu filmlerin arasındadır (Erus, 2005: 22-23). Ayrıca sinemanın ilk yıllarından itibaren uyarlama filmler hem akademi ödülü kazanmada hem de gişe hâsılatında oldukça avantajlı olmuşlardır (Bluestone, 1957: 3-4).

1950'ler ve 1960'larda edebiyat ve film arasındaki iş birliği filmin konusu ile sınırlı kalmayıp, aynı zamanda kaynak metnin metaforları, perspektifi ve yapısal organizasyonu da filmlerde yankısını bulmaya başlamıştır. 70'lerde ise artık televizyon ve sinemaya aşına ve karmaşık metinleri çözümleyebilen bir seyircinin varlığı sinemayı daha yaratıcı kılmıştır. Bu dönemde Francis Ford Coppola edebi değeri yeterince iyi olmayan Mario Puza'nun romanını oldukça derinlikli sinema eserine dönüştürerek *Baba (The Godfather)* serisini çekmiştir. Ayrıca bu dönemde Milos Forman, Ken Kesey'in romanından *Guguk Kuşu (One Flew Over the Cuckoo's Nest)* filmini uyarlamıştır (Erus, 2005: 24-25).

Uyarlama yapma süreci öykü gereksinimi ve sinemaya saygınlık kazandırma gibi amaçlarla başlamışsa da daha sonra sanatsal ya da tam tersi ticari kaygılar da uyarlamalar yapmayı tetiklemiştir. Sanatsal kaygılar daha çok güçlü metinler söz konusu olduğunda ön plana çıkarken, ticari kaygılar ise eserin popülerliği dolayısıyla yapılmıştır (Erus, 2005: 19). Bu nedendir ki günümüzde klasik edebiyat eserlerinden uyarlaması yapılmamış olanına rastlamak oldukça güçtür (Onaran, 1985: 79).

Uyarlamanın tanımları

Uyarlamanın ne anlama geldiği ya da iyi bir uyarlamanın ne tip özellikler taşıması gerektiğine dair çokça görüş ortaya atılmıştır. Ephraim Katz uyarlamayı, başka bir sanat eserindeki öğeleri yeni araca uygun bir şekilde aktararak yeni bir sanat eseri meydana getirme olarak tanımlarken; Erich Rentschler ise uyarlamayı, geniş anlamda bir anlama eylemi olarak tanımlar. Ancak burada kişisel bir söylem oluşturma amacı sanatçıyı uyarlama yapmaya itmiştir. Edebiyattan sinemaya yapılan uyarlamalarda ilk olarak yazılı materyalin bir senaryoya dönüştürülme süreci önem arz etmekteyse de sinemanın kendi dilinin öğeleri olan kamera, ışık, kurgu gibi faktörlerin nasıl kullanıldıkları da yazılı eserin ruhunu sinemaya yansıtmak için büyük önem taşımaktadır (Erus, 2005: 16).

Romanı filme uyarlamak yaratıcı bir girişimdir, ancak bu süreç kaynak eserin ruh halini sürdürme ve eseri yeniden yorumlamayı da gerektirir. Benzer bir bakış açısına göre bir romanın başarılı bir uyarlaması orijinal esere sıkı sıkıya bağlılıkta değil, yönetmenin orijinal eserde kendisini heyecandıran şeye verdiği cevap ve bu heyecanı yeni araçta yakalamaktaki başarısıdır. Ancak yaratıcılığa yapılan bu vurgunun abartılması, bir yönetmenin filminin sinemasal olmasına rağmen kaynak esere çok bağlı olması nedeniyle kötülenmesine yol açabilmiştir (Erus, 2005: 17).

İyi bir uyarlamanın olayın özü ve ruhun düzenlenmesi sonrasında elde edileceğini söyleyen Bazin'e göre iyi bir uyarlama metne sadık kalındığı ölçüde mümkünse de, kelime kelime aktarım da en az aşırı derecede serbest bir aktarım kadar yanlıştır. Uyarlamaların insanoğlunu ne derece tatmin ederse etsin, orijinal kitaptan daha değerli olamayacağını tartışmasız kabul eden Bazin, aynı zamanda sinemanın değerini de iade ederek, gerçek sinema örneği olarak sunulan eserlerin de taklit edilemez olduğunu söylemiştir (Bazin, 2005: 75-78).

Uyarlamalara yönelik eleştirel yaklaşımlar

Uyarlamaların nasıl olması gerektiğine yönelik pek çok görüş olduğu gibi, eleştirmenlerin uyarlamalara nasıl yaklaştığı ve nasıl yaklaşması gerektiği yönünde de tartışmalar vardır. Bu konuyla ilk ilgilenen George Bluestone olmuştur. Bluestone'a göre (1957: 5) Sartre'ın da belirttiği gibi filmin kaynak esere az ya da çok uyumlu olması yönündeki tartışmalar pek yararlı değildir. Bunlar sadece iki sanat arasında daha çok niceliksel bir mukayese yaparlar; ancak estetik gerekliliklere işaret edemezler. "Film kitabın ruhunu yansıtabilmiş", "Anahtar pasajları çıkarmış, ama hala iyi bir film" gibi yorumlar değişime ait süreci bulandıran belirli varsayımlara dayanmaktadır. Bu gibi standart yorumlar kitapta yer alan olay ve karakterlerin, filmde de değiştirilemez olduğunu kabul eder. Burada roman bir normdur ve film onu riske atıp, saptırır.

Brian McFarlane, Bluestone'un edebiyat ve sinema arasındaki açık uyumluluk ve saklı düşmanlık hakkındaki öncü çalışması *Novel Into Film* kitabından beridir uyarlamalar hakkında söylenenlerin temel olarak değişmediğini söyler. Ve bu hususta kimi eleştirmenlerin, ancak özellikle edebiyat çevrelerinden kişilerin, uyarlama filmler hakkındaki görüşlerine yer verir. Bu kişilerden biri olan Avusturyalı yazar Helen Garner, *Anna Karanina*'nın son uyarlaması için yazdığı yazıda, büyük bir romanın "temel enerji kaynağı"nın onun anlatısal ifadesi olduğunu ve dolayısıyla "ana akım sinemada yazarın ifadesinin hiçbir şekilde aktarılamaya uygun olmadığı"ni belirterek kolayca film anlatısının kendi geçerli (güvenilir, authoritative) sözünü söyleme yapısını görmezden gelmiştir (McFarlane, 2007: 4).

McFarlane: "Edebiyat alanında tahsil görmek bir filmin nasıl işlediğini anlamayı sağlamada kolayca başarısızlığa uğramıyor. Bence daha ileri giderek ve daha zarar verici olarak edebiyat eleştirmeni Leavis gibi değer yargıları oluşturmaya, yüksek ve alçak kültür hiyerarşisine ve bir filmin yalnızca öncü bir edebiyat eserine yakınlığıyla değer kazanmasına götürüyor" diyerek edebiyat çevrelerini eleştirmiştir. Bunun yanında edebiyat ve diğer sanat dalları konusunda bilgisiz olan genç eleştirmenleri de kendilerini sadece kısıtlı bir alanda yetiştirdikleri için tenkit etmiştir (McFarlane, 2007: 4).

Film uyarlamaları hakkında edebi çalışmalarda hemen her zaman filmin yazınsal esere zarar verdiği yolunda bir tutum alınırken, filmlerin neleri başardığına yönelik isteksiz bir kabullenme vardır. McFarlane'ye göre onların öğrenimleri filme her iki disiplinin kıyaslanabilir zenginliklerine bakmaya yeterli değildir. Sonuç olarak onların film deneyimleri (filmgoing experience) genelde bir uyarlama söz konusu olduğunda zayıf mukayeseler yapmak üzerinedir. Bu kişiler kendi bildikleri bir roman ya da oyunun film versiyonunu gördüklerinde, bunun filmin yapabileceği bir şey olup olmadığına bakmaksızın, edebi eserde değer verdikleri şeyleri bulmak isterler. Onlar sıklıkla filmin yeni olarak neleri başardığıyla ilgilenmeyip, sadece kendi romanı kavrayışlarının ne kadar filme aktarıldığı üzerinde dururlar (McFarlane, 2007: 5-6).

Halbuki Barthes'ın "asıl işlevler" (cardinal functions) dediği anlatısal özün sözel sistemden görsel işitsel hareketli görüntülere nasıl aktarıldığını bilmek önemlidir. Film anlatısının ifade şeklini oluşturan temel faktörler olan sahneleme, kurgu ve ses bandını (soundtrack) uyarlayıcıların nasıl ele aldıkları filmi eleştirmek için temel faktörlerdir. Bunlar konusunda bilgisiz olmak filmin bir metni nasıl anlamlandırdığı konusunda da bilgisiz olmayı beraberinde getirir (McFarlane, 2007: 7).

McFarlane (2007: 9) için ideal olan uyarlama, bir yandan cesur ve zeki, bir yandan da kaynak ile yeni olanın birbiriyle ilişkili olarak belirlenmesinden geçmektedir. Unutulmaması gereken bir diğer nokta da uyarlamaların pek çok etkene bağlı oluşudur –

endüstriyel sistemin bir ürünü olması, bir tür filmi olması, ulusal film yapımı gelenekleri vb.- dolayısıyla doğru bir değerlendirme yapabilmek için bütün faktörlerin göz önüne alınması gerekir.

Uyarlama sürecindeki kısıtlar farklar ve ortak noktalar

Alim Şerif Onaran'a (1985: 79) göre uyarlamaların çözmesi gereken en önemli sorun, sözcük sanatı olan romandan sinemaya uyarlama sırasında hangi çevrelerin, bu çevrelerde geçen hangi olayların, bu olaylardaki hangi insanların filme dahil edileceği, romandaki sözsözsel vurgulama ve tanımlamalara sinemada ne gibi karşılıklar bulunacağıdır.

Uyarlama olanaklarını en fazla etkileyen unsur zaman kısıtlamalarıdır. Yönetmen ve senaryo yazarı, eseri belli bir saat dilimine sıkıştırmak zorunda olduğu için kimi eksiltilere gider. Bu eksiltelerde kaynak metindeki kimi olay ve karakterler çıkarıldığı gibi yenileri de uyarlama esere eklenebilir (Erus, 2005: 18). Bu nedenle romandan sinemaya uyarlamalar yapılırken olayların pek çok ayrıntısı kaybolabilir. James Monaco bu durumdan ötürü dizilerin roman uyarlamaları için filmlerden daha elverişli bir yapı sunduklarını söyler (Monaco, 2001: 48-49).

İki sanat dalının ortamları ve üretim koşulları birbirinden farklıdır. Edebiyat eserleri bireysel bir üretim sürecini içerirken, bir sinema eseri nadir örneklerin dışında kolektif bir çabanın ürünüdür. Bu yüzden bir film uyarlaması sırasında filmde yer alan ekibin de uyarlamaya pek çok etkisi olabilir. Örneğin senaryonun kaynak eserden filme geçerken kullanılan bir köprü olması ve aracılık işlevi üstlenmesi nedeniyle, senaryo yazarlarının filmlere önemli etkilerde bulunduğu söylenebilir. Bunun yanında sinemanın bir sanayi dalı olması, dolayısıyla kar-zarar ilişkisi de uyarlamaların yapılışında önemli bir etkiye sahip olabilir. Bu nedenle bağımsız filmlerde genellikle popüler film uyarlamalarından kaçınılmakta (Kirel, 2004:118) ya da bağımsız yönetmenler genellikle serbest uyarlamalara yönelerek, filmlerini kısıtlı bütçelerine göre adapte edebilmektedirler.

George Bluestone, sinema ve edebiyat arasındaki temel ayrımın edebiyatta okuduklarımızı zihinsel olarak hayal ederken, sinemada bunları gözlerimizle görmemiz olduğunu söyler. Film duyguların algılanmasını yansıtmada sınırsız fiziksel gerçekçiliğe başvurma imkânına sahiptir. Diğer taraftan edebiyat, tamamen sembolik bir ortama bağlıdır (Bluestone, 1957: 1-20). Monaco da benzer bir şekilde romanların yazarlarınca anlatılmasından ötürü okuyucunun kısıtlandığından bahseder. Ona göre filmlerde yönetmenin tasarladığının daha fazlasını görür ve duyarız. Dahası romanlarda her şey yazarın dili, önyargıları ve bakış açısından aktarılırken filmlerde seyircinin istediği ayrıntıyı seçme özgürlüğü vardır (Monaco, 2001: 48-49). Bu noktada Monaco'nun söylediklerinin tam tersinin ifade etmek de mümkündür. Bir roman okuyucusunun anlatıcının aktardıklarını (betimlenen coğrafya vs.) çok daha farklı şekillerde hayal etme imkânı varken, filmlerde izleyiciler genellikle yönetmenin gösterdiğini görmekle sınırlandırılmış olabilir. Uyarlama bir film çeken yönetmen, izleyicinin kaynak eseri okurken hayal ettiklerinin çok daha farklı bir versiyonunu sunarak izleyiciyi düş kırıklığına uğratabileceği gibi, hayal dünyasına yepyeni şeyler de katabilir.

Uyarlamalarda ortaya çıkabilen bir diğer sorun, roman karakterlerinin ekrana göre çok daha karmaşık bir psikolojik yapıya sahip olmalarından kaynaklanır. Yazının kişilik özelliklerini, insanların iç dünyalarına aktarmada sahip olduğu avantaj böylesi bir

farklılığın ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Bu karakter yapıları çoğu zaman ekrana uygun düşmez. Romanın uyarlaması üzerinde çalışan senarist ve yönetmenin önünde iki seçenek vardır. Birincisi aradaki seviye farkının özgün çalışmanın sanatsal prestiji göz önünde bulundurularak görmezden gelinmesi; ikincisi, film yapımcısının dürüstçe, filmi özgün çalışmanın seviyesine ulaştırma çabasına girişmemesidir. Ancak Bazin'e göre edebi bir çalışmanın ekran üzerine değerinden hiçbir şey kaybetmeden gelmesini beklemek yanlış olur. Buna karşın özgün metnin bütünlüğünün bozulmasına yönelik hataların yapılmaması, sinema için büyük bir kazançtır (Bazin, 2005: 73).

Uyarlama Türleri

Günümüze kadar uyarlamaları sınıflandırmak için pek çok yazar tarafından öneriler ortaya atılmıştır. Wagner, Balazs'ı temel alarak uyarlamaları şöyle sınıflandırmıştır:

1. Romanı çok az bir değişikliklerle doğrudan perdeye aktaran uyarlamalar
2. Orijinal esere sadakatsizlikten ziyade, yönetmenin belli bir amacı olduğunda, seçilen orijinal eserin bazı bakımlardan değiştirildiği uyarlamalar
3. Başka bir sanat eseri yaratma uğruna oldukça önemli bir başlama noktasını temsil eden, benzerlik ya da paralellik kurma olarak da tanımlayabileceğimiz uyarlamalar (Erus, 2005: 20).

Michael Klein ve Gillian Parker'ın yaptığı sınıflandırmada uyarlamalar:

1. Anlatının özüne sadık kalmak
2. Anlatıyı yeniden yorumlarken ya da bazı durumlarda kaynak metni onu meydana getiren parçalara ayırırken anlatı yapısının özünü muhafaza etmek
3. Kaynağı sadece bir hammadde olarak ele almak (Erus, 2005: 20)

Gillian Parker yaptığı tanımda ise şöyle bir ayrıma gitmiştir:

1. Serbest uyarlama
2. Aslına sadık uyarlama
3. Birebir uyarlama (Erus, 2005: 20-21)

Aki Kaurismaki sineması

Auteur kuram ve Kaurismaki

Auteur kuram İkinci Dünya Savaşı sonrasında *Cahiers du Cinema* adlı derginin çevresinde toplanan Fransalı sinema yazarlarının, yeni bir sinema anlayışı oluşturma çabalarından doğmuştur. Bu kuram sayesinde o güne kadar değeri bilinmeyen ya da gözlerden uzak kalmış yönetmenlerin sineması görünür kılınmıştır. Ancak çeşitli manifestolar ya da bildirilerden öte düzensiz bir biçimde gelişen auteur kuram çeşitli eleştirmenlerce farklı şekillerde yorumlanabilmiştir (Wollen, 2004). Alexandre Astruc 1948 yılında yazdığı bir yazıda “camera-stylo” (kamera-kalem) fikrini ortaya atmıştır. Bu yazıda Astruc, sinemanın da diğer sanat dalları gibi düşünceleri, fikirleri doğrudan ifade edilebilecek tüm bir anlatım aracı olması gerektiğine işaret etmiştir. Ona göre sinema yavaş yavaş sanatçının en soyut düşüncelerini ve saplantılarını biçimsel bir yolla ifade edebileceği bir “kalem-kamera çağı”na girmiştir. Bazin ve Astruc'tan etkilenen Cahiers du Cinema yazarları “politique des auteurs” kuramını oluşturmuştur. Derginin yazarlarından Traffaut'ya göre yönetmenin yaratıcı kişiliğinin serbestçe gelişebileceği bir sinema ortamının oluşmasına ihtiyaç vardır. Başkalarının tasarladıklarını

görselleştiren “metteur en scene” ile kendi düşünce ve duygularını anlatan “auteur” birbirinden ayrılmalıdır (Coşkun, 2003).

Başkalarının tasarladığı eserleri yöneten metteur en scene çok yetenekli ya da usta olsa da yalnızca kendinden istenilen filmleri meydana getirir. Auteur ise gerçekleştirdiği ‘mise en scene’le (sahneleme, alıcının yerleştirilmesi vb.) kişiliğini filme yansıtır. Yönetmenin kişiliğini filmlere yansıtmasından kasıt ise, yönetmenin birey olarak kendini filmlere koymasındadır (Büker, 1986: 68). Auteur yönetmen filmi bir roman gibi neredeyse tek başına, bütün süreçleri kontrolü altında tutarak oluşturur ve kendi kişiliğini, imzasını belli eder.

Zaman içinde auteur eleştiri açısından iki temel tutum gelişmiştir. Biri temayla ilgili motiflere, anlam odaklarına (temasal bütünlük, içsel anlamlar vb.) önem verirken, öteki biçemi ve ‘mise en scene’i vurgulamıştır. Bir auteur’ün filminin anlamı a posteriori olarak inşa edilirken, ‘metteur en scene’ın filmi ise anlambilimsel açıdan a priori olarak var olur. Ancak Wollen, auteur bir yönetmenin filmlerinin hem anlamsal, hem de biçimsel özellikleriyle değerlendirilmesi gerektiğini düşünür (Wollen, 2004: 70).

Anlam odaklarına önem veren yazarlardan biri olan Geoffrey Nowell-Smith, kuram açısından önemli bir noktaya değinmiş ve bir yazarın (yönetmenin) tanımlayıcı özelliklerinin mutlaka ilk bakışta görülen özellikler olmadığını, yüzeyin altında yatan temel ve anlaşılması güç motiflerin çekirdeğine inilmesi gerektiğini, bu motiflerin oluşturduğu desenin yazarın yapıtının özgünlüğünü oluşturduğunu ve eseri içsel olarak tanımlayıp ayırt edilebilir kılanın da bu olduğunu söylemiştir (Wollen, 2004: 72).

Auteur kuramı, yönetmenin kişiliğine ve kendi yazdıklarını yöneten yönetmenlere yaptığı vurgu yüzünden eleştiren Pauline Kael ise şunları söylemiştir: “Bunlar ‘içsel anlam’a, sinemanın nihai şerefine erişememektedirler. Çünkü yazar yönetmenin kişiliği ve malzemesi arasında hiçbir gerilim yoktur. Bu yüzden auteur eleştirmenin anlam çıkarabileceği hiçbir şey yoktur. Nedir bu yönetmenin kişiliği ve malzemesi arasındaki gerilimdeki ‘içsel’ anlamı çıkarma saçmalığı” (aktaran, Özden, 2004: 130-131). Kael’in düşünceleri her ne kadar köktenci olarak nitelendirilebilirse de haklı olduğu kimi yönler vardır. Örneğin Kaurismaki’yi bir auteur olarak ele alındığı zaman onun hem kendi senaryolarını yazıp yönettiğine, hem de pek çok yönetmenin cesaret edemediği kadar kendi diline sahip yazarların kitaplarını uyarladığına tanık olunmaktadır. Ancak Kaurismaki bu uyarlamaları kendi sinemasal tarzıyla harmanlayıp, yepyeni bir sanat eserine dönüştürmektedir.

Hangi yönetmenlerin auteur olup, hangi yönetmenlerin “mise en scene” olduğu üzerinde her zaman fikir birliğine varılmasa da, auteur yaklaşım; yönetmenin temel kaygılarını, filmlerde tekrarlayan motifleri, filmlerin içeriklerini ve biçimlerini, kişiliğin tutarlılığı bağlamında ve diğer yapıtlarla ilişkisi içinde değerlendirip, açıklar. Sinema kolektif bir üretim sürecini gerektirse ve endüstriyel kimi kısıtlılıklar olsa bile, auteur yönetmenler bu tip sınırlılıkları aşarak filmlerine kendi imzalarını atabilmiş yönetmenlerdir (Özden: 2004).

Kaurismaki’de karakterler konular ve temel kaygılar

Aki Kaurismaki auteur olarak incelediğinde ilk olarak onun seçtiği, ilgilendiği ve kafa yorduğu konulara bakılması gerekir. Politik bir sinemacı olarak günümüz sorunlarıyla oldukça ilgili olan Kaurismaki, en keskin görüşlü modern yönetmenlerden biridir. Onun filmlerinde politikanın öğreticilik ya da propaganda yapma işlevinden öte Vittorio De

Sica ve Frank Capra'nın filmlerinde olduğu gibi kişisel olanın toplumla karşı karşıya gelmesinin özgün bir yansıması olarak ele alındığı görülür. Özellikle “Finlandiya Üçlemesi”nde yer alan *Drifting Clouds*, *The Man Without a Past*, *Lights in the Dusk* filmleri buna örnektir (Timonen, 2007).

Kaurismaki'nin karakterleri işçi sınıfına mensup, bohem bir yaşam sürdüren ve toplumdan ya da insanlardan kendini yalıtmış kişiliklerdir. Kaurismaki'nin kendi yönettiği ilk filmi *Suç ve Ceza*'nın kahramanı Rahikainen ve *Kibritçi Kız*'daki Iris tüm bu özellikleri bünyesinde barındırır.

Bu karakterler aracılığıyla Kaurismaki, Finlandiya toplumunun; geçişkenliğe izin vermeyen katı sınıf sistemine, sosyal olanaklardan yararlanmada yaşanan adaletsizliklere, sınıfsal çatışmalara ve kaybedenlere yöneltilen ilgisini. Bireylerin gerçekleştiremediği hedefleri, karşı koyamadığı arzuları ve bir türlü bütünleşemediği toplumla arasındaki uçurumlar gitgide artarken, Kaurismaki'nin kullandığı komedi öğeleri gittikçe toplumsal gerçekliğin değiştirilemez etkisinin altını çizen, bireylerin sınırlarını belirleyen hudut çizgilerine dönüşür:

Karakterler ne zaman kendilerini aşma, bağlı buldukları sınıftan koparak yeni bir hayata başlama isteği duysa, içinde buldukları duruma göre ütopyik gelebilecek hayaller kursa, işte o an Kaurismaki'nin mizahı yerini katı bir gerçekliğe bırakır. Bu da bireyin normal eylemlerinde eğlenceli ve mutlu anlar yaşayabileceğini, ama içinde bulunduğu sınıfı değiştirmek istediğinde veya toplum içinde kendisine uygun görülen rolün dışına çıktığında, toplumsal baskının hemen Demokles'in Kılıcı gibi bireyin tepesine iniverdiği gerçeğini hatırlatır (Saydam, 2008).

Fakat yine de Kaurismaki filmlerini mutlu sonla noktalarak bu karakterlere bir şans vermeye çalışır. İşsiz kalan bir çiftin yeni bir iş bulma süreçlerinin anlatıldığı *Drifting Clouds* (*Kauas pilvet karkaavat*, 1996) filmi için yaptığı bir röportajda Kaurismaki bu durumu şöyle açıklar:

İzleyicinin sinemadan çıkarken içeriye girerken olduğundan daha mutlu hissetmesini sağlayacak filmler yapmak en büyük tutkum oldu. Bu filmde de asıl olan buydu. Eğer filmin sonunda adam kendisini vursaydı ya da kadın kendini İsveç'e gitmekte olan bir feribottan pervanelerin üzerine atsaydı bu utanç verici olurdu. Gerçeklikle olan bağı yitirmeksizin iyimser bir tema bulmak zorundayım (Yeoman, 1997: 18).

Bunun yanında Kaurismaki'nin filmlerinde masum insanlar ellerinde olmadan suça sürüklenip, polis tarafından tutuklanarak, hapsedilirler. Dünyanın kapitalizm tarafından inşa edilen büyük bir hapishane olduğu görüşü ve duygusal kayıtsızlık onun filmlerinde değişik şekillerde karşımıza çıkar. Örneğin *Suç ve Ceza*'nın sonunda Rahikainen'in hapse girmesi önemli değildir çünkü dışarıda zaten ilgi çekici bir dünya yoktur. *Kibritçi Kız*'da Iris için ilk hapishane evi ve ikincisi de dışarıdaki dünyadır (Timonen, 2007).

Biçimsel üslup: tekrarlı yapı

Kaurismaki'nin filmlerinin stilini, yenilik ve farklılıktan öte tekrarlı yapı (yinelemeler) ve benzerlik tanımlar. Kaurismaki'nin sahnelemede kullandığı; eski transistorlu radyolar, mukavva bavullar, eski model arabalar, demode cam eşyalar ve kumaşlar, anakronik bir tarzda döşenmiş mağaza ve restoranlar onun göze çarpan yinelemelerindedir. Eleştirmenler bu yinelemelerin nostaljik olduğunu kabul etseler de onun biçimsel tekrarlamalarını hafife alıp önemsemezler. Genelde Kaurismaki'nin nostalji yaratımına dikkat edilse de, nostalji duygusuyla ya da ulusal sinema gibi

olgularla basitçe açıklanamayacak pek çok önemli duygusal sahnede, Kaurismaki'nin bir auteur olarak rolünü belirginleştiren, çok anlamlılık ve belirsizlik oluşturan yapılar vardır (Nestingén, 2007: 7).

Nestingén, *Aki Kaurismäki and Nation: The Contrarian Cinema* adlı makalesinin bir bölümünde, *Kibritçi Kız*'da Iris'in Rukka'nın (Kati Outinen) bir tango salonuna romantik bir aşk yaşamak için gidip, kendisiyle dans edecek bir partner bulamadığı, yedi çekimden oluşan ünlü "Satumaa" (masallar ülkesi) sekansının analizini yaparak Kaurismaki'nin çok anlamlı, çok katmanlı mise en abyme sinemasını açıklamaya çalışır. Bu sahne kendisini nostaljik bir duygunun, dahası sessiz bir özlemin duygusal dışavurumunun ulusal bir ifadesi olarak okumaya izin verir (von Bagh 2006; Koivunen 2002'den aktaran Nestingén, 2007: 7).

Satumaa sekansı, Iris diskoya gitmeye hazırlanırken fonda Tiananmen Meydanı Olayları'nın gösterilmesiyle başlar ve ardından Taipale şarkısı Iris'i diskoya taşır. Barda Iris'in yanında oturan tüm kadınlar dansa kaldırılırken o yalnız başına kalır. Satumaa sekansı film boyunca Iris'i yönlendiren, romantik ve seksüel arzuları (özlemlerinin) temsil ederek çok katmanlı bir mise-en-abyme'e dönüşür. Tüm filmi özetleyen bu sekans, aşk ve heyecan yaşamaktan uzak Iris'in durağan görüntüsüne kısa süreli çekimlerle yer vererek, Iris'in yalnızlığını ve sıkıntısını vurgular. Aynı zamanda şarkının sözleri onun kendisi için kurguladığı düşlerin altını çizer. Geniş plan çekim sahneyi kuşatır ve bankta oturan ve üzerinde gölgeler oynaşan Iris'in boy çekimleri ile ardı ardına dizilir. Iris onlardan ayrı bir dünyada yaşıyordur.

Bununla birlikte bu sekans, Robert Bresson'un *Mouchette* (1967) filminde karnavalda Mouchette'in çarpışan arabaya bindiği mise-en-abyme sahneye gönderme olarak okunarak, zengin bir tekrarlı yapıyla karşı karşıya olduğumuzu bize gösterebilir. *Kibritçi Kız*'daki mise en abyme'de olduğu gibi Bresson'un *Mouchette*'inde de genç kadının yalnızlığını, romantik ve seksüel özlemlerini ve düşlere kaçışını vurgulayan elli dört çekimden oluşan bir sekans vardır. *Kibritçi Kız* gibi Bresson'un filmi de mutsuz bir yaşamı ve suiistimal edilen *Mouchette*'i anlatır. Kaurismaki'nin filmleri gibi burada da sinematografi ve sesler başkahramanın özlemlerini toplumsal açıdan konumlandırır (Nestingén, 2007: 8).

Nestingén ayrıca Kaurismaki'nin sahnenin arkasına zekice yerleştirdiği natüralist fonun da Iris'in özlemlerine gönderme yaptığını düşünür ve başlangıçta resim gibi duran, ancak kameranın açısının değişmesiyle mukavva olduğu anlaşılan ağaçların sevimsizliğini *Dr. Caligar'nin Muayenesi*'nde ki (*Tohtori Caligarin kabinetti*, 1920), öznel zihinsel kaygıların dışavurumu olan mukavva dekor ile ilişkilendirir (Nestingén, 2007: 8). Fakat bu ağaçların farklı bir bakış açısıyla mukavvaya dönüşmesi belki de Iris'in orada maruz kaldığı duruma tepkisiz gözükmesinin aslında bir aldatmaca olduğuna ve içinde biriken hırsın ileride farklı boyutlarda dışa vuracağına da yolulabilir.

Kaurismaki'nin müzik kullanımı

Aki Kaurismaki'nin filmlerinde 18. ve 19. yüzyıl operaları, 19. ve 20. yüzyıldan klasik senfoni orkestrası müzikleri ve geleneksel folk şarkılarından başlayıp; pop, chansons, blues, rock, twist ve punk gibi türlere dek uzanan bir müzikal çeşitlilik vardır. Herhangi bir filmde de birbiriyle herhangi bir ilgisi olmayan bu kadar farklı tarzlarda müziklere rastlamak mümkündür. Ancak bu müzikler yine de film anlatısının biricikliğini destekler (Lepistö, 2009).

Klasik Hollywood filmlerinde müzik, gelişen olaylarla uyum içindedir. Filmin akıcılığını desteklemek ve olayları söz ile açıklamak için kullanılır. Kaurismäki bu klasik yöntemi seyrek kullanırken, bunun yerine kendine ait iki metot geliştirmiştir. *Suç ve Ceza* filmi bir kesimhanede başlar. Eski kütüğün üstünde gezinen hamamböceği balta ile öldürülür ve leşi yere atıldığında tabanın kanla kaplı olduğunu görürüz. Sahnenin arka müziğinde Franz Schubert'in "Serenade" şarkısı Fin şarkıcı Harri Marstio tarafından İngilizce söylenmektedir. Şarkı sözleri sevgiliyle uzun bir ayrılığın ardından tekrar kavuşmanın umudunu anlatır. Sahnenin atmosferiyle müziğin atmosferi tamamen farklıdır. Bu sahnede müzik çeşitli melodiler ile görüntüleri birbirine uydurmak için kullanılır (Lepistö, 2009).

Müzik ile görüntülerin zıtlığı *Hamlet Goes Business*'da da iyi bir şekilde ortaya çıkar. Ophelia, Hamlet'i özlemiştir ve onun fotoğrafını öper, ama birden fotoğrafı atar ve çok geçmeden intihar eder. Bu sırada arka planda "Kunhan palaan takaisin" (orijinali Renegades'in olan "Things will turn out") adlı ritmik şarkı çalmaya başlar:

Uzaklara gittin beni burada bırakıp
 Gülümsemek için sebepsiz
 Hala senden haber bekliyorum
 Duymak için nedenini
 İstedğin her şeyi yaparım
 Tekrar buluşacağız, geçmişimizde bırakıp
 Hayallerim gerçekleşmeyecek
 Sana kavuşana dek
 ve biliyorum ne yapmam gerektiğini
 Sabah rüzgârının kanatlarında
 Sana dönmek için acele ediyorum
 İstedğin her şeyi yaparım
 Tekrar buluşacağız,
 Geçmişimizde bırakıp
 Hayallerim gerçekleşmeyecek
 Sana kavuşana dek
 Bekle, buluşacağız bu gece
 ve her şey güzel olacak
 Hayallerim gerçekleşmeyecek
 Sana kavuşana dek
 Sana kavuşana dek

Filmdeki kara mizahi hava bu sahnede de kendini belli eder. Hamlet geri döndüğünde, hiçbir şey iyi değildir ve Ophelia şarkının sözlerinde olduğu gibi onu özlemle onu bekleliyordur (Lepistö, 2009). Ophelia için artık umut kalmamıştır.

Kibritçi Kız'da müziğin Iris'in düşüncelerinin aktarımı için kullanılması durumuna benzer bir örnek *In Take Care of Your Scarf Tatjana* filminde de görülür. Valto ile Klavdia gecelerini aynı otel odasında geçirirler ve Valto hiç konuşmayan bir Fin erkeğidir. "Etkö uskalla mua rakastaa" (Beni sevmeye cesaretin var mı?) adlı şarkı radyoda çalar. Bu sahnede müzik, görüntülerin açığa vurmadığı bazı şeyleri yansıtmak için kullanılır. Müziğin sözleri, diyalogların yerine geçer ve karakterlerin birbirlerine karşı düşüncelerini ayrıntılı bir şekilde açıklar.

Beni sevmeye cesaretin var mı?
 Neden cevap veremiyorsun?
 Benimleyken mutlu değil misin?
 Beni sevmeye cesaretin var mı?
 Neden bir duvarın arkasındasın?
 Senin için yanan küçük kalbimi terk mi edeceksin?

Endişelerini dindirmeme izin ver.
 Tasalarını ortadan kaldıracağım.
 Güneş yeniden parlayacak ve yolunu aydınlatacak.
 Beni sevmeye cesaretin var mı?
 Kalbim cennetin ve dünyanın benim olacağını söyleyecek kelimeyi bekliyor.

Kaurismaki'nin müzik kullanımını aynı zamanda bir özlem ve nostalji duygusu yaratarak geçmiş zamanları hatırlatır. Şarkı sözlerinde anlatılan en benzer temalar, özlem, hasret, mutluluk, hayaller, istekler, fanteziler ve aynı zamanda, hatıralar, hayal kırıklıkları, yalnızlık ve acıdır. Filmlerdeki karakterler genellikle yalnız başlarına oturup, düşünceler içinde kaybolmuş bir şekilde müziği dinlerler. İzleyici müziği dinlemeye zorlanır çünkü ekranda gerçekleşen tek eylem neredeyse budur ve bu sahnelerde müzik ve sözler karakterin duygularını ya da filmdeki olayları anlatıp vurgular. Müzik sıkça ironik ya da aykırı duyguları da herhangi bir sahnede bir araya getirir (Lepistö, 2009).

Minimalizm ve Kaurismaki

Kaurismaki'nin sinemasında göze çarpan biçimsel özelliklerden biri de onun minimalist üslubudur. Minimalizmin sinemadaki serüvenine bakılırsa, akımlar üstü bir sinemasal yaklaşım olan minimalist sinema bu adlandırmayı 1960'lı yıllarda almıştır. Bu tarihin çok öncesinde oldukça önemli minimalist filmler yapılmış olmasına rağmen, film literatüründe bu kavramın kullanılması zaman almıştır. 1930'lu yıllarda Yasujiro Ozu, doğu mistisizmi anlayışıyla aşkın sinemanın da örnekleri olan minimalist filmler çekmiştir. Ardından II. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'da sinemaya yeni yaklaşımlar getirmeye çalışan İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Yeni Dalga gibi akımlar minimalist sinemanın pek çok özelliğini bünyesinde barındırmıştır. Özellikle bu akımların stüdyo yerine doğal çevre, doğal ışıklandırma, amatör ve doğaçlamaya dayanan oyunculuklara verdikleri önem onları minimalist sinemayla bütünleştirmiştir (Özdoğru, 2004).

Minimalist sinemanın en büyük yönetmenlerinden, "Film bir gösteri değil, öncelikle bir üsluptur" diyen Bresson'un bu üslubu nasıl kullandığına bakmak Kaurismaki'nin sinemasını anlamak için yardımcı olabilir. Bresson bir sahneye onun en az olabilirliği açısından yaklaşır. Filmlerinde çerçeve dışı uzamı minimalist açıdan oldukça etkili kullanıp sahne tasarrufuna giden yönetmen, zıt bir şekilde filmlerinde ölü zamana da epey yer verir. Kaurismaki'nin filmlerinde çerçeve dışı uzam ve eliptik yapı çok fazla olmasa da filmde anlam yaratmaktan bağımsız sahneler yoktur. Ancak o da filmlerinde, kısa zaman dilimleriyle sınırlı olmak üzere, ölü zamanlara yer verir. Özellikle karakterlerin terk ettiği mekânlarda izleyici bir süre daha konaklar. Bu durum varoluşsal bir durum olarak okunabilir. Karakterin bir yeri terk etmesi, oranın var olma durumunu değiştirmez. Bomboş bir mekânda kalan izleyici bu duruma anlam veremeyip karakterin geri döneceğini umabilir. Nitekim klasik anlatıda izleyiciye aşılana budur. Ancak bu boşa bir bekleyiştir.

Film hikâyesi, oyunculuk, kamera oyunları, kurgu, müzik gibi unsurları kendi sinemasında aşkın olanı anlatmayı perdeleyen yapılar olarak gören Bresson, bu anlatım araçlarını oldukça sade bir şekilde kullanır (Schrader, 2008). Kaurismaki de süslü kamera oyunlarından, gösterişli kurgudan ve gerilim ve heyecan dolu sahnelerden kaçınır. En olağandışı, ürkütücü olayları dahi çok sıradan bir dille anlatır.

Bresson ile Kaurismaki'yi buluşturan bir diğer minimalist unsur da oyuncu kullanımınıdır. Oyuncular konusunda da oldukça katı sınırlamaları olan Bresson,

profesyonel oyuncularını asla kullanmadığı gibi amatör olanların da rol yapmaya çalışmalarını engeller ve bir kez çalıştığı bir aktörle yeniden bir film çekmemeye gayret eder. Bazen aynı sahneleri defalarca çekmesinin nedeni, oyuncunun sıkılıp, mekanik bir şekilde hareket etmesini sağlamaktır. Bunun nedeniyse kendi aşkın sinemasında oyuncuların bir kişiyi temsil etmesini önleyerek, bir anlama dönüşmelerini sağlamaktır (Schrader, 2008: 80-81). Neredeyse tüm filmlerinde aynı profesyonel oyuncularla çalışan Kaurismaki'nin oyuncu yönetiminde bu tip anlayış olmasa da onun filmlerinde de oyuncular oldukça mekanik bir şekilde hareket eder ve dertlerini bir iki kelimededen oluşan cümlelerle anlatırlar. Rodenas (2007), Kaurismaki'nin filmlerindeki sessizliğin, bize kelimelerin iletişim için kaçınılmaz olmadığını ve daha insancıl ve derin başka bir dilin var olduğunu göstermeye yaradığından bahseder. Sessizliğin çok daha anlamlı olduğu bu filmlerde, sessizlik bizim zihnimizi yeni anlamlara açar ve genellikle hayatın önemsenmeyen bazı yönlerini kavramamıza yardımcı olur.

Bunun yanında Finlandiyalı yazar Petri Tamminen, Fin'lerin utandırılmaktan, kendilerini açık etmekten ve küçük düşmekten ölesiye korktuklarından ötürü çok fazla konuşmadıklarını ve kendilerini maskeleydiklerini, ancak onların birbirlerini anlayabildiklerinden bahseder. Kaurismaki'nin filmlerini ise bu yönden şöyle yorumlar: "Kaurismaki'nin filmlerinin bizi ilerlettiğini düşünüyorum, çünkü onun filmlerinde insanlar birbirlerini anlıyorlar ve böylece reddedilmekten kurtuluyorlar. Onlar aşkı ya da dostluğu sadece iki kelime ya da bir bakışla birbirlerine ifade edebiliyorlar. Onun filmleri insanlar arasında ki ilişkiler ile bilgelik ve samimiyet hakkında fikir geliştiriyorlar" (Tamminen: 2007).

Kaurismaki'nin uyarlamaları

Kaurismaki Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sıyla (*Rikos ja Rangaistus*, 1983) başladığı uyarlamalara Shakespeare'in *Hamlet*'i (*Hamlet liikemaailmassa*, 1987) ve Hans Andersen'in *Kibritçi Kız*'ı (*Tulitikkutehtaan tyttö*, 1990) ile devam etmiştir. Tüm bu dünya edebiyatının önemli yapıtlarını günümüze ve Fin toplumuna göre yorumlayan yönetmen, ortaya oldukça özgür ve özgün uyarlamalar çıkarmıştır.

Suç ve Ceza

Dünya edebiyatının klasik bir yapıtının, özgür, güncel ve oldukça kişisel bir uyarlaması olan *Suç ve Ceza* filmi, aynı zamanda Aki Kaurismaki'nin de ilk filmi olma özelliğini taşır. Film, başkahraman Rahikainen'in elindeki balta ile bir böceği öldürmesiyle başlar. Bu romanda Raskolnikov'un öldürdüğü rehinci kadından sık sık bit, böcek olarak bahsetmesine bir atıftır ve Kaurismaki'nin mizahi sinemasının da ilk işaretidir. Böceğin öldürülmesinin hemen ardından bir mezbahada bulunduğu anlaşılır. Uzun bir zaman ayrılan ve aslında filmin bütün derdini anlatan, yani mise an abyme olarak nitelendirilebilecek bu sekansta hayvanlara yönelik kırımın, cinayetin oldukça normalleştirilmiş olduğu görülür. Yönetmen insanlar ve hayvanlar arasında bir analogi yaparak, sınıflar arası adaletsizliği, güçlünün güçsüz üzerindeki tahakkümünü, insanların hayvanlara yönelik zulmüyle eleştirir.

Bu sahne aynı zamanda Kaurismaki'nin tematik tarzı hakkında da bilgi verir. Onun insanları sosyal tabakaların alt kesiminde, sıkıcı bir rutinin içinde ve günlük işlerinin başındadırlar.

Mezbaha sahnelerinin ardından Rahikainen, bir şirketin sahibi olan Honkanen'i silahla öldürür. Kaynak eserdeki rehinci kadın, günümüzün güçlü burjuvazisine dönüşmüştür. Dahası sonradan da anlaşılacağı gibi Rahikainen bu cinayeti Raskolnikov gibi sefaletten kurtulmak ve daha iyi bir hayat kurmak için değil, bir ilke uğruna işlemiştir: “Ben her şeyin onların düşündüğü gibi basit olmadığını göstermek istedim. Ben bir insanı değil, onların prensiplerini öldürdüm” diyen Rahikainen çalışan sınıftan, bohem, işsiz ve insanlardan ayrı yaşayan ve işlediği suç yüzünden toplumun geleneksel örgütlenişini suçlayan bir karakterdir.

Schubert'in müziği ile dramatik etkisi artırılan çarpıcı cinayet sahnesi, izleyici için kısa ve öz, tüm gereksiz sözlerden, görüntülerden ya da duyguların ani taşkınlığından uzak bir ortamdır (Toiviainen, 2004). Rahikainen, mezbaha sahnesinde olduğu gibi, herhangi bir duygu belirtisinden uzak bir şekilde cinayeti işlemiş, bunun üzerine gelen Eeva da cinayeti oldukça soğukkanlılıkla karşılamış, üstelik Rahikainen'e yardımcı olarak, hemen orayı terk etmesi gerektiğini belirtmiştir.

Rahikainen, Raskolnikov gibi uzun muhakemeler ve hastalıklı bir ruh halinin etkisiyle de cinayeti işlememiştir. Ne yaptığının bilincindedir ve bu nedenle ürkütücü bir soğukkanlılığa sahiptir. Cinayet ertesi de bu durum değişmez. Onu huzursuz eden tek şey yakalanma riskidir. Raskolnikov'dan bu yönlerden ayrılan Rahikainen, yine de ukala, dik başlı, karşısındakileri küçümser tavırlarıyla Bresson'un *Suç ve Ceza* uyarlaması *Yankesici*'deki (*Pickpocket*, 1959) başkarakter Michel'den daha çok benzer Raskolnikov'a.

Bunun yanında Dostoyevski'nin romanında cinayet sonrasında ruhani ve dinsel bir aydınlanma vardır. Nihilist Raskolnikov, sevdiği kadın Sonya sayesinde Hıristiyan dinine yönelir ve “Onun inancı neden benim inancım olmasın” der. Nitekim aşkın sinemasıyla tanınan Bresson, bu özelliği filmde oldukça iyi bir şekilde kullanarak Michel'in hapse girmesini izleyiciye ruhani bir kurtuluş olarak sunar. Ancak Kaurismaki'nin karakteri için bu durum oldukça farklıdır. Her ne kadar o da sevdiği kadın yüzünden suçunu itirafa yönelmiş olsa da nihilist bakış açısından bir şey kaybetmez. Filmin sonunda hapisanede bu özelliğini şöyle dillendirir:

Öldürdüğüm adamın bir önemi yok. Ben bir biti öldürdüm ve kendim oldum. Bir sürü bit aynen kalmaya devam edecek. Ben bir adamı değil, bir prensibi öldürmeyi istedim. Bir adamı öldürmek belki yanlışdır, ama şu anda herkesin tutkusu olan bir şey, ayrıca bu yalıtılmışlığın benim için bir anlamı yok çünkü ben her zaman yalnızdım. Dolayısıyla beni beklemeni istemiyorum. Git ve hayatını yaşa. Hepimiz bir gün öleceğiz ve ölümden sonra bir cennet olmayacak, bizi bekleyen örümcekler ya da başka şeyler olacak.

Raskolnikov'un temsillerinin dışında Kaurismaki ve Bresson bu uyarlamalarda kadın karakterler konusunda bir kısıtlamaya gidip, pek çok kişiyi bir kadının bünyesinde temsil ederek minimalist açıdan bulmuşlardır. *Yankesici*'deki Jeanne başlangıçta Raskolnikov'un kız kardeşi Dünya'ya benzer, çünkü arkadaşı Jacques ondan hoşlanmakta, Michel ona karşı kayıtsız durmakta ve Jeanne, Michel'in annesine yakınlığıyla dikkat çekmektedir. Ancak daha sonra Jeanne, romandaki Sonya'nın özelliklerine bürünmeye başlar, ilk olarak Michel ile hırsızlık hakkında konuşmalarının, kitapta Raskolnikov ile Sonya'nın diyaloglarıyla aynı olduğu gözlenir. Sonrasında da Michel'in geri dönüp, teselliyi onda araması ve ona âşık olmasıyla tam anlamıyla Sonya'ya olur.

Kaurismaki'nin filmde ise yemek şirketinden akşamki partiye yardım için gelen Eeva, Dostoyevski'nin romanındaki Lizavetta, Sonya ve Raskolnikov'un kardeşi Dünya'yı temsil eder. Cinayetin üstüne tesadüfen gelmesiyle Lizavetta'dır,

Raskolnikov'un tek desteği olması ve aralarındaki aşk nedeniyle Sonya ve iş yerindeki patronunun ona karşı davranışlarının Dünya'nın nişanlısına benzemesiyle de Dünya'dır. Ancak burada Eeva yine de kendinden emin tavırlarıyla Dostoyevski karakterinden ayrılır.

Buraya kadar aktarılanların dışında, sınıfsal farklılık ve çatışma kendisini mekan kullanımında da gösterir. Honkanen'in evi iyi bir semtte ve oldukça lüks iken; Rahikainen sokakların pis olduğu, tuvaletin odanın içinde yer aldığı, ucuz bir pansiyonda kalır. Üstelik kirasını bile ödeyemediği için pansiyondan atılma riskiyle karşı karşıyadır.

Filmin bütününe düz bir okumayla bakıldığında kaynak eserdeki olay örgüsüne çok fazla müdahale edilmediği söylenebilir. Ancak film, özellikle hikayenin günümüze ve Finlandiya toplumuna taşınması, Raskolnikov karakterinin daha soğukkanlı ve duyarsız bir ruhsal duruma sokulması ve güçlü bir burjuva sistemi eleştirisine dönüştürülmesiyle, esinlendiği romandan oldukça farklı bir hal almıştır.

Hamlet Goes Business

Shakespeare'in dünyada en iyi bilinen ve en çok filme çekilen *Hamlet* oyunu, Aki Kaurismaki tarafından oldukça yıkıcı bir şekilde uyarlanmıştır. Yönetmen bu filmde trajediyi, trajikomediye çevirmiş ve kara mizahının en sık örneklerinden birini ortaya koymuştur. Filmin olay örgüsü başlangıçta neredeyse kaynak eserle aynıdır. Temelde farklı olan olayların bir krallıkta değil, bir şirkette geçmesidir. Hamlet artık günümüz dünyasının imparatorluklara dönüşen şirketlerinden birinin varisidir. Hamlet'in babası şirketi sahiplenmek isteyen ve film boyunca bunun için oyundakinin aynısı bir takım oyunlar oynayan Klaus tarafından öldürülmüştür. Filmin neredeyse sonuna kadar olay örgüsünün Shakespeare'in kitabına uygun yürüdüğü düşünülür, fakat sonradan anlaşılacağı üzere Hamlet, Klaus'un hazırladığı zehrin dozunu artırarak cinayete ortak olmuştur. Filmin sonunda bunu şoföre övünerek ve hatta cinayeti işleyen kişiyi mutlulukla kendini ilan ederek anlatır. Aslında Kaurismaki bunun ipucunu daha önce vermiştir. Babasının ölümünden sonra odaya giren Hamlet, yerden zehirli bardağı almış ve hemen ardından parmak izini yok etmek için silerek masaya koymuştur. Ancak filmde kara mizah her an, her davranışa öyle çok sinmiştir ki seyirci bu yüzden bu davranışı da absürtlükler silsilesinden bir parça olarak kabul edebilir.

Kaurismaki'nin Hamlet'indeki pek çok karakter, kendilerini ve önemlerini oldukça fazla düşünen palyaçolardır. 1980'lerin Fin Hamlet'i ne bir intikamcı, ne inançları uğrunda acı çeken biri, ne filozof, ne sakin bir entelektüeldir; ama hileleri kendi çöküşünü hazırlayan çıkarıcı, ahlaksız bir entrikacıdır (Toiviainen, 2004).

Bu uyarlamada da Kaurismaki'nin sinemasının yapıtaşları tüm zenginliğiyle kendine yer bulmuştur. Filmde çalan müzikler klasik, rock, blues gibi oldukça farklı türlerdedir. Ayrıca şarkılar hem karakterlerin ruh hallerini ve özlemlerini yansıtmakta hem de buna tezat olarak kullanılmaktadır. Kaurismaki'nin gramofon, transistörlü radyo, müzik kutusu ve eski arabalar gibi klasik motifleri sürekli karşımıza çıkmaktadır.

Sakari Toiviainen (2004), Shakespeare'in Hamlet'i politik bir cinayetin ve güç tutkusunun bir trajedisiyse, Kaurismaki'nin *Hamlet Goes Business*'i para tutkusunun ve bugün artık pek de cinayet olarak düşünülmeyen bir cinayetin trajikomedisidir demektedir. Kaurismaki paradoksal bir şekilde Shakespeare'in oyununun, filozofik ve trajik düzeylerini görmezden gelerek, sanatsal araçların bir araya gelişiyle, güncellik ve zamansızlıkla, gerçeklik ve gerçektışıyla, özgür bir şekilde uyarlayarak, yeni bir içtenlik ve sadakate erişmiştir .

Kibritçi Kız

Kaurismaki işçi sınıfı üçlemesinin sonuncusu olan bu filmi H.C. Andersen'in *Kibritçi Kız* (*Little Match Girl*) masalından yola çıkarak çekmiştir. Bu film Cohen'in yıkıcı uyarılama dediği adaptasyon çeşidine bir örnektir. Andersen'in masalında kibritçi kız dondurucu bir yılbaşı gecesi sokaklarda onu görmeyen insanlara kibrit satmaya çalışırken; Kaurismaki'nin filminde Iris kibrit fabrikasında çalışan, soğuk, içine kapanık ve sırandan bir kadındır. Hayatı sıkıcı işi ve evde parasını bekleyen anne ve üvey babası arasına sıkışmış olan Iris'in tek eğlencesi akşamları gittiği dans salonudur. Ancak daha önce Satumaa sahnesini anlatırken değinildiği gibi Iris orada da aradığı mutluluğu bulamaz ve yalnız kalır. Andersen'in kibritçi kızı hayalinde sıcak bir yuva ve bir sürü yiyecek olan bir yer görürken, Iris'in açlığı duygusaldır.

Bir gün kendisini sarmış olan çeperi aşmaya karar veren Iris, kendine beğendiği bir elbiseyi alır. Ancak eve geldiğinde maaşının eksik olduğunu ve Iris'in elbise aldığını öğrenen ailesi ona fiziksel ve sözlü olarak şiddet uygulayıp, elbiseyi iade etmesini söyler. Iris ise onlara boyun eğmez ve elbiseyi giyerek dans salonuna gider. O gece Iris'in şansı döner ve yakışıklı ve zengin adam olan Aarne ile ilişki yaşar, ancak adamın ertesi sabah ona para bırakıp gitmesi, Iris'in onun için anlamını gösterse de o bunu fark etmez. Daha sonra da adamın onu çeşitli şekillerde aşağıladığına tanık olunur, ancak Iris, Aarne ona "Hiçbirşey senin sevginden daha az etkileyemez beni" diyerek görüşmeyi kesmeyi istediğini açıkça söyleyene kadar bunun farkına varamaz. Tam bu esnada hamile kalan Iris yeniden kendi masal âlemine döner ve Aarne'nin onunla evleneceğini düşünerek saf dilli bir mektup yazar. Fakat Aarne'nin tepkisi Iris'in beklediğinden çok farklıdır, cevap olarak kısaca "O piçten kurtul" yazar. Sinirle sokakta yürüyen Iris'e fren sesinden anladığımız kadarıyla çerçeve dışı uzamda bir araba çarpar. Bebeğini kaybeden ve ailesinin evinden kovulan Iris için intikam zamanı gelmiştir. Aldığı fare zehiriyle önce Aarne'yi, ikinci olarak barda ona asılan adamı ve en son da ailesini zehirler. Ancak Kaurismaki'nin mesafeli tavrı izleyicinin ölümler hakkında bir duygu geliştirmesine izin vermez, hatta barda Iris'in gülümseyerek yanındaki adamı zehirlemesi mizahi bir hava yaratır.

Sakari Toiviainen *Kibritçi Kız*'ı melodram, gerçekçilik ve peri masalı karışımı bir film olarak nitelendirmektedir. Kaurismaki'nin gerçekçiliğe giden yolda pek çok elementi birleştirdiği bu film önceki filmlerine göre çok daha özlü, minimalist ve eksiltilidir. Diyalogların oldukça sınırlı olduğu filmde daha çok müzik ve görüntüler konuşur ve kelimelerle ifade edilemez olanı çok daha anlamlı dile getirirler (2004). Daha öncede değindiğimiz gibi Iris Kaurismaki'nin istemeden suça sürüklenen karakterlerinden biridir. Dışarıdaki değiştiremediği, içine sıkışıp kaldığı yaşamın da onun için bir hapisneden farklı olmaması ve duygusal anlamda artık bir ölüden farkının kalmaması etkisiyle Iris için hapisneye girmenin de pek fazla bir anlamı yoktur. Polisin onu fabrikadan aldığı son sahnede çalan şarkının sözleri bu iddiaları kanıtlar niteliktedir:

Oh, nasıl da
bütün o tatlı rüyalarımı asılsız hayallere çevirdin.
Gözlerim soğuk zalim toprağı görüyor.
Aşkımın çiçeği öldü ve soğuk güvenimi öldürdü.
Her şeyini verdiğinde eline geçen sadece hayal kırıklığıysa...
Anıların yükü taşınamayacak kadar ağırlaşır.
Aşkın çiçeği artık parlamayacak.
Donuk gözlerin ve soğuk gülüşün onu soldurdu.
Her şeyini verdiğinde eline geçen sadece hayal kırıklığıysa...

Anıların yükü taşınamayacak kadar ağırlaşır.
Aşkın çiçeği artık parlamayacak.
Donuk gözlerin ve soğuk gülüşün onu soldurdu.

Sonuç

Geleneksel sanat dallarından -resim, müzik, tiyatro, edebiyat, heykel, dans- çok sonraları, 19. yüzyılda ortaya çıkan ve kendinden önceki bu sanat dallarından etkilenen, etkileşim içerisinde olan sinema, çoklukla bu sanatlarla olan ilişkisi çerçevesinde değerlendirilmiştir. Hatta bu nedenle bir sanat dalı olup olmadığı da uzun süreler tartışılmış, diğerleri karşısında itibarsız görülmüştür. Fakat sinemanın eklektik yapısının bir anlamda onun zenginliği olduğu söylenebilir. Nitekim her geçen gün diğer çağdaş sanatların da birbirleriyle etkileşime girdikleri, dahası video-kliplerde de görüldüğü gibi, birbiriyle bütünleştikleri görülmektedir.

Sinemanın en çok karşılaştırıldığı alan edebiyat olmuştur. Edebi eserlerden sinemaya uyarlamalara yönelik tartışmalara bakıldığında, temelde uyarlamaların nasıl olması gerektiği konusunda iki görüşün hâkim olduğu görülür. Bunlar aslına sadık ve bağımsız uyarlamalardır. Bu iki tarz kendini çoğunlukla ticari sinema-sanat sineması karşılığı üzerinden gösterir. Hollywood gibi endüstriyel, gişeye odaklanan sektörlerden çıkan filmler ticari sinema kategorisinde değerlendirilirken; bağımsız yapımlar genellikle sanat eseri sayılmış, bu filmlere sanat sineması adlandırması da yapılmıştır. Nitekim birebir uyarlamalara yönelen, yönetmenlerin film üzerinde çok fazla kontrolü olmadığı sektörel filmlerde özgünlüğe pek değer verilmemişken; bağımsız yönetmenler kendilerine özgü tarzlarını eserlerine serbestçe yansıtmış, yaptıkları uyarlamalarda edebiyat eserleri bambaşka formlara dönüşebilmiştir. Edebi eserler ile sinemanın bambaşka bir anlatım diline sahip olmalarından ötürü bu oldukça anlaşılır bir yönelimdir.

Günümüzde uyarlama filmler hala, hem izleyici hem de sinema eleştirmenleri tarafından edebi esere referansla tartışma konusu edilmektedir. Fakat öte yandan sinema, edebiyat karşısında rüştünü ispat etmiş, dahası ticarileşmenin etkisi ve kar faktörünün öne çıkarılmasıyla, Harry Potter uyarlamalarında da gözlenebileceği gibi, edebi eserler yer yer sinema filmleri için üretilir hale de gelmiştir.

Çalışmada ele alınan bağımsız yönetmen Aki Kaurismaki'nin *Suç ve Ceza*, *Hamlet Goes Business* ve *Kibritçi Kız* filmleri daha çok serbest ve yıkıcı adaptasyon türüne aittir. Bu uyarlamalarda yönetmen kendi minimalist ve politik tavrını ön plana çıkarmış ve ele aldığı tüm yapıtlar Kaurismaki'nin sinemasal tarzıyla birleşerek yeni ve özgün sanat eserlerine dönüşmüştür.

Kaynakça

- Bazin, Andre (2007) *Karışık Sinemanın Savunulması, Sinema Nedir?*, Çev. İbrahim Şener. İstanbul: İzdüşüm.
- Bluestone, George (1957) *Novel Into Film*. Berkley: University of California.
- Büker, Seçil (1986) *Auteur Kuram Üzerine Ve Sinema*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Coşkun, Esin (2003) *Fransız Yeni Dalgası, Dünya Sinemasında Akımlar*. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Erus, Zeynep Ç. (2005) *Romandan Sinemaya Uyarlamalar: Teori ve Tarihine Kısa Bir Bakış, Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar*. İstanbul: Es Yayınları.
- Kırel, Serpil (2004) *Uyarlamak mı? Uyulmamak mı?*. İstanbul: Galatasaray Üniversitesi.
- Lepistö, Leena (2009) You Will Not See a Tear Music in Aki Kaurismäki's Films, İngilizceye Çev. Aretta Vähälä. <http://www.orimattilankirjasto.fi/en/aki-kaurismaki-english/viewpoints-to-films-list/139-lepisto-leena-qyou-will-not-see-a-tearq--music-in-aki-kaurismakis-films>, Erişim: 4 Aralık 2015.
- McFarlane, Bruce (2007) It Wasn't Like That in the Book, *The Literature/Film Reader*, Ed. by James M. Welsh- Peter Lev. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.
- Monaco, Juan (2001) *Sinema ve Roman, Bir Film Nasıl Okunur?*, Çev. Ertan Yılmaz. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Nestingén, Andrew (2007) Aki Kaurismäki and Nation: The Contrarian Cinema, Widerscreen. <http://www.widerscreen.fi/2007/2/aki-kaurismaki-and-nation.htm>, Erişim: 4 Aralık 2015.
- Onaran, Alim Ş. (1985) *Sinema ve Sanatlar, Videosinema*. Ankara: İletişim Yayınları.
- Özden, Zafer (2004) *Auteur Eleştirisi Film Eleştirisi*. Ankara: İmge Yayınları.
- Özdoğan, Pelin (2004) *Minimalizm ve Sinema*. İstanbul: Es Yayınları.
- Ródenas, Gabri (2007). The Poetry of Silence. <http://www.orimattilankirjasto.fi/en/aki-kaurismaki-english/viewpoints-to-films-list/141-rodenas-gabri-the-poetry-of-silence>, Erişim: 4 Aralık 2015.
- Saydam, Barış (2008) Lights in the Dusk. <http://avrupasinemasi.blogspot.com/2008/06/lights-in-dusk.html>, Erişim: 20 Kasım 2012.
- Schrader, Paul (2008) *Kutsalın Görüntüsü: Ozu, Bresson ve Dreyer Sinemasına Bir Bakış*, Çev. Zeliha Hepkon- Oya Şaki Aydın. İstanbul: Es Yayınları.
- Tamminen, Petri (2007) A Dream of Mutual Understanding, İngilizceye Çev. Aretta Vähälä. <http://www.orimattilankirjasto.fi/en/aki-kaurismaki-english/viewpoints-to-films-list/143-tamminen-petri-a-dream-of-mutual-understanding>, Erişim: 25 Kasım 2015.
- Timonen, Lauri (2007) The Memory of the Camera: Aki Kaurismäki's Films With Reference to Leading Characters, the Method, and the History of Cinema, İngilizceye Çev. Aretta Vähälä. <http://www.orimattilankirjasto.fi/en/aki-kaurismaki-english/viewpoints-to-films-list/145-timonen-lauri-the-memory-of-the-camera>, Erişim: 4 Aralık 2015.
- Toiviainen, Sakari (2004) Moral And Melancholy: Aki Kaurismäki, İngilizceye Çev. Lola Rogers. <http://www.orimattilankirjasto.fi/en/aki-kaurismaki->

english/viewpoints-to-films-list/146-toiviainen-sakari-moral-and-melancholy--aki-kaurismaki, Erişim: 4 Aralık 2015.

Wollen, Peter (2004) *Auteur Kuramı, Sinemada Göstergeler ve Anlam*, Çev. Zafer Aracagök, Bülent Dođan. İstanbul: Metis Yayınları.

Yeoman, L. (1997) *Karanlığa Aldırma, İyimser Ol, 25. Kare*, Çev. Sevilay Çelenk. Ankara: Şafak Yayınları.