

**THE REPUBLIC OF TURKEY
BAHÇEŞEHİR UNIVERSITY**

**BETWEEN MEMORY & THE STORY
ANALYZING THE NARRATIVE STYLE OF THREE
TURKISH FILMS AFTER THE 2000s.**

Master's Thesis

CEYDA AŞAR

İSTANBUL, 2010

**THE REPUBLIC OF TURKEY
BAHÇEŞEHİR UNIVERSITY**

**THE INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
CINEMA AND TELEVISION**

**BETWEEN MEMORY & THE STORY
ANALYZING THE NARRATIVE STYLE OF THREE
TURKISH FILMS AFTER THE 2000s.**

Master's Thesis

CEYDA AŞAR

**Thesis Supervisor: PROF. DR. Z. TÜL AKBAL SÜALP
DERVİŞ ZAİM**

ISTANBUL, 2010

T.C
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
THE INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
FILM AND TELEVISION

Name of the thesis: Between Memory and Narration.

Analyzing the Narrative Style of Three Turkish Films after the 2000s.

Name/Last Name of the Student: Ceyda Aşar

Date of Thesis Defense: 14.07.2010

The thesis has been approved by the Institute of Social Sciences.

Prof. Dr. Selime Sezgin
Director

I certify that this thesis meets all the requirements as a thesis for the degree of Master of Arts.

Prof. Dr. Z.Tül Akbal Süalp
Program Coordinator

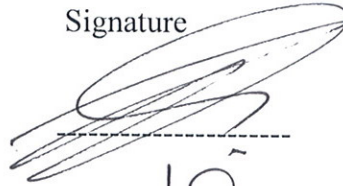


This is to certify that we have read this thesis and that we find it fully adequate in scope, quality and content, as a thesis for the degree of Master of Arts.

Examining Comittee Members

Signature

Prof. Dr. Z. Tül Akbal Süalp



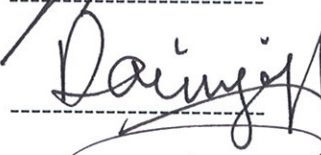
Assoc. Prof. Serpil Kirel



Assist. Prof. Erkan Büker



Instructor Derviş Zaim



Instructor Hüseyin Kuzu



ABSTRACT

BETWEEN MEMORY AND THE STORY.

ANALYZING THE NARRATIVE STYLES OF THREE TURKISH FILMS AFTER THE
2000s

Aşar, Ceyda

Film and Television Studies

Thesis Supervisor: Prof. Dr. Z. Tül Akbal Süalp
Instructor Derviş Zaim.

September 2010, 150 pages

This thesis aims to explore the relation between memory and narration. The current study gives general information about the explanation of narration and outlines the basic principles and forms of narrative that will be employed during the analysis of the selected films. This thesis follows the Neoformalist theory by acknowledging that the spectators are not passive during the viewing process and by exploring this theory, the spectators activity of constructing the story is studied. Thus, this thesis will be linked to the script attached named *Reverse Shot* and will try to support the script with this thesis.

Throughout the construction process, spectators are in relation with their prior knowledge, experiences and most of all with their own memory practices. This thesis argues that the structure of the narration may arouse the spectator's memory practices which concern the individual and collective memory. In this respect, narrative structure of three Turkish films, *Waiting for the Clouds/ Bulutları Beklerken* (Yeşim Ustaoglu, 2003) *Autumn/ Sonbahar* (Özcan Alper, 2008) and *In Nowhere Land/ Hiçbir Yerde* (Tayfun Pirselimoglu, 2002), which are produced after the 2000s is analyzed. The common aspect of all of these films is their relation with individual and collective memory and their critical approach to these issues. While the narrative structure of these films is analyzed, their way of creating possibilities to arouse the spectator's memory is also discussed. In terms of individual memory Freud's "repression" is studied; in terms of collective memory Andreas Huyssen's ideas upon the "memory obsession of today" is discussed. The current researcher argues whether these films are a signal of memory obsession in the 2000s. It is observed that the films aforementioned fulfill the gaps of collective memory and come to terms with the unforgotten or yet not articulated issues. This thesis acknowledges that the politically silent period after the 80s in Turkish film history created an atmosphere where the collective pains were repressed. Thus, this study suggests that these films create a meaningful memory practice and highlight the importance of their narrative structure, which helps the spectator to take part in this memory process.

Keywords: Narration, Memory, the construction of the spectator

ÖZET

HAFIZA İLE HİKAYENİN ARASINDA... 2000 SONRASINDA YAPILMIŞ ÜÇ TÜRK FİLMİNİN ANLATI YAPISININ ANALİZİ.

Aşar, Ceyda

Film ve Televizyon Araştırmaları

Tez Yöneticisi: Prof. Dr. Z. Tül Akbal Süalp
Derviş Zaim

Eylül 2010, 150 sayfa

Bu çalışma, hafıza ile anlatı arasındaki ilişkiyi incelemektedir. Anlatı teorilerinin incelemiş olduğu formları, ilkeleri açıkladıktan sonra, anlatıdaki bilinçli boşlukların, bilgi eksiklerinin aktif bir seyirci inşası ile doldurularak anlamlı bir hikayeye dönüşmesi sürecini incelemektedir. Bu anlamda Neoformalist analizin kabul ettiği, “seyirci aktiftir” prensibinin izleğini takip etmektedir ve bu teze eklenmiş olan *Karşı Açı* isimli uzun metraj senaryoyu bu izleği takip ederek kuramsal olarak desteklemeye çalışmaktadır.

Film izleme sürecinde seyirci, kendi deneyimleri, bilgileri, birikimleri ve en önemlisi hafızası ile ilinti halindedir. Kişisel hafıza ile toplumsal hafızanın keşişim noktasına olanak tanıyan bu inşa sürecinin aktive olabilmesine en büyük katkıyı, anlatı yapısının da buna uygun olarak yapılandırılmasının sağladığını önermektedir. Bu anlamda, daha önce ele alınmayan sosyal meselelere parmak basan, 2000 yılından sonra üretilmiş olan üç Türk filminin anlatı yapısını incelemektedir. Bunlar; *Bulutları Beklerken* (Yeşim Ustaoğlu, 2003) *Sonbahar* (Özcan Alper, 2008) ve *Hiçbir Yerde* (Tayfun Pirseli moğlu, 2002) filmleridir. Bu üç filmin ortak noktası, gerek karakterleri gerek hikayesi üzerinden, kişisel ve toplumsal hafıza ile ilgili sorular sorması, sorunları tespit etmesidir. Bu üç filmin anlatı yapıları incelenirken, hafıza ile ilgili ne tür uyarımlarda bulunduğu da tartışılmaktadır. Kişisel hafıza ile ilgili olarak Freud’un “bastırma” kavramı ve toplumsal hafıza ile ilintili olarak ise Andreas Huyssen’in önerdiği, çağımızda hafızaya duyulan aşırı düşkünlüğünün sorunsallı olduğu tartışmasını odağa almaktadır. 2000 yılından itibaren Türkiye sinemasında yükselen, geçmiş ile hesaplaşma meselesinin içi boşaltılmış bir hafıza salgını olup olmadığını tartışmaktadır. Türkiye’nin 80 sonrası dönemde yaşamış olduğu acıların bir suskunluk sineması yarattığından ve acıların “bastırıldığından” yola çıkarak, bu üç filmin söylenmemiş olanları söylediği, önemli bir anımsama pratiği yarattığını tespit etmektedir. Bu çalışma, bu filmlerin verimli bir anımsama sağladığını ve en önemlisi de anlatı yapılarının bu anımsama sürecine seyirciyi dahil edecek şekilde biçimlendirildiğini savunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Anlatı, hafıza, seyirci inşası.

TABLE OF CONTENTS

1. INTRODUCTION.....	1
2. WHAT IS NARRATION	5
2.1 THEORIES OF NARRATION.....	5
2.2 THE WORD NARRATIVE	8
2.3 FABULA & SYUZHET.....	9
2.4 CASUALITY, TIME AND SPACE.....	11
2.5 KNOWLEDGE,SELF-CONSCIOUSNESS AND COMMUNICATIVENESS	13
2.6 TYPES OF NARRATION/ CLASSICAL NARRATION.....	14
2.7 TYPES OF NARRATION/ NON CLASSICAL NARRATION.....	16
3. NEOFORMALIST FILM ANALYSIS	19
3.1 BASIC TERMS OF NEOFORMALISM.....	19
4. THE VIEWER'S ACTIVITY	23
4.1 STUART HALL'S ACTIVE SPECTATOR.....	23
4.2 COGNITIVE PSYCHOLOGY AND CONSTRUCTIVIST THEORY	24
4.3 NEOFORMALIST'S AUDIENCES.....	25
5. MEMORY.....	28
5.1 FREUD AND FORGETTING	28
5.2 HUYSSSEN'S MEMORY DISCOURSE	30
5.2.1 Huyssen's hypertrophy of memory	31
5.3 90s TURKISH FILMS AND MEMORY	32
6. FILM ANALYSES.....	36
6. 1 <i>WAITING FOR THE CLOUDS/ BULUTLARI BEKLERKEN (YEŞİM USTAOĞLU, 2003</i>	40
6.1.1 Narrative structure of <i>Waiting for the Clouds</i>	40
6.1.2 <i>Waiting for the Clouds: Why remember now,why waited for the clouds so long? Is this a confession relief or a confronting recollection.....</i>	43
6.2 <i>AUTUMN/ SONBAHAR (ÖZCAN ALPER, 2008)</i>	48
6.2.1 Narrative Structure of <i>Autumn</i>	50
6.2.2 <i>Autumn: Remembering, trying to forget or the impossibility of forgetting?</i>	50
6.3 <i>IN NOWHERE LAND/HİÇBİR YERDE (TAYFUN PİRSELİMOĞLU, 2002)</i>	53
6.3.1 Narrative meaning and structure of <i>In Nowhere Land</i>	54
6.3.2 Remember to remember, forget to remember	56
7. CONCLUSION.....	59
REFERENCES.....	63
APPENDIX.....	66
APPENDIX 1- REVERSE SHOT- KARŞI AÇI (SCRIPT)	67

1. INTRODUCTION

This thesis will try to explore the relation between narration and memory. The main theoretical background of this thesis and the Turkish films selected to be analyzed have parallelism with the feature film script which is attached to this thesis.

The feature script is named “*Reverse Shot/ Karşı Açı*” which tells the story of a middle-aged man who seems to be miserable for some reason. He cannot sleep, and he can not find peace. While he wanders from his home to some hotel rooms and finally to his mother’s home where he spent his early youth, some visual scenes seem to appear and disappear randomly. These images are narrated to give a chance to the spectator to be interpreted as the rapid memories of the protagonist. Only at the end of the film, these random images form the whole picture and help the spectator to make assumptions about their hypothesis. These images are from a four to five-minute events when the protagonist’s wife and daughter were killed because of his triggering anger and arrogance. The protagonist (Kadir) is a famous actor who plays one of the leading parts in a TV serial. This fictional TV serial have many similarities to a real Turkish TV serial called *Kurtlar Vadisi*. *Kurtlar Vadisi* became very popular among Turkish audience so the fans of this serial began to emulate the leading actors in it. This script is concerned with one of the basic characters in a fictional serial with his triggering violence and macho way of behaving. Kadir meets his fans on a road in traffic but because of his anger he becomes the victim of this fame and violence, which causes the fans to kill his wife and daughter.

After this accident, Kadir is devastated by his loss. He is alienated and his solitude is soon recognized. While he begins to live in his mother’s house, in his childhood room he begins to remember things and confront himself, which enables him to slowly change for good. He remembers the past, realizes his distant relation with his father, mother, dead wife and daughter. With the old video recordings and the tapes he is interested in, it is easy to figure out that Kadir had lived his youth in the 80s and 90s when Turkish society was changing with the waves of global change. The rise of the

consumer society resulted in Kadir's being alienated and dependent to his fame and screen persona.

From his window, Kadir watches a Georgian woman (Lena), who works at the apartment opposite to his. After Kadir's story, the script reaches a mid- end and the narration follows the second protagonist as Lena, goes deep to Lena's world and narrates her misery, solitude and being apart from her homeland, her child and being a victim of Russian- Gregorian war by her son's death during the war. Both Kadir and Lena are the victims of violation, sorrow and loss. They cannot help each other but they manage to see each other and find a way out for some hope.

The script's overall theme can be summarized as the after- effects of violence. The narration is ordered in such a way that the spectator can be encouraged to fulfill the information that the narration does not prefer to share. The narration also does not present the violence, thus does not prefer the spectator to witness the violence. Both protagonists are the victims, and where this violation comes from is the major question that the narration poses. The whole script and the mental state of the characters can be interpreted as a post-trauma.

This thesis will focus on the narrative principles by basically following the neoformalist theories. In the analyze of three Turkish films in terms of memory and similar characteristics of the feature script *Karşı Açı/ Reverse Shot* Neoformalist principles will be at the center.

First of all, the explanation of the term narrative will be studied followed by the elaboration of some traits of narration like syuzhet, fabula, causality, time and space, knowledge, self- consciousness, communicativeness; and two types of narration; classical narration and non- classical narration will be examined with their essential features. Since neoformalism suggests that the spectators viewing process is never passive and uses this idea throughout the narrative analysis, basic terms of neoformalism will be studied which will be followed by the next section which discusses the viewer's activity.

This study acknowledges that the spectator is active while constructing the story of the film referring to neo-formalist analysis. The spectators fulfill some gaps of the syuzhet to be able to construct a meaningful story line. Individual memory contains gaps which are fulfilled when we remember something and the past is reconstructed in the present. In the memory section, this thesis will study what Freud claims about forgetting in terms of individual memory and what Andreas Huyssen states about memory in terms of social and collective memory. Andreas Huyssen claims that we are living in a “hypertrophy of memory” period and asks if this kind of memory practice helps to remember or stimulate the social amnesia.

The spectator’s interpretation process and its relationship with the memory will lead us to films where the individual memory and cultural memory can be recognized together. Since the aim of this thesis is not a thorough study of collective memory or to disclose all the theories upon collective and individual memory, only two theorists, Freud and Huyssen, will be the focus of interest.

After the basic study of memory discourses concerning Freud’s repression and Huyssen’s theories, the silent history of Turkish cinema will be exposed generally. Before the conclusion part the narrative structure of three Turkish films (*Waiting for the Clouds, Bulutları Beklerken* (Yeşim Ustaoglu, 2003) *Autumn/ Sonbahar* (Özcan Alper, 2008) and *In Nowhere Land/ Hiçbir Yerde* (Tayfun Pirselimoglu, 2002), and their relation with the concept of memory will be discussed. These three films have also similarities with “*Reverse Shot/ Karşı Açı*” in terms of memory, loss, pain and post-trauma. The films will be analyzed deeply by using the terminology of narrative and memory discourse.

The three films are produced after the 2000s which leads to inquire about the issues concerning Huyssen’s memory discourse which posit that we are living in a memory obsessed period. The film’s narrative structure will also lead us to make assumptions about spectator’s constructing process of the fabula (story) by making connections with their prior knowledge of collective memory. The narrative style of these three films

creates an open and free space where the spectators are invited to remember or experience their own memory practices.

While examining the narrative structure of the aforementioned films, this study posits that withholding information, the essence of the gaps, the way the syuzhet is ordered and the fabula is constructed, but above all, the narrator's choice of themes upon memory make these three films be an important tool for arousing the spectator's memory, thus defeat the possibilities of forgetting recent history and refresh both the individual and collective memory.

2. WHAT IS NARRATION

2.1 THEORIES OF NARRATION

The study of narrative is called 'la narratologie' in French, rooting from the English word 'narratology'. Narrative theories arise from literally theories. This thesis will study especially the formalist and structuralist approaches and their effect upon cinema studies and neo- formalist analyses. Seymour Chatman explains narratology trends as follows:

Modern narratology combines two trends: The Anglo- American inheritance of Henry James, Percy Lubbock, E.M Forster and Wayne Booth; and the mingling of Russian formalists Victor Shklovsky, Boris Eichenbaum, Roman Jakobson and Vladimir Propp with French structuralist approaches Claude Levi- Strauss, Roland Barthes, Gerard Genette and Tzvetan Todorov (Chatman 1974, p. 435)

Theories of narration is distinguished as mimetic and diegetic. The primary difference between mimetic and diegetic is the difference between telling and showing. Diegetic theories conceptualise narration as an activity of telling while mimetic theories look for visual signs that can conceptualise narration as an activity of showing. Diegetic theories' definition of 'telling' may consist of either written or oral (Bordwell 1985, p. 3).

The mimetic approaches were founded upon analogies between film and other media; literature or theatre. Diegetic approaches include similarities between narration and speech or writing. Bordwell maintains that "Aristotle may be credited with founding the mimetic tradition of narrative representation and Plato is the principal ancient spokesman for the conception that narration is fundamentally a linguistic" (1985, p.16)

When we want to talk about narrative theories upon cinema rather than literature, the Russian formalists play a great role. Moreover, Bordwell explains that they were the first to discover the similarities between language and film (ibid, p.17). Russian formalist Yuri Tynianov draws a parallelism between the poet lines and a shot; Boris Eichenbaum compared the photographic language of a film to the poetic language which is different from daily language. He declares that these similarities would be expressed again in the essays of Einstein, Vertov, Kuleshov and Pudovkin (ibid, p.17).

Russian formalists worked in Russia from the mid 1910s to early 1930s. Russian formalist Vladimir Propp's ideas about narrative had a great impact on structuralism. In his text called *Morphology on the Folktale*, Propp analyzed the tales according to their structural form. Before him, the critics ordered them according to their themes. He was the first to exploit this kind of approach. He studied a hundred folktales and broke each one down into fundamental parts. He studied these parts according to their purposes they possess. He called these fundamental parts 'functions'. He found out thirty one functions and suggested that in all tales the order of the events were always exactly the same. He also studied the characters according to their purposes as well. He did not analyze the characters according to their characteristic qualities, rather he analyzed them according to their actions and roles. He outlined seven 'spheres of action' - the villain, the donor (the provider), the helper, the princess and her father, the dispatcher, the hero or victim and the false hero. He also explained that each character may contain more than one action (Taylor and Willis 1999, p. 75).

French structuralist Tzvetan Todorov's narrative model suggests that, narratives begin with a state of equilibrium and then comes the disruption. When a mischievous force disturbs the equilibrium, the result is disequilibrium. Throughout the narration the only aim is to change and fight against this disequilibrium. When disequilibrium is changed by an opposing force, the final result is a new equilibrium which is different from the beginning state of equilibrium (Taylor and Willis 1999, p. 76).

Structuralism influenced many theorists and critics, for example, in the 1960s British critics identified structuralism as a method. The British critic Peter Wollen is an auteur-structuralist from the 60s and 70s. He applied structuralist ideas to the works of great authors. In 1953, the term "diegesis" had a widespread acceptance since Etienne Sourai described diegesis as the "recounted story" of a film. Diegetic theories of narration had its big developments during 1960's. Roland Barthes applied Saussure's semiology (science of signs) to all media. "Barthes's most comprehensive analysis of narration "The Structural Analysis of Narratives" declares that every narration depends upon linguistic codes" (Bordwell 1985, p. 17). After this essay which was published in 1966

Bordwell claims that a big difference occurred in structuralism. Earlier the focus was on the problems of denotation and connotation, but after 1966 the focus structuralism shifted to *enunciation*. Bordwell explains that the concentration was previously upon the problems of subjectivity in language (1985, p. 17).

French structuralists also enforced linguistic theory to film analysis. Colin MacCabe contended that dominant narrative cinema is similar to the nineteenth-century realist novel, and he used the term 'metalanguage' (which has three attributes such as creating a hierarchy of discourses, telling the truth and being transparent). According to Maccabe, in classical films, characters speak but their discourse is framed by a camera which he compares this to the novelist's metalanguage. Bordwell claims that MacCabe assumes nineteenth century novel as monologic degraded to one dominant discourse while Bakhtin contends that the novel does not have a single and unitary language. Hence Bordwell argues that filmic narration can not be flattened under a '*monolithic metalanguage*':

As Bakhtin points out with respect to literary narration, filmic narration can often be characterized by the interplay of potentially equivalent narrational factors than by the flattening of all elements under a monolithic metalanguage (Bordwell 1985, p. 20).

2.2 THE WORD “NARRATIVE”

Narrative had been defined similarly by some theorists; in this part this thesis will try to list the definitions made by some theorists and will try to focus on the basic aspects which most of theorists articulate.

French literary theorist Gerard Genette began his study by defining the words general use and proposed to make some distinctions and choices for different notions of the word. He noticed three notions for the term narrative; one of them refers to the narrative statement, as Genette explains, “the oral or written discourse that undertakes to tell an event or a series of events”. The second meaning refers to “the succession of events, real or fictious that are the subject of this discourse and to their several relations of linking, opposition, repetition, etc”, and the last meaning refers to “the event of the act of narrating” (Genette 1972, p.25).

Genette proposes to use the word ‘story’ for the signified or narrative content; ‘narrative’ for the signifier, discourse or statement and narrative text itself and ‘narrating’ for the producing narrative action. (Gerard 1972, p.27) Genette clearly defines that his analysis of narrative discourse is about making connections and finding relations between narration and its contents. Genette basically focuses on the relationships between narrative and story, narrative and narrating and narrating and story (ibid, p. 29).

Seymour Chatman contends that narrative is not just a literally term and he notices that it can be seen in any medium. He explains that narrative has a structure and organization.

This organization needs to be actualized, in written words as in stories and novels; in spoken words combined with the movements of actors imitating characters against sets which imitate places as in plays and films; in drawings; in comic strips; in dance movement as in narrative ballet and mime; and even in music (Chatman 1974, p. 435).

Bordwell follows prior theorists' footsteps and defines three notions of narrative:

A narrative can be studied as representation, how it refers to or signifies a world or body of ideas. This we might call the "semantics" of narrative, and it is exemplified in most studies of characterization or realism. A narrative can also be studied as a structure, the way its components combine to create a distinctive whole. An example of this "syntactic" approach would be Vladimir Propp's morphology of the magical fairy tale. Finally, we can study a narrative as an act, a dynamic process of presenting a story to a perceiver (1985, p.17).

Bordwell and Thompson define narrative "to be a chain of events in cause- effect relationship occurring in time and space" (1993, p. 75). When Robert Stam defines narrative, he focuses on connection and time aspects. He defines narrative as the events which are logically connected and occurring over time. (Stam 1992, p. 69) Greimas (1996) highlights cause and effect chain of narration, analyzing that the narrative structure is formulated to achieve a central target towards a resolution. Prince gives more importance to the connexion of events. (cited in Taylor& Andrew 1999, p. 68) As we commonly see in most definitions causality, time and space are crucial elements in film narrative.

2.3 FABULA (STORY) & SYUZHET (PLOT)

The definition of the word "narration" may embody further and deeper explanations when we include the definitions of principles of narration. Narrative theory's terminology roots from the Russian formalist's. Russian formalists distinguish narration according to the story line and action, line and name them as *fabula* and *syuzhet*.

Bordwell defines that formal methods make it possible to define how narration works. He follows the path that had been opened by the Russian formalists. Bordwell and Thompson use the nomenclature of Russian formalists such as '*fabula*', and '*syuzhet*'. Since these words may also refer to plot (syuzhet) and story (fabula), Thompson don not prefer to use the English words regarding the fact that that only the Russian terms relate to the Russian formalism hence neoformalism's choice of terms (Some critics and theorists may prefer the word story instead of 'fabula' and plot for 'syuzhet' in translation)

Thompson defines narration as “the process where by syuzhet presents and withholds fabula information in a certain order is narration” (1999, p. 41). Bordwell explains that the spectator’s activity has a vital importance during the analysis and he agrees that the narration’s formal system cues and controls the spectator’s constitution of the story. Bordwell defines fabula as “the imaginary construction we create progressively and retroactively” (1985, p. 49). Bordwell adds that the viewer order the events in a chorological, logical order and reach the story which is called the ‘fabula’. The fabula can be defined as the result, the overall interpretation of the film’s story; on the other hand, the syuzhet is the collection of fabula events. Bordwell defines syuzhet as “the actual arrangement and presentation of the fabula in the film”. Bordwell perceives the syuzhet as a system because it acts according to some definite standards. The syuzhet organizes constituents of the narration, especially the events in the story. (ibid., p.50)

Bordwell defines narration as “the process of cueing a perceiver to construct a fabula by use of syuzhet patterning and film style” (ibid, p. 53) Bordwell states that during the narration, syuzhet and style unite and encourage the spectator towards developing and comprehending the fabula.

While analyzing the syuzhet, Thompson uses the terms ‘*proairetic*’ and ‘*hermeneutic lines*’, borrowing them from Roland Barthes:

The proairetic aspect of the narrative is the chain of casualty that allows us to understand how one action is linked logically to others. Hermeneutic line consists of the set of enigmas the narrative poses by withholding information (Thompson 1999, p. 39).

Thompson defines that these two trigger the spectator for constructing the story. If these two lines didn’t contain causality, logic and dynamism, it would be hard for the spectator to build a reasonable and coherent story. The events would seem muss and sparse, absence of overall sense would be noticed. In the fourth section the spectator’s activity will be studied and *proairetic* and *hermeneutic* lines will be analyzed. These two aspects of syuzhet will have vital importance of encouraging an active perception by the spectator.

2.4 CASUALITY, TIME AND SPACE

The Russian Formalists focused on the syuzhet- fabula distinction while analyzing narratives. The distinction between the plot and story affects three aspects of narrative: causality, time and space. Bordwell focuses on three principles that relate the syuzhet to the fabula. First one is *casuality*, in other words “*narrative logic*”. In constructing the fabula, the audience perceives relations between the events. According to Bordwell, the syuzhet can either ease this construction by furthering the spectator to make logical assumptions or the events could be ordered or designed in such a way that the syuzhet may handicap the spectator to construct causal means (Bordwell 1985, p. 50).

The second aspect is *time* which Gerard Genette studied deeply and differentiated time aspects as *order, duration and frequency* which Bordwell studied as well.

The syuzhet can cue us to construct fabula events in any sequence (a matter of order); can suggest fabula events as occurring in virtually any time span (duration) and the syuzhet can signal fabula events as taking place any number of times (frequency) (ibid, p. 51).

Using the terms *order, duration and frequency*, Genette refers to German theoreticians and their studies upon differentiating between *narrative time* and *story time*. He studies relations between story time and time of the narration in three ways: One of the relations is about how events are ordered in the story and how they are lined up in the narrative. The second one is about the duration relations. There is duration of events in the story and duration of the narrative, which is the length of the text (film). The third one concerns frequency. The story may have iterative texture as well as the narrative and the relationships between these frequencies are studied (Genette 1980, p. 35).

The third aspect of narrative is *space* which has concerns with spatiality. The fabula takes place somewhere. Bordwell maintains that the syuzhet may either assist the spectator by cueing with the appropriate environs and with the story's factors which also help the construction or manipulation of the space (1985, p. 51).

Bordwell deeply studies syuzhet's controls of information. He suggests that the syuzhet does not give complete and detailed information to the spectator at once. That is, the whole story is arranged by the syuzhet and the syuzhet controls which information to share and which to hold back. Narration makes choices and decides which fabula events would be presented and which will either be presented later, earlier or never. Syuzhet combines fabula events in a certain and selective way. "Selection creates gaps; combination creates composition" states Bordwell (ibid, p. 54). The narration may leave gaps between events. If the narration withholds some fabula, information gaps are created.

Bordwell categorizes gaps by referring to Sternberg's definition. Gaps can be *temporary* or *permanent* meaning that the "informational hole in the fabula can be plugged (quickly or eventually) or never plugged" (ibid, p. 55). Lack of information and their qualities form the gap styles. Bordwell contents that the syuzhet can "*flaunt* or *suppress* gaps in the fabula". If the spectator feels or acknowledges that there is something he/ she needs to know but the information is not given, then the gap is noticed clearly and it is flaunted. When the gap is suppressed, it means that it is not calling attention.

A gap can also be described as *diffuse* or *focused*. Bordwell defines the difference between these two by their impact on the interpretation disparate of the spectator. A diffuse gap is like an open- end, it gives space for different hypothesis; on the contrary, focused gap creates analogous hypothesis. According to Bordwell "these are the indications that suggest the range of effects that 'gaping' tactics can achieve".

These gaps are necessary in the narration to make the spectator follow the syuzhet. Bordwell stresses that "Only by delaying the revelation of some information can the syuzhet arouse anticipation, curiosity, suspense and surprise (ibid, p. 55).

The syuzhet combines information according to principles of *retardation* and *redundancy*. Bordwell condenses and modifies Susan R. Suleiman's survey upon the possibilities of redundancy in any narration.

1) *At the level of the fabula, any given event, character, quality, story function, environment or character commentary may be redundant with respect to any other.*

2) *At the level of syuzhet, the narration can achieve redundancy by reiterating its relation to the perceiver, by repeating its own commentary about an event or character; or by adhering to a consistent point of view.*

3) *At the level of the relations between the syuzhet and fabula, redundancy can be achieved by representing an event more than once (as Todorov puts it, each event is narrated at least twice” (ibid, p 57).*

2.5 KNOWLEDGE, SELF- CONSCIOUSNESS, COMMUNICATIVENESS

Bordwell has laid out three basic properties such as *knowledge, self- consciousness and communicativeness* borrowing the terms from Meir Sternberg (1978). *Knowledge* is characterized by the scale of fabula information it chooses to represent. can be more or less knowledgeable according to this range (Bordwell 1985, p.57). The narration may even have more information than the characters but mostly in fiction films the information is either restricted or enlarged by a single character’s knowledge. When we want to talk about the *depth* of the narration, we survey if the narration enables the spectator to go deeper into a character’s mental states (ibid, p. 58).

What we define is formulated through the perspective of the spectator and whether these aspects enable the spectator to make assumptions or not. Bordwell defines that “In general, narrative films are constantly modulating the range and depth of the narration’s knowledge. Such shifts provide strong cues for hypothesis information” (ibid, p 58).

Narration’s second property is *self- consciousness*. This also has a lot to do with the relation between the spectator and the narration. Narration can be more or less *self- conscious*, depending on whether it is aware that a story is being told to someone.

This *self- consciousness* may reveal itself by the usage of voice- over, “you”, character’s gaze at the audience (camera). The amount and degree of redundancy can also highlight the narration’s addressing the spectator (ibid, p. 58).

We can speak of *communicativeness* when the narrative shares a specific kind of information that the spectator is pretty sure that she/he has to know it. For example, the spectator is just about to see the information that was being withheld but then the scene fades out, then we can speak about narration's rejection of communicativeness. Every narrative has a level of restriction and withholds some fabula information to be able to make the spectator willing to know what will happen next, we notice these restrictions easily if the narration is mostly self-conscious (ibid, p. 59). "When critics discuss narrative point of view, they are referring to *knowledgeability, self-consciousness and communicativeness*" (ibid, p. 60).

2.6 TYPES OF NARRATION/ CLASSICAL NARRATION

Hollywood cinema uses all the tools of classical narration hence I may either use the words 'Hollywood cinema' or 'classical narration' without referring to any difference between these two regarding to Thompson and Bordwell who doesn't distinguish between 'classical narration' and 'Hollywood cinema' as well.

The basic principle of Hollywood cinema is that the cause and effects should be logical, easy to comprehend and follow, and the narration is by definition made up of cause& effect chains (Thompson 1999 p.10). Thompson also defines classical narration by how the story ends emphasizing that all Hollywood films accomplish closure in the end. Coherence and clearness are the key words for classical narration. In the end, all plots and subplots, all elements of the narration should be justified so as to reach coherence and clearness. If justification is not clear enough; if there are questions and confusions about the narration's cause and effect chains, then it is called a 'hole' (ibid., 1999 p. 13).

In a classical narration, the main character tries to accomplish something which is motivated by his/ her desire. This impulse leads the character to forward actions. Mostly the action line is organized by the protagonist's targets. The essential characteristics of classical narration are to give the protagonist a little time. Mostly the protagonist does not have enough time to reach his/ her aims (ibid, p. 16).

Furthermore, classical narration has to be quite cautious about the spectator's clear sense. The spectators should not be confused and everything must be comprehensible. The narrative furtherance, time, space and casual chains have to be as clarified as possible. If something is left open or if there is a hole, then a 'hook' technique is used to make it clear in the next scene (ibid, pp. 17-19).

"Hollywood narration demarcates its scenes by unity of time (continuous or consistent intermittent duration), space (a definable locale) and action (a distinct cause- effect phase)" (Bordwell 1985, p.158).

'The three act model' which had been defined and introduced in the late 1970s is also a common trait of a classical narration. In the first act we meet the characters and learn about the problem, in the second act contradiction occurs, which makes the problem harder to solve and in the third act actions lead the characters to a resolution and the problem is solved (Thompson 1999 p. 22).

Similar to this structure, while studying the classical narration, another term to define it would be 'canonic narration'. The canonic story has levels such as exposition, state of affairs and introduction of the protagonist. Bordwell cites the basic rule of screenplays and maintains that "... the plot consists of an undisturbed stage, the disturbance, the struggle and the elimination of the disturbance" (1985, p.157). According to Bordwell the classical syuzhet embodies two plot lines. One of them arranges the action and cause- and effect chains of heterosexual romance while the other plot line is mostly about other relations, targets, wars, etc...(ibid, p. 157).

Bordwell claims that classical narration is usually very communicative, all- knowing (omniscient) and partly self- conscious. The classical narration has much more knowledge than all the characters obscure information makes the spectator wonder about what will happen next. While discussing about the communicativeness, he explains that the communicativeness of classical narration is apparent by how the syuzhet (plot) treat and control gaps. There may be time leaps in the narration or causes may not be conceived enough. The narration's attitude of enlightening the spectator about these gaps also formulates its degree of communicativeness. The syuzhet's order of events

either makes the narration obvious or not. The narration may disregard some irrelevant events and adhere to chronological order. This shows the narrations being highly communicative and unselfconscious. According to Bordwell, classical narration's other basic elements are its tendency towards invisible observer. The camera is usually very omniscient and the narration is formulated to show the spectator most critical moments by the location of the camera (ibid, pp. 157-160).

When it comes to the spectator's perception, Bordwell defines and differentiates the spectator of classical narration as well. According to him, classical narration's spectator is not interested in the form of the narration and how it comprises the fabula. This is an issue of art- cinema viewer, and they discern the fabula's unique style and wonder about the reasons why the fabula is formulated in that specific way. In classical narration, the viewer centralizes the construction of the story. Bordwell claims that classical spectator is familiar with the stylistic figures and functions. The viewer proposes possible hypotheses. These hypotheses are confirmed several times during the construction of the fabula. These hypotheses are also shaped by the curiosity of the spectator who aims to figure out the conclusion. Bordwell states that the viewer's comprehension is restricted. The cueing process is shaped by the pre- planned reactions of the viewer. Bordwell posits an important trait which can be taken in hand as a vital characteristic of classical narration:

In all, classical narration manages the controlled pace of film viewing by asking the spectator to construe the syuzhet and the stylistic system in a single way: Construct a denotative, univocal, integral fabula" (ibid, p.165).

2.7 TYPES OF NARRATION/ NON- CLASSICAL NARRATION

There have been alternative forms of narration which implements different modes of syuzhet and style, another form is non- classical narration. We can simply figure out some important differences as Bordwell proposes "the syuzhet" in non- classical narration is not as redundant as in the classical film; there are permanent and suppressed gaps" (1985, p. 205). Exposition which can be defined as the introduction of the characters is not usually in the beginning; it can be postponed and narrated deeply

throughout the film. Classical narration gives great importance to causality, reality, cause and effect links, while non-classical narration asks questions about the 'the real'. According to Bordwell art- cinema narration implies that the world's laws may not be cognisable and psychology of people may be indefinite. He says that "'reality' may be multifaceted" (ibid, p. 206). Bordwell argues that cause and effect relations can be incoherent. There may be episodic construction of the syuzhet as well, instead of chronological order. The gaps in the syuzhet may be left open. The viewer of the non-classical narration has a tendency to tolerate permanent gaps more easily. Rather than strict and logical cause and effect links, chance takes place as a factor. Chance can fulfill the gaps as referring to unknowingness of causality.

As aforementioned, classical narration has a time limit for the protagonist. However, non- classical cinema is not dependent to deadlines. When the deadlines are removed, it is not easy to make severe hypotheses about upcoming actions and an opportunity for an open- ended form is created (Bordwell 1985 p. 205- 207).

One big difference draws the attention to the character which is goal- oriented in classical narration; in contrast, non- classical protagonists may ask themselves questions about their aims. That is, they may go back and forth from one situation to another. Bordwell refers to 'boundary- situation' as Ruthorf calls it.

The causal chain leads the protagonist not to a resolve an aim but rather to a personal crisis, and help him to ask existential questions. This boundary situation may be revealed by either the syuzhet organization or "may provide prior fabula information by exposition" (Bordwell,1985 p. 208) Bordwell argues that characters' mental states are expressed by not only words that explain their physiological situations. "Static postures, govert glances, similes that fade, aimless walks, emotion- filled landscapes and associated objects, dreams, memories, fantasies, sound tracks, images, etc..." may be used to express characters' mental and physiological processes. Similarly, the "syuzhet may use psychology to justify the manipulation of time and manipulation of frequency such as the repetition of images" (ibid, p. 209)

Bordwell states that non- classical narrations tend to be more subjective than classical narration. Psychological activity may be deeper. Unlike most classical films, the art film is quite restricted in its range of knowledge. Bordwell posits that “Open ending” is also one of the characteristics of the art cinema, the outcome of the causal chain is usually not revealed. Bordwell defines the salient features of art narration as follows:

[...] There may be little or no exposition of prior fabula events and even what is occurring at the moment may require subsequent rethinking. [...] Exposition will tend to be delayed and widely distributed; often we will learn the most important causal factors only at the film's end. Like classical narration, art film narration poses questions that guide us in fitting material into an ongoing structure. But these questions do not simply involve casual links among fabula events [...] The very construction of the narration becomes the object of spectator hypotheses: how is the story being told? Why tell the story in this way? Obvious examples of such manipulation are disjunctions in temporal order. One common strategy is to use flashbacks in ways that only gradually reveal a prior event so as to tantalize the viewer with reminders of his or her limited knowledge. “[...] Such a flashback is also usefully equivocal, it might be attributable to the character's spasms of memory rather than to the narration's overt suppressiveness (ibid.p.210)

This reference is also usefully equivocal; it is making clear of art- narration's structure and my written script's structure. My script can also be examined in regard to which Bordwell argues above; the using of flashbacks, not revealing much about the prior events until the end of the script; using dreams, fantasies to express character's mental states and manipulation of time and frequency. All of these are embodied in the script.

This study will later examine the analogies between my protagonist's memory, script's overall sense of memory and the structure and memory themes of other three Turkish film narratives. Furthermore, this thesis will try to examine the possibilities of spectator's constructing process of the story. Therefore, Neoformalist analysis and its theories upon the viewer's activity will be the main guide. Since this thesis's aim is not to study precisely all the narrative theories, Neoformalist analyze is chosen to be the main guide on the way to the film analyses and to the relation between these film's narrative structure and *Karşı Açılı/ Reverse Shot* script.

3. NEOFORMALIST FILM ANALYSIS

Neoformalism is based upon the works of Russian Formalists. Neoformalism basically centers on the film rather than focusing on an approach while analyzing the film. Neoformalism does not offer critics who write to confirm their method and who choose films which can prove their preexisting method. Neo-formalist film criticism avoids using methods only to approve the critic's method of analysis. There should not be determinate norms and patterns which the critic always appeals in the same way while analyzing the film and the text. Thompson suggests that each analysis should be different and the critic should always adjust to the principles of his/ her analysis according to the possibilities that the film embodies as an art. Thompson puts it as follows: "Neoformalism builds into itself this need for constant modification. It implies a two- way interchange between the theory and criticism" (1995, p. 6). This kind of method doesn't mean that neoformalism totally ignores Marxist and psychoanalytic concepts as Thompson agrees: "both concepts can be used as a part of the method while analyzing a specific film" (ibid, p. 28)

Similarly, neoformalism suggests that the spectator's watching process is active and modifications occur while they are constructing the fabula.

"Neoformalism as an approach does offer a series of broad assumptions about how artworks are constructed and how they operate in cueing audience response" (Thompson 1995, p. 6).

The viewer's activity according to the neo-formalists will be studied further below

3.1 BASIC TERMS OF NEOFORMALISM

Defamiliarization, meaning, interpretation, motivation, functions are repeated often in neoformalist terminology. Russian Formalist Victor Shklovsky termed defamiliarization as follows:

... the purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived, not as they are known. The technique of art is to make objects unfamiliar to make forms difficult, to increase the difficulty and length of

perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged (Thompson 1995, p. 10).

Thompson claims that if some means or some significations are repeated very often, then the defamiliarization effect may vanish over time and the defamiliarized subject may become familiar. As a result, the artistic capacity of films may result in the common use of automatized patterns (ibid, p.11).

According to Neoformalists, *meaning* is not the outcome of the artistic work but one of its formal elements. Neo-formalism distinguishes four basic levels of meaning such as: *Referential* (some aspects of the film which can be recognized in the real world), *Explicit* (when the films state ideas out directly), *implicit* (when the narration does not state meaning in a straightforward way and we begin an interpreting process), *symptomatic* (when the film represents social dispositions or mental positions of a group) (ibid, p. 12).

Interpretation has vital importance for neoformalist critic. Interpretation should not be used in the same way, the analyst's purpose may change or may be different from other the others and thus the interpretation may bring out meanings within the film and the film's relation to society. Todorov has differentiated two interpretive approaches in general use as *operational* and *finalist*. Operational approach basically deals with the process of interpretation, whereas finalist approach prescribes regulations for the result of the interpretation. Marxism and Freudianism can be mentioned as an example for the latter. (ibid, p. 14).

Thompson asserts that dogged patterns presuppose that any film can fit them and the patterns should not be that simple so that any film can be applicable. Besides, neoformalism hypothesizes that meanings differ from film to film. All devices of the film (a camera movement, a frame story, a repeated word, a costume, a theme....) may function for defamiliarization and for being used to build up an armed system.

Thompson suggests that devices can be analyzed using the concepts of *function* and *motivation* (ibid, p.14-16). When the analysts will be at work, he/ she should determine

what type of interpretation is convenient for his/her work. Thompson suggests function and motivation to be at the center so that it can lead to a deeper interpretation (ibid, p. 21). She explains that a filmmaker's choices of devices are far from being arbitrary or 'natural' since films culturally create meanings. Therefore, she highlights that "the concepts of motivation and function becomes central" (ibid, p. 36)

"Yuri Tynjanov defined function as 'the interrelationship of each element with every other in literary work and with the whole literary system'(ibid, p. 15). A device may have a different meaning in each film and the interpretation of that device can differ as well. Thomson suggests that is very risky to read the devices within the same meanings (ibid, p. 15). Thompson cites Russian formalist Eikhenbaum and refers to his explanation about the device's function which the analyst should pay attention more than the device itself. The artist may prefer another device instead of the old one to be able to eliminate the automatized effect and to be able to defamiliarize better. As a result, there may be devices that are used for the same purpose. Thompson uses '*functional equivalents*' term to define different devices that serve the same function.

Art has a structure and the interaction of this structure with the spectator creates a term which Thompson explains as '*motivation*'.

The aspect of the device can be explained and justified by its motivation. Thompson studies four basic types of motivation *compositional, realistic, transtextual and artistic*. She explains motivation as "a cue given by the work that prompts us to decide what could justify the inclusion of the device." (ibid, p. 16) Although The Russian formalists differentiated three motivations such as compositional, realistic and artistic, David Bordwell borrowed *transtextual* from Gerard Genette and added this to neo-formalist nomenclature.

Narrative causality, space and time need devices to build up a meaningful composition. *Compositional motivation* justifies the presence of these kind of devices. For example the narration plants information that will be explained later or will create the cause and effect chain. In this case we can talk about compositional motivation. Thompson

explains *realistic motivation* as “a type of cue in the work leading us to appeal to notions from the real world to justify the presence of a device” (ibid, p. 16). Thompson clarifies this motivation by accepting that ‘realism’ and the interpretation of ‘real’ may differ from culture to culture, from period to period. What this motivation refers to is the spectator’s ‘real’ knowledge about everyday life and the stylistic predominant codes which the spectator is familiar with and shapes their interpretation of ‘realism’.

She explains that *Transtextual motivation*, “most commonly depend on our knowledge of usage within the same genre, our knowledge of the star or our knowledge of similar conventions in other art forms” (ibid, p. 18). *Transtextual motivation* shows that the viewer is familiar with the device from his/ her precedent knowledge of art.

“Every device in an art work has an *artistic motivation*, since it functions in part to contribute to the creation of the work’s abstract, overall shape/ its form.” (ibid, p. 19) Thompson declares that it is hard to define artistic motivation and refers to Meir Sternberg’s definition which suggests that between all motivations only artistic motivation can co-exist by itself. Artistic motivation encompasses all the other motivations.

Furthermore, Thompson suggests other terms as the important tools for neoformalist analyst. *Roughened form* is one of them. When the film’s overall form or the usage of some devices makes the spectator hard to follow and comprehend the film, we can refer to *Roughened form*. Mostly roughened form “involves the creation of delays”. These delays may “hold off an ending. When the hold off is a pre- designed element of the narration and over all pattern, this is called *stair step construction*” Some actions may be extended, events may go on progressively toward an end. Thompson states that, some actions can access more importance and can be critical for the overall narration while some others can be converted or replaced with others and are not crucial enough. The first one is called *bound motifs* the latter is *free motifs*. Roughened form, stairstep construction, bound and free motifs are the main elements of a film’s form (ibid, p 36-38).

4. THE VIEWER'S ACTIVITY

Both the mimetic and diegetic theorists mostly don't assign mental properties to the spectator. The passivity of the spectator is usually apparent by the terms like "the position" or "the place" of the subject. In this part of the thesis, spectator's active role will be studied.

Neoformalism does not ignore the communication model of art as having three components such as sender, medium and receiver. Before we analyze the spectator's role in neoformalist analyst, I will refer to Stuart Hall's important article 'Encoding decoding' (1980)¹ which is the basic study suggesting the idea that the spectator is not a passive recipient of meaning.

4.1 STUART HALL'S ACTIVE SPECTATOR

Encoding and *decoding* are the main processes of communicative exchange. The message in its natural form is encoded by the source and decoded by the receiver. Hall emphasized the importance of the 'decoder' as well as the 'encoder':

Before this message can have an effect, satisfy a need or be put to a use, it must first be appropriated as a meaningful discourse and be meaningfully decoded. It is the set of decoded meanings which have an effect, influence, entertain, instruct or persuade with vey complex perceptual, cognitive, emotional, ideological or behavioral consequences (1980, p.168).

The audience may fail to take the message as intended since encoding brings restrictions on decoding while audiences understand the message as they like. According to Hall, "asymmetry between the codes of source and receiver at the moment of transformation" leads to deformation and misinterpretation. Moreover, Stuart Hall states three hypothetical relations and codes while analyzing how the television messages are delivered and interpreted by the spectator. The first code is the *dominant-hegemonic position*. In this code we can talk about 'perfectly transparent communication'. This code formulates the idea that the viewer receives the dominant message as it is and

¹ Originally published as 'Encoding and Decoding in Television Discourse' in 1973

identifies with the hegemonic position. The viewer does not ask questions, but just accepts and reproduces the message. The second position is the *negotiated* code where the audience understands what is being signified and partly share the opinions. They may modify the message according to their own position. According to Hall, contradictions between this encode and decoding - "*dominant-hegemonic position and negotiated corporate decodings*- generate communication failures. Lastly, the *oppositional code* is where the viewers comprehend the meaning of the messages but clearly ignore it. They do not share the text's code and reject it. (ibid, pp.174-175)

4.2 COGNITIVE PSYCHOLOGY AND CONSTRUCTIVIST THEORY

The spectator's activity is also connected with cognitive and perceptual psychology. Since the 1960s, the dominant view in perceptual and cognitive psychology has been Constructivist theory. Bordwell states that Karl Popper names the perceiving and thinking process "the searchlight theory of mind". This process is an active process and exterminates the viewer's passive status. By the unconscious inferences, perceptual judgments are constructed. Inference making is all- important in Constructivist theory. "Typical cognitive activities like sorting or remembering things depend on inferential processes" (Bordwell 1985, p.31).

The inferences progress principally from the *bottom up* and from the *top down*. While bottom up perception is shaped only by the given data and creates short- term effects, top down perception is based on prior knowledge, interpretations and hypotheses making. While watching a film, top down processes become active. The spectator's cognitive perception is not active only in the moments. As Branigan defines "the spectator is able to move forward and backward through screen data in order to experiment with a variety of syntactical, semantic and referential hypothesis" (1992, p. 38).

Perception becomes a process of active hypothesis- testing. Bordwell suggests that some '*schemata*' that film contains creates knowledge which leads to guiding the spectator to make hypotheses of what will happen and comprehend the story. For example, some

prototypes like knowing the shape of a flower, knowing how to swim, etc. are *schemata* (Bordwell 1985, p. 31).

Therefore, constructivist theory considers viewer's activity as a dynamic process. We have knowledge of everyday life; we have prior knowledge of arts and films. All of these affect our comprehension of the story. It is not about understanding only, but it is also about constructing the story. The narration's gaps, cues, patterns encourage the spectator to build a comprehensible story. Bordwell claims that since the early 1970s, some psychologists have been trying to understand how people comprehend, and he adds that most of these studies brought to light that if an information is missing, if there are gaps, people usually fulfill it while constructing a story. What Bordwell claims is crucial to understand the spectator's activity. "When the events are not ordered in a chronological way, perceivers put them in a temporal order and seek causal connections between events. (1985, p.34).

4.3 NEOFORMALIST'S AUDIENCES

Hall's audiences refer mostly to television audiences, but this revolutionary study of the audience as an active member of the communication process is crucial to film studies and for neoformalists as well. Neoformalists' spectator is active while they are going through a series of activities, physiological, preconscious, conscious and unconscious. According to Thompson, among these four, conscious process has a vital importance to the neoformalist critic. She defines that, we are aware of our conscious processes, and we go through many cognitive interpretations while watching and reading films. She declares that art can make the spectators aware of their conventional or usual way of thinking: "...for the neoformalist, the aim of original art is to put any or all of our thought process onto this conscious level" (1995, p.27).

Neoformalism insists that the film and the spectator have connections with history with other works and knowledge of everyday life. Thompson points out that, the situation in which the film is viewed cannot be excluded from the analysis. "The film's function and motivation can only be understood historically" (1995, p. 22). Beside this historical

context, the viewer's habits, prior knowledge and familiarization of prior works of arts have effects on spectator's viewing skills. Thompson puts it: "the viewer actively seeks cues in the work and responds to them with viewing skills acquired through experience of other artworks and of ever day life" (1995, p. 10).

The spectators have emotions, go through perceiving processes and cognition possibilities, and all of these form an overall comprehension of the spectator; at the same time they constantly make hypothesis about the story, place of the story, the spatial surroundings, the character's motivations and actions, "the source of a sound", etc... The viewing process is not stable and is fed by fixed patterns or hypothesis. The spectators may run between one hypothesis to another when the narration encourages confirming the hypothesis or opens a new path and possibility for a new hypothesis. While searching for a proper analysis, neoformalist analyst should take into consideration the 'backgrounds' which form the viewer's responses. All of the past experiences are named as 'backgrounds'. Neoformalism distinguishes three types of background which Thompson explains: One of them is everyday world. By having acknowledgement of a world around us and everyday practices we can comprehend and decode referential and symptomatic meanings, thus they refer to the society we live in. Explicit meanings are also interpreted by our sense of art and knowledge of the world. The past experiences of art, recognizing the basic formal style of a narration (such as being familiar to our act of "following the plot") involves the second type of background. Third background involves our awareness of cinema's being different from other forms of visual communication sources (such as advertising, reportage, etc..) (1995, p.21).

Neoformalism also asserts that the spectator's viewing skills can be improved by criticism. The starting point to widen this kind of awareness and use the criticism as an avail instrument is to accept that the spectators are not just passive objects or film maker's passive impositions.

Overall, the thesis has studied the definitions of syuzhet and plot. Now we can link the principles of narration to the viewer's active situation as Bordwell sums up:

In any narrative text in any medium, the syuzhet controls the amount and degree of the pertinence of the information we receive. The syuzhet creates various sorts of gaps in our construction of fabula, it also combines information according to principles of retardation and redundancy. All of these function to cue and guide the spectator's narrative activity (Bordwell 1985, p. 57).

5. MEMORY

“The relentless forward march of stimuli in a film puts an extra strain on the spectator’s memory and inferential processes” (Bordwell 1985, p.33). Watching is a process concerning memory, the spectators are encircled by their social environment, historical backgrounds and cultural codes. The spectator’s knowledge of today and the past and their individual and social memory combine and interact with the narration’s memory. In other words, memory of story time is enriched with the memory of the screen time. All of these unite during the watching process and stimulate at the same time.

When the viewer is watching a film, he/ she constructs the story within his awareness of cues and gaps that needs a short- term memory and within his/ her individual and cultural memory. Therefore, in this part of the thesis Freud will be studied in terms of individual memory and Huyssen in terms of social memory and forgetting. Memory discourse is huge and endless, many theorists and philosophers wrote on memory for centuries. Since it is not possible to allocate space to all of them, this study will only try to examine a particular point which will give a chance to articulate what Huyssen and Freud argue to be employed in the film analysis by linking the chosen film’s narrations with individual and social memory.

5.1 FREUD AND FORGETTING

The abstract of Freud’s one of the most popular books, *Psychopathology of Everyday Life*, emphasizes that psychoanalysis always showed that they referred to some definite problems or conflicts of the individual. Freud found out that there was not a big difference between the normal and neurotic person; in other words, the delimit line between the two is dim. He argued that the psychopathologic mechanisms could also be observed in normal person with a limited degree. During his studies upon the psychics of forgetfulness Freud asserts that *repression* of something is the motivation of forgetting. (1914, p. 13) As for forgetting the proper names, he selects and analyzes his own experience of false recollection:

There is not only forgetfulness, but also false recollection: he who strives for the escaped name brings to consciousness others-substitutive names-which,

although immediately recognized as false, nevertheless obtrude themselves with great tenacity (1914, p.4).

After he analyzes his recollecting of a certain name, he realizes that when he wants to forget an unpleasant memory, he represses it and the repression enlarges, contains and controls other originally unrelated things, names or memories. He posits that when he wanted to forget something he mostly did it intentionally but the other reflections of this repression and other everyday life forgetfulness occurred out of his will. “The disinclination to recall directed itself against the one content; the inability to remember appeared in another” (ibid, p.8).

Freud’s studies of forgetting foreign names, the order of names, mistakes in speech and writing, forgetting impressions and resolutions are mainly rooted by the term *repression*. He declares that “We have learned that the disturbance of thought through an inner contradiction emanate from the repression” (ibid, p.26).

The origin of repression is grounded by an inner contradiction. The roots of this inner contradiction can go deeper to the childhood memories. Therefore, Freud also studied the childhood memories and discussed the intention of our memories. He declares that memory disposes the mementos and selects what to remember and what to forget. He finds out that the childhood memories that we recall clearly does not have significance in our personal history. He asserts that these memories can only be a reproduction, a symbol or displacement of other unpleasant childhood memories: “... childhood memories owe their existence to a process of displacement and there is a tendency which favors one memory and at the same time works against another which is repressed” (ibid, p.57).

He calls this kind of memory *concealing memory*. He uses the word ‘conceal’ in other to emphasize that these memories do not exist by their own content; rather they represent a repressed thought. Freud also underlines the similarity between remembrance and forgetting. While studying the concealing structure of childhood memories, he states that we remember unimportant childhood memories continually during life-time, which can be a deal of ‘recollection’. On the other hand,, Freud analyzes these also as an issue of ‘forgetting’. Sometimes we forget names that we are quite sure that we know correctly. Freud defines this as a ‘momentary disturbance’ and underlines the similarities between

this momentary forgetting and recalling through life time. Freud reaches to a conclusion that “In both cases we deal with the failure of remembering. What should be correctly reproduced by the memory fails to appear, and instead something comes as a substitute” (ibid, p. 60).

In sum, Freud commonly articulates that in most cases forgetting arises from a motive of displeasure. Freud deals with the unpleasant depths of individual memory; societies also have memories that are unpleasant and repressed. Below, Huyssen’s theories upon memory will be studied in this manner.

5.2 HUYSSSEN’S MEMORY DISCOURSE

Huyssen states that all representational modes, such as language, visual images or recorded voices are rooted in memory. Some representation modes create an illusion of ‘now’ although re- presentation comes after. The past never exists in memory purely and taintless. There is always a big gap between the experience of an event and representation of that event. This gap should not be ignored; this trait of memory can have a vital importance and stimulating effort for artistic creativity and cultural meanings. Remembering always occurs in the present time; it is a construction happening in the present time and the individual memory always includes these gaps within its twilight foggy atmosphere. Huyssen adds that studying memory as a cultural construction in the present time is also evident in the recent works of neurophysiology (1999, p.13).

As aforementioned the spectator’s activity can be defined as constructing what the film cues. This construction process also happens in ‘present time’. The background, prior experiences and knowledge which also encompass individual memory and cultural memory affect the construction and interpretation. Thus, cultural memory is significant in that manner, yet it is limited by the demands and the analysis of this thesis since a comprehensive study of cultural memory is not our focus.

5. 2. 1 Huyssen's hypertrophy of memory

“Today we seem to suffer from a hypertrophy of memory not history” (Huyssen, 2003, p. 3) Huyssen states that we are living in a fast time; time has been accelerated. The increase of population, the widespread and fast attacks of means of communication, the effects of cultural globalization have made us want to slow down and feel anxious about the ‘speed of change’. According to Huyssen, our perception of time and space is changing with new technologies. Thus, as mentioned above, he suggests that remembering had become a hypertrophy to be able to cope with this speed: “The faster we are pushed into a global future that does not inspire confidence the stronger we feel the desire to slow down, the more we turn to memory to comfort...” (ibid, p.23).

So far we know that the past and present always encounter each other. Andreas Huyssen remembers Kluge's words about “the attack of the present on the rest of the time” and clarifies that memory has become a cultural obsession. He observes this by the monumental propositions, museums and arts across the globe. He states that “since the 1980s the focus has shifted from present futures to present pasts” (ibid, p.12). He gives examples of the boost of retro fashions, the udbredt of personal video recorders that creates the increase of footage which forms a new popular style of ‘self-musealization’. He also draws attention to postmodern historical novel which uses past facts, history and fiction together.

Huyssen argues about the relationship between forgetting and remembering, and refers to Freud, who claims that these two cannot be separated: “memory is another form of forgetting and forgetting is hidden memory (ibid, p. 17).

Huyssen adds that the associations of remembering belong to the past and absent now since the act of remembering takes place in the present. “Inevitably every act of memory carries with it a dimension of betrayal, forgetting and absence” (ibid, p.4).

Huyssen claims that the more our desire to remember is awakened, the closer we reach the act of remembering, and as a result the more we get into the era of forgetting. In

other words, remembering involves the risks of forgetting. He asks some hard questions such as “Is it the fear of forgetting that triggers the desire to remember or is it perhaps the other way around?” He claims that such an overload of memory and such an obsession of memory can lead to the fear of forgetting.

Huysen cites Nietzsche ‘creative forgetting’ in terms of hypertrophy of history in the nineteenth century and suggests that we should be aware of memory practices and should count on to the ones that leads to creative forgetting. The memory practices should not result in the glorification of amnesia:

Memory as a re- presentation as making present is always in danger of collapsing the constitutive tension between past and present, especially when the imagined past is sucked into the timeless present of all pervasive virtual space of consumer culture. Thus we need to discriminate among memory practices in order to strengthen those that counteract the tendencies in our culture to foster uncreative forgetting, the bliss of amnesia and what the German philosopher Peter Sloterdijk once called “enlightened false consciousness (ibid, p. 10).

5.3 TURKISH FILMS AND MEMORY OF THE 90s

In the next part, three Turkish films which had been produced after the 2000s, will be analyzed. Before that, it will be useful to have a general look at the Turkish cinema of the mid 90s in terms of memory practices since the films that had been chosen plays a great role to change the repeated memory practices of some previous films that could not embody the analyze of the society and the times we inhabit.

After 80s, a shift has occurred in the society. September 12th 1980 military coup was a big offence to the leftist politics, human rights and freedom, this date was a starting point of apoliticization of the new generation which has its effects and politics still going on today in 2010. Lots of pains, murders, tortures, imprisonments had occurred during that period. 80s was also a turnout about the economical politics of Turkey as the neoliberal economy was taking control. The world was going fast with the capitalist globalization, imperialism and Turkey was accompanying it. There were no signs that social state was taking part. Labor class was going through hard times; the exploitation of proletariats was increasing and the gaps between classes. According to Akbal, the

society was silent during the 80s and afterwards. "... the silent denial of the whole society about the violent coups that result in uncomfortable and never confessed feelings of shame and disgrace" (2009, p. 228). She explains that this silence was rooted in traumas which society could not either grieve or heal.

It is not possible to say that no films on the 12th of September were produced. On the contrary, there were around ten movies during the mid 80s till the mid 90s like *Sen Türkülerini Söyle* (1986), *Ses* (1986), *Kara Sevdalı Bulut* (1987) *Av Zamanı* (1987), *Sis* (1988), *Bütün Kapılar Kapalıydı* (1989), *Uçurtmayı Vurmasınlar* (1989) *Bekle Dedim Gölgeye* (1990) *Eylül Fırtınası* (1999) *Babam Askerde* (1994) *80. Adım* (1995 (Akbal, 2010, forthcoming article). Though it is possible to determine that ten films in a ten years time is not high number. Besides, the censorship processes also played an important role to identify this period as a silent period.

When we reach to the mid 90s, another problematic occurred in contemporary Turkish films. Akbal assists that after the mid 90s, some films were not able to reflect the world around us; "they distanced themselves from conflicts centered around class" (2009, p. 228) According to her, these films was glorifying the lumpen world and the violence, without analyzing the reasons and results of it and without analyzing the society they inhabit. She gives examples for these films as follows: *Mixed Pizza* (1997); *On Board* (1998), *A Madonna in Laleli* (1998) *Destiny* (2006) *In the Pub* (2007 (2009, p. 223) Akbal states that the films that narrate the male ego and their lumpen world with violence towards each other and towards women can be defined as "lumpen nothingness"(ibid, p. 222), Akbal claims that these films are not criticizing the society, the conditions that led the characters to be represented and behave that way. The characters are not located in a spatially special place which also gives information about the state of world. She defines that the characters seems as if they are living in a 'bell jar' which is isolated from the world they live in. The films are out of focus and lack of questions and an analytical look. The lumpen's world are represented without asking questions like why and how.

Also Giovanni Scognamillo states that during the second half of the 80s and during the 90s, main tendency was to narrate personal stories, selfish looks which have psychological concerns. If by chance the society was represented this was just as a tiny backdrop without any analyze and with uncertain allusions to the society we live in. (1998, p. 445- 446) Scognamillo claims that Oğuz Adanır was complaining about not finding a chance to watch a film that either criticizing or defending September the 12th till then- which corresponds to the mid 90s (ibid, p. 445).

The films that Akbal regards can also be analyzed by their trigger to forget, their potential to fasten amnesia. Since there is no link or references to collective memory nor traumas and even individual histories and memories, the narrations do not stimuli the spectator to remember. On the contrary they are making them fall deeper sleep of amnesia and stir up violence. Akbal states that “September the 12Th era has been left behind as a far away world from another time, another place” (2009, p. 226).

When we come closer to the 2000s, Akbal give examples of films concerning September the 12th

Like *Vizontele Tuba* (2003), *Babam ve Oğlum* (2005) *Eve Dönüş* (2006) *Beynelmilel* (2006) *Fikret Bey* (2007).

It is interesting that in 2000s, not only the films that have concerns with Turkey’s recent wounds, pains and traumas increased in number, also dealing with the contemporary issues of the society and historical films escalated.² Now a question can be asked: Is this increase can be interpreted as a sign of “memory hypertrophy” which Huyssen suggests?

² Besides the ones above and the ones that will be analyzed it is possible to add *Güneşe Yolculuk* (2000) *Büyük Adam Küçük Aşk*, (2001)/ *Filler ve Çimen* (2001) *Çamur* (2003) *Yazı Tura* (2004) *Takva* (2006) *Saklı Yüzler* (2007) *Rıza* (2007) *O... Çocukları* (2008) *Gitmek* (2008) *Bornova Bornova* (2009) *İki Dil Bir Bavul* (2009) These films were dealing with contemporary or very recent issues of the society. *Eğreti Gelin* (2005) *Eve Giden Yol, 1914* (2006) *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* (2006) *Mavi Gözlü Dev* (2007) *120* (2008) *Güz Sancısı* (2008) *Devrim Arabaları* (2008) *Kıskanmak* (2009) can be categorized as historical dramas that demonstrates the increase in number. New technical developments in Turkish film industry and a high increase of Turkish films in the box offices are one of the reasons of this accretion but this ground is excluded since this aspect is not the main focus of this thesis.

Analyzing this increase as a memory disease can be too unfair when Turkish history, the silent period of the society and Turkey's tradition of not coming to terms with guilt, pain and traumas is taken into consideration. The society's silent, denial background can help us to interpret these as a remedy, as a recall that leads us to "remember for the future" as Huyssen suggests (ibid, p. 227).

Akbal emphasizes that "all bleeding cuts search for remedy" (ibid, 230) and states that hope is in the hands of directors and in the rest of the society, and offers a way of thinking analytically. Below, in this sense, three films which give hope by their analytical way of dealing with social memory will be analyzed.

6. FILM ANALYZES

Waiting For The Clouds/ Bulutları Beklerken (Yeşim Ustaoglu, 2003) *Autumn/ Sonbahar* (Özcan Alper, 2008) *In Nowhere Land/ Hiçbir Yerde* (Tayfun Pirselimoglu, 2002) will be analyzed.

Since it is studied above, by the 2000s many films were produced dealing with recent or contemporary issues of the society ranged in genre by the appendance of the historical dramas. A questions is taken into consideration then, what makes these three films different and privileged to analyze?

The most important common aspect of the films is that they were the first to represent the issues they concern which creates a defamilirazing effect. The spectators were not familiar with the subject and the story (fabula). All of the films are confronting a historical truth which is an issue of collective memory. They look at the past deeply and remind us of some events concerning the character's reasons to be miserable. Generally speaking, *Waiting for The Clouds* inform us of the exile of Orthodox Pontus Greeks in 1916; *Autumn* reminds us of the hunger riots in prisons in 2000s and *In Nowhere Land* remind us people's being lost or dead after the probation in the 90s. All of these subjects are big wounds that had been forgotten or effaced in Turkish society.

These first representations may create an important tool for the memory practices and may give chance to arouse the memories of the spectators.

It will be useful to give some information about the historical backgrounds of these films to be able to comprehend and discuss their value upon memory. *Waiting for the Clouds* deals with a historical truth that had been kept as a secret by the society and government for years. Black Sea region of Turkey was once the ancient country of Pontus. The Greek Orthodox population of Eastern Black Sea region became victim of a systematic policy of extermination by Turkish authorities in the winter of 1916. The government organized an evacuation. People were forced to a long trek. During that exile many Greeks died. The estimated number of Greek people dying from cold, hunger or sickness is 350.000- 500.000 (www.silkroadproduction.com)

During the years between 1916- 1923, this pressure upon the minorities went on. The idea of nation was rising by the establishment of new Turkish Republic and minorities were forced to accept to live in some bad conditions. In 1923 a pact was signed between Greece and Turkey. Some Greeks still living in Turkey was forced to go to Greece and some Turks living in Greece were forced to come back to Turkey. The protagonist of *Waiting for the Clouds* symbolizes the escape from all this exiles; she survived and began to live in her old region but she had no other chance than hiding her true identity, religion and name.

1975 which the events take place in the film is also an important period to give general information. The first census which was including the minorities was administered in 1975. In the era of 70s, fear from 'others', nationalism, and lack of tolerance toward the minorities were rising. In 1955, September the 6-7th events- when Turks attacked the Greek and Armenian minorities- showed how public was full of hatred and how government was fostering this hate and fear. In 1975, the military coup of 1971 was just over and Turkey was going thorough a political period which would lead to another coup in 1980. The government was a coalition between central Right and Islamic parties. The military and the police was supporting the Right. At the universities the Leftist movement was trying to show up against the rise of the right and nationalism. Many activist, leftist students were being killed during these conflicts and battles.

Second film *Autumn* reminds of Turkey's hunger riots in prisons in 2000s. Some arrested people and some prisoners were forced to the F type prisoners. The prisoners were against this and they began their hunger riots and death feasts. In December 2000, the government and security forces began an operation to stop hunger strikes. This was also called "December 19th slaughter" since many prisoners were killed and hundreds were injured. This operation was also named as "Back to Life Operation/ Hayata Dönüş Operasyonu". *Autumn* begins with footage from these operations which directly addresses to collective memory since in spite of the courts and law of torts, the government did not pay this sin, pain, deaths off. The government did nothing about it. The press had covered this issue but by the time passed, the post- effects were not

mentioned in press, people begin to remember it less and less every day and public began to lose its responsibility on this issue.

The third film, *In Nowhere Land* deals with the missing people and takes the attention to the governmental forces since these disappears occurred during probation. *In No where Land* reminds of the Saturday Mothers who held protest against these missing and asked for an answer from 1995 till 1999. The film's relation with Saturday Mothers will be discussed briefly below in the film analyze section.

In sum, the last two films are dealing with recent wounds that had been forgotten in a short period of time and had not been represented enough. Although *Waiting for the Clouds* goes a long way in history the film links 1910 to 1975 which is also taken into consideration as recent period of Turkey that embodies risks of being unforgotten.

Second important common aspect of these films and the motivation of choosing them for this analyze can be explained as follows: Even though they are not directly referring to the 80s and the military coup, all of the films analyze the society and history. These films are definitely picturing a Turkey that had been teared apart that had been bleeding and had been politically smashed since the 80s. The post traumas of the 80s can be clearly seen, analyzed and represented in these films. The distance and confrontation which 20 years of time brings, clears the vision of the film and adds positive effect to the film's analysis of the past. In this sense, all of the three films focus on the collective memory.

Third common aspect is their intersection with collective memory and individual memory one at a time. The protagonist of all of the three films gets in contact with their individual memory which is organically tied to the collective memory.

Another important ground to choose these films is their narrative structure: The form of gaps, the ignorance or denial of the protagonist, the syuzhet's being ordered to reflect the present as a time captured by the past, etc... All of these serve the same result. They address to the spectator's memory. While the spectator tries to fulfill the gaps and

construct the fabula concerning the past, both the protagonist and the spectator goes into a remembrance process deeply, thus this results in the interactive relation of memory and narration.

The film's synopsis and their interrelation with their subject is totally different in each film but what make them alike are their similarities in terms of memory, pain and loss. These three concepts have parallelism with my script's (*Reverse Shot/ Karşı Açı*) some key words as well. We commonly see the results of some violence that had been pointed towards the protagonists by the government and hegemony in all of the three films. The "post- effects" of violence on people who are either innocent or trigger of that violence is also the main theme of the script. *Reverse Shot/ Karşı Açı*'s protagonist goes back to his childhood, youth home and tries to remember the lost and relatively happy past. The protagonist wills to live as if time had never passed. The house, the tape recorders, the cassettes of the protagonist reflects a time of the era of 80s and 90s. The protagonist's of all of the three films tries to ignore, remember their past or to find answers about the past as well. (Three of these processes may occur in temporal order or not in each film). Besides, all of them, (except *Autumn*'s protagonist) are facing the future and wills that the present which entitles the past will be remembered in the future.

The protagonists of all of the three films are similar and these basic similarities can be exposed as follows:

All of the protagonists are alone and isolated from the outside world, they can contact with only one or two close people; all of them is passing through post- traumatic syndrome whether years or just months have passed since their painful experience; all of them are victims of the hegemonic forces, some ignore it, some resist and some hide it for years. The environment in which the protagonists inhabit does not contain references of time (mostly in the beginning). The geographical landscape or the locations gives a sense of timeless zone. All of the protagonists deal with "death". Death appears in many forms, e.g the events begins with a death of a loved one; the ignorance of death of a loved one or a desire to reach the inevitable death.

Below, for each film, the narrative structure will be studied by using the terminology of neo-formalist analyzes. The memory discourse that each film may concern will be discussed. The film's relation with collective memory and its possible effects upon the spectator's construction of the fabula and the stimulation of their individual and collective memory will be argued.

6.1. *WAITING FOR THE CLOUDS/ BULUTLARI BEKLERKEN (YEŞİM USTAOĞLU, 2003)*

The movie takes place in Tirebolu, in 1975. Ayşe (Ruçhan Çalışkur) lives with her elder sister. When her sister dies, Ayşe begins to feel more and more miserable everyday due to her loss. She finds an old photo which makes her misery arise; she begins to act distant and aloof in her relations with everyone in the village. The neighbor's boy Mehmet is worried about Ayşe because they used to spend time together and Ayşe used to tell him stories. Ayşe stops talking with people and when she speaks to Mehmet, she speaks in a foreign language (Greek) which Mehmet does not understand. Mehmet also likes running around with his young vagabond orphan friend, Cengiz. The boys are always on the lookout for the return of Cengiz's father, even if everyone says he was executed for being a Soviet spy. After Ayşe and other villagers make the long hike up into the highlands in the summer, Ayşe retreats to her tiny wood cabin and remains isolated high among the clouds, ready to spend the winter there all alone. Ayşe's odd behavior starts rumors among the villagers. Suspicions also arise with the arrival of a stranger named Tanasis. Convinced he's a spy, Mehmet and Cengiz follow his every move. The boys discover that Tanasis speaks the same language with Ayşe, and they take him to Ayşe. High up in the mountains Ayşe, all alone, reveals her story to him. Ayşe tells about her ethnic background. Adopted by a Muslim family, Ayşe was actually born as Eleni, the child of an Orthodox Pontus Greek family. For over 50 years, she lived in fear, protecting her true identity. Ayşe confesses she has been burdened with guilt for abandoning her younger brother when they were children. Instead of following him when he was deported to Greece, she chose to remain in the safety of her adoptive family. Determined to regain her past, Ayşe decides to travel to Greece to search for her long lost brother.

6.1.1 Narrative structure of *Waiting for the Clouds*

The film begins with black and white footage of some crowd being transported by ship and small boats. The documentary and the original images imply something of the past but which basic time, place and event it is referring to remains uncertain. By the end of these images, we notice a girl with a little boy smiling at the camera, which is the most emphasized image among many others and remains still and finalizes the credit part. Since these images are shown during the first credits, we do not make any assumptions or hypothesis about the images, but as the film begins and “1975, Tirebolu” is titled we assume a continuity chain with the old images we have seen and interpret the film’s beginning point as if it is “years after” although this information is not titled.

The exposition reveals basic information about the character’s past when the officers come and ask basic questions for the census. In the beginning, the spectators mostly make their basic hypotheses that may follow through the construction process. In this scene, the way Ayşe hesitates while answering the questions may make the spectator be suspicious about the truth of the information she gives, yet there is not much evidence that lets us see that the narration is trying to cue the spectator.

When Ayşe’s elder sister dies and when she looks at an old photo, especially in that scene, the cueing process overtly begins. The narration is trying to make the spectator curious about the character since we do not know why she suddenly refuses to talk and behaves in an odd way. When Ayşe looks at an old photo for the first time in the film, the close shot of her face indicates that there is something important about that photo. During the film, Ayşe looks at that photo three times, in each one we do not see it proper and close enough. The *compositional motivation* can be analyzed since there is planting of information that will only be revealed towards the end. By withholding information and not showing the old photo to the spectator, the narrative lets us make assumptions. The narration knows more than the spectator but not more than the character. The over all structure of the whole syuzhet is ordered according to this principle; while we follow the character, the narration also follows the character. This

makes the spectator be curious about what will happen next. In this sense, the syuzhet is ordered according to the principles of three act model: we meet the protagonist at her turning point, she decides to do something and she confronts some obstacles and finally reaches resolution. Although the general range of the narration can be defined like this, since the narration is not redundant; the character is not revealing much about her thoughts, and the protagonist's aim is not strictly marked, (as it would be in a Hollywood style). Thus, it is hard to designate the narration's form as a typical classical form. Yet, in contrast to this, *Waiting for the Cloud's* syuzhet structure doesn't contain *roughened form* and *open-ended* final. However, withholding information and narration's being less *knowledgeable* less *communicative*, makes the spectator more active during the fabula construction.

Through the end when the fabula is shaping overtly enough – either confirming the hypothesis or not justifying it- the spectator does not have a big need to see the photo any more. The attention is driven away from the photo. The dramatic action progresses through to the point, and curiosity of whether Ayşe will be able to meet her brother. The *proairetic* line leads Ayşe to find out where her brother lives and as soon as Ayşe goes to Greece, the narration's *hermeneutic* line seems to come to an end since all the information is revealed. The spectator is now more concerned with the protagonist's emotions and the time of the confrontation of the two.

The photo that had been sealed is also out of the spectator's interest. Only in the end, when Ayşe finds his brother- who ignores that he has a sister, and identified himself as an orphan for all these years- looks at that photo, and at the same time we see the photo for the first time. Just like memory being lost in the past and just like the foggy, cloudy atmosphere of the mountains that Ayşe looks at for hours, symbolizing her unpleasant memory, her desires to remember and being forgiven, the photo is faded with lots of scratches on it, which also symbolizes the twilight, uncertain traits of memories. *Freud's repression* can be recognized here since Niko cannot remember that he has a sister. This is why he was probably too young to remember or because of the unpleasant experience, he repressed his memories and forgot that he has a sister. At the end of the film, the narration comes to a conclusion by letting Niko remember the unpleasant past

and Ayşe's feeling the relief to reveal her own identity by asking forgiveness from her brother. Ayşe has accomplished her need to beg for forgiveness (being forgiven or not is not narrated though.)

The subplots also come to a conclusion. Cengiz, orphan little boy runs away from the orphan school towards Russia to find his father, (so the history is repeated but this time the other way around; he goes to Russia intentionally to get rid of his being an orphan, unlike in 1910 when the children were exiled to Russia and becoming orphans on that long, sorrowful journey.)

The narration has a circuit end by repeating the first black and white image ,but this time, the girl with a little boy implies Ayşe/ Eleni and her brother Niko whom we can not see clearly on the photo.

The narration's *explicit meanings* are unequivocal and during the construction process of the fabula, the spectator's knowledge upon collective memory, history and their individual memory shaped by similar experiences either let them seize it early enough or wait for the narration to be more *redundant*. *The gaps*, withholding information structure and the narration's *hermeneutic* line gives the spectator enough courage, time and space to be active and connect with his/her own memory. This leads the spectator to the *implicit, symptomatic and referential* meanings since *Waiting for the Clouds* embodies all three in one respect.

6.1.2 *Waiting for the Clouds*: Why remember now, why waited for the clouds so long? Is this a confession relief or a confronting recollection?

Two of the first questions to ask while analyzing the relation between memory and narration would be: "When does the narration delivers its message and stimuli to the spectator's memory practices?" and "At what particular moment does the narration begin addressing the memories of the spectator?" While studying the relation between narration and memory, silence moments, gaps or withholding information parts of the syuzhet may be our focus. The protagonist's silence and refusal to talk about herself; the narration's not giving direct information about the protagonist's mental state creates an

open place. This open place can be likened to an open-ended form of a narration. Before the end, this free space gives the spectators many opportunities to create their own hypothesis. These hypotheses may be quite different from each other depending on the spectator's nationality, social memory practices and prior knowledge. These hypotheses may be quite different from the narration's premise for similar discrepancies between the implied author/director and the spectator as well.

The narration's overall structure and especially the way the syuzhet is ordered may create a space for the spectator's activity of thinking and remembering. *Waiting for the Cloud*'s choice of withholding information and pursuing this for quite a long time definitely leads the spectator to fulfill it with their own knowledge. If the spectators have knowledge about this exile but cannot refer it to the fabula during the viewing process, in the end the spectator reaches a recollection and confrontation. This can be symbolized by the cyclic images of the film. After the credit part and the black and white footages, when the film begins and creates no link with the footage parts, we tend to forget about it, since it does not refer to the diegetic world. The fact that the footage is shown at the credit part also makes us assume it as a part of another world. (This is interesting to analyze in terms of *realistic* and, *symptomatic* meanings). Thus, the way this footage is replaced has parallelism with our social memory. The footage refers to the 1910s, which we may not remember or know much about (even as a Turkish or foreign spectator) and conceive it as a date out of this world, belonging to another time, another place. At the end, when the girl with a little boy image from this footage is shown again, the narration interacts with the memories of the spectator.

The spectator follows two lines during the construction. One is the syuzhet line; the spectators remember the syuzhet from the first scene to the end; the other line is chronological order of events; that is, the spectators reorder the fabula according to the casual and logical events. This order may be different from the syuzhet as well as from the order of the fabula. *Waiting for the Clouds* gives a chance for the spectator to reorder the fabula beyond the narration's order. The chronological story of the fabula begins with the death of Ayşe's elder sister. But if the spectator wants to tell the story of the film, the beginning date should be the 1910s; even the first scene of the film is in

1975 when Ayşe lives her daily routine in Trabzon. 1910 is only implied by the story Ayşe reveals and the footage shown in the beginning. The narration does not contain fiction scenes from 1910. As a result, the spectator's memory practices of the syuzhet and the fabula of the social memory of the non- diegetic world all combine and create a whole, logical final when 1910 gains identification as the beginning of all events.

Another part of analyzing the relation between narration and memory can be about what Huyseem suggests and the narration's attitude towards social memory.

Waiting for the Clouds is based on a post- trauma theme. Ayşe remembers her displacement, her loss but overall attitude of the narration is to underline her regrets, and her most visible emotion is her guilt. The film takes place in 1975. Yeşim Ustaoglu's comments about those years are as follows:

Nationalism rallied against the leftist Socialist movement, which had found its strength within universities and unions. The Right had the support of the military and police forces. It seemed like everyday there were strikes, riots or demonstrations. Many students and workers were killed or arrested and tortured. For the people, this was a time of fear. They were forced into silence about what was happening around them." (www.silkroadproduction.com)

The film has a double layer about memory, looking back to 1910 from 1975 and looking back to both 1910 and 1975 from 2003. The present includes two pasts, one in another. Although the social and politic conditions of these years differ from each other, the narration makes decisive choice's to make them alike. Many Pontus Greeks died from cold, hunger and sickness on the week-long trek but government have avoided acknowledging their suffering. Ayşe's silence and hiding her real identity is the result of this fear. After 1975 came September 12th 1980 coup causing too much sorrow and loss most of which we could not confront and say out loud for a long period. Silence, ignorance and fear were common. As a result the narration's choice of the 1970s when all the events take place also indicates its aims of making the spectator remember. In 2003, the narration is trying to make the spectator aware of the close past between 1975 and 1980 and the long period after the 80s.

To sum up, the film is trying to make us remember what we have forgotten and uncover the misty atmosphere of our memory. The next question during this analysis can be as

follows: Since memory is another form of forgetting, can we talk about Huyssen's memory obsession while analyzing *Waiting for the Clouds*? Is Ayşe clarifying her regrets on time or is the film's confession 50 years late? When the memories and pains are lost enough, is it easier to construct them again in the present time? Was it a creative forgetting? Is this remembrance leads to forgetting or is this strong memory practice? The answers to these questions can be explored by the subject's ability to defamiliarize enough.

In 2003, making a film that occurs in 1975 and takes place in the northern parts of Turkey in Karadeniz, which is almost never represented in Turkish films was *defamiliarizing* enough for the Turkish spectator. Moreover, in the end, when the whole fabula is revealed, the emphasis of the film on Orthodox Pontus Greeks was another level of *defamiliarization*. In the history of Turkish Cinema, the representation of minorities had always been problematic, the minorities that were represented were mainly Greeks, but especially Orthodox Pontus Greeks were almost never represented.

The exile of Orthodox Pontus Greek families and their deaths have not been represented enough in Turkish cinema; the narration's depth about the character's mental state also creates an unaccustomed trait. Hence, reducing the film's overall meaning to a "memory obsession" would not be fair enough in terms of Turkish cinema's own memorial practices. Recalling had never been easy on this land and always needed big courage with lots of costs.

In the first scene, we hear a news report on TV giving information about the census which for the first time will determine state on language and religion regarding that the government is still trying to control and have knowledge about the minorities. The fear and the pressure is going on. We can assume that Ayşe represents Turkey's social memory. 1910 passed, the 1980s passed; however, no regrets, no memorials, and not much confrontation occurred.

To sum up, it is possible to posit that the narration's structure and the way the syuzhet is ordered gives free place and chance for the spectators to contact with their own memory

practices. The second conclusion of this analysis is that the narration interaction with social memory is far beyond being an ineffective ‘hypertrophy’ of memory since the subject and the location is defamiliarizing enough for the history of Turkish cinema and spectator’s conventions. The film counteracts the forgetting tendencies and creates a ‘lightened consciousness’ without a bliss of amnesia as Huyssen suggests.

The hard question to ask can be: “Does this reminiscence serve just as a purifying tool for regrets and sins for abandoning “the others” like orphans? As soon as the sin is purified, it is possible to lead to forgiveness.

Ayşe’s feeling guilty about herself can be interpreted as Turkish people’s guilt and abandonment of the minorities. This can also be interpreted that the narration’s point of view is not the minorities but Turkish people whose Turkish identity had been imposed beginning from the primary school with the kind of nationalist chants saying “What an honor to say I am Turk”, which is also shown in the film. Yeşim Ustaoglu is not a minority and she explains that she had the idea to make such a film when she met some women like Ayşe while she was studying at university. “Once I heard their stories, I felt this was a part of Turkish history which had remained in the dark for too long” (www.silkroadproduction.com)

Thus, as aforementioned, it is possible to point out that the narrative’s point of view is Turkish people although the protagonist is a minority and one of the premises of the narration is about the pain of these minorities. The narrative makes the distinction between minorities and Turkish people clearer and looks at them as ‘others’; ‘others’ that had been orphans and that must be remembered in the form of an apology today. In the end, when the protagonist asks for forgiveness, this can be interpreted as the Turkish people are asking for forgiveness from the minorities. One possible way to escape this kind of interpretation could be to emphasize this exile as an act of the government; not to make the protagonist fully responsible for her actions, and to underline the causality of fear more. If the protagonist’s fear and her reasons to hide her own identity could be more overtly grounded to the government’s hegemony by giving references to the other violated actions directed to the minorities. Then her purification and confession could act as an important tool for the collective memory and would not have of the slightest

probability of leading to forgetfulness as soon as the remembrance occurs. To beg for forgiveness and the act to forgive is risky in terms of memory. The more we seem to forgive, the more we seem to forget. Turkey's culture needs more than forgiveness to be able to keep the memory fresh and clear.

6.2 *AUTUMN/ SONBAHAR* (ALPER ÖZCAN, 2008)

Sentenced to jail in 1997 as a university student aged 22, Yusuf is released on health grounds 10 years later. He returns to his village in the eastern Black Sea region, where he's welcomed only by his sick and elderly mother. It turns out that his father died while he was in jail and his older sister got married and moved away to the city. Economic factors mean that it's almost especially old people who live in the mountain village, and the only person Yusuf sees is his childhood friend Mikail. As autumn slowly gives way to winter, Yusuf goes with Mikail to a tavern where he meets Eka, a beautiful young Georgian hooker. Neither the timing nor circumstances are right for these two people from different worlds to be together. For all that, love becomes a final desperate attempt to grasp life and elude loneliness - for Yusuf at least. For Eka, Yusuf is like a character from the pages of a Russian novel: a character who inhabits a faraway world and faraway time. With the 1990s as a backdrop, the film at once documents and criticizes a slice of recent history, exposing the irony, ruthlessness and reality of the period. (www.sonbaharfilm.com)

6.2.1 Narrative Structure of *Autumn*

The film begins with footage shot by a handy cam which displays the date as 2000. A soldier is speaking and the meaning of this speech is highly explicit; this footage is from the protests and hunger strikes against F type prisons. The soldier tells the prisoners to give up and yells that "in spite of all, life is good" which is highly ironic and contradictory since hunger strike leads to death on purpose and after the soldiers attack many prisoners were killed. Furthermore, the narration ends up with a (or his) funeral implying that life's not good and won't be good ever after.

Just like the opening footage in *Waiting for the Clouds*, these images may have some impact on the spectator, may invite them to remember or to understand about these strikes. These images also lead the spectator to assume that the upcoming scenes can take place after 2000 as the mind is usually more used to ordering events in a chronological way.

After this short footage, the film begins. We see Yusuf in prison beside the doctor by whom we learn that he joined these protests which caused to his illness. In contrast with the *Waiting for the Cloud's* footage, not much time had passed between the footage time and the beginning of the film.

In the next scenes, we see Yusuf out of the prison on the way back home, meeting his mother. The narrative's irredundant aspect leads us to learn easily and quickly that he had been in prison for 10 years as a political prisoner. *Autumn's* narration does not demand construction from the spectator by giving some cues or withholding present information. The syuzhet is almost having a parallel timing with the fabula in the beginning.

The narration's *symptomatic* meaning and its social tendencies of a leftist movement is clear. The *proairetic* aspect of a narrative is the chain of causality that allows us to understand how one action is linked logically to others. *Autumn's* narrative structure is not based on dynamic cause- effect actions. However, it is not possible to assist that the events are rendered one after another arbitrarily, and lack an overall sense of dynamism. The narration demands the spectator to be more interested in the protagonist's (Yusuf's) inner dynamism than the actions. Consequently, there is not much action that leads to curiosity as it would be in a conventional syuzhet line. The narration is concentrated on the character than events. It builds up a 'stairstep' psychology within the changing of seasons rather than delaying resolution with *stairstep* construction of events. This psychology can be defined as "dying person's waiting for death with submission and patience." The deadlines are removed by showing a basic trait of an art- cinema narration structure. The character is aimless; the narration is not having a simple, easy to figure out three- act structure. The character's not being goal oriented suits well the

film's "the end of idealism" and "death" themes. Yusuf's still being imprisoned is implied stylistically – by repeated boxed window, doorway shots, bar like shadows and reflection of glasses- as well as literally given information about his weak-lunges, pale face, numbness, not having a proper conversation with any one, not going out much and being in mere solitude. The character is obviously miserable.

The spectators who are used to conventional style of narration may make hypotheses about love and his upcoming happiness when Yusuf meets Eka. The narration leads the spectator to a different perception by not rooting satisfaction or catharsis within this love. Despite the fact that Eka also implies the failure of a period, end of ideals; and that their souls are alike, this love is impossible. Even when they are together and making love they are two individuals suffering from pain and loneliness that can never be cured. They can be cured by holding to each other but the timing of this encounter makes this opportunity impossible.

6.2.2 *Autumn*: Remembering, trying to forget or the impossibility of forgetting?

Autumn's focus of reflecting recent history is rarely seen in Turkish cinema. *Autumn*, in this sense have a privileged place in contemporary Turkish film. The film is dealing with issues and events that really took place just seven years before the production time. Its attitude towards the recent history and prison strikes which had not been presented till that time also whips up its defamiliarizing effect just like it is in *Waiting for the Clouds*. However, these two films' style of stimulating the spectator's recollection is different from each other when the order of the syuzhet is considered as mentioned above.

The protagonist's gaze at the misty mountains is not implying his repressed past or his dark corners of memory as it is in *Waiting for the Clouds*.³ Yusuf's memories are so fresh that they are beyond forgetting. If we have to talk about some oblivion, we can

³ Both Ustaoglu and Alper's film are located in the North of Turkey. Analogous mountain, house, in door scenes and captures are noticed. The misty mountains; Ayşe and Yusuf's eager to go up to the hill is common traits which is shaped by the geographical surroundings and characterization needs. This similarity does not defeat the narration's being defamiliarizing since two of them deal with different issues and 1975 and 2003 are far beyond from each other.

detect that Yusuf is not remembering the **present**. He does not remember how life was outside of prison and can not manage talking casually and can not accomplish some basic social relations of his hometown where some of the townsman can not recognize him either. After so many years they ask who he is, make assumptions about he's being insane. Yusuf's not living in the present time is also emphasized by Eka's line: "You don't live in the present, as if you are from a Russian novel".

"There is always a big gap between the experience of an event and representation of that event" (Huyssen1995, p.13) Huyssen's this assumption is true and indisputable. However, this gap is not represented in the protagonist's time zone. This gap is not clearly noticeable by the narration's structure as well. The syuzhet doesn't contain gaps by withholding information temporarily or permanently. The spectator's are not invited to construct the fabula by cueing processes. What had happened and what have been going on is connected to the past organically without the need to force the spectators remember their prior knowledge or experiences of the events that the protagonist had been through; without the need to order the syuzhet to stimuli the remembering process. The spectator's construction acts simultaneously with the protagonist's silence and actions. The spectators are invited to the present time of the protagonist. This present time concerns the past within the present. (or the other way around, past concerns the present in this case, hence past appertain extensive sphere than the present.)

Huyssen's book name "Present Pasts" can be inspiring to explain the protagonist's (and the spectators) relation with the time and a term can be borrowed from English grammar, which is 'The Present Perfect Tense'. This tense is used to show the relation between past and present and it is said that the actions results are much more important than the actions when this tense is used. (Although the tense concerns the past and the verbs are used in the past tense; it is interesting that the tense name does not contain the word 'past')

Past is continuing in the present, that is the overall aspect of the narration's and protagonist's relation with memory.

As a second inference, it is possible to say that Huyysen's memory obsession is not corresponding *Autumn's* overall meaning. *Autumn* is not about remembering, it is not about forgetting; trying to forget or remember either. It has a long continuity of the past, so long that the past is inserting the present, seizing it, attacking it and changing it. As long as past is no more the past, it becomes the present. We can not talk about either recalling or oblivion. This forms the impossibility of forgetting and a new time zone appears in which past and present are united together. Past is not even constructed again in the present. When there is not something to remember, when the thing that should not been forgotten lives within us, it is impossible to talk about the risks of memory practices.

Objection to this assumption can come up by regarding the footage that contributes to Yusuf's memories of the prison strikes and some protests in the streets. The footage that appears at the beginning of the film repeats twice during the film. In the latter footages, we see some scenes from the strikes and some other protests. It is obvious that these can be interpreted as the narration's being self-consciousness. The footage inserts the scenes "as if" they are the memories of Yusuf but the shooting style, angle and the chosen images are not designed as a subjective memory. They are not from the diegetic world either. It is rather information from real-life with real-footage. It is talking directly to the spectator, giving knowledge and making them aware of what had happened or helping them to remember.

To sum up, *Autumn* is about **the impossibility of forgetting** which creates massive emotional and political effect, emphasizing that what had happened, what the hegemony, government forces did lives within us. It can never be a past experience which can be forgotten or remembered afterwards painfully. It is not cured by begging forgiveness from the ones we love whom we left in order to gain our freedom as it is in *Waiting for the Clouds*. It is not cured or forgotten by being released from prison either.

The protagonist's mental and physical attitude may have signs of melancholy but it would be rather irrelevant to talk about melancholy; some assumptions about losing faith to socialism may come up as well. As a conclusion it is not about losing joy and

faith of life, the narration is formed to be able to deliver the message about the irreversible result of what had happened.

This result is as overt, as painful as irreversible as death henceforth the film ends up with a funeral going up the hill.

6.3 *IN NOWHERE LAND/ HiÇBİR YERDE* (TAYFUN PIRSELİMOĞLU, 2002)

Şükran, is a lady at her forties, working in the central train station in İstanbul. She is fond of his only son Veysel, Şükran is always in great tender for his son because she suffered a lot of his husband's political involvements in the past. She brought Veysel up, with great efforts to keep him away political influences, after the death of his Kurdish husband. She always thinks that Veysel is 'clean'. And one day Veysel disappears... She tries to find him everywhere. She believes that this is a 'normal' vanishing and insists to follow official means to find him. Nevertheless she can not get any reply. There is no record of his arrestment in the police, and they say nothing about his disappearing. They only show her some dead bodies found anonymously murdered to identify him. Şükran faints as she sees one of the corpses of which his face has been smashed in unrecognizable way; but she insists to say that is not his son Veysel. Şule, girlfriend of Veysel, is sure that is Veysel's body. She is really angry at Şule for her insistence. On the contrary, Şükran is sure Veysel is alive; she thinks that he vanished for just an ordinary reason and will turn up some day. Şükran looks for his son desperately everywhere. All of her efforts are in vain. One day, she sees Veysel amid the crowd in the station, but can not reach him. As she tells what happened, no body believes her. Ahmet, a barber in the train station, is a tender hearted man and distressed by her trouble. He comes her house one day and says one of his client who is a talkative policeman, told him an interesting story that a young man with a name of Veysel was arrested and then escaped while he was transported, and that happened at the same time of her son's disappearing. As strange as that, he was seen in Mardin, a small town in the south east of Turkey. Şükran is grabbed by a great excitement and decides to go Mardin immediately.

(www.hicbiryerde.com)

6.3.1 *In Nowhere Land's* narrative structure

Just like the informational footage we see in the beginning of *Autumn* and *Waiting for the Clouds*, the film begins with these sentences: “The estimated number of missing people in Turkey is 3000... Some of these people got lost while they were under probation”. This information does not belong to the diegetic world just like it is in the other two films. This information gives the spectator a big cue and as soon as the film begins, the spectators are allowed to make a direct connection with the information and the fabula.

In the first scene we see Şükran going along with some officers in a corridor which leads to a mortuary. They show her a dead body's face, asking if this is her son. She looks at the body- we can not understand anything by the look on her face- the information is withheld and then she faints.

After a fade out, we see Şükran again with these officers; they ask if she is quite sure that it wasn't her son. “No” she says and seems quite certain of that.

The spectators, just in the beginning, have a chance to make a quick hypothesis that the protagonist's son can be missing regarding to the information about the missing people. Further more may hypothesis that he is or was under probation. The next scene gives chance to go further on this hypothesis that Veysel is certainly under probation because of his political actions when Şükran's boss gives information about Şükran's husband's political background. Şükran, denies saying that “Veysel is a ‘good’ boy and doesn't get involved with such things.” The spectators now have choices of what to believe, whether he was a naïve boy or whether he had been involved with politics; whether he is dead or alive. Depending on the spectator's political background, social status and whether he/ she is living in Turkey, the film and the narration gives space to the spectator to choose what to believe. Though we can not say that both possibilities are equally presented; the way the syuzhet and fabula is ordered, implies more overtly that the boy is politically involved and probably dead. Although toward the middle of the film, the syuzhet is ordered in such a way that, regarding to the obvious proofs, the spectator can make hypothesis that Veysel is living and the mother may meet her son.

Whatever the hypothesis of the spectator is, the syuzet makes the spectator willing to see Şükran's attitude when the resolution time comes. The narration is not based on cueing and making the spectator curious about what had happened to the son since there is not much mystery and complicated political or investigation actions. The narration is designed to make the spectator be interested in the protagonist's emotions again just like it is in the other films analyzed above. The dramatic actions flow through the resolution time when Şükran will accept the truth or –by chance- when she will hug her son.

The narration does not create many gaps, but does not give direct information about what had really happened to him, in the end. As we read the beginning sentence, we are capable of narration's *explicit* meaning that Veysel got lost and murdered during probation.

The *implicit* meaning of the fabula can be interpreted that Şükran is not aware of many things surrounding her. She is apolitical, she is incapable of seeing things and this is not just the result of her emotional status. Şükran implies of people unaware of the truth that lies in front of them and how sorrowful it can be being apolitical. She searches her son totally in wrong places. In spite of the fact that this missing should have a lot to do with the authorities and the police is responsible of his death, she begs them, she appeals to them to find her son. Şükran is not the only person characterized as being apolitical, the civil people she appeals to are not willing to get involved with “these kind of stuff” as they say. They are also cursing to Veysel because of his political activities and because of the trouble he may drag them in.

Şükran's loneliness and solitude also implies that public is not showing civil resistance. Şükran has no effort to arouse them and get together. When a German journalist asks Şükran about her story and tells that he can help, she escapes. Similarly when another mother is telling about her sorrows of his son's being murdered during probation, instead of listening Şükran runs away. The spectators have chances to sense Şükran's emotions as well, we feel that Şükran knows the truth but all she does is to deny it. Denying is her way to escape from the cruel truth that her son is dead.

Voice over of Şükran tells her deepest feelings about this search but the way it is narrated can not be analyzed just as a subjective inner voice. The sentences are formed

in the “past tense” (for example “that day was...) Therefore Şükran is telling the story to someone again or we can say the narrative is narrating itself. This indicates that the narration is highly self-consciousness. This consciousness makes the spectator be aware that events had passed away, the story had a precise end and Şükran will confront that end. This trait of the voice-over also implies to the lost people and highlights the film’s premise about remembrance.

Şükran’s passive escape and not showing any political resistance or actions implies the public’s ignorance of this missing people in spite of the fact that one of the biggest civil resistance had happened in 1995 by the mothers of the missing people.

6.3.2 Forget to remember

From 1995 to 1999, the Saturday Mothers held protests every Saturday demanding information about their loved ones who disappeared in the 1990s. Their sons or daughters were taken away by the security forces and never returned. Saturday Mothers were the mothers of the missing people in Turkey. The production date of the film is 2002. Saturday Mothers had fizzled out three years before the production time. (Although after 10 years time, in 2009 they gathered again but this was not as crowded and as effective as before)

Therefore, the missing people and their death during probation had been known precisely when the film was released in Turkey. For a Turkish spectator the correlation with their own social memory and the film’s fabula was easy to construct. (For foreign spectator, the information were given clearly during the film in order to make them understand the situation) Anyone who watches television and read newspaper-excluding their being politically interested in this issue or not- must have heard of Saturday Mothers. As soon as the film begins it becomes easy for the spectator to correspond it with Saturday Mothers although the film is not focusing on a civil resistance, it is rather reflects an individual’s deep feelings in a society of ignorance and violence.

In Nowhere Land possess an important place since it is the first time to reflect a mother whom can be interpreted as expansion of Saturday Mothers. The film also protects its position in recent Turkish cinema since it is the first and last film dealing with Saturday mothers and missing people. This trait plays an important role in terms of memory practices. No matter how often Saturday Mothers had been presented in press, this defamiliarizing effect stimulus the memory of the spectators.

One of the questions to ask can be about the time of the film and time of the events during analyzes. At which year is the protagonist searching for her son? Is it after 1995 or before it? If it is after 1995, then the narration is implying a recollection of Saturday Mother's and pointing to the missing people's not being found yet. Or does the events take place before 1995 which will lead to a bigger resistance of Saturday Mother's? The answers would be quite estimated since the film does not give any cues. The protagonist wanders in a timeless zone searching for her son who is in no where land (as regarding to the film's title).The protagonist does not watch TV and the train station she works also has timeless features.

In spite of all these, we assume that events take place after the Saturday Mother protests when Veysel's girl friend Şule takes her to a mother who can be considered as a "Saturday mother" as Pirsemioğlu accepts that. Besides, he adds that "This is not a Saturday Mother film. This is a film of a mother. Saturday Mother's is a big wound, pain of Turkey but it is much more easy to tell a story of a Saturday Mother cause the pain is so clear. The film shows that this pain can come up in a different way" (<http://www.bizimanadolu.com/sanat/sanat6a.htm>)

Scenes that take place in Mardin and Mardin locations indicate the date to be around 1990s but the exact year is not titled or can be figured out. If we assume that the events take place in the 90s, it is possible to claim that the protagonist do not remember about the recent past. The protagonist denies about the recent past of Saturday Mothers and of her husbands murder as well. This can lead to read the film as a "forgetting practice". The protagonist does not only deny, she also forgets about the experiences she faced. This forgetfulness is interesting to analyze since just like recollection concerns the

forgetting within; the other way around is also possible. This short term amnesia embraces a strong remembrance which creates a powerful anticipation, just like a volcano ready to explode. Consequently, in the end when Şükran accepts that he is dead, her amnesia is cured, she cries that resolute with a big relief.

Since the film is not precise about the date of the events, it is possible to assume the date as 2002 which is the production date as well. In this case, the protagonist's oblivion is stronger and it is more easy to read the film as a "memory film".

Analysis of the film occurs today, in 2010, thereby it is easy to figure out that the narration definitely guides the spectator to remember about the 90s Saturday Mothers and the people that were missing after the 90s. The film is making the spectator comprehend that the missing people are still an unsolved problem and pain of the country but they are not having that much visibility in press or civil protests.

The narration's correlation with oblivion, with denial, with memory; the date of the events and their references to the past and the future allows to hypothesize that the film indicates past, present and future at the same time, leaving its marks both on the past and future.

7. CONCLUSION

This study tries to explore the relation between memory and narrative. By following the Neo-formalists terminology, this study suggests that the narrations cue the spectator throughout the construction of the fabula. The data on the screen is transformed into a story world by spectator's interpretive process. The spectator rearranges the events in temporal or logical order while comprehending the story. This process has a lot to do with memory since the spectators have to remember the scenes that took place earlier and link them with the upcoming scenes.

In terms of memory, there is always a big gap between the experience of an event and representation of that event. This gap can be likened to the gaps of the syuzhet which is fulfilled by the spectator. The spectator is deeply active during the viewing process; they constantly remember. The spectator's prior knowledge of history, cultural and collective memory is also associated with this recollecting process, especially when the film's themes clearly depend on collective and individual memory. When the spectator is constructing the fabula, they are constructing the past and they are in contact with their collective memory. The narration triggers the memories; both the characters and the spectators confront their memories. This thesis claims that the themes of the films concerning memory lead the spectator to be more active while constructing the fabula.

In this sense *Waiting for the Clouds/ Bulutları Beklerken* (Yeşim Ustaoglu, 2003) *Autumn/ Sonbahar* (Özcan Alper, 2008) *In Nowhere Land/ Hiçbir Yerde* (Tayfun Pirselimoglu, 2002) are analyzed. Since all of these films interact with the spectator in the intersection point of individual and collective memory, each film's narrative structure is analyzed to figure out how they can stir up the memory and defeat the oblivion.

The common aspect of these films' ability to connect with the memory of the spectator is rooted in their primary status. They are almost the first examples dealing specifically with aforementioned subjects which were almost never represented in Turkish film history such effectively. Yet, their defamilirazing effect serves as a stimulus.

Second common aspect is that although the syuzhet of each one is not organized exactly in the same way, their narrative structure aims to address the spectator and count them in during the construction and remembering process.

Waiting for the Clouds/ Bulutları Beklerken withholds the information during the most parts of the syuzhet. The narrative knows more than the spectator.

The gaps, withholding information, and the narration's *hermeneutic* line give the spectator enough courage, time and space to be active and connect with their own memory.

Autumn, on the contrary, does not withhold information during the syuzhet. The spectator's construction acts simultaneously with the protagonist's silence moments and actions. *Autumn* reaches deep into the deep sources of memory by only staying in the present time, but since the wounds have occurred in the past, the present cannot be seen, felt and the protagonist is not living in the present. The past is carried into the present therefore the narration does not obtain recalling or create oblivion. *Autumn* highlights the impossibility of forgetting consequently leading to the most powerful memory practices.

In No Where Land's protagonist denies the recent past, forgets about the experiences she had and ignores the truth which leads to reading the film as a "forgetting practice". Recollection concerns forgetting within and this short term amnesia embrace a strong remembrance.

The time of the story, the film and the spectator are all unified to form another time which is "re-changed present time" that is formed by the past. It is well known that remembering always happens at present time. Remembering is a reconstruction of the past. Since these films rely on certain facts and truths, it is not possible to mention the risks of this reconstruction as it would be in a historical study or oral history. These films follow their characters' inner emotions and try to invite the spectator to the protagonist's world which is the society that the Turkish spectator is familiar with in all

aspects. The disruption of the reinterpretation of the fictional world is not recognized, thus it is not possible to claim that these films' memory practice includes wrong, exaggerated or arbitrary information.

The past is clearer when the memory is refreshed. Freud's 'repression' can be applied to the traditions of the Turkish society with memory. Many painful experiences have to be confronted in order to transform the present and recreate the future with more security and hope. As aforementioned Huyssen's memory obsession cannot be applied totally to Turkey whose history is shaped by silence and acceptance. Besides, there is no harm if the premise of analyzed films is rearticulated in the forthcoming films in different narrative forms. Only if some issues are presented so often that the spectator, the public, gets familiarized within and begin to lose the sensitivity upon these issues; only if it can be analyzed clearly that the narration uses the unforgotten, unrepresented issues just as a decorative but useless background; and only if it is recognized that the remembrance attempts to conclude in creating much oblivion, then it is possible to refer to Huyssen's memory obsession and mention the damaging results of that kind of agglomeration in memory practices.

To sum up, the films that are analyzed in this study leads the spectator to the misty road of memory and opens the uncertain path, make it clearer and hopeful for the future despite the fact that narration of all of the three films has an overall theme of despair. When we remember we can understand the past, the present and the future better together with the state of the world, the society we inhabit.

What the current researcher aims by the script *Karşı Açı/ Reverse Shot* is coherent with all these three films' analysis of the society and some basic concepts like isolation, quilt and misery. The protagonist is an anti- hero, the narration implies that after the 80s, the shift in the society affected the protagonist and he became addicted to fame, money; the media and popular culture also changed during the rise of the consumer culture and imperialism; thus, the protagonist became one of the visible symbols of this change. The narration begins just after a turning point in the protagonist's life, just after a terrifying event and deals with confronting his guilt. By withholding information and by

temporary gaps, the narration's structure is organized in a way to give space to the spectator to make assumptions about what had happened in the past. Not only are the two protagonists, but all the other characters are the reflection of violence which has its own long and ongoing memory on Turkish land.

This script aims that the critique of this violence - both social and personal, both physical and emotional - may help to reveal the repressed pains and come to terms with our big gap of memory, just like the analyzed films achieved and create a relation with the spectator's own memory practices. Thus, the suggestion of this thesis and the overall meaning of the scripts can contribute to the hope of getting rid of any possibilities of collective amnesia.

REFERENCES

Books

- Gerard, G., 1972. *Narrative Discourse, An Essay in Method*, Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Bordwell D., Thompson K., 1993. *Film Art and Introduction*, The McGraw- Hill Companies.
- Chatman, S., 1978, *Story and Discourse*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- Richardson, B., 2002, *Narrative Dynamics, Essays On time, Plot, Closure and Frames*, USA: The Ohio State University Press,
- Thompson, K., 1999, *Storytelling in the New Hollywood*, Cambridge, London: Harvard University Press.
- Rosen, P., 1986, *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York: Colombia University Press.
- Thompson, K., 1988, *Breaking The Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, New Jersey: Princeton University Press.
- Bordwell, D., 1985, *Narration In The Fiction Film*, United States of America: The Board of Regents of the University of Wisconsin System.
- Mast G., Cohen M., Braudy L., 1974., *Film Theory and Criticism*, New York: Oxford University Press,
- Stam, R., 1995, *Film Theory, An Introduction*, Blackwell Publishing
- Taylor, L., Willis, A., 1999. “Narrative” *Media Studies: Texts, Institutions and Audiences*, Oxford: Blackwell Publishing.
- Hall, S.[1973] 1980, “Encoding/decoding”. *Culture, media, language: working papers in cultural studies*, 1972-79. Hall, S. (Ed.). London: Hutchinson.
- Edward B., 1992, *Narrative Comprehension and Film*, London, New York: Routledge London and New York.
- Scognamillo, G., 1998/ 2003, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Akbal Süalp Z. T,2009_“The Glorified Lumpen Nothingness Versus Night Navigations” *Cinema and Politics: Turkish Cinema and The New Europe*, Bayrakdar Deniz (Ed.),UK: Cambridge Scholars Publishing.

Freud, S. 1914, *Psychopathology of everyday life*, New York: The macmillan Company.
Huysen, A., 2003, *Present Pasts, Urban Palimpsests and the Politics of Memory*,
Stanford, California, Standford University Press

Other Sources

Setareh F. Behrooz H.,(Producers), 2003, Yeşim Ustaoglu (Director). *Waiting for the Clouds/ Bulutları Beklerken* [Film]. Turkey: 35mm, Color, 87 min.

Acar S. (Producer), 2008, Özcan Alper (Director). *Autumun/ Sonbahar* [Film]. Turkey: 35mm, Color, XX min

Yurdatap K., Özbatur Z., Ruzickova Steiner G., (Producers), 2002, Tayfun Pirselimoglu (Director) *In No Where Land/ Hiçbir Yerde*, Turkey: 35mm, Color, 90 min.

APPENDIX

APPENDIX-1: KARŞI AÇI/ REVERSE SHOT (Script writer: Ceyda Aşar)

1. ANA CADDE / DIŞ/ GECE

(Kadir'in bakış açısıyla)- RÜYA
Genişçe bir otoyol. Hiç araba geçmemektedir. Derin ve hızlı nefes sesi eşliğinde Kadir otoyolda koşmaktadır. Ayaklarına bakar, ayakları çıplaktır. İleriye bakar. Otoyolun devamında, arkadan, belli belirsiz bir kadın ile küçük bir kız görür. El ele tutuşmuşlardır. Kadir onlara doğru yaklaşır. Kadın ve kız kıpırdamamaktadır. Kadir yaklaştıkça devam eder. Nefes sesi hızlanır. Kadir belli belirsiz Özlem diye seslenmeye çalışır. Nefes sesi hızlanır. Kadın ve küçük kız tam yüzlerini dönecekken otoyol araba ile dolar. Kadir arabaların ortasında kalır. Kornolar çalar. Kadir ezilme tehlikesi ile karşı karşıyadır. Sağa sola kaçarak kurtulmaya çalışır. İleriye bakar, kadın ve küçük kızın durduğu yer, vızır vızır araba doludur. Kadını ve kızını seçemez. Büyük bir tır Kadir'e doğru ilerler, uzun uzun kornasını çalar, gittikçe yaklaşır, tam çarpacağı sırada ekran kararır.

JENERİK-

2. KADİR BEBEK EV ÖNÜ/ DIŞ/ GÜN
Bebek sırtlarında bir sokak. Güneşli bir gün. Kadir'in üzerinde takım elbise vardır. Sokağın ortasından yürüyerek evin önüne gelir.

3. KADİR BEBEK EV / BAHÇE ÖNÜ/ DIŞ/ GÜN
Gözleri kızarmış ve şiştir, bitkin görünmektedir. Kirli sakallıdır. Evin dış kapısını açar.

4. KADİR BEBEK EV/ İÇ/ GÜN

Kadir içeri girer. Oldukça zengin görümlü, modern bir şekilde döşenmiş bir ev. İçeri girince kafası, duvara asılı rüzgar çanına çarpar, rüzgar çanının sesi duyulur. Kadir, eliyle sallanmasını durdurur. Hareketleri yavaştır. Mavi, beyaz renklerde, üzerinde ev desenleri olan seramikten bir rüzgar çanıdır. Uzakta, Özlem ve Rüya ile beraber çekilmiş fotoğraflar vardır büfenin üzerinde. Ayakkabılarını çıkarmadan dolaşır evin içinde. Ayakkabıları oldukça şıktır. Parke salonda yürürken ayağına bir oyuncak takılır. Ayağının çarpması ile birlikte oyuncak, kendi çevresinde döner ve İngilizce bir şarkıyı tekrarlar. Oyuncağı izler bir süre. Oyuncağın şarkısı sürerken kanepeye oturur. Orta sehpanın üzerinde bir ısırık alınmış yeşil elma vardır. Isırık alınan yeri kararmıştır. Bir yemek tarifi kitabı açıktır ve kalemle bir yemek işaretlenmiştir, yanındaki kağıda malzemeler yazılmıştır. Beyaz bir Mac bilgisayar vardır orta sehpanın üzerinde, açıktır ve fişi takılıdır, Kadir mouse'u hareket ettirir, masa üstü resmi belirir. Deniz kenarında Özlem ve Rüya'nın arkadan çekilmiş, silüet olarak göründükleri, kumda oturdukları bir fotoğraf. Masanın üzerinde bir tarak vardır, tarağın üzerinde uzun saç telleri vardır. Bir sabahlık kanepenin kenarından yere doğru sarkmaktadır. Kadir bunlara bakar, derin bir nefes verir. Kalkar, cam kenarına gider.

5. KADİR BEBEK EV/CAM KENARI/ İÇ/ GÜN

Cam kenarından denizi apaçık görmektedir. Güneşli, aydınlık bir gün. Deniz parlar, birkaç şilep geçer, bir gemi düdüğü duyulur. Kadir'in gözleri hep

tek bir noktaya dalar.
Düşünceli ve sıkıntılı görünür.
Camın jaluzilerini çeker.
Salondan geçip, merdivenlerden
yukarı çıkar ağır ağır.

6. KADİR BEBEK EV/ YATAK ODASI/ İÇ/ GÜN

Yatak odasının perdelerini sıkı sıkı kapatır, iki kişilik yatağa uzanır, önce gözleri açık, tavana bakar. Daha sonra yana döner. Kapısı yarı açık gardırobun içinden, kadın elbiselerinden parçalar gözüne ilişir. Hemen öbür tarafa döner. Yerde kadın terliği vardır, teki ters durmaktadır. Ondan da gözünü kaçırır, sırt üstü dönüp gözlerini kapatır. Bir süre böyle yatar. Sonra kalkar. Tuvalet masasına gider, tuvalet masasında çeşitli kadın takıları, makyaj malzemeleri göze çarpar. Alt çekmeceyi açar, çekmece ilaç doludur, bir şeyler arar. Aradığını bulamadığı anlaşılır. Çekmeceyi yerinden çıkarır ve yere boşaltır. Yere çömelip tek tek ilaçlara bakar, aradığını bulamaz. Çekmeceyi yerine takacakken, dolabın arkasına sıkışmış olan bir tomar kağıt görür, çekmece, kağıtlardan dolayı yerine girmez. Kağıtları çeker, bu sırada kağıtların kenarları yırtılır. Hızlıca bakar ne olduklarına, faturalar, notlar, önemsiz ıvır zıvırdır, kağıtları üst çekmedeki yerlerine geri koyacakken, kağıtlardan biri dikkatini çeker. Mavi renkte bir kağıttır bu. Kenarı yırtılmıştır. Üzerinde "Kadir'e" yazmaktadır. İkiye katlanmış kağıdı açar. Okur, okudukça yüzü değişir. Bitirir okumayı. (Tam bir sayfayı okuma süresi kadar izleriz Kadir'i) Öylece yere çömelmiş halde, halıda tek bir noktaya bakar.

7. KADİR BEBEK EV ÖNÜ/ DIŞ/ AKŞAM

Akşam olmuştur. Kadir'in dış kapısının önünde Komşu Recep arkadan görünür. Zile uzun uzun basmaktadır, uzun zamandır orada gibidir.

8. KADİR BEBEK EV/ YATAK ODASI/ İÇ/ GECE

Zil çalmaktadır. Kadir yerde, halının üzerinde, aynı şekilde çömelmiş bir şekilde oturmakta ve aynı noktaya bakmaya devam etmektedir. Yanında yerde mavi renkli kağıt durmaktadır. Zil sesi kesilir. Zorla kalkar ve yatağa atar kendini, sırt üstü. Derin bir nefes verir. Bir an sessizlik olur.

Alt kattan cep telefonu sesi gelir. Çalar, çalar ve susar. Kadir yastığı yüzüne doğru gömer, ayakları biraz havaya dizine doğru kalkar, çığlık atar, derinden gelen kısık bir çığlık duyulur.

*1. cadde/ araba önü/ dış/ gece
Flashback an: Bir kadın
çığlığı... Kadir'in bakış açısı
ile: Çok yakın planda siyah,
öfkeli erkek gözleri. Bir
kadın çığlığı tekrar. Kararma.*

JENERİK

9. OTEL ODASI/ İÇ/ GECE

Kadir'in sakalları uzamıştır biraz. Lüks bir otel odasındadır. Işık kapalıdır. Perdeler açıktır ve içeri reklam panosundan ışık girmektedir. Baş ucunda dijital bir saat ilerler. Saat 03:07'dir, dakika 08 olur. Yatakta gözleri açık, dizleri göğsünde öylece oturmaktadır. Yatağa uzanır. Yana döner, sola döner. Sırt üstü döner, tavana bakar. O sırada yan odadan, yüksek ve tutkulu sevişme sesleri gelir. Eşlik eden belirsiz birkaç kelime ve mırıltılar duyulur. Doğrulur. Dinler. Geri yatar. Sesler yükselir. Yorganın altından elini pijamasının

içine sokar. Mastürbasyon yapmaya başlar ancak bir süre sonra içinden gelmez, devam edemez, bırakır. Sesler, boşalma anına kadar yükselir. Adamın inlemesini duyar, bu sırada bu inleme sesine flashback sesi karışır.

2. cadde/ araba önü/ dış/ gece
Flashback an: Fiat model,
camları karartılmış arabada.
Arabadan yüksek sesle bir
Türkçe şarkı duyulur. Kahkaha
atan yakın plan bir erkek yüzü.
(Bir önceki yakın planda
gözleri görünen Birinci
Erkek'in yüzü.)

Kadir'in cep telefonu çalar.

10. OTEL RESTORAN/İÇ/ GÜN
Bir tabakta yumurta vardır.
Beyazı ile sarısı birbirine
karışmamıştır. Kadir, tabağına
bakmaktadır, yememektedir.
Gözlerinin altı mor, gözlerinin
içi kırmızıdır. Yanına orta
yaşlarında, şişmanca, bir kadın
gelir. Kadın gülümseyerek,
heyecanla, yüksek sesle, tane
tane konuşur.

KADIN 1

Affedersiniz, rahatsız
ediyoruz Kadir bey, Poyraz Bey! Ay
hangisi? (gülür) Sizi izliyoruz
hep. (gülür) Çok beğeniyoruz. Bir
fotoğraf çektirebilir miyiz,
rahatsız edicez ama...

Kadir'in yanıt vermesine fırsat kalmadan kadın, kendi yanağını Kadir'in yanağına yapıştırır. Elindeki cep telefonu ile bir garson onların fotoğrafını çekmektedir. Kadın, kaşla göz arasında Kadir'i yanağından öper. Genç kız gibi gülümseyerek, sevinçle zıplayarak gider. Kadir arkasından bakar kadının. Kadın masasındaki ailesine gösterir fotoğrafı. Masada yüzü Kadir'e dönük biri eğilerek masadakilere bir şey fısıldar. Hepsini "Aaaa!" der. Acıklı bir

yüz ifadesi takınır. Tam Kadir'e doğru dönecekken yüzleri, Kadir gözlerini kaçırır ve yüzünü ters yöne çevirir.

GARSON

Abi, ne olacak sizin Aziz? Fena yamuk yapıyor yani, hayır icabına bakmak istiyorum ama sen halledeceksin değil mi abi,abi hastayız sana.

Kadir garsona bakar. Zoraki gülümser. Kadir tekrar tabağına bakar.

KADİR

Bana yeni bir yumurta hazırlatsana, sarısı ile beyazı karışmış olsun.

GARSON

Hemen ağabeycim. Başka bir emrin?

Kadir, hayır anlamında başını sallar.

11. YURT DIŞI OTEL/ İÇ/ GECE

Kadir başka bir otel odasında uzanmaktadır. Sakalları biraz daha uzamıştır. Yine sağa sola döner. Kalkar. Yorganı yere atarak üzerine yatar. Yana dönüp uyumaya çalışır, gözünü kapatmasıyla açması bir olur. Odadaki telefon çalar.

KADİR

Yes, No, I don't need a wake- up call.

Thanks.

Kalkar, camdan dışarı bakar. (Camdan yurt dışı bir Avrupa kentinden bir detay görünür) Sıkkın görünür, boş bakar dışarı. Yan odadan bir inilti duyar. Bir kız çocuğunun ağlama sesi belirginleşir. Bir kadın da ona yabancı dilde bağırılmaktadır. Kadir, sesleri dinlerken gözü karşı duvardaki

çerçeveye takılır. Yurt dışındaki kentin bir fotoğrafı asılıdır, turistik, panoramik bir fotoğraftır. Altında, "The city where happiness is" yazmaktadır.

12. YURT DIŞI OTEL RESTORAN/ İÇ/ GÜN

Kadir, otelin restoranında, açık büfeden bir şeyler almak üzeredir. İçeride tek tük müşteriler vardır. Restoran, otelin üst katlarındadır, şehir manzarası görünür. Birden içerisi kalabalık bir Japon turist kfilesi ile dolar. Hepsi birbiri ile konuşarak bir anda restorana girer ve manzarayı fark eder etmez, hızla cam kenarına doğru ilerleyerek fotoğraf çekmeye, kameraya çekmeye koyulurlar. Kadir, onlara yol verecekken, bir Japon kadın havaya kaldırdığı kamera çantasını Kadir'in kafasına çarpar. Kadir irkilir. Elindeki tabak yere düşer.

Kadın, Japon usulü eğilerek özür diler.

JAPON TURİST
Sorry... Sorry

Kadir, yerinden kıpırdayamaz, tepki veremez, nefesi kesilmiş gibidir. Kadir, hızla kalabalığı yarararak restorandan çıkar.

13. YURT DIŞI OTEL ODA/ İÇ/ GECE

Kadir, göğsünü tutarak odaya girer. Nefes nefesedir. Bir süre kapının ardında öylece durur. Yere çöker. Derin nefes alış verişleri artar. Gözlerini kapatır.

3.
*Cadde/ araba içi/ dış/ gece
flashback an: Yakın plan bir
gırtlak detayı, boğazda derin
bir hırıltı, boğaza bastıran
bir erkek eli, elin altından
yavaşça kan sızmakta.*

14. KADİR BEBEK EV/ YATAK ODASI/ İÇ/ GÜN

Kadir yatak odasındadır. Gömme dolaptan birkaç parça eşyasını alarak bir el çantasına doldurur. Dolabın içinde, bir kutu bulur, içinde çeşitli anahtarlar vardır. Birini alır, üzerindeki yazıya bakar, (anne ev yazmaktadır) cebine atar anahtarını. Yerde durmakta olan, daha önceden okuduğu mavi renkli, ucu yırtılmış kağıda bakar. Alıp almamakta tereddüt eder. Çekmeceye geri koyup, çekmeceyi kapatır. Cep telefonu çalar.

KADİR

Evet Muhittin?... Evdeyim... Tamam.

15. KADİR BEBEK EV/ SALON/ İÇ/ GÜN

Kadir, salonda ayaktadır. Kafasında kasket ve gözünde güneş gözlükleri vardır. Etrafındakilere karşı ilgisiz gibidir. Eşyasını koyduğu el çantası da elindedir. Bir kadın (Esra) kucağında 1-2 yaşlarında bir bebek ile salonu gezmektedir. Camların çerçevesine dokunur. Bir adam (Bora) girişteki ayakkabı dolabını ve ardiyeyi açmış, içine bakmaktadır. Bir başka adam (Muhittin) gülümseyerek onları izlemektedir.

MUHİTTİN

Gerçekten bu fiyata bu muhitte çok zor. Hem de böyle...

ESRA

Aidat ne kadar?

MUHİTTİN

Çok değil, böyle sitelerde o da faiz oluyor. (kadir'e) Kaçtı?

Kadir yanıt vermez.

MUHİTTİN

Beş yüz civarı sanırım ama güvenlik görevlisi falan her şey dahil yani.

Üst kattan elinde zorla taşıdığı bir oyuncak kutusu ile küçük bir kız çocuğu gelir. Çok sevinçli görünür.

ELA

Anne bak ne buldum!

Ela, bütün oyuncakları kutudan dışarı çıkartmaya başlar.

ESRA

Çıkartma Ela, kırarsın, kızar sonra kardeş değil mi canım?

ELA

Bunları da alabilir miyiz anne, lütfen, lütfen anne.

BORA

Evet, şimdi... Biz evi beğendik ama fiyat biraz yüksek, hem bu kadar eşyaya ihtiyacımız yok. Yani dediğim gibi Amerika'dan getirtmedik kendi eşyamızı, onlar orada kalacak ama bu kadarı da fazla. İstemediklerimizi verelim, oradan indirim yapalım mı?

Kadir birden kapıya doğru yürümeye yönelir.

KADİR

İstemediklerinizi atarsınız! Kesin alıcı dedi diye bekledim, siz tartışın, kararı bildirirsin Muhittin.

Kadir çantasını eline alarak evden çıkar. Herkes garipseyerek arkasından bakar. Kadir'in cep telefonu çalmaya başlar.

(Not: Kadir'in Cep telefonunun melodisi, televizyonda göreceğimiz dizinin melodisidir.)

16. KADİR BEBEK EV ÖNÜ/ DIŞ/ GÜN

Kadir, kapıya çıkar. Yan komşu Recep bahçededir, çiçeklerle ilgileniyordur. Kadir, hızla çıktığı halde, yan bahçedeki Komşu Recep'i görünce geri adım atar. Evin cephesine yaslanarak ters tarafa doğru ilerler usulca. Sol tarafta bahçe duvarının önüne gelir. Biraz yüksekçe olan bahçe duvarından atlar, bir ara yoldan sokağa çıkacakken, bir cip gelir eve doğru, park etmek üzere yavaşlamıştır cip. Kadir ani bir manevra ile başka yöne doğru, evin arka tarafına doğru yürür. Tanınmamaya çalışarak başını biraz daha öne eğerek, doğal bir şekilde yürümeye çalışır. Sonunda sokağa ulaşır. Cep telefonu çalar yine. Cep telefonu çalmaya devam ederken çöp kutusuna atarak yürümeye devam eder. Sokakta ilerler.

17. KADİR ANNE EV/ DIŞ/ GÜN

Kadir, elinde küçük çantası bir apartmanın önüne gelir. Maltepe'de bir eski mahalle. Boş bir sokak. Eski moda olan, döner salıncakları eliyle kurup, çocukları oturtan bir adam geçer. Döner salıncağı taşımaktadır kucağında. Kadir ona bakar, belli belirsiz gülümser. Bir sepet sarkmaktadır apartmanların üst katından. Bir kedi sokağı boylu boyunca geçer hızla, miyavlayarak. Sokağın sonunda bir küçük çocuk parkı vardır. Park boştur. Kadir elindeki anahtarlığı karıştırır, birkaç kere denedikten sonra apartmanın dış kapısını açar.

18. KADİR ANNE EV GİRİŞ/ İÇ/ GÜN

Kadir, eve girer. Girdiği an, kapının arkasındaki, duvara dayalı duran büyük şemsiye ve baston yere düşer. Kadir irkilir.

4. Cadde/ araba içi/ dış/ gece

Flashback an: Kadir'in bakış açısıyla, yol. Arkada oyuncak bir bebekten gelen dijital sesi belirgin bir şarkı. Kadir bir an kafasını çevirir, Özlem'in yüzü saçlarıyla kapanmıştır. Özlem camı açar, camı açtıkça saçları uçuşur, yüzü ortaya çıkar. Kadir'e döndüğü an görüntü kesilir.

19. KADİR ANNE EV GİRİŞ/ İÇ/ GÜN

Ahşap, eski model ayakkabılıkta yaşlı kadın ayakkabıları ve terliklerine bakar, Kadir ayakkabılarını çıkarır. Kenarları yırtılmış bir eski erkek terliği geçirir ayağına.

20. KADİR ANNE EV/ OTURMA ODASI/ İÇ/ GÜN

Evde, kanepelerin üzerine beyaz örtü örtülmüştür. Perdeler kapalıdır. Guguklu saat sarkacı çalışmaktadır. Kadir'in çocukluk fotoğrafı, yanında Nebahat ve Baba görünür büfenin üzerinde. Salondaki çiçeklerin toprağına, ters döndürülerek, plastik su şişesi saplanmıştı. Evdeki tüm eşya eskidir. Eski tip soba, koltuklar, eski tip televizyon, eski tip radyo ve video vardır. Televizyonun üzerine dantel örtülmüştür.

21. KADİR ANNE EV/ MUTFAK/ İÇ/ GÜN

Kadir, mutfağa gider. Mutfak derli topludur. Hiç bulaşık yoktur, buzdolabını açar, birkaç parça uzun süre dayanabilecek gıda dışında bir şey göremez. Masanın üzerinde duran sürahinin başına bir tabak kapatılmıştır. Dibinde az biraz su vardır. Bir bardak su içer. Kadir, derin bir nefes alır, mutfağın kokusunu duymak ister gibi... Masanın üzerinde duran fesleğene elini sürer, elini koklar. Yüzünde belli belirsiz bir rahatlama vardır.

22. KADİR ANNE EV/ KORİDOR/ İÇ/ GÜN
Kadir koridora geçer. Koridorda yan yana üç oda vardır, ilk olarak sondaki odaya gider.

23. KADİR ANNE EV/ ANNE YATAK ODASI/ İÇ GÜN

Yatak odasının kapısı kapalıdır. Kapıyı usulca açar, içeride birisini göreceği gibi temkinli davranır. İçeri girmez, sadece başını uzatır. Yatak topludur, perdeler kapalıdır, yatağın ayakucuna, pamuklu, pembe renkte bir kadın pijaması katlanıp konulmuştur. Kahverengi tonların ağırlıkta olduğu, ağır bir havası olan küçük bir odadır.

24. KADİR ANNE EV/ KORİDOR/ İÇ/ GÜN
Kadir koridorun ikinci odasının kapısını açmak ister. Kapı kilitlidir. Kapının anahtarı için koridorda duran vazoun içine bakar. Anahtar oradan alır. Kapıyı açar.

25. KADİR ANNE EV/ BABA ODA/ İÇ/ GÜN
Sol duvar dibinde bir yatak vardır. Uzun süre yatılmaktan dolayı orta kısmı çökmüş, tek kişilik bir yataktır. Yine ortası çökük bir yastık göze çarpar. Yatağın yanı başındaki masada ilaçlar vardır. Bir çalışma masası, karşı duvarda, pencerenin önüne yerleştirilmiştir. Masa boylu boyunca kaplar pencerenin önünü ve masanın üzerinde irili ufaklı saatler vardır. Odanın duvarlarında da çeşit çeşit duvar saati vardır. Çoğu durmuştur, birkaçı çalışmaktadır. Her şeyin üzerini toz kaplamıştır. Çalışma masasının üzerinde bir çay bardağı vardır. Dibi küflenmiştir. Kadir perdeleri açar. Bir süre odaya bakar, özellikle yatağa bakar. Yüzü asılır, derin bir nefes verir.

26. KADİR ANNE EV/ KORİDOR/ İÇ GÜN

Koridorun sonundaki, salona en yakın olan diğer odaya gider. Kapısını yavaşça, nefesini tutarak açar.

27. KADİR ANNE EV/ KADİR ODA/İÇ GÜN

Apartman boşluğuna bakan küçük bir oda. Güvercin sesleri duyulur kapıyı açar açmaz. Tek kişilik bir yatak. Küçük bir giysi dolabı. Dolabın üzerinde bazı yerleri yapışık kalmış eski çıkartmalar, çıkartmaların üzerinde çeşitli müzik gruplarının resimleri, İngilizce sözler. Kadir bu çıkartmalara dokunur. Yatağa uzanır. Yataktan etrafı inceler. Eski model PC bilgisayara bakar, bilgisayarın üzerindeki raftaki eski kitaplara bakar. Bir karakter yaratmak/Stanislavski, Sahne bilgisi, ö. Nutku gibi tiyatro kitapları göze çarpar. Derin bir nefes alır, kokuyu duymak ister gibi. Cenin pozisyonunu alarak yan yatar. Gözleri yarı kapalıdır. Kapıya doğru bakmaktadır.

28. KADİR ANNE EV/ KADİR ODA/İÇ GÜN

(Kadir'in bakış açısıyla)- RÜYA

Kadir'in odasının kapısı açılır. İçeri, üzerinde çiçekli bir yaz elbisesi olan bir genç kız (Özlem) girer. Kapıyı kilitler usulca. Kikirdemektedir. (Kız Özlem'e benzemeli, Özlem'in gençliğidir, yaş 20) Kadir'in kasetçalarının yanına gidip, radyoyu açar. Eternal Flame/ The Bangles çalar. Özlem sözlere eşlik eder.

ÖZLEM

close your eyes, give me your
hand darling, do you feel my
heart beating, do you understand

Özlem anlamalı anlamlı Kadir'e bakar. Bir kupleden sonra parça kesilir, Cyndy Lauper/Girls Just Wanna Have Fun başlar. Özlem, dans etmeye başlar. Kendi kendine salınır. Bu sırada da kikirdemeye devam eder. Hafif aralık duran kapıdan, salon ve salonda oturan Nebahat ile baba göze çarpar. Özlem kapıyı, Kadir'e imalı imalı bakarak iter. Sigara çıkarır çantasından, sigarayı acemice içerek dans eder. Özlem'in bacağına teki kanamaktadır. Dizinden aşağı kanlar akar. Kadir'e yaklaşır utangaçça bir mektup uzatır. Kadir yattığı yerden elini uzatır mektubu almak için. Elini uzatır uzatmaz mektup yanmaya başlar. Kadir eline alır ama kız da, eli de, mektup da o an yok olur. (Kadir'in bakış açısından çıkarız, genel plan) Kadir'in gözleri tamamen kapanır ve derin bir hırıltıyla uykuya dalar hemen.

29. KADİR ANNE EV/ KADİR ODA/İÇ/GECE

Giysi dolabının kapıları açıktır ve Kadir, torba torba kağıdın ortasında yerde oturmuştur. Hızla torbaların içine bakar. Bir torbada eski karneler vardır, onlara bakar, iter, bir diğerinde ilköğretim fişleri vardır, bir tanesini çıkarıp bakar, torbaya geri koyar. Bir başka torbada mektupları bulur. Torbayı ters çevirip tüm mektupları boşaltır. Zarflara bakarak kenara ayırır, zarfı olmayanların sadece ilk cümlelerini okur, kenara ayırır, tek tek tüm mektuplara bakar. Aradığını bulamamış gibidir. Bıkkın bir şekilde gözleri yere dalar, sıkıntıyla oflar.

30. KADİR ANNE EV/ MUTFAK/ İÇ/ GÜN

Kadir'in Sakalları daha da uzamıştır. Gözlerinin kızarıklığı geçmiştir. Mutfak dağınıktır, tezgahın üzeri bardak ve tabak dolmuştur, çöpler birikmiştir Kadir, mutfaktan elinde bir küçük çay fincanı ile çıkar

31. KADİR ANNE EV/ OTURMA ODASI/ İÇ/ GÜN

Kadir camın önüne oturur. Sokağa bakar. Karşı apartmanda, ilk katın mutfağının bir kısmı bayağı net görünmektedir. Kadir'in bulunduğu kat biraz daha yukarıda kalmaktadır ve yukarıdan bakmaktadır bu mutfağa. Bir kadın (Lena) elinde tahta kaşık tencerenin başındadır. Kulağının altına telefon sıkıştırılmıştır ve telefonla konuşmaktadır. Yüzü tam olarak görünmez. Sokağın ucunda, bir adam bir sokak köpeğini şiddetle arka arkaya tekmelemeler. Köpek viyk viyk diye sesler çıkararak topallayarak karşı apartmanın duvarının girintisine saklanıp, kıvrılır. Gövdesinden kan akmaktadır. Köpeğe tekme atan adam, yaklaşır köpeğe, son bir tekme daha atar, köpek inler ama yerinden kalkmaz. Adam yürür gider. Salondaki eski model çevirmeli telefon çalar. Kadir irkilir.

*5. Cadde/ araba içi/ dış/ gece
FLASHBACK AN: Kadir'in bakış açısıyla. Kadir araba kullanıyor, yanından bir araba geçer, geçerken uzun bir korna sesi. Korna sesi ile telefonun sesi birbirine karışarak yükselir ve uzun kornanın aniden kesilmesiyle sona erer.*

32. KADİR ANNE EV/ KADİR ODA/ İÇ/ GÜN

Kadir odasında, giysi dolabının önünde yerde oturmuştur. Bütün kıyafetlerini yere yığımıştır. Üzerinde Gun's Roses amblemi olan bir tişört giyer. Tişört küçük geldiği için biraz tuhaf ve komik görünür. Bilgisayarın altındaki dolabı açar ve eski kasetlerini yere yayar. Bir kaseti teybe yerleştirir. TRT STÜDYO FM programından, radyodan yapılan kayıt çalmaya başlar. Bir parça başlar, parçanın sonlarına gelinmiştir. (sign your name across my heart. terence trant d'arby) Şarkı bitince radyodaki spikerin konuşması duyulur, o da kayda alınmıştır. (Spiker tarihi söyler, 13 aralık. radyoyu, programın adını söyler ve konuşur: evet 88 yılının bu son ayında., 89'a merhaba demeden önce bu yılın top 100 listelerine devam ediyoruz. Yeni bir parça anons edilir.) Kadir giysi dolabının arkalarından birkaç kutu çıkarır. Bir kutunun içinde Elvan marka gazoz kapakları vardır, onları yere yığıp bakar, birkaçını eline alıp çevirir. Bir başka kutuda sararmış, bazı yerleri yırtılmış Gırgır dergilerini bulur. Eline alır, yatağa uzanıp, Gırgırlardan birini okumaya başlar, gülümser hafiften. Bu sırada teypteki müzik sesi bozulmaya, yavaşlayarak tuhaf sesler çıkarmaya başlar. Kaset sarmaktadır. Kadir ani ve kıvrak bir hareketle, yataktan kalkıp teybin stop düğmesine basar, kaseti dikkatlice çıkarır, kasetin yuvarlak bölmesine bir kalem sokarak bandı geri sarar. Bu sırada sokak kapısının açıldığını duyar, kapı gıcırda.

33. KADİR ANNE EV GİRİŞ/ İÇ/ GÜN
Bir genç kadın (Oya) girmiştir eve anahtarla, ayağında terlikler vardır. Mutfağa doğru ilerler.

34. KADİR ANNE EV/ MUTFAK/ İÇ/ GÜN
Oya etrafa bakmaz ancak mutfağa
girip dağınıklığı görünce
duraksar. İçeriye seslenir.

OYA
Nebahat Teyze?

Dinler. Mutfak dolabından balık
yemini alır, yavaşça salona
doğru geçer.

35. KADİR ANNE EV/ OTURMA ODASI/ İÇ/ GÜN

Oya, oturma odasına geçer.
Etrafa bakınır. Odasının
kapısında dikilmekte olan
Kadir'i görünce irkilir.

OYA
Ay

Başparmağı ile damağını iter.

OYA
Kadir abi? Ödümü kopardın.

Oya, Kadir'in üzerindeki küçük
gelmiş tişörte, elindeki, bandı
yere doğru sarkan kasete bakar.

OYA
Söylemedi Nebahat Teyze geleceğini?

Kadir konuşamaz. Oya ile öylece
durup, bakışırlar. Kadir
Oya'nın elindeki balık yemine
bakar.

KADİR
Sahi, ben unuttum yem vermeyi

Oya bakar, öpüşecekler mi
sarılacaklar mı, ne yapacak
bilemez. Bir iki adım öne doğru
atar ama Kadirde bir hareket
görmeyince duraksar. Balıkların
yemini verir. İkisi de
konuşamaz.

OYA
Ya bak ekran ne şişman, kocaman
gösteriyormuş insanı. Dedim amma

şişmanlamış Kadir abi ama iyisin
maşallah.

Oya, abartılı bir şekilde
gülümser. Kadir hafifçe
gülümser. Yine sessizlik olur.
Oya tedirgindir. Balıklara
biraz fazlaca yem verir.
Cebindeki bir selpakla da
televizyonun ekranının tozunu
almaya koyulur.

OYA

Sargıları ne zaman açacaklar,
öldük bittik valla, öldün mü
diye...

Oya gevrek gevrek güler. Kadir
ne demek istediğini tam
anlayamaz. Gülmez. Oya onun
gülmediğini görünce, mahcup
olur, konuyu değiştirir.

OYA

Ne ağladık Nebahat Teyze ile...
Gözlerim
şişti ağlamaktan. Seni çok aradım
Kadir abi ama açmadın. Okullar
açılmadan
önce bir geldiydiler. Allah
bağışlasın dediydik ama...

KADİR

Sağolasın

OYA

Ben gideyim..
Bir şeye ihtiyacın olursa söyle
Kadir Abi.
Yemek falan.. Yağlama falan, ha?

KADİR

Sağolasın, *(hafif tebessümle)* Aa bak
Fikriye Teyze hâlâ yapıyor mu
yağlama?

OYA

*(bunu anlatmayı bekliyormuş gibi
heyecanla sözünü keser, bir
solukta en sonunda ağlayarak
anlatır)*
Annemi üç yıl önce kaybettik,
babam da ardından gitti işte.
Günlerce bir şey yiyemedim,
yatakta yatmaktan şişmanladım,
yaralar bile çıktı her yerimde.
(Kolunu sıyırır) bak şu yaralar o
zamandan kalma sanırım. Kaşdım
durdum. Ölenle ölmüyör

diyorlardı, ne sinirleniyordum. Ölenle ölüyor işte. Yani geçmiyor ki... Hâlâ her gece rüyamda görüyorum. Boşver kim ne derse desin, ağlamak mı istiyorsun, ağla, başka da bir şey gelmiyor insanın elinden işte. Sizi duyunca böyle sırtımdan aşağı bir şey aktı, aynısı annemi kaybettiğimizde olmuştu. Tek tesellim iyi evlat oldum yani, gün yüzü gösterdim, hep derlerdi, Allah razı olsun dediler hep, bir de evleneydin, onu göremediler bir tek (acı acı gülümser)

Kadir yanıt vermez, öylece donuk bir şekilde bakar, gözlerini dikerek. Rahatsız edici bir sessizlik olur. Oya, mecburen gitmeye yönelir yine. Kapıya doğru yönelir. Kadir de onu geçirir.

36. KADİR ANNE EV/ GİRİŞ/ İÇ/ GÜN

KADİR
Anneme söylemedim geleceğimi,
yazlıktan kalkıp gelmesin şimdi,
sen de deme olur mu ararsa

OYA
(biraz garipser, usulca)

Olur

Oya gider. Kadir kapıyı ardından kapatıp, orada bir süre öylece durur.

37. KADİR ANNE EV/ OTURMA ODASI/ İÇ/ GECE
Kadir cam kenarındaki koltuğa oturur. Karşı kaldırımında duvarın dibindeki köpek hâlâ oradadır. Lena köpeğin altına bir karton yerleştirmekte bir plastik kapta da yemek vermektedir. Köpek yemeği

yemez. Lena biraz bekler, sonra içeri girer. Lena mutfağa geçer ve karşısında biri var gibidir, onunla konuşur, ağzı kıpırdar. Kadir bulunduğu açıdan karşısında birinin olup olmadığı görünmez. Kadir Lena'ya dikkatle bakar. Kalkar, televizyonun altındaki dolaptan bir albüm çıkarır. Sayfaları hızlı hızlı çevirir ve en sonda, nikah salonunda çekilmiş bir fotoğraf bulur. Annesi, babası, Özlem, onun annesi babası. Özlem gelinlikle, Kadir damatlıkla. Gülümsüyorlar. Kadir bir elindeki fotoğrafa bir de Lena'ya bakar. Albümü karıştırmaya devam eder. İkisinin birbirine benzerliği aşikardır. (Not: ÖZLEM İLE LENAYI AYNI OYUNCU OYNAYACAKTIR, SAÇLARI VE TAVIRLARI, GİYİMLERİ ÇOK FARKLI OLACAKTIR SADECE) Bir bebek fotoğrafı bulur. Ona bakar yakından, devam eder albüme, başka fotoğraf yoktur. Televizyonun altındaki dolapta bir şeyler aramaya koyulur. Bütün kağıt parçalarına bakar. Yine bulamaz aradığını. Sonra birkaç video kaset çıkarır. Videoyu açıp, ilk kaseti takar. Bu sırada guguklu saat öter, Kadir irkilir.

6. Araba içi/ dış/ gece

flashback an: Kadir'in bakış açısıyla: Kadir araba kullanıyor, önüne bir araba gelir hızla, yan dönerek önüne geçer. Kadir sert bir fren yapar. Cama yanıp yanıp sönen reklam panosu yansır.

38. KADİR ANNE EV/ OTURMA ODASI/ İÇ/ GÜN

Kadir, televizyonun yanında yere çökmüş, çok yakından izlemekte. Eski programlardan kısa kısa arka arkaya kayıt yapılmıştır video kasete. (Sezen cumhur önal'ın çikolata renkli şarkıcı dediği bir an, şarkı anonsu, konuşmasının en komik yeri, ardından kayıt kesiliyor ve

Turgut Özal'ın icraatın içinden programından elinde kalem ile konuştuğu yine bağımsız bakınca, komik ve absürd görünen, enflasyon ile ilgili konuştuğu bir an, ardından kesilir ve Nesrin Topkapı'nın yılbaşında dansöz olarak çıkışı görünür)

Kadir durdurur ve kaseti çıkarıp başka kaset koyar. Bir düşün kasetidir. Oynayanların görüntülerini hızla geçer. Özlem'in net olarak görüldüğü, yakından çekilmiş bölümde durur, izler. Özlem masada oturmuş, etrafa gülümsemektedir, birkaç kişi kulağına gelip bir şeyler söyler, Özlem kahkaha atar, kamerayı fark eder, kameraya, fotoğraf makinası gibi poz verir bir an, gülümser sonra yine davetlilere döner. Kadir Özlem'in kameraya bakıp poz verdiği ana geri sarıp, pause'a basarak durdurur videoyu. Ekrana bakar. Özlem'in görüntüsünün üzerini okşar. Uzağa, kanepeye geçer, oradan bakar. Kanepedeki yastığı yanına alıp televizyonun önünde yatar. Yan yana birbirlerinin gözünün içine bakarak yatıyorlarmış gibi olması için tam karşısına geçer. (Bunun için gerekirse televizyonu biraz aşağı indirir, ya da yan çevirebilir) Özlem'in görüntüsüne baka baka uyuklamaya başlar.

39. KADİR ANNE EV/ OTURMA ODASI/ İÇ/ GECE

Kadir uyumaktadır. Dönerken kumandanın üzerine basar. Ekran videodan çıkıp, televizyona geçer. Televizyonda bir magazin programı vardır. Magazin programında, bir dizinin eski ve yeni bölümlerinden görüntüler vardır. (Bu dizi ayrıca çekilecektir, estetiği, oyunculukları ve senaryosu Kurtlar Vadisi'nin çok benzeri olması planlanmaktadır.) Ekranda bir adam her tarafını kaplayan, yüzünü kapatan sargılar içinde yatmaktadır.

MAGAZİN PROGRAMI SUNUCU SESİ
İşte PUSULA dizisinin gelecek
bölümden görüntüler.

Acaba POYRAZ'IN sargıları açılacak
m? Acaba ayağa kalkıp, bu ihaneti
ödetecek mi? Sert ağabeyimiz bunun
altında kalır mı hiç? İcabına
bakmaz mı? İşte hepsini POYRAZ
POLAT'A sorduk.

Kadir, uyanır, ekrana bakar.
Ekranında Kadir'in önceden
çekilmiş hallerinden bir kolaj
yayımlanır. Hep rahat, havalı
ve ukala görünür Kadir. İyi
giyinmiştir. Saçları daha
kısadır ve bakımlıdır.
Sakalsızdır. Birkaç farklı
gece mekanının kapısında
magazincilerle kameralara
bakarak konuşur... Bir başka
çekimde bir stüdyo röportajında
Kadir, kahkahalar atmaktadır.
Hepsi müzik altı olarak arka
arkaya kurgulanmıştır. Kadir'in
kameralara konuştuğu çeşitli
anlardan müzik altı, konuşmanın
duyulmadığı kolajlar akar.

MAGAZİN PROGRAMI SUNUCU SESİ
POYRAZ BEY ne zaman açılacak
acaba sargılarınız?

*(kadir, aslında bu soruya yanıt
vermemektedir, eski görüntülerdir
bunlar, Kadir bir bardan
çıkmakta, bir cipe binmektedir,
biraz uzağında bir kadın vardır)*

KADİR
AZ sonra... (Kadir kahkaha atar)

MAGAZİN PROGRAMI SUNUCU SESİ
Hastaneden çıkınca intikamınızı
alacak mısınız?

Diziden buna dair bir kare
görünür. Bir yatakta sargılar
içinde bir adam yatmaktadır ve
pek çok karakter onun
çevresinde durmuş, üzüntülü bir
şekilde birbirlerine
bakmaktadır.

MAGAZİN PROGRAMI SUNUCU SESİ
Peki bu süreçte aşk hayatınız ne
olacak? Sizin için ağlayan iki

kadın var, hangisini
sececeksiniz?

KADİR

(eski bir stüdyo röportajından bir
karedir bu da. Kadir kahkaha
atar, kendine çok güvenerek
konuşur. Cümleleri ezberlemiş
gibidir, samimiyetsizdir)

Aşk seçerim her zaman. Benim aşkım
işim. Severek yapınca işinizi ve
doğru ekiple, doğru bir sinerji
ile çalışınca böyle iyi işler
ortaya çıkıyor. Biz hiçbir zaman
reytingi amaç edinmedik, özveri
ile çalıştık ve sonucunu aldık.
Aşk budur işte (tekrar kahkaha
atar)

STÜDYO PROGRAMI SUNUCU

Kadir bey, yapmayın aşkınızdan ölen
hayranlar var. Aşk hayatınız
yansıyor ekranlara. Bir kadında
ne ararsınız?

Kadir gevrekçe, kaçamak bir yanıt
vereceğini sezinleten bir kahkaha
atar.

Kadir ekrandaki kendi
görüntüsüne bakabilir. Yüzü
asılır. Televizyonu kapatır.
Televizyon kapanınca, ekrana
yansıyan kendi yüzünün
yansımasına bakar. Bir süre
bakar. Düşünür.

40. KADİR ANNE EV/ BABA ODA /İÇ/ GÜN

Kadir, babasının odasındadır.
Saatlere dokunur, arkalarını
çevirir. Masanın çekmecesini
açar, orada küçük bir ses kayıt
cihazı bulur. Açar, içine yeni
pil koyar. Yanındaki bir
kutunun içinde sıra sıra küçük
kaset bulur, üzerlerinde tek
tek yıl, ay, gün yazmaktadır.
En alt sıradakini alıp teybe
takar. İnsan sesleri duyulur.
Kadir'in sesi genççedir. Kadir
teybin sesini açar. Fonda bir
müzik sesi vardır,

televizyondan gelen Türk Sanat Müziği. Koro söylemektedir.

BABA SES
Nasıl kayda mı alıyor şimdi bu?

NEBAHAT
Söyle bir şarkı

KADİR
Bak anılarını buraya okuyabilirsin
artık.

BABA SES
Böyle elimde mi tutacağım?

NEBAHAT
Ver bakayım,

(Nebaha'ın sesi netleşir. Fondaki
Türk Sanat Müziği şarkısına eşlik
eder)

KADİR
Bak yazacağına artık buraya
kaydedersin sonra birisi
düzenler, yazıya döker.

BABA
Kim yazacak?

NEBAHAT
Hah Yaşa Kadir. Yaz yaz, kambur
olduydu.
Kim okuyacaksa...

BABA SES
Hadi be! O zırzop adamlardan daha iyi
fikirlerim, mahvettiler ülkeyi,
pezevenkler.

NEBAHAT
Bak Nevzat çocuk düşünmüş de almış,
kör olacaksın sonunda, doktoru
dinle, yazacağına kargacık
burgacık konuş işte oraya.

BABA SES
Tamam tamam kapat şimdi, elim yağlı,
sonra bakarım.

Kayıt kesilir. Kadir dinlerken gülümsemiştir. Kadir, bir başka kaset takar, bu kez sonlardan bir kasettir. Babasının sesi duyulur bu kez, fonda yine Türk Sanat Müziği duyulur. Baba, bir

topluluğa konuşur gibi
seslenmektedir. Sesi dinç ve
heyecanlı gelir.

BABA SES

(Boğazını temizleme sesi)

11 mart 2008, saat 11:38: 54. yarın
12 mart ve sabahtan beri
bakıyorum tek bir televizyon
kanalı bu konuda bir yorum
yapmıyor, yarın bakalım gündeme
getirecekler mi, Dün akşamki
tartışmada gördük işte. Herkes
kişisel tatmin yapıyor, kimsenin
bir şey hatırladığı yok. Yav
zirtapoz XXXXX sen daha dün ne
diyordun, bugün ne diyorsun,
şimdi çıkmış hükümeti savunuyor,
dönükler ordusunu ancak bir ordu
silah yönetir işte, bizim
geleneğimizde var bu, artık
kanıksandı, dönüp aynaya bakın,
hepiniz aynı şeyi yapmadınız mı?
Kaldığımız yerden devam edelim
ülke tarihine. Evet 1963'teydik
Eylül ayı. Arşivimdeki gazeteye
göre...

Kadir gülümseyerek stop'a
basar. Biraz ileri sarar.

BABA SES

Taksiye biniyorsun, adam gideceğin
yeri bilmiyor, yav diyorsun
Kadıköy , tarif et diyor, yav
dümdüz git Kadıköy işte, bunu mu
bilmiyorsun, ben karşının
taksisiyimden sonra bir de bu
çıktı. Sinemaya gittim işte,
Süreyya, hay gitmez olaydım,
böyle miydi? yazlık sinema ve
gazinalor vardı. İlk kez sinemaya
gittiğimde yıl...

Kadir, şefkatle gülümseyerek
ileri sarar. Kafasıyla "hey
allahım deli adam" gibi bir
işaret yaparak devam eder,
ileri sarıp rastgele bir yerde

durur. Babanın sesi bu kez çok bitkin gelir.

BABA SES

Ancak kötü bir şaka bu. Ellerimle yaşadım hep. Titreyen ellerle zemberek mi tutulur? Sadece sesim var artık. Hep şikayet ettiler yazmamdan, saatlerimden, işte artık yazamıyorum, göremiyorum, Bugün 2 şubat 2009. Artık az kaldı sona. Bitmeden bitirmeliyim tarihi. 1981'i anlatıyorduk. Bugün toplayamıyorum kafamı. Bugün aradın, saat 15:45: 38 de. Hissetim arayacağını. Telsiz telefon aldık, yatağa getirdi. Konuşma süremiz 1 dakika 53 saniye 05 saliseymiş. Yine settesin. İki hafta öncekinden daha kısa, sadece 180 saniye kadar daha kısa. Yine para göndermişsin. Saniyeler kaldı, buraya gelsen keşke, zamanın yok, hep yok. Biz mi hata yaptık, nerede hata yaptık? Artık konuşamayacağım. Benim zamanım yok. Benim tarihim bitiyor bu kayıtları tamamlayamadan. 1981 sonrası... Hep aynı işte belki de, artık hiçbir şey eskisi gibi olmadı, ondan sonra, tarih durdu orada.

Babanın sesi burada kesilir. Sessizlik hakim olur. Kadir'in gülümsemesi kesilmiştir. Birden allak bullak olmuştur. İleri sarar, durdurur^, yine kayıt edilmiş bir ses duyamaz. Kaset boştur. Sessizce durur. Bu sırada içerideki saat gongunu vurur. Beş kez. Kadir irkilir.

*6. Cadde/ dış/ gece
flashback an: Kadir'in bakış açısıyla. Kadir, asfaltta (otoyol gibi) hızla giden bir arabanın peşinden koşmaktadır. Derin ve hızlı nefes sesi, gittikçe artar.*

41. KADİR ANNE EV/ OTURMA ODASI/İÇ/ GECE

Kadir cam kenarında
oturmaktadır. Gece yarısıdır.
Köpek, kartonun üzerinde
uyuklamaktadır. Sokak boştur.
Sarı bir sokak lambası yanıp
yanıp söner. Sokaktan yaşlı bir
adam geçer. Üç ayaklı bir
bastonla çok ağır ağır
yürümektedir. Bastonun asfaltta
çıkardığı ses duyulur. Ardından
topuklu ayakkabılı, döpiyesli
bir kadın yürür, yaşlı adamı
hızla geçer. Sokak o kadar
sessizdir ki bu iki ses de çok
net duyulur. Topuklu ayakkabı
sesi bir apartmana girer ve
kesilir. Kadir, kucağında
babasının teybi öylece
oturmaktadır. Kanepenin üzeri
eski kasetlerle doludur. Kadir,
başını kanepenin kenarına
dayar, derin bir nefes verir,
sıkıntılı. Sokağa bakar yine.
Karşı dairede Lena'nın ışığı
açılır. Üzerinde geceliği,
elindeki bir bardağa su
doldurur. Işığı kapatıp çıkar.
Kadir, Lena'nın giriş ve
çıkışını izler. Kanepede biraz
daha kaykılır ve gözlerini
kapatarak derin bir nefes daha
verir. Bir süre geçer, üç
ayaklı baston sesi de sokağın
sonuna ulaşmış yok olana kadar
bir süre gözleri kapalı durur
Kadir.

Kadir'in bakış açısı ile- RÜYA

Kadir kapı açılma sesi duyar.
Oturma odasına Özlem girer.
Üstü ıslanmıştır yağmurda.
Gelip camın yanına Kadir'in
karşısına oturur. Kadir'den
derin bir nefes sesi ve
ağlamaya çalışır gibi bir
inleme duyulur sürekli olarak.

ÖZLEM (Baba ses konuşur, Özlem'in
sesi değildir)
Özleme acıyorum en çok, zavallı
kızcağız. Hiç
kimseyi mutlu ettin mi hayatında it?
Bir kere biri için ne yaptın
karşılıksız?

Boşa yaşıyorsun, boşa. Benim oğlum böyle olmaz, olamaz. O piçlerden birine dönüştün, televizyonu açmıyorum artık senin o hallerini görmeyeyim diye. Tutup atacaktım camdan aşağı, nebahat durdurdu.

Bir anda Özlem kaybolur. Kadir kafasını sağa çevirir. Koltukta Nebahat oturmuştur. Sufle vermektedir elindeki kağıttan Kadir'e. Soğukça, kötü bir tonlama ile okur.

NEBAHAT
Onların hepsini teker teker öldüreceğiz... Başta Kulpa'yı. Bunu yapmazsak bana da Poyraz Polat demesinler.

KADİR
Onların hepsini... Neydi?

NEBAHAT
Teker teker...

Kadir, bu replikleri tekrarlayamaz. Kafası karışır. Kadir yine inler. Nebahat'in elindeki kağıtlar yok olur. Şimdi daha normal konuşur Kadir'e bakarak.

NEBAHAT
Gel oğlum, gel yat dizime, ağlayamıyor musun? Gel, burada ağlarsın, gel. Artık uyuyabiliyorsun ama değil mi? Bu ev uyutur, güzel uyutur.

Birden önünde oturdukları cam, bir tren camına dönüşür ve dışarıdan görüntüler akmaya başlar, evler, sokaklar...

42. TREN YOLU/ DIŞ/ GÜN- RÜYA

Bir küçük kız, RÜYA, zıplaya zıplaya koşmaktadır tren rayları üzerinde. Cama bakar ve el sallar. Rüya İngilizce bir çocuk şarkısı söyler, İngilizce'ye dili tam dönmüyordur Tren rayları üzerinde zıplarken, arkasından bir tren gelmektedir. Kadir

elini cama dayayıp, cama vurup
onu uyarmaya çalışır ama Rüya
fark etmez. Tren hızla yaklaşır
ve Rüya'ya çarpar. Kadir
irkilerek uyanır.

43. KADİR ANNE EV/ OTURMA ODASI/İÇ/GECE
Kadir'in bakış açısı ile- RÜYA

Kadir cam kenarındadır hâlâ.
Kapı açılır tekrar, içeri bu
kez Bahar girer. Üzerinde, bir
önceki sahnede Özlem'in giydiği
kıyafet vardır. Bahar yaklaşır
ve Kadir'i öpmeye yeltenir.
Kadir çeker kendini.

KADİR
Bu onun elbisesi niye giydin?
Niye giydin?

Bahar'ın üzerinden kıyafetleri
çıkartır, zorla. Bahar Kadir'i
öper. Öpüşürlerken Bahar'ın
yüzü Özlem'in yüzü olur.
Özlem'in yüzü kanamaya başlar.
Kadir ağlama sesi çıkarır yine.
Kadir irkilerek uyanır.

(Kadir'in bakış açısından
çıkartırız. Genel plan)

Kadir, gözlerine dokunur ve
gözyaşı var mı diye anlamak
için yanaklarına dokunur,
kurudur. Sokağa bakar. Sokak
hâlâ boştur. Köpek aynı şekilde
uyumaktadır. Sarı sokak lambası
yine yanıp yanıp sönmektedir.
Lena'nın ışığı sönmüştür.

44. KADİR ANNE EV/ GİRİŞ/İÇ/GÜN

Kadir'in annesi Nebahat kapıyı
açar anahtarla içeri girer.
Ayakkabılarını çıkarır,
terliklerini giyerken içeriden
gelen Türk Sanat Müziği'ni
duyar. Ardından odadan gelen
tik tak seslerini, masanın
üzerine konan saat tamir
aletinin sesini duyar. Yüzü

kireç gibi olur. Temkinli adımlarla, odaya doğru yürür.

45. KADİR ANNE EV/ BABA ODA/İÇ/GÜN

Kadir'in sırtı dönüktür, camdan içeri güneş ışığı girmektedir ve odadaki toz zerreciklerini belirgin kılan bir ışık demeti vardır. Kadir, sandalyenin arkasında asılı duran babasının hırkasını giymiş gibi görünür. Nebahat odanın kapısında şaşkınlıkla dikilir. Hayalet görmüş gibidir. Titrek bir sesle

NEBAHAT
Rıfat?

Kadir irkilir.

*7. Araba/ dış/ gece
flashback an: Silah patlama sesi. Özlem'in geriye doğru kaykılıp, araba camına çarpan kafası.*

Kadir, ağır ağır döner. Annesine bakar. Nebahat bir süre konuşamaz.

NEBAHAT
Bismillahirrahmani rahim

46. KADİR ANNE EV/ OTURMA ODASI/İÇ/GÜN

Kadir'in sakalları biraz daha uzamıştır. Oturma odasından babanın odasının kapalı kapısı görünür. Nebahat'ın mutfaktan sesi gelir, söylenmektedir acılı, mırıl mırıl bir sesle, allahım sen büyüksün yarabbim gibi sesler fark edilir. Ne dediği tam anlaşılmaz. Kadir'in biraz keyfi kaçmış gibidir. Yine kanepede cam kenarında oturmaktadır. Karşı dairenin mutfağına bakar. Karşıda Lena masada oturmuş, sebze soymaktadır.

KADİR
Anne, şu kadın Özlem'e benzemiyor mu?

Nebahat elleri bulaşık
deterjanlı gelir. Elinde bir
tava vardır.

NEBAHAT
Hangi kadın?

Nebahat pencereden bakar.

NEBAHAT
Bilmem... Kimin nesi hiç
bilmiyorum. Eskiden orası boş
arsaydı hatırlar mısınız? Maç
yapardınız!

KADIR
Hıhı.

NEBAHAT
Taştı bu şehir, taştı. Bak, bizimki
ile birlikte üç tane müstakil ev
vardı topu topu, kaç tane
apartman sığdırdılar, dip dibe.
Kaç kişi yaşıyordur bu sokakta
acaba? İyice bıraktım mahalleyi.
Mustafalar da sattı bakkalı,
yukarıda hiper market açmışlardı,
şimdi simit sarayı mı ne olmuş.
Bakkalda nemrut bir kadın var,
gördün mü onu? Eve sipariş
getirmiyoruz teyze deyip duruyor,
asansör de bozulduydum da inip
çıkamıyordum o zaman, kapıcı da
yok ya artık, neyse sucudan rica
ettim de çocuk getirdiydi
ekmeğimi falan.

KADİR
Bir kez bu renge boyamıştı.

NEBAHAT
Gözüm de görmüyor, şu tavada leke
kalmış mı bak bakayım. Gördün mü
gözlüklerimi?

KADİR
Yok görmedim

NEBAHAT
Nereye koydum acaba? Yarın babanın
ölüm yıldönümü, helva yapacağım,
onların da
sevabına... ah minik
kuzucuğum, cennetlik çitlembiğim

Nebahat içli içli, ne dediği
tam anlaşılmadan acılı acılı
mırıldanır yine. Kadir'in canı
sıkılır, kalkar, odasına geçer.
Tam Kadir odasına geçerken kapı
çalar. Kadir açmaz. Nebahat
gider kapıyı açmaya.

47. KADİR ANNE EV/ GİRİŞ/İÇ/GÜN

Kapıya genç bir komşu kız
gelmiştir. Elinde bir tabak
içinde tatlı vardır.

KOMŞU KIZ
Merhaba... Ben yeni taşındım, 5
Numaraya. Biraz ses yaptım
taşınırken, kusura
bakmayın. Buyurun.

Gitmeye yeltenir, Nebahat hemen
atılır.

NEBAHAT
Gel , gel kızım, çekinme. İnsan
yüzü görünce seviniyoruz biz, o
daireye dolu kiracı geldi gitti
biri böyle senin gibi gelip de
tanışmadı, suratsız suratsız
sabah çıktılar, gece geldiler,
iki lafa hasretiz gel.

KOMŞU KIZ
Girmeyeyim..

NEBAHAT
Gir canım, korkma kesmeyiz, komşuluğu
önemserim ben, gir.

Kız çekine çekine girer.

48. KADİR ANNE EV/ OTURMA ODASI/İÇ/GÜN

Kız oturur. Nebahat büfeden
eski bir yabancı çikolata
kutusundan şeker ikram eder.
Kapağını açar, içinde kapaktaki
gibi çikolata değil, eski tarz,
bayram şekerlerinden vardır.

NEBAHAT
Çikolata sandın ama şeker çıktı,
değil mi? (güler) Bunu
Almanya'dan getirmişti halam, ben
kaç, 20 yaşında falandım belki,

ben bir şey atamam, saklarım hep,
lazım olur, anısı vardır.
Rahmetlinin de bir şeyciğini
atamadım, odası aynen durur öyle,
kapısı kilitli, sanki açacak da
çıkacak gibi gelir içeriden
bazen, sanki hiç ölmemiş gibi,
tövbe tövbe. Ben ölünce bu
daireye yabancılar gelecek, her
şey atılacak diye çok korkuyorum.

KOMŞU KIZ

Çok rahatsız etti mi sesler sizi?

NEBAHAT

Yok yavrum, ben yoktum, ben burada
pek yaşamıyorum zaten. Bey ölünce
ev mezar gibi geldi. Yalnızlık
zor kızım, zor. Sen evli misin
kızım?

KOMŞU KIZ

Yok değilim

Kız, şekeri ağzına atar ama
şeker bayat olduğu için
dişlerine yapışır.

NEBAHAT

Bu da yeni huy, kimse evlenmiyor. Ne
iş yapıyorsun kızım?

Şeker, dişlerine yapıştığı için
zorla ağzını açar. Belli
etmemeye
Çalışır.

KOMŞU KIZ

Mali müfettişlik yapıyorum, sık sık
şehir dışındayım aslında.

NEBAHAT

İyi iyi gezin kızım, gençsiniz. Ben
gidemiyorum, başka yere. Ömrü
hayatımda da çıkmadım şu
şehirden. Silivri tarafında bir
küçük ev almıştı rahmetli, yazlık
niyetine, denize de girilmiyor ya
artık, işte hava değişimi oluyor,
yaz kış oradayım hep, orada
komşularım var en azından. Burada
kimse kimsenin yüzüne bakmıyor.
Bir Oya var eskilerden, 5 numara,
uğra ona da, iyi kızdır. İnan
başka da bilmiyorum
apartmandakileri. Sen benden iyi
bilirsin. Şimdi dişçi randevum

var da ona geldiydim. Sen gel yine ama, çal zili. Bu ara buradayım işte.

Bu sırada Kadir, üzerinde gençlik kıyafetleri, elinde bir Gırgır ile odadan hızlıca tuvalete doğru geçer. Kız, içeriden birinin geçtiğini görünce irkilir, anlam veremez. Nebahat fark etmez kızın Kadir'i gördüğünü.

NEBAHAT

Hadi bakalım, ben seni tutmayayım, tabağın kalsın, helva yapacağım, ondan veririm ben sana kızım, yemek de veririm, çalışıyorsun, yalnızsın yemeğin olsun biraz. Yaşın geçmeden evlen kızım, bak yalnızlık zor yaşlılıkta. Gerçi koca adam bile ölüp gidiyor işte ama olsun...

Kız çok şaşkındır, tekrar içeri doğru bakar, Kadir'in aralık kapısından içeri görmeye çalışır. Odadan bir poster gözüne takılır. Sorar gibi bakar Nebahat'e. Nebahat bir açıklama yapmaz, çok farkında değildir kızın merakının. Nebahat onu kapıya geçirir. Kapıyı kapatır.

49. KADİR ANNE EV/ KADİR ODA/İÇ/GECE

Kadir'in saçı, sakalı biraz daha uzamıştır. Odada, yatağında uzanmaktadır. Apartman boşluğundaki güvercinlerin sesi duyulur. Bir kuş pencerenin önüne konar. Kadir , cama dokunur. Nebahat mutfakta birkaç tabak düşürür yere. Bir nida çıkarır. Kadir irkilir.

8. Araba/ dış/ gece

flashback an: Kadir arabanın arka koltuğuna bakar ve yüzüne doğru Rüya'dan kan sıçrar.

Guguklu saat öter. Bu kez uzun
uzun öter. (sekiz- dokuz kere)
Ardından telefon çalar. Nebahat
açar.

NEBAHAT
Alo? Buyrun? Bir dakika...
Kadir, telefon.

50. KADİR ANNE EV/ OTURMA ODASI/ İÇ/GÜN

Kadir telefona gelir.

KADİR
Kimmiş?

Nebahat bilmem işareti yapar.

KADİR
Alo?

Kimse yanıt vermez.
Telefon kapanır.

NEBAHAT
Kimmiş?

KADİR
Kapattı

NEBAHAT
Şu çöpleri atsana oğlum, yorulдум
öldüm, belim tutmuyor.

KADİR
Mevlüt yok mu?

NEBAHAT
Aa? Ayol beş yıldır yok. Millet
istemedi artık kapıcı. Üç kuruşun
hesabını yapıyorlar, ben direttim
ama olmadı. Adamın emekli maaşı
hakkı varmış, onu da veremedik
garibime.

KADİR
Çıkamam anne.

NEBAHAT
İyi! Koksun ev, çöp ev olsun, yazık
günah bana ya, hiç mi
acıımıyorsun, in çık, in çık.

Nebahat söylenmeye başlayınca
Kadir, sıkılarak mutfağa gider,
çöpleri almak için.

51. KADİR ANNE EV/ APARTMAN ÖNÜ/DIŞ/ GECE

Lena camdan dışarı sarkmış cep
telefonu ile konuşmaktadır. Ne
konuştuğu tam olarak duyulmaz.

Kadir, çöpler elinde ürkek ve
temkinli adımlarla dışarı
çıkıyor. Karşıdaki çöp kutusuna
bakar Sokağa adımını atar, bir
anda ter basar Kadir'i, yüzü
kıpkırmızı olur. Sokağın
ortasına doğru yaklaşırken
hızla motorsikletli bir kurye
geçer. Kadir irkilir, yana
kaçar çocuk elini havaya
kaldırarak tepkisini belirtir.

KURYE
Kör müsün ya!

Kadir kaldırırma ve apartmanın
önüne geri döner hızla, çöprü
atamaz, apartmana girer
aceleyle. Lena onu izler.

52. KADİR ANNE EV/ GİRİŞ/İÇ/ GECE

Kadir, ter içinde ve nefes
nefese içeri girer. Kapıyı
kapatıp, kapının dibine yere
çöker. Göğsünü tutar. Nebahat
mutfaktan başını uzatır,
şaşkınlıkla Kadir'e, elindeki
çöp poşetlerine bakar. Kadir,
acıklı gözlerle annesine bakar.

53. KADİR ANNE EV/ KADİR ODA/İÇ/ GÜN

Kadir'in saçları biraz daha
uzamıştır. Kadir'in üzerinde
yine eski bir tişörtü vardır.
Kulağında walkmen kulaklığı
vardır. Dolabının önünde yere
çökmüştür, her yer içini
boşalttığı mektup torbası ile
doludur. Tek tek kağıtlara
bakıp, okur hızlıca, aradığı şey
olmadığını anlayarak kenara
ayırır, bu arada da kafasını
hızlı hızlı sallayarak ritim
tutmaktadır. İçeriden
Nebahat'ın sesi gelir.

54. KADİR ANNE EV/ OTURMA ODASI/ İÇ/ GÜN

Nebahat evde oturma odasında
(sonra da koridorda dolaşarak)
her yere bakarak gözlüklerini
aramaktadır

NEBAHAT

Var bir hayır var... Bir şey kaybolmaz
bu evde. Yer yarıldı sanki ,
Allah Allah...

Kadir duymaz ve yanıt vermez.

55. KADİR ANNE EV/ KADİR ODA/İÇ/ GÜN
Nebahat Kadir'in odasının kapısına gelir.
Bağırarak konuşur.

NEBAHAT

Ben şu çöpleri çıkartıyorum, birikti
yine. Gördün mü gözlüklerimi?

Kadir, kulaklığı çıkarır.
Nebahat bir daha sorar.

NEBAHAT

Gördün mü diyorum gözlüklerimi.

Bu sırada kapı çalar. Kapının
çaldığını duyar.

KADİR

Görmedim

Nebahat kapıyı açmak üzere
giderken,

KADİR

Anne? Özlem'in yazdığı bir şey vardı,
sen hiç kağıt falan atmadın değil
mi?

NEBAHAT

Ne atmışım da onu atayım!

Nebahat çıkar. Odanın kapısını
açık bırakır. Kadir kalkar,
kapıyı kapatır tamamen.

56. KADİR ANNE EV/ GİRİŞ/İÇ/ GÜN

Nebahat dış kapıyı açar. Kapıda takım elbiseli, elinde iphone ile Nadir vardır. Sabırsızca ve hızlı hızlı konuşur hep. Kapı açılınca kendini tanıtır, çok nazikçe gülümser.

NADİR
Merhaba. Ben Nadir Çarkay.
Kadir'in dizisinin yapımcısı. Kadir evde mi?

Nebahat içeri buyur eder. Nadir içeri geçer. Nebahat ayakkabılarına bakar. Nadir çıkarmak zorunda kalır. Çoraplarla komik görünür. Nebahat bir terlik verir. Nadir giymek istemez.

NADİR
Yok, gerek yok

NEBAHAT
Yerler soğuk, hem tozlu giy evladım.

Nadir giyer zorla.
Biraz büyükçe bir kadın terliğidir.

NEBAHAT
Erkek terliklerimizi hep attım oğlum,
kusura bakma.

57. KADİR ANNE EV/ OTURMA ODASI/İÇ/ GÜN

Nadir içeri geçer. Gözü eski çin sobasına takılır.

NADİR
(biraz alaycı) A! Bizde de vardı bundan.
Hâlâ var mı bunlardan?

NEBAHAT
Arkadaşın geldi oğlum

Nebahat mutfağa geçer.

58. KADİR ANNE EV/ KADİR ODA/İÇ/ GÜN

Kadir odasının anahtar deliğinden bakmaktadır. Anahtar deliğinden Nadir'i izler. Kadir'in bakış açısıyla,

anahtar deliğinden: Nadir,
iphone ile meşguldür. O sırada
ayağındaki kadın terliklerine
bakar, ayağından çıkarır. Kötü
bir koku gelir burnuna, yüzünü
buruşturur, önce kendi
çoraplarını sonra terliklerin
içini koklar. Terlikleri biraz
uzağa iter ayaklarıyla.

59. KADİR ANNE EV/ KADİR ODA/İÇ/ GÜN

Nebahat, Kadir'in odasının
kapısına gelir, kapıyı açar,
tam o sırada da Kadir de dışarı
çıkmaq için ayağa kalkmıştır.

NEBAHAT

Kadir, oğlum ne kadar ayıp

KADİR (mırıltıyla ve dişlerinin
arasından)

Tamam anne

60. KADİR ANNE EV/ OTURMA ODASI /İÇ/ GÜN

Kadir, odadan çıkar. Üzerinde
halen eski tişörtü vardır.
Nadir, Kadir'i o halde görünce
şaşıırır, belli etmemeye
çalışır. Nadir ayağa kalkar,
kocaman gülümser, sıkı sıkı
sarılır, Kadir'in sırtını
sıvazlar. Nadir konuşma boyunca
neşeli ve enerjik görünür. Hep
gülerek yüzle konuşur. Oldukça
hızlı hareket eder ve konuşur.

NADİR

Vay! Poyraz Polat! Kaçak! Nasıl
buldum ama seni değil mi? Adresi
girdim benim navigator hatuna,
tak getirdi kapıya kadar.

Kadir, soğukça gülümser, cam
kenarına oturur.

Nadir de oturur,
gözü iphone'dadır.

NADİR

Ne var ne yok? Koçum yurt dışına
gitmişsin bir ara, onu da
öğrendik, bu bahaneyle peşinden

oraya geleyim, biraz hava alayım
dedim ama dönmüşsün hemen.

KADİR
İstihbaratınız kuvvetli yine...

NADİR
Tabii, tüm zamanların en hızlı
yapımcısıyız , havada karada ele
geçiririm. (iphone'a bakarak)
Bak, bak şu an beni izleyenlerin
sayısı 185 oldu. Haha, yazayım
bari. "Şu an Kadir Geçtan ile
şarap içmece..." (hızla bunu yazar)
Eee neler yapıyorsun? (bir gözü
hala iphone'dadır)Oğlum insan bir
arar, ne yaptın yuttun mu
telefonu, hep kapalı.

Kadir, tam yanıt vermeye
hazırlanırken, Nadir söze
girer.

NADİR
Hah geldi reyting. Of biraz daha
düşmüş, beşinciyiz abi. Hiç bu
kadar düşmemiştik. Share 19.09
totalde. AB'de 15.99 (yüzü
asılır) Bak koçum bir, buçuk ay
oldu, sen yoksun, her hafta
düşüyor reyting. Bir numara
yapalım diyoruz, bir ses çıkart,
bir cümle söyle sargıda iken,
tavan yapalım, kendine geleceksin
diye beklesinler. Kanal fena
sıkıştırıyor, başka oyuncu falan
demeye başladılar. Biz senle
başladık, bak üç sezon gittik,
iki günde kalkıyor diziler
biliyorsun, şimdi biz de yeni işe
başlasak tutar mı belli değil,
risk bakma bu tuttu ama bu millet
neyi seviyor neyi sevmiyor belli
olmuyor ki, işin formülünü bir
çözsem para basıp gideceğim
amerikaya, çekilir iş değil.
Neyse, özetle biz senle devam
etmek istiyoruz, kaç tane oyuncu
çıkarttılar önümüze, yarı
bütçeyi de onlar karşılayacak
yani.. Sen de yer yarıldı içine
girdin be koçum. Tamam anlıyoruz
seni de ama kaç ay oldu,
sözleşmemiz var biliyorsun, yani..
(yine iphone'a bakar) Hah, bak
hemen yanıt geldi, (okur)"şarabı

da alın buraya gelin, yüzünü
ekranda da göremez olduk,
özledik!" Nesliler'den. Sahi
gitsek bir akşam onlara.

KADİR
(soğukça)
Biz kaç yılında tanışmıştık?

NADİR
Bilmem. En az vardır bir 8 yıl,
bilmem abi hatırlamıyorum, Yav
Meral Asım kimdi ya çıkarabildin
mi? Facebook'a eklemiş beni, şu
profile kendi fotoğraflarını
koymayanlara da nasıl kıl
oluyorum, hayatta üç kişi
tanıyoruz sanki, hepsinin ismini
hatırlıycaz, Mesaj atıp duruyor,
bayağı yazışıyoruz, ama yani
benim hiçbir fikrim yok kim
olduğuna dair. Öyle takılıyoruz
bakalım. Yaşlanıyoruz be koçum.
Eskiden var ya zehir gibiydi
hafızam. Hani "Unutma"da oynayan
bir kız vardı, güzelce, abisini
öldürüyordu o kızın adı neydi
abi, M'li bir şey... O mu acaba bu?
(Telefon defterindeki isimlere
tek tek bakar)
Oğlum sürekli böyle isim tarıyorum
telefonda.

KADİR
Özlem'i hatırlıyor musun?

NADİR
(iphone'a bakar)
Nasıl yani? Amma yaptın. Tabii canım.
Yani o anlamda demedim, yenileri
unutuyoruz.

KADİR
Sen en son ne zaman görmüştün
Özlem'i?

NADİR
Valla bilmem ki! Sen pek getirmezdin
onu. Abi duyman lazım, senin lafı
kullanıyor bizim yeni yetmeler,
ana kraliçe sarayında otursun,
prensesler çevremizde dolansın
diyorlar ama tam öyle değildi
senin laf neydi, daha havalı bir
şeydi... (Nadir güler, Kadir'in
gülmediğini görünce hemen konuyu
değiştirir) Özlem.. Sana sürpriz
bir doğum günü yapmıştı. Üç yıl

mı dört yıl önce mi ne o zaman
galiba? Niye sordun?

KADİR

Mutlu muydu sence? Yani biz iyi mi
görünüyorduk?

Kadir, Nadir konuştuğu onu
dinlemeyecektir. Camdan dışarı
bakarak, köpeğin ayağa kalkmaya
çalışmasını , sonra ayaklarının
tutmayı, yere kıvrılışını
izler.

NADİR

(Yine ipone'a bakarak) İyiydiniz siz
hep. Ha tabii. Ah! Bak o saatte,
Kırık Hayatlar vardı, birinci
olmuşlar. Bak, sen döner dönmez
işleyeceğimiz aksı yazarlarla
belirledik. Ana aks. Sargılar
açılacak, sadece yüzünün bir
yerinde bir iz kalmış, onun
dışında eskisi gibisin. Bir kişi
hariç herkese öldüğünün
bilgisinin gitmesini
sağlayacaksın. Sonra ruh gibi
aralarında dolanıp teker teker
intikamını alıp, öldüreceksin
hepsini. Nasıl? Böyle
kurtarıyoruz!

KADİR

Peki ben ne zaman değiştim? Yani tam
olarak ne zaman başladı?

NADİR

(bir gözü yine ipone'da) İşte bir
figüran bulduk senin yerine,
senin evini kundakladılar,
alevler içinde belli olmadı zaten
sen misin değil misin, öyle
başladı, hep merak ettirdik kimin
yaptığını biliyor musun bilmiyor
musun diye... İzlemedin mi?

KADİR (daha ciddice)

Abi hâlâ dizi anlatıyorsun bana ya!
Ne zaman böyle piçin teki oldum
diyorum, senin gibi?

Nadir bu kez şaşırarak bakar.
Gülümsemesi durur.
Bir sessizlik olur.
Nebahat çayla birlikte dolma
getirir.

NEBAHAT

Yaprak da sertmiş biraz, gelmediydi
benim pazarcı, başkasından aldım,
haşla haşla yumuşamadı, kusura
kalmayın artık oğlum.

Nadir, sinirlenmiştir.

NADİR

Ben kalkayım artık. *Hasta* ziyareti
uzun sürmez. (*Hastaya vurgu*
yapar)

Kadir hiç itiraz etmez.
Hemen kalkar.

NEBAHAT

Yok canım, iyi maşallah, yakında döner
işine gücüne, otursaydın, börek
de pişiyor.

NADİR

(soğukça) Gideyim ben, haberleşiriz
Kadir.

Nadir şaşkın ama daha çok
sinirle çıkar. Kadir geçirmez,
Nebahat kalkar geçirir. Kadir
camdan dışarı bakar. Bir eskici
geçmektedir.
Salondakinin aynısı bir Çin
sobası, biraz daha hurda bir
biçimde, eskicinin el
arabasında durmaktadır. Eskici
bağırır. Kadir, Nadir'in hızla
yürüyüp gittiğini görür
sokakta. Telefonla
konuşmaktadır bir yandan.

61. KADİR ANNE EV/ KADİR ODA/İÇ/ GECE

Kadir yataktadır, gözleri
açıktır. Kadir birden yataktan
fırlar, bir şey hatırlamış
gibidir. Dolabı açar, dolabın
en arkasında minik bir bölme
vardır, gizli bölme gibi bir
yer. Orayı açar ve orada bir
mektup bulur. Gülümser. Mektubu
hemen okumaya başlar. Bir
sayfalık bir mektuptur ve
okudukça yüzü aydınlanır. Okuma
süresi kadar Kadir'i izleriz.
Kadir kalkar, teybe bir kaset
koyar. Tekrar yatağına döner.
Bir daha okur, mektubu koynuna
koyarak, yine yan döner ve

gözlerini kapar. Müzik devam eder.

62. KADİR ANNE EV/ OTURMA ODASI/İÇ/ GECE

Kadir'in bakış açısı ile- RÜYA

Kadir, Nebahat ve babası beraber oturmakta, televizyon izlemektedir. Nebahat bir elma soymakta ve dilimlerini kestikçe babaya uzatmaktadır. Her seferinde Kadir de uzanır ama anne ona vermez, adeta onu görmüyor gibidir. Televizyon siyah beyazdır ve karlıdır, görüntüler belirsizdir. Nebahat de baba da televizyonu, radyo dinler gibi dinlemektedir. Baba kalkar, televizyonun başındaki, eski tip radyoların başında olan yuvarlağı döndürür. Radyo kanalı değişme sesi çıkar ve karlı görüntüler netleşir. Televizyonda Kadir'in dizisinden görüntüler vardır. Duyulan konuşmalar tam dizi dublajı gibidir ve diziden kesit gibidir.

BİRİNCİ OYUNCU SESİ

Poyraz Polatımız, ağlamaz ki, onun ardından da ağlanmasın diye.

İKİNCİ OYUNCU SESİ

Ölümün ne zaman nereden kimden geleceği hiç belli olmaz.

Nebahat ağlamaktadır. Baba elinde bir ses kayıt cihazı, ona vurup sesi geri getirtmeye çalışmaktadır.

NEBAHAT

Duydun mu Rıfat? Vah Vah görüyor musun, ölmüşler. Hepsi birden ölmüş

KADİR

Anne, baba, ben ölmedim.

Nebahat ve Rıfat Kadir'i duymaz. Nebahat bir an Kadir'e döner. Nebahat'ın yüzü birden

Özlem'in yüzü olur. Özlem
gülmeğe başlar, huzurlu, sıcak
bir kahkaha atar. Oda birden
yeşillik bir alan olur.

63. DENİZ KENARI/ DIŞ/ GÜN- RÜYA

(Kadir'in bakış açısıyla)
Güneş parlar, deniz görünür.
Kadir de kahkaha atar.

ÖZLEM
Rüya, gel canım..

Kadir döner, ileride deniz
kenarında oynayan küçük bir
silüet görür. Bu Rüya'nın
silüetidir. (Kadir'in
Bebek'teki evindeki
bilgisayardaki masa üstü fotosu
gibi) ama tam seçemez, yüzüne
güneş girer. Güneş iyice
parlar, her yer aydınlık olur
ve rüya kesilir.

64. KADİR ANNE EV/ KADİR ODA/İÇ/ GÜN

Kadir halen yataktadır, Nebahat
kapıyı açar, kapıyı açarken
elindeki çöp torbası yere
düşer, torbanın dibindeki bir
şişe yere çarpınca, ses çıkar.
Kadir irkilerek uyanır.

8. Araba/ dış/ gece
Flashback an: Silah patlaması.
Özlem'in geriye giden cama
çarpan kafası.

NEBAHAT
Pazara gidiyorum, şu çöpleri de
atayım, çok gecikmeden gelirim,
tamam mı? Çay sıcak hadi, öğlen
oldu.

Kadir, tamam anlamında kafasını
sallar. Nebahat odadan çıkar.
Kadir doğrulur, mektuba bakar
yine. Tekrar okur. Cama gelen
güvercine bakar. Yatakta
doğrulur. Kapı çalar. Kadir
açmaz. Zil bir kısa aradan
sonra çalmaya devam eder
ısrarla. Kadir sinirlenerek
kalkar yerinden. Hızla kapıya

doğru ilerler. Annesi olduğunu
düşünerek kapıyı açar.

KADİR
Ne unuttun?

Kapıda Bahar durmaktadır.
Kadir şaşırır.

BAHAR
İnen annenmiş. Çok uzun uzun çal
kapıyı, açmaz dedi

Kadir öylece durur. İçeri
buyur etmez

BAHAR
Girebilir miyim?

Kadir kenara çekilir. Bahar,
siyah güneş gözlüklerini
çıkartır, Kadir' i dudağından
öpmeye yeltenir. Kadir soğuk
durur. Bahar hafifçe öper ve
ters ters bakarak içeri girer.

65. KADİR ANNE EV/ OTURMA ODASI/İÇ/ GÜN

Kadir cam kenarına oturur. Bu
sırada ara ara dışarıya ve
karşı daireye bakar. Bahar
tedirgin ve gergin
görünmektedir.

KADİR
Çay içer misin?

BAHAR
Yok sağol, midem azdı yine. Ne yesem
dokunuyor, doktora gittim, hiçbir
şey bulamadılar, bariz kusuyorum
her gün, nasıl bir teşhiste
bulunamıyorlar anlamıyorum ki,
başka doktora gideceğim.

Kadir camdan dışarı bakar.
Lena, mutfaktadır, bir kağıda
bir şeyler yazmaktadır. Bir an
ona bakar, sonra Bahar'a bakar
ama Bahar'ı duymaz.

KADİR İÇ SES
*Bir anda anlıyormuş insan Kadir, Bir
anda anladım seni sevdiğimi.
Korkutuyor bu duygu beni, bana
yardım eder misin? Sadece bilmeni*

istedim. Bir uçurumdan kendimi atıyorum gibi... Aşk, ölüm gibi bir şeymiş meğer. Sen olmazsan ölürüm gibi artık. Artık bedenim, ruhum, kalbim hepsi iki kişi. Sen olsan da olmasan da ben hep senleyim. Bana kızdın mı Tommiks? Arkadaş mıyız hâlâ, sevgili miyiz, söyle bakalım eski dost?

BAHAR

Geceleri de uyuyamıyorum hiç. Alerjim de azdı. Hap alıyorum, uyku yapar o hap ona rağmen uyuyamıyorum. Mor gözlerle gidiyorum çekime ama hiç umurumda değil. Sensizlik yaramadı anlayacağın.

KADİR

(Birden irkilerek)
Efendim?

BAHAR

Yine dinlemiyor musun beni?

KADİR

Dinliyorum.

BAHAR

Nerede olduğunu öğrenmek için gizli ajanlık yaptım resmen. Zor oldu ama ama buldum işte. Nadir'e de ben söyledim yerini.

Kadir susar.
Camdan dışarı Lena'ya bakar yine.

KADİR

İstesem, daha önce bulurdun değil mi?

BAHAR

(Bir an duraksar, tedirgin devam eder)
Hah işte beklediğim yanıt. İki olasılık vardı, ya bana sarılacaktın, özlediğini anlayacaktın, ya da böyle ukala yanıtlar verecektin. Mister ego yine iş başında.

Sessizlik olur. Bahar'ın telefonu çalar. Telefon melodisi yabancı bir pop şarkıdır. Bahar açar.

BAHAR

Canımmmm! Arayacaktım, aklımdasın,
daha iyiyim canım, sağol, sağol,
dostlar sağolsun... Ne yaparsın
işte katlanıyorum. Bu akşam mıydı
o, unutmuşum, e bu akşam dizi
yemeği de yok muydu, ha tamam
oradan, oraya, hızlıyız diyorsun,
iyi gelir bana da, olur tamam
canım ararım, yok dışarıdayım
şimdi.

Bahar kapatır telefonu.
Bir an durur, düşünür.
Saatin gongu bir kez çalar
bu arada.

BAHAR

Sevdaydı... Civoş öldü de geçen hafta

Kadir susar.

Bahar'ın telefonuna bir mesaj
gelir. Bahar okur hızlıca.

BAHAR (ağlamaklı)

Set bitti sabaha karşı, evin
anahtarını unutmuşum, Sevda'da
kaldım, sonra, tek repo gün, gel
bir kahvaltı yapalım falan dedi,
öğleni buldu eve varmam, bilirsin
hiç yapmam, bu baktım yerde,
kalkamıyor, tüy yumağı,
yaşlılıktan dedi veteriner ama
kendimi hiç affetmedim sanki eve
erken gitsem kurtarabilirdim.

KADİR

Başın sağ olsun. Yaşlıydı zaten,
senin suçun yok.

BAHAR

Ne bileyim işte, biliyorsun alırken,
senden önce ölecek, ömrü az ama
insan yine de alışıyor. Her kedi
sesinde irkiliyorum hâlâ. Sana
sarılmak istedim, yoksun. Kim
bilir neredesin? Sonra düşündüm,
annemin hastalığı, o iş
bulamadığım dönemim, ben hep evde
tek başıma çektim acılarımı, sen
hiç yoktun yanımda, iyi gün
sevgilisi... Part time sevgili...

Şimdi senin de kötü zamanın, beni itiyorsun. Kimiz biz, neyiz? Kimseye soramıyorum yerini, yani herkes biliyor ilişkimizi yine de soramıyorum. Sanki bütün dünya biliyor sen neredesin de bir ben bilmiyorum gibi geldi.

BAHAR

(gözyaşlarını siler)

Yani böyleyken böyle işte... Bitse diyorum yani... Yani bitti de adını koysak bitti diye, rahatlarım.

Bahar zorla kalkar, yine de Kadir'in gözlerinin içine bakıyordur, bir yanıt bekler gibi. Kadir göz göze gelmekten çekinir. Bahar kapıya doğru ilerler. Kadir de arkasından gelir.

66. KADİR ANNE EV/ GİRİŞ/ İÇ/ GÜN

Bahar tam gidecekken biraz daha konuşmak ister.

BAHAR

Bana özel değil belki de kimseyi sevemiyorsun, belki de, bilmiyorum ya da kimseyi sevemediğini düşününce rahatlıyorum. Öyle diyor Meral

KADİR

Meral kim?

BAHAR

Yav psikoloğum işte, her seferinde Meral kim diyorsun.

67. KADİR ANNE EV/ GİRİŞ/ İÇ/ GÜN

Kadir kapıdadır. Bahar asansöre binerken, asansörden bir başka kadın, Sevda iner. Kadir ile göz göze gelirler. Bu sırada apartmanın ışığı söner, kararır. Bir karmaşa olur, eller ışığı arar.

KADİR

Şurada asansörün solunda.

Bahar az ilerideki, karşı
dairenin zilini çalar,
yanlışlıkla, ışık düğmesi
sanarak. Sonra bulur ışığı,
basar. Bahar ile Sevda
birbirine bakar, soğukça. Bahar
gözlüğünü takar. Asansöre
biner.

BAHAR
Hadi hoşçakal

SEVDA

Müsait miydin? Aradım, söyledi mi
Nebahat Teyze? Hep evdeyiz dedi.

Karşı dairede bir küçük kız
kapıyı açar. Kafasında ışıklı
bir şapka vardır, yüzü de
boyanmıştır. Arı kılığına sokan
bir makyaj yapılmıştır,
üzerinde de arı kostümü vardır.

KADİR
Gelsene... (kıza) yanlış oldu, kapat
canım

KÜÇÜK KIZ
(parmaklarını arı iğnesi gibi
oyunatarak)
Vızzzzz vızzzz arıcık, vıııızz vızzzz
arıcık, po po, po po, p o po,
pi, pi.

SEVDA
(Belli belirsiz kıza gülümser)
Yok gelmeyeyim. Bunu getirdim

Kızın şivesinden Türk olmadığı
belli olan bakıcısı kapıya
gelir ve kıızı içeri sokarak
kapıyı kapatır.

BAKICI
Dilara, açma kapıyı bir daha...
Gil.Gel.

Sevda'nın elinde bir kağıt
vardır, mavi renkte, ucu
yırtık. Mektubu uzatır. Kadir
tereddütle alır. Sonra tam

asönsöre binip gidecekken,
hışımla döner.

SEVDA

Sen ne saygısız adamsın ya! Ölüye saygıdır, insan bir sorar. Kafana göre bütün eşyalarla satılır mı ev? Tesadüfen, hadi insanlıktır deyip seni merak edip de uğradım da gördüm. Taşınanlar atmışlar Özlem'in her şeyini. Çöpte bile değil, çöpün çevresinde sokakta! Son anda yakaladım Geri topladım her şeyini. Bir tek bunu layık gördüm sana içlerinden, oku da gör.

Sevda asansör düğmesine basar ama meşguldür, ışığı sönünce basar. Sevda tedirgin ve gergin görünür.

SEVDA

Annem de ben de hiç istemedik seni, biliyor muydun, söyledi mi hiç?

Sevda'nın gözleri dolar, tutar kendini, yüzünü çevirerek ağlamak üzere olduğunu saklamaya çalışır. Apartmanın ışığı söner.

SEVDA

Senle evlenmese böyle olmazdı belki...

Bu sırada asansör gelir.
Asansöre biner gider.

Kadir kapıda şaşkın, elinde mektup ile kalakalır. Karşı dairenin kapısı yarı açılır, küçük kız kapı aralığından şirinlik yapar.

KÜÇÜK KIZ

Vızz vızz arıcık...
Vızz vızzzz

Küçük kız kahkaha atarak, kapatır kapıyı. Kadir, kapıyı kapatır. Herkes gittikten sonra ev şimdi çok sesizdir.

68. KADİR ANNE EV/ OTURMA ODASI/İÇ/ GECE

Nebahat televizyonun karşısında uyuyakalmıştır. Televizyonda bir dizi vardır. Televizyonun üzerinde Sevda'nın getirdiği mavi kağıda yazılı mektup durmaktadır. Kadir camdan dışarı bakar. Sokak sessizdir. Sonra birden yanıp yanıp sönen sokak lambası patlar. Kadir irkilir.

10. Araba/ dış/ gece
Flashback an: kadir araba kullanırken, arkadaki araba çok yakınlarına geldiğini ve farlarının yakıp, korna çaldığını görür. Kadir: Ne istiyor bu be? Özlem: yol ver canım, geçsin, diretecek. Kadir: Altındaki arabaya bak, adamın iddiasına bak, çekilmiyorum, hadi bakalım.

69. KADİR ANNE EV/ OTURMA ODASI/İÇ- GECE

Kadir kanepede, cam kenarında oturmaktadır. Nebahat da yanı başındadır. Televizyon açıktır ama kısık seslidir ve Nebahat kafası öne düşmüş uyuklamaktadır. Kadir'in elinde iki kağıt durmaktadır, biri mavi renkteki mektup, diğeri ise beyaz renkteki, dolabında bulduğu mektup. İkisini okumayı bitirmiştir. İkisini katlayıp üst üste bir zarfa koyar. Düşünceli görünür. Kadir camdan karşı apartmana bakar. Lena mutfaktadır ve bir erkekle öpüşüyor gibi görünmektedir. Kadir, onlara bakar bir an sonra zarfa bakarak düşünür.

KADİR İÇ SES

Biz öldük Kadir bilmem farkında mısın? Ben bir gün, bir anda fark ettim, artık seni sevmiyorum yani sevemiyorum. Gözlerimin önünde değiştin, azar azar, benim aşık olduğum adam değilsin artık. Mutsuzum, yıllardır mutsuzum. Gidecek gücüm bile yok. Sanki yavaş yavaş öldürdün beni. Beni görmüyorsun, beni duymuyorsun.. Bazen mutfakta, banyoda, ağlıyorum gizli gizli. Sana bu

*mektubu verdiysem gitmişim
demektir. Az kaldı demek ki...*

70. KADİR ANNE EV/ OTURMA ODASI/İÇ/ GECE

Kadir sokağa bakar. Bakan ama görmeyen gözlerle Lena'nın penceresine doğru bakar. Kadir bir anda karşı dairede gördüğü şeyin öpüşme olmadığını, adamın Lena'ya zor kullandığını anlar, Lena'nın adamı üzerinden itmeye çalıştığını fark eder. Dikkat kesilir. Doğrulur. Tam o sırada elektrikler kesilir. Her iki apartmanda da kesilir. Sokak lambaları da söner. Televizyon birden kapanınca bir ses çıkarır. Tamamen karanlıktır her yer.

Nebahat uyanır.

NEBAHAT
Ne oldu?

KADİR
Elektrikler kesildi.

NEBAHAT
(sokağa bakar) Her yerde gitmiş, kör olasacılar. Ben geleceğim 90 yaşına, hâlâ elektrikler kesiliyor, ne memleket!

Nebahat kalkar, mutfaktan mum getirmeye gider. Kadir karşı daireyi görmeye çalışır ama bir şey seçemez.

KADİR
Babam şey derdi, say yüze kadar, yüze geldiğinde elektrikler gelecek. Öyle öyle saymayı öğretmişti.

Nebahat elinde mumla gelir. Kadir mumun ışığında, duvara parmaklarıyla, çeşitli şekiller yapar. (tavşan, vs gibi) Kadir, tekrar bakar karşı daireye, yine bir şey görünmez..

KADİR
Anne, babamın kasetlerini dinledin mi hiç?

NEBAHAT

Niye dinleyeyim yahu, gelip başımda
anlatacağına oraya anlatıyordu
işte... Garibim öyle rahatlıyordu.
Keşke olsa şimdi, sıkıcı mıkcı
dinlerdim yani. Onun küfürleri
olmadan televizyon izlemek bile
zevksiz artık, izlemiyorum zati.

KADİR

Bana çok küfrediyor muydu peki?

NEBAHAT

Baban bıraktı bir süre sana söylenip
durmayı. Ne hali varsa görsün
dedi. ben de hatırlatmıyordum.
Öyle iyiydi. Sinirlenince sağlığı
da bozuluyordu hemen.

KADİR

Vazgeçmişti yani benden.

NEBAHAT

Yok, bilmem, ana baba vazgeçemez de,
senle konuşursa telefonda,
yabancı biri gibi diyordu. Ne
bileyim. İşte öyle... Aman
konuşturma beni gece gece, sonra
kötü kötü rüyalar görüyorum.

Nebahat kafasını öte tarafa
doğru çevirir. Kadir devam
edemez konuşmaya. Annenin
ağladığını duyar içli içli,
kısık kısık. Kadir Susar.

NEBAHAT

Allahım sen büyüsun yarabbim..

Bir sessizlik olur. Nebahat'ın
ağlaması durur. Konuyu
değiştirir.

NEBAHAT

Hah bak sana söylemedim, Bakkalda,
bakkala gittiymdim de, orada,
gazeteye bakarken, çıkarttıydım,
orada unuttum gözlüklerimi.
Hatırladım bugün.

KADİR

(gülümser hafifçe, şefkatle)
İyi bakalım, dikkat edersin bundan
sonra

(Bir sessizlik olur)

KADİR

Anne... (zorlanarak konuşur) Ben... Ben.
De . bir yerde bir şey unuttum
sanki, hep bu his... Geçmiyor.

O an elektrikler gelir.

NEBAHAT

Hah!

Kadir karşı daireye bakar. Lena
çırpınmaktadır, bir bıçak alır
eline, tezgahın yanından ve
adama doğru tutar. Elektrikler
tekrar kesilir.

NEBAHAT

Hah, bak bu kötü, arıza büyük demek,
sabaha kadar sürer, ben yatıyorum
oğlum, hadi sen de çok oturma.
Zamanla alışıyoruz işte, ölene de
kalana da, hastalığa da ne
yaparsın...

71. KADİR ANNE EV/ OTURMA ODASI/İÇ/ GÜN

Kadir kanepede uyuyakalmıştır.
Sabah olmuştur, kafası önüne
düşer ve uyanır. Karşı daireye
bakar. Kimse yoktur mutfakta.
Mutfağın ötesinde bir insandan
bir parça görür (kol) ama
kafasını eğse de devamını
göremez. Merakla bakar. O
sırada Nebahat hapsirir, beş
kere arka arkaya, yüksek bir
sesle hapsirir. Kadir irkilir.

11. *Araba/ dış/ gece*

*FLASHBACK AN. İki takım elbiseli genç arabadan inip,
Kadir'e doğru yürürler. Bir tanesi ıslık çalmaktadır, fonda belli
belirsiz bir Türkçe parça vardır.*

72. KADİR ANNE EV/ OTURMA ODASI/İÇ/ GÜN

Kadir, karşı dairenin camına
bakar. Kimse yoktur. Köpek hala
tortop olmuş apartmanın
önündeki kartonda yatmaktadır.
Yaraları kötü görünür. Ayağa
kalkar, yürümeye çalışır,

bacakları ve omurgası tutmaz,
yere devrilir. Mutfakta Lena
görünür. Kadir dikkat kesilir.
İyi görünmektedir. Adam
yoktur ortalıkta. Lena, yemek
yapmaya, sebze doğramaya
başlar. Ancak sebzeleri çok
hızla doğrar, sonra durur,
elini alnına dalar. Tezgaha
dayanır. Ağlıyor gibidir. Kadir
merakla bakar. Lena bir süre
öylece kalır.

KADİR İÇ SES

*Beni görmüyorsun, beni duymuyorsun,
Mutfakta, banyoda ağlıyorum bazen
gizli gizli.*

Kadir izlemeye devam eder. Lena
mutfakta ne var ne yoksa
hepsini yere atar. Adam gelir,
yere devrilirler. Adam,
Lena'nın eteğini sıyıdırıp,
üzerine abanır. Kendi
pantolonunu çözer. Lena
çırpınır. Kadir, bir anda ayağa
fırlar. Nebahat elinde çaylarla
mutfaktan çıkmıştır, Kadir
Nebahat'e çarpar, çaylar
dökülür. Kadir hızla kapıyı
açar.

73. KADİR ANNE EV/ APARTMAN/İÇ/ GÜN

Kadir hızla merdivenlerden iner.

74. KADİR ANNE EV SOKAK /DIŞ/ GÜN

Kadir karşı apartmanın önüne
gelir, ilk kat olan mutfakın
penceresini kırar bir taşla.
Lena da adam da şaşkın, cama
bakar.

FADE OUT & FADE IN

75. KADİR ANNE EV SOKAK /DIŞ/ GÜN

Lena, elinde çantası, bir
kağıda bakarak sokakta
yürümektedir. Elindeki kağıt
ile apartman numarasını

karşılaştırır. Apartmanın önüne gider, zile basar.

76. MESUT EV/ İÇ/ GÜN

Mesut kapıyı açar. Dış kapıda duran Lena'yı görür, otomatiğe basar.

77. MESUT EV/ İÇ/ GÜN

Lena apartmana girer, kapının önüne gelir.

MESUT
Lena değil mi?

LENA
Lena

MESUT
Türkçe bilmiyor musun?

LENA
Türkçe? Yok. Anlıyorum ama ben (elinin parmaklarını birleştirerek konuşma işareti yapar) az.

MESUT
(sinirlenerek) Türkçe bilsin demiştim. Kaç gün bekledik, gerzekler, sıçayım böyle işin içine. Neyse artık. Gel, gir, gir, konuşalım.

Lena içeri geçer.

MESUT
Sen daha önce baktın mı hasta? felçli benim baba. Daha önce ne yaptın?

LENA
Hasta? Baktım. Biliyorum

MESUT
Gel gel

Mesut gel işareti yapar. Lena yürüyecekken Mesut ayakkabılarını çıkartmasını işaret eder. Lena ayakkabılarını çıkarır. Lena önden geçer. Mesut arkasından istemsizce poposuna bakar.

78. MESUT EV/ ARIF ODA/ İÇ/ GÜN

Yatakta Arif yatmaktadır.
Felçlidir gözleri açıktır.
Odada, tam karşısında küçük
bir televizyon vardır, yatağın
sol tarafında enlemesine uzun
bir kısa dolap/büfe vardır
duvar boyunca.

MESUT

Bak... anladın? babam benim, ona
bakacaksın, daha önce baktın mı?

LENA

(Yarı Türkçe/ Yarı Gürcüce)
Evet evet. Ben baktım çok, hasta.

MESUT

Bizi anlıyor, sağ eli tutuyor az
biraz, o kadar.Çevireceksin, iki
saatte bir. Bak böyle, saati
kurarsın. (yanı başındaki saati
gösterir) Ben gidiyorum yarın
sabah gece bakarız
biraz, deneriz, tamamsa yarından
itibaren buradasın tamam mı?

LENA

Tamam, tamam.

Arif ile Lena göz göze gelir.
Lena gülümser. Arif de sağ
elini biraz kaldırır.

MESUT

Gülümsedi sana, elini öyle
kaldırdıysa, gülümsedi demek.

MESUT (Arif'e, yüksek sesle, tane
tane konuşur)

Baba, adı Lena, Le- na, ablanın, sana
o bakacak belki, tamam mı, sevdin
mi, Türkçe az biliyor ama anladın
mı?

Lena garipser, Mesut'un konuşma
biçimini. Garip garip bakar.
Arif gözlerini açıp kapatır,
anladım anlamında.

79. MESUT EV/ LENA ODA/ İÇ/ GÜN

Lena küçük, ardiye gibi bir
odadadır, bir kanepede

yatmıştır, uyanır, kalkarken,
kapısı aralanır. Mesut kafasını
uzatır. Mesut takım elbise
giymiştir, elinde de bir minik
seyahat çantası vardır.

MESUT

Ben gidiyorum birazdan, daha
erken kalkman lazım.

Lena anlamaz ne dediğini.
Mesut'un gözü, Lena'nın
kalkarken biraz açılan
bacaklarına kayar. Mesut
kolundaki saati gösterir.

MESUT

Erken erken, babam uyandı çoktan.

LENA

Tamam

MESUT

(tarif ederek anlatır) Pasaportunu
ver...
bende kalmalı. Al burada da günlük
ihtiyaçlar için para var. Ben üç
gün yokum, sonra geleceğim, ben
burada yaşamıyorum
zaten, eğer iyi idare ediyorsanız,
ikiniz burada kalacaksınız ben de
evime döneceğim tamamen, tamam
mı? Ver pasaportunu.

Lena tereddüt eder
vermek istemez.

MESUT

Evi, babamı sana bırakıp gidiyorum,
nasıl güveneceğim, vermezsen
pasaportu, git şimdi, başka iş
ara.

Lena biraz düşünür, sonra yavaş
hareketlerle pasaportunu verir.
Mesut çantasına atar, çıkar.
Bir süre sonra dış kapı kapanma
sesi duyulur. Lena üzerine bir
hırka geçirip odadan çıkar.

80. MESUT EV/ ARIF ODA / İÇ/ GÜN

Lena, Arif'in odaya gider.
Gülümser. Arif de elini
kaldırır. Arif'e bir yemek
yedirir. Arif bir şeyi işaret
eder, büfenin üzerindeki. Lena
radyoyu açar. Türk Sanat
Müziği çalar. Arif sağ eliyle

şarkıya eşlik eder. Lena'nın dikkatini çeker büfenin üzerindeki fotoğraflar. Fotoğraflarda Arif'in üzerinde askeri üniforma var, gençtir, yanında bir kadın, kadının kucağında bir erkek çocuk vardır. Mesut ile bir kadının düğün fotoğrafı vardır, daha büyükçe. Lena Arif'i yana döndürür. Saati kurar. Arif yana yatık halde duvara bakarak düşünür. Lena altındaki sürgüyü çıkarır, pis koktuğu için Lena yüzünü buruşturur.

81. MESUT EV/ MUTFAK / İÇ/ GÜN
Lena, buzdolabındaki kokmuş, çürümüş sebzeleri, meyveleri ayıklar. Mutfak çok dağınıktır, ortalığı temizlemeye girişir.

82. MESUT EV/ ARİF ODA / İÇ/ GÜN
Lena, Arif'e yemek yedirmektedir. Son yudumunu da alır Arif. Televizyon açıktır ve haberlerde sıradan bir adamın, cinnet geçirip karısını dokuz yerden bıçaklaması ile ilgili bir haber vardır. Arif ilgiyle izler haberi, Lena da bakar kafasını çevirip öylesine, televizyonda, yerde yatan kanlar içinde bir ceset görünce kötü olur. Yemeği bırakıp banyoya koşar. Arif merakla bakar ona. İçeriden kusma sesleri, böğürtüler gelir. Kısa bir süre sonra Lena, elinde tuvalet kağıdı, yüzündeki suları silerek gelir. Gülümser. Arif de elini kaldırır. Arif sağ elinin parmağı ile zorla kumandaya basarak televizyonu kapatır. Lena gülümser.

83. MESUT EV/ MUTFAK / İÇ/ GÜN

Lena mutfakta masada oturmuş yemek yemektedir, bir yandan da bir kağıda bir şeyler yazmaktadır. İçeriden çalar saat sesi gelir. Masanın üzerinde duran bir hediye paketini eline alarak kalkar.

84. MESUT EV/ ARİF ODA / İÇ/ GÜN

Arif sağ tarafına dönüktür.
Lena Arif'i duvara doğru çevirir. Elindeki hediye paketini gösterir, eliyle "sana" işaretini yapar. Arif gülümser. Lena açar hediye paketini. Bir duvar resmi ama döndürünce şekiller yavaş yavaş oluşur, kumdan taneler bir resim oluşturur. Lena, duvara, Arif'i sağa çevirdiğinde baktığı yere asar. Arif tekrar gülümser.

85. MESUT EV/ ARİF ODA / İÇ/ GECE

Lena, Arif'in dişlerini fırçalamaktadır, tükürmesini sağlar bir küçük kaba. Televizyon açıktır, televizyonda Kadir'in dizisi oynamaktadır. Arif izlemiyordur, görüntüler akıyordur sadece. Kadir, elindeki bir silahı çok kere döndürmektedir. Uсталık gerektiren bir harekettir bu. Lena'nın arkası dönüktür televizyona. Lena bir silah sesi duyunca televizyondan gelen, istemsizce kafasını çevirir ekrana doğru. Ekranda gördüğü bir şey dikkatini çeker ve yemek yedirmeyi bırakır. Kalkar, televizyonun yanına gider. Yakından bakar. Sonra içeri gider. Arif merakla bakar arkasından. Lena kısa bir süre sonra elinde bir zarfla gelir. Zarfın içinden bir takım fotoğraflar çıkarır. Kadir'in karşısında oynayan oyuncuyu işaret eder televizyonun yanına gidip. Ekrana dokunur. Bir ekrana bir de fotoğraftaki genci (İulan) işaret eder. İkisi birbirine gerçekten çok benzemektedir. (AYNI OYUNCU OYNAYACAKTIR) Fotoğrafta Lena, yanında bir adam ve bir küçük kız, bir de İulan vardır. Sonra fotoğrafların arasından, bir başka fotoğraf çıkarır, bu fotoğrafta İulan tek başınadır, üzerinde asker üniforması vardır. Arif televizyondaki oyuncuya bakar, fotoğrafa

bakar, benzediğini gülümseyerek onaylar. Lena, sandalyesini çevirip dikkatlice izler diziyi. Arif onu izler. Lena'nın sırtı dönüktür. Bir süre sonra Lena'nın ağladığı anlaşılır. Arif acıyarak bakar Lena'ya.

86. MESUT EV/ ARIF ODA / İÇ/ GÜN
Lena, Arif'in ayaklarını havaya kaldırıp indirmektedir. Egzersizin sonuna gelmişlerdir. Arif Lena'ya büfenin orayı işaret eder. Lena gider, Arif eliyle bir çekmeceyi açmasını işaret eder. Lena açar. Lena çekmedeki nesnelere tek tek gösterir, Arif albümü görünce gözlerini kırpar iki üç kere. Lena elinde albüm Arif'in yanına oturur. Lena sayfaları çevirir. Arif'in gençlik günlerinden itibaren pek çok fotoğraf vardır. Arif birinde durur, karısının fotoğrafını, sağlam eliyle okşar. Arif bir şey işaret büfeden yine. Bu eski bir plaktır. Onu takar plakçalara Lena. Eski bir Türk sanat müziği duyulur. Arif inler, fotoğrafa bakar. Lena acıyarak, şefkatle bakar Arif'e.

87. MESUT EV/ MUTFAK/ İÇ/ GÜN
Lena mutfakta tencerede çorba karıştırmaktadır. Kulağının altına dayadığı telefonda tatlı bir ses tonu ile konuşmaktadır. Konuşmanın sonuna doğru hüzünlenir.

LENA (GÜRCÜCE)
Giuli aldım canım kaykayını aldım,
Pembe evet canım, pembe, ipod mu? Yok
pahalı canım, ne yapaksın ipodu?
Baban nerede? baban? ver bakayım
babanı canım. (sesi
değişir) ne yapıyorsun. Evdesin değil
mi? Bırakma Giuli'yi yalnız.
Sıcak burası da. Ne keyfi? Hep
evdeyim. Daha almadım parayı, ay
sonu verecek, önden vermiyorlar?
Yok diyorum, yok. Olsa
gönderirim, kendime mi
saklayacağım burada. Çıktı mı bir
iş? İyi tamam, tamam. Ver. Hah,

giulim canım, güzelim,
yemeklerini ye tamam mı, ne yedin
bugün? aferin kızım, (uzun uzun
öpücük
gönderir)

Lena telefonu kapatır. Elindeki
çorba kaşığına lavaboya
bırakır, yüzünü düşürür
omuzlarına. Çalar saat sesi
duyulur.

88. MESUT EV/ ARİF ODA/İÇ/ GÜN

Lena, Arif'in yanı başındadır.
Ona çorbasını içirmektedir.
Televizyon açıktır. 2008'teki
Gürcü- Rus Savaşı ile ilgili
arşiv görüntüler, ordu
görüntüleri, asker görüntüleri,
ölenler falan belirir. Lena
kısa bir an bakar. Sonra birden
ayağa kalkar, hışımla gidip
televizyonu kapatır, çok öfkeli
görünür. Arif merakla bakar.
Lena cebinden İulan' ın
fotoğrafını çıkarır. Bir
fotoğrafı bir televizyonu
işaret eder. Arif'e açıklamaya
çalışır, işaretlerle.

LENA (gürcüce)
(gürcüce) İulan...
Öldü! Savaştaydı. Ruslar yakalamış,
işkence... etmişler..

Lena, tabağı öylece bırakıp
odadan çıkar. Arif
düşüncelidir.

89. MESUT EV/ OTURMA ODASI/İÇ/ GÜN

Lena oturma odasında
oturmaktadır. Cam kenarında,
bir tığ işlemektedir. Karşı
apartmanda bir dairenin cam
kenarında bir yaşlı kadın ile
küçük bir kız çocuğu vardır.
Camın önüne konmuş, kanadı
kırık kuşa ekme kırıntısı
vermekteledir. Küçük kız kuşu
yakalar, elinde tutar, sıkıca
sıklar. Yaşlı kadın bırakmasını
sağlamaya çalışır ama
başaramaz. Kuş, kızın ellerinde

ölür. Kız elini açınca, kuş
apartmandan aşağıya düşer.
Küçük kız çok şaşırır, aşağıya
doğru sarkmak ister. Küçük kız
ağlamaya başlar. Lena, küçük
kıza bakar, gözleri buğulanır.

90. MESUT EV/ MUTFAK/İÇ/ GÜN (atılabilir okuma)

Lena mutfaktadır, tencerede bir
şey kaynamaktadır. Lena mutfak
masasında oturmuş, kağıda bir
şeyler yazmaktadır. Yazmış
bitirmiştir.
Okur, bir melodiyle okur,
fısıldar, bestesini bulmaya
çalışır gibidir.

LENA (gürcüce)
(Melodik bir şekilde, bir beste
yapmaya çalışarak şarkı söyler)
Sevgili İulan,
Yeni bir şehirde, hep sen
Sevgili İulan
Kuşlar ölüyor bu şehirde
Sen yaşıyorsun, hep sen.

Saat çalar, kağıdı cebine
İulan'ın fotoğrafının yanına
katlayıp koyar.

91. MESUT EV/ ARIF ODA/İÇ/ GÜN

Arif televizyon izlemektedir.
Lena yanına gelir, elindeki
tabağı baş ucundaki masaya
koyup, Arif'i yan çevirmeye
girişir. Arif inler, yüksek
sesle inler, izin vermez.
Eliyle kenara çekilmesini
işaret eder. Lena kenara
çekilir, televizyona bakar.
Televizyonda bir albayın cenaze
töreni haberi vardır TRT'de.
Arif duygulanmış gibidir. .
Albayın büyük fotoğrafı
taşınmaktadır cenazenin önünde.
Arif habere bakmaya devam eder.
Haber bitince gözlerini
kapatır. Lena, yemeğini vermek
ister, Arif karşı koyar. Arif
bir süre öylece durur, gözleri
kapalı. Lena kapalı gözünün
kenarından bir damla yaş
süzüldüğünü görür. Arif,
gözlerini açar ve büfeyi işaret
eder, Lena çekmeceyi açar,

albümü çıkarır, Arif'in işareti ve inlemeleri ile daha önceki albümü değil, çekmecenin arka tarafındaki başka bir albümü çıkarır. Yanına oturur, sayfaları çevirir. Bunlar Arif'in ordu albümüdür. Az önce televizyonda görünen, fotoğrafı elde taşınan albayla çok fotoğrafı vardır, yan yana. Arif inler. Lena onun inlemelerini dinler, başını okşar.

92. MESUT EV/ OTURMA ODASI/İÇ/ GECE

Lena oturma odasında oturmaktadır. Yine karşı apartmana bakmaktadır. Yaşlı kadın ile kız çocuk yine camın önündedir. Bu kez pencereden bir uçurtma sarkıtılmışlardır, onun havalanışını izliyorlardır. Kız çok mutludur, gülümsemektedir. Lena da onunla birlikte gülümser.

93. MESUT EV/ ARİF ODA /İÇ/ GECE

Lena usulca, Arif'in odasına girer. Arif uyumaktadır. Çekmecedan gizlice iki albümü alır, parmaklarına basa basa çıkar odadan.

94. MESUT EV/ MUTFAK/İÇ/ GECE

Lena mutfak masasının üzerine koyar albümleri. Masanın üzerinde boş çerçeveler de durmaktadır. Mutfak camı açıktır, telefonu çalar, açar, alo alo der ama sesi gitmez, çekmesi için cam kenarına gider, camdan dışarı sarkarak konuşur. Bu sırada Kadir'i görür, elinde çöp torbası, karşıdan karşıya geçmek üzeredir. Lena şaşırır, Kadir'e dikkatle bakar, cama biraz daha yaklaşır. O sırada Kadir sokağın ortasına kadar gelmiştir. Hızla bir kurye geçer. Kadir geri çekilir, motorsikletteki el hareketi yaparak bağıırır. Kadir apar topar geri dönüp apartmanın içinde kaybolur Lena masaya

geri döner. Arif'in daha
önceden okşamış olduğu
karısının fotoğrafını çıkarır,
bir de ölen albay arkadaşının
fotoğrafını çıkarır, onları
çerçeveye yerleştirir.

95. MESUT EV/ ARİF ODA/İÇ/ GÜN
Arif'in döneceği sağ duvarda
Lena'nın çerçevelettiği
fotoğraflar vardır. Arif onlara
bakar, Lena'ya gülümser, elini
kaldırarak. Lena yatağın
başındaki sandalyesine oturur.
Arif, inler, albayın fotoğrafına
dokunup, kötü kötü inler. Arif,
tavana bakarak dalar. İnemeye
devam eder. Lena elini tutar
Arif'in.

96. MESUT EV/ ARİF ODA/İÇ/ GÜN
Lena mutfak masasında oturmuş,
bir kağıda bir şeyler
yazmaktadır. Sonra
yazdıklarını, yine melodiyle,
beste yapmaya çalışarak, birkaç
kere tekrar ederek,
değiştirerek, söyler, önceki
bestenin tonuna benzer.

LENA
(gürcüce)
*Sevgili İulan,
Yeni bir şehirde,
Her yerde sen
Sevgili İulan
Kuşlar ölüyor bu şehirde
Sen yaşıyorsun
Her yerde sen
Sevgili İulan
Bir işkence burada
Bir işkence orada
Binlerce ölü bu şehirde
Yeni bir şehirde
Her yerde sen,
Oğlum,
Sevgili İulan*

O sırda Lena'nın karşısında
oğlu İulan belirir. Elini
uzatır ona. Şarkıyı beraber
mırıldanırlar, mutfak masasının

üzerine vurarak ritm tutarlar.
Bu sırada Lena içeriden yüksek
sesle, yoğun inleme sesleri
duyar ve o an İulan'ın hayali
yok olur. Lena kalkar.

97. MESUT EV/ ARIF ODA/İÇ/ GÜN

Lena Arif'in yanına gelir. Arif
Uyurken inlemektedir. Kötü bir
rüya görüyor gibidir. Lena,
başını okşar, dürter,
inleyerek, ter içinde uyanır.
Oldukça bitkin görünmektedir.
Lena'nın eline uzanır. Masada
durmakta olan yemekten yedirmek
ister Lena. Arif yine istemez.
Lena ısrar etmez, televizyonu
açar, biraz yanında oturur
çıkartır. Televizyonda yine şiddet
göndermeli bir haber vardır.
Arif, kapatmak ister, kumandaya
bakar, televizyonun üstündedir.
Arif inler. Lena odaya geri
döner, televizyonu kapatır.

98. MESUT EV/ MUTFAK/ İÇ/ GÜN

Lena mutfakta, telefonu
kulağının altına sıkıştırmış,
tencereyi karıştırarak
konuşmaktadır yine.

LENA (Gürcüce)

Kaç para? Kaç para istiyorsun? Niye?
Ne borcu? Ne zaman oldu bu kadar
borç? Adam gelmedi daha, gelsin
isteyeceğim. İyi gidiyor, sevdi
beni. Rahat iş. Daha almadım,
alır almaz göndereceğim, sabret
biraz. (bir sessizlik, yüzü
değişir) Canım, uçurtma yapmayı
öğrendim bugün, gelince seninle
uçurtma yapacağız. Hah, kaykaya
binerken uçurtma uçurabilirsin
belki evet.

İçeriden çalar saat sesi gelir.
Lena uzun uzun öpücük gönderir
ve
telefonu kapatır.

99. MESUT EV/ ARIF ODA/İÇ/ GÜN

Lena Arif'i döndürmeye gider
ama Arif diretir, dönmez. Lena,
yemek yedirmeye çalışır, Arif
ona da karşı koyar. Lena dışarı
çıkır. Arif'in gözüne büfenin
üzerinde mektup açma bıçağına
ilişir.

100. MESUT EV/ LENA ODA/ İÇ/ GECE
Lena yatakta yatmaktadır. Ancak
uyuyamaz, gözleri açıktır,
döner, durur, odası apartman
boşluğına bakmaktadır. İçeriden
bir gürültü duyar, bir şey yere
düşer ve kırılır. Tedirgin bir
şekilde kalkar, eline odadan
sert bir cisim, bir vazo
alır,tedirgin adımlarla odadan
çıkır.

101. MESUT EV/ KORİDOR / İÇ/ GECE
Lena, koridorda yürür.
Koridordaki ayna, Arif'in
odasının çaprazındadır.
Aynadan, Arif'in odasında,
yerde bir kıpırtı görür.
Elindeki vazoyu daha sıkı
tutar. Koridorun ışığına yakar.
Arif'in odasına doğru ilerler.

102. MESUT EV/ ARİF ODA/ İÇ/ GECE
Lena içeri girer. Arif,
yerdedir, alçak olan büfeye
doğru uzanmıştır, oradaki
mektup açma bıçağını eline
almaya çalışmaktadır. Lena,
Arif'i kaldırmaya çalışır. Arif
karşı çıkır. Arif, bir şeyler
geveler, anlaşılmaz. Arif
ağlamaya başlar. İnleyerek
ağlar. Lena, Arif'e sarılır.
Arif'i yatağına yatırır. Başını
okşar bu kez. O uyuyana kadar
başında bekler. Lena, bıçağı
büfeden kaldırarak, her çeşit
kesici aleti de büfenin
üzerinden toplayarak çıkır
odadan.

103. MESUT EV/ GİRİŞ/ İÇ/ GECE
Mesut eve gelir. Anahtarla
kapıyı açmıştır. Sarhoştur.
Bavulunu bir kenara
atar.Koridordan geçerken
Arif'in odasına kafasını

uzatır, Arif uyumaktadır. Diğer odaya bakar, Lena'nın da kapısı kapalıdır, ayakkabıları giriştedir.Oturma odasına geçer.

104. MESUT EV/ ARİF ODA/ İÇ/ GECE

Mesut oturma odasında cam kenarına oturup, bir sigara yakar. Birkaç köpek ulumaktadır. Televizyonu açar. Erotik bir kanal açar, ekranda sevişen bir kadınla adam vardır. Mesut ilgiyle bakar, heyecanlanır, tahrik olduğu bellidir. Cep telefonunu çıkarır, uzun uzun çaldırır.

MESUT

XXmına,XX mına, sik! Pelin? Mesut ben. Hangi deliğe saklandı bu? Sıçtımının kaç ay oldu, İzmir'e gittim, her yerde aradım, bak polise gideceğim artık, başına bir şey mi geldi, söyle be, söyle!

Bir sessizlik. Mesut dinler.

MESUT

Beni görmek istemiyor,ha. Bu kadar mı? Tamam, göndersin kağıdı, tamam, boşanalım, söyle ona, pişman olacak! Adı ne herifin? Adı ne dedim? Tanıyor muyum ulan ben! Tanıyor muyum! Ne demek yok başkası! Ne sikime gitti o zaman, rahat mı battı, yarak mı istedi! Alo!

Mesut fırlatır telefonu. Nefes nefesidir. Ekranı bakar. Görüntüler tahrik edicidir. Elini, pantolonunun içine sokar. Bu sırada, içeriden, mutfaktan bir ses duyar. Elini çeker. Yavaşça kalkar.

105. MESUT EV/ MUTFAK / İÇ/ GECE

Mesut, mutfağa girer, karanlıktır. Sokak lambasının ışığı yansır bir tek. Lena arkası dönük tezgahın orada su içmektedir.

106. MESUT EV ÖNÜ/ SOKAK / İÇ/ GECE

Dışarıda sokakta, sokak lambası
patlar.

107. MESUT EV/ MUTFAK / İÇ/ GECE

Lena irkilir, sokağa bakar.
Suyunu içmeyi tamamlar. Döner,
Mesut ile çarpışır. Bir korku
nidası çıkarır. Mesut önünde
durur, geçmesine izin
veremeyecek kadar yolu
kaplamıştır.

MESUT
İyi mi babam?

LENA
İyi

MESUT
Üç gün dedim ama işim uzadı, yolunda
mı her şey?

LENA
İyi iyi.

Bir sessizlik olur.
Lena, tedirgin.
Mesut bir adım daha yaklaşır.

LENA
Şey ben...Pasaportum. Yarın döneyim.

Mesut yerini değiştirmeden
hemen yanı başındaki anahtara
basarak, mutfağın ışığını
yakar.

Işık yanınca Lena'yı süzer
Mesut. Göğüsleri belirgindir,
geceliğinin içine sutyen
giymemiştir. Lena, Mesut'un
göğüslerine baktığını fark
ederek, kollarını kavuşturur.

MESUT
Önce babama sorayım, seni beğendiyse,
kalırsın, zırt pırt adam
bulamıyorum, ben de artık dönmek
istiyorum evime.

LENA
Anlamadım.

Mesut bir adım daha atar,
Biraz yüksek sesle tekrarlar

söylediklerini. Lena, tezgaha
dayar sırtını, ileri adım
atamaz.

MESUT
Babam okeyse, okey, yoksa yok.
Sabaha...

Mesut yakından bakar, Lena
tedirgindir. Mesut bir şey
yapacak gibi bakar. Sonra çıkar
mutfaktan.

MESUT
Çıkarken kapat ışığı...

108. MESUT EV/ ARIF ODA/ İÇ/ GÜN
Lena, Arif'e yemeğini yedirmeye
çalışıyordur. Arif yemez. Mesut
girer odaya.

MESUT
Niye yemiyor? Beceremiyorsun

Lena
Yemiyor kaç gündür...

Lena, duvardaki ölen albayın
fotoğrafına işaret eder.

MESUT
Bu ampül yüzünden mi yemiyor? Yav
bırak allaşkına baba ya, bana
ahlak dersi veriyorsun, kaç
kişiye işkence ettiniz, idam
ettiniz yav beraber, iyi ettiniz
o ayrı da, şimdi mi tuttu
vicdanın, bu dXXlyarak da başı
çekiyordu, kaç kişi ölsün diye
beddua etmiştir yıllarca, çok
bile yaşamıştır. Ölen ölsün
gitsin işte...

Arif çok sinirlenir, inlemeye
başlar. Lena panikler, ne

olduğunu anlamaya çalışır. Arif bardağı alarak yere fırlatır ve keskin tarafını sağlam eliyle boğazına bastırmaya çalışır. Lena atılarak, engeller. Mesut da atılarak babasının elinden kırık parçayı alır. Arif'in ve Mesut'un eli kanamaktadır.

109. MESUT EV/ ARİF ODA/ İÇ/ GÜN
Lena cam kenarında oturmuştur. Elinde cep telefonunu döndürüp durmaktadır, tedirgin görünür. Yine karşı apartmandaki küçük kıızı izlemektedir. Kız bu kez cama nefes verip, buğuya şekiller çizmektedir. Küçük kız bir kalp resmi yapar Lena da ona karşılık cama bir kalp ve çiçek resmi yapar. Kız görür. Gülümser. O da bir çiçek çizer ve kedi patileri şekli çizer. Gülümserler.

110. MESUT EV/ ARİF ODA/ İÇ/ GECE
Mesut oturma odasında yine cam kenarına oturup, bir sigara yakar. Televizyonda yine erotik bir kanal izlemektedir. Ev telefonundan bir numara arar.

MESUT

Aloo! Bana bak bana yerini söylemezsen şimdi gelip basacağım evini. Adresini biliyorum Pelin. Yalnızsın da evde, kimse gelip kurtaramaz seni elimden. Seni de mi? Onu da mı dövmüşüm yani. Öyle mi dedi? Bu mudur yani, biraz hırpaladık, bu mudur yani sebep? Bu olsa olsa sonuç olur. Bana bak, sen karışma bizim işimize, öyle her duyduğuna da inanma tamam mı ?Nerede bu kaltak, onu söyle bana, yoksa... Evet Tehdit ediyorum... Alo? Alo?

Mesut fırlatır telefonu. Çok öfkelidir. Televizyona bakar. Mutfağa gider.

111. MESUT EV/ ARİF ODA/ İÇ/ GÜN

Mesut mutfakta ışığı açmadan durmaktadır. Nefes nefesedir. Tam mutfaktan çıkmak üzere ikin, içeri ışığı yakarak Lena girer. Üzerinde geceliği ve hırkası vardır. Lena ile Mesut çarpışır. Lena tezgaha doğru geçer, Mesut'un yanından. Mesut mutfaktan çıkmaz ve onu tezgaha sıkıştırır. Mesut, Lena'nın yüzüne dokunup öpmeye başlar. Bir süre öyle dururlar, Lena kurtaramaz kendini. Mesut hararetle öpmektedir. Lena bu sırada bir eliyle uzanarak tezgahdaki bıçağa ulaşmaya çalışmaktadır. Sonunda bıçağı eline alır, sertçe iter Mesut'u ve bıçağı ona doğru tutar. O sırada ışık söner, elektrikler kesilmiştir. Mesut, bileğini bükerek, bıçağı kendi eline alır. Bu sırada içerideki odadan Arif inler, saati çalar. Mesut geri çekilir, Lena kurtarır kendini.

112.

113. MESUT EV/ ARİF ODA/ İÇ/ GÜN

Mesut, Arif'in baş ucuna oturmuştur ve üzgün bir yüzle yalvarır gibi Arif ile konuşmaktadır. Arif, babasının yatağının yanında yere diz çökmüştür, babasının elini okşar. Elini sargı bezi ile sarmışlardır.

MESUT

İyi miydi bu kadın? Gitmek istiyor.
Gitsin mi kalsın mı?

Arif gözlerini açar, kapar.

MESUT

Ne, gitsin mi? Bir gelen kalmıyor ki. Sıçtımının karısı burada olsa, ne gerek kalacak bu gevurlara... Ne bokuma gitti, ne bokuma! Sen de bırakma beni baba... Ben öylesine söyledim baba, o an öyle çıktı işte ağzımdan, sinirlerim tepemde

zaten. Bak elin oynuyor, yakında konuşmaya da başlarsın, çok vaka var böyle, dediler ya.

Arif inler, çeker elini oğlundan.
Göz yaşları akar kapalı gözlerinden.

MESUT
(sinirlenerek)
Hep ben suçluyum değil mi? Hep ben...
Sen de beni suçla! Yaranamazsın yaranamazsın.

Mesut çıkar odadan.

114. MESUT EV/ OTURMA ODASI / İÇ/ GÜN

Lena'nın elindeki telefonu çalar.
Lena ilk çalışta açar.

LENA (GÜRCÜCE)
Evet? Benim. Evet? Kocam olur. Ne zaman? Ne yaptı? (yüzü değişir, yine böğürtüsü gelir, tutar)
Kızım, kızım orada mı?
Görüşebilir miyim onla?... Peki.

Lena, telefonu kapatır.
Yüzü allak bullaktır.
Hemen telefon eder.

LENA (GÜRCÜCE)
Canım, ağlama canım, ağlama, ben geleceğim canım, eve götüreceğim ağabeyler seni, üst kata çık, onlara de ki, babam gelmeyecekmiş birkaç gün, sizde kalabilir miyim? Tamam mı canım?

115. MESUT EV/ OTURMA ODASI / İÇ/ GÜN

Mesut oturma odasına gelir.
Televizyonu açar, karşısına
oturur. Lena ayaktadır.

LENA
Benim gitmem lazım. Pasaportum?

Mesut, Lena'ya bakmadan,
televizyona bakarak konuşur.

MESUT
Daha değil, birini bulayım ondan
sonra, ben yarın yine gideceğim.

116. MESUT EV/ MUTFAK / İÇ/ GÜN

Lena hışımla mutfağa girer.
Tezgahın üzerindeki sebzeleri
doğramaya başlar hızla. Sonra
durur, elini alnına dalar.
Tezgaha dayanır. Ağlar. Bir
süre öyle kalır. Lena mutfakta
ne var ne yoksa
hepsini yere atmaya başlar, her
şey kırılır. Mesut gelir, onu
tutmaya, durdurmaya çalışır.
Yere devrilirler. Mesut,
Lena'nın üzerinde kalır. Bir an
durur Mesut, sonra Lena'nın
eteğini sıyırır, kendi
pantolonunun fermuarını çözmeye
yeltenir.

117. MESUT EV/ ARIF ODA / İÇ/ GÜN

Arif, odasından, yattığı
yerden, büfenin aynasına/
koridordaki aynaya yansıma/ ile
belli belirsiz bir şeyler görür
ve duyar. Arif inler.

118. MESUT EV/ ARIF ODA / İÇ/ GÜN

Lena, Mesut'un altından
sıyrılmayı başarır. Büyük ekmek
bıçağını eline alır ve ayağa
kalkarak tehdit eder. O sırada
mutfak penceresinin camı
kırılır. Kadir belirir.

FADE IN & FADE OUT

119. KADİR ANNE SOKAK/ DIŞ/ GÜN

Kadir, bir taksiden iner,
kucağında apartmanın dibinde
yatan sokak köpeği vardır,
yaralarının olduğu yere
sargılar sarılmıştır. Köpeği
kartonunun üzerine bir kat
karton daha yayar. Köpeği
yerleştirir üzerine. Bir tabağa
köpek maması koyar. Koyarken
köpek elini yalar. Kadir,
başını okşar köpeğin. Bakkaldan
bir küçük erkek çocuk çıkar,
elindeki ekmeği tabanca gibi
tutarak, ateş eder, "çiv çiv"
diye ses çıkarır.

120. MESUT EV/ LENA ODA / İÇ/ GÜN

Lena pasaportunu çantasının ön
gözüne yerleştirir, kırmızı bir
kaykayı da eline alır. Odaya
tekrar bakar, unuttuğu bir şey
var mı diye. Büyük bir
çerçeveyi eline alır, odadan
çıkartır.

121. MESUT EV/ ARİF ODA / İÇ/ GÜN

Lena, biraz mahcup bir yüzle
girer Arif'in odasına. Mesut
Arif'e yemeğini yedirmektedir.
Lena, yaklaşır. Mesut kalkar,
geri çekilir. Lena yanağından
öper Mesut'u. Duvara elindeki
çerçeveyi asar. Yeni şekiller
oluşturan yeni bir resimdir bu.
Arif gülümser. Arif, elleriyle,
işaretler yapar Mesut'a. Bir
levhayı işaret eder Mesut'a.
Mesut, büfenin üzerinde duran
alfabeli levhayı yatağa koyar.
Arif birkaç harfi işaret eder.
A, F, F, E,

Arif, Mesut'a bakar. Lena sorar
gözlerle Mesut'a bakar. Mesut
bir an tereddüt ettikten sonra
açıklar.

MESUT
Affet... Yani affet diyor...

LENA
Niye?

Lena, tekrar Arif'e yaklaşır,
başlarını okşar, oğlu için
yaptığı besteyi okur. Sona yeni
sözler eklemiştir.

LENA

Sevgili İulan,
Yeni bir şehirde,
Her yerde sen
Sevgili İulan
Kuşlar ölüyor bu şehirde
Sen yaşıyorsun
Her yerde sen
Sevgili İulan
Bir işkence burada
Bir işkence orada
Binlerce ölü bu şehirde
Yeni bir şehirde
Her yerde sen,
Oğlum,
Sevgili İulan
Herkes suçlu
Herkes acılı
Herkes öfkeli
Herkes ben, herkes sen
Her yerde sen
Sevgili iulan
Sevgili arif...

Arif gülümser.

122. KADİR SOKAK/ ÇOCUK PARKI/ DIŞ/ GÜN

Kadir ve Lena sokağın
bitimindeki, Lena'nın
apartmanının yanındaki küçük
çocuk parkında oturmaktadır.
Güneşli bir gündür. Lena'nın da
Kadir'in de yanlarında küçük
bavulları vardır. Çocukların
oynayışını izlerler. Kum
parkında iki çocuk, birbirinin
saçını çekerek, birbirinin
yüzüne kum atarak kavga
etmektedir. Anneleri gelir koşa
koşa. Çocukları ayırır,
annelerden biri, oğluna tokadı
basar. Bu sırada Lena'nın karşı
apartmanındaki küçük kız gelir
parka. Tekerlekli sandalyededir
ve yaşlı kadın onu parkta
gezdirmektedir. Kızla göz göze
gelirler, birbirlerine
gülümserler. Kız elinde bir

rüzgar gülü tutmaktadır,
yaklaşır ve onu Lena'ya verir.
Birbirlerine gülümserler sonra
gider kız. Lena Kadir'e
bakarak anlatır. Kadir anlamaz
dilini ama yine de anlatır.

LENA (GÜRCÜCE)
Oğlum savaşta öldü, yani ölmemiş ama
onu yakalayıp işkence etmişler,
omurgası gitmiş, yaşasaydı belki
de tekerlekli sandalyede olacaktı
dedi
arkadaşları... Kocam hırsızlık
yaparken yakalınmış, ev sahibini
öldürmüş, hapiste. ızım ve ben
kaldık artık, ikimiz.

Lena konuşurken kaykayı
döndürür elinde. Lena'nın
gözleri dolar.

Kadir, parkta koşturup duran çocuklara bakar. Bir tanesi
avazı çıktığı kadar ağlamaya başlar. Kadir irkilir bu
sesle... Kadir bankta geri kaykılır, boynunu bankın arkasına
yaslayarak gökyüzüne güneşe ve kuşlara bakar, gözlerini kapar.

123. KADİR ARABA/ İÇ/ DIŞ/ GECE (FLASHBACK)

*KADİR: Komiser Rifat. Kadir Geçtan, evet. Var bir sorun evet, var.
Ben şu an...*

*Bir anda silahı çeviren İKİNCİ GENÇ üzerine atlar, Kadir'i arabanın
camına yapıştırır. Telefonu elinden alıp kapatır, camdan arabanın
içine atar.*

124. KADİR SOKAK/ ÇOCUK PARKI/ DIŞ/ GÜN

Kadir gözlerini açar, bulutlara bakar yine. Tekrar kapatır gözlerini.
Üç beş saniyelik görüntüler belirir. Kadir Lena ile konuşmaya çalışır.

125. KADİR ARABA/ İÇ/ DIŞ/ GECE (FLASHBACK)

*Arkadaki arabanın sağ tarafa geçerek, uzun bir korna çalarak geçtiğini
görür. Birinci Genç elini camdan çıkarıp, küfreder*

BİRİNCİ GENÇ: Kral mısın be! Kral mısın göt herif!

Zaman atlama

*Birinci Genç yere oturmuş, yolu kapamış, birasını içmektedir.
KADİR: Delirtmeyin lan adamı gece gece diyerek Kadir Birinci Gence
tekme atar.*

BİRİNCİ GENÇ: Ha, ağabeycim, işte bu olmadı, bira içene yılan bile dokunmaz. Dokunur mu? Dokunmaz.

126. KADİR ARABA/ İÇ/ DIŞ/ GECE (FLASHBACK)

Kadir gözlerini açar ve parkta tek başına oynayan küçük bir kız çocuğuna bakar.

127. KADİR ARABA/ İÇ/ DIŞ/ GECE (FLASHBACK)

Rüya: Anne!

ÖZLEM: İyi misin? İyi misin? Kadir yürü git Allah aşkına, başımıza bela alma.

Zaman atlama

ÖZLEM: Bırak gitsin, korkacak çocuk, tutuyor zaten araba

KADİR: Ne gitsin!

Zaman Atlama

İki genç arabadan inmiş yürümekteler.

BİRİNCİ GENÇ: Vayy. Poyraz Polat ağabeymiş meğer! Bilseydik beklerdik abi. sana saygımız sonsuz ama film mi çekiyoruz sandın?

Zaman atlama

İKİNCİ GENÇ: Ne o? Aziz ağabeyi mi çağıracaksın? (kahkaha atar)

Zaman atlama

İKİNCİ GENÇ: (cebinden silah çıkarır) Abi, bak deniyorum, deniyorum aylardır. Sonunda senin gibi çevirmeye başladım. (hızla silahı elinde çeviri) Oluyor mu abi?

Zaman atlama

ÖZLEM: Kadir, korkuyorum, bunların gözü kaymış, tersleşme yine, bekle, ya da geri geri gidelim şuradan.

KADİR: Karışma bir kere de ya!

Zaman atlama

İKİNCİ GENÇ: Askere mi gideyim istiyorsun, daha da psikopat olup döneyim değil mi? Bekle paşa paşa artist. Bir bira içip gideceğiz şurada. Kral mı sanıyorsunuz lan siz kendinizi? Kral mı? Tek kurşunluk canınız var lan, tek.

Zaman atlama

İKİNCİ GENÇ: (silahı elinde hızlıca çevirerek) Bak ağabeycim, senin gibi tak, tak. İKİNCİ GENÇ, silahı çevirerek, ateş eder. Üç el.

Kadir nefes nefese Özlem ile Rüya'ya bakmaktadır.

128. KADİR SOKAK/ ÇOCUK PARKI/ DIŞ/ GÜN

Kadir Lena'ya bakar. Lena'nın saçları yüzünün bir kısmını kapatmıştır. Lena da gözlerini kapatmış, güneşe doğru dönmüştür yüzünü. Kadir, Lena'nın yüzünü çevirdiğini hayal eder, Özlem olur Lena'nın yüzü. Özlem Kadir'e gülümser. Başından kan akmaktadır.

ÖZLEM

Eskisi gibi ol. Ben hâlâ iki kişiyim.
Sen de...

Özlem bir an sonra tekrar Lena olur. Kadir Lena'ya anlatmaya çalışır.

KADİR

Ben... Ben... Ben onları öldürdüm.

Kadir hıçkıra hıçkıra ağlamaya başlar. Dizlerini kendine doğru çeker, yüzünü kapatarak hıçkıra hıçkıra ağlar. Lena bir an ona bakar. Acı acı bakar. O da ağlamaya başlar. Geniş açığa geçildiğinde ve kamera uzaklaştığında, çocuk parkında oturan iki yetiştikten ziyade, birinin elinde kaykay, öbürü de çocuk gibi ağlarken, iki çocuk gibi görünürler...

SON

