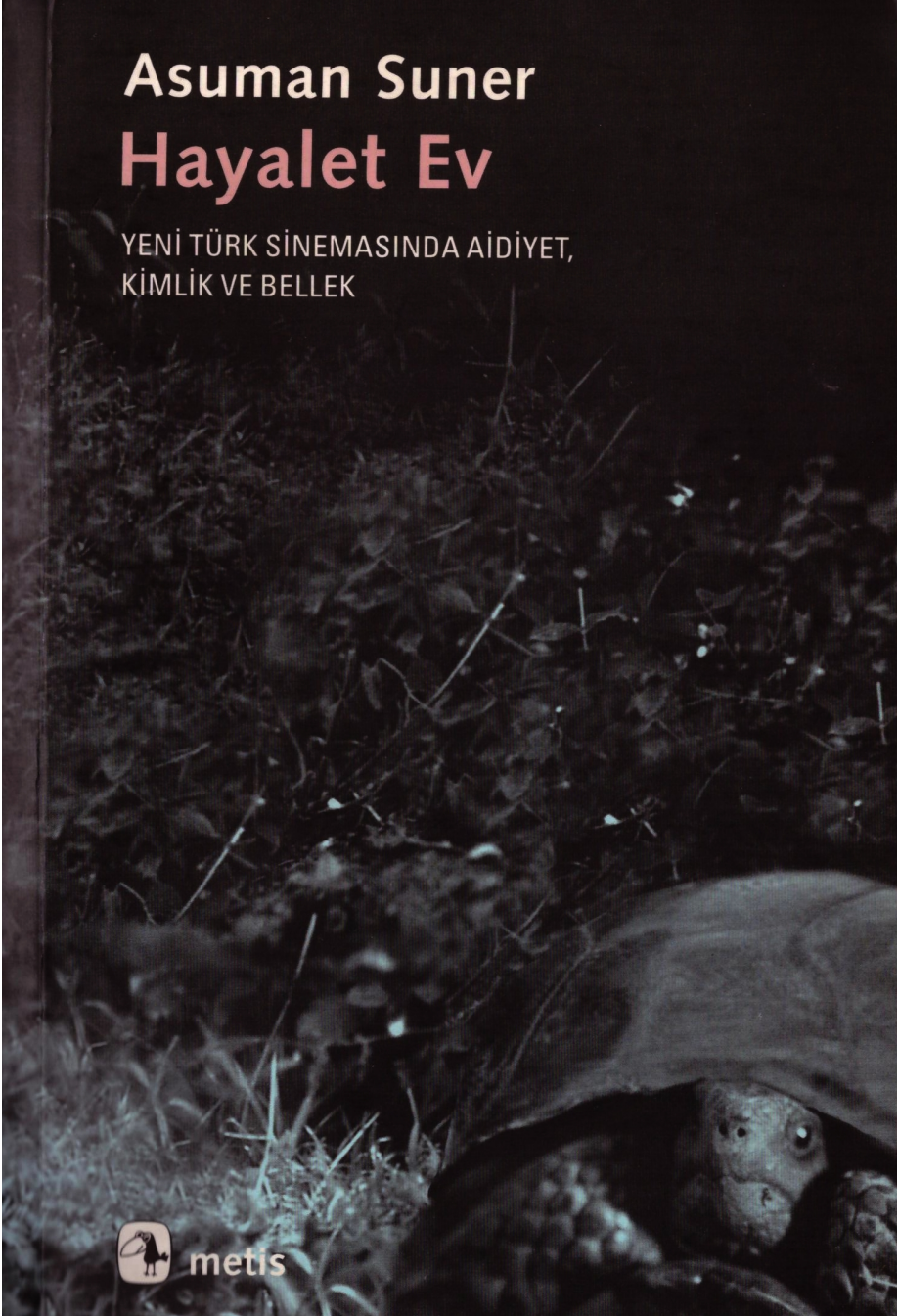
Asuman Suner

# Hayalet Ev

YENİ TÜRK SİNEMASINDA AİDİYET, KİMLİK VE BELLEK



metis

Asuman Suner

# Hayalet Ev

## Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek

Asuman Suner 1988 yılında Orta Doğu Teknik Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nden mezun oldu. Aynı bölümde yüksek lisans eğitimini tamamladıktan sonra, doktora derecesini 1996 yılında Massachusetts Üniversitesi İletişim Bölümü'nden aldı. Türkiye'de çalıştığı çeşitli akademik kurumların yanı sıra, 1995-98 yılları arasında Hong Kong Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nde ders veren Suner'in, *Cinema Journal, Defter, New Perspectives on Turkey, Screen, Social Identities, Sight and Sound, Toplum ve Bilim* gibi çeşitli akademik dergilerde ve derleme kitaplarda makaleleri yayımlanmıştır. Suner 2001 yılından beri Bilkent Üniversitesi öğretim üyesidir.



Metis Yayınlan
İpek Sokak 9, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com

Metis Sanatlar ve İnsan | Sinema
Hayalet Ev
Asuman Suner

© Asuman Suner, 2005
© Metis Yayınları, 2005

Birinci Basım: Nisan 2006

Yayıma Hazırlayan ve Görsel Tasarım:
Semih Sökmen

Kapak Fotoğrafı: Nuri Bilge Ceylan'ın
1997 tarihli *Kasaba* filminden kare

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003

ISBN 975-342-558-9

Asuman Suner

# Hayalet Ev

## YENİ TÜRK SİNEMASINDA AİDİYET, KİMLİK VE BELLEK

metis

# İÇİNDEKİLER

**ÖNSÖZ YERİNE** 9

**GİRİŞ**
**Yeni Türk Sinemasında Aidiyet** 15
Günümüz Türkiyesi'nde Aidiyet, Kimlik ve Toplumsal Bellek 16
Yeni Türk Sineması: Çerçeveleme Sorunları 28
Kitabın Bölümleri 44

**1 ÇOCUKLUK / ÇOCUKSULUK**
**Nostalji Sineması** 49
Çocukluğun "Mutluluk Mekânı" Olarak Taşra 51
Öyküsü Bugünde Geçen Nostalji Filmleri 72
Bitimsiz Çocukluk, Toplumsal Çocuksuluk 80
Metindeki Sızıntı 97

**2 OYUN / BOZGUN**
**Nuri Bilge Ceylan Filmleri** 105
Taşra 106
Açık İmge 120
Oyun 139
Ev 165

**3 GİRDAP / İRONİ**
**Zeki Demirkubuz Filmleri** 167
Girdapsal Öyküler: *Masumiyet* ve *Üçüncü Sayfa* 169
Tekinsiz Evler, Klostrofobik Mekânlar 173

Kara Melodram 184
İrkiltici Sesler/Sessizlikler 192
İroni 203
Gerçekçilik 213

**4 AÇILIM / AÇMAZ**
**Yeni İstanbul İmgesi** 217
Türk Sinemasının İstanbul'u ya da "İstanbul Sineması" 217
Açık Alana Kapatılmışlık: *Tabutta Rövaşata* 226
Agorafobik Kent İstanbul 236
Temsil Etmeyen Özne, Kaygan Tür 241
İstanbul'a Yeniden Bakmak 246

**5 YOLCULUK / YURTSUZLUK**
**Yeni Politik Filmler** 253
Bağımsız Ulusaşırı Sinema 257
Kayıp, Yol, Çıkmaz: *Güneşe Yolculuk* 265
"Bağımsız Ulusaşırı Sinema"yı Yeniden Düşünmek 282
Yeni Politik Filmler Kime Sesleniyor? 287

**6 VASFİYE'NİN KIZ KARDEŞLERİ**
**Yeni Türk Sinemasında Kadın Sessizlikleri** 291
*Adı Vasfiye* 292
Olmayan Kadın 305
Kadın Sessizlikleri 309
Taşrada Kadın Olmak 313

**SONSÖZ**
**Yeni Türk Sinemasının Hayalet Evleri** 317

**KAYNAKÇA** 321

**DİZİN** 331

## ÖNSÖZ YERİNE

Bu kitap uzun zamana yayılmış bir çalışmanın sonucu olarak çıktı ortaya. Kimi bölümlerde kullandığım malzemenin kaynağı 1991' de ODTÜ'de yazdığım master tezine dek uzanıyor. Benim üniversite öğrencisi olduğum yıllarda, 1980'lerin sonunda, "kültür"ün toplumsal süreçleri anlayıp açıklamada önemli bir inceleme alanı olarak kabul görmesi oldukça yeni bir gelişmeydi. Üniversitelerde sol yönelimli öğrenci hareketlerinin marjinalleştiği, yeni toplumsal hareketlerinse yükselişe geçtiği yıllardı. Feminist hareket en fazla ses getiren yeni muhalif oluşumlardan biriydi. O dönemde beni Türk sinemasıyla ilgilenmeye yönelten, sinemanın kendisinden ziyade öne çıkardığı konular, "cinsiyet ilişkileri" ya da filmlerdeki "yeni kadın imgesi" oldu. Ancak itiraf etmeliyim ki, o dönemin Türk sinemasını pek de heyecan verici bulmuyordum. 1991-95 yılları arasında Amerika'da doktora yaptığım dönemde sinemaya ilgim büyük oranda Avrupa ve Kuzey Amerika sineması içindeki belli tartışmalara kaydı, Türk sinemasını tamamen unutmuş gibiydim. Ardından hayatımda sürpriz bir gelişme oldu, Hong Kong'a taşındım. 1995-98 yılları arasında Hong Kong Üniversitesi'nde ders verdiğim dönem pek çok açıdan benim için ilginç ve öğreticiydi. Hong Kong'un 1997 yılında sömürgeci Britanya yönetiminden Kıta Çini' ne devredilmesi gibi büyük bir tarihsel olaya tanık olma fırsatı bir yana, ilk kez Batı-dışı modernlik üzerine ciddi biçimde kafa yormaya, zihnimde İstanbul'la Hong Kong arasında paralellikler kurmaya, Türkiye'deki tartışmaları bu perspektiften yeniden düşünmeye başlamıştım. Bu dönemde yaptığım en heyecan verici keşiflerden biri yeni dalga Hong Kong sinemasıydı. Önceleri Hong Kong filmlerini izlemek konusunda pek de hevesli olduğum söylenemez.

İlk etapta amacım Hong Kong sineması hakkında genel fikir verebilecek bir dizi temel filmi izlemekti. Ancak tuhaf şekilde tıpkı kentin kendisine olduğu gibi, filmlerine de kapılmaya başladım yavaş yavaş. Sinemanın, parçası olduğu toplumsal süreçlere bir yandan tanıklık ederken, bir yandan da eleştirel müdahalede bulunan, bu süreçlere ilişkin yeni görme ve düşünme biçimleri öneren bir kültürel araç olarak rolünü ilk kez bu denli net olarak kavrıyordum. O dönem Hong Kong'taki son derece canlı sinema/kültür tartışmasının içinde olmak başlıbaşına bir ayrıcalıktı. Tanıştığım insanlar ısrarla Türk sinemasını soruyorlardı bana. Biraz sıkıntıyla Türkiye' de yeni dalga Hong Kong sinemasıyla karşılaştırılabilir bir sinema olmadığını anlatmaya çalışıyordum. 1997 yazında tatil için Türkiye'ye geldim. Biri sinemada diğeri videoda iki film izledim o yaz: *Masumiyet* ve *Tabutta Rövaşata*. Çarpıldım. Bu filmler Türk sinemasında daha önce gördüğüm hiçbir şeye benzemiyordu. Nasıl düşünmeli, nasıl okumalıydı bu filmleri? İçinde bu filmleri anlamlandırabileceğim bir bağlam yoktu henüz, münferit iki filmdi bunlar. Ertesi yıllarda bu bağlam yavaş yavaş oluşmaya başladı. Başka filmler de vardı artık. Şimdi yalnızca tek tek "iyi" filmlerden değil, yeni bir sinemadan söz etmenin koşulları oluşuyordu sanki. Yeni Türk sineması hakkında yazmaya o dönemde başladım.

Bu kitaptaki bölümlerden bazıları ilk kez bu kitap için kaleme alındı, bazılarınınsa farklı versiyonları daha önce Türkçe ve/veya İngilizce olarak bazı akademik dergi ve kitaplarda yayımlandı. Daha önce yayımlanmış olan metinler bu kitap için ayrıntılı bir şekilde elden geçirildi, önemli değişikliklere uğradı ve geniş eklemeler yapılarak yeniden yazıldı.

Kitabın içinden geçerek oluştuğu yıllar ve yollar uzun olunca, emeği geçen kişiler de çok oluyor ister istemez.

Farklı vesilelerle kitaptaki bölümlerin farklı versiyonlarını okumuş olan, önerileriyle katkıda bulunan veya kitabı yazma sürecinde farklı şekillerde beni destekleyen Ackbar Abbas, Nilgün Abisel, Jülide Aksiyote, Caroline Anderson, Pelin Aytemiz, Filiz Başkan, Gülsüm Baydar, Tanıl Bora, Seçil Büker, Barton Byg, Yakın Ertürk, Feyzan Erkip, Nedim Karakayalı, Hamid Naficy, Ha-

lil Nalçaoğlu, Ayşe Öncü, Fatih Özgüven, Andreas Treske ve Zafer Yenal'a öncelikle teşekkür etmek isterim.

2002-5 yılları arasında kitabın farklı bölümlerini davetli konuşmacı olarak çeşitli akademik kurumlarda sunma olanağım oldu. Bu sunumların her biri gerek yeni Türk sineması konusunda ortaya çıkan genel tartışma ortamı, gerekse sunduğum materyalin aldığı yapıcı eleştiri, soru ve katkılar anlamında benim açımdan son derece öğretici ve heyecan vericiydi. Bu bağlamda, beni davet etmiş olan Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'ne, Texas Üniversitesi Ortadoğu Araştırmaları Programı'na, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi'ne, Duke Üniversitesi'ne ve Sabancı Üniversitesi Kültür Çalışmaları Programı'na teşekkür etmek isterim. Amerika'daki kurumsal davetlere kattıkları "Türk usulü" sıcak ve keyifli misafirperverlikten ötürü Banu Göknar, Erdağ Göknar, Faik Gür, Güven Güzeldere, Özlem Okur ve Halide Velioğlu'na ayrıca teşekkür ederim.

Kitapta tartıştığım filmlerin yönetmenlerinden Derviş Zaim ve Zeki Demirkubuz'la kişisel olarak tanışma fırsatı buldum. Bir sanatçının yapıtları üzerine sanatçıyla aynı ortamdayken yorumda bulunmak, üstelik yorumunuzun kimi zaman sanatçının kendi yapıtına ilişkin fikirleriyle uyuşmaması ironik bir durum. Her iki yönetmene de söz konusu ironi karşısında takındıkları zarif tavırdan, keyifli sohbetlerinden ve tüm yardımlarından ötürü çok teşekkür ederim. Ayrıca film ve resimlere ulaşma sürecindeki yardımlarından ötürü Emre Gökalp, Handan İpekçi, Tayfun Pirselimoğlu, ve Fırat Yücel'e teşekkürler.

Editörüm Semih Sökmen'i bu kitap vesilesiyle tanıdım. Kendisinin kitabın adım adım gelişimine katkısı çok büyük. Onun titiz okuma, düzeltme ve önerileri olmaksızın metin hiçbir zaman bu şekilde ortaya çıkamazdı. Ama daha önemlisi, editör olarak yaptığı profesyonel katkının ötesinde, Semih Sökmen'le her bir bölüm üzerine yaptığımız ayrıntılı tartışmalardan, filmlerle ilgili kimi ayrıntıları bambaşka şekilde görmemi sağlayan yorumlarından, kimi zaman aynı metnin ne kadar farklı okunabileceğini görüp hayrete düşmekten büyük keyif aldım. Kendisine çok teşekkür ederim.

Kitabın taslak metnini Meltem Ahıska okuyarak son derece değerli önerilerde bulundu. Kendisinden çok şey öğrendiğim sevgili arkadaşım Meltem'e hem kitaba katkılarından, hem de benim için çok anlamlı dostluğundan ötürü teşekkür borçluyum.

Tüm bu katkılardan söz ettikten sonra belirtmek gerekir ki elbette kitabın günahları yalnızca bana ait.

Son olarak hayattaki en büyük şansım Haluk'a yanımda olduğu için binlerce teşekkür.

*İstanbul, Mart 2006*



*Yazı Tura*, Uğur Yücel, 2004



*Yazı Tura*, Uğur Yücel, 2004

# GİRİŞ
## Yeni Türk Sinemasında Aidiyet

*Yazı Tura*'nın (Uğur Yücel, 2004) bir sahnesinde, filmin Güneydoğu'daki askerliği sırasında bir bacağını kaybetmiş genç kahramanı, sarhoş kafayla memleketi Göreme'nin kayaya oyulmuş evlerine bakıp "korkuyorum," der, "hayaletler var bu evlerde." Bu sözü, 1990'ların ortasından itibaren oluşumuna tanık olduğumuz "yeni Türk sineması"nın temel meselesini ifade eden bir saptama olarak düşünebiliriz pekâlâ. Yeni Türk sineması, gerek "popüler", gerekse "sanatsal" kanatlarında, sürekli "aidiyet" temasına geri dönüp, Türkiye'de "aidiyet" etrafında yaşanan gelgitlerin, gerilimlerin, açmazların öykülerini anlatmaktadır bize. Bu anlamda, yeni Türk sinemasının merkezinde bir "hayalet ev" figürü vardır demek yanlış olmaz.

Burada "hayalet ev" kavramını iki farklı, ancak birbirine eklemlenebilen anlamda kullanıyorum. Gölge, görüntü, hayali şey anlamı taşıyan "hayalet", gündelik dilde genellikle ölmüş birisi dünyaya yeniden döndüğünde büründüğü varsayılan görüntüyü ifade etmek için kullanılan bir sözcüktür. Belirsiz, arada bir figürdür hayalet: maddi varlığı olmayan bir görüntü; yaşayan bir ölü; bedensiz bir ruh. Bu haliyle, tekinsiz, ürkütücü, rahatsız edici çağrışımları vardır sözcüğün. "Hayalet" figürünü merkez alan anlatılarda, çoğunlukla adaletsizliğe kurban gitmiş ölüler yerlerinde rahat edemedikleri için dünyaya geri döner ve intikam alırlar. Bu anlamda "hayalet", unutulmaya karşı koyan, kendini zorla hatırlatan, geçmişi bugüne taşıyan, silinmeye direnen "iz"dir, ya da "bastırılanın geri

dönüşü"dür. Yeni Türk sinemasının merkezinde bir "hayalet ev" var derken kastettiğim, öncelikle böyle bir "hayaletli" ev. Yeni Türk sineması, tekrar tekrar geçmişteki travmatik yaşantıların izlerinin hissedildiği, geçmişteki suçların ortaya çıktığı, normal ve sıradan görünenin altında dehşetin kol gezdiği "hayaletli evler"de geçen tekinsiz öyküler anlatır bize.

Ancak benim "hayalet ev" kavramıyla anlatmak istediğim bundan ibaret değil. Arapça kökenli "hayalet" sözcüğü, "tasavvur edilen", "zihinde canlandırılan", "düşlenen" şey anlamını taşıyan "hayal"den türemiştir. Ortasında bir tire ile yazacak olursak, "hayalet"i farklı biçimde yorumlayabiliriz. Böyle bakınca, yeni Türk sinemasının merkezindeki "hayal-et ev", aynı zamanda hayal edilen, düşlenen, özlemi duyulan, geçmişte sahip olunup yitirildiği düşünülen, idealleştirilen, nostalji duygusuyla anımsanan, romantik bir imgeye dönüşen bir aidiyet tasavvurudur.

"Hayalet evlerin" öykülerini anlatan yeni Türk sineması, Türkiye'de aidiyet meselesi etrafındaki gerilimleri gözleyebileceğimiz bir kültürel zemin sunar. Yeni Türk filmleri, Türkiye'de son dönemde aidiyet meselesi etrafında yaşanan gerilimlere tanıklık ederken, kamusal söylem alanında söze dökülemeyen endişe ve fantazilerin yansıdığı bir kültürel alan açmaktadır önümüze. Ancak sinema yalnızca içinden çıktığı toplumsal ve tarihsel bağlama tanıklık etmekle kalmaz, aynı zamanda bir eleştirel müdahale platformudur da. Yeni Türk sineması, bu anlamda, "aidiyet" kavramı karşısında benimsenen kanıksanmış yaklaşımları sorgulayan, yeni ve sarsıcı düşünme ve görme biçimleri öneren bir kültürel müdahale zemini olarak da çıkar karşımıza.

### Günümüz Türkiyesi'nde Aidiyet, Kimlik ve Toplumsal Bellek

Gündelik hayat dilinde yarattığı çağrışımlar düşünüldüğünde, "aidiyet" her şeyden önce "ev"le bağlantılı bir kavram. "Ev", mekânsal ve toplumsal olarak kendimizi "ait" hissettiğimiz yerdir. Bura-

da "ev"i fiziksel bir yapı olarak değil, yarattığı simgesel çağrışımlar anlamında düşünmeliyiz elbette. "Evimiz, mekânsal, varoluşsal ve kültürel olarak ait olduğumuz, parçası olduğumuz topluluğun, ailemizin ve sevdiklerimizin yaşadığı, kendi kökenlerimizi bulacağımız, dünyanın başka bir yerindeyken geri dönmeyi özlediğimiz yerdir" (Hedetoft ve Hjort, 2002: vii). "Ev"i, dünyaya bakışımızı ve dünyadaki konumlanışımızı şekillendiren simgesel bir evren olarak tanımladığımızda, "yurt", "memleket", "ülke", "vatan" kavramları, "ev"in bir tür uzantısı olarak çıkıyor karşımıza. Çoğu durumda eşanlamlı kabul edilen, bazen birbirinin yerine kullanılan bu kavramlar arasında ince ayrım çizgilerinin varlığından söz edebiliriz yine de. Memleket, "bir devletin egemenliği altında bulunan toprakların bütünü" anlamına gelen "ülke" sözcüğüyle eşanlamlı olarak kullanılabildiği gibi, "bir kimsenin doğup büyüdüğü yer, yurt" anlamını da taşıyabilmektedir. Bu ikinci anlam, Tanıl Bora'nın ifadesiyle, "hemşerim, memleket nere" sorusunda "yoklanan" memlekettir (2005a: 8). Bu haliyle "memleket, soyut bir tasarım, bir harita olarak ülkeye nispetle çok somut, gözle görünür, ucu bucağı bilinir, daha 'sahici' bir beşeri coğrafya"ya, "milli hamasetin nesnesi olarak değil de insanların hayat tecrübesinin mekânı olarak" yere, yurda, diyara karşılık gelir (Bora, 2005a: 8-9). Böyle tanımlanan bir "memleket", "ev"in kendiliğinden bir uzantısı, aidiyet ilişkisinin yaşandığı temel alanlardan biri olacaktır ister istemez. "Memleket" ve "yurt"tan farklı olarak, "ülke" ve "vatan" kavramlarında daha soyut ve dolayımlı bir aidiyet ilişkisiyle, egemenliğe, tabiiyete yapılan daha güçlü bir vurguyla karşılaşırız. "Vatan", güçlü aidiyet ve sahiplenme duygularının odağı haline gelmiş gerçek ya da muhayyel yer, toprak parçası, coğrafi alan olarak tanımlanabilir (Nalçaoğlu, 2002: 293). "Vatan"la kurulan aidiyet bağının, dil ve kültür içinde çoğu kez sanki doğal ve kendiliğinden bir süreçmişçesine algılandığına tanık oluyoruz. Nitekim farklı dillerde, vatan kavramı, ilksel, özsel ve kökensel bir aidiyet ilişkisini imlercesine, Türkçedeki "anavatan" sözcüğünde olduğu gibi, genellikle "ev/yuva" ve "ana" kavramlarıyla iç içe geçmiş şekilde kullanılmaktadır. Bu haliyle "vatan", ait olduğumuzu düşündüğümüz ve sahiplendi-

ğimiz yeryüzü parçasını ifade eder.

Tüm bu süreçleri elbette doğal ve kendiliğinden ortaya çıkan oluşumlar olarak değil, öznenin kuruluş sürecinde söylemsel olarak inşa edilen ve iktidar ilişkileriyle iç içe şekillenen kurgular olarak düşünmeliyiz.[1] Aidiyet hiçbir zaman sorunsuz bir kategori değildir. Bir topluluğa, bir yere ait olma biçimlerinin tümü belli bir gerilimi barındırır içinde.[2]

"Aidiyet" kavramının, zaten her zaman içinde barındırdığı istikrarsızlığa ilaveten, günümüzün hızla küreselleşen dünyasında, bu döneme özgü yeni bir krize sürüklendiği de muhakkak. Ulaşım ve iletişim teknolojilerindeki gelişmeler sonucu fiziksel ve sanal hareketlilik imkânlarının daha önce görülmedik biçimde artması ve yoğun emek, sermaye, insan, imge ve bilgi akışının ulusal sınırları aşındırmasıyla birlikte, Hamid Naficy'nin belirttiği gibi, "ev, yuva ve vatan kavramları, görgül ve metaforik anlamda, daha önce hiç olmadığı kadar derin bir kriz içine girmiştir" (1999: 6). Bu kriz, kuşkusuz farklı toplumsal bağlamlarda farklı biçimlerde ortaya çı-

1. Çağdaş eleştirel kültür kuramı, "aidiyet" kavramına dair "doğal" ve kendiliğinden olduğunu farz ettiğimiz her şeyin aslında tarih ve kültür içinde söylemsel olarak inşa edilmiş ve yarattığı "hakikat etkisini", tekrarlanmanın getirdiği süreklilik yanılsamasından alan süreçler olduğunu ortaya koyar. Bu kuramın perspektifinden, kimlik "olunan" bir durumu değil, tamamlanmamış ve hiçbir zaman tamamlanamayacak bir süreci ifade etmektedir (Butler, 1990 ve 1999; Bell, 1999; Hall, 1994 ve 1996).

2. Slavoj Zizek'e (1992) göre, aileyle, kültürel kökenle, vatanla kurulan aidiyet ilişkilerinin tümünde, söz konusu aidiyetin, aslında vazgeçilemez, terk edilemez olmasından kaynaklanan kaçınılmaz bir "metazori" durum söz konusudur. Zira tüm aidiyet ilişkilerinin üzerine kurulu olduğu temeli oluşturan toplumsallaşma ve simgesel düzene giriş sürecinin bizatihi kendisi böyle bir "dayatma seçim" üzerinde durmaktadır. Psikanalitik kuram çerçevesinde, simgesel düzene girişle birlikte ortaya çıkan özne konumu, görünüşte bir seçim sonucu elde edilir. Ancak öznenin bu seçimi önceleyen bir varlığı yoktur. Öznenin oluşumu tam da bu seçimi dayatılan yönde (dilin, simgesel düzenin tarafını seçmek yönünde) yapmasına bağlıdır. Zizek'e göre, "öznenin simgesel topluluğa alınması" bir tür "dayatma seçim" yapısına sahiptir, çünkü özne, bu seçimden önce var olmaz; özneyi kuran tam da bu seçimin kendisidir. Topluluk seçimi, "toplumsal kontrat", yalnızca öznenin doğru seçimi yapması koşuluyla geçerli olan bir seçim özgürlüğünü ifade ettiği içindir ki paradoksal bir seçimdir: "Eğer topluluğun 'öteki'sini seçersem, özgürlüğün kendisini, seçim imkânını kaybederim" (1992: 75). Bu

kar. Türkiye toplumunun son yirmi yılda geçirdiği küreselleşen dünyaya eklemlenme ve hızlı toplumsal dönüşüm süreci de ister istemez aidiyet alanında birtakım sarsıntıları beraberinde getirmiştir.

Günümüz Türkiyesi'nde yaşanmakta olan hızlı toplumsal dönüşüm sürecini anlamlandırmaya çalışırken, 12 Eylül 1980 askeri darbesi önemli bir tarihsel dönemeç oluşturur.[3] Darbeyi izleyen yıllarda, siyasi ve toplumsal kurumlar askeri rejim tarafından hazırlanan 1982 Anayasası çerçevesinde büyük oranda yeniden şekillendirilmiştir. Bu anlamda, 1980'ler her şeyden önce demokrasinin askıya alındığı, yaygın bir siyasi ve toplumsal sindirme ortamının yaratılmasıyla özellikle sol muhalif hareketlerin susturulduğu, insan hakları ve demokratik özgürlükler alanında ciddi ihlallerin yaşandığı bir dönemdir. Ülke yönetimi 1983'ten itibaren sivil bir hükümete devredilmiş olsa da,[4] darbe yönetiminin güdümünde hazırlanan 1982 Anayasası ve darbenin gerisindeki antidemokratik zihniyetin uzantıları 1990'lar ve sonrasında etkin olmayı sürdürmüştür.

1980'ler aynı zamanda, ekonomi alanında ulusal kalkınmacı çizginin terk edildiği ve neoliberal politikaların askeri yönetimin

gizil dayatma yapısı, daha sonraki yaşantısında öznenin üzerine binen tüm aidiyet ve içerilme ilişkilerinde tekrarlanacaktır. Başka bir yerde şöyle yazar Zizek: "Bir topluma her aidiyet, öznenin aslında her halükârda ona dayatılan şeyi, kendi seçiminin bir sonucuymuşçasına, özgürce kucaklamaya mecbur edildiği paradoksal bir nokta içerir (hepimiz vatanımızı, ebeveynlerimizi sevmek zorundayızdır). Bu zaten her durumda gerekli olanı isteme (özgürce seçme), ortada gerçekte yokken, özgür bir seçim varmış gibi yapma (görüntüyü kurtarma) paradoksu, boş bir simgesel jest nosyonuyla karşılıklı bağımlılık içindedir; bu jest –bu teklif– reddedilmek için sunulmuştur: Boş jestin sunduğu şey, imkânsızı, zaten kaçınılmaz olarak olmayacak olanı, reddetme şansıdır (1997: 27).

3. Türkiye'nin yakın tarihini dönemselleştirme çabasına giren çalışmalar, çoğunlukla 1990'ları, 12 Eylül 1980 askeri darbesi sonrasında başlayan ve ardından Özal döneminin neoliberal ekonomik politikalarıyla devam eden 1980'lerin bir uzantısı olarak değerlendirmektedir. Daha fazla tartışma için, bkz. Bora (2001/2); Laçiner (2001/2).

4. Darbe yönetimi, 6 Kasım 1983 seçimleriyle ülke yönetimini "sivil" bir hükümete (Turgut Özal başkanlığındaki Anavatan Partisi hükümeti) devretti, ancak bu, Milli Güvenlik Konseyi tarafından veto edilmemiş bulunan üç partinin katılabildiği, askeri rejimin gölgesinde gerçekleşmiş bir seçimdi. Nitekim, 1989 yılına kadar darbeyi gerçekleştiren general, Kenan Evren, Cumhurbaşkanı olarak kaldı.

güdümünde uygulanmaya başladığı dönem olmuştur. Uluslararası Para Fonu tarafından tavsiye edilen neoliberal politikalar, devlet sektörünü küçülterek, ekonomiyi daha büyük açıklığa kavuşturmayı, böylelikle küresel kapitalizme eklemlenme sürecini hızlandırmayı hedeflemiştir (Keyder, 1999a: 21). Ekonomide, IMF gözetiminde neoliberal politikaların uygulanması 1990'lar boyunca ve sonrasında devam eder. Türkiye'nin küreselleşme süreçlerine eklemlenmesini hızlandıracak bir diğer adım, iletişim, enformasyon ve finans sektörlerinde gerçekleştirilen teknolojik yatırımlar ve yasal düzenlemeler olmuştur. 1990'larda bu gelişmelerin kültürel alandaki uzantısı niteliğindeki önemli bir aşama, radyo ve televizyon yayıncılığının özelleşmesidir. 1994'te Özel Radyo ve Televizyon Yasası'nın çıkmasıyla birlikte, yayıncılık alanında Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu'nun (TRT) tekeli kırılarak, yüzlerce radyo kanalının yanı sıra, ülke genelinde onlarca, yerel düzeyde yüzlerce özel televizyon kanalı yayın yapmaya başlamıştır.[5] Özel radyo-televizyon yayıncılığındaki patlamaya paralel olarak, kültür endüstrisinin diğer sektörlerinde de (reklam, müzik, basın ve yayıncılık) yoğun rekabete dayalı, hızlı bir gelişim dönemi başlar.

Bu gelişmelere paralel olarak, Türkiye'de 1980'lerden itibaren aynı zamanda yeni kimlik politikalarının ortaya çıkışına, farklı toplumsal kesimlerin kamusal alanda kendini ifade etmeye başlamasına da tanık oluyoruz. Darbe öncesinde, özellikle 1970'li yılların sonlarında, siyaset alanı militarize olmuş bir sağ-sol kutuplaşmasına indirgenmişken, 1980'lerin ikinci yarısından itibaren feministler, çevreciler, eşcinseller gibi yeni toplumsal hareketlerin sözcüleri farklı bir toplumsal muhalefet ve demokratik toplum anlayışını dile getirerek, farklı toplumsal taleplerle ortaya çıkarlar.[6] Özellikle

5. Türkiye'de radyo televizyon yayıncılığı alanında Cumhuriyet'in kuruluşundan bu yana süregiden TRT tekeli, ilk kez 1990 yılında ilk özel televizyonun (Star Magic Box) kaçak olarak yayına başlamasıyla fiilen kırılmış oldu.

6. Şirin Tekeli'ye göre, 1980'lerin sonuna yaklaşırken, Türkiye tarihinde belki ilk kez, baskıcı devlet aygıtına karşı ortak bir muhalif cephe oluşturan farklı toplumsal grupların meydana getirdiği bir "sivil toplum" ortaya çıkmıştır (1995: 7).

1990'lardan itibaren, farklı etnik ve dinsel kimliklere sahip gruplar da, kendi dünya görüşlerini siyaset alanına taşımaya ve Kemalist modernleşme projesinin çokseslilığı baskılayan, merkeziyetçi ve otoriter kültür anlayışını eleştirmeye başlamıştır. "Bu eleştiriler, başta laiklik esasları ve Türk ulusunun etnik kökenleri olmak üzere milliyetçi tarihin tüm temel mitlerinin ısrarla sorgulanmasını gündeme getirir" (Kasaba, 1998: 13). Tüm bunların sonucunda, 1980'ler yalnızca askeri darbe sonrası yaşanan bir baskı dönemi değil, aynı zamanda toplumsal, ekonomik ve politik parametrelerin birbirini tetikleyerek hızlı ve karmaşık bir dönüşüm sürecini başlattığı bir dönem olmuştur.[7] Bu süreç, 1990'lardan itibaren ivme kazanarak ve barındırdığı iç çelişkiler derinleşerek devam eder.

1980 sonrası uygulanan neoliberal ekonomi politikalarının ortaya çıkardığı en önemli sonuçlardan biri, alt ve üst sınıflar arasında derinleşen ekonomik ve toplumsal uçurum olmuştur. Bu uçurum, bir yanda sosyal güvenlik sisteminin dışında, sağlık, eğitim gibi toplumsal hizmetlerden asgari düzeyde yararlanabilen ve her türlü güvenceden yoksun yeni bir "kent yoksulluğu"[8] tipi yaratırken, diğer yandan küresel dünyanın sunduğu nimetlerden (eğitim, kültür, iletişim, seyahat, lüks tüketim, vb.) yararlanabilen yeni bir üst-orta sınıf oluşmasına olanak sağlamıştır. Neoliberal politikalar aynı zamanda orta sınıflar arasında da "daha önce benzeri görülmemiş bir bölünme ve kutuplaşma sürecini" harekete geçirmiştir (Kandiyoti, 2003: 19). Bu süreç içinde, ücretli kesimler ve özellikle kamu çalışanlarının gelir düzeyi giderek azalır ve yaşam standartları kö-

7. Bu çelişkilerle dolu dönüşüm sürecini tartışırken, Nurdan Gürbilek, 1980'lerin kültürel iklimini tanımlayacak iki kavramın "sözün bastırılması" ve "söz patlaması" olduğunu ifade eder (1992: 17). Bu dönemde, askeri darbe sonrası yaşanan olağanüstü baskı koşulları, Kemalizmin topluma sunduğu modernleşme vaadinin sorgulanması, medya ve reklam sektörünün körüklediği "tüketim" toplumu olma duygusu gibi pek çok farklı ve birbiriyle çelişen süreç bir arada yaşanmıştır.

8. Geçtiğimiz on yılda ortaya çıkan yeni kent yoksulluğu tiplerini adlandırmak için medyada yaygın olarak "öteki Türkiye" kavramı kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemde kent yoksulluğunun büründüğü farklı biçimlere ve yoksulluk kültürünün nasıl temsil edildiğine ilişkin kapsamlı bir araştırma için bkz. Erdoğan (2002).

tüleşirken, çokuluslu şirketlerde ve/veya finans, iletişim gibi küresel ekonominin gözde sektörlerinde çalışan iyi eğitimli profesyonel kesim dünya standartlarında ücretler kazanmaya başlamıştır (Kandiyoti, 2003: 19). Böylece yeni üst-orta sınıf giderek yoksullaşan alt-orta sınıftan koparak, kendi içinde farklı bir yaşam kültürü ve dünya görüşüne sahip bir kesim olarak ortaya çıkmıştır. Son olarak, 1980 sonrası dönemde, Türkiye'de sermaye sahibi sınıf da belli bir dönüşüm geçirmiştir. Ayşe Buğra, 1980'lerden itibaren etkin biçimde yürürlüğe konan neoliberal politikalarla birlikte, "Türkiye'nin düzeni"nin, "ekonominin işleyişine özel sektörün hâkim olduğu ve olmaya devam edeceği bir düzen olarak" belirginlik kazandığını, "özel mülkiyet haklarının ve girişimci kârlarının sağlam bir meşruiyet zeminine" oturtulduğunu belirterek, bunun sonucunda işadamlarının kendilerine güven kazanıp, 1980 öncesi dönemdeki sessiz ve güvensiz tutumlarının aksine, her platformda seslerini yükselttikleri ve kamusal alanda görünürlük kazandıkları saptamasını yapar (2005: 14). İzlenen neoliberal politikalarla birlikte, özel sermayenin yeni bir meşruiyet zemini kazanması, 1980 sonrası dönemde aynı zamanda "zenginlik kültürü"nün de önceki dönemlerden farklı biçimde yaşanması sonucunu doğurmuştur. Tanıl Bora ve Necmi Erdoğan'ın ifadesiyle, bu dönemde "Türkiye'de zenginliğin yaşanma tarzı, onu meşrulaştırma kaygısından 'kurtulmanın' serbestliğiyle, *teşhirci* ve *küstahça* görünümler" arz eder (2005: 10).

Günümüz Türkiyesi'nde, aidiyet meselesi etrafında yaşanan gerilimin bir boyutunu, alt ve üst sınıflar arasında derinleşen ekonomik ve toplumsal uçurumda yakalamak mümkün. Ne var ki bu gerilimin en fazla görünürlük kazandığı ve tartışıldığı alan, doğrudan sınıfsal farklılıklardan ziyade, bunların "kimlik" sorunsalıyla eklemlenme biçimleri olacaktır.

•

"Kimlik", 1990'lar Türkiyesi'nde sık telaffuz edilen ve çoğu kere kültürel, etnik ve dinsel farklılıklara işaret etmek üzere kullanılan bir kavram olmuştur. Bu dönemde, modernleşme projesinin tekil bir kimlik temelinde tanımlamayı amaçladığı vatandaşlık kavramı sorgulanarak, Türkiye coğrafyasının yadsınamayacak bir bileşeni olan kültürel farklılaşma ve çoğulluk keşfedilmeye başlanır (Neyzi, 1999: 3). Bu anlamda "kimlik", çoğunlukla farklı kültürel, etnik ve dinsel köken ve/veya tercihe sahip vatandaşların kendilerini ifade ediş ve toplumsal algılanış biçimi üzerinden tartışılan bir kavram olmuştur. Özellikle 1990'lardan bu yana, farklılıkları nedeniyle kamusal alanda en fazla tartışılan kültürel kimlikler Kürt, Alevi, Ermeni ve "İslamcı"[9] kimlikleridir.

Oysa 1990'lar Türkiyesi'nde "farklı" kimlikler etrafındaki tartışmaların ötesinde, alttan alta süregiden bir diğer kimlik inşa süreci daha yaşanmaktadır. Bu, herhangi bir farklılık tarafından işaretlenmemiş, modern, kentli, Batılılaşmış, üst-orta sınıf Türk kimliğidir. Söz konusu egemen kimlik kurgusunun inşaasında, bir yandan Türkiye'nin yoksul ve modernleşmemiş kabul edilen yüzüyle, bir yandansa "Batılı dünya" ile yaşanan özdeşlik/dışla(n)ma gerilimi merkezi bir rol oynar.

Yeni üst-orta sınıfın geliştirdiği hegemonik imgelemde Türk kimliği, Türkiye'nin modernleşme serüveninin başından beri olageldiği gibi, bu dönemde de yine içselleştirilmiş bir Batılı bakış dolayımıyla inşa edilmektedir (Ahıska, 2003: 265). Kendini Batılı dünyaya gösterme ve ispat etme arzusu bu inşa sürecinde önemli rol oynar. Türkiye toplumu sürekli Batı'nın içselleştirilmiş bakışıyla gözden geçirilir ve Batılı dünyayla arzulanan özdeşliğin ne dere-

9. Bu kimlik kategorisini tam olarak nasıl adlandırmanın uygun olacağı konusundaki belirsizlikten ötürü, sorunlu bir sıfat olmasına karşın "İslamcı" kavramını kullanmak zorunda kaldım. Kadınlarda genellikle belli bir tür örtünme biçimiyle özdeşleştirilen bu kimlik, farklı toplumsal/siyasal aktörlerce farklı biçimlerde tanımlanmaktadır. Türkiye'de geçtiğimiz dönemde oldukça karmaşık bir kültürel alan olan "İslamcı kimliği" ve başörtüsü pratiği konusunda çok sayıda önemli araştırma yapılmıştır. Daha ayrıntılı bir tartışma için bkz. Göle (1991), İlyasoğlu (1994), Navaro-Yaşın (2003), Saktanber (2003), White (2003).

ce kurulabildiği denetlenir. Türkiye'de 1990'ların sonundan itibaren Avrupa Birliği ile yaşanan yakınlaşma, hegemonik imgelemde kendini Batılı bakış dolayımıyla görme sürecini bir anlamda araçsallaştıracak bir mekanizma yaratmıştır. 1999 Helsinki zirvesinde, Türkiye'nin Avrupa Birliği üyeliğine adaylığı ilk defa resmi olarak ilan edilmiş, daha sonraki süreçte Kopenhag siyasi kriterlerinin yerine getirilmesi halinde tam üyelik müzakerelerinin başlatılacağı duyurulmuş ve müzakereler nihayet 3 Ekim 2005 tarihinde resmen başlamıştır.[10] 1990'ların sonunda Kopenhag kriterlerine uymak için başlatılan siyasi reformlar, varolan toplumsal sorunlarla ilişkili olarak tartışılmak yerine, daha ziyade "Avrupa bizi nasıl görüyor" sorusu çerçevesinde gündeme gelmiştir (Ahıska, 2003: 355). Bu noktada Avrupa Birliği'ne üyeliğin bizatihi kendisi tüm sorunları kendiliğinden halledecek sihirli bir çözüm gibi algılanmış ve geleceğe yönelik olumlu beklentilerin odağı olmuştur.[11]

Yeni egemen Türk kimliğinin inşasında önemli bir boyutu Batılı dünya tarafından içerilme, Batılı dünyaya ait olma arzusu oluşturuyorsa, bir diğer önemli boyut da, "kalkınmış", "modern" ve "Batılı" Türkiye imgesiyle uyumlu olmayan unsurları dışlama ve yok sayma itkisidir. Bu çerçevede Türkiye imgesi, ekonomik ve toplumsal sorunların yarattığı çalkantılardan ayrıştırılarak, steril bir simgesel evren içinde oluşturulmaya çalışılır.[12] Derinleşen yoksulluk, insan hakları ihlalleri, etnik/kültürel farklılıkların politik

10. 1990'larda Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne adaylık sürecinin kapsamlı bir çözümlemesi için bkz. Güney (2005).

11. Bu dönemde "çağdaş Batılı Türkiye" imgesine katkıda bulunan bir diğer unsur da spor, sanat, bilim ve popüler kültürün çeşitli alanlarında Türkiye vatandaşlarının kazanmış olduğu uluslararası başarıların çoğalmasıydı. Bu münferit başarı öykülerinin her biri, tek tek bireylerin başarıları olmanın ötesinde Türkiye'nin "çağdaş", "modern", "Batılı" kimliğini özellikle Batılı dünyaya ispat etmenin bir vesilesi olarak algılandı ve Türkiye'nin olumlu yönde değişen imgesinin habercileri olarak kutlandı. Galatasaray futbol takımının 2000 yılında UEFA Şampiyonluğu ve Sertap Erener'in 2003 yılında Eurovision Şarkı Yarışması'nda elde ettiği birincilik Türkiye'de en fazla ses getiren uluslararası başarılardı.

12. Yeni egemen Türk kimliğinin kendini steril bir simgesel evren içinde tanımlama arzusu, yeni üst ve orta sınıf konut pratikleri içinde oldukça somut bir karşılık bulmaktadır. Ayşe Öncü (2005), İstanbul'daki yeni banliyöleşme biçim-

dışavurumları, laik-Kemalist çizginin reddettiği İslami pratikler (özellikle laiklik karşıtı bir simge olarak görülen başörtüsü pratiği) kamusal alanda/vitrinde dışlanan ya da yok sayılan öğeler arasındadır.

•

Türkiye'de yaşanan aidiyet krizinin bir boyutunu, kimlik etrafında yaşanan bu gerilimler oluşturuyor. Kimlik konusunda yaşanan krizin "toplumsal bellek" meselesiyle de yakından ilgili olduğuna kuşku yok. 1990'lar Türkiye'de toplumsal bellek alanında birbirine zıt iki eğilimin paradoksal biçimde bir arada yaşandığı bir dönem olmuştur: yükselen nostalji kültürü ve toplumsal bellek kaybı.

1990'larda dünyanın pek çok yerinde ortaya çıkan yeni "bellek kültürü"nü[13] yankılar biçimde, Türkiye'de de nostaljik bir yönelim, ya da "geçmişe yönelik bir ilgi patlaması" kültürel hayatın her alanında görünürlük kazanmaya başlamıştır (Özyürek, 2001). Yükselen nostalji kültürünün izlerini daha önce olmadığı kadar anı kitabının yayımlanmasından, bu kitapların çoksatanlar listesine girmesine, restore edilen tarihi bina ve sokaklara ilginin artmasından, Türk pop müziği tarihinin "popülerleşmesi"ne (eski pop müzik yıldızlarının "kült" hale gelmesi, eski pop parçaların çalındığı özel geceler düzenlenmesi, vb.) kadar pek çok farklı örnekte gözlemek mümkün. Ancak geçmişe ilginin artması olgusu ilginç biçimde bir

lerini incelerken, yeni üst ve orta sınıflar için "ideal ev"in, apartman katı ya da müstakil ev şeklinde düşünülmesinden bağımsız olarak, her şartta, şehrin keşmekeşinden (yoksulluk, göçmenler, kalabalık, pislik, trafik, vb.) yalıtılmış, steril, güvenli ve homojen bir dünya olarak tasavvur edildiğini belirtir.

13. Andreas Huyssen, yaşadığımız dönemin en şaşırtıcı olgularından birinin, Batı toplumlarında "bellek kültürü"nün yükselişi olduğunu belirtir ve bu durumun yirminci yüzyılın ilk dönemi boyunca modernliğin saplantılı biçimde "gelecek" fikrine odaklanmasıyla çarpıcı bir tezat oluşturduğu gözlemini yapar (2003b: 18). Huyssen'e göre, yükselen "bellek kültürü", küreselleşmenin zaman ve mekânın yaşantılanışı bağlamında yarattığı istikrarsızlıklara ve endişelere karşı, dünyaya bağlanma arzusunu yansıtan bir tür kültürel savunma mekanizması olarak yorumlanabilir.

tür "toplumsal bellek kaybı" ile bir arada varolmaktadır.[14] Toplumsal bellek kaybı derken kastettiğim, Türkiye'nin yakın geçmişte yaşadığı bir dizi kritik önemde tarihsel olayla ilişkili olarak toplumdaki yaygın ilgisizlik ve neredeyse yok sayma tavrıdır. Bu olayların başında kuşkusuz ki 12 Eylül askeri darbesinin bizatihi kendisi ve sonuçları gelir. 1980 darbesinin meşruiyeti Türkiye'de hiçbir zaman yasal zeminde sorgulanmamış ve darbeyle birlikte yaşanan demokrasi ve insan hakları ihlallerinin sorumluları hiçbir zaman adalet önüne çıkarılmamıştır. Bu anlamda, sözgelimi bazı Latin Amerika ülkelerinde olduğu gibi, darbe sonrası yaşananları sorgulayan güçlü bir toplumsal muhalefet de Türkiye'de hiçbir zaman oluşmamıştır. Yakın geçmişte yaşanan bir diğer kritik olay, Güneydoğu'da 1980'lerin ortalarından 1990'ların sonlarına dek süren silahlı çatışma ortamıdır. Çoğu Kürt kökenli olmak üzere yaklaşık otuz bin kişinin yaşamını yitirdiği çatışmalar, bölgede açtığı derin yaralara ilaveten, tüm Türkiye'de yaygın ve kanıksanmış bir şiddet ortamı yaratmıştır. Tüm bu dönem boyunca farklı düzlemlerde yaşanan insan hakları ihlalleri pek çok kişinin belleğinde bütün dehşetiyle varolsa da, "... tarihe tam olarak kaydolmamış", "toplumsal olarak bütün yanlarıyla tartışmaya açılmamıştır" (Yonrucu vd., 2004: 1). Sonuçta, Türkiye'de ne 12 Eylül 1980 askeri darbesine, ne Güneydoğu'daki savaşa, ne de bu olayların milyonlarca kişinin

14. Geçmişe ilgi patlaması ve toplumsal bellek kaybının aynı dönem içinde bir arada yaşanan olgular olması paradoksal gibi görünse de, bu durum belki de aslında "bellek" kavramının tanımı gereği zaten içinde barındırdığı bir çelişkiyi ortaya koyuyor. Psikanalitik kuram, "hatırlama" ve "unutma"nın birbiriyle kopmaz şekilde bağlı süreçler olduğunu, "hatırlama"nın bir çeşit "unutma" olarak düşünülebileceğini söyler (Freud, 1986). Hatırlanan şeyler daima, unutulan, bilinçdışında bastırılan başka şeylere işaret eder, onların yerine geçer, onları ikame eder. Belleğin bu ikili yapısı, derin iz bırakan travmatik yaşantılar söz konusu olduğunda daha da belirginleşir. Başedilmesi güç bir kayıpla, yıkımla ya da bedensel/ruhsal bütünlüğe yönelik bir tehditle karşılaşan kişi, başından geçen olayın bazı kısımlarını hatırlamakta güçlük çekebilir ve/veya hissedilen yoğun psikolojik rahatsızlıktan ötürü olayı hatırlatacak durumlardan kaçınma eğilimi gösterebilir. Travmatik yaşantılar tek tek bireyleri etkileyebileceği gibi tüm toplumu da etkileyebilir, özellikle yıkım ve şiddet içeren tarihsel olaylar tüm toplumda travmatik bir etki yaratabilir.

yaşamları üzerinde bıraktığı izlere ilişkin gerçek bir toplumsal hesaplaşma hiçbir zaman yaşanmamıştır.[15]

•

"Ev"in tanımı gereği "sınır" kavramıyla bir arada düşünülmesi gerektiğini, "ev"i var eden şeyin içeriyi dışarıdan ayıran sınırlar olduğunu, bu anlamda evin güvenli ve korunaklı aşinalığının, dışarının tehditkâr yabancılığı varsayımıyla bir arada varolduğunu vurgulayan Nikos Papastergiadis (1998), ancak, evi gerçekten sarsan tehdidin dışarıdan değil, daima içeriden geldiğini belirtir: "Evimiz dışarıdan bir saldırıya uğradığında her zaman kendimizi savunabilir, hatta evi yeniden inşa edebiliriz, ancak ağır fakat kararlı bir içe doğru patlama süreciyle nasıl başedilebilir ki? Ev duygumuz travmayla doluysa ne olur?" (1998: 3). Türkiye'de yaşanan "aidiyet krizi"ni bir evin böyle içeri doğru patlama süreci olarak tanımlayabiliriz belki de. Bu süreç içinde, bir yandan yeni egemen Türk kimliği kendi egemenlik konumunu toplumsal farklılıkları dışlayarak sürekli yeniden üretmeye çalışırken, bir yandan dışlanan kimliklerin kendi seslerini duyurmaya, farklılıklarını görünür kılmaya, ve ayrımcılığa karşı mücadelelerine tanık oluyoruz. Bir yandan hegemonik imgelemde yakın geçmişte yaşanan dehşet ortamı yok sayılır ve olağanlaştırılmaya çalışılırken, bir yandan her türlü caydırmaya rağmen bu sürecin mağdurlarının perspektifini ortaya koyacak şekilde farklı hatırlama ve unutmaya direnme pratikleri çıkıyor

15. Sözünü ettiğim "toplumsal bellek kaybı" eğilimi, Türkiye'de yalnızca 1980 sonrası döneme ilişkin olarak değil, görece daha uzak geçmişe yönelik olarak da kendini göstermektedir. Bu çerçevede, devletin resmi söylemince tabu sayılan ve toplumda tartışılması en fazla rahatsızlık yaratan geçmiş olaylardan birisi kuşkusuz 1915 Ermeni tehciridir. Türkiye'de bu konuyu devletin resmi tezlerinin ötesinde tartışmak üzere düzenlenen ilk akademik toplantı olan ve 25 Eylül 2005 tarihinde gerçekleşen "İmparatorluğun Son Döneminde Osmanlı Ermenileri: Bilimsel Sorumluluk ve Demokrasi Sorunları" başlıklı konferansın karşılaştığı engellemeler, 2005 Türkiyesi'nde geçmişle hesaplaşma konusundaki toplumsal direncin gücüne işaret etmektedir.

karşımıza.[16] "Aidiyet krizi", bu soruların sürekli müzakere edildiği, bu sorular karşısında birbiriyle çatışan tavır alışların ortaya çıktığı bir toplumsal duruma işaret ediyor. Aidiyet, topluluk ve yerle ilişkili olarak kurulan bir "kendini evinde hissetme" duygusuysa, günümüz Türkiyesi'nde bu duygu –farklı toplumsal gruplar için farklı nedenlerle de olsa– giderek çetrefilleşmektedir.

Bu çalışmada, yeni Türk sinemasını içinde değerlendirebileceğimiz, anlamlandırabileceğimiz ve yorumlayabileceğimiz tarihsel/toplumsal bağlamın, yukarıda genel hatlarını çizmeye çalıştığım, geçtiğimiz yirmi yıldır Türkiye'de kendini güçlü biçimde duyuran "aidiyet krizi" olduğunu iddia edeceğim.

### Yeni Türk Sineması: Çerçeveleme Sorunları

"Yeni Türk sineması" kavramı iki temel parametre ekseninde tanımlanmış bir çerçeveye oturuyor: Birincisi, "Türk" sözcüğünün işaret ettiği "ulus" çerçevesi; ikincisi, "yeni" sözcüğünün imlediği "zamansal" çerçeve ve bu dolayımla tarihsel döneme ve "yeni dalga" sinemaya yapılan vurgu. "Yeni Türk sineması" içinde yapılan "popüler" ve "sanat" sineması ayrımı ise üçüncü bir söylemsel çerçeve oluşturuyor. Bu üç çerçeve kullanılarak yapılan bir çözümleme, tipik olarak, önce ulusal sinemanın tarihsel gelişimine, bu sü-

16. Türkiye'de 1980 sonrasında yaşanan yaygın toplumsal bellek kaybına direnen ve karşı koyan kültürel pratikler de ortaya çıkmaktadır elbette. Bunların en kayda değerlerinden biri, gazeteci Nadire Mater'in hazırladığı *Mehmedin Kitabı: Güneydoğu'da Savaşmış Askerler Anlatıyor* (1999) adlı röportaj kitabıdır. Mater'in 1984-98 yılları arasında askerliğini "Olağanüstü Hal Bölgesi"nde yapmış kırk iki gençle yaptığı görüşmelerin tutanaklarından oluşan kitap, hem Güneydoğu'daki savaşla birlikte milyonlarca insanın hayatına bulaşmış şiddeti ortaya koyar, hem de egemen unutma/yok sayma kültürünün karşısına alternatif bir hatırlama/hesaplaşma pratiği getirir. Kitap, 1999 yılında yayımlanmasından iki ay sonra toplatılmış, yazar ve yayıncı hakkında "devletin askeri kuvvetlerini basın yoluyla aşağılama" suçundan dava açılmış, iki yıl süren davadan sonra beraat kararı alınmıştır. *Mehmedin Kitabı*, bugüne dek beş dile çevrilerek farklı Avrupa ülkelerinde yayımlanmıştır.

recin belli kritik tarihsel dönemlerle birlikte nasıl evrildiğine, ulus-devletin ekonomik, politik, toplumsal tarihindeki gelişmelerin sinemaya yönelik uygulamalara nasıl yansıdığına (sansür, devlet teşvikleri, yeni kültür politikaları, vb.) bakacaktır. Bu yapılırken, ulusal film tarihi içinde belli dönemlere damgasını vuran önemli yönetmenler, filmler, film akımları, uluslararası festivallerde alınan önemli ödüller değerlendirilir. "Yeni dalga sinema", ulusal sinema anlatısı içinde yeni bir dönemi başlatan akım olarak kavramsallaştırılır. Çoğunlukla sinemaya aynı dönemde başlayan yeni bir yönetmenler kuşağıyla özdeşleştirilen yeni dalganın, ortaya koyduğu yeni ve farklı sinemasal üslup nedeniyle önceki dönemden bariz bir kopuş gösterdiği düşünülür.[17]

Yeni Türk sinemasının gelişimini "ulusal sinema" ve "yeni dalga" parametrelerini içeren bir söylemsel çerçeve içinde tartışmak mümkün.

Türkiye'nin başlangıcı 1910'lu yıllara uzanan sinema serüveninin[18] ilk evresi, tiyatro oyunlarının filme çekilmesi anlayışı üzerine kurulu Muhsin Ertuğrul önderliğindeki tiyatral sinema dönemiydi. İkinci Dünya Savaşı sonrası çok partili hayata geçişle birlikte, tiyat-

17. Bazı durumlarda, "yeni dalga"yı temsil eden yönetmenler, kendi sinema anlayışlarını önceki dönem sinemasına karşı açıkça bir tepki olarak konumlandırırlar. Yeni yönetmenler kuşağının kendisini eski dönemden ayrıştırması, bazen ilginç şekilde "baba-oğul çatışması" terimleri içinde gerçekleşir. Sözgelimi, "yeni dalga" kavramının bizatihi kendisine kaynaklık eden Fransız Yeni Dalgası (*Nouvelle Vague*) 1950'lerin sonunda ortaya çıktığında, Fransız sinemasında edebiyat eserlerinin gösterişli biçimde sinemaya uyarlanması üzerine kurulu bir önceki dönemi "baba sineması" (*cinéma de papa*) olarak reddetmiştir (Forbes, 1998). Aynı şekilde, 1962'de Yeni Alman sinemasını başlattığı kabul edilen "Oberhausen Manifestosu"nda, genç Alman yönetmenler, yine "baba sineması" (*papas kino*) olarak adlandırdıkları anaakım Alman sinemasını reddederek, tümüyle yeni ve farklı bir sinemanın başlangıcını ilan ederler (Elsaesser, 1989).

18. Sinema tarihi kaynakları, genellikle Türk sinemasının başlangıcı olarak 1914'te Fuat Uzkınay tarafından çekildiği düşünülen *Ayastefanos Abidesinin Yıkılışı* adlı belgesel filmi göstermektedir. Ancak şu anda kayıp olan filmin, yapım tarihi, yönetmeni ve hatta böyle bir filmin mevcut olup olmadığı konusunda şaibeler bulunmaktadır. Daha fazla tartışma için bkz. Kaya Mutlu (2004). Daha yeni tarihli kaynaklar, Osmanlı döneminde ilk filmin 1911'de Yunan kökenli Milton ve Yanaki Manaki kardeşler tarafından yapıldığına dair bulgular olduğunu söylemektedir (Erdoğan ve Göktürk, 2001: 534).

ral sinema okulu yerini daha sinemasal dil arayışlarına bıraktı. 1950'li yıllarda popüler bir eğlence biçimi olarak yaygınlaşmaya başlayan sinema, 1960'ların ortalarından 1970'lerin ortalarına dek en parlak dönemini yaşadı. Ticari anlamda "Yeşilçam sineması"nın altın çağı diyebileceğimiz bu dönemde Türkiye'de yılda yaklaşık iki yüz film üretilmekteydi[19] (Özön, 1995: 34). Üretilen filmlerin çoğu, konu ve anlatım itibariyle birbirine benzeyen, genellikle aynı tip melodramlar olmakla birlikte, 1950'li ve 60'lı yıllarda, aralarında Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Orhon Arıburnu, Atıf Yılmaz, Muharrem Gürses, Memduh Ün, Halit Refiğ, Ertem Göreç, Duygu Sağıroğlu ve Orhan Elmas gibi isimlerin bulunduğu, özgün bir üslup oluşturma çabasına giren bir yönetmenler kuşağı da ortaya çıktı.[20]

Bu parlak yükseliş döneminin ardından, 1970'lerin sonlarından itibaren Türk sinemasının adım adım bir krizin içine sürüklenmeye başladığını görüyoruz. Yaşanan krizin nedeni büyük oranda Yeşilçam sinemasının, gelişiminin başından beri içinde barındırdığı bir çelişkiydi: 1950'lerden itibaren film üretimi alanında yaşanan ticari canlılığa rağmen, Türkiye'de hiçbir zaman güçlü bir film endüstrisi oluşmadı. Yapımcılar elde ettikleri kârlarla film alanına yatırım ya-

19. 1960'ların ortasından 1970'lerin ilk yarısına dek Yeşilçam sinemasında bir "film enflasyonu" yaşandığını söyleyen Nijat Özön (1995: 34), 1966'da Türkiye'nin 229 film ile, Japonya, Hindistan ve Hong Kong'dan sonra dünyada en fazla film üreten dördüncü ülke olduğunu belirtir. Türkiye'deki film üretimi 1972 yılında 298 filmle doruk noktasına varmıştır (Erdoğan ve Göktürk, 2001: 535).

20. Türk sinema tarihinde farklı kuşaklara mensup sinemacıların dönemselleştirilerek değerlendirilmesine ilişkin daha ayrıntılı tartışmalar için bkz. Özön (1995) ve Scognamillo (2003).

21. Pek çok araştırmacı, Yeşilçam sinemasının kendine özgü bir üretim sistemine sahip olduğu saptamasını yapar. Özön (1995) bu sistemi şöyle anlatır: Film yapımı için gerekli parayı banka kredisi yoluyla karşılayamayan yapımcılar, kendi kaynaklarının dışında para bulmak için, bölge dağıtımcıları, salon işletmecileri ve tefecilere yönelmektedir. Filmin ilerideki gelirine karşılık bu kişilerden alınan avansların büyüklüğü oranında, bu kişiler konu, senaryo ve oyuncu seçiminde söz sahibi olurlar. Özön'e göre, "Filmlerdeki niteliksizliği mazur göstermek için öteden beri ileri sürülen 'Anadolu böyle istiyor' deyişinin ardında yatan gerçek de budur" (1995: 46).

22. Türk sinemasının 1970'lerde içine sürüklendiği ekonomik krizin nedenlerine ilişkin daha ayrıntılı bir tartışma için bkz. Abisel (1994b) ve Onaran (1994).

parak güçlü altyapıya sahip bir endüstri oluşturmak yerine, sinema dışı alanlara yatırım yapmaya yöneldiler. Bir diğer deyişle, 1960'lar ve 1970'lerin ilk yarısında yaşanan ekonomik canlılık, tek tek kimi yapımcıları ve işletmecileri zenginleştirirken, bir bütün olarak film sektörünün güçlü bir yapıya kavuşması sonucunu yaratmadı.[21] Yeşilçam sinemasının çöküş döneminin başlangıcı sayılan 1970'lerin sonlarına gelindiğinde, film sektörü piyasadaki dalgalanmalar ve değişen arz-talep dengelerinden etkilenmeye açık, kırılgan bir konumdaydı. Bu dönemde televizyonun yaygınlaşması, renkli filme geçişle birlikte artan üretim maliyetleri, ekonomik krizler ve siyasal karmaşa nedeniyle geleneksel izleyici kitlesinin sinemaya gitmekteki isteksizliği, yaşanan krizden bir çıkış yolu olarak yatırımcıların düşük maliyetli seks filmlerine yönelmesi, seks filmleri furyasının aileleri ve kadınları sinema salonlarından iyice uzaklaştırması gibi bir dizi gelişmenin etkisiyle zaten kırılgan bir yapıya sahip olan film sektörü onulmaz bir krizin içine yuvarlandı.[22] Türk sinemasında 1970'lerin sonlarında başlayan kriz, 1980'ler boyunca devam etmiş,[23] 1990'ların başına gelindiğindeyse sinema sektöründe bir çöküşten söz edilebilecek ölçüde derinleşmiştir.[24]

23. 1970'lerin sonunda yaşanan kriz sonucu Türkiye'deki sinema salonu sayısında çarpıcı bir düşüş yaşanmasının ardından, 1980'lerde film sektörünün tümüyle çökmesini önleyen gelişme, film yapımcıları için yeni bir pazarın, video pazarının, ortaya çıkışıdır. Bu gelişmeyle birlikte, eski dönemin bölge dağıtımcıları ve salon işletmecilerinin yerini, video dağıtımcıları alır. İzleyici kitlesi Almanya ve diğer Avrupa ülkelerindeki göçmen Türkler olan video dağıtımcıları, üreticilerin stoklarındaki filmleri satın alıp videoya aktardıkları gibi, Avrupa'daki Türkiyeli göçmen pazarına yönelik film siparişi de yaparlar. Video pazarındaki canlılık, kısa sürede Türkiye'ye de yansır ve her yerde video dükkânları açılır. Böylece sinema salonlarında vizyona giremeyen yüzlerce film, video formatında kiralanmaya başlar. Türkiye'deki video sektörü, kısa sürede yabancı filmlerin de telif hakkı ödenmeden kopyalandığı ve dolaşıma sokulduğu bir korsan film pazarına dönüşür. Video pazarı, 1980'lerin sonunda sanat ürünlerinin telif haklarını güvence altına alan yasal düzenlemelerin yapılmasıyla gücünü kaybeder (Erdoğan ve Göktürk, 2001: 538).

24. Türk sinemasında 1990'ların başında yaşanan krizi tartışırken sinemanın "çöküş yılları" ifadesini kullanan Atillâ Dorsay (2004), krizin nedenleriyle ilgili özellikle iki gelişmeyi öne çıkarır. İlki, 1980'lerin sonunda uygulanmakta olan neoliberal ekonomi politikalarının bir uzantısı olarak Amerikan dağıtım şirketlerinin Türkiye'de şube açmasına olanak tanıyan düzenlemelerin yapılmasıdır.

1970'lerin sonundan itibaren, film sektöründe yaşanan ekonomik kriz ve daralmaya karşın, bu dönemde toplumsal sorunlara duyarlı bir sinema dili yaratma çabası içinde olan yönetmenler zor koşullarda ve sınırlı şekilde de olsa sinema yapmayı sürdürdüler. Türkiye'de 1960'ların ikinci yarısından 80'lerin ortasına kadar, sınıfsal çelişkiler, toplumsal adaletsizlik, köyden kente göç, Doğu'da feodal ilişkilerin ve ağalık sisteminin yarattığı ekonomik ve toplumsal çarpıklıklar gibi sorunları eleştirel bir yaklaşımla irdeleyen "toplumcu gerçekçi" sinemanın öncü ismi kuşkusuz Yılmaz Güney'dir. 1960'ların aksiyon ağırlıklı filmlerinde oyuncu olarak yarattığı karşı-kahraman tiplemesiyle son derece popüler olmuş ve halk arasında "Çirkin Kral" unvanını almış Yılmaz Güney, 1968'de yönetmenliğe geçişinin ardından sol yönelimli muhalif bir sinemanın öncü ismi ve özellikle *Yol*'un 1982'de Cannes Film Festivali'ndeki başarısıyla birlikte,[25] Türk sinemasının uluslararası platformda en fazla tanınan yönetmeni haline gelmiştir. 1970'ler ve 1980'lerde Zeki Ökten, Şerif Gören, Erden Kıral, Ali Özgentürk, Yavuz Özkan, Ömer Kavur, Yusuf Kurçenli gibi yönetmenler, toplumcu gerçekçi akımın diğer önemli isimleri olarak ürün vermeye devam ettiler. Ancak 1980 askeri darbesi, böyle muhalif ve eleştirel bir sine-

Bu çerçevede, 1989'da Warner Bros, ardından United International Pictures Türkiye'de şube açarak Amerikan filmlerinin dağıtımını üstlenirler. Böylece Amerikan filmleri dünyayla aynı anda Türkiye'de de gösterime girmeye başlar. İkinci gelişmeyse, aynı dönemde başlayan özel televizyon yayıncılığının yeni bir eğlence anlayışını insanların evlerine getirmesidir. Bu gelişmeler sonucunda, 1990'lardan itibaren üretilen film sayısı iki haneli rakamlara düşmüş, bunlar içinde gösterim olanağı bulabilenlerin sayısı ise her yıl için onlu rakamlarda seyretmiştir (2004: 12-13).

25. Yılmaz Güney'in senaryosunu hapishanede yazdığı ve onun verdiği direktifler ışığında Şerif Gören'in yönettiği *Yol*, 1982 Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülünü Costa Gavras'ın *Kayıp* (*Missing*) filmiyle paylaştı. Yapıldığı dönemde, Türkiye'deki darbe sonrası siyasi baskı koşullarında ülkeye sokulması ve gösterimi yasaklanan *Yol*, on yedi yıl aradan sonra ilk kez 9 Şubat 1999'da İstanbul'da sinema salonlarında gösterime girdi (*Cumhuriyet Ansiklopedisi 1923-2000*, Cilt 4, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 639).

26. Atillâ Dorsay, Türk sinemasında tam anlamıyla çöküşün yaşandığı 1990'ların ilk yarısında bu çemberi kıran ilk filmin Şerif Gören'in 1993 yapımı *Amerikalı*'sı (izleyici sayısı 386.950) olduğunu söyler (2004: 14).

manın üretim ve izlenme koşullarına ciddi sınırlamalar getiriyordu. Darbeyi izleyen dönemde yaşanan resmi ve gayrı resmi yasaklama, engelleme ve sansür uygulamalarına ilaveten, toplumda yaygın olarak yaşanan depolitizasyon süreci, toplumcu gerçekçi filmlerin üretim koşullarını büyük oranda baltaladı.

Türkiye'de 1970'lerin sonundan itibaren adım adım derinleşen bir krize sürüklenen sinema, 1990'lı yılların ortalarından itibaren[26] bir yeniden oluşum süreci yaşamaktadır.[27] "Yeni Türk sineması"nın temel eksenini ilk filmlerini 1990'lı yıllarda yapmış genç bir yönetmenler kuşağı oluşturur.

Yeni Türk sinemasının ortaya çıkışını birbirine koşut gelişen iki düzlemde tanımlamak mümkün: Bir yanda büyük bütçeli, yıldız oyuncu ve/veya yönetmenleri öne çıkaran, vizyona girmeden önce medyada yoğun bir reklam/tanıtım kampanyasıyla adından söz ettirmeye başlayan, geniş dağıtım/gösterim olanaklarına sahip ve gişede başarılı hasılat yapan bir "popüler" sinema; diğer yandaysa yönetmenin bir bütün olarak filmin yaratım sürecine damgasını vurduğu, küçük bütçeli, çoğu kez amatör ve/veya tanınmamış oyuncuları kullanan, Türkiye'de sınırlı dağıtım ve gösterim olanağı bulan, ancak ulusal ve uluslararası festivallerde gördüğü ilgi ve kazandığı prestijli ödüllerle kendinden söz ettiren bir "sanat" sineması...[28]

27. Burada "yeni Türk sineması"nın 1970'lerden bu yana yaşanmakta olan krizi aştığından bahsederken, üretilen film sayısındaki artıştan değil, izleyici sayısındaki artıştan ve Türk sinemasının kazandığı uluslararası başarılardan söz ediyorum. Zira, üretilen ve gösterime çıkan film sayısı 1996 sonrası dönemde de, onlu ve yirmili sayılar civarında seyretmiştir (Dorsay, 2004: 13). Ancak bu dönemde, Atillâ Dorsay'ın sözleriyle "Artık çember kırılmaya başlamıştır, Türk filmlerinin ters talihi dönmüştür ve bundan böyle kimi Türk filmleri tüm rekorları kırarak, en gösterişli Amerikan filmlerini bile aşan yeni zirvelere doğru koşacaklar ve böylece, 1990'ların sonları ile 2000'li yıllarda o 'büyük' buluşmayı gerçekleştireceklerdir: Türk sinemasının seyircisiyle yeniden buluşması ve kaynaşması olayını..." (2004: 14).

28. Aslında "yeni dalga" kavramı genellikle alternatif film hareketlerini adlandırmak için kullanılmaktadır. Bu anlamda, "yeni dalga" tanımlaması 1990 sonrası Türk sinemasının "sanatsal" kanadına daha uygun görünmekle birlikte, popüler sinema da önceki dönemden ciddi bir kopuş oluşturduğu ve yenilikçi özellikler barındırdığı için, ben bu kavramı her ikisini de içerecek şekilde kullanacağım.

Yeni Türk sinemasının popüler kanadının başlangıcını Yavuz Turgul'un 1996 yapımı *Eşkıya*'sına götürmek mümkün. *Eşkıya*, Yeşilçam sinemasının ana eksenini oluşturan temel anlamsal karşıtlıklar (aşk/para, kişisel erdem/maddi başarı vs.) etrafında örülmüş öyküsünü, Hollywood tarzı iyi kotarılmış ve parlak bir görsel dille harmanlayarak, yalnızca yapıldığı dönem için rekor düzeyde gişe hasılatı[29] elde etmekle kalmadı (yaklaşık iki buçuk milyon izleyici), aynı zamanda Türkiye'de yeni popüler sinemanın tekrar tekrar başvuracağı formülü de yaratmış oldu.[30] Geçtiğimiz on yılın büyük bütçeli popüler filmleri[31] bu formülü izleyerek, genellikle yerli temaların Amerikan sinemasının biçimsel özellikleriyle harmanlanarak yeniden yorumlanmasından oluşan bir üslup yarattılar. Dramatik etkiyi artırmak için kullanılan estetikleştirilmiş mizansen (özel-

29. *Eşkıya*'nın 1996 yılında ulaştığı o dönem için rekor düzeydeki (2 milyon 572 bin 300) izleyici sayısı kadar, bu izleyiciye ulaşma biçimi de ilginçtir. Büyük tanıtım ve reklam kampanyalarının ardından, yüzün üzerinde kopyayla aynı anda çok sayıda sinemada gösterime giren ve en fazla izleyiciyi gösterime girdiği ilk hafta çekmeyi amaçlayan 2000'li yılların büyük yapımlarından farklı olarak, *Eşkıya* görece mütevazı bir tanıtımın ardından yalnızca otuz kopyayla gösterime girmiştir. İlginç şekilde film, en çok izleyiciyi gösterime girdiği ilk hafta değil, izleyicilerin olumlu görüşlerinin kulaktan kulağa yayılması üzerine on dördüncü haftasında çekmiştir. *Eşkıya*'nın yönetmeni Yavuz Turgul bu süreci şöyle anlatır: "Sinemanın çok kötü bir dönemiydi. Bana 'filme yüz elli bin kişi gelir mi' dediler. 'Valla inşallah gelir' dedim. Sinema dökülüyordu o zamanlar. Filmler kırk-elli bin kişi tarafından izlenirse iyiydi" (*Radikal*, 13 Ocak 2005).

30. Bu dönemde izleyici sayısındaki artışla birlikte, izleyici profilinin de değiştiğini söyleyebiliriz. Hilmi Maktav (2001/2), 1990'lı yıllarda Türkiye'de bir toplumsal/kültürel aktivite olarak film izlemenin anlamının ve izleyici profilinin dramatik biçimde dönüşüme uğradığını söyler. Maktav'ın aktardığı araştırma sonuçlarına göre, bu dönemde Türkiye'deki sinema izleyicilerinin yarısından fazlasının eğitim düzeyi üniversite ve üzeridir. İzleyicilerin yüzde 30'unu öğrenciler, yüzde 78'ini ise bekarlar oluşturmaktadır. Sinema bu dönemde, Yeşilçam'ın 1950'li ve 60'lı yıllardaki altın çağında olduğu gibi "aile eğlencesi" olma vasfını yitirmiş, alt ve orta sınıf aileler sinema salonlarını terk etmiştir. Yabancı dağıtım şirketlerinin pazarı büyük oranda kontrol ettiği ve ağırlıklı olarak yabancı filmlerin vizyona girdiği bu dönemde, sinema, büyük kentlerde, eğitimli, orta-sınıflara hitabeden bir eğlence türüne dönüşmüştür.

31. 1996-2005 döneminde gösterime giren en pahalı filmler arasında dört buçuk ile iki buçuk milyon dolar arasındaki bütçeleriyle *Organize İşler* (Yılmaz Erdoğan, 2005), *G.O.R.A.* (Ömer Faruk Sorak, 2004), *Vizontele* (Yılmaz Erdoğan, 2001), *Vizontele Tuuba* (2004) sayılabilir.

likle çarpıcı ışık ve filtre kullanımları), özel görüntü ve ses efektleri, dinamik kamera kullanımı, hızlı ve akıcı kurgu, popüler filmlerde tipik olarak gözleyebileceğimiz ortak biçimsel özellikler oldu.

Popüler sinemanın *Eşkıya* ile başlayan ticari yükselişi geçtiğimiz on yılda şaşırtıcı bir ivme kazanarak sürmüş ve 2000'li yıllarda popüler Türk filmleri Türkiye pazarında Hollywood sinemasının hâkimiyetini sarsar duruma gelmiştir. 2004'te *G.O.R.A.* (Ömer Faruk Sorak), dört milyonun üzerinde izleyiciye ulaşarak, Türkiye'de tüm zamanların en çok izlenen filmi unvanını, sinema salonlarında toplam 3 milyon, 308 bin 97 kişi tarafından izlenmiş olan 2000 yapımı *Vizontele*'den (Yılmaz Erdoğan) almıştır.[32] Sonraki yıllarda popüler filmler için milyonla ifade edilen izleyici rakamları artık ulaşılabilir bir hedef olarak görülmeye başlanmıştır.[33]

32. Türkiye'de 2004 yılında 29 milyon 500 sinema bileti satıldı. İzleyicilerin % 40'ı yerli filmleri tercih etti. Yıl içinde gösterime giren 18'i yerli 207 filme kesilen biletten 178 milyon dolar elde edildi. 2003'te, 188 filme 24.2 milyon biletli izleyici gitmiş ve 86 milyon dolar gişe hasılatı elde edilmişti. Türk filmlerindeki izleyici sayısı bir önceki yıla göre yüzde 115.3 arttı, yabancı film izleyicisi %10 azaldı. 2004'te toplam salon adedi 424'e ulaştı ("2004'te Yerli Filmlere Akın", *Radikal*, 1 Ocak 2005). 2005 yılında ise vizyona giren toplam 221 filmden 27'si yerliydi (geçtiğimiz on yılın en yüksek rakamı). Ancak bu dönemde toplam izleyici sayısı 26.5 milyona düştü, bunun 10 milyon 636 bini yerli filmleri tercih etti. 2005 yılının en çok izlenen ilk on filminin yedisi yerli filmler oldu. 2005'te toplam izleyici sayısında yaşanan yaklaşık 3 milyonluk düşüşün nedenlerinden biri olarak, ev sineması sistemlerinin ucuzlayarak yaygınlaşması, insanların VCD ve DVD teknolojisine yönelmesi, buna paralel olarak korsan VCD ve DVD'lerin varlığını sürdürmesi gösterildi. Bir diğer neden olarak ise, yılın iddialı popüler filmlerinden *Organize İşler*'in Aralık sonunda gösterime girmesi sonucu bu filmin gişe hasılatının yıl sonu değerlendirmesine tümüyle yansımaması sayıldı (Olkan Özyurt, "Sinemanın Yolunu Unutmuşuz", *Radikal*, 31 Aralık 2005). Türkiye pazarına ilaveten, 2000'li yıllarda Türk filmleri Avrupa pazarına da açılmaya başladı. Festivallerde başarı kazanan "sanat" filmlerinin Avrupa kentlerinde vizyona girmesinin ardından, "popüler" Türk filmleri de özellikle Türkiyeli göçmenlerin yoğun olduğu Avrupa kentlerinde birbiri ardına vizyona girdi. *Vizontele Tuuba*, 2004'te Fransa'da dört kopyayla gösterime girerek, yaklaşık yirmi yedi bin izleyiciye ulaştı. Filmin Paris'te gösterildiği salonda haftalarca kapalı gişe oynaması *Le Monde* gazetesine haber oldu (Mehmet Basutçu, "Popüler Yerli Filmler de Avrupa'ya Açılıyor", *Radikal*, 27 Kasım 2004). *Vizontele Tuuba*'nın ardından, *G.O.R.A.*, *Gönül Yarası* (Yavuz Turgul, 2005) ve *Anlat İstanbul* (Ümit Ünal vd. 2004), Fransa'da vizyona giren diğer Türk filmleri oldu.

Ancak tüm bunları söyledikten sonra belirtmek gerekir ki, geçtiğimiz on yılda sinemalara izleyici çeken ve yüksek gişe hasılatı yapan popüler bir sinemanın ortaya çıkışı, Türkiye'de güçlü bir sinema endüstrisinin oluşmaya başladığı anlamına gelmiyor. Gelişiminin başından beri film sektörünü tanımlayan iç çelişkiler hâlâ sürmektedir. Yeni popüler sinema, finansal çerçevesini film sektörünün kendi dinamikleriyle değil,[34] kültür endüstrisinin televizyon, reklam, müzik gibi diğer kollarından sağladığı kaynaklarla oluşturmaktadır. 1990'lı yıllarda Türkiye'de radyo-televizyon yayıncılığının özelleşmesi, kültür endüstrisinin diğer kollarında da (reklamcılık, yayıncılık, müzik, vs.) dinamik bir büyüme sürecinin başlamasına neden olmuştur. Popüler sinemanın pek çok yönetmeni (Yavuz Turgul, Sinan Çetin, Yılmaz Erdoğan, Çağan Irmak, Yağmur ve Durul Taylan, Ezel Akay, Ömer Faruk Sorak, vb.), bu sektörlerin başarılı profesyonelleri arasından gelmekte, film yapımı için gerekli sermayeyi de kültür endüstrisinin diğer sektörlerinden elde ettikleri gelir ve iş bağlantıları aracılığıyla oluşturmaktadırlar (Ödemiş, 2003).[35]

*Eşkıya*'nın büyük sükse yaparak Türk sinemasında yeni bir başlangıcın ilk işaretlerini verdiği 1996 yılında bir diğer film, Der-

33. 2004'e gelindiğinde, Türkiye'de yıllık yaklaşık yüz yirmi milyon dolarlık bir pazar olan sinema sektöründe, seyirci sayısı açısından Türk filmlerinin on yıl önce yüzde birlerde olan pazar payı yüzde yirmi beşlere yaklaşmıştı (AFM Sinemalarının CEO'su Mustafa Altıoklar'ın açıklaması, *Radikal*, 14 Kasım 2004). Ancak sözgelimi Haluk Geray, "Türkiye'de yerel dinamiğin harekete geçtiği" ve "Hollywood egemenliğine yanıt üretilmeye başlandığı" şeklinde yorumlanabilecek bu gelişmelere kuşkuyla yaklaşılması gerektiğine işaret ederek, filmlerden elde edilen gelirin büyük ölçüde dağıtımcılara ve sinema salonu sahiplerine kaldığını belirtir ve yeni Türk sinemasının politik-ekonomisini doğru biçimde değerlendirebilmek için büyük gişe hasılatı yapan popüler Türk filmlerinin hangi dağıtımcı firmalar tarafından dağıtıldığının, sinema salonlarının hangi şirketlerin elinde olduğunun sorgulanması gerektiğinin altını çizer (Haluk Geray, "İletişim Emperyalizmi ve *G.O.R.A.*", *Birgün*, 25 Kasım 2004).

34. Erdoğan ve Göktürk (2001) 1990 sonrası dönemde, Türkiye'de film yapımında kullanılan başlıca kaynak tiplerini şöyle sıralamaktadır: (1) Film yapımı için sermaye sağlayan yapımcılar (ki bunların bir kısmı Amerikan şirketleridir); (2) yapım maliyetlerini bütünüyle ya da kısmen karşılayan (filmlere sponsorluk yapan) büyük şirketler; (3) Kültür Bakanlığı'nın verdiği krediler; (4) fil-

viş Zaim'in *Tabutta Rövaşata*'sı aynı döneme daha sessiz biçimde damgasını vuruyordu. Yapıldığı yıl ulusal ve uluslararası festivallerde toplam yirmi iki ödül alan *Tabutta Rövaşata*, Türk sinemasında daha önce yapılmış hiçbir filme benzemeyen, yalın, gösterişsiz, ancak son derece vurucu yeni bir üslubun habercisiydi. Ertesi yıllarda benzer bir yaklaşımın izlerini taşıyan *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997), *Kasaba* (Nuri Bilge Ceylan, 1997), *Mayıs Sıkıntısı* (Nuri Bilge Ceylan, 1999), *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoğlu, 1999) gibi filmler, gösterildikleri ulusal festivallerde neredeyse bütün ödülleri toplamanın yanı sıra, uluslararası festivallerde de büyük ses getirdiler. İlk kez bu filmlerle su yüzüne çıkmaya başlayan "sanat sineması", 2000'li yıllarda başka genç yönetmenlerin benzer üsluptaki filmlerinin ortaya çıkışıyla kendini çok daha güçlü hissettirmeye başladı. 2002'de Zeki Demirkubuz'un *Yazgı* ve *İtiraf* adlı filmleri Cannes Film Festivali'nin "Belli Bir Bakış" (*Un Certain Regard*) bölümüne seçildi. Böylece Türk sinema tarihinde ilk kez aynı yıl Türkiye'den iki film birden Cannes Festivali'nden davet almış oluyordu ve ilginç şekilde bu filmler aynı yönetmene aitti. 2003'te Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* adlı filmi yine Cannes Film Festivali'nde hem Jüri Büyük ödülünü aldı, hem de iki erkek oyuncusuna (Muzaffer Özdemir ve Mehmet Emin Toprak[36]) En İyi Erkek

min yayın hakları karşılığı televizyon kanallarının verdiği maddi destek; (5) en az iki Avrupa ülkesiyle ortak yapım olan filmlere *Eurimages* tarafından verilen maddi destek (2001: 539).

35. Enis Köstepen (2004), içinde yaşadığımız dönemi bir "arayış dönemi" olarak tanımlar ve bu dönemde Türk sineması içinde "popüler sinema" ile "bağımsız sinema" arasında ayrım yapmanın güçlüğünün altını çizer. Zira, popüler filmler de bağımsızdır. 1990 sonrasının en çok iş yapan filmlerinin her biri, yönetmenin "kendi imkânlarını" seferber ederek yaptığı birer "kişisel proje"dir. Şöyle yazar Köstepen: "Evet bu kişiselliklerin duruşları, temsil ettikleri, göz kırptıkları politikalar apayrı, ama her biri kişisel. Eğer Türk sinemasının 1990 sonrası dönemine bir çerçeve çizersek, bunu sinema yapabilmenin kişisel kaynaklardan yaratılan stratejilerin dışında bir yapısının olmadığı bir alacakaranlık kuşağı olarak görmek gerek" (2004: 35).

36. Nuri Bilge Ceylan'ın yeğeni olan ve ilk üç filminde oynayan amatör oyuncu Mehmet Emin Toprak, *Uzak*'ın yapımından sonra bir trafik kazasında yaşamını yitirmiş ve 2003 Cannes Film Festivali'nde En İyi Erkek Oyuncu ödülünü ne yazık ki ölümünden sonra kazanmıştır.

Oyuncu ödülünü getirdi. Bu prestijli ödüller, yeni sanat sinemasının kendini Türkiye'de ve uluslararası platformda ispat etmesi açısından bir dönüm noktası oldu.

•

Yeni Türk sinemasının gelişim sürecini "ulusal sinema" ve "yeni dalga" parametreleri içinde böyle bir söylemsel çerçeveye yerleştirdikten sonra, hemen belirtmek gerekir ki, bu çerçeve Türkiye'de 1990'ların ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan yeni sinemaya yorumlanacak bir kültürel malzeme olarak görünürlük kazandırmak için gerekli, ancak aynı zamanda yetersiz ve kusurludur. Kültürel olguları çözümlemede kullanılan diğer söylemsel çerçevelerde olduğu gibi, burada da kavramlar olguların içinden çıkmaz, onların üzerine dışarıdan giydirilir. Böyle olunca, kullanılan söylemsel çerçeve hiçbir zaman olguların üzerine tam oturmaz, bazı kısımları fazla bol, bazı kısımları fazla dar gelir. "Yeni Türk sineması" çerçevesi de bu anlamda ister istemez kimi yerlerinde pot yapacaktır!

Yeni Türk sinemasının çerçevesini çizerken, "ulusal sinema" parametresi hem en temel ve gerekli kavramsal dayanağı oluşturur, hem de en sorunlu kategoridir. "Ulusal sinema", ulus mitinin yeniden üretilmesi ve meşrulaştırılması, ulusal kimliğin ulusal ve uluslararası platformda inşası, ulus-devletin egemen ideolojisinin yaygınlaştırılması gibi alanlarda sinemanın üstlendiği kritik rolün irdelenebileceği bir kavramsal çerçeve ortaya koyar.[37] Sinemayı "ulus-devlet" bağlamıyla ilişkilendirerek anlamlandıran bu kavramın temel sorunu, Andrew Higson'ın belirttiği gibi, ulusal kimlik ve geleneğin sabit ve yerleşik kategoriler olduğunu varsaymasıdır (2000: 67). Aynı şekilde "ulusal sinema" kavramı, ulus-devletin sı-

37. Pek çok ulusal sinema örneğinde, devletin kimi zaman filmin yapım süreçlerine doğrudan dahil olarak, kimi zamansa denetleme mekanizmalarıyla, ulusal sinemayı ulus-devletin egemen ideolojisinin yaygınlaştırılmasında bir araç olarak kullandığını gözlemleyebiliriz. Örneğin 1990'larda, Kıta Çini'nin sürekli ilhak tehdidine karşı uluslararası platformda tanınırlığını arttırma çabasına giren Tayvan hükümeti, "Tayvan" adını uluslararası platformda (özellikle Amerikan

nırlarının kültürel pratikleri kuşatabileceği ve kendi içinde barındırabileceğini varsayar. Oysa sınırlar daima geçirgendir ve özellikle yaşadığımız küresel dünyada, sınıraşırı hareketler tarafından sürekli aşındırılmaya mahkûmdur. Böyle bakıldığında "yerli" olanın, saf, katışıksız ve sabit olmasını beklemek olanaksızdır. Higson, modern kültüre ilişkin bu gözlemlerin sinema özelinde diğer kültürel formlardan daha fazla geçerli olduğunu savunur (2000: 67-8). Sinemanın karmaşık üretim koşulları nedeniyle, ulusal sinemaların tümüyle özerk bir kültürel kimliğe sahip olması neredeyse olanaksızdır. Film sektörü daima ulusal, bölgesel ve uluslararası unsurları içeren bir örgütlenme gerektirir. Filmin üretim, dağıtım ve izlenme süreçleri kaçınılmaz olarak birkaç düzlemde sınıraşırı hareketleri zorunlu kılar.

Sinemayı yalnızca "ulus" çerçevesine referansla anlamaya çalışmak, olguları açıklamakta yetersiz kalacağı gibi, karşımıza pek çok pratik sorun da çıkaracaktır. Her şeyden önce kimin neyi ulusal sinema olarak tanımladığı sorusu oldukça karmaşık bir tablo ortaya koyar. 1980'lerden beri Asya ülkelerinde yeni dalga sinemaların yükselişine tanıklık etmekteyiz. Doğu Asya'da, Kıta Çini, Hong Kong, Tayvan ve Güney Kore sinemaları, Ortadoğu'da İran sineması bu dönemde uluslararası platformda parlayan "ulusal sinemalar" olmuştur. Bu sinemaların keşfedilmesi, "yeni dalga" olarak tanımlanması ve uluslararası platformda tanınması sürecinde, özellikle Avrupa film festivallerinin yöneticileri ve Avrupalı yapımcılar önemli rol üstlenir (Farahmand, 2002: 94). Avrupa'nın önemli festivallerinde gösterilmek üzere seçilen filmlere, Avrupa ve dünya pazarı açılmış olur. Bu filmlerin yönetmenleri daha sonraki projeleri için uluslararası dağıtım ve gösterim olanakları bulabildikleri gibi, yeni filmlerinin yapımı için gerekli kaynakları da yabancı ya-

kamuoyunda) duyurmak amacıyla bir kültürel tanıtım atağı başlatmıştır. Bu çerçevede, 1992'de Devlet Enformasyon Bürosu, Tayvan filmlerinin Amerika Birleşik Devletleri'nde dağıtımını sağlamak üzere Warner Bros ile bir anlaşma imzalamış, aynı dönemde Tayvan hükümeti, New York'ta yaşayan Tayvan asıllı yönetmen Ang Lee ile bir kontrat yaparak ülkenin Amerikan kamuoyunda tanıtımını sağlayacak bir dizi ticari popüler filmin finansmanını üstlenmiştir (Chen, 1998).

pım şirketlerinden sağlarlar. Burada ilginç olan şu ki, uluslararası platformda belli "ulusal sinemaları" temsil ettikleri düşünülen filmler, "ulusal" platformda genellikle aynı şekilde algılanmamaktadır. Uluslararası platformda sözgelimi "yeni İran sineması"nı temsil eden filmlerle, İran'da en çok izlenen filmler aynı değildir (Dabashi, 2001: 277). Aynı saptamayı "yeni Türk sineması" için de yapmak mümkün. Buradaki ironiyi bir anekdotla açıklamaya çalışayım. 2004 yılı Eylül ayında Amerika'nın prestijli akademik kurumlarından Duke Üniversitesi, "Çağdaş Türk Sineması" konulu bir konferans düzenledi.[38] Konferans programı çerçevesinde, "Yeni Türk Sineması"nın en önemli temsilcileri kabul edilen Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz'un filmleri gösterildi, Amerikalı ve Türkiyeli konuşmacılar bu iki yönetmenin sinemasına odaklanan sunumlar yaptılar. İronik olan şu ki, Zeki Demirkubuz'un da konuk olarak katıldığı konferansın düzenlendiği 2004 yılında, yönetmenin son filmi *Bekleme Odası*'nı Türkiye'de sinemalarda yalnızca 6.267 kişi izlemişti.[39] Buna karşın, aynı yıl gösterime giren *Vizontele Tuuba* (Yılmaz Erdoğan), *Neredesin Firuze?* (Ezel Akay), *Hababam Sınıfı* (Kartal Tibet), *G.O.R.A.* (Ömer Faruk Sorak) gibi filmlerin her biri milyonun üzerinde izleyici çekti.[40] Amerika'da "yeni Türk sineması"yla oldukça ilgili akademik izleyiciler bu filmlerden tümüyle habersizken, Türkiye'deki izleyicilerin pek çoğu da Zeki Demirkubuz'un hiçbir filmini görmemişti. İroniyi daha da vurgulayan unsur, konferansta soruları yanıtlarken Demirkubuz'un, "Türk yönetmen" olarak tanımlanmaktan hoşlanmadığını, kendini yalnızca "film yönetmeni" olarak gördüğünü, Türkiye'de yaşadığı için kaçınılmaz olarak filmlerinin malzemesini Türkiye toplumunun oluşturduğunu, ancak sanatsal olarak en fazla beslendiği kaynakların Rus edebiyatı ve sineması olduğunu ifade etmesidir. Bunları anlatmaktaki amacım, yeni Türk sinemasının kimin tarafından temsil edilip edilmediğine dair bir yargıda bulunmak değil – böyle

38. Arada/Between: Contemporary Turkish Cinema Konferansı, Duke Üniversitesi, Durham, 25 Eylül 2004.

39. Rakamın alındığı kaynak: *Altyazı* 34 (Kasım 2004), s. 95.

40. Rakamların alındığı kaynak: *Altyazı* 34 (Kasım 2004), s. 95.

bir çabanın zaten anlamsız olduğunu düşünüyorum. Amacım, bir söylemsel çerçeve olarak "ulusal sinema" kavramının kültürel olguların karmaşık yapısını açıklarken nasıl yetersiz ve sınırlı kalabildiğine dikkat çekmek.

"Ulusal sinema", yalnızca olguları açıklamadaki yetersizliği nedeniyle değil, yarattığı ideolojik çağrışımlar anlamında da sorunlu bir kavram. Görüntüde "ulusal sinema" kavramı sinemasal üretimi olan tüm uluslara uygulanabilen bir çözümleme çerçevesi sunmaktadır. Bu anlamda, sözgelimi dünyada egemen film endüstrisi konumundaki Amerikan sinemasının da "ulusal sinema" olarak çözümlemesini yapmak mümkündür. Ancak pratikte bu kavram genellikle Batı-dışı ülkelerin sinemaları için bir çözümleme çerçevesi olarak kullanılmaktadır. Böyle bir kullanım, zımni olarak, Batı sinemasının (Hollywood ticari sineması ve Avrupa sanat sineması) evrensel sinema kültürünü temsil etme iddiasını yeniden üretirken, Batı-dışında üretilen film pratiklerini, kültürel farklılıkla işaretleyerek, bu pratiklerin ancak sınırlı bir ulusal/yerel bağlamı temsil edebileceğini, yalnızca o bağlam içinde anlamlandırılabileceğini, yalnızca o bağlamla sınırlı anlamlar üretebileceğini ima eder. Yani "Amerikan sineması" sinemanın kendisidir, evrenseldir de, örneğin bir Kore ya da Türkiye sineması kendisiyle sınırlıdır, kendisi kadardır. Bu nedenle, "ulusal sinema" kavramı açıklayıcı kapasitesi anlamında yalnızca sınırlı değil, Batı-dışı toplumların sinemasal pratiklerini ulusal bağlam içine hapsetmesi nedeniyle sınırlandırıcı ve indirgeyicidir de.

Bu sorunlara dikkat çekerken, "ulusal sinema" kavramını terk etmeyi öneriyor değilim. Tüm sorunları bir yana, Batı-dışında üretilen sinemaya uluslararası platformda görünürlük ve anlam kazandırabilmek adına –en azından bugün için– bu söylemsel çerçeveye ihtiyaç var. Ancak bu çerçeveyi kullanırken, kavramı doğallaştırmak yerine, içerdiği pratik ve ideolojik sorunların farkında olmak ve sorunsallaştırarak kullanmak önemli. Aynı biçimde, ulusal sinemanın gerekli, ancak yetersiz ve sınırlayıcı bir çerçeve sunduğu noktasından hareketle, bu çerçeveyi karşılaştırmalı yaklaşımlarla birlikte kullanmak da önemli görünüyor. Sözgelimi, yeni Türk si-

nemasını tartışırken, bu sinemanın yalnızca Türkiye bağlamında yaşanan toplumsal süreçlere değil, küresel süreçlere de nasıl tanıklık ettiğini saptayabilmek gerekli. Bu anlamda, yeni Türk sinemasıyla, 1980 sonrası ortaya çıkan yeni dalga Asya sinemaları ve aynı dönemde Kuzey Amerika ve Batı Avrupa'da yükselen "ulusaşırı bağımsız sinema" arasında, özellikle "aidiyet" sorunsalına yaklaşımları açısından, bu kitapta zaman zaman yapmaya çalışacağım gibi ilginç paralellikler kurulabilir.

Yeni Türk sinemasının kavramsal çerçevesini çizerken kullanılan "zamansal" parametrenin de, tıpkı "ulusallık" parametresi gibi, kusurlarına ve yetersizliklerine ilişkin pek çok şey söylemek mümkün. Her şeyden önce, kültürel hareketlerin dönemsel çerçevelerini çizme çabaları ister istemez daima bir parça rastlantısal ve keyfi kalmaya mahkûmdur. Kültürün karmaşık akışları içinde, kesin ve net çizgilerle ifade edilebilecek başlangıçlar ve bitişler olamaz. Bu anlamda, zamansal çerçeve konusundaki sorunlu yanlardan biri de, yeni dalga bir akımdan söz ederken vurgulanmak durumunda olan farklılık ve kopuşun genellikle abartılmasıdır. Oysa kültürel süreçler içinde değişim daima süreklilikle birlikte varolur. Yeni Türk sinemasının dönemsel çerçevesini bir noktadan başlatma gerekliliği, ister istemez sinema tarihi içindeki sürekliliği görmezden gelme riskini taşıyacaktır. Oysa burada "yeni" diye adlandırdığımız sinemanın nüvelerini, önceki dönemde yapılmış Ömer Kavur'un *Amansız Yol* (1985), *Anayurt Oteli* (1987), *Gece Yolculuğu* (1987); Orhan Oğuz'un *Herşeye Rağmen* (1987); Nesli Çölgeçen'in *Züğürt Ağa* (1985) gibi filmlerinde bulmak mümkün. Bu anlamda 1980'lerde yapılmış kimi filmlerle yeni Türk sineması arasında farklılıklar kadar, benzerlik ve sürekliliklerin de olduğu söylenebilir.[41]

Aynı şekilde, benim bu çalışmada *Eşkıya* ve *Tabutta Rövaşata*'nın yapım yılı olması nedeniyle başlangıç noktası olarak aldığım 1996 tarihine de ister istemez farklı nedenlerle itiraz edilebilir. Sözgelimi, yeni sanat sinemasının önemli isimlerinden olan Zeki De-

41. Nitekim Erdoğan ve Göktürk farklı bir dönemselleştirme kullanarak, yeni Türk sineması nitelemesini 1980 sonrası dönem için kullanırlar (2001: 538).

mirkubuz ilk filmi olan *C Blok*'u bu tarihten iki yıl önce, 1994'te yapmış, ancak bu film *Eşkıya* ve *Tabutta Rövaşata* ile karşılaştırılabilir bir etki yaratmamıştır.

Bir diğer sorun, yeni Türk sinemasını, ilk uzun metrajlı filmlerini 1990 sonrası yapan genç bir yönetmenler kuşağının temsil ettiğini söylerken, 1990'lı yıllarda eski kuşak yönetmenler tarafından yapılmış filmlerin bu çerçevenin dışında tutulmasıdır. Nitekim bu dönemde, gerek 1960'lar, gerekse 1970 ve 80'ler kuşağından Atıf Yılmaz, Halit Refiğ, Zeki Ökten, Ömer Kavur, Ali Özgentürk, Yusuf Kurçenli gibi isimlerin sinema üretimlerini kimi zaman yeni dalga sinemanın tematik ve biçimsel çerçevesiyle oldukça örtüşür biçimde sürdürdüklerine tanık olmaktayız. Dahası, yeni dalga sinemayı başlatan filmlerden biri olarak gördüğüm *Eşkıya*'nın yönetmeni Yavuz Turgul da, sinemaya 1980'lerde başlamış önceki kuşak yönetmenlerden biridir.

Son olarak, "popüler sinema" ve "sanat sineması" arasındaki ayrımın sorunlu yanlarına değinmek istiyorum. Bu ayrım, hem iki kavram arasında zımni olarak kurduğu hiyerarşinin kuşku götürürlüğü anlamında, hem de pratikte uygulanmasının yarattığı güçlükler anlamında fazlasıyla sorunludur. Bu çalışmada yer alan bazı filmler, üretim koşulları bakımından bu kategorilerden birine uyarken, biçimsel özellikleri anlamında diğerine daha yakın durmaktadır.

•

Çerçevelemeye ilişkin değindiğim tüm bu sorunlar biraz da kitabın sınırlarına işaret ediyor aslında. Bu çalışmanın amacı yeni Türk sinemasının tarihsel gelişimine ilişkin bütünsel ve kapsayıcı bir çözümleme yapmak değil. Kitaptaki yazılar, yeni Türk sinemasının bazı seçilmiş "popüler" ve "sanatsal" ürünlerini "aidiyet" kavramı ekseninde okumayı amaçlıyor. Bunu yaparken, film kuramı ve çözümlemesi alanlarının kavramsal araçlarını kullanacağım. Ancak kitabın çerçevesi film çalışmalarıyla sınırlı da değil. Çünkü yapmak istediğim yalnızca "aidiyet", "kimlik" ve "toplumsal bellek"

kavramlarıyla sinemayı okumak değil, aynı zamanda sinemanın merceğinden Türkiye'de yaşanan toplumsal dönüşüm sürecine bakmak, farklı bir görme biçimi önermek. Bu anlamda, kitabın genel "çerçevesi" en fazla, akademik disiplinlerin sınırlarını zorlayan ve daha geniş politik ve ideolojik açılımları olan "kültür incelemeleri" alanıyla örtüşüyor sanıyorum.

### Kitabın Bölümleri

Yeni Türk sinemasının popüler kanadında sık karşımıza çıkan konulardan biri "çocukluğa geri dönüş"tür. Burada kastettiğim, yalnızca insan ömrünün erken gelişim evresi olarak değil, aynı zamanda bir masumiyet ve saflık çağı olarak "çocukluk." Bu anlamda, "çocukluğa geri dönüş" filmleri mutlaka çocukluk evresinde değil, ama "masumiyet çağı" olarak kurulan bir dönemde geçen öyküler anlatır. "Masumiyet çağı"nı tanımlayansa, zamansal olarak bir eşiğin, bir dönüm noktasının "öncesi"nde yaşanmış olmasıdır. Geçtiğimiz on yıldır popüler sinemada bu türden, geçmişin nostalji duygusuyla ve "çocuksulaştırılarak" yeniden kurulduğu filmlere sıkça rastlıyoruz. Bu filmlerde bugünün Türkiyesi'ne dair olumsuzluklar "eski" ile karşıtlık ilişkisi içinde ortaya konur. Bir başka deyişle "bugün", masalsı bir "eski zaman"la, bir masumiyet çağıyla karşılaştırılarak anlamlandırılır. Bu "bir zamanlar" vurgusu, çeşitli şekillerde ortaya çıkabilmektedir filmin içinde: Öykünün doğrudan geçmişte, bir zamanlar varolduğu tasavvur edilen küçük bir yerde ve/veya korunaklı/kapalı bir toplumsal çevrede geçmesi; eski zamanlardan kalan insani değerleri bugün bir biçimde hâlâ taşıyan (çoğunlukla uzaklardan geldiği için) bir karakter; ya da bugünün dünyasında gerçekleşen sıradışı bir olay vesilesiyle karakterlerin geçici olarak yeniden çocukluk durumuna dönmeleri, anlatı içinde farklı bir zamansallık yaratmanın araçları olarak işlev görebilmektedir. Bu "bir zamanlar" vurgusu her ne şekilde yapılırsa yapılsın, nostalji sinemasında geçmiş "çocuksulaştırılır" ve bu yolla "temize çekilir". Kitabın "Çocukluk/Çocuksuluk: Nostalji Sineması" adlı

ilk bölümünde, yeni Türk sinemasının popüler kanadında "geçmiş"in nasıl temsil edildiği, dolayısıyla toplumsal bellek süreçlerinin ne şekilde harekete geçirildiği sorusunu tartışmaya çalışacağım. Bu çerçevede, "nostalji filmleri" olarak adlandırdığım, geçmişi bir çocukluk evresi olarak tasavvur eden ve toplumu çocuksulaştıran türün, yapıldıkları dönemde yankı uyandırmış *Eşkıya* (Yavuz Turgul, 1996), *Propaganda* (Sinan Çetin, 1999), *Vizontele* (Yılmaz Erdoğan, 2000), *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (Serdar Akar, 2000), *Şellale* (Semir Aslanyürek, 2001), *Komser Şekspir* (Sinan Çetin, 2001) ve *Vizontele Tuuba* (Yılmaz Erdoğan, 2004) gibi örneklerine odaklanmak istiyorum.

"Popüler" sinemanın geçmişi temize çekme ve toplumu temize çıkarma çabasına karşılık, yeni Türk sinemasının "sanatsal" kanadında "aidiyet" meselesine ilişkin çok daha sorgulayıcı ve sarsıcı bir tutumla karşılaşırız. İkinci ve üçüncü bölümler, yeni Türk sinemasının sanatsal kanadının en yetkin iki yönetmeninin filmlerine odaklanıyor: Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz. Bugüne kadar ürettikleri filmlerde iç tutarlılığa sahip, belirgin bir kişisel üslup yaratmış oldukları için yeni Türk sinemasının "auteur" yönetmenleri kabul edilen Ceylan ve Demirkubuz, uluslararası platformda da en fazla tanınan Türkiyeli yönetmenlerdir.

"Oyun/Bozgun" başlıklı ikinci bölüm, Nuri Bilge Ceylan'ın bugüne kadar çektiği üç uzun metrajlı filme, *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Uzak*'a (2002), "ev", "çocukluk" ve "oyun" kavramlarının merceğinden bakmayı amaçlıyor. Bu bölümde, Ceylan'ın filmlerinde "çocukluk" ve "ev"in masumiyet, huzur ve oyunla olduğu kadar, tekinsizlik ve bozgunla da özdeşleştirildiğini göstermeye çalışacağım. Zira bu filmlerin ortak noktasının, aidiyet duygusunun rahatlatıcı kendiliğindenliğinin, evin huzurlu aşinalığının, bir yandan nasıl sürekli kendine karşı çalıştığını, kendini içeriden çökerttiğini ortaya koyması olduğunu düşünüyorum.

"Girdap/İroni" başlıklı üçüncü bölüm, Zeki Demirkubuz'un iki filmini, *Masumiyet* (1997) ve *Üçüncü Sayfa*'yı (1999), Türkiye'de kimlik ve aidiyeti oluşturan kurucu mekânsal/kültürel öğelerden biriyle, "taşra" ve "taşralılık" temasıyla ilişkili olarak ele ala-

caktır. Demirkubuz sinemasının bütünü günümüz Türkiyesi'nin toplumsal ortamını belirleyen "taşra yaşantısını" irdeler demek yanlış olmaz sanırım. Demirkubuz'un filmlerinde taşra, ücra ve uzak değil, yaygın ve kapsayıcı bir durum olarak çıkar karşımıza. Taşranın köhneliği, kapalılık duygusu, ufuksuzluğu, coğrafi ve sınıfsal ayrımları gözetmeksizin tüm toplumsal dokuya nüfuz etmiştir. Taşra içe kapalı, klostrofobik bir dünya olarak kurulur. Demirkubuz filmlerinin gerek anlatı yapısı, gerekse yaratılan görsel atmosfer, taşrayla özdeşleştirilen "kapalılık" duygusunu sürekli yeniden üreten, yankılayan, girdapsal bir dünya kurar. Ancak bu filmlerde kapalılık duygusuna eşlik eden beklenmedik bir başka öğe çıkar karşımıza: İroni. İroni unsuru bir yandan filmlerin kapalı yapısında bir gedik açarken, bir yandan da anlatıyı alabildiğine tekinsiz ve istikrarsız bir alana çeker.

"Açılım/Açmaz: Yeni İstanbul İmgesi" başlıklı dördüncü bölüm, Türk sinema tarihi içinde görsel, mekânsal ve tematik olarak daima çok önemli rol oynamış İstanbul kentinin temsilinin yeni Türk sinemasıyla birlikte nasıl farklılaştığını tartışmayı hedefliyor. Türk sinema tarihi içinde İstanbul kenti daima ayrıcalıklı bir konuma sahip olmuştur. Kente bakış açısı ve kenti algılama biçimleri zaman içinde dönüşse de, İstanbul filmlerde daima bir referans noktası, anlam oluşturucu bir öğe olarak varlığını sürdürmüştür. İstanbul'un sinema içindeki bu ayrıcalıklı konumunun 1990'larla birlikte belirgin biçimde kesintiye uğradığını görüyoruz. Yeni Türk sinemasının odağını İstanbul değil, büyük oranda "taşra" oluşturur. Diyebiliriz ki yeni Türk sinemasının İstanbul kentiyle ilişkisini tanımlayan bir tür "ilgisizlik" tavrıdır. Bu gözlemlerle çelişir şekilde, Derviş Zaim'in 1996 yapımı *Tabutta Rövaşata*'sı tam bir "İstanbul filmi"dir oysa. Hatta denebilir ki *Tabutta Rövaşata* belki Türk sinema tarihi içinde İstanbul imgesini en yoğun kullanan, en fazla öne çıkaran filmlerden biridir. Bu bölümün iddiası, *Tabutta Rövaşata*'da İstanbul'un, Türk sinemasının önceki dönemlerinde rastlamadığımız şekilde bir tür "mekânsal açmaz" olarak kurulduğudur.

"Yolculuk/Yurtsuzluk: Yeni Politik Filmler" başlıklı beşinci bölüm, Türkiye'de geçtiğimiz on yıldır farklı türden bir politik si-

nema ortaya çıktığı gözleminden yola çıkar. Tematik olarak yeni politik filmlerin temel meselesi doğrudan "aidiyet" sorunsalıdır. *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoğlu, 1999), *Hiçbir Yerde* (Tayfun Pirselimoğlu, 2002), *Çamur* (Derviş Zaim, 2003), *Yazı Tura* (Uğur Yücel, 2004), *Bulutları Beklerken* (Yeşim Ustaoğlu, 2005) gibi örnekler çerçevesinde düşünebileceğimiz bu filmler, bir yere ve topluluğa ait olma duygusunun zedelendiği, kırıldığı, giderek onulmaz biçimde parçalandığı durumlara odaklanırken, "ulusal aidiyet" meselesini belki Türk sinema tarihinde hiç olmadığı şekilde sorunsallaştırırlar. Bu bölümde, *Güneşe Yolculuk*'un yakın bir okuması üzerinden, yeni politik filmlerin geçtiğimiz on yıldır kendinden sıkça söz ettiren "bağımsız ulusaşırı sinema"yla güçlü bir akrabalık içinde olduğunu iddia edeceğim.

"Vasfiye'nin Kız Kardeşleri: Yeni Türk Sinemasında Kadın Sessizlikleri" başlığını taşıyan altıncı bölüm, yeni Türk sinemasına "cinsiyet" sorunsalı temelinde bakmayı amaçlıyor. Burada "kadın sessizlikleri" tanımlaması, filmlerin anlatı yapısı içinde kadınların konumuna ilişkin bir gözleme işaret ediyor. Yeni Türk sinemasının kadınlara bakışının temel bir ikilik içerdiğini düşünüyorum. Bu, bir yanıyla kadınları yok sayan, kadınlara ancak erkek bakışı dolayımıyla, erkek dünyası içinde kendilerine biçilen rolü oynamaları koşuluyla yer açan bir tavırdır ve bu haliyle Türkiye toplumunun derinlerine nüfuz etmiş patriarkal kültürün bir uzantısıdır. Ancak ilginç biçimde, bu sorunlu tavır, kimi zaman içinde erkek egemen kültürle suç ortaklığına ilişkin bir farkındalık, eleştirel bir iç bakış da barındırabilmektedir. Yeni Türk sinemasının kadınlara bakışının içerdiği ikiliği tartışırken, 1980'lerin ikinci yarısında popüler hale gelen "kadın filmleri" alttürünün ayrıksı bir örneği olan *Adı Vasfiye*'yi (Atıf Yılmaz, 1985) paradigmatik bir örnek olarak kullanarak, yeni Türk sinemasının kadın karakterlerinin "Vasfiye'nin kız kardeşleri" olarak görülebileceğini iddia edeceğim.



*Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*, Serdar Akar, 2000

# 1 ÇOCUKLUK / ÇOCUKSULUK
## Nostalji Sineması

"Hayalet ev" figürü, yeni Türk sinemasının popüler kanadında "hayal edilen ev" olarak çıkar karşımıza. Bu, katıksız saflığın, masumiyetin, iyiliğin odağı olarak tasavvur edilen, masalsı bir yerdir. Yeni popüler filmlerin merkezindeki ev hayali daima geçmişle ve çocuklukla özdeşleştirilir.

Yeni Türk sinemasında geçmişe odaklanan filmlere sıkça rastlarız. Hatta bu filmlerden bir bölümü, kendi içlerinde bir alttür oluşturdukları iddia edilebilecek kadar birbirine benzeyen ortak bir görsel üslup ve anlatım biçimi kullanır. Anlattıkları öykü anlamında, bu filmlerin tümü yakın geçmişe ve "taşra"ya odaklanır. *Propaganda* (Sinan Çetin, 1999), 1948 yılında Doğu Anadolu'da bir sınır kasabasına yeni bir gümrük muhafaza müdürü atanmasının ardından yaşanan gelişmeleri; *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (Serdar Akar, 2000), 1982'de Bursa'da mahalle esnafının kurduğu amatör futbol takımının varlığını sürdürme çabasını; *Şellale* (Semir Aslanyürek, 2001), 1960 yılında Antakya'nın Harbiye beldesinde 27 Mayıs askeri müdahalesi öncesi ortamı; *Vizontele* (Yılmaz Erdoğan, 2001), 1974'te küçük bir Güneydoğu kasabasının ilk kez televizyonla tanışmasını; *Vizontele Tuuba* (Yılmaz Erdoğan, 2004), aynı kasabada 12 Eylül 1980 askeri darbesi öncesinde yaşananları anlatmaktadır. Geçmişi ve kimi zaman geçmişteki siyasal olayları konu edinmelerine karşın, bu filmleri "tarihsel film" diye adlandırmak yerinde olmayacaktır. Zira sözü edilen filmlerin hiçbiri, tarih anlatısı içinde öne çıkan

olayların dışarıdan ve nesnel bir temsilini üretme iddiası taşımaz.[1] Bu filmlerde öne çıkan, nesnellik vurgusu yerine, nostalji duygusuyla bezeli öznel bellek kültürüdür. Bu nedenle saydığım filmleri "nostalji sineması" kavramı[2] çerçevesinde tartışmak istiyorum.[3]

1. Aynı dönem Türk sineması içinde "tarihsel film" olarak sınıflanabilecek en tipik örnekler arasında *Cumhuriyet* (Ziya Öztan, 1998) ve *Abdülhamid Düşerken* (Ziya Öztan, 2003) sayılabilir.

2. "Nostalji sineması" kavramı, çağdaş Amerikalı Marksist edebiyat kuramcısı Fredric Jameson'ın (1991a) "geç-kapitalist postmodern kültür" tartışması içinde önemli yer tutmaktadır. Jameson'a göre, geç-kapitalist dönemin ayırt edici özelliklerinden birisi "tarihsellik" duygusunun zayıflamasıdır ve bu durum postmodern kültürün zamansallık konusundaki "şizofrenik" yaklaşımıyla sıkı biçimde bağlantılıdır. Şizofrenik kişinin zamansal süreklilik deneyimi yoktur, biteviye bir şimdi içinde yaşamaya yazgılıdır. Jameson, postmodern kültürün önde gelen ifade biçimi olan "Pastiş"in zamansallıkla kurulan böyle şizofrenik bir ilişkinin sonucu olduğunu savunur. Pastiş, tıpkı parodi gibi belirli bir üslubun taklidini içerir. Ancak pastişte, parodideki aşırılık vurgusuyla ortaya çıkan gülmece öğesi, kara mizah yoktur. Pastiş, bir üslubun yalnızca taklit edilmek için taklit edilmesidir, "nötr taklit"tir, "boş parodi"dir (1983: 119). Pastiş, geçmişe ait tarzların, yalnızca içerdikleri biçimsel öğelerle, salt birer yüzey olarak alıntılanmasını, farklı dönemlere ait üslupların tarihselliklerinden kopartılarak bir arada kullanılmasını sağlar. Pastişin çarpıcı örneklerinden biri olan "nostalji sineması" türü, geçmişi, tarihsel derinliği olmayan bir dizi imge aracılığıyla yeniden kurar. "Nostalji sineması" geçmiş hakkındadır, ancak yaşanmış bütünselliği içinde geçmişin bir temsilini yaratmaz, bunun yerine, geçmiş bir döneme ait kültürel nesnelerin oluşturduğu dünyayı biçimsel olarak yeniden kurarak, bu nesnelerle özdeşleştirilen bir dönem duygusu uyandırmayı amaçlar. Bu filmlerde tarih, kültürel meta pazarının tüketimine sunulmak üzere sürekli yeniden üretilebilen geçmişe ait üslupların aldatıcı bir hayaletine dönüşür (1991b: 280). Jameson, özellikle 1980'lerin Amerikan sinemasında nostalji atmosferinin giderek konusu günümüzde geçen filmlere de sirayet etmesini esefle karşılar: "... sanki bir nedenle günümüzde kendi şimdimize odaklanmaktan aciziz, sanki kendi mevcut deneyimimizin estetik temsiline ulaşmayı beceremez hale geldik. Ancak gerçekten durum buysa, o zaman bu kapitalist tüketim toplumunun korkunç bir laneti, ya da en azından, zamanla ve tarihle baş etmekten aciz hale gelmiş bir toplumun endişe verici ve patolojik bir semptomu olmalı" (1983: 117). Jameson'ın "postmodern kültür" kavramsallaştırması farklı açılardan yoğun eleştirilere de hedef olmuştur. Linda Hutcheon (1988, 1989) sözgelimi, Jameson'ı, postmodern metinsel stratejilerin barındırdığı altüst edici potansiyeli görmezden gelmekle suçlar. Hutcheon'a göre, postmodern kültürün Jameson'ın anladığı anlamda "tarihsellik"ten yoksun oluşu, basitçe tarih ve zamanla baş etme konusundaki bir acizden değil, ama geçmişin, toplumsal, tarihsel ve varoluşsal gerçekliğine ulaşmanın ancak söylemsellik aracılığıyla mümkün olabileceğine dair bir farkındalıktan

**Çocukluğun "Mutluluk Mekânı" Olarak Taşra**

Yeni Türk sinemasının "nostalji" filmleri, anlattıkları zaman dilimine o günün değil, bugünün gözüyle baktıklarını hissettirir izleyiciye. Öykülerde öne çıkan geçmiş zamanın kendisi değil, bugünün penceresinden görünüşüdür. Bu anlamda öykülerin genel çerçevesini "hatırlama" eyleminin kendisi çizer gibidir. Sözü edilen filmlerden ikisinde, *Şellale* ve *Vizontele Tuuba*'da, anlatı yapısı doğrudan hatırlama eylemi çevresinde kurulur. Her iki filmde de öyküyü oluşturan, bugün birer yetişkin olan kahramanların çocukluk anılarıdır. *Şellale*, açılıştaki rüya sahnesinin ardından, Cemal'in (Fikret Kuşkan) çocukluğunun geçtiği Antakya'ya dönmesiyle başlar ve filmin geri kalanı (tekrar bugüne dönülen kapanış sahnesi dışında) Cemal'in çocukluk anılarından oluşur. *Vizontele Tuuba*'da, öykü ikili hatırlama parantezine alınır. Film kasvetli bir lise kori-

kaynaklanır (1988: 24). "Nostalji sineması" türü 1980'lerden bu yana Amerikan sineması dışındaki sinemalarda da farklı biçimlerde karşımıza çıkıyor. Sözgelimi yeni dalga Hong Kong sineması tartışmaları içinde "nostalji" türü önemli yer tutmaktadır. 1980'lerin ikinci yarısında Wong Kar-Wai, Ann Hui, Stanley Kwan, John Woo, Tsui Hark gibi yönetmenlerin filmleriyle özdeşleşen yeni dalga Hong Kong sineması, Hong Kong'un 1997'de yüz yıllık Britanya sömürge yönetiminden Komünist Çin yönetimine devredilerek Kıta Çini'ne bağlı özel yönetim bölgelerinden birine dönüşecek olmasının yarattığı belirsizlik ortamında ortaya çıkmıştır. Yeni dalga Hong Kong sineması sürekli "geçmiş"e geri döner. Bu, geçmişteki tarihsel olayları konu alan öyküler aracılığıyla değil, Hong Kong'un popüler kültür tarihinde önemli yer tutan türlerin, anlatım biçimlerinin ve kültürel öğelerin (Çin Operası, geleneksel dövüş sanatları gibi) alıntılanmasıyla gerçekleşir. Pek çok araştırmacıya göre (Lee, 1994; Abbas, 1997; Hung, 2000), nostalji türü yeni dalga Hong Kong sinemasında Jameson'ın iddia ettiği gibi "tarihselliği" silmez, tersine toplumsal belleğin ortaya çıkmasını olanaklı kılar. "Resmi tarihin karşı-belleği" olarak nostalji sineması, Hong Kong'un tarihini hayali bir düzlemde yeniden yazarken, kendi kendinin farkında bir kurmacalık, yapıntılık, oyun ve performans unsurları içerir (Hung, 2000: 266).

3. Gösterdikleri kimi farklılıklara rağmen, 1996-2005 döneminde yapılmış ve "nostalji sineması" kavramı çerçevesinde ele alınabilecek diğer filmler *O da Beni Seviyor* (Barış Pirhasan, 2001), *Neredesin Firuze?* (Ezel Akay, 2004) ve *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005) olabilir. "Nostalji sineması" kavramıyla bağlantılı olarak *O da Beni Seviyor* filmine odaklanan bir tartışma için bkz. Suner (2002).

doru görüntüsüyle açılır. Fonda yetişkin bir erkek sesi, "nereden aklıma geldi bilmiyorum," der, "her şey olup bittikten yirmi dört yıl sonra... mazide tamamlanmamış ödev kalmasın istedim... Ankara'da 1980 yılının herhangi bir sonbahar sabahıydı..." Fondaki ses, bir lise öğrencisi olarak gördüğümüz Yılmaz'ın (Şenol Balı) yirmi dört yıl sonraki haline, yani bugüne aittir. Yılmaz, edebiyat öğretmeninin verdiği "yaz tatilini nasıl geçirdiniz" konulu kompozisyon ödevini yapmaya çabalarken –ki yalnızca tek bir kelime yazabilir önündeki kâğıda, büyük harflerle "TUUBA"– 1980 yazını hatırlar. Filmin geri kalan bölümünü tümüyle 1980 yazının görüntüleri oluşturur, zaman zaman bu görüntülerin üzerinde Yılmaz bugünkü sesiyle olayları yorumlar. Böylece anlatı, bugünün perspektifinden, önce 1980 Ekimi'nde Yılmaz'ın bir lise öğrencisi olarak yazamadığı kompozisyon ödevinin, ardından ödev konusunun çağrıştırdığı olayların hatırlanması çevresinde şekillenmiş olur. Dahası, film boyunca hiçbir zaman bugünkü halini görmediğimiz Yılmaz'ın sesi, yönetmenin kendisine, Yılmaz Erdoğan'a aittir. Böylece anlatıyı oluşturan ikili hatırlama parantezi kendini yansılayan bir boyut da kazanır. Film, yönetmen Yılmaz Erdoğan'ın (ki filmde oyuncu olarak bir diğer karakteri, Deli Emin'i canlandırmaktadır) kendi çocukluk anılarına dair bir öykü anlattığı duygusunu uyandırır.[4]

*Şellale* ve *Vizontele Tuuba* dışında adı geçen filmlerin tümü geçmişte başlayıp biten öyküler anlatırlar. Ancak, hatırlama eylemi anlatıyı çerçeveleyen bir araç olarak açıkça ortaya konmamasına rağmen, filmlerin tümü, öyküsünün öznel bir hatırlama eylemi

4. Nitekim *Vizontele Tuuba*'nın öyküsünde, gerek Yılmaz Erdoğan'ın Hakkâri'de geçen çocukluğuna, gerekse 1980'lerin başındaki Hakkâri'ye ilişkin pek çok referans vardır. Bunlardan en belirgin olanı, filmin ana karakterlerinden, Tarık Akan'ın canlandırdığı Güner Sermikli karakterinin, yaşamı filmdekine çok benzer gerçek bir kişi oluşu ve Yılmaz Erdoğan'ın hayatında derin iz bırakmasıdır. Güner Sermikli, 1970'lerin sonunda Ankara'da Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Halk Edebiyatı ve Tiyatro Şube Müdürü'yken, ikinci MC hükümeti tarafından önce Niğde'ye sürgün edilmiş, karar Danıştay'dan dönmüş, ancak Sermikli göreve iade edildikten hemen sonra gerçekleşen 12 Eylül darbesiyle birlikte bu kez de Hakkâri'ye kütüphane memuru olarak sürgün edilmiştir.

etrafında kurulduğunu hissettirir. Bu filmlerde geçmiş, bugünün perspektifinden hatırlanan bir zaman parçası olarak, bugüne bir önsöz düşercesine sunulur.

Nostalji filmlerinde tasvir edilen geçmiş zamanın "çocukluk anıları"na benzer bir yanı olduğunu düşünüyorum. Bu anlamda, sözü edilen filmlerde yaratılan atmosfer Gaston Bachelard'ın "mutluluk mekânı" imgeleri olarak tanımladığı imgeleri çağrıştırır. Şiirsel imgelemi incelediği *Mekânın Poetikası* (1994) adlı kitabında Bachelard, aslen zamanla ilişkili bir kavram olarak düşünülen belleğin, mekândan bağımsız anlaşılamayacağını vurgular. Bachelard'a göre, "soyut" zamandan farklı olarak, "yaşanan" zaman muhakkak mekânla, yerle ilişkili olarak anlam kazanmaktadır. Başka şekilde söylersek, zamana yaşanmışlık niteliğini kazandıran mekâna ait özelliklerin bellekte bıraktığı izlerdir. Bachelard "mutluluk mekânı"nı, "yalnızca olgusallığıyla değil, imgelemin bütün kayırıcılığıyla yaşanmış bir mekân" olarak tanımlar (1994: xxxv). "Mutluluk mekânı"nın en ayrıcalıklı dışavurumunu "ev" imgesi oluşturur. "Çünkü evimiz," diye yazar Bachelard, "bizim dünyadaki köşemizdir. Sık sık yinelendiği gibi, bizim ilk evrenimizdir" (1994: 4). Ev, insan yaşamında kazanılmış şeylerin korunmasını sağlar, bunları sürekli kılar, insanı gökten inen fırtınalara karşı olduğu gibi, yaşamındaki fırtınalara karşı da ayakta tutar. "Ev, gerçek bir kozmostur. Sözcüğü tüm anlamlarıyla kapsayan bir kozmos. İçtenlikle bakıldığında en yalın ev bile güzeldir" (1994: 4). Çocukluğumuzun gerçekleri ne olursa olsun, bugün çocukluk evimizi hayal ettiğimizde gözümüzün önüne bir korunma, samimiyet ve iyilik

Hakkâri'de yedi yıl yaşayan Semikli'nin hayatıyla, film arasındaki farklardan biri, Semikli Hakkâri'ye gittiğinde kentte zaten modern bir kütüphanenin bulunmasıdır. Ancak darbe sonrası siyasi baskı döneminde, kütüphanedeki kitapların büyük bölümü depoda tutulur ve halka verilmez. Semikli'nin ilk icraatı kitapları serbest bırakmak ve kütüphaneyi canlandırmak olur. Hakkârili gençleri kitaplarla tanıştıran, okumaya özendiren, satranç, briç gibi muhakeme becerilerini geliştirici oyunları öğrenmelerini sağlayan Semikli, tıpkı filmdeki karakter gibi, "gelecekleri ellerinden alınmış, umarsız ve biçare gençlere bir soluk gibi" gelmiştir (Muhsin Kızılkaya, "*Vizontele*'nin... ve Hakkâri'nin Güner Abisi", *Radikal İki*, 25 Ocak 2004).



*Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*'da, her şeyiyle "gecikmiş" bir karakter olan Suat'ı (Erkan Can) babasının manifaturacı dükkânında görüyoruz. Nostalji filmlerinde karşımıza çıkan gizil burukluk, hüzün ve sıkıntı duygusunu iyi yansıttığını düşündüğüm bir sahne.

imgesi gelir. Çocukluk evimizin bu koruyucu ve rahatlatıcı vasfı onu imgelemimizde biricik "mutluluk mekânı"na dönüştürür. Pek çok metafizik öğreti aynı öyküyü tekrarlar: "... insan dünyanın ortasına bırakılmadan önce evin beşiğine yatırılır. Kurduğumuz düşlerde evi daima bir büyük beşik olarak düşünürüz... Yaşam güzel başlar; evin kucağında kapalı, korunmuş, sıcacık" (1994: 7). İnsan çocukluk evini düşlediğinde o ilk sıcaklığa geri döner. Bachelard'a göre, bellek ve imgelem "mutluluk mekânı"nı birlikte oluşturur. Zira geçmiş, gerçeklerde değil imgelemde yaşar. Aynı biçimde, çocukluk da imgelemde yaşatılır. "Bu bitimsiz çocukluk sayesinde geçmişin şiirini muhafaza ederiz" (1994: 16). Bachelard'ın kavramsallaştırmasında, çocukluk hiçbir zaman geride bırakılmaz. Tersine, çocukluğun ayırdına varmak için büyümemiz gerekir. Büyüdükten sonra geri döndüğümüz, imgelem ve bellek tarafından şekillenmiş bir çocukluktur artık, ve bu, gerçek bir yaşantı olarak çocukluktan daha fazla bir şeydir.

Türk nostalji filmlerinde geçmişin bir tür "toplumsal çocukluk dönemi" olarak tasavvur edildiğini düşünüyorum. Bu filmlerde, geçmişteki "taşra" yaşantısı, Bachelard'ın sözünü ettiği "çocukluğun mutluluk mekânı" imgesine benzer şekilde tasvir edilmektedir. Öyle ki, yukarıda sözü edilen filmlerin tümünde küçük taşra kentinin kapalı dünyası çocukluktaki evin koruyucu ve kucaklayıcı yanına benzer özellikler gösterir. Küçük topluluğa/yere ait olmak, dış dünyaya karşı bir sığınak oluşturur.

Bununla beraber, nostalji filmlerinin taşraya yaklaşımında daima bir ikilik vardır. "Taşra" bir yanda mahrumiyet, kısıtlılık ve hüznü, diğer yanda samimiyet, coşku ve neşeyi ifade eder.

"Taşra" bir taraftan alışılageldik yananlamlarıyla çıkar bu filmlerde karşımıza. Öykülerin atmosferine daima gizil bir burukluk ve hüzün duygusu egemendir. "Taşra", uzaklık, geç kalmışlık demektir. Ancak bu uzak ve gecikmiş olma durumu bir kesinlik değil, müphemlik ifade eder. Taşra, arada kalmışlıktır, ne tam içeride ne tam dışarıda olma halidir. 1960'lar ve 70'lerin "köy filmleri"nde mutlak yoksunluğun, çaresizliğin, geri kalmışlığın temsili olan "köy" mekânından farklı olarak, "taşra"nın kendince bir zenginliği, imkânları

ve yaşam kültürü vardır. Dahası, modernleşmenin karşıtı olarak kurulan köyden farklı olarak, taşranın kendine has bir "modernliği" vardır. Ne köyün katıksız yoksunluğu, ne büyük kentin sonsuz imkânları... "Taşra"yı tanımlayan belki en çok bu "ne o, ne öteki" olma hali, bu müphemlik, bu arada sıkışmışlıktır. Bu nedenle, "köy filmleri"nde öne çıkan, feodal yapı ve ekonomik geri kalmışlık karşısında yaşanan mahkûmiyetin öyküsüyse, "taşra filmleri" ister istemez "hüzün" gibi, "burukluk" gibi daha ele gelmez duyguların etrafında gezinen öyküler anlatacaktır.

*Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*'ın Suat'ı (Erkan Can), arada kalmışlığın yarattığı hüzünlü varoluşu en incelikle hissettiren karakterlerden biridir. Kırk yaşını geçtiği halde babasının ifadesiyle "hâlâ bir baltaya sap olamamış", alttan alta kendi durumunun farkında, biraz ezik, biraz romantik Suat, ne hayallerini babasının işlettiği eski usul manifaturacı dükkânına sığdırabilir, ne de başka türlü bir hayatı gerçekleştirebilecek imkânları vardır. Her şeyiyle "gecikmiş", ne eskiye ne yeniye ait olamayan biridir Suat. Ulakla gizlice gönderdiği aşk mektupları bile, kazayla döşemenin altına kaçtığı için zamanında geçmez sevdiği kızın eline. Nurten (Şehnaz Çakıralp) başkasıyla evlendikten sonra, tesadüfen mektupları bulduğundaysa, artık yapacak bir şey kalmamıştır. Suat'a ise sevgisini kalbine gömüp, sevdiğine "yenge" demek düşer. Bu kıstırılmışlık halinden tek kaçışı, tek sığınağı, kalecisi olduğu amatör futbol takımını canla başla benimsemek, hayatı orada yakalamaya çalışmak olur. Nurten'in düğününden sonra, "beni çok derin kazıdılar ağabey," der antrenörüne, elinde kalan tek şey olan takım ruhuyla ekler sonra, "ama altından sarı yeşil çıktı." Filmin isminin de imlediği gibi, taşra "dar alandır." Taşra insanları bu darlığın farkına varabilecek, hüznünü hissedecek, icabında inceden inceye kendileriyle dalga geçebilecek kadar "modern" bir bilince sahiptir, ama hayatı "dar alanda kısa paslaşmalar" olarak yaşamanın ötesine geçebilecek imkânları yoktur. Sonuç, hüzün yüklü bir mizah duygusunun katlanılır kıldığı bir arada kalmışlık halidir. Eşzamanlı hüzün ve mizah, farkındalık ve çaresizlik, *Vizontele* ve *Vizontele Tuuba*'da da sık sık sergilenir. *Vizontele*'de sözgelimi, belediye başkanı kentle-



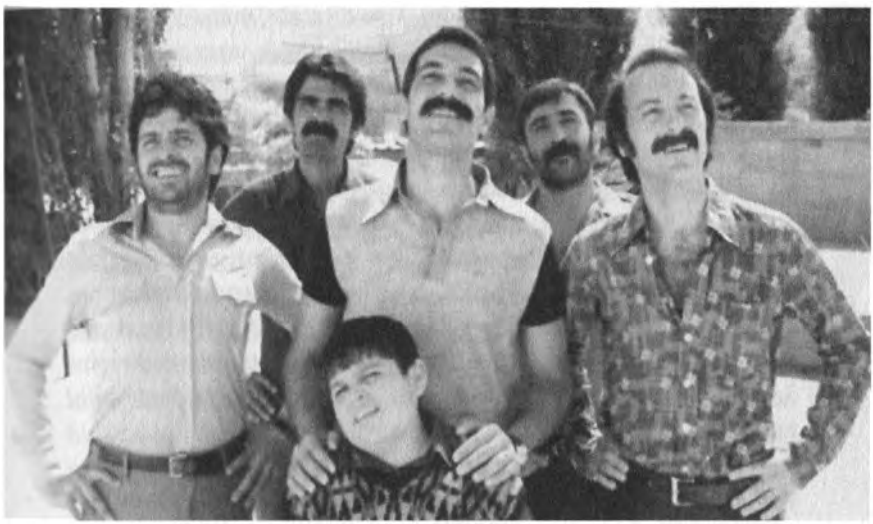
Nostalji filmleri, öykülerinin geçtiği "taşra" kentlerine özgün bir yüz, bir kimlik kazandırmaya çabalar. *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*, arnavutkaldırımlı, dar, kıvrımlı sokakları, cumbalı evleriyle Bursa'nın tarihi dokusunu öne çıkarır.

rini "hayal kırıklığının başkenti" diye tanımlar. *Vizontele Tuuba*'da filmin anlatıcısı Yılmaz, kentten "her şeyin bittiği yerde başlayan şehir" diye söz eder.

Ancak bu buruk ve hüzünlü yanına rağmen, yeni popüler sinemada geçmişteki taşra yaşantısı her şeyden çok katıksız samimiyet, coşku ve neşenin odağı olarak çıkar karşımıza. İç karartıcı olmanın çok ötesinde, son derece neşeli biçimde tasvir edilir bu yaşantı. Her şeyden önce, filmlerin hiçbirinde "taşra" kimliksiz, boş, özelliksiz bir mekân olarak kurulmaz. Tersine her film, öyküsünün geçtiği "taşra" kentine, mekânın coğrafi, tarihsel ve kültürel özelliklerini vurgulayarak özgün bir yüz, bir kimlik kazandırmaya çabalar. Her film, çocukluğun geçtiği taşra kentlerini, Bachelard'ın ifade ettiği şekliyle, bellek ve imgelemin alanında bugün yeniden kurarken, bir ev içiymişçesine özenle döşer. Bu yapılırken, doğa çekimlerinden mimariye, kostümlerden iç mekân düzenlemelerine dek filmin tüm görsel öğelerinde estetik vurgu öne çıkar. *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*, arnavutkaldırımlı, dar, kıvrımlı sokakları, cumbalı evleri, hamamıyla, Bursa'nın tarihi bir semtinde geçer. *Şellale*, mimari dokusundan, antik kalıntılarına, Mozaik Müzesi'nden, şelalesine Antakya'nın doğal ve kültürel özelliklerini öne çıkarır. *Vizontele* ve *Vizontele Tuuba*'da, göz alıcı renkleriyle Doğu Anadolu'ya özgü yöresel kadın giysileri ve aksesuarlar mizanseni estetize eden öğelere dönüşür.[5]

Nostalji filmleri, "taşra" kentlerine özgün ve estetikleştirilmiş bir yüz vermenin yanı sıra, oldukça sevimli bir toplumsal kimlik de kazandırır. Bu filmlerin "taşra"sı biraz hüzünlü bir yer olabilir, ama asla kasvetli ve karanlık değildir. Tersine, çoğunlukla fazlasıyla ne-

5. *Vizontele* ve *Vizontele Tuuba*'nın öykülerinin geçtiği yer, *Vizontele Tuuba*'nın internet sitesinde, "Türkiye'nin güneydoğusunda, herkesin ve her şeyin 'uzağında' küçük bir masal şehri" diye tanımlanır. Filmlerin çekimleri fiilen, Van'ın Gevaş ilçesinde gerçekleştirilmiş ve kullanılan mekânların çoğu (sinema salonu, belediye başkanının evi, vb.) film için özel olarak inşa edilmiştir. Filmin kostüm aşaması için çok ayrıntılı bir hazırlık yapılmış, film için özel olarak hazırlanan 1970'li yılların tarzını yansıtan kıyafetlerin yanı sıra, yöre halkından dönemin orijinal kadın kıyafetleri temin edilmiştir (http://www.bkmonline.net/bkmfilm/sinema).



Nostalji filmlerinde sık sık karşımıza çıkan "şamata" atmosferine *Vizontele*'den bir örnek.

şeli ve eğlencelidir. Neşenin kaynağı, herkesin birbirini çok iyi tanıdığı, iç içe yaşadığı küçük kent/kasaba/mahalle ortamıdır. Her film, komşuluk ilişkileri, sokaklarda koşturan çocukları, kıraathanesi, terzisi, berberi, seyyar satıcısı, fırını, kasabı, manavıyla ayrıntılı bir mahalle yaşantısı resmi çizer. Bu filmlerde taşra ortamı, küçük, dışa kapalı, samimi yapısıyla büyük bir aile ortamı gibidir. Buna paralel olarak, küçük kent/kasaba mekânı da, içinde yaşayanların tüm köşe bucağına aşina olduğu, korunaklı, sıcak bir "ev içi" gibi tasvir edilir. Bu, katıksız saflık ve samimiyetin egemen olduğu bir yaşantıdır. Düşmanlıklarda bile safça, çocuksu bir yan vardır. Farklı gruplar arasındaki çıkar çatışmaları, politik anlaşmazlıklar çoğu kere mizahi yanın ağır bastığı ağız dalaşlarına, bazen de tantanalı meydan kavgalarına dönüşür. Genellikle ortama egemen olan bir "şamata" atmosferidir. Farklılıklar şamatanın içinde erir, yumuşar, komikleşir, uzlaşır. En keskin çatışmalarda bile, insan ilişkilerine saflık ve samimiyet yön verir.

Yeni Türk sinemasının nostalji filmlerinde geçmişteki taşra yaşantısı, Bachelard'ın "çocukluğun mutluluk mekânı olarak ev imgesi" kavramında ifade ettiğine benzer biçimde, kişiyi dış dünyanın sarsıntılarından koruyan, aşinalığın ve samimiyetin hüküm sürdüğü "korunaklı bir kabuk" gibi tasavvur edilir. Ancak bu "mutluluk imgesi"nde aynı zamanda bir tür kırılganlık da vardır. Öyle ki, anlatı adeta geçmişteki taşra yaşantısını tanımlayan mutluluğun uzun süremeyecek kadar iyi olduğunu hissettirerek, en başından "yaklaşmakta olan bir değişim" beklentisi uyandırır izleyende. Her filmde, aslında sıradan, gündelik olayların tasviri üzerine kurulu gibi görünen öyküye dramatik gerilim kazandıran da bu beklenti-

6. Bu yapıyı, Tzvetan Todorov'un (2004) edebiyat metinlerine yapısalcı yaklaşımı çerçevesinde ortaya attığı ve film çalışmaları alanında özellikle anakım "tür" filmlerini tartışırken yaygın olarak başvurulan evrensel "anlatı yapısı" modeliyle ilişkili düşünebiliriz. Todorov'a göre, "her anlatı birbirine benzeyen ancak birbirinin eşi olmayan iki denge arasındaki harekettir" (2004: 157). Anlatının başında her zaman durağan bir durum vardır. Ardından bir şey bu dinginliği bozar, dengesizlik (ya da "olumsuz denge") meydana getirir. Öykünün sonunda ise denge yeniden kurulmuştur, ama bu baştakinden farklı bir denge durumudur. "Temel anlatı iki tür kesitten oluşur," der Todorov: "Bir denge ya da den-

dir zaten. Tam da bu noktada diyebiliriz ki yeni Türk sinemasının nostalji filmlerinde anlatı yapısı gizil bir önce/sonra ve iç/dış karşıtlığı üzerine kuruludur. Filmlerde kurulan "mutluluk" atmosferi "önce"ye aittir, geriye dönük olarak bir dönemi "mutluluk çağı" olarak kuransa bizatihi onu izleyecek olan "kötülüğün" kendisidir.[6] Mutluluk çağının sona ermesi, masumiyetin (çocukluğun) kaybolusu daima dışarıdan gelen bir müdahaleyle olur. İçerinin (taşranın) uyumlu bütünlüğü, saflığı, samimiyeti, dışarıdan gelen kötü bir güç tarafından yok edilir. Her filmde öykü (mutlu sayılabilecek bir sonla biten *Propaganda* dışında) taşranın korunaklı kabuğu içinde gizlenen masum çocukluk döneminin dışsal bir müdahaleyle son bulduğu, evin/taşranın koruyucu kabuğunun onarılmaz biçimde parçalandığı noktada son bulur.

*Propaganda*'da önce/sonra, iç/dış ayrımları açılış sahnesinden başlayarak net biçimde ortaya konur. Film, kasabaya "dışarıdan" bir gümrük memurunun gelmesiyle başlar. Aslen zaten o kasabanın insanı olan Mehdi (Kemal Sunal), Ankara'da aldığı mesleki eğitimin ardından memleketine gümrük muhafaza müdürü olarak dönmektedir. Kasabaya gelişinde coşkulu bir törenle karşılanır Mehdi. Kimse "gümrük muhafaza müdürü"nün ne iş yaptığını bilmez, umursamaz da. Bir hemşerilerinin Ankara'dan atanmış saygın bir devlet görevlisi olarak kasabaya geri dönüşü herkesi gururlandırmıştır. Mehdi'nin ilk icraatı ölçümler yaptırıp sınır çizgisinin yerini belirlemek, ardından da sınıra dikenli tel çektirmek olur. Bu uygulamanın ardından, kasabanın bir kısmı (Mehdi'nin çocukluk arkadaşı ve dünürü Rahim'in (Metin Akpınar) evi de aralarında olmak üzere) sınırın dışında kalır. Önceleri kimse bu işin sonunun

gesizlik durumunu anlatan kesitler ve ikisi arasındaki geçişi anlatan kesitler. Birincilerle ikinciler, devingen/durağan, statik/dinamik karşıtlığı gibi birbirinin karşıtıdır. Her anlatı bu temel yapıyı içerir – bazen anlaşılması o kadar kolay olmasa da: Baş ya da son kaldırılmış olabilir, arada söz uzatılabilir, araya başka anlatılar katılmış olabilir, vb." (2004: 158). Nostalji filmlerinin anlatı yapısındaki önce/sonra, iç/dış karşıtlıkları da bu yapı içinde işler aslında. "Önce" bir denge durumunu ifade eder. Dışarıdan gelen müdahale bir dengesizlik unsuru olarak dinginliği bozar. Müdahale sonrasında denge bir şekilde yeniden kurulmuştur, ama bu baştakinden tümüyle farklıdır.

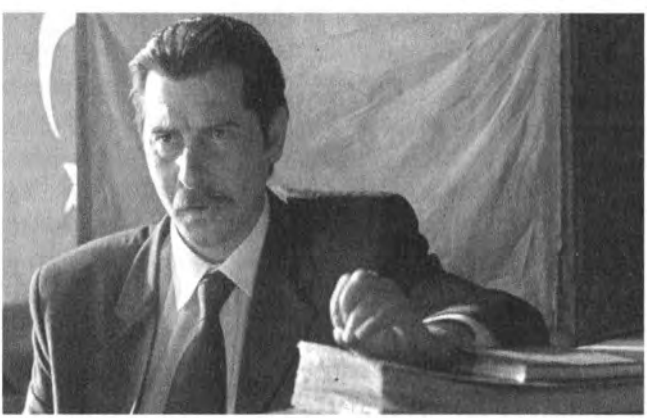
nereye varacağını kestiremez. Kasabalılar, oyun oynar gibi neşe içinde bir taraftan diğerine geçmek için yeni yapılan sınır kapısını kullanırlar. "Ne iyi oldu bu kapı böyle," der Rahim, "gelip gidişimiz bir mana kazandı." Ancak, dikenli tel çekme işleminin tamamlanmasının ardından, sınır kapısı kapanır. Artık kasabanın bir yanından ötekine pasaportsuz geçiş yapılamayacaktır. "Dışarı"dan gelen (Ankara'dan atanan) bir devlet memurunun müdahalesi sonucu gerçekleşen bu gelişme, kasabalılar için yeni ve kötü bir dönemin miladıdır. Artık hiçbir şey "önceki" gibi olmaz. Dikenli telle, aileler parçalanır, sevgililer ayrılır, dostluklar bozulur, eski mutlu yaşantı geride kalır. *Propaganda*'da, "içeri"yi oluşturan taşranın yerel yaşantısıysa, "dışarı"sı Ankara'dır, devletin resmi ideolojisidir. Öyküde bu ideolojinin sözcülüğünü üstlenen karakter Mehdi değil, yardımcısı Mahmut (Ali Sunal) olur. Mehdi, aslında kendisinin de bir parçası olduğu yerel değerlerle (dostluk, vefa, samimiyet, dayanışma), ona mevki ve itibar kazandıran devlet memuriyeti arasında bölünmüş bir karakterdir (nitekim sonunda kendi "gerçek" kimliğine geri döner). Mahmut ise, tümüyle Ankara'nın, devletin, resmi ideolojinin değerleriyle özdeşleşmiş birisidir. "Devlet memuru" olmanın dışında bir aidiyeti, kimliği yoktur. Bir noktada, "biz memur doğduk memur öleceğiz sayın müdürüm," diye tanımlar kendi durumunu.

*Propaganda*'da iç/dış, taşra/merkez, yerel kültür/resmi ideoloji karşıtlığı, anlatının başından itibaren görsellik ve dil aracılığıyla tekrar tekrar kurulur. Açılış sahnesinde, kasaba halkının istasyonda Mehdi'yi karşılamak üzere yaptığı hazırlıklarla, yaklaşmakta olan trenin içinde Mehdi'yi gösteren çekimleri paralel kurguyla izleriz. Kasabadaki hazırlıkları betimleyen çekimlere rengârenk, hareketli, neşeli bir atmosfer hâkimdir. Bu görüntüyle karşıtlık oluşturacak biçimde, Mehdi'yi tren vagonunda gösteren çekimler durağandır. Karakterin giydiği koyu renk resmi üniformanın ayrıntıları (şeritler, apoletler, deri çizmeler, vb.) yakın planlarla vurgulanır. Kasabadaki karmakarışık cümbüş ortamının yerini, bu çekimlerde simetrik, doğrusal, belirgin çizgiler alır. Kasaba halkının çocukça neşesinden, heyecanından farklı olarak, Mehdi, asık surat-

lı bir ciddiyet içindedir. Film boyunca, üniforma, bayrak, Atatürk resmi, "Ankara"yı ve resmi devlet ideolojisini temsil eden ikonlar olarak sürekli vurgulanır. Aynı şekilde, "demirbaş", "fikir suçu", "vazife", "zabıt", "yasak", "mevzuat", "berat", "evrak", "sicil" gibi devlet kurumlarıyla özdeşleşen bir kavramlar repertuarı Mehdi ve Mahmut'un ağzında içi boşalmış bir tekerleme gibi yinelenir. Kasaba halkının kullandığı dil ise müstehcen imalar, küfürler, şakalarla doludur.

*Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*'da "içeri"nin (taşra yaşantısının) samimi ve korunaklı ortamına yapılan "dışsal" müdahale, devletten değil yükselen neoliberal ideoloji ve onun temsilcisi olan yeni zenginlerden gelir. Film, yağmurdan ıslanmış toprak sahada, çamurun içinde düşe kalka futbol oynayan bir grup erkeğin yakın plan, ağır çekim görüntüleriyle başlar. Ardından takımın emektar antrenörü Hacı'yı (Savaş Dinçel) içki masasında oyuncularına "hayat futbola fena halde benzer," diye başlayan bir konuşma yaparken görürüz. Her yönüyle amatör bir ruhla yaşatılan Esnafspor oyuncularının, ne sportif ne maddi anlamda büyük hırsları yoktur. Esnafspor, "hiç küme düşmemiş, ama şampiyonluk da görmemiş" bir takımdır. Futbolcular yaşadıkları aksaklıklara ve eksikliklere (toprak sahada oynamak, kirli forma giymek, deplasman maçına camları sökülmüş otobüsle gitmek) aldırmazlar. Tersine, bu aksaklıklar takım ruhunu daha da güçlendirir. Mahalle esnafı için, takımı ayakta tutma çabası, hayatlarını üzerine kurdukları manevi değerlerin, vefanın, dayanışmanın, güvenin, inancın yaşatılması anlamına gelmektedir. Bu mütevazı ama uyumlu tablo, rakip takım Ülküspor'un yeni başkanı Cem'in (Uğur Polat) ortaya çıkmasıyla sarsılmaya başlar. Cem her yönüyle "yeni düzen"in (Özal döneminin yükselen neoliberal değerlerinin) temsilcisi olan biridir. Bu, bireyciliğin, rekabetin, kazanma hırsının, ne pahasına olursa olsun başarının öne çıktığı bir dünya görüşüdür. Esnafsporluların kalender tavrının tersine, Cem baştan aşağı hırslı, hesaplı, hayatta istediğini mutlaka elde eden, hiçbir şeyi şansa bırakmayan biridir. Uzun süredir fahişelik yapan Hacı'nın uzatmalı sevgilisi Aynur (Müjde Ar), Cem'le karşılaşmalarını anlatırken, "hayatımda ilk defa korktum, sakat bu adam," der.





*Propaganda*'da Mahmut (Ali Sunal) ve *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*'da Cem (Uğur Polat)... Kapalı "taşra" yaşantısına "dışarı"dan gelen tehdidi temsil eden karakterlerin yer aldığı sahnelerde benzer mizansen öğelerinin kullanılması ilginç. Her iki sahnede de, "dışarı"yı temsil eden karakterlerin giyimlerinde, duruşlarında, yüz ifadelerinde öne çıkan ciddiyet, arka planda resmi ideolojinin "dışsallığı"nı vurgulayan bir simge olarak kullanılan bayrak dikkat çekiyor.

Esnafsporluların futbolla olan çocukça, coşkulu ilişkisinin aksine, Cem için futbol, güç ve itibar kazanma aracıdır. Film boyunca Cem'in, Esnafspor'u satın alarak profesyonel bir takım kurma planının adım adım gerçekleştiğini görürüz. Film, Hacı'nın kalbine yenilip öldüğü ve Cem'in takımı ele geçirdiği noktada biter. Taşra yaşantısının korunaklı yapısı "dışarı"dan gelen bu müdahaleyle parçalanmıştır. Bu, artık hiçbir şeyin önceki gibi olamayacağı yeni bir dönemin başlangıcıdır. Cem'in tribünde heyecansız, buz gibi seyrettiği şampiyonluk maçı öncesi, takımın tek profesyonel oyuncusu Serkan (Rafet Elroman) arkadaşlarının hâlâ safça oyuna asılma çabalarına şaşırır. "Şampiyon olacağız da ne olacak," der, "Cem takımı satın alacak. Sizi burada tutmayacak. Takım ölüyor, mahalle bitiyor." Hacı'nın ölümüyle birlikte yaklaşmakta olan değişimi sezen Suat'ın sözleri de aynı önce/sonra karşıtlığını yansıtır: "Ulan işte şimdi yenildik, atıldık, sonsuza kadar ihraç edildik!"

*Vizontele*'de iç/dış, önce/sonra karşıtlığı, dışarıdan gelen bir karakter üzerinden değil, bir araç üzerinden anlatılır. Filmin başında, belediye başkanı Nazmi Doğan (Altan Erkekli) kentlerine televizyon yayını geleceği yönünde bir duyum alır. O noktada, belediye başkanının kendisi de dahil olmak üzere kentte kimse televizyonun ne olduğu konusunda tam bir fikir sahibi değildir. Günün birinde Ankara'dan üç görevli teknik altyapıyı oluşturmak için kente gelir, ancak zaman kaybetmek istemediklerinden antenin nasıl kurulacağı konusunda kısa bir açıklamanın ardından, gerekli araç gereci bırakıp dönerler. Bundan sonra tüm hikâye belediye başkanının, elinden iş gelen eski bir öğrencisi olan Emin'le (Yılmaz Erdoğan) birlikte anteni kurup televizyon yayınlarını alabilme çabaları etrafında örgütlenir. Bir dizi başarısız denemenin ardından, Emin televizyonu çalıştırmayı başarır. O gece mahalle halkı hayatlarının ilk televizyon yayınını izlemek üzere belediye başkanının evine akın eder. Ancak coşkulu kutlama atmosferi, haber bülteninde Kıbrıs Harekâtı'nda şehit düşen askerlerin kimliklerinin açıklanmasıyla yerini bir anda şok ve sessizliğe bırakır. Televizyonda fotoğrafı yayınlanan şehit erlerden biri, belediye başkanının filmin başında askere uğurlanan küçük oğlu Rıfat'tır.







*Vizontele Tuuba*'da anlatı ikili bir hatırlama parantezi etrafında kurulmuştur. Parantezlerin ilki Ekim 1980, ikincisiyse Haziran 1980'de açılır.

*Vizontele*'de önce/sonra, iç/dış ayrımları küçük taşra kentine "televizyon"un gelişi etrafında şekillenir. Öykünün başından itibaren, belediye başkanı Nazmi ve karısı Siti (Demet Akbağ) arasında televizyon konusunda bir anlaşmazlık vardır. Emekli öğretmen ve CHP'li bir belediye başkanı olan Nazmi, geleneklere karşı modernleşmeyi, dini hurafelere karşı laik eğitimi, eskiye karşı yeniyi savunur. Ona göre televizyon, kentleri için gelişme ve ilerlemenin bir aracı olacaktır. Cumhuriyet ideallerine safça bir bağlılık gösteren Nazmi'nin aksine, Siti kocasının hiç onaylamadığı biçimde geleneklere, dine itibar eder, modern gelişmelere kuşkuyla yaklaşır. Televizyonu dirlik düzenliği bozacak bir şeytan aracı olarak gören imamın da etkisiyle en başından bu yeni araca muhalefet eder. Nazmi bir konuşmasında, kentlerine gazetelerin iki-üç gün gecikmeyle geldiğinden, memlekette olanları daima "geriden" takip etmek zorunda olmaktan şikâyet eder ve televizyon sayesinde merkezde olan her şeyi anında öğrenmenin mümkün olacağını söyler. Televizyon, taşrayı merkeze yaklaştıran bir araç olacaktır. Filmin sonunda, acı bir ironiyle Nazmi ve Siti'nin televizyona ilişkin birbirine zıt öngörülerinin ikisi de aynı anda gerçekleşir. Kent halkı, artık memlekette olan biteni anında haber alabilmektedir, ancak "Ankara"dan anında ulaşan ilk haber, spikerin soğuk bir sesle verdiği, Nazmi'nin kendi oğlunun ölümüdür. Taşra merkeze yakınlaşır, ancak bu mutluluk değil, yıkım getiren bir gelişme olur. Nitekim bu noktadan sonra evlat acısıyla yıkılan Siti, televizyon cihazının kendisini "tabut" yerine koyar. Siti, Emin'e bir mezar kazdırır ve buraya cenazesi memleketine gönderilmeyen oğlunun bedeni yerine televizyonun gömülmesi konusunda ısrar eder.

*Vizontele Tuuba,* 1980 yazında aynı Güneydoğu Anadolu kasabasında yine aynı karakterler etrafında gelişen bir öykü anlatır. Ancak bu kez olayların merkezinde kasabaya "dışarı"dan gelen bir aile vardır. Yukarıda değindiğim ikili hatırlama parantezinin ardından, öykü bakımsız dağ yollarında sarsıla sarsıla giden bir otobüsün görüntüsüyle açılır. Şoförün yanında yanık sesli bir çocuk türkü söylemektedir. Ön sırada, filmin anlatıcısı Yılmaz'ı yaz tatilini geçirmek üzere Ankara'dan memleketine, ailesinin yanına dönen

bir lise öğrencisi olarak görürüz. Yılmaz'la birlikte Ankara'dan Doğu'ya sürülen bir devlet memuru olan Güner Sernikli (Tarık Akan) ve ailesi de yolculuk etmektedir. *Vizontele*'nin aksine bu kez kente "dışarı"dan gelen yenilik yıkım ve acı değil, mutluluk getirecektir. Filmin internet sitesindeki tanıtımında, Sernikli ailesi kente gelen bir "hediye paketi" olarak betimlenir. Güner "bilgiyi", kızı Tuuba (Tuba Ünsal) ise "güzelliği, safiyeti ve bizzat aşkı" getirecektir.[7] Bu açılışın ardından öykü, kütüphanesi olmayan bir kente kütüphane memuru olarak atanan Güner'in, Emin ve Belediye Başkanı Nazmi'nin de yardımlarıyla kentte bir kütüphane kurma çabaları etrafında örülür. Önce metruk haldeki bir bina onarılır, kütüphaneye dönüştürülür. Ardından Güner'in köşe yazarı bir arkadaşı aracılığıyla toplanan kolilerce kitap bağışı kente ulaşır. Sıfırdan bir halk kütüphanesi oluşturmanın ardından, Güner halkı kütüphaneye çekmek, kitapların okunmasını sağlamak üzere çabalamaya başlar. Bunun en garantili yolu kütüphanede televizyon gösterimleri düzenlemek, gelenlere de ödünç kitap almayı şart koşmaktır. Emin, Siti'den gizli toprağa gömülü televizyonu çıkartıp kütüphaneye kurar. Nitekim, televizyonla birlikte kent halkı için kütüphane birden cazibe merkezi haline gelir. Televizyonun arıza yaptığı bir akşam, Emin geç saatlere kadar uğraşıp aleti tamir eder. Sabah, açık unuttuğu televizyonda konuşan üniformalı bir askerin sesiyle uyanır. Gördüğünü savaş filmi zanneder. Oysa bu, 12 Eylül 1980 sabahı darbeyi gerçekleştiren general Kenan Evren'in halka sesleniş konuşmasıdır. Nitekim, sokağa çıkma yasağı nedeniyle yollarda yalnızca tank ve askerlerin olduğu kentte gizlenerek kütüphaneye gittiğinde, her şeyi yerle bir edilmiş halde bulur. Başka pek çokları gibi Güner de tutuklanıp götürülmüştür. Birkaç gün sonra Tuuba annesiyle birlikte kentten ayrılır. Otobüsün ön koltuğunda tesadüfen yine, bu kez okullar açıldığı için Ankara'ya dönmekte olan Yılmaz'la yan yana oturmaktadır. Otobüs, filmin başında olduğu gibi kıvrıla kıvrıla yükselen dağ yolundan çıkarak uzaklaşır.

7. Alıntılar *Vizontele Tuuba*'nın internet sitesinden yapılmıştır (http://www.bkmonline.net/bkmfilm/sinema).

*Vizontele Tuuba*'da öykünün hatırlanan geçmişi anlatan bölümü, küçük taşra kentine dışarıdan gelen "iyi" bir şeyle (Sernikli ailesi) başlar, "kötü" bir şeyle (askeri darbe) biter. "İyilik" kısa süreli, "kötülük" ise kalıcıdır. Filmin ortalarında, anlatıcı Yılmaz'ın sesi kentte kurulan panayırdan söz ederken, "her şeyin bittiği yerde başlayan şehre bazen güzel şeyler de gelirdi, ama hiçbiri uzun süre kalmazdı," der. Gerçekten de kente bir "hediye paketi" gibi gelen Sernikli ailesinin ne kendisi, ne de başlattıkları olumlu şeyler (halk kütüphanesi) kalıcı olur. Askeri darbe, yerel dinamiklerle oluşmuş kültürel dokuyu, hayatları, ilişkileri paramparça eder. *Vizontele*'nin sonunda, televizyonun taşrayı merkeze yaklaştırmasıyla eşzamanlı gerçekleşen kayıp (Rıfat'ın ölümü), gelecekte yaşanacak daha büyük yıkımların habercisi gibidir. *Vizontele Tuuba*'da bu büyük yıkımın bir aşaması daha gerçekleşir, "dışarı"dan gelen müdahaleyle, taşranın korunaklı dünyası biraz daha parçalanır. Bu aynı zamanda çocukluğun bittiği, masumiyetin kaybolduğu an olarak tanımlanır. Askeri darbeyle birlikte toplumun çocukluğunun sonlandığı, filmin hem başında hem sonunda vurgulanır. Başta, "yaz tatilini nasıl geçirdiniz" konulu kompozisyon ödevini yapamayan Yılmaz'ın sesi "çok zor bir soruydu," der, "o tarihte çocuk olan herkes için çok zor bir soruydu. O kadar çok şey olmuştu ki! O benim çocukluğumun son yazıydı!" Filmin sonunda, Kenan Evren'in bir diğer televizyon konuşmasının görüntülerini takiben, "işte sonbahar gelmişti," der aynı ses, "sanıyorum o Eylül günlerinde çocukluğum bitti, büyümeye başladım."

Tıpkı *Vizontele Tuuba*'da olduğu gibi, *Şellale*'de de önce/sonra ayrımını oluşturan kritik eşik askeri darbedir ve anlatı bugünün perspektifinden geçmişteki olayların hatırlanması biçiminde kurulur. Filmin başında Cemal, çocukluğunun geçtiği Antakya'ya dönerek, 27 Mayıs 1960 müdahalesi öncesinde yaşananları hatırlar. O günlerde, Cemal'in babası ve amcası arasında sürekli bir çekişme ve geçimsizlik vardır; öyle ki iki kardeş aileleriyle birlikte bitişik evlerde yaşadıkları halde, birbirlerini görmemek için avluyu ortadan duvarla ayırmışlardır. Bu çekişmenin nedeni büyük oranda Cemal'in babası Yusuf'un (Aykut Oray) Demokrat Partili, amcası Sü-

leyman'ın (Ali Sürmeli) ise Cumhuriyet Halk Partili olmasıdır. Bu gerilim yalnızca iki kardeş arasında yaşanmaz, tüm kentte de varlığını hissettirir. Hararetle tartışılan konular Kore Savaşı, Marshall yardımı, komünizm gibi siyasi içerikli meseleler olmasına karşın, en gerilimli anlarda bile her şey çocuksu bir saflıkla ele alınır. Cemal'in yanında çıraklık ettiği berber Selim Usta (Tuncay Kurtiz) komünisttir. Akşamları gizlice Moskova'nın Sesi radyosunu dinler, çekmecesinde Stalin'in resmini saklar, Cemal'i okulda dağıtılan Amerikan yardımı süttozunun aslında eşek sütü olduğu, kesinlikle içilmemesi gerektiği konusunda uyarır. Cemal, "komünist ne demek usta," diye sorduğunda, "nasıl anlatsam" diye cevap verir, "o da bir insan."

Yusuf, kentin ileri gelenlerinden Demokrat Partili bir müteahhitin yaptırdığı stadyum inşaatında ustabaşıdır. Filmin sonunda uzun süredir yevmiye ödenmeyen işçiler işi bırakma eylemine gider. Yusuf, patronuna ve partiye bağlılığına rağmen eylemi destekler, bunun üzerine işçilerle birlikte nezarete alınır. Akşam Yusuf'un karısına (Hülya Koçyiğit) geçmiş olsuna gelen muhtar, jandarma eve gelip arama yapabilir, kaçak tütün, boğma rakı, kitap gibi "sakıncalı" şeyler varsa imha edin uyarısında bulunur. Telaşa kapılan ev halkı, Yusuf'un eskiden okuduğu *Binbir Gece Masalları* kitabını imha etmek amacıyla bahçede ateş yakar. Bu arbede içinde evin küçük kızı kazayla ateşe düşüp yaralanır, kaldırıldığı hastanede ölür. Ertesi sabah radyoda ihtilal anonsu yapılır.

*Şellale*'nin anlattığı öykü, hem *Vizontele* hem de *Vizontele Tuuba* ile ilginç benzerlikler göstermektedir. Tıpkı *Vizontele Tuuba*'da olduğu gibi *Şellale* de küçük bir taşra kentinde askeri darbe öncesi çalkantılı siyasi ortamı bugünün perspektifinden, bugün bir yetişkin olan kahramanının çocukluk anıları olarak sunar. Her iki film de geçmişteki siyasi çalkantıların aslında çocukça kişisel çekişmelerden, itiş kakıştan öteye gitmediğine dair bir kanı oluşturur. Öte yandan, *Şellale*'nin sonu daha çok *Vizontele*'yle benzerlik gösterir. Her iki filmde de dışarıdan gelen müdahale topluluğun içinden bir kurban alır. *Vizontele*'de bu kurban Nazmi'nin genç oğlu, *Şellale*'de Yusuf'un küçük kızıdır. Bu zamansız ölümler, topluluğun çocukluk




Kahramanının çocukluk anıları etrafında kurulan *Şellale*'de, anlatının "önce"sini 27 Mayıs ihtilali öncesi 1960 baharında Antakya'da yaşananlar oluşturur.

döneminin bitişinin, masumiyetin sonunun, taşra kentinin korunaklı dünyasının parçalanışının simgesi olur.

### Öyküsü Bugünde Geçen Nostalji Filmleri

Yeni popüler sinemanın geçmişe dönme konusundaki ısrarını, ortaya koyduğu bu hatırlama çabasını nasıl yorumlamalı o halde? Nostalji filmlerinde karşımıza çıkan nasıl bir geçmiş tasavvurudur? Ya da başka biçimde sorarsak, geçmişin popüler sinemada estetikleştirilmiş mizansen ve mizahi diyalogların biçimlendirdiği episodlar toplamı olarak temsil edilmesi nasıl bir toplumsal bellek kültürünün göstergesi olarak yorumlanabilir? Andreas Huyssen'in (1995) belirttiği gibi, "bellek" tanımı gereği geçmişe işaret etmesine karşın, hatırlama eyleminin kendisi bugüne aittir:

> ... belleğin kendisi, bizi sahici bir başlangıca götürmek ya da gerçeğe doğrulanabilir bir erişim sağlamaktan çok... temsile dayanır. Geçmiş belleğin içinde yalın bir halde bulunmaz, anı haline gelmesi için dile getirilmesi gerekir... Her anımsama kopmaz biçimde geçmiş bir olaya ya da deneyime bağlı olsa bile, herhangi bir anımsama ediminin zamansal statüsü hep şimdidir. (Huyssen, 1995: 13)

Yeni Türk sinemasının nostalji filmleri bize "bugün"e dair ne söylemektedir öyleyse? Popüler filmlerin farklı yerel bağlamlarda yaşandığı biçimiyle gündelik hayat deneyimlerini öne çıkaran yaklaşımı, geçmişle ilişkisi sorunlu bir toplumda yeni bir bellek kültürünün önünü açan bir kültürel müdahale olarak düşünülebilir mi? Yeni Türk sinemasının nostalji filmlerini, "resmi tarihin karşı-belleği"[8] olarak okuyabilir miyiz? Bu filmlerin resmi tarihin bastırdığı yerel tarihleri öne çıkardığını, bu anlamda resmi tarih söylemine eleştirel ve altüst edici bir müdahalede bulunduğunu iddia edebilir miyiz?

8. Natalia Chan Hung (2000: 266), "resmi tarihin karşı-belleği" ifadesini yeni dalga Hong Kong sinemasının "nostalji filmleri" için kullanmaktadır.

Yeni Türk sinemasının popüler nostalji filmlerinin asıl olarak, toplumsal belleğe değil, geçmişin "toplumsal çocukluk dönemi" olarak hayal edilmesine vurgu yaptığını düşünüyorum. Bu filmler, geçmişi bir toplumsal çocukluk tasavvuru içinde dondurur. Bu açıdan bakınca, yeni Türk sineması bağlamında "nostalji sineması" kavramının türsel bir çerçeve olarak mutlaka geçmişte geçen öyküler anlatan filmlere değil, ama öyküsü şimdiki zamanda da geçse, "çocukluğa" odaklanan filmlere karşılık geldiğini söyleyebiliriz. Burada, çocuk kahramanlar etrafında kurulmuş öyküler anlatan filmlerden söz etmiyorum.[9] Yeni Türk sinemasında çocukluk öyküleri, çocuk kahramanlar aracılığıyla değil, aslında birer yetişkin olan kahramanların "çocuksulaştırılması" yoluyla kurulmaktadır. Yetişkin kahramanları çocuksulaştırmanın farklı biçimleri olabilir. Ancak, çocuksuluk her ne şekilde kurulursa kurulsun, bu filmlerin ortak noktası, "masumiyet çağı" olarak tasavvur edilen "geçmiş"le, kötülükle özdeşleştirilen "bugün" arasında bir karşıtlık yaratmalarıdır. Öyküleri geçmiş değil şimdiki zamanda kurulduğu halde, "çocukluğa" odaklandıkları için "nostalji sineması" türü içinde düşünebileceğimiz iki örnek *Eşkıya* (Yavuz Turgul, 1996) ve *Komser Şekspir* (Sinan Çetin, 2001) olabilir.

9. Aslında Türk izleyicisi "çocuk kahramanlar" etrafında kurulmuş filmlere hiç de yabancı değildir. Yeşilçam sinemasında "çocuk kahramanlar" etrafında kurulmuş melodramatik öyküler anlatan popüler bir alttür vardır. Ahmet Gürata (2003) bu türün 1960'larda oluşmaya başladığını söyler. Memduh Ün'ün 1960' ta Kemalettin Tuğcu'nun romanından uyarlayarak yaptığı, başrolünü dönemin çocuk oyuncusu Zeynep Değirmencioğlu'nun oynadığı *Ayşecik* büyük başarı elde eder ve bunu izleyen on bir yılda, Değirmencioğlu'nun oynadığı toplam on beş Ayşecik filmi yapılır. Bu büyük başarının ardından, Ömercik (Ömer Dönmez), Sezercik (Sezer İnanoğlu), Yumurcak (İlker İnanoğlu), Afacan (Menderes Utku), Gülşah (Gülşah Koçyiğit) gibi başka çocuk yıldızların ortaya çıkmasıyla, 1960'lar ve 1970'ler boyunca çocuk kahramanlar etrafında kurulmuş, "yetimlik" temasını öne çıkaran, ailelere yönelik, içinde kimi zaman mizahi unsurlar da barındıran melodram türünde filmler yapılmaya devam edilir. Bu filmlerin büyük kısmı, dönemin ünlü Amerikan filmlerinin yeniden yapımlarıdır (Gürata, 2003: 164-5). Çocuk kahramanlar etrafında kurulan öyküler, 1980'lerde yine melodramın bir alttürü olarak görülebilecek "arabesk" filmlere sirayet edecek, bu kez öykülerin kahramanları Küçük Emrah, Küçük Ceylan gibi dönemin çocuk arabesk şarkıcıları olmaya başlayacaktır.

Üstün teknik olanaklarla gerçekleştirilmiş çekimleri, büyük bütçesi ve gişede yakaladığı önemli başarıyla, yeni Türk sinemasının popüler kanadının ilk örneği kabul edebileceğimiz *Eşkıya*, otuz beş yıl hapis yattıktan sonra tahliye edilen eski bir eşkıyanın, Baran'ın (Şener Şen), trajikomik öyküsünü anlatır. Geri döndüğü köyünü baraj suları altında kalmış bulan Baran, kendisini jandarmaya ihbar ettirenin en iyi arkadaşı Berfo (Kâmuran Usluer) olduğunu öğrenir. Berfo, Baran'ın nişanlısı Keje'yle (Sermin Şen) evlenerek İstanbul'a göçmüştür. Onları bulmak üzere İstanbul'a giden Baran, trende mafya için küçük işler yapan Cumali'yle (Uğur Yücel) tanışır. Bundan sonra, İstanbul'da Baran ve Cumali'nin kaderleri kesişecek, Baran, Berfo'ya ulaşmaya, Cumali, sevdiği kıza kavuşmaya çalışırken birbirlerinin yanında olacaklardır.

*Eşkıya*'nın anlatısı net bir önce/sonra karşıtlığı etrafında örülmüştür. Film, bu karşıtlığı dolaysız şekilde kuran bir ön bilginin izleyiciye aktarılmasıyla açılır. Görüntülerden önce, siyah fon üzerinde şu yazıyı görürüz: "Bundan 35 yıl önce Cudi dağında bir eşkıya çetesi jandarma tarafından ele geçirildi. Şakilerin hepsi hapishanede ya hastalıklardan ya da iç hesaplaşmalardan öldü. Biri hariç..." Filmin ilk imgesi, beyaz demir bir kapının açılıp, Baran'ın dış dünyaya adım atışını gösterir. Böylelikle, filmin kahramanı doğrudan geçmişten gelen birisi olarak sunulur. Baran'ın yalnızca ait olduğu "zaman" değil, "yer" de bugün artık geçmişte kalmış, yitip gitmiştir. Hapishanede geçirdiği yılların ardından, Baran geride bıraktığı köyünü sulara gömülmüş, terk edilmiş halde bulur. Bu hem var hem yok haliyle hayalet bir mekânı andırmaktadır köy. Memleketini bırakıp göçmemiş tek kişi olan Ceren Ana, "sen mahpusa girdikten sonra düzen bozuldu, kötüler bu işte galip geldi, ezilenler ezildi," der. Eski düzen geride kalmış, kötülerin galip geldiği yeni bir düzen kurulmuştur. "Eşkıya", artık var olmayan, geçmişte kalmış, yitip gitmiş bir dünyanın insanıdır. Tarihsel zamanın dışında, mitik, adeta masalsı bir dünyadır bu.

Kısa başlangıç bölümünün ardından, öykünün geri kalanı tümüyle İstanbul'da geçer. Öykünün "şimdi"sini 1990'lar İstanbul'u oluşturur ve bu "şimdi"ye Baran'ın temsil ettiği yitik, masalsı dün-



*Eşkıya*'da kahraman (Şener Şen) 35 yıl hapis yattıktan sonra geri döndüğü köyünü baraj suları altında kalmış halde bulur. Kahramanın yalnızca ait olduğu "zaman" değil, "yer" de bugün artık geçmişte kalmış, yitip gitmiştir.

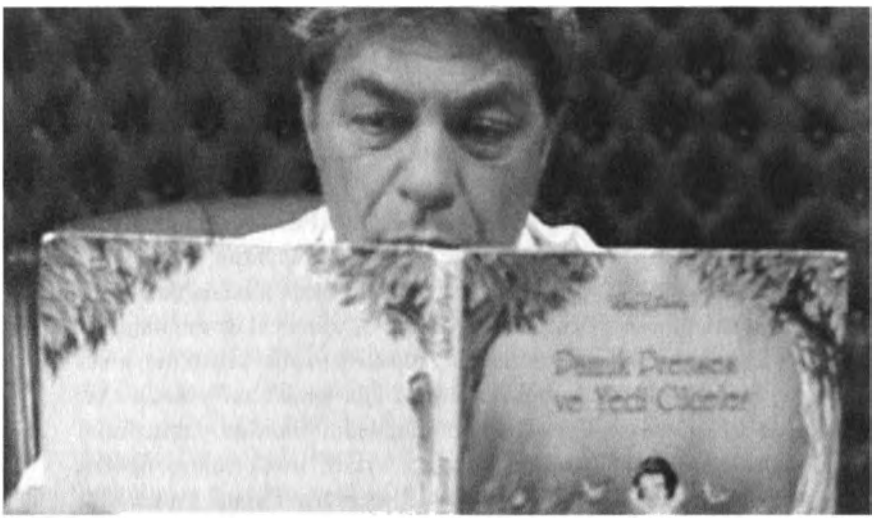
yanın merceğinden bakılır. Anlatının tüm öğeleri bu karşıtlık ilişkisi içinde anlam kazanır: Bir yanda yozlaşmış, hoyrat, acımasız değerleriyle "şimdi"nin İstanbul'u, diğer yanda dürüstlüğü, samimiyeti, cesareti temsil eden "bir zamanlar"ın masalsı dünyası. Bir yanda bugün ve kötülük, diğer yanda geçmiş ve iyilik. Doğu'da geçen başlangıç bölümünde, durağan kamera kullanımı ve mavi-bej tonların vurgulanmasıyla yaratılan yalıtılmışlık, dinginlik duygusu, İstanbul çekimlerinde hareketli kamera kullanımı ve hızlı kurguyla yerini, karmaşayı ve devinimi öne çıkaran bir görsel atmosfere bırakır. İstanbul, kalabalığı, trafik yoğunluğu, karmaşası, gece hayatı, uyuşturucu trafiği, fuhuş sektörü, evsizleri, sokak çocuklarıyla filmin merkezindedir. Baran, "bu şehir hapishane gibi, nefes alamıyorum, hayvan ölüsü kokuyor," der. Cumali, "orospu şehir" diye söz eder İstanbul'dan; burada herkesin "paranın karşısında köpek olduğu"nu, "herkesin düşman olduğunu" söyler. Bugünün İstanbul'u kötülüğün kentidir. Baran bu kente, bu zamana yabancıdır. Çocuksu bir saflıkla karşılar etrafında olup biteni, olaylara ayak uyduramaz, diğerleri tarafından kandırılır sürekli. Bu kötülüklerle dolu kentin içinde, başka bir dünyadan gelmiş çocuksu bir masal kahramanıdır "eşkıya", etrafında kendini kötülüklerden koruyan bir hareyle dolaşır adeta. (Bu hare, öykü içinde, Ceren Ana'nın verdiği ve Baran'ın boynundan hiç çıkarmadığı muskada cisimleşir. Nitekim, Baran ancak muska kopup düştükten sonra kurşunların hedefi olur).

Film eşkıyanın yine masalsı biçimde betimlenen ölümüyle son bulur. Keje, eski zaman masallarında eşkıyalar ölünce gökte bir yıldız kaydığından bahseder. Filmin sonunda, apartman çatıları üzerinde kaçarken kalabalık bir polis timi tarafından kuşatılan Baran, tesadüfen atılmaya başlanan havai fişekleri görünce, bunu ölmüş eşkıyaların çağrısı kabul edip, polis kurşunlarının üzerine yürür, kendini çatıdan fişeklerin ışığına bırakır. Aynı anda evinin penceresinden bakmakta olan Keje gökte kayan bir yıldız görür, "güle güle eşkıya," der. Masal bitmiştir.

Geçmişte kalmış masalsı bir mekân ve zamana ait çocuksu bir kahraman etrafında kurulan *Eşkıya*'dan farklı olarak, *Komser Şeks-*

*pir*'de öykü fazlasıyla bugüne, bugünün kirli dünyasına ait olan film kişilerinin "çocukluk" durumuna geri dönerek, masumiyeti yeniden yakalamaları fikri üzerine inşa edilmiştir. Filmin başkişisi Komiser Cemil (Kadir İnanır) filmin başında kızı Su'nun (Pelin Batu) lösemi hastası olduğu haberiyle yıkılır. Cemil, hastanın sevdiği şeyleri yapmak konusunda desteklenmesi gerektiğini söyleyen doktorun tavsiyesiyle, Su'nun tiyatro tutkusunu, o güne dek tamamen karşı olmasına rağmen desteklemeye karar verir. Su, provalarda sık sık bayıldığı için okuduğu lisede sergilenecek olan Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler oyunundaki Pamuk Prenses rolünden alınmıştır. Okul bu oyunla özel bir televizyon kanalının düzenlediği "En Yetenekli Kim?" adlı yarışmaya katılacaktır. Kızının üzüntüsüne dayanamayan Cemil, onu mutlu etmek için aynı oyunu karakolda amatörlerle hazırlayıp televizyondaki yarışmaya katılmaya karar verir. Başkomiser raporlu olduğu için karakolun yönetimi bir süre için tümüyle Cemil'in kontrolündedir. Bundan sonra, farklı nedenlerle nezarete alınmış bir grup "aykırı" insan (fahişe, tinerci, mafya patronu, siyasi eylemci devlet memuru) Pamuk Prenses piyesinin oyuncu kadrosu olarak seçilir. Oyunun yönetmeni, 1970' lerde çocuk oyuncu "Hayaticik" olarak ün yapmış, bugünse kimsenin hatırlamadığı uyuşturucu satıcısı Tatü (Okan Bayülgen) olacaktır. Başta bu işi angarya olarak gören, bir an önce nezaretten çıkmaya bakan "oyuncular", Cemil'in kızının ölümcül hastalığını öğrendikten sonra, gönüllü olarak karakolda kalıp canla başla oyunu en iyi biçimde çıkarmaya çalışırlar.

*Komser Şekspir*'in başlangıcında, tıpkı *Eşkıya*'da olduğu gibi, günümüz İstanbulu'nun keşmekeşi vurgulanır. Filmin dış çekimlerinin çoğu Taksim'in her daim kalabalık ve gürültülü sokaklarında geçer. Bu, her kesimden insanın ayakta kalma savaşı verdiği kıran kırana yaşanan bir dünyadır. Her yerde maddi kazanç hırsı, iktidar mücadelesi, şiddet, yolsuzluk kol gezer. Öykü, bugünün gerçek İstanbulu'nun karşısına, kelimenin düzanlamıyla bir "masal" dünyası koyar. Karakolda sahneye konan Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalı aracılığıyla, İstanbul'un şiddet yüklü sokaklarından gelen insanlar "çocuklaşır", çocukluğun masumiyetine geri döner.




*Komser Şekspir*, anlatının "bugün"ünün karşısına, kelimenin düzanlamıyla bir "masal" dünyası koyar. Filmin kahramanı Komiser Cemil'i (Kadir İnanır) Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler kitabını incelerken gösteren sahne.

Her şeyden önce, çocuklara seslenen bir masalın kahramanlarını canlandırmak, rol yapmak, oyun oynamak çocuksulaştırır karakterleri. Ancak bu "oyun" boyutunun ötesinde, onları çocukluğa geri döndüren asıl etken, içlerinde saklı iyiliği ve saflığı yeniden keşfetmeleri olur. Nitekim filmin sonunda "En Yetenekli Kim?" yarışmasında kahramanlarımızın oynadığı Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler piyesinin büyük beğeni toplamasının nedeni de oyuncuların sahiciliği ve saflığıdır. Televizyon stüdyosunda canlı yayında sahnelenen piyes, tüm oyuncuların rolüne kendinden bir şeyler kattığı, herkesin kendi duygularını doğaçlama olarak dile getirdiği, bir yanıyla çocukça hatalar, aksaklıklar ve beceriksizliklerle dolu, bir yanıylaysa Brechtvari sayılabilecek bir tiyatro oyununa dönüşür. Sahnede herkes birbirine karşı gerçek duygularını itiraf eder, ilişkileri belirleyen çatışmalar ortaya konur, kişilik problemleri çözümlenir. Tüm bunlar, olayların iç yüzünü öğrenen başkomiserin, savcılıktan görevliler ve özel polis timleriyle birlikte stüdyoya düzenlediği operasyonun gölgesinde gerçekleşir. Oyunun sonunda, Pamuk Prenses rolündeki Su sahnede gerçekten ölür.

Filmin final sahnesi bu olaylardan bir süre sonra yağmurlu bir günde geçer. Önce filmin kahramanlarını İstanbul'un farklı yerlerinde yaşantılarını sürdürürken görürüz. Ancak baştaki kalabalık, gürültülü, kaotik İstanbul görüntüleri yerine, bu kez dış çekimler açık, ferah mekânlarda, arka planda pek az insan kullanılarak yapılmıştır. Baştaki gerilim duygusunun aksine, bu kez yağmur öğesinin de etkisiyle dinginlik, duruluk ve arınma duygusu hâkimdir görüntülere. Fonda Mashar Alanson'un yumuşak ritimli şarkısı duyulur. Şarkının nakarat bölümü "hep yanıtı yasaklanmış sorular sordular, o masal ülkesinin kapılarını zorladılar," diye gider. Karakterler, Cemil'i hapishane çıkışında karşılamak üzere toplanmıştır. Bir süre sonra, makam otomobiliyle başkomiser de gelir hapishane kapısına. Cemil'e, provaların yapıldığı günlerde Avrupa Birliği komisyonundan karakolu denetlemeye gelen topluluğun olumlu rapor yazması üzerine ikisinin de terfi ettirildiklerini söyler ve görevinin başına dönmesini ister. Cemil ise bu teklifi reddedip, yeni dostlarıyla birlikte farklı bir hayata başlama kararındadır. Karak-

terleri neşeli bir topluluk olarak yağmurda uzaklaşırken gösteren çekimle film sona erer.

"Çocukluk", popüler sinemada, yalnızca geçmişe odaklanan filmlerde değil, öyküsü bugünde kurulan filmlerde de öykünün temel ekseni olarak tekrar tekrar karşımıza çıktığına göre, bunun ne ifade ettiği üzerine düşünmeliyiz. Yeni popüler filmler neden sürekli çocukluğa dönmekte, kahramanlarını çocuksulaştırmaktadır?

### Bitimsiz Çocukluk, Toplumsal Çocuksuluk

Nurdan Gürbilek (2001), 1970'lerin sonuyla 1980'lerin başında popüler olan "ağlayan çocuk" posterinin niye çok sevilmiş olduğunu tartıştığı bir yazısında, Türkiye toplumunun kendini mağdur çocuk imgesiyle özdeşleştirmek ve bu imge aracılığıyla kendine acımaktan haz almak konusundaki eğilimine dikkat çeker. Gürbilek'e göre, Kemalettin Tuğcu romanlarından, 1960'lar boyunca ve 70'lerin başlarında çekilen, Ayşecik, Ömercik, Sezercik filmlerine, 1980'lerdeki yanık sesli "çocuk şarkıcı" furyasına kadar, çocuk kahramanlar etrafında gelişen popüler kültürün yalnızca çocuklar değil, yetişkinler tarafından da çok sevilmesinin başlıca nedeni, toplumun kendini mağdur edilmiş çocuk olarak algılama eğilimidir. Bu eğilimin gerisinde, "... büyüklerin kendi kötü yazgılarını, ailevi olduğu kadar toplumsal da olan kendi iktidarsızlıklarını, kısacası kendi çocuk bırakılmışlıklarını sevme çabası" yatar (2001: 41-2). Çocuk kahramanlar etrafında kurulan tüm bu anlatılarda, çocukluktaki yetersizlik duygusu masumiyetle özdeşleştirilirken, çocuk kahramanlar kurtarıcı rolünü üstlenir, büyüklerin dünyasında hüküm süren haksızlıkların, adaletsizliklerin, yozlaşmışlığın karşısına "yerel bir erdem"in, bir "arınma imkânı"nın simgesi olarak çıkarlar. Sonunda zafere ulaşan çocuk kahramanın hikâyesi aracılığıyla büyükler, maruz bırakıldıkları aşılmaz yoksunluktan "milli ve Doğulu bir gurur" üretmeyi başaracaklardır: "Erken yaşta büyümek zorunda kalmak (yani çocukluğunu yaşamamak, bu yüzden de hep çocuk kalmak) bize yalnızca acı değil, kuvvet de verir" (2001: 42).

Bu anlamda, "ağlayan çocuk posteri", Türkiye toplumunun modern Batı karşısında kendi çocuk kalmışlığını, "gülünç ve güdük bırakılmış bir yazgıyı" sevme çabasındaki yeni bir evrenin habercisidir.

> Türk toplumu, askeri bir darbenin ardından, adil olmayan bir siyasi iktidarın karşısında kendini bir kez daha çocuk konumunda bulduğu, bu yazgıyı bir kez daha sevmek zorunda bırakıldığı 80'lerde, yalnızca gözü yaşlı çocuk yüzlerini, yalnızca çığlık çığlığa acıdan söz eden şarkıcıları değil, büyük şehrin bir kez daha acıyla, acının da çocuklukla özdeşleştiği bütün bu sahneyi çok sevdi. (Gürbilek, 2001: 42-3)

Acılı çocuk imgesinde bir kez daha kendi kudretsizliğinin izlerini bulan toplum, bu güçsüzlüğü yine "milli bir erdeme" dönüştürmeye çabalamaktadır.

1980'lerde yaşadığı patlamanın ardından, "acıların çocuğu" imgesi popülerliğini yitirmeye başlamış, piyasadaki yüzlerce imgeden biri haline gelmiştir. Gürbilek bu dönüşümün zamanlamasında yadırgatıcı bir yan olduğundan söz eder. Bu değişim tam da 1990' larda Türkiye'nin doğusunda yaşanan çatışma ortamının on binlerce aileyi göçe zorladığı, büyük kentlerde her türlü sosyal güvenceden yoksun bir yeni göçmenler topluluğunun oluştuğu, artan işsizlik ve gelir dağılımı adaletsizliğinin yoksulluğu derinleştirdiği bir dönemde yaşanmıştır. Bir başka deyişle, "acıların çocuğu" imgesinin popülerliğini yitirmesi, büyük kentlerin sokaklarının daha önce görülmedik oranda kimsesiz ve yoksul çocuklarla dolmaya başladığı, "acının çocukların yüzünde en görünür hale geldiği" noktada ortaya çıkmıştır. "Tuhaf bir biçimde," diye yazar Gürbilek, "imge, işaret ettiği şeyin kendisiyle karşı karşıya geldiğinde, belki biraz da bu yüzden inanılırlığını kaybediverdi" (2001: 45). 1990'lardan itibaren yükselmeye başlayan bu kez bambaşka tarzda bir çocuk imgesi olacaktır: Bir korku nesnesi, dehşet figürü olarak suçla özdeşleşen "sokak çocuğu."[10] Gürbilek'e göre, "acıların çocuğu" imgesi-

10. 1990'lardan itibaren önemli bir toplumsal sorun olarak tartışılmaya başlanan "sokak çocukları"na ilişkin bir araştırma için bkz. Altıntaş (2005). Ayrıca *Birikim* dergisinin "Çocuk(luk)la Yüzleşmek" başlıklı Nisan 2005 (no. 192) özel

nin masumiyetinden "sokak çocuğu" imgesinin suçluluğuna geçiş süreci aslında bir dönemin sona erişini de ifade etmektedir. "Acıların çocuğu" imgesi henüz yoksulluk ve toplumsal şiddetin tüm dehşetiyle büyük kentleri tehdit etmeye başlamadığı, toplumsal adalet ve dayanışmanın tümüyle anlamını yitirmediği bir dönemin ürünüyken, "sokak çocuğu" bireyci, rekabetçi, kıran kırana bir düzenin simgesi olacaktır. "Öyle görünüyor ki," diye sonuçlandırır Gürbilek tartışmayı,

> ... Türkiye yeni popüler kahramanlarını, her şeye rağmen adalet dağıtan, mazlum, mağdur, ama masum yetimlerden, çektikleri çileye rağmen onurlu davranan kırılgan Doğulu çocuklardan değil, toplumun yeni korku nesnelerine karşı savaş açan, şehri pislik ve kargaşadan korumak için her yola başvuran, suça ve hınca kilitlenmiş güçlü Türkler'den, artık kendini masum olmak zorunda hissetmeyen yeni bir delikanlı tipinden alacak, en azından bir süre için. (2001: 51)

Gerçekten de 1990'ların sonlarından itibaren *Deli Yürek*, *Kurtlar Vadisi* gibi televizyon dizilerinin maço, erkeksi, sert, gerektiğinde acımasız mafya/polis kahramanlarının müthiş bir popülerlik kazanması Gürbilek'in öngörüsünü doğrular nitelikte bir gelişme gibi görünüyor. Ancak iddia etmek istiyorum ki, bir yandan "kendini masum olmak zorunda hissetmeyen" bu yeni delikanlı tipi yaşadığımız dönemin popüler kültürüne damgasını büyük ölçüde vururken, toplumun kendini masum ve mağdur çocuk imgesiyle öz-

sayısı da günümüz Türkiyesi'nde çocuklara ilişkin sorunların tartışılmasına ayrılmıştır.

11. "Toplumsal çocukluk", "bitimsiz çocuksuluk" gibi kavramlar ister istemez Türkiye'de çocukluğun gerçekte nasıl yaşandığı sorusunu getiriyor akla. Türkiye'de çocukluğun tarihine ilişkin anı edebiyatı temelinde yapılmış kapsamlı bir inceleme için bkz. Onur (2005).

12. Bu dönemde Türk sinemasında "gerçek" çocuk kahramanlar etrafında örülmüş öyküler anlatan filmler de yapılmıştır – önceki dönemlere göre sayıca az da olsa. Bu filmlerin en fazla öne çıkanları arasında, ailesinden kaçarak İstanbul'a gelen, orada sokak çocukları çetesine katılan bir çocuğun öyküsünü anlatan *Sır Çocukları* (Aydın Sayman, Ümit Cin Güven, 2002); ailesi çatışmalarda ölen küçük bir Kürt kızla, Cumhuriyet ideallerine sıkı sıkıya bağlı bir emekli yargıcın İstanbul'da tesadüfen bir araya gelmeleri sonucu yaşanan insani yakınlaşmayı anlatan *Büyük Adam, Küçük Aşk* (Handan İpekçi, 2001); 12 Eylül askeri darbesi

deşleştirme eğilimi de büsbütün kaybolmadı. Bu anlamda nostalji filmlerinin, tam da çocukluğun masumiyetine duyulan özlemi ifade eden bir tür olarak ortaya çıktığını söyleyebiliriz.[11] Ancak yeni popüler sinemada çocukluk imgesi çocuk değil, yetişkin kahramanlarda hayat buluyor artık.[12] Tam da çocuk figürünün kendisinin bir korku nesnesine dönüştüğü dönemde, toplumun kendini mağdur çocuk imgesiyle özdeşleştirme eğilimi bu kez geçmişte kalmış çocukluğa dair nostaljik bir tasavvur olarak çıkıyor karşımıza.[13] Bu filmlerin aslında birer yetişkin olan kahramanları, geçmişte kaldıkları, geçmişten geldikleri ya da geçmişe döndükleri için çocukluğun masumiyetini temsil ediyor, seyirciye özdeşleşebileceği bir çocukluk durumu sunabiliyorlar.

Bu yeni çocuk imgesi, yetişkinlerde hayat buluyor oluşu bir yana, önceki popüler çocuk imgelerinden (Kemalettin Tuğcu karakterleri, Ayşecikler, Ömercikler, "küçük" arabesk şarkıcılar, vs.) hangi yönleriyle farklıdır peki? Ne şekilde kurulur ve nasıl bir ideolojik tavır alışa eklemlenir bu imge nostalji filmlerinde? Burada, birbiriyle ilintili üç farklılık alanından söz etmemiz mümkün. Öncelikle, nostalji filmlerinde bireysel değil, toplumsal bir deneyim olarak kurulan "çocukluk", cinsiyet, yaş, sınıf, politik görüş ayrımı gözetmeksizin topluluk içindeki tüm bireyleri sarmalayan, kolektif bir durum halini alır. İkinci olarak, nostalji filmlerinde çocukluk, bugüne değil, mutlaka geçmişe ait, geride kalmış bir durum olarak çıkar karşımıza. Önceki dönemlerin çocuk kahramanları merkez

sonrasında anne babası gözaltına alınıp işkence gören bir çocuğun yaşadıklarını anlatan *Eylül Fırtınası* (Atıf Yılmaz, 2000); yine 12 Eylül askeri darbesi sırasında babası hapse girip çıkan bir çocuğun, büyükbabasının Ege'deki çiftliğinde tanıklık ettiği çatışmalı aile ilişkilerini anlatan *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005) sayılabilir. Bu filmlerin her biri çocuk kahramanları merkez alıp, olayları büyük oranda onların bakış açısından göstermektedir.

13. Burada popüler sinema içinde ilginç bir aykırı örnek olarak *Mustafa Hakkında Her Şey* (Çağan Irmak, 2004) filminden söz etmeliyiz. Irmak'ın filmi, tıpkı nostalji sinemasında olduğu gibi, bir yandan doğrudan "geçmişte kalmış çocukluğu" konu edinirken, diğer yandan çocukluğu masumiyetle özdeşleştirmez. Filmde çocukluk, nostalji duygusuyla romantikleştirilmiş bir dönem değil, bugünü karabasana dönüştüren bir hayalettir. Aynı şekilde çocukluk evi de bir mutluluk mekânı değil, hayaletli bir ev olarak çıkar karşımıza.

alan anlatılarında, çocukluğun temsil ettiği saf, masum, erdemli varoluş anlatının şimdiki zamanına ait, şimdiki zamanın gerçekliği içinde varolabilen bir durumken, nostalji filmlerinde çocukluğun bugünün gerçekliğiyle alakası hepten kesilmiştir. Tam da bu nedenle, çocukluğu yalıtılmış, kaybolmuş, çoktan yitip gitmiş bir durum olarak kurdukları için "nostaljik"tir bu filmler. Üçüncü farklılık alanı politik konumlanışla ilgili olarak ortaya çıkar. Önceki dönemlerin çocuk kahramanlar etrafında örülmüş popüler anlatıları, mağdur edilmiş, haksızlığa uğramış, yine de erdemli kalmaya çabalayan çocuk karakterler üzerinden mevcut toplumsal sistemin çarpıklıklarına işaret etmelerine karşın, hiçbir zaman doğrudan bir toplumsal eleştiri ortaya koymazlar. Toplumsal eşitsizlikler, adaletsizlikler, haksızlıklar öyküye bir fon oluştursa da, çocuk kahramanların mağduriyeti son tahlilde kötü kaderin, talihsizliklerin bir sonucudur. Buna karşın, nostalji filmlerinin daima Türkiye toplumunun bugününe ilişkin bir toplumsal eleştiri ortaya koyma derdi vardır. Bu filmlerin yumuşak ve mizahi yaklaşımları her zaman muhalif ve eleştirel bir politik konumlanışa eklemlenir.

Geçmişi "toplumsal çocukluk dönemi" olarak idealleştiren nostalji filmlerinde, gizil ya da açık olarak bugünün Türkiyesi'nde bir şeylerin yolunda gitmediğine dair bir önkabulle karşılaşırız. Bugün yolunda gitmeyen şeyin kökenleri, "çocukluğun mutluluk mekânı" olarak kurulan kapalı taşra ortamına, küçük topluluk yaşantısına geçmişte "dışarı"dan yapılan müdahalelerle, "dışarı"dan gelen kötülüklerle açıklanır. Bu anlamda, eleştirinin hedefi yerel dokuyu, topluluğun uyumunu bozan, toplumsal çocukluk dönemine son veren dışsal müdahalelerdir. Genellikle merkezi devlet otoritesiyle ilişkilendirilen "dışsal müdahale"ye anlatı içinde eşlik eden bir diğer önemli tematik unsur gerilimli baba-oğul ilişkileridir. Gürbilek, önceki dönemlere ait popüler anlatılarda çocuk kahramanların yaşadıkları mağduriyetin gerisinde bir tür "yetimlik" halinin yattığını söyler (2001: 44). Çocuk kahramanlar, koruyucu ve kollayıcı bir baba figüründen, kendilerine hayatta yol gösteren, yol açan ve örnek olan kudretli bir otoriteden mahrumdur. Böyle bir baba figürünün eksikliği yüzünden çocuk kahramanlar erken yaşta büyümek,

kendi ayakları üzerinde durmak, kendi yazgılarıyla tek başına baş etmek durumunda kalmışlardır. Nostalji filmlerinde de baba daima problemli bir figür olarak çıkar karşımıza. Dışarıdan gelen kötülüğün topluluk yaşantısını darmadağın edebilmesinin nedeni aslında tam da çocuklarını korumaktan aciz babalardır. Ancak bu filmlerde babanın eksikliği ya da aczi, çocukların erken yaşta büyümesini değil, hiç büyümemesini, hep çocuk kalmasını, bir "bitimsiz çocukluğa"[14] saplanıp kalmasını getirecektir beraberinde.

"Aciz baba" teması nostalji filmlerinde farklı şekillerde çıkar karşımıza. Bu temanın bir yüzünü, gerçek babanın örnek alınacak bir model oluşturma konusundaki yetersizliği yüzünden oğulun ikame bir babaya yönelmesi oluşturur. *Eşkıya*'da Baran ve Cumali, *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*'da Hacı ve Suat, *Şellale*'de Selim Usta ve Celal'in ilişkileri bu tür bir "ikame babalık" durumu bağlamında düşünülebilir. Bunlar arasında en ilginci *Eşkıya*'da tren yolculuğu sırasında tanışan iki karakter arasında kısa sürede oluşan baba-oğul ilişkisidir. "Oğlum olsa senin yaşında olacaktı," der Baran bir sahnede, "babam yaşasa senin yaşında olurdu," der Cumali daha sonra. Aslında bu tersten oluşmuş bir baba-oğul ilişkisidir. Zira İstanbul'a ilk geldiğinde her şeye yabancı, kent yaşamına ilişkin hiçbir şey bilmeyen Baran'a, Cumali kol kanat gerer. İlişkinin başlangıcında Baran korunmaya muhtaç bir çocuk, Cumali ise onu himayesine alan bir yetişkin gibidir. Öykü ilerledikçe ilişkinin ağırlık noktası kayar, roller değişir. Cumali'nin, sevdiği kız yüzünden uyuşturucu mafyasıyla başı derde girince, bu kez Baran inisiyatifi ele alır, "oğlu" için yaşamı boyunca beklediği sevgilisinden bile feragat edebilen özverili bir babaya dönüşür. Eşkıyalık günlerinden kalma meziyetleriyle İstanbul'da yalnızca hayatta kalmayı başarmaz Baran, aynı zamanda mafyayı dize getirir. Öz babası bir baş-

14. "Bitimsiz çocukluk" kavramı, Gürbilek'in (2004) daha sonraki çalışmasında kullandığı "müebbet çocukluk" kavramından esinlenmiştir. Gürbilek, bu ifadeyi Halid Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* romanındaki Nihal karakteriyle ilgili yaptığı tasvirden ödünç alır ve "müebbet çocukluk"un aslında Halid Ziya'nın tüm kahramanlarını tanımlayabilecek bir durum olduğunu iddia eder (Gürbilek, 2004: 150).

kasıyla kaçan üvey annesini öldürdüğü için hapse girmiş, daha sonra yanına sığındığı halasının kocası tarafından taciz edilme korkusuyla evden kaçmış, hayatta hep yapayalnız bırakılmaya alışkın Cumali için, başta hafife aldığı, küçümsediği bu çocuksu adam, giderek koruyuculuğuna sığındığı bir "baba" figürüne dönüşür. Ne var ki masal mutlu sonla bitmez, ikame baba oğlu kurtaramaz. Cumali'nin yazgısı gerçek babasınınkini tekrar edecektir. Benzer biçimde, *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*'ın Suat'ı, oğlunun manifaturacı dükkânını devralıp, kendisi gibi mazbut bir hayat sürmesini bekleyen gerçek babasıyla değil, kaybetmeye yazgılı olmayı baştan kabul etmiş, yenilgiden erdem çıkarmayı bilen Hacı'yla özdeşleşecektir. Nitekim filmin sonunda Hacı'nın ölümünün, Esnafspor'un dağılmasının ardından Suat'ı, tıpkı filmin başında Hacı'yı gördüğümüz gibi, bu kez çocuklardan oluşan bir takımı futbol çalıştırırken görürüz. Filmin başında Hacı'dan duyduğumuz sözleri şimdi Suat tekrarlar: "Hayat futbola fena halde benzer." Aynı şekilde, *Şellale*'de filmin kahramanı Cemal, çocukluğunda gerçek babasından çok, yine biraz aykırı, biraz delidolu, ve oldukça "çocuksu" bir figür olan Selim Usta'nın etkisinde kalır. Bir yetişkin olarak yıllar sonra Antakya'ya döndüğünde ilk gittiği yer bir zamanlar çıraklık ettiği Selim Usta'nın artık metruk haldeki berber dükkânı olacaktır.

Nostalji filmlerinde "aciz baba" temasının bir diğer vehçesini, zayıf, çocuklarını koruyamayan, istemeden kurban eden babalar oluşturur. *Şellale*'de Yusuf, *Vizontele*'de Nazmi, güvendikleri, bağlı oldukları, hizmet verdikleri devlete karşı çocuklarını koruyamaz. Her iki filmde de anneler siyasal sisteme kuşkuyla yaklaşır, güvenmez, gerektiğinde kafa tutarken, babalar kör bir inançla bağlı oldukları devlet otoritesi karşısında güçsüz, çaresiz kalırlar. Her iki filmde de babalar çocuklarının ölümüne seyirci kalmaktan kurtulamayacaklardır.

"Aciz baba" temasının üçüncü bir yüzünü aşırı otoriter, daha doğrusu simgesel iktidarla aşırı özdeşleştikleri için gerçek babalık rolünü yerine getiremeyen babalar oluşturur. Bu temanın en ilginç örneklerini Sinan Çetin'in iki filminde, *Propaganda* ve *Komser Şekspir*'de bulmak mümkün. Her iki filmde de, baba-oğul ilişkisi

ile devlet-vatandaş ilişkisi arasında paralellik kurulur.[15] Her iki filmde de kendini devletle, devletin resmi ideolojisiyle fazlasıyla özdeşleştirdikleri için oğullarına haksızlık eden babalar, filmin sonunda bu durumun yanlışlığını fark ederek devlete yüz çevirir, çocuklarına sahip çıkarlar. Her iki film de "otoriter baba" figürü eleştirisi üzerinden aslında Türkiye'de devletin otoriter yapısını eleştirmektedir. *Propaganda*'da Mehdi, gümrük memuru olarak devlete hizmeti, kendi ailesine karşı kişisel bağlılığının üzerinde tutar. Kasabanın ortasına sınır çizgisi çekilmesi üzerine oğlu Adem (Rafet Elroman) nişanlısından ayrı düşer. Devlete olan bağlılığıyla babalık duyguları arasında bocalayan Mehdi, sonunda devlete liyakatinin her şeyin üstünde olduğunu ispat etmek amacıyla, nişanlısının peşinden sınırı geçen oğlunu vurur. Kolundan yaralanan Adem, ilk kez açıkça isyan eder babasına. "Geleli beri bir gün babalığını görmedim, benim için ne yaptın?" diye sorar ve "seni sevmiyorum baba," der. Bu sözler, Mehdi için kendi konumunu yeniden düşünmenin başlangıcı olacaktır. Nitekim filmin sonunda Mehdi devlete meydan okur, Ankara'nın kararlarını çiğner. *Komser Şekspir*'de devletle özdeşleşen otoriter baba rolünü, sürekli oğlunu yeterince katı davranamamakla, kızı üzerinde disiplin kuramamakla, "mesleğinin yüz karası" olmakla suçlayan Cemil'in yaşlı babası (Gazanfer Özcan) üstlenir. Önceleri kızının kanser olduğunu babasından gizleyen Cemil, bir noktadan sonra bu suçlamalara dayanamaz ve patlar. "Sen benim nüfuskâğıdımdaki babam oldun, bundan öteye gidemedin," der ve kendisinin kızına başka türlü babalık edeceğini söyler. Bu yüzleşme ânı, baba ile oğul arasında gerçek bir ilişkinin

15. Umut Tümay Arslan (2005), 1970'lerin Cüneyt Arkın'ın başrolünde oynadığı "erkek filmleri"ni incelediği çalışmasında, kentteki erkek kahramanın hikâyesinin daima "baba-oğul" hikâyesi üzerinden anlatıldığı saptamasını yapar. Burada söz konusu olan, kahramanın gerçek babasıyla olduğu kadar, iktidar, düzen ve devletle ilişkisidir de. Arslan'a göre, bu filmlerde babanın varlığı, *eksiklik* ya da *fazlalık* olarak ortaya çıkan bir problemdir her zaman. Bir başka deyişle, babanın varlığı "... ya çok *eksik* ya çok *fazla*'dır" (2005: 11). Bu filmlerin önemli bir ortak noktası, "... temsil ve kimlik krizini çözecek, belirsizlik ve istikrarsızlığın sebep olduğu kayganlığa son verecek bir baba figürüne duyulan arzunun" sahnelenmesidir (2005: 14).

başlangıcı olacaktır. Hatasının farkına varan baba, bu noktadan sonra tamamen değişecek, torunu için Pamuk Prenses piyesinde rol almayı bile kabul edecektir. Doğaçlama bir oyun gibi gelişen canlı yayın performansı, kraliçeyi oynayan Cemil'le avcı rolündeki babasının karşılıklı duygularını açıklamaları için bir fırsat olur, baba ilk kez oğluna olan sevgisini dile getirir.

Gürbilek'e göre, Türk popüler kültüründe "yetimlik" temasının, gerçek bir babadan yoksun olmaktan çok, adil bir babadan yoksun olmakla ilgisi vardır: "Bu yoksunluk ise inanılırlığını, haksız yere çocuklarına kıyan baba imgesiyle suçsuz yere cezalandırılmış çocuk imgesinden, haksız yere halkına kıyan devlet imgesiyle suçsuz yere cezalandırılmış halk imgesinden" alır (2001: 44). Nostalji filmlerinin ortaya koyduğu toplumsal eleştirinin en keskinleştiği nokta, metnin kendini yansılayan bir boyut kazandığı, "çocuk toplum" temasının parodik temsilinin üretildiği anlardır. Bu noktada, Türkiye toplumunun kendini mağdur çocuk imgesiyle özdeşleştirme, bu imge dolayımıyla kendine acıma eğiliminin bizatihi kendisi eleştirinin odağı haline gelir. Filmin "çocuk toplum" temasına açıkça göndermede bulunduğu anlarda, Türkiye'de yaygın biçimde dolaşımda olan devleti baba, toplumuysa çocuk olarak tasavvur eden zihniyetle dalga geçilir, toplumun devlet karşısında kendini ısrarla çocuk olarak konumlandırması, devletten babalık ve şefkat beklemesi sorunsallaştırılır. Bu çerçevede, kendini yansılayan yapısıyla toplumsal "yetimlik" meselesine ilişkin en açık eleştirel tavrı alan filmin *Komser Şekspir* olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Burada özellikle iki sahnenin üzerinde durmamız gerektiğini düşünüyorum.

Bunlardan ilki, filmin başlarında kızının hastalık haberi karşısında çaresiz kalan Cemil'i gözyaşları içinde bir Atatürk büstüyle konuşurken gördüğümüz sahnedir. "Bu olaylar beni çok yordu Atam," der ve sürdürür Cemil: "Kızım çok hasta Atam... Kimse beni anlamıyor, babam bile... Bana bir şey söyle Atam, çok yalnızım be Atam!" Bu tuhaf monolog sırasında, biraz alçak bir kamera açısından çekilen Atatürk büstünün üstünden, ileride bekleyen ekip arabasının gecenin karanlığında parlayıp sönen kırmızı mavi ışık-

ları geçmektedir. Büstün hareketsiz, donuk, sert ifadesiyle, Cemil'in gözyaşları içindeki yüzünün duygusallığı, perişanlığı arasında komik bir zıtlık göze çarpar.[16] Bu sahne kendini mağdur bir çocuk olarak konumlandıran, devleti baba yerine koyan zihniyetin aşırılaştırılmış bir temsilini üretir. Polis olarak sergilediği sert, asabi, haşin tavırlarıyla zıtlık oluşturacak şekilde, munis, çaresiz bir çocuktur burada Cemil. Gerçek babasından alamadığı şefkati, resmi ideolojinin tüm ulusun simgesel babası olarak kurduğu "Atatürk"te aramaktadır. Böylece, Türkiye'de söylemsel düzlemde yaygın olan devlete "baba" rolü biçme zihniyeti "absürd" diye nitelendirilebilecek bir mizansenle görselleştirilirken hem komik hem de yadırgatıcı kılınmış olur. Bu yolla, içselleştirilmiş, aşinalaşmış, doğallaşmış bir zihniyet yapısını tuhaflaştırmak ve sorgulanabilir hale getirmek mümkün olacaktır.

İkinci sahne, Tatü'nün yedi cücelerden birini canlandırdığı Pamuk Prenses piyesindeki doğaçlama canlı yayın performansıdır. O âna kadar kimseyi bir zamanların çocuk yıldızı Hayaticik olduğuna inandıramayan, kimsenin hatırlamadığı Tatü, nihayet stüdyodaki izleyiciler tarafından fark edilir. Kendisine yapılan tezahürat karşısında duygulanan Tatü, teşekkür olarak Hayaticik'in unutulmaz repliğini dizlerinin üstünde, gözlerinde yaşlar yeniden okur: "Amca, babam bizi küçük yaşta terk edip gitti. Annem ve ben acılar içinde yalnız kaldık. Baba sevgisi tatmadım diyebilirim. Ben sizi çok sevdim amca, size baba diyebilir miyim?" Bu sahne bir yanıyla 1960'lar ve 70'ler Yeşilçam sinemasının çocuk yıldızlı filmlerine parodik bir gönderme niteliğindedir, o dönemin filmlerine ait çok tanıdık bir sahneyi aşırılaştırarak tekrar eder. Parodinin yarattığı komik etki tam da bu eşzamanlı tanıdıklık/aşırılık boyutunun sonucunda oluşur zaten. İzleyici bu sahneyi Yeşilçam filmlerinde

16. Aynı sahneyi Selim Eyüboğlu (2004), 2000'ler Türk sinemasının temel karakteristiği olarak gördüğü "otoriteden kurtulma" eğilimiyle ilişkili olarak tartışırken, yeni sinemanın otoriteyi kanser gibi gördüğünü ve ondan kurtulmak istediğini söyler. Yeni sinemanın "baba kavramını ortadan kaldırmak için bulduğu yol ise onu tümden defetmek yerine ehlileştirmek, hafifletmek ve günün trendlerine uyarlamak" olacaktır (2004: 286).

daha önce defalarca izlemiştir. Ancak bu kez tanıdık olan bir aykırılık barındırır içinde, çocuk rolünde yetişkin bir adam vardır. İlginç biçimde, bu sahne melodramla komedinin kesişme çizgisinde oynanır gibidir filmde. Nitekim, Tatü'nün performansı karşısında film içindeki izleyicinin tepkisi gülmekle içlenmek, hatta ağlamak arasında olur. Bu yetimlikten kaynaklanan mağduriyet öyküsünde bir yanıyla ne denli klişe de olsa, dokunaklı ve sahici bir şeyler var gibidir izleyici için. Gördüğümüz basitçe Yeşilçam filmlerine göndermede bulunan, onlarla dalga geçen bir sahne değildir. İzleyicilerin verdiği tepkiden, "yetimlik" konusunun Türkiye toplumunda bir karşılığı olduğu, gerçek bir yerlere dokunduğu anlaşılır. Böylelikle, yalnızca sahnenin üzerindeki oyuncular değil, filmdeki izleyiciler de filmin kurduğu çocuk toplum imgesine dahil edilmiş olur. Daha da ilginci, aynı sahnede yönetmenin kendisinin bu toplu çocuklaşma ritüelinde bir tür hamilik rolü üstlenmesidir. Pamuk Prenses temsilinin özel tim tarafından basılması sonucu oyun yarıda kesilir, polis oyuncuları tutuklayıp götürmek ister. Tam bu noktada "En Yetenekli Kim?" programının sunucusu olarak sahneye çıkan Sinan Çetin,[17] programı düzenleyenin "bağımsız bir medya kuruluşu" olduğunu, canlı yayın bitene kadar kimsenin tutuklanmaması gerektiğini ifade eder ve "zannederim seyircimiz de böyle düşünüyor" sözleriyle izleyicileri duruma müdahale etmeye çağırır. Nitekim bu sözler üzerine gerek stüdyoda bulunan gerekse ekran başındaki izleyiciler giderek yükselen bir protesto alkışı tuttururlar. Sonunda operasyon durdurulur ve Pamuk Prenses temsili tamamlanır. Bu sahnede Türkiye'deki iktidar ilişkilerinin ilginç bir temsiliyle karşılaşırız aslında. Bir yanda, özelde Tatü'nün Hayaticik performansı, genelde tüm Pamuk Prenses performansı üzerinden izleyicinin/toplumun kendini mağdur çocuk imgesiyle özdeş-

17. Burada Sinan Çetin'in yalnızca yönetmen olarak değil, aynı zamanda (hatta belki daha fazla) televizyoncu kimliğiyle tanınan bir figür olduğunu hatırlamakta fayda var. 2000'li yılların başında Çetin'in özel televizyon kanallarında yaptığı "Film Gibi" adlı programı Türkiye televizyonlarında "reality show" geleneğinin en popüler örneklerinden biri olmuştur. Çetin'in *Komser Şekspir*'deki rolü, "Film Gibi"deki sunucu performansıyla büyük benzerlik gösterir.

leştirme eğilimi, dolayısıyla toplumun çocuksuluğu tescillenir. Diğer yanda, stüdyoyu basan "özel tim" üzerinden devlet otoritesi, toplumun iç dengesini, uyumunu, saflığını bozan, çocukluğu/masumiyeti tehdit eden bir dış güç olarak belirir. Ancak devletin dışsallığı gerçekte yabancı bir güç olmasından değil, topluma yabancılaşmış olmasından kaynaklanmaktadır. Bu anlamda devlet çocuksu toplumun duygularını, hassasiyetlerini, mağduriyetini anlayamayan, zorba bir "baba" gibi davranır. Bu noktada Sinan Çetin'in canlandırdığı program sunucusu, "mağdur çocuk toplum"/"zorba devlet baba" ilişkisine üçüncü bir odağı, "bağımsız" medya kuruluşunu temsilen müdahalede bulunur. Bu, çocuk toplumu kendi haklarına sahip çıkması, babanın zorbalığına tepki vermesi konusunda cesaretlendiren bir müdahaledir ve nitekim hem stüdyo içindeki, hem de ekran başındaki izleyicileri harekete geçirerek amacına ulaşır. Burada, Sinan Çetin'in kendini özdeşleştirdiği "bağımsız medya" üzerinden, kültür endüstrisine, özel sektöre, sermayeye bir "hamilik" rolü biçiliyor gibidir. Zorba devlet otoritesinin karşısına "özgürleştirici" piyasa ekonomisi konur. Özel sektör, devletten bağımsız bir güç odağı olarak, devletin zorbalığına karşı toplumu himaye eder, bilinçlendirir, haklarını öğretir. Bu son derece sorunlu iktidar denklemi içinde sinemaya biçilen rol, piyasa ekonomisinin, neoliberal ideolojinin sözcülüğünü yapmak gibi görünmektedir.

*Komser Şekspir* "yetimlik" temasının parodik temsili üzerinden bir yandan çocuk kalmış toplum fikriyle dalga geçer bir yandan da çocuk toplumun hamiliğine soyunurken, *Vizontele* ve *Vizontele Tuuba*'da "yetimlik" bu kez bir imkân olarak çıkar karşımıza. Filmdeki baba-oğul ilişkileri yine iki düzlemde yansıtılır. Gerçek babalarla oğulların ilişkilerinde oğullar yaramaz, hayta çocuklarken, babaların kendileri de oğulları için özdeşleşilebilecek bir ideal oluşturmaktan uzak, aciz, çocuksu yetişkinlerdir. Hangi konuda anlaşamadıklarını kendileri bile bilmeyen, aralarındaki tek ayrım basit bir harf farkıymış gibi görünen (DFKD ve DEKD) iki sol örgüte mensup "devrimci" gençler, sürekli bir itiş kakış içinde kavga ederler. Bu kavgaların ardından gözaltına alınır, babalarının jandarma komutanından ricacı olması üzerine salıverilirler. Nezaret

çıkışında babaları oğullarını kulaklarından tutup eve götürür. Babalarla oğulları arasındaki ilişkiyi tanımlayan, çatışma görüntüsü altında iki tarafı da içine alan çocuksuluk durumudur. İkinci düzlemdeki baba-oğul ilişkisi, bu kez çocuksu toplumla, topluma askeri darbeyle dışarıdan zorbaca müdahalede bulunan devlet otoritesi arasında kurulur. Filmin sonunda, yönetmen Yılmaz Erdoğan'ın konuştuğu Yılmaz karakterinin bugünkü sesi 12 Eylül sonrası günleri yorumlarken, "Güner ağabeyle *çocukları* götürdüler," der, "bazıları bir ya da birkaç yıl sonra geri döndü, bazıları dönmedi... Hepsi iyi *çocuklardı*... Yapmak istedikleri şeylerin bazılarının yasadışı olduğunu biliyorlardı, ama yapmak istediklerinin hiçbirini yapmamışlardı."[18] Bu sözler, bir yanda "mağdur çocuk toplum"/"zorba devlet baba" ilişkisini gizil biçimde yeniden üretirken, bir yandan da çocuk toplumun hamiliğine soyunmasa da, sözcülüğünü yapar, çocuksuluğunu hoş göstermeye çalışır, onun adına özür diler gibidir.

*Vizontele*'de bu çerçeve içinde çizilen baba-oğul ilişkilerinin tümüyle dışında kalan bir karakter vardır. Bu, yönetmen Yılmaz Erdoğan tarafından oynanan Emin'dir. Kimliği ve meşruiyeti şaibeli bir babanın oğlu olan Emin ayrıksı bir karakterdir. Kendisinin hiç görmediği, annesiyle evlenmeden ortadan kaybolmuş, kentteki rivayete göre kutsal bir şeyh olan babası, Emin'e göre "şerefsizin biri"dir. Böyle şaibeli bir baba figürüne sahip olmak, ya da "belirli" bir babaya sahip dahi olmamak, oğlu bir yanıyla güçsüz kılar. Aslında Emin'in "deli"liğinin kaynağı da budur muhtemelen. Echopraxia hastası olan Emin, belli durumlarda istem dışı hareketlerle karşısındaki insanların yaptıklarını taklit eder. Kent halkı için bir

18. *Vizontele Tuuba*'nın, 1970'lerin sonlarındaki devrimci sol gençlik hareketine, 12 Eylül askeri darbesine yönelik politik tavrı pek çok eleştiri de almıştır. Filmin en fazla sorgulanan sahnelerinden biri Yılmaz'ın anlatıcı sesi eşliğinde izlediğimiz, solcu gençlerin askerlerce götürülme görüntüsüdür. Emrah Beriş, sözgelimi, *Vizontele Tuuba*'nın, "12 Eylül darbesini eleştirmek bir yana, darbeye karşı oldukça nötr, hatta olumsal bir tavır" sergilediğini, filmin "sistem eleştirisi yerine sağcı eleştirisi yapmakla yetindiğini" söyler (Emrah Beriş, "*Vizontele Tuuba* Ne Anlatıyor?" *Radikal İki*, 8 Şubat 2004). Yıldırım Türker, filmin politik tavrını daha da sert bir tonda eleştirerek, söz konusu sahneyle ilgili şöyle ya-

eğlence kaynağına dönüşmüş olan hastalık, psikanalitik kuram terimleriyle düşünüldüğünde Emin'in gerçek ve meşru bir baba figüründen yoksun olma durumuyla ilişkili görünür. Özdeşleşebileceği, kendi kimliğini onu taklit ederek oluşturacağı idealleştirilmiş bir baba modelinden yoksun olan Emin, karşısındaki herkesle özdeşleşmek, herkesi model almak, taklit etmek şeklinde tezahür eden psikolojik bir bozukluk geliştirmiştir. Meşru bir babaya sahip olmayan oğulun, içinden konuşabileceği sabit ve istikrarlı bir özne konumu da yoktur. Bedeni, kendi iradesi dışında hareket eder, sözleri, davranışları kimse tarafından ciddiye alınmaz.[19] Ancak, bu kadar belirsiz ve şaibeli bir baba figürü oğul için beklenmedik bir güç ve özgürleşme kaynağı da olabilmektedir. Toplum içinde saygın bir konumu olmayışını, herkes tarafından "deli" sayılmayı umursamadığı gibi, bu durumu eğlenceli bile bulur Emin. Hiç gocunmadan "piç" olduğunu, bundan da hoşnut olduğunu söyler. Yasaklar koyan, kısıtlamalar getiren, ama oğula toplum içinde meşruiyeti olan bir özne konumu sağlayan baba figürüyle özdeşleşme sürecinin hiç yaşanmamış oluşu, Emin'e farklı türden bir özgürlük, farklı bir varoluş imkânı sağlar gibidir. Boyun eğeceği bir otorite, özdeşleşebileceği idealleştirilmiş bir baba modeli olmayan Emin, hiç büyümemiş, büyümek zorunda kalmamış bir çocuktur adeta. Tıpkı bir çocuğun oyuna ve oyuncaklara olan sınırsız ilgisi gibi, her türden teknolojik alete sonsuz bir merakı vardır. Sürekli yeni buluşlar yapar, aletler geliştirir. Tek başına yaşadığı evi, hepsi de kendi icadı olan tuhaf aletlerle dolu bir oyun bahçesi gibidir. Bir çocuk saflığıyla, her aklına geleni ölçüp biçmeden olduğu gibi söyler. Babasızlık özgürlük getirir, çocuksuluk güçlü bir zırha dönüşür.

zar: "... filmde 12 Eylül'ü bekleyen günler, Erdoğan'ın küçük kasabasına bir avuç zekâsı gelişmemiş, ahlâkı ve kafası tekamül etmemiş solcu kliklerin itişmesiyle yansıtılıyor. Darbenin cemseleri o çocukları yüklenip bir bilinmeze uzaklaşırken Erdoğan'ın içli sesi o çocukların kimi yapmak istediklerinin yasal olmadığını bildikleri lâkin onları yapmadıklarını söyleyerek sorumlulara ince bir sitem yolluyordu" (Yıldırım Türker, "*Vizontele*'den 78'lilere", *Radikal*, 16 Şubat 2004).

19. Nezih Erdoğan (2004) *Vizontele*'nin meselesini esas olarak üç mimetik temsil aygıtı, radyo, sinema ve televizyon, üzerinden ifade ettiğini söyler ve Emin'in hastalığını da bu çerçevede bir temsil problemi olarak değerlendirir.



*Vizontele Tuuba*'da yönetmen Yılmaz Erdoğan'ın "personası"nı yankılayan iki karakter, genç Yılmaz (Şenol Balı) ve Deli Emin (Yılmaz Erdoğan), bir arada.

*Vizontele Tuuba*'da ilginç biçimde yönetmen Yılmaz Erdoğan'ı bu iki rolde birden görürüz. Bir yandan 12 Eylül öncesi olaylara lise öğrencisi bir ergen olarak şahit olan Yılmaz'ın bugünkü sesidir Yılmaz Erdoğan. Bu ses, bugünün perspektifinden geçmişi, kendi çocukluk anılarını anlatır bize. Diğer yandan filmin en kendine özgü, ayrıksı karakterini, Deli Emin'i canlandırır. Her iki durumda da olayların hem içinde hem dışında, bir tür dokunulmazlığa sahip karakterlerdir bunlar.

Filmin en başından, anlatıcı ses Yılmaz'la filmin yönetmeni Yılmaz Erdoğan arasındaki özdeşlik açıkça ima edilir. Lise edebiyat hocasının verdiği "yaz tatilini nasıl geçirdiniz" konulu kompozisyon ödevini yapamayan Yılmaz'ın durumunu Yılmaz'ın bugünkü sesi şöyle açıklar: "Yapamadım, o gün o ödevi yazamadım... İşte şimdi, yıllar sonra deniyorum o ödevi yapmayı. Bakalım hocam beğenecek mi?" Böylece yönetmen Yılmaz Erdoğan'ın yaptığı film, lise öğrencisi Yılmaz'ın yapamadığı kompozisyon ödevinin gecikmiş bir cevabı gibi sunulur. Yılmaz, Yılmaz Erdoğan'ın çocukluğudur. Böyle bakınca, Yılmaz karakterinin dokunulmazlığının kaynağı tam da küçük taşra ortamının dışına çıkabilmiş, onun sınırlılıklarını, kapalılığını, çocuksuluğunu aşabilmiş, terim yerindeyse "büyümüş" bir karakter olmasından kaynaklanır. Burada "büyümek" derken hem olgunlaşmayı, hem de toplumsal güç elde etmeyi kastediyorum. Yılmaz Erdoğan'a ait ses, hem geçmişteki olayları serinkanlılıkla değerlendirip aktarabilecek kadar olgunlaşmış, hem de bu aktarımı büyük bütçeli bir film formunda gerçekleştirebilecek kadar toplumsal güç elde etmiş birisidir.

Emin, Yılmaz gibi somut biçimde kapalı taşra ortamının dışına çıkmayı ve çocuksuluğu aşmayı başaramasa da, o da her şeye dışarıdan bakabilen, kendince dokunulmazlığı olan bir karakterdir. Yılmaz'ın aksine, Emin'in çocukluğu aşma biçimi "büyümek" değil, yukarıda tartıştığım gibi, büyümeyi en baştan reddetmek, çocuksuluğu sonuna kadar götürmektir. Tam da kimsenin ciddiye almadığı, adam yerine koymadığı birisi olduğu için, her şeyin içinde olmasına karşın, dışarıda kalmayı başarır Emin. El becerisinden ötürü kentteki tüm tabela yazma işleri Emin'e yaptırılır. Kentin dayandı-

ğı yüksek tepeye dev harflerle DFKD yazmak da, Adalet Partisi İlçe Merkezinin tabelasını hazırlamak da ona düşer. Tüm bu işleri hiçbir fikri ya da duygusal katılımı olmaksızın, yalnızca teknik yanıyla ele alır Emin. Tüm bu siyasi faaliyetleri içten içe boş, "çocukça" bulur. Ancak çevresinde kendini fazla ciddiye alan tüm çocuk-yetişkinlerden farklı olarak, Emin çocuksuluğu ve ciddiye alınmamayı baştan kabullenerek kendine bir dokunulmazlık alanı yaratmıştır. Nitekim, 12 Eylül darbesinden sonra götürülen pek çok "çocuk"tan biri olmaz. Çocuksuluğu kabullenmek bir kez daha koruyucu bir zırha dönüşür.

Burada yönetmen Yılmaz Erdoğan'ın sesi ve/veya bedeniyle canlandırdığı iki karakter arasındaki benzerlik ilginç görünüyor. Yukarıda göstermeye çalıştığım gibi, her iki karakter de farklı stratejiler kullanarak olayların hem içinde hem dışında kalmayı başarır, her ikisi de bir tür dokunulmazlığa sahiptir. Filmin açıkça ortaya konan otobiyografik yanından ötürü Yılmaz'ın Yılmaz Erdoğan'ın çocukluğu olarak görülebileceğini söylemiştik. Aynı şey Emin için de söylenemez mi? Emin'de de Yılmaz Erdoğan'dan bir şeyler yok mudur? Belki bu iki karakteri yönetmenin iki farklı yarısı gibi okumak mümkün: Giden ve geride kalan; akla, sağduyuya sarılan ve deliliğe sığınan; büyümeyi seçen ve çocuk kalan. Nitekim bu iki karakterin öykü içindeki kesişme noktası Tuuba olur. Yılmaz da Emin de platonik bir aşkla bağlıdır Tuuba'ya. Filmin sonunda Tuuba'yı götüren otobüs kıvrıla kıvrıla yükselen dağ yolundan çıkarken, Emin'in bir zamanlar sol örgütlerden birinin adını yazdığı tepeye bu kez kendi için bir şey yazmış olduğunu fark ederiz: Dev harflerle TUUBA. Bu, filmin başında "yaz tatilini nasıl geçirdiniz" konulu kompozisyon ödevini yapamayan Yılmaz'ın defterine yazabildiği tek sözcüktür aynı zamanda.

Daha önce nostalji filmlerinin ortaya koyduğu toplumsal eleştirinin en keskinleştiği noktanın, metnin, kendisine dair düşünümsel bir boyut kazandığı, "çocuk toplum" meselesinin bizatihi kendisinin tartışma konusu edildiği anlar olduğundan söz etmiştim. Gerek *Komser Şekspir* gerekse *Vizontele Tuuba*'da, ortaya konan toplumsal eleştiriyle yönetmenin kendi kimliğinin metne eklemle-

nişinin nasıl ilişkilendiğine bakmak bu anlamda ilginç olabilir. Yönetmenin filmde gerçek hayattaki kimliğiyle çakışan özelliklere sahip bir figür olarak karşımıza çıkması, filmin yapıntılığını açık ederek, filmin kendisine dair düşünümsel bir boyut oluşturmanın yanı sıra, öyküyü çerçeveleyen, izlediklerimizi nasıl okumamız gerektiği konusunda bizi yönlendiren, ayrıcalıklı bir üstsöylem alanı da yaratmış olur metin içinde. Her iki filmde de yönetmen, toplumsal çocuksuluğu tespit eden, ama bu çocuksuluktan kendini ayrıştıran bir figür olarak çıkar karşımıza. Böylece film metninin ne tam içinde ne tam dışında şekillenen bir alandan seslenir bize yönetmen. Bu aynı zamanda, Türkiye'deki baskıcı devlet ideolojisine alternatif oluşturma iddiasıyla ortaya çıkan yeni bir hegemonik iktidar alanının temsili olarak okunabilir. Bu yeni hegemonik iktidarın –ki gücünü yeni kültür endüstrisinden ve onu biçimlendiren neoliberal ekonomik/toplumsal sistemden alıyor– kendine biçtiği, zorba devlet karşısında toplumun hamiliğine soyunma rolü kaçınılmaz olarak toplumsal çocukluk fantazisinin sürekli yeniden üretilmesini gerektirecektir.

### Metindeki Sızıntı

Yeni Türk sinemasının popüler kanadında karşımıza çıkan nostalji türünü, 1990'larda Türkiye'de yükselmeye başlayan "nostalji kültürü"nün bir uzantısı olarak değerlendirmek mümkün. Geçmişe yönelik bir ilgi patlamasının yaşandığı bu dönemde, edebiyat, popüler müzik, mimarlık, kent tasarımı gibi alanlarda geçmişe ait formların yeniden değer kazanıp, ilgi görmeye başlamasına tanık olduk (Özyürek, 2001). Bu çerçevede popüler sinemadaki nostalji türü de bir hatırlama, geçmişe dönme, geçmişi yeniden düşünme çabasının göstergesi olarak görülebilir. Nostalji filmleri, resmi tarih söyleminin bütüncül, militer, asık suratlı anlayışının karşısında, sivil ve öznel bir bellek kültürünü harekete geçirirler; göz ardı edilen gündelik hayat pratiklerini öne çıkaran geçmiş anlatıları ortaya koyarlar. Bu anlatılar aracılığıyla, günümüz Türkiyesi'ndeki hegemonik ikti-

dar söylemi karşısında eleştirel ve muhalif bir duruş sergilemek de mümkün olacaktır.

Bununla birlikte, nostalji filmlerinin ortaya koyduğu toplumsal eleştirinin son derece sorunlu olduğunu düşünüyorum. Bu filmler, Türkiye toplumunun yaşadığı hızlı ve karmaşık toplumsal dönüşüm sürecinde ortaya çıkan gerilimleri, endişeleri, çatışmaları, önce/sonra, iç/dış karşıtlıklarından oluşan basit bir çerçeve içinde anlamlandırma çabasına girmektedir. Bu bağlamda, Türkiye toplumunun bugünkü sorunlarının kaynağı olarak sunulan "kötülükler" daima "dışarı"dan gelen müdahalelere atfedilirken, "içerisi" olarak kurulan küçük topluluk yaşantısı katıksız saflık, masumiyet ve iyiliğin odağına dönüşür. Nostalji filmlerinde geçmiş şeyleştirilir, bir tür toplumsal çocukluk dönemi olarak tasavvur edilir, toplum çocuksulaştırılır. Bu filmler, geçmişteki taşra yaşantısında cisimleşen bir kolektif kimlik, bir "biz" anlatısı, bir tür "içsel hakikat alanı"[20] kurarlar. "Biz"i tarif eden kendinden menkul bir iyilik, saflık, çocuksuluktur. Bu "biz" anlatısı bir yandan toplumu şirin, afacan bir çocuk olarak tasavvur ederken, bir yandan da hesap verebilir olma sorumluluğundan arındırır. Nostalji filmleri böylece toplumu tarihin yükünü taşımaktan kurtarmış olur. Bu filmler her ne kadar sü-

20. Burada, "içsel hakikat alanı" kavramını Meltem Ahıska'nın (2005), Türkiye'de radyo arşivlerinin yokluğu bağlamında yaptığı tartışmadan ödünç alıyorum. Ahıska, Türkiye'de geçmişin kaydının tarihi belgelerle tutulmak yerine anılarla dile getirildiğini tartışırken, bu yolla tarihin kişiselleştiğinden, "bize özgü" bir modernlik macerasının paylaşılabilecek parçalarına dönüştürüldüğünden söz eder. Ahıska'ya göre, Türkiye'de "... iktidarın, hayali Batılı göze seslenen resmi (tarihsel) anlatılar kadar, 'bizi' anlatan bu samimiyet ve yakınlık alanının kurulmasına" da ihtiyacı vardır (2005: 68). Aynı tartışmanın devamında, "... gerçeklik temsili içinde dile gelemeyen ve gerçekliğin başka türlü olduğuna dair bilgi fazlasının ikincil bir hakikat alanı", bir tür "içsel hakikat", yarattığını iddia eder Ahıska. "Hakikatini söylenen ile yaşananın arasındaki uçurumda bulan, ve iktidarın katı inkârına karşı esnekliği ve değişkenliğiyle gerçekçileşen bir eylemlilik ve anlamlandırma haritası" oluşturan bu içsel hakikat alanı, "farklı yaşam ihtimallerine yönelmek yerine, merkezi iktidar temsilinin kodlarını başka bir dile" çevirerek işlev görür (2005: 324). Günümüz Türkiyesi'nde kültür endüstrisinin egemen aktörlerinin tam da bu tür bir "içsel hakikat" alanına seslenerek kendilerini konumlandırdıklarını düşünüyorum. Kurdukları "bizi" anlatan samimiyet ve yakınlık alanı, "farklı yaşam ihtimallerine yönelmek yerine, merkezi iktidar temsilinin kodlarını başka bir dile" çevirmektedir yalnızca.

rekli geçmişe dönse ve geçmişi özlemle ansalar da, aslında ortaya koyduklarının bir hatırlama değil, unutma çabası olduğunu söyleyebiliriz. Ya da daha yerinde bir ifadeyle, nostalji filmlerinin geçmişe yaklaşımı aslında tam da belleğin kendisinin paradoksal yanını açık eder nitelikte bir örnektir. Psikanalitik kuram, hatırlama ve unutmanın kaçınılmaz biçimde birbiriyle bağlantılı, iç içe geçmiş süreçler olduğunu söyler bize.[21] Hatırlama, son kertede unutmanın biçimlerinden biridir yalnızca. Bu anlamda, nostalji filmleri geçmişin eleştirel bir sorgulamasını yapmak yerine, geçmişi dondurulmuş bir çocukluk anlatısı içine hapseder. Söz konusu olan, geçmişi yakına çekmek yerine, geriye itmek için girişilen bir hatırlama çabasıdır adeta. Aidiyet sorunsalı etrafındaki gerilimler ve onlara eşlik eden şiddet, sevimli bir çocukluk anlatısı içerisinde bulanıklaşırken, toplumsal çatışmalar dışsallaştırılır, dışarıdan gelen kötülükler olarak tasvir edilir. Nostalji filmlerinde geçmiş geçiştirilir. Bu filmlerin yaptığı, geçmişi bir çocukluk anlatısı olarak temize çekmek, toplumu çocuksulaştırarak temize çıkarmak, böylelikle geçmişin yükünden kurtarmaktır.

21. Freud (1986), bellek süreçlerine ilişkin çalışmasında çocukluğumuza ilişkin hatırladığımız şeylerin çoğunun önemsiz ve ilgisiz içerikte olduğu saptamasını yapar. Freud'a göre bu tuhaf durum, aslında bir yer değiştirme sürecinin sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Bir diğer deyişle, çocukluğumuzdan hatırladığımız anlamsız görünen tüm bu izlenimler, aslında birtakım başka anlamlı izlenimleri ikame etmektedir. Freud bu ikame anıları ifade etmek için "perde anı" (*screen memory*) kavramını kullanır. Bu çerçevede, gündelik hayatta sıkça karşımıza çıkan psikolojik semptomların bazıları, sözgelimi tanıdığımız kişilerin isimlerini yanlış hatırlama durumu, "perde anı" yapısıyla alakalıdır. Her iki durum da hatırlama sürecindeki hatalarla bağlantılıdır. Her iki durumda da belleğin yeniden ürettiği, aslında üretmesi gereken şey değil, ama onun yerini tutmak üzere üretilen başka bir şeydir. İsimleri yanlış söyleme durumunda, bir bellek eylemi oluşur, ancak belleğin ürettiği gerçek değil, ikame isimlerdir. Aynı şekilde, "perde anı" formasyonunun temelinde de, hatırlananlar, tıpkı hatırlanan yanlış isimlerde olduğu gibi, unutulan şeylerin yerine geçer (1986: 45). Bizim tartışmamız açısından daha ilginç olanı, Freud'un aynı yazıda, bireylerin çocukluk anılarıyla, uluslarınki arasında bir analoji kurmasıdır. Freud'a göre, bir ulusun kendine ilişkin sahip olduğu efsane ve mitler, bireylerin çocukluk anılarının "perde anı" yapısına benzer. Bir diğer deyişle, ulusal efsane ve mitler, hatırlanmayan başka şeylerin yerine geçen ikame anılardır (1984: 48).

Bu bölümü burada nostalji filmlerinin son kertede eklemlendiği ideolojik konumun eleştirisiyle bitirmek mümkün belki. Ancak popüler kültür okumasının bizi getirdiği yer çoğunlukla bir "dahası var" noktası oluyor. Popüler metinlerde, üretilen anlamların egemen ideolojiyle eklemlendiği noktada, genellikle metnin kendi üzerine kapanmasını engelleyen bir fazlalık, aşırılık unsuru çıkıyor karşımıza. Bu anlamda popüler metinlere istikrarlı, sabit ve bütünlüklü yapılar olarak bakmak yerine, Christine Gledhill'in söylediği gibi, anlam üretim sürecini farklı çıkarlar, konumlanışlar, deneyimler ve beklentiler arasında sürekli dönüşen, dinamik ve gerilimli bir "müzakere zemini" olarak düşünmeliyiz (1990: 67). Popüler kültüre bu tür bir yaklaşım, yalnızca popüler metinler aracılığıyla hegemonik iktidarın nasıl yeniden üretildiğine değil, aynı zamanda metinden birtakım anlam fazlalıklarının, aşırılıkların sızdığı çatlaklara da dikkat sarf edecek, bunları yorumlamaya çalışacaktır.

Bu çerçevede, *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*'dan bir sahneyi tartışmak istiyorum son olarak. Filmin sonuna doğru Esnafspor'un emektar antrenörü Hacı, bir süredir bedenini kemiren ancak son anda fark edilen hastalığına yenik düşerek ölür. Hacı'nın beklenmeyen ölümü tüm takımı yasa boğar. Kimi kimsesi olmayan Hacı'nın cenazesini takım arkadaşları kaldırır. Ölümünden sonra Hacı'nın İstanbul'daki bir tanıdığına telgraf çekilmiş, ancak yanıt gelmemiştir. Cenaze namazının ardından Esnafsporlular kahvehanede üzgün otururken, Hacı'nın İstanbul'daki tanıdığı çıkagelir, üstelik sohbet sırasında gelen kişinin herhangi biri değil, Hacı'nın ağabeyi olduğu ortaya çıkar. Bu durum karşısında hem şaşıran, hem mahcup olan takım elemanları, Hacı'nın kimi kimsesi olmadığını sandıkları için cenazeyi ağabeyini beklemeden kaldırdıklarını açıklarlar. Ağabeyin bu duruma tepkisi beklenmedik biçimde kahkahalarla gülmeye başlamak olur. Niye güldüğünün sorulması üzerine "iyi ama kardeşim biz Ermeniyiz," der ağabey. Topluluk yıllardır tanıdıkları birisi hakkında ilk kez duydukları bu gerçek karşısında büyük şaşkınlık yaşar. "Ne olacak şimdi," diye sorarlar. "Kardeşim

iyi adamdı, böyle şeyleri önemsemezdi," der ağabey ve hep birlikte Hacı'nın sevdiği meyhaneye gidip onun anısına içmeyi önerir.

Bu sahneyi nasıl yorumlamalıyız? Filmin sonunda hem karakterler hem de izleyici açısından beklenmedik bir gerçek açığa çıkar.[22] Esnafspor'un sevilen emektar antrenörünün aslında Ermeni olduğu anlaşılır. Kanımca bu sahne filme temel bir anlamsal ikilik kazandırmakta ve tüm metni istikrarsızlaştırmaktadır. Bir yanıyla, sahnenin yumuşak ve zarif tonunun kültürel fark meselesine sempatik ve politik anlamda doğrucu bir yaklaşım ortaya koyduğunu iddia etmek mümkün. Kültürel farklılığın fark edilmesi küçük taşra topluluğu içinde önce ufak çapta bir şok etkisi yaratsa da, bu durum yerini hemen hoşgörü ve kabullenme duygularına bırakmıştır. Bir diğer deyişle, kültürel fark kapsayıcı bir hümanist yaklaşım içerisinde erir, önemsiz bir detaya indirgenir. Yeni Türk sinemasının popüler kanadında kültürel fark meselesine böyle yumuşak ve sempatik yaklaşımların hayli yaygın olduğunu söyleyebiliriz. Pek çok popüler filmde farklı kültürel özelliklere "dekoratif" olarak yer verilir. *Vizontele* ve *Vizontele Tuuba*'da sözgelimi, Kürt kimliği çeşitli düzlemlerde anıştırılsa da (karakterlerin isimleri, aksanlı dil kullanımı, etnik müzik ve kostümler, vb.), hiçbir zaman açıkça dile getirilmez. Böylelikle kültürel fark bir yanıyla içerilmiş, kabul görmüş olur, ancak diğer yandan bu yalnızca yüzeysel bir değinme olarak kalır, zira kültürel farklılıkların arka planında yaşanan iktidar ilişkileri, toplumsal çatışmalar ve şiddet yok sayılır. *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*'da sözünü ettiğim sahneyi bir düzlemde bu yaklaşımın bir uzantısı gibi okumak mümkün görünüyor.

Ama hepsi bu değil. Aynı zamanda çok rahatsız edici bir şeyler de var bu sahnede. Aslen Ermeni/Hıristiyan olan Hacı'nın ölümünden sonra yanlışlık eseri Müslüman geleneklerine göre defnedilmesi her ne kadar film içinde yumuşak ve mizahi bir yaklaşımla ele alınsa da, bu "masum" yanlışlığın ardında gizlenen toplumsal şiddetin izlerini sezinliyoruz. Açık ki, Hacı tüm yaşamını ger-

22. Gerçi Hacı'yı hastanede gördüğümüz sahnede bu konuda ufak bir ipucu verilir izleyiciye, Hacı ölmeden önce Aynur'a Ermenice "elveda aşkım" der.



*Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*'da kimliklerini gizleyerek yaşayan iki Ermeni kökenli karakter, Hacı (Savaş Dinçel) ve Aynur (Müjde Ar).

çek kimliğini gizleyerek geçirmek durumunda kalmış, Ermeni olduğunu en yakın dostlarıyla bile paylaşmamıştır. Bu bilgiyle öyküye geri dönüp baktığımızda, Hacı'nın hayat karşısında baştan yenik tavrının, Aynur'la Hacı'nın tuhaf aşklarının, Aynur'un fahişe olmasının gerisinde dile dökülmeyen başka nedenlerin de olabileceğini fark etmeye başlarız. Leyla Neyzi, Türkiye'nin Cumhuriyet tarihinde ulusal kimliğin kuruluş sürecini tartışırken, her ne kadar Kemalist projeyi desteklemiş olsalar da, gayrimüslim vatandaşların her zaman muhtemel yabancılar olarak görülmüş, ayrımcılıkla karşı karşıya kalmış ve göçe teşvik edilmiş olduklarını vurgular (2004: 23). Bu bağlamda, Türkiye Cumhuriyeti tarihi, "kimlik açısından bir sessizleştirme, gizleme, takiye ve asimilasyon tarihi"dir (2004: 9). Neyzi'ye göre, "geçmişle ilgili tabular şiddeti belki de en çok, kolaylıkla görülemeyen veya dile getirilemeyen yollardan, yani öznenin içine sinsice işleyen gizlilik ve korku yoluyla oluştururlar" (2004: 10). Tartıştığım sahnede tam da bu "sessizleştirme"nin şiddetini hissetmemizi sağlayan bir şeyler var gibidir. Böylece, toplumsal çocukluk dönemi olarak kurulan geçmişin, çocukluğun mutluluk mekânı olarak tasavvur edilen geçmişteki taşra yaşantısının karanlık yüzüyle karşılaşırız. Masumiyet, kültürel farklılıkların sessizleştirilmesi, toplumsal çatışmaların görmezden gelinmesi pahasına mümkündür. Geçmişin sessizleştirilen yanları, bu sessizleştirmenin yarattığı dehşet, tekinsiz bir hayalet gibi gezinmektedir, katıksız bir saflık ve masumiyet tasavvuru olarak hayal edilen çocukluk evinin içinde.



***Kasaba*, Nuri Bilge Ceylan, 1997**

# 2 OYUN / BOZGUN
## Nuri Bilge Ceylan Filmleri

> Kaplumbağanın kabuğu, en büyük avantajı olmanın yanı sıra hayvanın özel yükü (yani laneti) ve (çarpık ayaklarını düşünecek olursak) yarasının kaynağı olarak görülebilir mi?
>
> Craig Stephenson

Nuri Bilge Ceylan'ın uzun metrajlı ilk üç filmini,[1] *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Uzak*'ı (2003), önceki bölümde tartıştığım nostalji filmleriyle bir arada düşündüğümüz zaman, odaklanılan temaların ilginç biçimde neredeyse tümüyle örtüştüğünü fark ederiz. Tıpkı nostalji filmlerinde olduğu gibi, *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak*'ta da "ev", "çocukluk" ve "taşra" temel meseleler olarak çıkar karşımıza. Ancak burada çarpıcı olan, benzerlikten ziyade, benzer temalar etrafında nasıl bambaşka bir sinema üretilebildiğidir aslında. "Ev", "çocukluk" ve "taşra" meseleleri Ceylan'ın filmlerinde öylesine farklı bir anlam dünyasına eklemlenir ki, nostalji filmleriyle tematik ortaklıklar tanınmaz hale gelir.

1. Nuri Bilge Ceylan'ın sinemaya başlaması 1995 yılında çektiği kısa metrajlı bir filmle, *Koza* ile olmuştur. Diğer filmlerinde olduğu gibi yine Ceylan'ın anne babasının rol aldığı bu konuşmasız siyah-beyaz filmde, yeniden birlikte yaşamayı deneyen, ama sonuçta ayrılmak zorunda kalan yaşlı bir çiftin hikâyesi anlatılır.

## Taşra

Nuri Bilge Ceylan filmlerinin eve, çocukluğa ve taşraya bakışı her şeyden önce hiçbir biçimde "nostaljik" değildir. Bu filmlerin temel ekseninde yer alan "taşra", geçmişe ait, geçmişte kalmış, kaybolmuş, bugün artık varolmayan, o nedenle de özlemle anılan bir yer ve yaşantı biçimi olarak çıkmaz karşımıza. Tersine bu filmler evin, çocukluğun ve taşranın hiçbir zaman geride bırakılamayacağını, daima şimdiye ait meseleler olarak kalacağını imler gibidir. Bu haliyle, Ceylan'ın filmlerinde karşımıza çıkanın bir tür "karşı-nostalji" olduğunu bile söyleyebiliriz.

Pek çok araştırmacıya göre Türkiye'de 1980'lerden bu yana birbirinin zıttı gibi görünen iki süreç bir arada yaşanmaktadır: Taşralaşma ve taşranın yitişi. Tanıl Bora (2005b) sözgelimi, geçtiğimiz dönemde Türkiye'de şehirler taşralaşırken, taşrada da şehirleşmenin yüzlerinin ortaya çıktığından bahseder. Şehirlerin taşralaşma süreci, yerleşik şehir kültürünün taşradan kendisine akan göçü massedecek güçten ve kaliteden yoksun olması sonucu, taşra kültürünün şehri kaplaması biçiminde yaşanırken, paralel biçimde şehirleşmenin kimi unsurları da küresel sermayenin hareketlerinin yönlendirdiği biçimde taşrada ortaya çıkmaktadır. Bora'ya göre, burada "benzeştirici, aynılaştırıcı" bir süreçle karşı karşıyayız: "Sanki her yer şehir ve her yer taşra – veya hiçbir yer" (2005b: 46). Bu sürecin sonuçlarından biri, köy-kent ikiliğinin arasında dikilen, dinginliğin ve durağanlığın simgesi olan kasabanın yitişi olacaktır. Yaşadığımız dönemde artık "kasabadan kastedilen o sessizlik, o tıkanmışlık, o kendi içine kapanmışlık kalmamıştır" (2005b: 42). Bu anlamda popüler nostalji filmlerinin taşrayı geçmişte kalmış bir imgeye dönüştürmeleri Bora'nın sözünü ettiği "kasabanın yitişi" süreciyle ilişkili olarak düşünülebilir. Nostalji filmlerinde karşımıza çıkan Bursa'nın, Antakya'nın, Van'ın bugün artık bir karşılığı yoktur ve belki geçmişte de hiç olmamıştır. Bu filmlerin yaptığı, belki tam da kayıp duygusundan yola çıkarak bir bütünlük, tamlık durumu hayal etmek ve bunu geçmişe yansıtmaktır. İşte Nuri Bilge Ceylan sinemasıyla nostalji filmlerinin yolu ilk olarak bu noktada kesin bi-

çimde ayrılır. Ceylan'ın filmleri, geçmişte varolduğu tasavvur edilen, masumiyet çağı ya da toplumsal çocukluk dönemi olarak idealleştirilen, masalsı bir taşraya değil, doğrudan doğruya bugün yaşandığı haliyle taşraya, taşradan ne kaldıysa ya da taşra neye dönüştüyse ona bakmaktadır.

Ceylan'ın ilk filmi adını doğrudan bugün artık kaybolmakta olduğu söylenen yer/topluluk ölçeğinden alır: *Kasaba*. Yönetmenin geçmişinden otobiyografik öğeler taşıyan film, Ceylan'ın kendi çocukluğunun bir bölümünün geçtiği Çanakkale yakınlarındaki Yenice kasabasında çekilmiştir. *Kasaba*, bir ailenin üç farklı kuşağına mensup bireyler üzerinden taşrada gündelik hayatın küçük ayrıntılarına odaklanır. Sıkı dokunmuş olaylardan oluşan bir öykü anlatmak yerine, film doğrudan bir taşra kasabasında zamanın kendiliğinden, gevşek akışını göstermeyi hedefler gibidir. Anlatı iç içe geçmiş iki zamansal çerçeveden oluşur. İlk çerçeve, gece-gündüz döngüsü ya da gün akışıdır. Film sabahın erken saatlerinde okula gitmekte olan çocukların karda oynama görüntüleriyle başlar. Ardından okulda geçen, öğretmen ve öğrencilerin sınıf içindeki ilişkilerini betimleyen uzunca bir sekans izleriz. Bu bölüm boyunca zaman zaman araya kasabanın çeşitli yüzlerini gösteren, ki çoğunlukla doğa enstantaneleridir bunlar, durağan imgeler girer. Bu görüntülerin içinde işsiz güçsüz bir genç olan Saffet'i (Mehmet Emin Toprak) bazen dalgın pencereden dışarı bakarken, bazen sokakta yürürken, bazen toprağa uzanmış gökyüzünü seyrederken görürüz. Okul sekansının ardından, sınıfta öğrencilerden biri olarak gördüğümüz Asiye'yi (Havva Sağlam) kardeşi Ali'yle (Cihat Bütün) birlikte eve dönerken gösteren yine uzunca bir bölüm gelir. Öğlenle ikindi saatleri arasına yayılan bir zaman boyunca, iki kardeş geçtikleri yerlerde rastladıkları hayvanlarla oyuna dalıp yol boyunca oyalanır. Bu uzun sekans sırasında zaman zaman araya yine içinde Saffet'in de olduğu kasaba görüntüleri girer. Çocuklar eve vardıklarında vakit ikindiyle akşam arasıdır. Bundan sonra tüm ailenin geceyi bir arada, tarlada ağaçların altında sohbet ederek geçirdikleri bölüm gelir. Akşam alacakaranlık saatlerinde başlayıp ertesi sabah gün ışıyana dek süren bu sekansta, sohbetin konusunu genel

hatlarıyla bir yere ait olma meselesi oluşturur. Dedenin (Mehmet Emin Ceylan) kim bilir kaçıncı kez Hindistan'daki savaş anılarını anlatmasıyla başlayan sohbet, Asiye ile Ali'nin büyük kuzeni olduğunu öğrendiğimiz Saffet'in müdahalesiyle başka bir yöne kayar. Saffet, memleket hasreti, öldükten sonra memleketine gömülme arzusu gibi duyguları "boş şeyler" olarak nitelendirip, kendisinin yegâne amacının bir an önce bu boğucu kasabadan kurtulmak olduğunu söyler. Gitmek/kalmak eksenindeki bu tartışma bir süre sonra aile içi gerilimlerin açığa çıkmasına neden olur. Saffet'in ailesini terk edip uzaklara giden ve genç yaşta ölen babasıyla, çok güç koşullarda okumayı başarmış, Amerika'da yüksek lisans eğitimi almış, ama sonra tekrar dönüp doğduğu kasabaya yerleşmiş amcası arasında adı konmamış bir kişilik çatışması olduğunu ve amcanın bu çatışmayı artık Saffet'le sürdürdüğünü anlarız. Sabahın ilk saatlerine dek süren konuşmalar zaman zaman ciddileşse de hiçbir zaman dramatik bir hesaplaşma biçimini almaz. Konudan konuya atlanan, söylenenlerin boşlukta kaldığı, sık sık uzun sessizliklerle bölünen, dağınık bir sohbettir söz konusu olan. Sabahın erken saatlerinde başlayıp neredeyse yirmi dört saatlik bir döngüyü tamamladıktan sonra, ertesi sabah gün ağarınca sona eren bu ana bölümün ardından, bir sonraki geceye atlar anlatı. Bu kez aile bireylerini evde uykuya çekilme hazırlıkları yaparken görürüz. Asiye yatağında dalmak üzeredir. Film, Asiye'nin uykuyla uyanıklık arasında gördüğü bir rüya sahnesiyle sona erer.

Gece-gündüz ekseninde kurulan bu ilk zamansal çerçeve izleyende bir ardışık zaman duygusu uyandırır. Sanki izlediğimiz olaylar aynı yirmi dört saatlik gün döngüsü ve onu takip eden gece içerisinde yaşanmıştır. Okul, kırlarda oyalanarak okuldan eve dönüş, aileyle çiftlikte geçirilen gece, sabaha dek uzayan sohbet sanki bir taşra kasabasında herhangi bir günün sıradan akışına dair ayrıntılardır. Olayların bu şekilde sıralanışının yarattığı ardışıklık duygusu ikinci bir zamansal çerçevenin eşzamanlı kullanımıyla kesintiye uğratılır oysa. Bu ikinci çerçeve mevsim döngüsüdür. *Kasaba*, her yerin karla kaplı olduğu soğuk bir kış sabahı başlar. Okul sekansı boyunca dışarının soğuğu pencereden görünen kar yağışıyla, sınıf-

ta yanan sobayla vurgulanır. Ancak çocukların kırda yürüyerek eve gidişlerini betimleyen sekansta, ona eşlik eden kasaba imgelerinde ve ardından ailenin bir arada çiftlikte geçirdikleri gecede mevsim ilkbahardır artık. Yağan yağmurlarla, ağaçlarda olgunlaşmış meyvelerle, kırları kaplayan çimenlerle vurgulanır bahar. Bu mevsim atlaması, gece-gündüz döngüsünün yarattığı ardışıklık duygusunu bir yönüyle kesintiye uğratırken, bir yönüyle de perçinlemektedir aslında. Gündüz-gece ve mevsim geçişlerinin iç içeliği kasabada zamanın akışını bir tekrar ve yinelenme döngüsüne dönüştürür. Günler, mevsimler geçer, her şey aynı kalır, her şey kendini tekrarlar. Zamanla ilişkili olarak yapılan yinelenme ve durağanlık vurgusundan ötürü diyebiliriz ki, *Kasaba*'nın anlattığı taşrada zamanın akışından ziyade, akmayışıdır. Film, zamanın akışının biteviye bir yinelenme döngüsünden ibaret olduğunu söyler gibidir.

Nurdan Gürbilek, "Taşra Sıkıntısı" adlı yazısında, "ancak taşrada bulunmuşların, hayatlarının şu ya da bu aşamasında taşranın darlığını hissetmişlerin, hayatı bir taşra olarak yaşamışların, kendi içlerinde bir şeyin daraldığını, benliklerinin bir parçasının sapa ve güdük kaldığını, giderek bir taşradan ibaret kaldığını hissedenlerin anlayabileceği," bir sıkıntıdan söz eder (1995: 50). *Kasaba*, zamanın akışını biteviye bir yinelenme döngüsü olarak kurarken, böyle bir "sıkıntı"yı tarif etmektedir aslında. Filmde bu sıkıntıyla en fazla özdeşleşen, bu sıkıntıyı en fazla hisseden ve dile getiren karakter Saffet'tir hiç kuşkusuz. Ailesinin bulduğu hiçbir işte dikiş tutturamayan, zamanını boş gezerek, aylaklıkla geçiren Saffet için kasaba gençliğinin en verimli çağında çakılıp kaldığı, yaşam enerjisini yutan bir tuzaktır. Aynı yazıda Gürbilek, taşranın ufkunun her zaman büyük şehir olduğunu, taşrayı tanımlayanın büyük şehrin dışında, uzağında bırakılmış olmak olduğunu vurgular:

> Taşranın kendisini taşra olarak algılayabilmesi için, kendisinden esirgenmiş bir başka yaşantının, kıyısına itildiği bir merkezin farkına varması, kendisini onun gözüyle görmesi, onun karşısında kendisini eksik, yoksun hissetmesi gerekir. Taşranın ufku her zaman büyük şehirdir. Ona ufuk açan da, onu ufkun berisine kapatan, taşra kılan da büyük şehirdir. Taşra, içinde yaşayanlara ancak o zaman dar gelmeye, içi boşalmış bir dış gibi gelmeye, onları o zaman boğmaya başlar. (1995: 52)



*Mayıs Sıkıntısı, Kasaba*'nın çekim sürecini konu edinmesi anlamında kendini yansılayan bir filmdir. Muzaffer'i (Muzaffer Özdemir) film çekimi sırasında gösteren bir sahne.

Saffet'in aklı fikri gitmektedir; hayat başka yerdedir. Kasabayı bu denli boğucu kılan bu başka yerin varlığının farkında olmak, ancak ona bir türlü ulaşamamaktır.

Adını doğrudan "sıkıntı" durumunun kendisinden alan Ceylan' ın ikinci uzun metrajlı filmi *Mayıs Sıkıntısı*, *Kasaba*'nın bıraktığı yerden başlar diyebiliriz: Gitmek isteyip de gidememe, çakılıp kalma duygusu. *Mayıs Sıkıntısı*'nın ana karakterlerinden biri, *Kasaba*'dan tanıdığımız Saffet'tir yine (Mehmet Emin Toprak). Filmin ilk görüntüsü Saffet'i kasabadaki kıraathanenin camından kaygılı gözlerle caddeye bakarken gösterir. Sonraki çekimde, Saffet'in üniversite sınav sonuç belgesini getirecek olan postacıyı beklediğini anlarız. Zarfı aldıktan sonra, kıraathaneye dönüp bir çay söyler ve açar belgeyi. Kafasını kaldırıp uzaklara bakmaya başlar sonra, sıkıntılı bir ifadeyle. Görüntünün gerisinde havadan sudan konuşmakta olan kadın sesleri duyarız. Bir sonraki çekimde kadınların kendilerini görürüz. Siyah başörtülü iki kadın muhtemelen yolda rastlaşmış sohbet etmektedir. Caddeden arabalar, mobiletler gelip geçer. Kasabada hayat tüm tekdüzeliği, darlığı, kapalılığı içinde sürüp gitmektedir. Saffet, bu döngüyü kırmanın en garantili yolu olan üniversite eğitimi fırsatını bir kez daha kaçırmış, kurtulmak istediği kasabada çakılı kalmıştır.

Filmin isminden önce gördüğümüz bu açılış sekansının ardından, *Kasaba*'dan tanıdığımız yaşlı karıkoca (Fatma Ceylan ve Mehmet Emin Ceylan) yine çok benzer bir rolde, bu kez Muzaffer'in (*Kasaba*'da köyün delisi olarak gördüğümüz Muzaffer Özdemir) anne babası olarak çıkar karşımıza. İstanbul'da yaşayan bir yönetmen olan Muzaffer, çekmeyi planladığı bir film için araştırma yapmak üzere çocukluğunun geçtiği Yenice'ye, anne babasının evine gelmiştir. *Kasaba*'da gün ve mevsim döngülerinin iç içe geçtiği karmaşık zaman kullanımının aksine, *Mayıs Sıkıntısı*'nda tüm öykü Mayıs ayında birkaç haftalık bir zaman dilimi içinde geçer. Muzaffer'in filmi için video kamerayla deneme çekimleri yaptığı, mekânları tespit ettiği, amatör oyuncuları belirlediği sahnelerden, çekilecek filmin *Kasaba* ile benzerliğini fark ederiz. *Mayıs Sıkıntısı*, *Kasaba*'nın çekim sürecini konu edinmesi anlamında kendini

yansılayan bir filmdir bu haliyle.

Muzaffer öncelikle akrabalarından biri olan Saffet'le bağlantıya geçer çekeceği film için. Saffet'i çalıştığı fabrikada ziyaret eder, sohbet sırasında film işi olursa fabrikadan ayrılmayı göze alıp alamayacağını sorar. Ne pahasına olursa olsun kasabadan kurtulmaya bakan Saffet için cazip bir tekliftir bu. Yine de bir şart koşar, filmden sonra kendisine İstanbul'da bir iş bulmasını ister Muzaffer'den. Saffet'i razı etmek için bu şartı kabul eden Muzaffer, en kötü ihtimalle kendi yanında bir şeyler ayarlayacağını söyler ona.

Küçük yeğeni Ali ile de (bu kez *Kasaba*'dakinden farklı bir çocuk oyuncuyu, Muhammed Zımbaoğlu'nu görürüz Ali rolünde) deneme çekimleri yapan Muzaffer için en zoru anne babasını ikna etmek olacaktır. Yaşlı çift filmde oynamayı, onca işlerinin arasında hem bir angarya hem de biraz mahcubiyet verici bir şey olarak görür gibidir. Üstelik Muzaffer'in babası Emin'in zihni kendisi için çok daha önemli başka bir meseleyle doludur. Emin, kasabaya beş kilometre mesafede bulunan tarlasının yanındaki meşe ağaçlarıyla kaplı ormanlık bölgeyi tarlasının hudutları içine katmak istemektedir. Çok yakında, son yirmi yıldır ilk kez, ormanları ve ziraat alanlarını tespit için bölgeye kadastrocuların gelmesi beklenmektedir. Emin, kadastrocuları kendi amacı doğrultusunda ikna edebilmek için hemen hemen bütün zamanını orman ve kadastro konularıyla ilgili kanun kitaplarını okuyarak geçirir. En kritik konu, kadastrocular geldiğinde tarlada olmak, ağaçların işaretlenerek ormanlık alanın devlet arazisine dönüştürülmesini, anında müdahale ederek engellemektir. Emin bu kaygılarla boğuşurken oğlunun filminde oynamayı gereksiz bir yük gibi görür.

Muzaffer kısa süreliğine İstanbul'a gittikten sonra, yanında teknik araçlar ve görüntü yönetmeni Sadık (Sadık İncesu) ile geri döner. Anne babası gönülsüzce filmde rol almaya razı olmuştur. Bu arada fabrikadaki işini bıraktığı için kendi anne babasıyla arası açılan Saffet, filmin her aşamasında Muzaffer'e yardımcı olmaktadır. Sadık'la birlikte Çanakkale'ye mekân bakmaya gidecekleri bir gün, Muzaffer anne babasına hep birlikte gitmeyi önerir. Böyle bir hava değişimi fikrine olumlu bakan annesinin aksine, babası son derece

gönülsüzdür. Zihni kadastrocuların her an gerçekleşebilecek ziyaretiyle dolu olan Emin son ana kadar hissettiği huzursuzluktan kurtulamaz. Arabaya binerken bile "keşke beni götürmeseydiniz," der ve filme adını veren ifadeyi kullanır: "Mayıs aylarını hiç sevmem, içime bir sıkıntı çöker." Ailenin Çanakkale'de deniz kıyısında otururak, abideyi ziyaret ederek geçirdiği keyifli günün ardından, kasabaya dönülür ve çekimler başlar.

Çekilecek ilk bölüm, *Kasaba*'da bütün ailenin çiftlikte sohbet ederek geçirdikleri geceye benzer bir sahnedir. Emin bir ağacın altına oturmuş, *Kasaba*'dan hatırladığımız "Böyle işte. Şimdi de rençberlikle geçiniyorum," diye başlayan repliğini söylemektedir. Ancak Muzaffer oyunculuktan bir türlü tatmin olmaz ve çekimi yarıda kesip tekrarlatır sürekli. Bu arada babasını, ona sufle veren Saffet'i, annesini defalarca azarlar, hoşnutsuzlukla söylenip durur. Nihayet her şeyin yolunda gitmiş göründüğü bir çekimin sonunda, Emin "yağmur mu yağıyor" repliğini söyledikten sonra yapması gerektiği gibi yukarı doğru bakar, ancak oyununa devam etmek yerine ayağa kalkıp, panik içinde spot ışığının yukarı çevrilmesini ister. Emin, ağacın üzerinde kırmızı bir çarpı işareti görmüştür. Ailenin Çanakkale'ye gittikleri gün kadastrocuların gelip bütün orman arazisini işaretledikleri anlaşılır. Bu durum karşısında allak bullak olan yaşlı adam, ailenin tüm ikna çabalarına karşın yatışmaz, çekimi yarıda bırakıp gider. Akşam hesapta olmayan bu durum karşısında çaresiz kalan Muzaffer, Sadık ve Saffet sıkıntılı biçimde kıraathanede televizyon izler. Eve gittiğinde babasını daktilonun başında düşünürken bulur Muzaffer, bir şey söylemeden yanında oturur bir süre. Sabahın ilk saatlerinde Emin'i bahçede görürüz bir sonraki sahnede. Bütün gece uyumamış, kafasında kendince bir çözüm bulmuş, mücadeleye devam kararı almıştır sonunda. Emin'i hayata bağlayan şey, bir yere varıp varmayacağından bağımsız olarak, tam da bu mücadelenin kendisi gibidir. Bu nedenle, mücadeleyi sürdürme kararıyla birlikte iç huzuruna yeniden kavuşur ve normal hayatına döner. O akşam çekimlere kaldığı yerden devam edilir. Emin'in ağacın altındaki replikleri yeniden çekilir. Bu kez Muzaffer daha yumuşak davranmaktadır babasına. Çekimin tamam-





*Uzak*, bir kış sabahı yürüyerek bir tepeye tırmanan Yusuf'un (Mehmet Emin Toprak) görüntüsüyle açılır. Yusuf dönüp son kez bakar geride bıraktığı kasabaya.

*Kasaba*'da Saffet'in (Mehmet Emin Toprak) askere gitmek üzere kasabadan ayrıldığı sabah. Saffet de dönüp son kez bakar geride bıraktığı kasabaya.

lanmasının ardından, ertesi sabahın ilk saatlerinde yapılacak manzara çekimleri için bütün aile çiftlikte sabahlar. Muzaffer'in annesi ile Ali bir ağacın altında uyur. Muzaffer, Sadık ve Saffet masanın başında sohbet eder. Saffet yine İstanbul konusunu açıp, kasabadaki işlerde ödenen ücretlerin düşüklüğünden, İstanbul'da ne iş yaparsa yapsın daha çok kazanabileceğinden söz eder. Ancak bu kez Muzaffer farklı bir tavır alıp, Saffet'in İstanbul'a gelmesi konusunu düşündüğünü, bunun sandığı kadar kolay olmayacağını, en iyisinin Saffet'in bu işten vazgeçip yine kasabada kalması olduğunu söyler. Bu tavır değişikliği karşısında oldukça bozulan Saffet, kendisi için kasabadan çıkış yolunun bir kez daha tıkandığını fark edecektir.

Gün ağarırken yapılan çekimden sonra tüm aile dönüş için Muzaffer'in arabasına biner. Bir tek Emin sonra geleceğini söyleyerek ormanda kalır. Arabanın uzaklaşmasının ardından yerlere saçılmış çerçöpü toplar, gece yakılan ateşin közlerine su döker. Bir ağacın altına oturup elindeki elmadan bir ısırık alır, sonra manzaraya bakarken oturduğu yerde uyuyakalır. Film, ormanı gösteren bir çekimle son bulur.

Ceylan'ın üçüncü uzun metrajlı filmi *Uzak* ise *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*'ndan tanıdığımız Saffet'in kasabadan kurtulma hayallerinin gerçekleşmesi durumunda ne olacağı sorusunun yanıtı gibidir. *Uzak*'ta, *Mayıs Sıkıntısı*'ndakine çok benzer rollerde ve yine aynı oyuncuların canlandırdığı iki karakter bu kez farklı isimlerle çıkar karşımıza, Yusuf ve Mahmut olarak. Film, bir kış sabahı araba yoluna ulaşmak için elinde çantası yürüyerek bir tepeye çıkan Yusuf'un (Mehmet Emin Toprak) görüntüsüyle açılır. Arka planda, karla kaplı tepenin ardında güneşin ilk ışıklarının aydınlattığı ufak kasaba görünmektedir. Yusuf dönüp son kez bakar geride bıraktığı kasabaya. Evler uzaktan küçücük, adeta oyuncak gibi görünmektedir. Gürbilek, taşra tasavvurunda topografik bir unsur olarak "tepe"nin öneminden bahsederken, "Tepe böyle bir yer işte," der: "O güne kadar tek ve büyük bir dünya olarak algıladığımız yer, gözümüzde birden küçülür, sınırları dağlarla çizilmiş bir çukurun ortasındaki iğreti, geçici bir mekâna dönüşüverir" (1998: 73). Yusuf'un tepeden geride bıraktığı kasabaya bakışında böyle bir fark edişin rahatlığı

var gibidir. *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*'nda Saffet karakteri için boğucu, içinden çıkılmaz görünen taşra kasabasının "tepe"den görünümü, yeni bir hayata başlamak üzere yola çıkmış olan Yusuf için farklı bir boyut kazanmıştır artık. Ancak bu son bakışta, nihayet kasabayı geride bırakmanın yarattığı rahatlamaya eşlik eden garip bir hüzün de yakalarız sanki. *Uzak*'ın açılış sahnesi, *Kasaba*'daki bir gündüz düşü/anımsama sahnesiyle görsel olarak büyük benzerlik gösterir bu bağlamda. *Kasaba*'da, ailenin hep birlikte çiftlikte sabahladıkları akşam, Saffet kasabadan askere gitmek üzere ayrıldığı sabahı hatırlar. Dar bir yolun başında, babaanne ve yengesinin arkasından su döküp uğurladığı Saffet, sırtında çantası tepeye doğru kıvrıla kıvrıla çıkan yokuşu tırmanırken bir an geriye dönüp ardında bıraktığı kasabaya bakar ve yürümeye devam eder. Saffet'in iç sesini duyarız bu esnada: "Askere gitme vakti gelene kadar bu kasabadan kurtulmaktan başka bir şey düşünmüyordum. O sabah gelip çattığında beni bu kasabaya bağlayan daha evvel fark etmediğim daha derin bağların olduğunu hissettim. Çiğ damlalarıyla kaplı kavaklardan havaya ince bir koku yayılıyordu. Nedense o gün bana bu kavakları, çamları, çınarları hayatımda ilk kez görüyormuşum gibi geldi. Sabahın bu erken saatinde sokaklarda bir mayın gibi dolaşan köpek sürülerinden başka bir şey olmaz. Galiba bu sessiz sabahları, köpekleri, toprak kokusunu seviyorum." Gitmek, kurtulmak, geride bırakmak, uzaklaşmak arzusu daima bir ikilik barındıracaktır içinde. Tam da arzunun gerçekleştiği anda fark eder insan geride bırakılanla arasındaki bağın gücünü. Aidiyetin iki yüzü, evden kurtulma isteğiyle, ev hasreti, aynı ikiliği üreterek birbirini yankılayan duygulardır aslında. Bu yüzden tıpkı *Kasaba*'daki askere uğurlanma sahnesinde olduğu gibi, *Uzak*'ın açılış sekansında da Yusuf'un geride bıraktığı kasabaya son bakışında içsel bir karmaşanın izlerini görürüz. Aynı anda "nihayet" ve "ne yazık ki" demektedir sanki bu bakış. Saffet/Yusuf ait olduğu kasabadan kurtulmuştur, uzaklara gitmektedir, nihayet... ve ne yazık ki!

*Uzak*, askerden döndükten sonra yaşadığı küçük kasabada doğru dürüst bir iş bulamayan Yusuf'un, gemilerde bir iş bulmak umuduyla İstanbul'daki akrabası Mahmut'un (Muzaffer Özdemir)

yanına gitmesinin ardından yaşananları anlatır. İstanbul'da reklam fotoğrafçılığı yapan, karısından bir süre önce boşanmış, Cihangir' deki apartman dairesinde kendince tek kişilik bir hayat düzeni kurmuş orta yaşlı bir erkek olan Mahmut, Yusuf'un gelişinden çok hoşlanmasa da, nezaket gereği bunu fazla hissettirmemeye çalışır başlarda. Ancak kısa süreli nezaket evresinin ardından, Mahmut'un Yusuf'un emrivaki konukluğundan duyduğu hoşnutsuzluk açığa çıkmaya başlar. Ceylan'ın sözleriyle, "alıştığı ve ritüelleştirdiği düzeni" bozulan, bir "kale gibi kendisini dış dünyadan koruyan evi içeriden fethedilen" Mahmut, vicdanı ile evindeki konuğun/yabancının neden olduğu rahatsızlık arasında kalır (2004: 212). Önceleri küçük düzenlemelerle Yusuf'un varlığının yarattığı istenmeyen fazlalığı denetim altında tutmaya çalışır: Yusuf'un ana banyoyu değil, küçük tuvaleti kullanmasını ister, girişte bıraktığı ayakkabılarına koku giderici sprey sıkıp kaldırır, balkonun dışında sigara içmesine izin vermez... Ama Yusuf'un konukluğunun sonu belirsiz biçimde uzaması, Mahmut'un hissettiği sıkıntıyı giderek açık ederek Yusuf'un taşralılığını, cehaletini, görgüsüzlüğünü yüzüne vurmaya başlamasına neden olur. Mahmut'un evindeki uzayan konukluğu Yusuf için de yavaş yavaş bir hayal kırıklığına dönüşmeye başlar. İlk zamanlar İstanbul'da olmaktan, kenti gezmekten memnuniyet duyan Yusuf, giderek iş bulma, para kazanma, kendi ayakları üzerinde durup ailesine destek olma beklentilerinin kolay kolay gerçekleşmeyeceğinin, üstelik Mahmut'a yük olduğunun farkına varır.

Sonuçta ev sahibi/konuk ilişkisi her iki karakter açısından da sıkıntılı hale gelir. Yusuf için olsun Mahmut için olsun sıkıntının kaynağı, yabancı bir deneyimle karşılaşmak değil, aksine dönüp dolaşıp çok iyi bilinen, tanıdık, aşina bir durumun ortasına düşmektir. Yeni bir yaşama adım atmayı hayal ederek geldiği İstanbul, Yusuf'a işe yaramazlığını, yabanıllığını, yoksunluğunu bir kez daha yüzüne vurmanın dışında bir şey sunmaz. Karakter İstanbul'un vaat ettiği her şeye, ışıklı sokaklara, kadınlara, mutlu, varlıklı insanlara, üstelik şimdi asla bu dünyaya nüfuz edemeyeceğinin bilgisiyle bakmaktadır. İstanbul'da karşısına çıkan yeni ve farklı bir şey değil, o çok aşina olduğu taşralılığıdır yine. "Taşra sıkıntısı"nı

kasabadakinden de daha yoğun hisseder muhtemelen, çünkü artık bu sıkıntıyla baş etmesini sağlayacak bir hayal, gidilecek bir yer, bir kaçış planı kalmamıştır elinde. Hayali gerçekleşmiş, İstanbul'a gelmiş, ama kendi taşrasından kurtulamamıştır. Yusuf'un durumu Gürbilek'in yaptığı "sıkıntı" tarifiyle örtüşmektedir bu anlamda. "Bizde en çok sıkıntı uyandıran anlar yalnız olduğumuz anlardan çok, başkalarının yanında kendimizi yalnız hissettiğimiz anlar değil mi" diye sorar Gürbilek:

> Oyun arkadaşı bulamadığımız anlardan çok, oyun arkadaşımızla birlikteyken sıkıldığımız anlar? Bir şeylerin olmasını beklediğimiz, bu şeylerin bir türlü gerçekleşmediği anlar. Çağrı var, çağıran var, çağrıldığımız yerde bekliyoruz, ama hiçbir şey olmuyor... Sizi yanılttığı için karşınızdakine, yanlış şeye umut bağladığınız için kendinize duyduğunuz öfkeyi bastırdığınızda tek bir duygu kalır geriye: Sıkıntı. Bir şeyler başlamış ama hiçbir şey gerçekleşmiyor. (1998: 70)

Gidememek, kurtulamamak, ulaşamamak durumunun yarattığından da beter bir duygudur Yusuf'un yaşadığı. Çağrıldığı yerde vaat edilenlerin gerçekleşmesini bekler, ama hiçbir şey olmaz. Üstelik şimdi onu avutacak uzak bir hayal de kalmamıştır elinde. Asıl sıkıntı şimdi başlar, kahramanın, taşranın kasabayla sınırlı olmadığını, taşranın bitimsizliğini fark ettiği anda.

Görünürdeki tüm farklılıklarına rağmen Yusuf'u Mahmut'la buluşturan ortak duygu da budur zaten; taşranın bitimsizliği. Mahmut'un, Yusuf'un uzayan konukluğuyla ilgili sıkıntısı, hayatına alışık olmadığı, yabancı bir şeylerin girmesi değil, tersine çok yakından tanıdığı, gayet aşina bir şeyle yeniden karşılaşmış olmasıdır. Yusuf, Mahmut'a geride bırakıp kaçamadığı, her zaman bir parçası olarak kalan kendi taşralılığını hatırlatır. Nitekim, taşradan gelen akrabasına gösterdiği eleştirel tepkilere rağmen, Mahmut'un hayat karşısındaki tavrı Yusuf'unkine oldukça benzer. Yusuf'un kadınlara yakın olmak isteyip, onlarla iletişim kuramayan tavrının farklı bir biçimine Mahmut'ta rastlarız. Yusuf'u salondan uzaklaştırabilmek için onun yanında Tarkovski filmleri izlese de, tek başına kaldığında porno seyreder. Filmin bir noktasında iki karakteri aynı anda birbirlerinden habersiz iki farklı mekânda aynı programı (Fashion

TV!) izlerken görürüz. En önemlisi, Yusuf gibi Mahmut da hayatta yapmak istediklerini gerçekleştirememenin yarattığı kendinden hoşnutsuzluk duygusunun altında ezilen biridir. Bir zamanlar film çekmek gibi idealleri varken, şimdi bir seramik firması için reklam fotoğrafları çekmektedir hepsi hepsi. İş için çıktıkları bir gezide, hoşuna giden bir görüntünün fotoğrafını çekmeye bile üşenecek kadar vazgeçmiştir ideallerinden. Ceylan'ın deyişiyle, bir şeylerin farkında olup da, eyleme geçememenin melankolisi vardır Mahmut'ta; bu nedenle sürekli bir suçluluk, kendinden hoşnutsuzluk duygusuyla yaşamaktadır (2004: 202).

Böyle bakınca, öyküsü İstanbul'da geçse de, *Uzak* da tıpkı Ceylan'ın önceki filmleri gibi bir taşra filmidir. Gürbilek'in "taşra sıkıntısı" kavramını, "taşra sözcüğüne yalnızca mekâna ilişkin bir anlam yüklemeden, yalnızca köyü ya da kasabayı kastetmeden; onları da, ama onların ötesinde; şehirde de yaşanabilecek bir deneyimi; bir dışta kalma, bir daralma, bir evde kalma deneyimini, böyle yaşanmış hayatları ifade etmek için" (1995: 50) kullandığını düşünürsek, Ceylan'ın üç filmi içinde bu sıkıntıyı en güçlü dile getiren *Uzak*'tır belki de. Nitekim bir söyleşide, "Türkiye'nin dünyanın taşrasında olduğunu" söyleyerek, taşra meselesini dar anlamıyla değil, tüm Türkiye'yi kapsayacak biçimde düşündüğünü vurgular Ceylan'ın kendisi de (2004: 232).

Yusuf'un ait olduğu kasabadan ayrılışıyla başlayan *Uzak*, iki farklı ayrılığın yaşandığı bir gün sona erer. Mahmut'un eski karısı Nazan (Zühal Gencer Erkaya) bir süredir yeni eşiyle birlikte Kanada'ya göç etme hazırlıkları yapmaktadır. Ortak sahip oldukları bir evin satışı konusunu görüşmek üzere buluştukları bir gün, Mahmut geçmişte kendi ısrarıyla gerçekleşen bir kürtaj nedeniyle Nazan'ın çocuk sahibi olamadığını öğrenir. Gerek bu konunun yol açtığı suçluluk hissi, gerekse eski karısını bir daha göremeyecek olmanın yarattığı hüzünle, Mahmut Nazan'ın uçağının olduğu sabah havaalanına gidip uzaktan gizlice onun ayrılışını izler. Eve döndüğünde portmantoda Yusuf'un bıraktığı anahtarı bulur. Kendisine verilen konuk odasını bulduğu gibi bırakıp Mahmut'a bir şey söylemeden gitmiştir Yusuf. Yer yatağının arkasına Yusuf'un bir keresinde "yak

bir gemici cigarası" diye ikram ettiği Samsun paketinin düşmüş olduğunu fark eder Mahmut. Film son sahnesinde, Mahmut'u kendiyle baş başa kalmak istediği zamanlar hep gittiği Fındıklı sahilinde denize karşı bir bankta otururken görürüz. Cebinden Yusuf'un bıraktığı Samsun paketini çıkarıp bir sigara yakar, ekran kararır.

### Açık İmge

*Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak*'ta taşra meselesinin ele alınışına dair bu tartışmadan sonra hemen belirtmek gerekir ki, Nuri Bilge Ceylan sineması derdini öyküyle değil, esas olarak imgeyle anlatan bir sinemadır. Ceylan'ın filmlerinde popüler sinemada görmeye alışık olmadığımız, "açık imge" diye adlandıracağım, özel bir imge türü çıkar karşımıza.

Sinema üzerine iki ciltlik çalışmasında Gilles Deleuze (1986, 1989) sinemada gerçeklik meselesini temsil sorunsalıyla değil, "zaman" kavramıyla ilişkilendirerek yeniden gündeme getirmektedir.[2] Bu çerçevede Deleuze, sinema tarihinde kritik bir dönemeç olarak İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde "hareket-imgesi" sinemasından "zaman-imgesi" sinemasına geçişten söz eder. Savaş öncesi dönemin klasik anaakım sinemasına (özellikle Hollywood sinemasına) niteliğini veren "hareket-imgesi", mantıksal neden-sonuç ilişkileriyle örülmüş, zaman-mekân bütünlüğüne sahip, kendi içinde tutarlı bir kurmaca dünya sunar. İmgeler kendi içlerinde tanımlanabilir, ayırt edilebilir ve diğer imgelerle iç tutarlık ve süreklilik içeren bir zincir oluşturacak biçimde ilişkilendirilebilir. Hareket-imgesi, etki tepki süreçlerini tetikleyen duyu-motor devinim bağlantılarına seslenir. Nedensellik ilişkisinin yön verdiği bu sü-

2. Sinemada gerçekçiliğin zaman deneyimiyle ilişkilendirilmesi Deleuze'den önce Fransız film kuramcısı André Bazin tarafından yapılmıştır. Bazin 1950'lerde *Cahiers du Cinema* dergisinde yayımlanan yazılarında, İtalyan yeni gerçekçi yönetmenlerden söz ederken, bu yönetmenlerin filmlerindeki gerçekçi sahnelerin, zaman deneyiminin sürekliliğini yakalayabildiğini söyler. Bu çerçevede, sözgelimi Vittorio de Sica'nın *Umberto D.* (1952) adlı filminden söz ederken, "gerçekçi bir zaman sineması", "süre sineması" ifadelerini kullanır (1971: 76).

reçte, bir şey görünür, ardından görünen şeye tepki niteliğinde bir eylem ya da duygu ortaya çıkar. Anlatı, eylemlere uzanan durumlar aracılığıyla ilerler. İmge içindeki nesnelerin ve ortamın kendince bir gerçekliği vardır, ancak bu tümüyle durumun gerekleri tarafından belirlenmiş işlevsel bir gerçekliktir (Deleuze, 1989: 4). Hareket-imgesi, karakterlerin durumlara tepki vermesi ilkesi etrafında kurulur. İzleyici, karakterle özdeşleşerek kendisini duyu-motor devinim sürecinin parçası olarak algılar. Hareket-imgesinin en belirgin biçimi olan "eylem-imgesi", doğrudan ana karakterin anlatı mekânı içindeki amaçlı eylemliliği etrafında örgütlenmiştir. Böylece anlatı, temel çatışmalar içeren durumların ortaya konması ve daha sonra bu çatışmaların anlatı mantığı içerisinde ana karakter aracılığıyla çözümlenmesi biçiminde ilerler. Duyu-motor devinim bağlantılarına seslenen böyle bir anlatı akışı aynı zamanda genel geçer düşünme biçiminin gereğini yerine getirerek, yaşadığımız dünyanın olası tüm dünyaların en iyisi olduğunu, Tanrı'nın ya da ilahi ruhun (*Geist*) gözeticiliğinde aydınlık bir geleceğe yöneldiğini telkin eden hakikat sisteminin boyunduruğunu güçlendirecektir (Flaxman, 2000: 5).

İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde "hareket-imgesi" sineması tıkanma ve kendini tekrarın getirdiği önemli bir kriz içine girer. Aynı dönemde Avrupa'da akla, bilime, ilerlemeye ilişkin inancın geri dönülmez biçimde yıkıldığı bir altüst oluş yaşanmaktadır. Bu ortamda, sinema da belirgin bir mutasyona uğrar. Savaş sırasında yıkılmış, enkaza dönmüş, yeniden inşa edilmeye çalışılan Avrupa kentlerinde, insanların "nasıl tepki göstereceklerini bilemedikleri durumlar", "nasıl tanımlayacaklarını bilemedikleri mekân türleri" ortaya çıkmaktadır (Deleuze, 1989: xi). Deleuze'ün "öylesine-herhangi-mekân" (*any-space-whatever*) diye tanımladığı bu yeni tür mekânlar, hareket-imgesinin nedensellik ve eylemlilik üzerine kurulu mantığının artık işlemez olduğu noktada, yeni bir sinemanın oluşumunu tetikler. Klasik sinemada, hareketin yarattığı süreklilik duygusuyla bütünlüklü bir yapıda sunulan mekânlar, şimdi kopuk kopuk parçalara ayrılmıştır. "Öylesine-herhangi-mekân", genel geçer nedensellik yasalarına boyun eğmeyen, akıldışı, bağlantısız,

sapkın, şizofrenik mekânlardır (Flaxman, 2000: 5). Bu mekânlar aynı zamanda eyleme geçmeyen, ama "gören" yeni bir karakter tipinin ortaya çıkışına da zemin hazırlayacaktır. Eylemliliğin yerini, aslen bir "görme sineması" olan "zaman-imgesi sineması" alır.

Dışsal, kronolojik, kodlanmış zamanla değil, doğrudan somut "süre"[3] ile ilişkili bir kavram olan "zaman-imgesi", nedensellik bağlantısının dışında çalışır. Zaman-imgesinde durumlar eylemlilik üretmez. Nesneler ve ortam, hareket-imgesinde tamamen durumun gereklerine göre işlevsel olarak düzenlenerek anlatıya eklemlenirken, zaman-imgesinde, kendi içlerinde anlam ifade eden, özerk, maddesel bir gerçeklik kazanacaktır. Her şey gerçektir, ancak ortamın gerçekliği ile hareket arasında, önceden hesaplanmış bir duyu-motor devinim bağlantısı değil, neredeyse düşsel bir bağlantı vardır. "Eylem, durumu bir sonuca ulaştırıyor ya da güçlendiriyor gibi değil de, sanki durumun içinde yüzer gezer halde akıyor gibidir" (Deleuze, 1989: 4).

Duyu-motor devinim süreçlerini harekete geçiren hareket-imgesinin yerine, şimdi saf optik-ses durumundan oluşan yeni bir imgeyle karşı karşıyayızdır. Hareket-imgesinde, önceden belirlenmiş, belirli bir eylemin ortaya çıkması için özel olarak oluşturulmuş mekânlar söz konusuyken, saf optik-ses imgeler "öylesine-herhangi-mekânlar"da oluşur. Zaman-imgesinin ortaya koyduğu durumların belirli ve özel bir içeriği yoktur; gündelik hayatın sıradan ayrıntılarından, son derece sıradışı, hatta sınır durumlarına kadar uzanabilirler. Ancak en çok öznel imgelerde, çocukluk anılarında, düş ve fantazilerde belirginleşir bu imge.

Savaş sonrası Avrupası'nda ortaya çıkan "zaman-imgesi" sineması, bir eylemsizlik, bekleme, tükenme sinemasıdır. İmge, mekânı hareketi kullanarak katetmek yerine, zaman duygusuna açılır.

3. "Süre" sözcüğünü, Deleuze'ün Bergson'un kuramından alarak kullandığı ve İngilizceye *duration* olarak çevrilen Fransızcadaki *durée* kavramının karşılığı olarak kullanıyorum. Bu kavramın, genellikle kişinin zamanın geçişini deneyimleme durumunu ifade etmek için kullanıldığını düşününce, kastedilenin belki Ahmet Hamdi Tanpınar'da rastladığımız türden bir tür "yekpare zaman" olduğunu düşünebiliriz.

Duyu-motor devinim bağlantılarının işlemediği durumda, bir imgeyle diğeri arasında, doğrudan saf haldeki zamanın ortaya çıktığı bir yarık, bir tür aralık oluşur. Optik imgede, duyu-motor devinim kapasitesini etkisiz hale getiren "fazla güçlü" bir şey vardır. Bu güç, imgenin "klişeden" ayrıştırılmasıyla ilintilidir. Deleuze, Bergson'dan yola çıkarak, bir şeyi ya da imgeyi algıladığımızda, onu hiçbir zaman kendisi olarak, tamlığı içinde değil, daima olduğundan daha azıyla, ilgilendiğimiz kadarıyla algıladığımızı söyler. Algıladığımız daima, ekonomik çıkarlarımız, ideolojik inançlarımız ve psikolojik taleplerimiz bazında algılamak istediğimiz kadarıdır. "Bu anlamda, normal olarak yalnızca 'klişe'leri algılarız. Ancak duyu-motor devinim sistemimiz karışır ya da çökerse, o zaman farklı türden bir imge oluşabilir: Saf optik-ses imgesi, şeyin kendisini, düzanlamıyla, tüm aşırı dehşeti ya da aşırı güzelliğiyle ortaya çıkaran, radikal ve açıklanamaz vasfıyla metaforsuz bir imgedir" (Deleuze, 1989: 20). Bu bağlamda, optik imgeyi salt bilişsel süreçlerle değil, bir tür "dikkat dolu fark ediş" (*attentive recognition*) ile algılarız. Optik imge, nedensellik ve eylemlilik bazında açıklanamadığı için, izleyeni zihnini çalıştırmaya zorlar. Neyle karşı karşıya olduğumuzu tam olarak kavrayamadığımız noktada, zihin optik imgeyi anlamlandırabilmek için bellekteki diğer sanal imgeleri araştırmaya girişir. "Dikkat dolu fark ediş", algılayanın, imgeyi görmek ile zihnin harekete geçirdiği sanal imgeleri anımsaması arasında gidip geldiği durumdur. Bu anlamda, "dikkat dolu fark ediş" kavramı katılımcı bir izleme sürecine karşılık gelir. Optik imge, eylemin ileri doğru hareketini değil, zamansallığı belleğin devrelerinde sarmal bir yol izleyerek zihinde çağrışımlar uyandıran bir tefekkür sürecini kışkırtır (Deleuze, 1989: 46). Sanal imgelerin yarattığı çağrışımlarla sanki daha önce görmüşüz, bir yerden anımsıyormuşuz duygusu yaratan optik imge, böylece anı, düş ve imgelem süreçlerine eklemlenir.

Savaş sonrasında ortaya çıkan İtalyan yeni gerçekçiliğini "hareket-imgesi"nden "zaman-imgesi"ne geçişin en belirgin tezahürü olarak gören Deleuze'ün ardından, geçtiğimiz on yılda yapılan çalışmalarda Deleuze'den esinlenen kavramsal çerçeveler farklı sine-

masal geleneklerin incelenmesinde kullanılmış ve "zaman-imgesi"nin günümüz sinemasındaki karşılığının özellikle Batı-dışı yeni dalga sinemalarda bulunabileceğine dikkat çekilmiştir. Laura Marks (2000) sözgelimi, Deleuze'ün kavramlarını Asya, Ortadoğu, Latin Amerika ve Afrika kökenli göçmen sinemacıların 1980'lerin ortasından itibaren Batılı merkezlerde yaptığı çoğunlukla "deneysel" nitelikteki filmleri incelemek üzere devreye sokar. Marks'ın "kültürlerarası sinema" adını verdiği bu yeni tür, iki ya da daha fazla kültürel bilgi rejimi arasında yaşama deneyimini konu edinir. Görsel kaydın, tarihsel deneyimleri ve belleği temsil etme yeteneğine şüpheyle yaklaşan "kültürlerarası" filmler, resmi tarih söyleminin çarpıtılmış, yanlış temsillerinin karşısına "doğru temsiller" koymaya çabalamazlar; bunun yerine tam da belleğin temsilden kaçan, görsel temsil kodlarına sığmayan, temsil edilemez yönüne dikkat çekerler. Tipik olarak sessizlikler, boşluklar ve belirsizlikler etrafında şekillenen bu sinema anlayışında, "optik imge", bedende cisimleşmiş duyusal deneyimlere (koku, tat, dokunuş) seslenerek, bellek süreçlerini harekete geçirir. Benzer şekilde, Ackbar Abbas (2004), yeni dalga Hong Kong sinemasında karşımıza çıkan mekânları ve bu mekânların ürettiği yeni karakter tipini Deleuze'ün "öylesine-herhangi-mekân" kavramını kullanarak tartışır. Shohini Chaudhuri ve Howard Finn (2003), Deleuze'ün çalışmasından esinlenen bir kavramsal çerçeveyi, bu kez gerçekçilik ile düşünümselliği son derece özgün ve farklı biçimlerde bir araya getiren yeni İran sinemasında karşımıza çıkan belirsiz, muğlak imgeleri açıklamak için kullanırlar. Yazarların "açık imge" adını verdikleri bu imgeler, sıradışı durumları değil, gündelik hayata ait basit ayrıntıları gösterirken, tıpkı "optik imge"de olduğu gibi, bellekteki sanal imgeleri harekete geçirerek, kendi üstüne kapanmayan, sonuca ulaşmayan, ucu açık bir imge tipi yaratmaktadır.

Ceylan'ın filmlerinin biçimsel özelliklerini düşündüğümüzde, bu filmlerin gerek Deleuze'ün tartıştığı savaş sonrası İtalyan yeni gerçekçiliğiyle, gerekse Deleuze'ün sinema kuramıyla ilişkilendirilerek tartışılan günümüz yeni dalga sinemalarıyla önemli kesişme noktaları olduğunu fark ederiz. Nuri Bilge Ceylan sineması belirli

bir "açık imge" türü etrafında kurulmuştur. Bu imgeler, sözgelimi popüler nostalji filmlerinde sıkça rastladığımız gibi, nedensellik zinciri içinde belli bir işlevi gerçekleştirmek ve belli bir anlam üretmek üzere eklemlenmez anlatıya. İmgenin kendini kolayca açık eden, neden-sonuç ilişkileri içinde kendinden önce ve sonra gelen imgelerle bağlantılandırılarak çözümlenebilen bir anlamı yoktur. Başka bir deyişle imge, durumlara tepki olarak oluşan eylemlere bağlanarak, anlatıyı sonuca ulaştırma, anlatının ileri doğru hareketini tetikleme amacına hizmet etmez. İmge içindeki nesneler ve ortam, anlatıda işlevsel bir rol üstlenmeden, kendi başlarına, özerk, materyal bir varlık kazanmış gibidir. Açık imgenin muğlak, tanımlanamaz, istikrarsız bir yanı vardır. Nereye bağlanacağı, ne anlama geldiği belirsiz biçimde, kendinden önce ve sonra gelen imgelerle net biçimde ilişkilendirilemeden asılı kalır anlatının içinde. Belirli bir anlama sabitlenemeyen imge, farklı çağrışımlara, bellek süreçlerine açılır.

Ceylan'ın filmlerinde, açık imgeyi tanımlayan unsurlardan biri "durağanlık"tır. Durağanlığın bir boyutunu, film öykülerinin dramatik gerilimden yoksun olması oluşturur. Çatışma içeren durumlar sergileyip anlatı mantığı içinde bunları çözen, belirli bir sonuca ulaştıran bir yapı izlemek yerine, hiçbir yere varmayan, çözüme kavuşmayan, sıradan, gündelik durumlara odaklanır bu filmler. Amiyane biçimde ifade edecek olursak, Ceylan'ın filmlerinde temelde hiçbir şey olmaz. Öykülerin içerdiği bu durağanlığa paralel olarak, anlatı mekânı içinde etkinlik gösteren, durumlara tepki veren, olayları sonuca ulaştıran karakterlere de rastlamayız. Tersine, karakterleri tanımlayan çoğunlukla bir tür bekleyiş, geri çekilme, eylemsizlik durumudur. Deleuze'ün zaman-imgesi sinemasına benzer biçimde Ceylan'ın karakterleri de, eyleme geçen değil, gören, izleyen karakterlerdir. Bu anlamda, tıpkı İtalyan yeni gerçekçiliğinde ve yeni İran sinemasında olduğu gibi, Ceylan'ın filmlerinde de çocuklar öykü içinde önemli rol üstlenir. Yetişkinlerin dünyasında belli bir motor-devinim yetersizlik hisseden çocuklar, tam da bu nedenle "görme ve işitme duyularını yetişkinlerden daha yetkin biçimde kullanır", yetişkinlerin gözünden kolaylıkla kaçabilen

şeyleri görüp işitirler (Deleuze, 1989: 3). Çocukların gündelik yaşamın sıradan ayrıntılarına ilişkin merak, ilgi ve hayret dolu gözlemleri özellikle *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*'nda önemli rol oynar.

Durağanlığın ikinci boyutunu filmlerin görsel yapısı oluşturur. Ceylan, yalın bir sahneleme tarzı olduğunu, karmaşık kamera hareketlerini sevmediğini, daima gerçek mekânlarda gerçekleştirdiği çekimlerde, doğal ışığın durumuna göre en fazla bir iki ilave ışık kullandığını söylemektedir (2003: 99). Gerçekten de Ceylan'ın her üç filminde genellikle uzun çekimlerden oluşan sahnelerde, kamera çoğunlukla sabittir. Doğa ve çevre çekimlerinde, önce mekânın sınırlı bir bölümü gösterildikten sonra, genellikle 90 ya da 180 derecelik panlarla izleyiciye mekânın bütünlüğü, kuşatıcılığı duygusu hissettirilir. Sabit kamera kullanımının yarattığı durağanlık duygusu ses düzleminde de vurgulanır. Sahnelere çoğunlukla doğa sesleriyle (cırcırböcekleri, kuş cıvıltıları, gökgürültüsü) kesintiye uğrayan sessizlik eşlik eder. "Dipten gelen", "zor duyulan" müziği tercih ettiğini söyleyen Ceylan, filmlerinde ancak çok sınırlı şekilde, çoğunlukla klasik müzik ezgilerinden oluşan fon müziğine[4] yer verir (2003: 102). Müzik hiçbir zaman hareketi vurgular ve ritm kazandırır tarzda kullanılmaz, hiçbir zaman öne çıkmaz. Hareketsiz kamera kullanımı, durağan mizansen, sessizlik ve uzun çekimler, sinemaya fotoğrafçılıktan gelen Ceylan'ın filmlerine "fotoğrafımsı" bir boyut kazandırır. Belki siyah-beyaz sinematografinin de etkisiyle, yönetmen bu duygunun en fazla *Kasaba*'da belirginlik kazandığını söyler (2003: 99). Nuri Bilge Ceylan sinemasında açık imgeyi tartışırken özellikle üç imge tipi üzerinde durmak istiyorum: Yakın plan insan yüzü ve bedeni imgeleri, doğa ve çevre imgeleri ve düş imgeleri.

4. *Kasaba*'nın müzikleri Ali Kayacı'nın yaptığı klarnet taksiminden oluşur. *Mayıs Sıkıntısı*'nda Bach, Schubert ve Handel, *Uzak*'ta ise Mozart'ın klasik müzik ezgileri kullanılır. Ceylan, filmlerinde müzik kullanımı konusunda hassas olduğunu, özellikle gaipten gelen müzikten hoşlanmadığını, bunun "bir duygunun altını çizmek" gibi geldiğini, o nedenle müziği olabildiğince az ve öykü içinde açıklanabilir bir kaynakla bağlantılı kullanmayı tercih ettiğini ifade etmektedir (2004: 199).

Ceylan'ın filmlerinde çok sayıda yakın ve aşırı yakın plan çekime rastlarız. Bu çekimler karakterlerin yüzlerine ya da yüzlerinin belli kısımlarına odaklanabildiği gibi, hayvan ve nesnelere de yönelebilir. Her durumda yakın çekim, anlatı içinde işlevsel bir rol üstlenmeksizin, nedensellik zincirinin dışında, özerk, bağımsız, kendiliğinden bir varlık kazanarak çıkar karşımıza. Kameranın belli bir süre boyunca tek bir detaya odaklandığı, gerçek zamandaki ağır, belli belirsiz devinimi içinde tek bir detayı gösterdiği bu çekimler, bir yandan sergiledikleri durağanlık açısından fotoğrafsal, bir yandan da "saf halde bir parça zamanın perdeyi doldurmasına" olanak verdikleri ölçüde sinemasaldır. Pascal Bonitzer'in (2006), "planlar skalasının sınır noktası" dediği yakın plan, alan derinliğini ve onunla birlikte perspektif gerçekçiliği yok ederek, nesnelere farklı türden bir gerçekçilik kazandırır. Deleuze ve Guattari'yi izleyerek Bonitzer, yakın planın her nesneye, her vücut parçasına bir yüz işlevi yüklediğini söyler. Yakın planda, sıradan bir nesne bile "yüz"leşecek, bize bakıyor hale gelecektir. Bela Balasz ise, yakın planın etkisini anlatırken, bu çekimlerin insana tüm hayatı boyunca birlikte yaşadığı, ancak pek az bildiği duvardaki gölgesini gösterdiğini belirtir. Yakın plan, "suskun yüzü, odamızda bizimle yaşayan ve yazgısı bizimkiyle birlikte şekillenmiş dilsiz nesneleri görmemizi sağlar" (alıntılayan Marks, 2001: 94). Bu anlamda yakın plan, bilmediğimiz değil, çok iyi bildiğimiz, iç içe olduğumuz ama tam da bu aşinalıktan ötürü dikkatimizden kaçan şeyleri gösterir bize. Görünmez olanı materyalleştirir, ona bir yüz kazandırır. Ceylan'ın yakın plan çekimlerinde, nesneler farklı türden bir gerçeklik, bir yüz kazanırken, aşinalığın içindeki yabancılık duygusu, aslında tanıdık olanı ilk kez fark ediyormuş olma duygusu öne çıkacaktır.

Üç film içinde yakın çekimlerin en fazla vurgulandığı *Kasaba*'da, tüm ailenin geceyi tarlada sohbet ederek geçirdikleri sekansta, yakın ve aşırı yakın plan yüz çekimlerine yer verilir. Daha önce tartıştığım gibi, bu sekansta havadan sudan konularla başlayan sohbet, bir süre sonra herkesin ayrı ayrı hassas noktalarına dokunan, aile içi gerilimlerin öne çıktığı bir havaya bürünür. Amca, Saffet'in babasından "enteresan bir adamdı," diye söz eder, "hiçbir şey ekle-

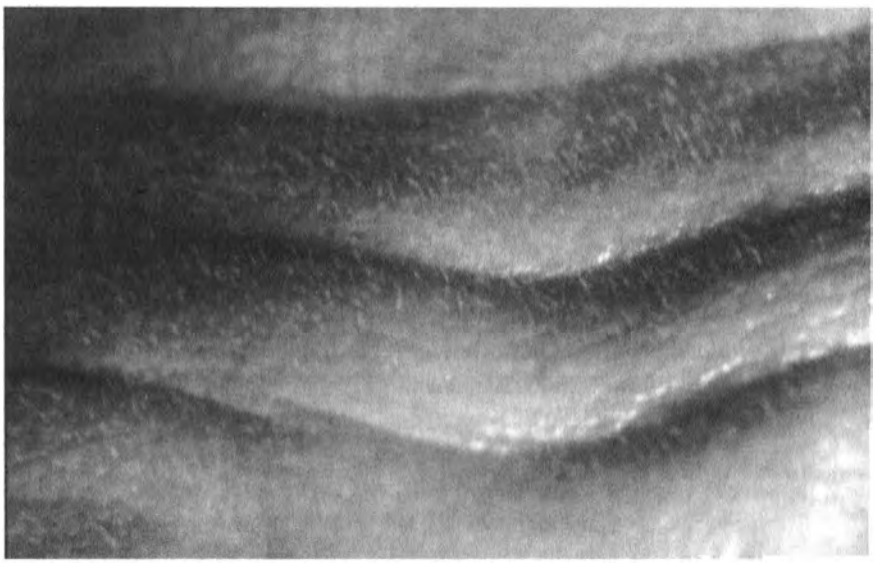
meden çekip gitti bu dünyadan." Dede ise, "insan kendini bir bütünün parçası gibi hissetmeli, o hep kaçtı," diyerek destekler oğlunun sözlerini. Bunun üzerine patlayan Saffet, "senin ağabeyindi o, bir gün hakkında iyi konuşmadın," diye yüzleşir amcasıyla ve babasının olumsuz özelliklerinin yükünü niye hep kendisinin taşımak zorunda olduğunu sorar. Amca, kendisinin ne kadar zor şartlarda okumuş olduğunu, Saffet'in babasının ise çalışmak, başarılı olmak için hiç çaba göstermediğini anlatmaya koyulur. Babaanne ölmüş oğlunun arkasından yapılan konuşmalar yüzünden ağlamaya başlar bu esnada. Saffet amcasının anlattıklarıyla ilgilenmediğini göstermek için hafifçe arkasını dönüp gözlerini kapatmıştır. Bir süre sonra amca susar, herkes sessizleşir.[5] Ali büyükannenin yanına gidip ateşin yanındaki koçanları karıştırır, mısır kalıp kalmadığını sorar, kalmadığını öğrenince de babasının yanına gidip mısır toplamaya gitmeyi önerir. Zihninin hâlâ biraz önceki tartışmayla dolu olduğu anlaşılan baba, anlamamış gibi bakar Ali'nin yüzüne. Bu noktada bir kesmeyle yakın planda görürüz babanın gözlerini. Gözlük çerçevesinin gerisinde biraz düşünceli, yorgun önüne bakar. Ardından bir kesmeyle, Ali'nin yüzünü görürüz yakın planda. Suratında ciddi, anlamaya çalışan bir ifadeyle babasına bakmaktadır. Hafifçe geriye doğru çevirir başını sonra, arkaya bakar. Saffet'in yüzünün burun-dudak bölgesini gösteren bir yakın çekime atlarız bu kez. Dudaklarının arasından yavaşça sigara dumanını bırakır Saffet. Kamera yukarı doğru kayar, bu defa üzgün, düşünceli gözlerini görürüz karakterin. Bir diğer kesmeyle, hafifçe yukarıdan dedenin göz ve alın bölgesini gösteren bir çekime geçeriz. Ciddi, kederli bir ifadeyle önüne bakar dede. Fonda büyükannenin hıçkırıkları belli belirsiz duyulmaktadır. Aniden çıkan rüzgârın sesi bastırır hıçkırıkları. Dedenin sağ kulağını yakın planda görürüz şimdi. Rüzgâr ensesinin üstündeki saçları dağıtmaktadır hafifçe. Ardından dedenin derin çizgilerle şekillenmiş alnına odaklanır kamera. Perdeyi tü-

5. Bu sahnenin akıcılığını bozan, konuşmaları yapaylaştıran bir öğe dublajdır. *Kasaba* sesli çekilmemiş, amatör oyuncularla sonradan seslendirme sorun yarattığı için seslendirmeleri profesyoneller yapmıştır. Bir mülakatta, Ceylan da bu durumdan hoşnut kalmadığını belirtir (Ceylan, 2003: 95).

müyle alındaki derin çizgilerin oluşturduğu oyuk ve tümsekler, tenin incecik tüylerle kaplı dokusu kaplar. Coğrafi bir oluşumu, bir yerküre parçasını andırmaktadır neredeyse yaşlı adamın alnının görüntüsü. Kamera aşağı kayar daha sonra ve yakın planda dedenin sağ gözünü görürüz bu kez, belli belirsiz seyirir göz. Kesmeyle, Ali'nin dikkat kesilmiş bakışlarına gideriz. Bir diğer kesme ve kameranın aşırı yakınlığı nedeniyle ne olduğu tam anlaşılmayan bulanık bir şekil doldurur perdeyi. İmge içinde bir hareketten, yukarıdan aşağı doğru akan bir damladan, yaşlı, sarkmış bir yanak olduğunu fark ederiz bunun. Kamera yukarı doğru çıkınca, büyükannenin sağ gözü doldurur perdeyi. Kesmeyle Ali'nin bakışlarına gideriz yine. Düşünceli yere indirir başını, bir süre sonra yine kaldırır. Bu kez yakın planda Asiye'nin yüzünü görürüz. Yakın ve aşırı yakın plan çekimler serisi burada son bulur ve grup çekimlerine döneriz yine. Önde karşılıklı oturmuş Ali ve Asiye görünmektedir, biraz geride büyükanne bir yandan meyve soyarken bir yandan da sessiz sessiz ağlar. Asiye, Ali'ye neye baktığını sorar, Ali "yok bir şey," der ve dalgın bakmayı sürdürür Asiye'nin yüzüne. Orta plan bir çekimde dedeyi görürüz sonra, "yahu kocakarı kes şu ağlamayı," der karısına, ardından "yine niye açtınız bu konuyu," diye sitem eder oğluyla torununa.

Bu sekanstaki yakın planlar serisi, Bonitzer'in (2006) Ingmar Bergman'ın filmleri için söylediklerini hatırlatır bir yanıyla. "Bergman," der Bonitzer, alan derinliğini ortadan kaldırarak, "... yakın planı (yüzü) genel plan gibi, yüzün arazisini bir harita gibi kullanan, sonsuz küçük uzaklıklardan oluşmuş bir güzergâh icat etmiştir. Yüz, sonsuz bir aile kavgası içinde, kelimelerin sadizmi tarafından oyulan, yarılan, yer sarsıntısına uğratılan bir yüzey gibi bozulur" (2006: 31). *Kasaba*'da olduğu gibi, Ceylan'ın diğer filmlerinde de yüzlere yapılan yakın plan çekimlerde gördüğümüz tam da budur sanki: yüzün arazisinin "kelimelerin sadizmi tarafından" oyulması, yarılması, bozulması. Diğer yandan, yukarıda tartıştığım yakın planlar serisi, dikkatimizi anlatıda görsel düzlemle söylemsel düzlemin eklemlenmesi sorusuna yöneltecektir aynı zamanda. "Bir olayı anlayacaksak eğer," diye yazar Deleuze, "onu göstermek, onun







*Kasaba*'da tüm ailenin geceyi tarlada sohbet ederek geçirdikleri sekanstan "yüzün arazisini bir harita gibi kullanan" yakın planlar.

yanından geçip gitmek yerine, olayın içsel tarihini oluşturan tüm coğrafi katmanlar boyunca ilerleyerek, içine dalmalıyız" (1989: 254-5). *Kasaba*'daki yakın planlar serisinin tam da böyle bir etki yarattığını, konuşma düzleminde şahit olduğumuz bir olayın (aile içi çekişmeler, kişilik çatışmaları) içine dalmamızı mümkün kılacak bir görsel düzlem alanı açtığını söyleyebiliriz. Deleuze, Foucault hakkındaki kitabında, Foucault'nun, deneyimin doğrudan ve bütünüyle temsil edilemeyeceği, söylemsel ve görsel düzenler aracılığıyla ancak kısmi olarak ortaya çıkabileceği konusundaki görüşüne katılır (1988: 64). Söylemsel ve görsel düzenler birbirine indirgenemez. Bunlar, birbiriyle kıyas kabul etmez iki gerçeklik alanıdır. Görsel/işitsel bir araç olan sinema, hakikatin bu içsel bölünmüşlüğünü ortaya çıkarma yeteneğine sahiptir. Anaakım sinemada görüntü ve ses kayıtları genellikle birbirini bütünleyici biçimde kullanılsa da, hegemonik temsil sistemlerini sorgulayan sinema türlerinde bu iki düzlemin birbiriyle çelişen, daha da önemlisi birbirinin temsil gücünün sınırlarını ortaya koyan biçimde kullanılabildiğine tanık oluruz (Marks, 2000: 30). Yukarıda tartıştığım sekans, görüntü ve ses düzlemleri arasında böyle bir yarılma oluşturur gibidir. İlk bölümde, sözler, söylenenler öne çıkar, aile üyeleri arasında görüş ayrılıkları, çatışmalar dile getirilir. Ancak sözün ıska geçtiği bir şeyler vardır daima. Bu, kişinin yalnızca başkalarına iletmekte yetersiz kaldığı değil, kendisinin bile tam olarak kavrayamadığı alandır. Sekansın devamında, sözlerin bitip, yakın çekimlerle karakterlerin yüzlerine odaklanılan bölüm, bu söze gelmeyen, dillendirilemeyen alanın kavranılamazlığını, temsil edilemezliğini fark etmemizi sağlar adeta. İmgelerin arka arkaya sıralanış şekli, yakın-planlar serisini yönlendirenin bir ölçüde Ali'nin bakışı olduğunu ima eder. Çocuğun dikkat kesilmiş bakışı, yetişkinler dünyasında neler olup bittiğini kavrama çabasına işaret etmektedir. Ne var ki çocuk kahramanla birlikte izleyicinin bakışı da bir yere ulaşamayacaktır. Bizi karakterlerin yüzlerinin, bedenlerinin neredeyse içine sokan bu çekimler, sözlere sığmayıp taşan bu fazlalığın hiçbir zaman tam olarak kavranamayacağını fark ettirmekle kalmaz, aynı zamanda kavrayamadığımız şeyleri farklı bir düzlemde duyumsamamıza da yardımcı olur.

Ceylan'ın filmlerinde öne çıkan bir diğer "açık imge" tipi, uzun plan doğa ve çevre çekimleridir. Tıpkı yakın plan çekimlerde olduğu gibi burada da doğa görüntüleri anlatı içerisindeki nedensellik zincirinin dışında, özerk bir varlık kazanır. *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*, tarlaları, ormanı, gökyüzünü, kasabayı gösteren çok sayıda durağan, uzun plan çekim içerir. Karlı bir İstanbul kışında geçen *Uzak*'ta, bu kez bembeyaz sokakları, çatıları, Boğaz'ı, denizi gösteren uzun plan çekimlere rastlarız. Roland Barthes, kır ya da kent manzarası fotoğraflarından bahsederken, bu fotoğrafların "ziyaret edilebilir" değil, "yaşanabilir" olanlarını tercih ettiğini söylemektedir (2000: 39). Barthes'ın söz ettiği "mekânın içinde yaşama özlemi", düşsel ya da deneysel değil, fantaziyle alakalı bir boyut taşır. Böyle fotoğraflar bizi ya ileriye, ütopik bir zamana taşır ya da kendi içimizde bir yerlere geri götürür gibidir. Onlara bakarken, bir zamanlar oraya gitmişiz, orada bulunmuşuz gibi hissederiz. Freud'un anne bedenine ilişkin söylediği "kişi başka hiçbir yerle ilgili olarak orada bulunmuş olma duygusunu bu kadar kesinlikle ifade edemez," saptamasını çağrıştıran bir duygudur bu. Barthes'a göre manzaranın özü tam da budur, bizde bir ilksel aidiyet duygusu yaratması, içimizdeki anneyi uyandırması. Ceylan'ın filmlerindeki manzara çekimleri bu türden bir "yaşanabilirlik" duygusu uyandırır izleyende. Bu çekimlerdeki doğa görüntüleri, nostalji filmlerinde sıkça rastladığımız özel ışık ve filtre kullanımıyla estetize edilmiş, kartpostal benzeri, neredeyse "turistik" denilebilecek (ya da Barthes'ın deyişiyle "ziyaret edilebilir") manzaralardan çok farklıdır. Ceylan'ın çevre çekimlerinde aynı anda hem çok gerçek hem de düşsel bir yan vardır. Bu çekimler doğayı dıştan seyrettirmek yerine, izleyiciyi görüntünün içine çeker. Çevre, dokusu, maddeselliği, sesleri ve görüntüleriyle bizi kuşatan, sarmalayan bir organizmaya dönüşür. Bu anlamda, Ceylan'ın filmlerinde doğa çekimlerinin bir tür "dokunuşsal görsellik" (*haptic visuality*) ürettiğini söyleyebiliriz belki. Marks'a (2001: 163) göre, seyreden özneyle, bakılan nesne arasında net bir ayrışma üzerinde duran ve nesnelerin görülebilmesi için belli bir mesafeyi gerekli kılan "optik görsellik"ten farklı olarak, "dokunuşsal görsellik" bedeni seyir sürecine çok daha yoğun şekil-

de dahil etmektedir. Optik algı, imgenin temsil gücünü ayrıcalıklı hale getirirken, dokunuşsal algıda imgenin materyal varlığı öne çıkar. Dikkat edilirse bu yönüyle "dokunuşsal imge" aslında Deleuze'ün "optik imge" olarak adlandırdığı imge tipiyle örtüşür. Tıpkı klişenin dışına çıkan optik imgede olduğu gibi, dokunuşsal imgeyi de anlamlandırabilmek için izleyici, kendi bellek ve imge dağarcığını harekete geçirmek zorundadır. İzleyiciyi, karakterle özdeşleşme mekanizması aracılığıyla anlatıya çekmek yerine, imge üzerine düşünmeye yönelten dokunuşsal imge, dokunma hissi, hareket hissi gibi bedensel duyumlara seslenir.

*Mayıs Sıkıntısı*'nın final bölümünü düşünebiliriz burada örnek olarak. Filmin sonunda sabahın ilk saatlerinde yapılan son çekimin ardından tüm aile toparlanıp Muzaffer'in arabasıyla kasabaya dönerken, Emin onlarla gelmek istemez. Herkesi yolcu edip yalnız kaldıktan sonra, yakılan ateşin hâlâ tüten közlerinin üstüne su döker, yerdeki çerçöpü toplar. Sonra bir elma yıkayıp, bir ağacın altına oturur. Elmasından henüz bir ısırık almışken uyuyakalır. Bu esnada Emin'i kuşatan ormanı, çevreyi gösterir kamera. Güneş henüz karşı tepeyi aşıp yırtıcı, parlak ışığını her yana yaymamıştır. Donuk, mat bir aydınlık vardır etrafta. İleride uzanan ovanın kahvebej tonları, bodur meyve ağaçlarının yeşil silüetleri, gökyüzünün uçuk mavisi, puslu, neredeyse akışkan bir nem tabakasının gerisinde birbirine nüfuz eder, tek bir pastel renk dalgası oluşturur. Ormansa hâlâ karanlıktır, ağaçların iri, kahverengi gövdeleri, koyu gölgeler olarak seçilmektedir ancak. Tepelerin arkasında çok hafif, belli belirsiz bir pembelik şeçilir yalnızca. Fonda kuş sesleri eşlik eder bu görüntüye. Ağır ağır gerideki pembeliğin baskınlaşmasına, ışığa dönüşmesine tanıklık ederiz. Tepenin ardından güneş kendini gösterir; görüntüyü önce göz alan çizgiler halinde, sonra giderek yayılan ve nihayet imgenin tümünü ele geçirip beyaza dönüştüren bir ışık istila eder. Film bu beyaz imgeyle son bulur. Perde tümüyle beyaza kestiğinde, fonda kuşların sesi devam etmektedir. Bu sahnede karşımıza çıkan, yalnızca görsel algı yoluyla değil, tüm bedenimizle duyumsadığımız imgelerdir. Ağaçların ardından görünen tepelerin puslu dokusunu, güneş ışığının keskinliğini, kuş ses-

lerini kendi bedenimizde duyumsarız. Karşımızdaki imge anlatı içinde bir şeyi temsil etmez, bir yere bağlanmaz. *Mayıs Sıkıntısı*'nın finali, anlatıyı kendi üzerine kapatan değil, hayata açan bir imgeyle karşı karşıya bırakır izleyiciyi.

Açık imgenin muğlak, belirsiz, istikrarsız bir yapısı vardır. Bu muğlaklığın unsurlarından biri, daha önceden belirttiğim gibi, imgelerin nedensellik ilkesi çerçevesinde, işlevsel biçimde anlatıya eklemlenmemesidir. İmge içindeki nesneler ve ortam kendi başlarına özerk bir varlık kazanır. Karşımızdaki imge belirli bir anlam üretmek amacıyla belirli bir şekilde kurgulanmamıştır, dolayısıyla belirli bir anlama sabitlenemez. İmge muğlak, farklı çağrışımlara, bellek süreçlerine açılabilecek yapıdadır. Aynı şekilde, açık imgede öznel ve nesnel arasındaki ayrım da önemini yitirir. Deleuze optik imgeden bahsederken, bir belirsizlik, bir kavranamazlık ilkesiyle karşılaştığımızı söyler: Bu, "sanki gerçekle düşselin bir kavranılamazlık noktası etrafında her biri diğerini yansılıyormuşçasına birbirini kovaladığı" durumdur (1989: 7). Ceylan'ın filmlerindeki düş sahneleri benzer bir duygu yaratır izleyende. Çok sayıda düş sahnesine rastlarız bu filmlerde. Düş, anlatıya dramatik gerilim kazandıran, karakterlere ilişkin gizil bir hakikatin ortaya çıktığı bir düzlem olarak kullanılmaz. Tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi, düşlerde de bir yere bağlanmayan, anlamı belirsiz, kopuk kopuk imgelerle karşılaşırız. Bu imgeler çoğu zaman kendi içlerinde belirli bir düş anlatısına eklemlenebilecek bir yapı oluşturmazlar, tek tek havada asılı kalırlar. İlginç biçimde, Ceylan'ın filmlerindeki düş sahneleri genellikle karakterlerin derin uykudayken değil de, uykuyla uyanıklık arasında gördükleri imgelerden oluşur. Aynı şekilde düşle gerçek arasındaki sınır, anlatı içinde hiçbir zaman net olarak belirlenmez. Sözgelimi, önce karakteri uyurken gösteren bir sahne, ardından düş sekansı gelmez. Çoğu kez izlediğimizin düş mü gerçek mi olduğunu bile tam anlamıyla bilemeyiz. *Uzak*'ta sözgelimi, Yusuf düşünde kendini uykuya dalmak üzereyken görür. Yüzüne bir ışık vurur. İçeriden tuhaf, kopuk kopuk sesler, fısıltılar gelmektedir. Derken odanın içinde parlak bir ışık belirir. Bu imgelerin ne derece "düş" ne derece "gerçeklik" düzlemine ait olduğu hiçbir za-

man netlik kazanmaz. Aynı gece, Mahmut düşünde kendini salonda televizyonun karşısındaki koltukta uykuya dalmak üzereyken görür. Televizyon yayını bitmiştir, birtakım kayan çizgiler vardır ekranda yalnızca. Mahmut'un uykudan gözleri kapanacak gibi olur, elindeki su bardağını zor tutmaktadır. Televizyonun yanındaki abajur ağır ağır kendisine doğru düşmeye başlar. Lambanın düşüşünü karakterin bakış açısından ağır çekim izleriz ve gördüğümüzün gerçek mi düş mü olduğundan, bir sonraki çekimde Mahmut'un yatağından fırlayarak uyanışını görene kadar tam olarak emin olamayız. Düşler kimi zaman daha belirgin biçimde hayatı yansılıyormuş gibi gözükür. Söylenmiş sıradan bir söz, anlatılan bir hikâyedeki küçük bir detay, karakterin karşısına çıkan öylesine bir nesne, düşlerde geri gelir. Bazen bir karakterin düşü, o uyurken gerçek hayatta gelişen olaylarla iç içe verilir. *Kasaba* böyle tuhaf bir düş sahnesiyle sona erer. Akşam Asiye'yi yatağında gözleri kapalı, uykuya dalmak üzereyken görürüz. Aile bireyleri henüz ayaktadır. İçeriden babaanne ve dedenin sesleri gelir. Asiye'nin kopuk kopuk rüya imgeleriyle, evi ve evdeki diğer kişileri gösteren çekimler iç içe geçer. Dışarıda gökgürültüsüyle birlikte yağmur bastırır, rüzgâr Asiye'nin yattığı odanın açık penceresini kıpırdatır hafifçe. Rüyasında üzerinde okul önlüğü, bir mısır tarlasında tek başına yürümektedir Asiye. Durup gövdesinden ayırmadan kabuğunu soyar bir mısırın. O sırada ileride, ayakta duran kendisi yaşlarda bir oğlan çocuğu görür. Dönüp bir an Asiye'ye bakar çocuk. Yine evden bazı imgeler görürüz arada. Ali belli ki tuvalete gitmek için kalkmış, uykulu dolaşır evin içinde. Bir kapı gıcırdar. Asiye uykusunda kıpırdanır, sanki bu dış sesleri de duyuyormuş gibi. Dedeyi tarlada otların arasında ölü gibi yatarken gösteren bir imge gelir ardından. Asiye hemen tarlanın yanındaki dereden bir erkek gömleği çıkarır, ne yapacağını bilemeden bakar elindeki ıslak gömleğe. İleride çalıların arasından bir şey geçer, önce göremez ne olduğunu, sonra Saffet üstü çıplak, elleri cebinde çıkar çalının ardından, uzaklara bakarak öylece durur. Asiye tarlada su kıyısındadır bir sonraki imgede. Bir şey görmüş gibi dikkatle bakarak yaklaşır suya, çömelir. Taşların üzerinden akan berrak suyun sesini işitiriz

fonda. Asiye pür dikkat suya bakar, sanki dipte taşların arasında bir şey vardır. Başındaki saç bandını düzeltir. Gördüğü şeyi kaçırmadan almak istiyor gibi tamamen suya konsantre olmuş, yavaşça sokar elini. Bu noktada film karesi donar, fonda akan suyun sesi devam etmektedir. Donmuş kareden bahsederken Paul Scharader, "imge donduğu zaman, izleyici gitmeyi sürdürür, imgenin derinine, daha derinine doğru ilerler," demektedir (alıntılayan Chaudhuri ve Finn, 2003: 42). Bu karede benzer biçimde bizi imgenin derinliklerine çeken bir şeyler var gibidir. Filmin son bulduğu noktada, anlatı bir sonuca ulaşarak kapanmaz, izleyiciye tüm anlatıyı bütünselliği içinde dışardan görerek değerlendirebileceği ayrıcalıklı bir konum sunulmaz. İzleyici, karakterin düşünün içinde kalır. Hareketi, görüntü düzleminde dondururken, ses düzleminde devam ettiren bu imge (ya da Deleuze'ün terminolojisiyle "optik-ses durumu"), anlatıyı sonuca ulaştırmak yerine, izleyiciyi bir belirsizliğin içine çeker.

Ceylan'ın her üç filmi de "açık imgeler" ile son bulur. *Mayıs Sıkıntısı* Deleuze'ün "saf optik ve ses durumundan" oluşan imgelerini andıran bir açık imgeyle son bulur. *Kasaba*'nın finalinde, bir düş imgesiyle karşılaşırız. *Uzak*'ın kapanış sahnesinde ise farklı türden, doğrudan duyumsal belleğe seslenen bir açık imge çıkar karşımıza. Marks, sinemanın duyumsal belleği uyararak tat, koku, dokunuş gibi duyulara da seslenebileceğini söylemektedir (2001: 129). *Uzak*'ın kapanış sahnesinde, Fındıklı sahilinde puslu, rüzgârlı, kapalı bir İstanbul akşamı görürüz. Güneş, bulutlarla kaplı gökyüzünde, donuk, ışığını geçiremeden asılı durur. Rüzgâr yerdeki torbaları, çöpleri savurur. Tek tük vapurlar geçer denizden. Martılar çığlıklar atarak havalanıp iner kıyıda. Mahmut tek başına bir bankta denize karşı oturmaktadır. O gün, hayatındaki iki kişi birden, Nazan ve Yusuf, farklı nedenlerle onu bırakıp gitmiştir. Kafası karışık, yorgun, biraz hüzünlü denize bakar. Neden sonra bir şey hatırlamış gibi irkilir, cebindeki Samsun paketini çıkarır. Yusuf'un düşürdüğü paketi o akşam yer yatağının arkasında bulmuştur. Fotoğraf çekimi için İstanbul dışına yaptıkları gezi sırasında, Yusuf'un gece otelde "yak bir gemici cigarası" diye ikram ettiği, Mahmut'un reddettiği



*Uzak*'ın kapanış sahnesinde
Mahmut (Muzaffer Özdemir)
sık sık gittiği Fındıklı sahilinde.

Samsun sigarasıdır bu. Ağır ağır paketten bir sigara çıkarıp dudaklarının arasına koyar ve yakar. Dumanın kokusunu, tadını hissetmek istiyormuş gibi bir süre bekletir ağzında, dilini dudaklarının üzerinde gezdirir. Belli ki eskiden hatırladığı bir tattır içini dolduran. Mahmut için Samsun sigarası içmenin çok gerilerde, taşra günlerinde kalmış bir alışkanlık olduğunu çıkarsarız. İstanbul'da kurduğu yeni hayatla birlikte daha kaliteli yabancı sigaralar içmeye başlamış olmalıdır. Şimdi Samsun'un yıllar sonra anımsadığı sert, acı tadıyla birlikte, geçmişte kalmış, unuttuğu başka şeyler de geri gelmiş gibidir. Bu sahne taşranın tadını taşır sanki, hem kahramana, hem de izleyicilere. Uzak bir imge olarak değil, aşina, tanıdık, içimizde bir his olarak taşrayı geri çağırır. Mahmut'un yüzünü yakın planda gördüğümüz bu çekimle perde kararır, film sona erer. Yeni dalga İran sinemasına ilişkin tartışmalarında Chaudhuri ve Finn yeni İran filmlerinin ortak özelliklerinden birinin filmlerin "açık imgeler" ile son bulması olduğunu belirtir (2003: 52). Kapanış sahnesinde kullanılan "açık imge", anlatının kapanmamasını, film bittikten sonra izleyenin düşüncesine açılarak süregitmesini sağlar. Benzer bir durum Nuri Bilge Ceylan sinemasında da çıkmaktadır karşımıza. Filmlerin bittiği noktada anlatı bir sonuca ulaşıp kendi üzerine kapanmaz, "açık imgeler" aracılığıyla hayata, hayatın müphemliğine, istikrarsızlığına, kural tanımazlığına açılır.

## Oyun

Nuri Bilge Ceylan sinemasını yorumlarken en elzem kavramlardan birinin "oyun" olduğunu düşünüyorum. İngiliz nesne ilişkileri okulunun önde gelen isimlerinden D. W. Winnicott (1988), "oyun"u iç ve dış dünyalar arasında bir ara deneyim bölgesi olarak tanımlamaktadır. Ne tümüyle içsel, ne de büsbütün dış gerçekliğe ait olan oyun, temel bir yaşama biçimidir ve insanın yaratıcı kapasitesinin gelişiminde önemli rol oynar. Winnicott'a göre çocukların oyunuyla, yetişkinler dünyasının kültürel deneyimi arasında bir süreklilik ilişkisi vardır: "Kültürel deneyimin yerleştiği yer, birey ile çevre

(başlarda nesne) arasındaki *potansiyel mekândır*. Aynı şey oyun oynama için de söylenebilir. Kültürel deneyim, ilk olarak oyunda tezahür eden yaratıcı yaşamla başlar" (1988: 126). Oyun deneyimi tam da öznel olan ile nesnel olarak algılanan arasındaki kaygan zeminde gerçekleştiği için, tanımı gereği daima içkin bir istikrarsızlık taşır. "Gerçekliği kabul etme işi hiçbir zaman tamamlanmaz, hiçbir insan iç ve dış gerçekliği birbiriyle ilişkilendirme gerilimin-den kurtulmuş değildir ve bu gerilimden kurtulma imkânını sağlayan, sorgulanmayan bir ara deneyim bölgesidir" (1988: 32). Bu anlamda oyunun sağladığı, iç ve dış gerçeklik arasındaki çizginin net biçimde tanımlanması, böylece belirsizliğin bertaraf edilmesi değil, tersine belirsizliğin, gerilimin ve istikrarsızlığın kabul edilmesidir. Bu noktada Winnicott, çocuklukta oyun nesnelerinin kullanılmasındaki paradoksa dikkat çeker ve oyun deneyiminin kazandırdığı önemli yeteneklerden birinin, paradoksun kabul edilmesi, çözülmeden bırakılması olduğunu söyler: "Bir kez kabul edildikten ve katlanıldıktan sonra bu paradoks, bu dünyada yaşamakla kalmayıp aynı zamanda geçmişle ve gelecekle kurulan kültürel bağ sayesinde sonsuz bir biçimde zenginleşebilecek de olan bütün insanlar için değerlidir" (1988: 16).

Winnicott'ın oyunu kavramsallaştırma biçimi, Ceylan'ın filmlerini okumaya çalışırken oldukça işimize yarayabilir. Bu filmlerde, Winnicott'ın kullandığı biçimiyle "oyun" öğesi üç farklı düzlemde çıkar karşımıza. İlk olarak, Ceylan'ın filmlerinde fiilen çocuk kahramanlar ve onların oynadıkları oyunlar önemli yer işgal eder. İkinci olarak, bu filmlerde yetişkinlerin gündelik yaşam içinde işlerini, ilişkilerini düzenleme biçimleri oyun gibi sunulur. Bir diğer deyişle, yetişkinler dünyasında, çocukların oyunlarının izdüşümlerine rastlarız. Üçüncü olarak, Ceylan'ın sinemasında filmlerin bizatihi kendileri, filmi oluşturma süreci oyun gibi kurulur. Her üç durumda da oyun, kişinin hayatla, çevresiyle ilişkisini sınama alanıdır. Oyunların daima ahlaki bir boyutu, ahlaki sonuçları vardır. Yine her üç durumda da oyun, içinde bozgunu, bozmayı, bazen bozup bırakmayı, bazen bozup yeniden yapmayı barındırır. Bu anlamda Ceylan'ın filmlerinde çocukluk da oyun da, masumiyet ve

saflık klişesi çerçevesinde ele alınmaz. Çocuklar da tıpkı yetişkinler gibi her an iç dünyalarıyla dış gerçeklik arasındaki sınırları yoklayarak, kendilerini ve çevrelerini sınayarak, kurup bozarak kendilerince bir varolma ahlakı oluştururlar.

Bölümün başında, Ceylan'ın filmlerini karakterize eden kapsayıcı, kuşatıcı "taşra sıkıntısı"ndan bahsetmiştim. Bu sıkıntı, çocukları da içine alan bir durumdur. Ancak burada sıkıntının olumsuz olduğu kadar olumlu bir anlamı da vardır. Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*'nda, "yalnızlıklarına sahip olmuş, gerçekten sahip olmuş çocuklar mutludur," der ve sürdürür: "Çocuğun sıkılarak geçirdiği saatlerin olması, abartılmış oyunla, nedensiz, katıksız sıkıntının diyalektiğini tanıması iyidir, hatta hayırlıdır" (1994: 16). *Kasaba*, tam da böyle bir sıkıntı/oyun diyalektiği üzerine kuruludur diyebiliriz.

Daha önce de belirttiğim gibi, film sabah okula giderken karda oynayan, yeri kayganlaştırıp köyün delisinin düşmesine neden olan, düştüğünde de kahkahalarla gülen çocukların oyunuyla açılır. Sıradan, "masum" bir acımasızlık içerir oyun. Deliyi izleyen çocukların arasında Asiye de vardır. Önce o da güler adamın iki kez üst üste kayıp düşmesine. Sonra dalgınlaşıp, düşünceli bakar olanlara uzaktan. Ardından öğrencileri derste gösteren uzun okul sekansı gelir. Okula ve derse ilişkin her şey ağır, sıkıntı doludur. Çocuklar okul bahçesinde "Türküm, doğruyum, çalışkanım..." diye başlayan andı okurlar. Sınıfta isimleri tek tek okuyarak yoklama yapar öğretmen (Latif Altıntaş). Tek katlı, derme çatma bir binası olan okul, herhangi bir kasaba okulunun yoksulluğunu yansıtır. Sınıfın ortasında kocaman bir soba vardır. Öğretmen, öğrencilerden birinden "Toplum Hayatını Düzenleyen Kurallar" başlıklı okuma parçasını okumasını ister. Çocuk bağıra bağıra ve anlaşılmaz bir tonlamayla okumaya başlar parçayı. Öğretmen sınıfta bir koku olduğunu söyleyerek keser okumayı. Tüm öğrenciler gazete kâğıtlarına sarılı beslenmelerini çıkarıp sıraların üzerine koyarlar. Öğretmen yiyecekleri tek tek koklar, kötü kokunun Asiye'nin beslenmesinden geldiği anlaşılır. Beslenmesini çöpe atan Asiye, mahcup, gözleri dolmuş oturur yerine. Bu arada öğrencilerden biri, Yusuf,

geç kalmıştır. Belli ki uzunca bir yoldan, karda yürüyerek, ıslanmış halde gelir. Kanıksanmış hareketlerle, ıslak çoraplarını çıkarıp sobanın üstündeki tele asar ve iskemlelerden birini sobanın yanına çekip oturur. Çocukların birbirinden kötü ve anlaşılmaz tonlamalarla okudukları okuma parçasıyla, sınıfta yaşanan gerçeklik arasında gözle görülür bir kopukluk vardır. Okuma parçasının konu ettiği "toplum hayatı", kasabalı çocukların her gün yaşadığı gerçeklere hiçbir biçimde temas etmez.[6] Çocuklar bu durumu kanıksanmış bir ilgisizlikle karşılarlar. Okuldan, bu sıkıntılı, tekdüze saatlerin dışında bir beklentileri yok gibidir. Eğitimin böyle, hayata temas etmeyen, yabancı bir şey olduğu fikrini içselleştirmişlerdir adeta. Okuma parçaları amaçsızca, mekanik, ne söylediğine bakılmadan okunur. Bir süre sonra, çocukların anlaşılır ilgisizliğini paylaşan bir tavır alır film de; okuma parçasını okuyan ses yarı duyulur yarı duyulmaz halde kalacak şekilde geri çekilir ve Yusuf'un astığı çoraplardan kızgın sobaya düşen damlaların sesi öne çıkar. Sınıftaki kanıksanmış sıkıntı havası, bir süre sonra öğrencilerin keşfettiği gizli bir oyunla dağılmaya başlar. Çocuklar sınıfa bir yerlerden girmiş bir kuş tüyüyle oynamaya başlar. Tüy salınarak, yumuşakça havadan iner, çocuklar üfleyerek tekrar havalandırırlar onu. Pencereye bir kedi yaklaşır bu arada, camın ardından miyavlar. Çocukların ilgisi oraya yönelir bu defa. Diğer sesler geri çekilir, kedi miyavlaması öne çıkar. Kamera, sekans boyunca çocukların dağınık algısıyla özdeşleşerek, dersle alakası olmayan ayrıntılara odaklanır. Yusuf'un çıplak ayaklarını, çoraplardan sobanın kızgın yüzeyine düşen ve anında buharlaşan damlaları, havada uçuşan kuş tüyünü, pencerenin dışındaki kediyi yakın çekimlerde uzun uzun izleriz. Okul sekansında oyun, "sıkıntı"ya karşı bir tür edilgen direnme biçimi olarak çıkar karşımıza. Hayatlarıyla hiçbir ilişkisi olma-

6. Bu sahne bazında, *Kasaba* ile İranlı Kürt yönetmen Bahman Ghobadi'nin 1999 yapımı *Sarhoş Atlar Zamanı* (*Zamani Baraye Masti Asbha*) adlı filmi arasında ilginç bir paralellik kurulabilir. Ghobadi'nin benzer bir gerçekçilik anlayışıyla çekilmiş filmindeki okul sahnelerinde de, İran-Irak sınırındaki Kürt köylerinde yaşayan çocukların hayatlarının gerçekleri ile okulda onlara öğretilenler arasındaki uçurum benzer bir ironiyle ifade edilir.

yan eğitim sistemini değerlendirebilecek donanımdan yoksun olan çocuklar, adeta ona sezgisel olarak direnmektedirler. Ders hayattan kopuk bir zarurettir. Sıkıntıyı unutmak için, bir kedi miyavlaması, bir kuş tüyü yeter. Her şey oyuna çağırır çocukları.

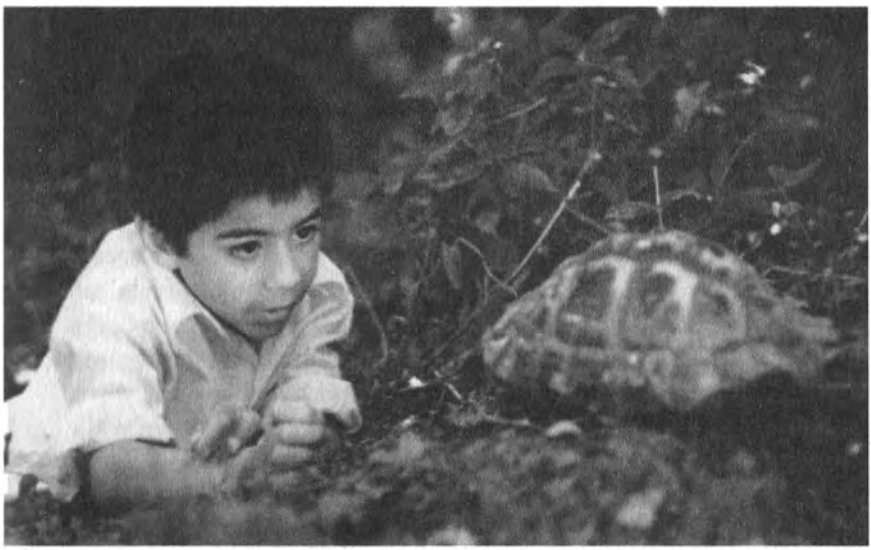
Okul sekansının ardından Asiye ve Ali'nin tarlalardan geçerek eve dönüşünü gösteren uzun sekans gelir. Mevsim bahardır şimdi. Yol boyunca karşılarına çıkan her şey, insanlar, hayvanlar, ağaçlar, iki kardeş için bir oyun aracına dönüşür. Evinin önünde oturan yaşlı bir adam görür Ali. Uzaktan bir taş atar adama doğru, adam kıpırtısız oturmayı sürdürür. Bir su birikintisi içinde kendi akislerine bakar iki çocuk, bir taş atarlar suya, görüntüleri dalgalanmaya başlar. Elektrik direğinin üstünde yuva yapmış bir leylek görürler. Mezarlıkta oyalanırlar bir süre. Ali mezar taşlarının üstündeki Arapça yazıların anlamını çözmeye çalışır. Asiye ağaçlardan meyve toplayıp yer. "Mezarlıktaki erik yenir mi," diye sorar Ali. Çalıların gerisinden bir ses duyup irkilirler. Korkuyla o yöne gidip bakınca, bir eşek çıkar karşılarına. Ali iyice yaklaşıp dikkatle inceler hayvanın yüzünü. Yakın çekimlerle Ali'nin dikkat kesilmiş gözlerini ve hayvanın suratının detaylarını, üzerinde sinekler gezen gözünü görürüz. Uzaklaşırken, yediği meyvenin çekirdeğini hayvana doğru fırlatır Ali. Ardından yolda buldukları bir kaplumbağa ile oynamaya başlar çocuklar. Asiye, hayvanın sırtına basar önce, çok sağlam kabukları olduğunu söyler kaplumbağaların. Ardından ters çevirir hayvanı ve kaplumbağaların kendi başlarına doğrulamadıkları için, ters çevrilince öldüklerini söyler. Yumuşakça tekrar düz koyar hayvanı yere ve uzaklaşıp bir ağacın altına oturur, elindeki çiçeğin suyunu emmeye koyulur. Ali ben de bineyim mi üstüne diye sorar; dikkatli olmasını söyler ablası. Kaplumbağanın üstüne basar Ali, bir dal parçasıyla hayvanın kabuğuna var gücüyle vurur birkaç kez, "gerçekten çok sağlammış" der. Yere uzanıp izlemeye koyulur hayvanı, kafasını çıkarmasını bekler. Asiye uzaktan hareket etmeden beklemesini söyler kardeşine. Ali sabırsızlanır hayvanın kıpırtısızlığı karşısında. Uzaktan tüfek sesleri duyulur, bir an ürker çocuklar. Toparlanıp yola koyulurlar. Asiye uzaklaşır. Ali tam gidecekken bir an tereddüt eder, dönüp kaplumbağayı ters çevirir ve hızla

uzaklaşır. Çocukları başka bir tarlada oyalanırken görürüz. Ali biraz kaygılı, suçlu bir bakışla uzaklara bakmaktadır. Bir kesmeyle yakın planda ters çevrilmiş kaplumbağanın çırpınışlarını izleriz ardından. Aniden bir rüzgâr çıkar, yerden büyük bir toz tabakası kalkar, otlar, yapraklar hareket etmeye, uğuldamaya başlar. Çocuklar tedirgin, eve doğru koşmaya koyulurlar.

Çocukların hayvanlarla oyunlarından bahsederken, oyunun "doğru yaşamın bilinçsiz provası" olduğunu söyler Theodor Adorno (1998):

> Çocukların hayvanlarla ilişkisi... bu yaratıklarda gizlenmiş Ütopya'ya bağlıdır bütünüyle. Hayvanlar insanların tanıyabildiği herhangi bir amacın dışında durmakla, mübadele edilmesi kesinlikle imkânsız olan adlarını sanki bir dışavurum gibi sunuyorlardır bize. Çocukların onları o kadar sevmesinin, onları seyretmekten o kadar zevk almasının nedeni de budur. Gergedanın biçimi ben bir gergedanım der. (1998: 236)

*Kasaba*'da çocuk karakterlerin hayvanlarla oyunlarında, "hayvanların insanların tanıyabildiği herhangi bir amacın dışında durması" önemli bir unsurdur gerçekten. Film boyunca çocukların ilgiyle izlediği, oynadığı hayvanlar, kedi, leylek, eşek, kaplumbağa, bu dünyada olmalarına rağmen, sanki bu dünyanın tümüyle dışında bir düzene ait varlıklardır. Onların herhangi bir araçsal mantığın dışında, kendi içlerindeki varlıkları çocuklar için gizemli, hayret uyandıran bir dünyanın kapılarını açar. İki kardeşin hayvanlarla oyunlarında hayret dolu meraktan fazlası da vardır. Belki "abla" olmanın da etkisiyle, daha içedönük, ağırbaşlı bir çocuk olan Asiye'den farklı olarak, Ali daha hareketlidir. Ablasına durmadan sorular sorsa da, aldığı cevaplarla yetinmez, her şeyi kendi deneyerek görmek ister. Sürekli çevresini ve kendini sınar, sürekli çevresindeki her şeyin sınırlarını yoklar. Bu sınama, bozmayı, tahrip etmeyi de içerecektir zaman zaman. Çocukların doğayla, ağaçlarla, hayvanlarla baş başa oldukları, kırlarda özgürce vakit geçirebildikleri kasaba ortamında, görünürde oyunlarını denetleyen, kısıtlayan bir şey yoktur. Ancak sınırlar her zaman olacak, özgürlük her zaman tehlike duygusuyla, ürküntüyle beraber gelecektir. İki kardeşin kırda geçirdikleri ikindi boyunca da alttan alta bu ürküntüyü



*Kasaba*'da çocukların hayvanlarla oyununu konu alan sahnelerden biri.

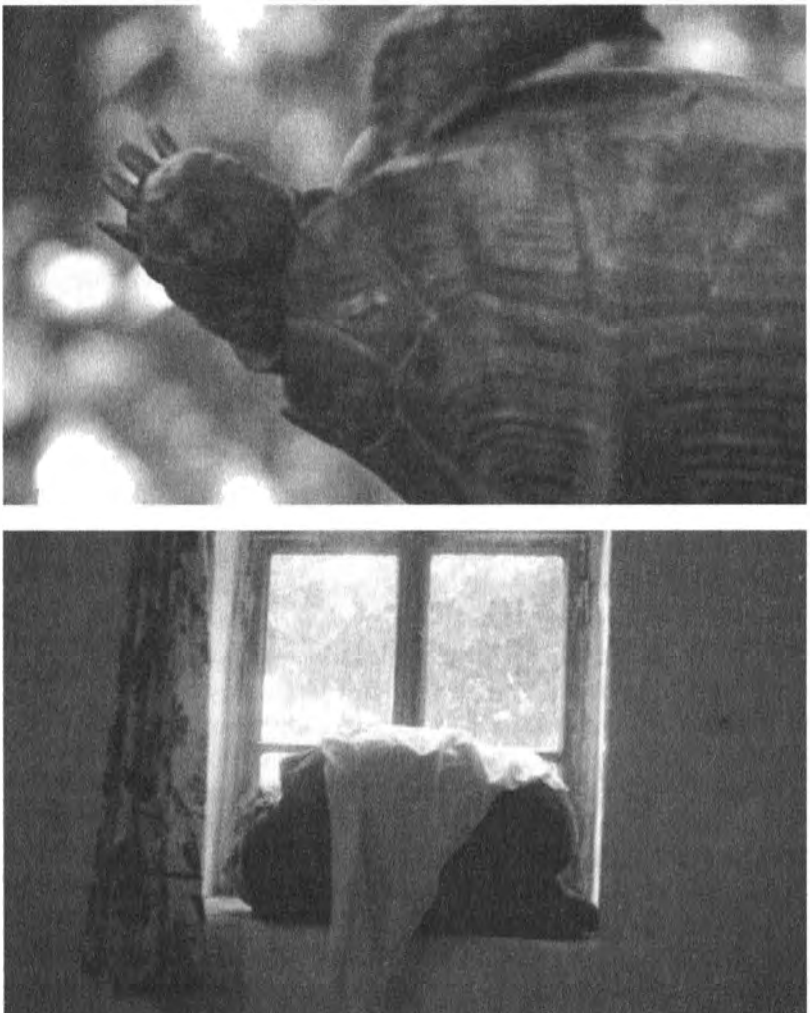
hissederiz hep. Mezarlıkta çalıların arkasından gelen bir ses, aniden çıkan rüzgârın uğultusu, özgürlüğün, oyunun diğer yanını, tekinsiz, karanlık yüzünü ortaya çıkarıverir. Nitekim tüm ailenin tarlada sohbet ederek sabahladıkları akşam, Ali oyunun tekinsiz yanıyla karşılaşacak, kendi içinde bir sınırı, ötekinin varlığının oluşturduğu sınırı, keşfedecektir.

O akşam, annesinin dizinde yatarken bir rüya görür Ali. Kopuk kopuk imgelerden oluşan rüya sekansında, Ali'yi yatağında uyurken görürüz önce. Annesi odaya gelip üstünü örter, sonra güvercinlerin konup kalktığı pencereye doğru gider. Ardından ters çevrilmiş kaplumbağanın çaresizlik içinde bacaklarını oynatışını gösteren yakın plan görüntüye geçeriz. Bir sonraki imge Ali'nin annesini namaz kılarken gösterir. Ali ter içinde uyanır yatağında, annesini bu kez namazdaki secdeye varma pozisyonuna benzer bir pozisyonda pencerenin pervazına tünemiş olarak görür. Kadının sırtını dışarı çıkarmış, kendi üzerine kapanmış görüntüsü kaplumbağanın şeklini andırır. Ali korkuyla "in ordan anne" diye bağırdığı sırada, kadın pencere pervazından yuvarlanarak yere düşer. Bir sonraki imge yine ters çevrilmiş kaplumbağanın çırpınışını gösterir. Bu rüya ile Ali kendi içindeki bir sınırla karşılaşır. Kaplumbağayı ters çevirdiğini kimse görmemiş, kimse onu bu konuda uyarmamış ya da bunu yaptığı için cezalandırmamıştır. Ancak başka bir canlının yaşamını bozguna uğratan oyunun huzursuzluğu rahat bırakmaz çocuğu.[7] Kaplumbağanın imgesi, çocuk açısından en aşina, en yaşamsal, en ilksel aidiyet figürüyle, anneyle yer değiştirerek geri döner.

*Mayıs Sıkıntısı*'nda da oyun, çocuk karakterin çevreyi ve kendini sınadığı, kendisiyle dış gerçeklik arasındaki sınırları yokladığı bir alan olarak çıkar karşımıza yine. Filmin başında Muzaffer'in annesi, dokuz yaşındaki yeğeni Ali'ye bir yumurta verip, kırk gün bu yumurtayı kırmadan cebinde taşımasını ister. Bunu başarabilir-

7. Güney Koreli yönetmen Kim Ki-Duk'un 2003 yapımı *Bahar, Yaz, Sonbahar, Kış ve Bahar* adlı filmi, çocukların hayvanlarla oyunlarının zaman zaman içerdiği zalimlik unsurunu *Kasaba*'yla ilginç bir benzerlik oluşturacak şekilde ifade ediyor.

se, Ali'nin çok istediği müzikli saati alması için babasıyla konuşacağına söz verir. Halanın amacı, yeğenine sorumluluk öğretmektir. Nitekim bu noktadan sonra, bu oyunu son derece ciddiye almış görünen Ali, her an sağ eli okul önlüğünün cebinde, oradaki yumurtayı tutarak gezmeye başlar. Çocuğu deneme çekimi yapmak üzere kıra götürdüğü bir gün Muzaffer, Ali'nin durumuyla inceden dalga geçerek, böyle giderse cebinden civciv çıkacağını söyler ve bu işten vazgeçmesini, başka bir yol bulmasını, sözgelimi yumurtayı sabah bir yere gömüp akşam eve giderken sanki bütün gün taşımış gibi yanına almasını önerir. Ali bu önerileri safça bir ciddiyetle "hilelik olur" diye reddeder. Film boyunca bu oyun çeşitli vesilelerle gündeme gelir. Halası Ali'ye kaç gün olduğunu sorar ara sıra. Ali kasabadaki saatçi dükkânına gidip, çok sevdiği müzikli saatlere bakar. Bir gün okuldan eve yürürken, yolda yaşlı bir kadın çağırır çocuğu, eline bir sepet domates verip yukarı mahallede bir eve götürmesini ister bunları. Ali tamamen gönülsüz de olsa, terbiye gereği kabul etmek zorunda kalır bu işi. Yine büyük bir ciddiyetle, elinde sepet kıvrıla kıvrıla çıkan yokuşu tırmanmaya başlar. Yere düşen bir domatesi almak üzere eğildiği sırada, cebindeki yumurtanın kırıldığını fark eder. Çaresiz bir ifadeyle, ne yapacağını bilemeden kalakalır bir an. Sonra, domates sepetini bir tekmeyle yokuştan aşağı yuvarlar. Aşağıdan, tepeden yuvarlanarak düşen domatesleri gösterir kamera ağır çekimle. Bu görüntü sanki Ali için bir dönüm noktasının, bir değişimin altını çizer gibidir. Bir sonraki sahnede, Ali'yi birinin kümesinden yumurta çalmış koşarak uzaklaşırken görürüz. Yüzünde biraz suçlu, biraz keyifli bir ifade, eli cebinde hızla yürümektedir. Doğruca halasının evine gider. Muzaffer'in babasını içerideki odada tek başına daktiloda bir şeyler yazarken bulur. Oturma odasına geçip, yalnız başına halasını beklemeye koyulur. Bu arada farkında olmadan ayaklarını yere vurarak tempo tutmaktadır. Sesten rahatsız olan yaşlı adam, içeriden uyarır Ali'yi, sessiz beklemesini söyler. Kalkıp sıkıntıyla duvardaki resimlere bakmaya başlar çocuk. Halasının gençlik resmini çerçevenin kenarından çıkarıp eline alır. Bir süre oynar resimle. Bir sağ bir sol gözünü eliyle kapatarak bakar resme, iki farklı şey görür. Kamera



*Kasaba*'da çocuğun rüya sekansından imgeler...

Ali'nin bakışıyla özdeşleşerek bizleri de oyunun içine sokar. Tam resmi yerine takıp gidecekken, çocuğun varlığından iyice rahatsız olmuş görünen amca, "sen şimdi git, sonra halan dönünce gelirsin," diye seslenir içeriden. Bu söz içinde bir şeyleri harekete geçirir sanki çocuğun. Yine yetişkinler dünyasında bir haksızlıkla karşı karşıyadır, yine çocuk olarak derdini anlatamaz. Resmi yerine koyacakken, ani bir kararla vazgeçer (küçük bir intikam!). Dışarı çıkınca resimle ne yapacağını bilemez bir süre, sonra biraz suçlu etrafına bakınıp bir duvar arasına sıkıştırır onu. Filmin sonunda Ali istediği oyuncağa fazlasıyla kavuşur. Babasının alacağı müzikli saate ilaveten, Sadık da müzikli çakmağını hediye eder ona. Halasının sorumluluk öğretmek için başlattığı oyun, başka şeyler öğretmiştir Ali'ye. Hayatta bazen biraz "hilelik" gereklidir. Muzaffer'in söyledikleri bir şekilde aklını çelmiş gibidir. Halasının yumurta oyununu bitirdiği akşam, tarladaki film çekimi sırasında bir ara uyuyakalır Ali. Rüyasında kırlarda tek başına dolaşırken elini cebinden çıkarır ve avucunda bir civciv olduğunu fark eder. Huzursuzlukla uyanır. Bir kez daha öznel ve nesnel gerçekliğin sınırları bulanıklaşır burada.

Ceylan'ın filmlerinde oyun, yalnızca çocuk karakterlerle ilişkili olarak gündeme gelmez. Yetişkinlerin de gündelik yaşam içinde işlerini, ilişkilerini düzenleme biçimleri oyun gibi sunulur. *Kasaba*'da, çocukların kırda oyalanarak eve dönüşünü gösteren sekansa paralel biçimde, Saffet'in gününü etrafta aylak aylak gezinerek geçirişini izleriz. Saffet'in görüntüleri, çocuklarınkinden çok da farklı değildir. Tek başına yürürken arkası kuzularla dolu bir kamyona rastlar Saffet yol kıyısında. Kamyonun kenarına çıkıp, kuzulara bakar, çocuk gibi sevinçle gülümser. Hemen ardından, ileride bir grup adamın kuzuları kestiğini fark eder. Yüzündeki gülümseme kaybolur, hızlıca yürümeye koyulur. Sağda bir çadırın içinde şişe çevrilen kuzular çarpar gözüne, başını çevirip uzaklaşır oradan. Ardından kasabada kurulmuş lunaparkta görürüz Saffet'i. Keyifle etrafına bakmaktadır. Büyük kayık şeklindeki salıncağa biner tek başına. Ardından elinde dondurması uçan salıncakların altında bir duvara oturmuş gelip geçenleri izler. Bir süre sonra, otların üzerine

uzanmış, gökyüzünü seyrederken görürüz Saffet'i. Taşra sıkıntısı oyunla aralanabilmektedir zaman zaman, ya da oyun geçici olarak sıkıntının panzehiri olabilmektedir.

Yetişkinlerin hayatı algılama ve düzenleme biçimlerinin oyun gibi olmasına daha ilginç bir örnek, *Mayıs Sıkıntısı*'nda Emin'in tarlasının yanındaki ormanlık araziyi tarlasının hudutlarına katmak için gösterdiği saplantılı çabadır. Yaşlı adam, yakınlarının tüm caydırma çabalarına karşın çocukça bir inatla bu işi hayatının en önemli meselesi haline getirmiştir. Çevresindeki herkes bu işten sonuç alamayacağını söylese de, Emin günlerini kanun kitaplarının arasında stratejiler geliştirerek, dilekçeler yazarak geçirir. Bu çabalar, Ali'nin sürekli sınırları yoklama, çevreyi ve kendini sınama oyunlarını andırır. Yaşlı adam, kanunların sınırlarını yoklayarak, farklı yorumlar yaparak, işlerin kendi istediği biçimde düzenlenmesini sağlamaya çalışır. Burada önemli olan varılacak sonuçtan ziyade, sürecin/oyunun kendisidir. Emin'in oyun gibi yaşadığı yalnızca bu hukuk mücadelesi değil, yetiştirdiği ormanla kurduğu gündelik ilişkidir aynı zamanda. Filmin başlarında Muzaffer'i babasıyla birlikte tarlada gördüğümüz sahnede, yaşlı adam üzerinde şortu ve atleti, başında geniş kenarlı hasır şapkası, bir çocuğun oyun hevesiyle çalışır durmadan. Otları tırpanlar, dalları keser, kuyudan su çeker, ağaçları sular, ilaçlama yapar. Babasının bunların üstüne bir de odun kırmaya niyetlendiğini fark eden Muzaffer, oturduğu yerden şaşkın, "Daha yorulmadın mı baba," diye sorar, yardım etmeye davranır. Ancak Muzaffer'in kırdığı odunları beğenmez Emin ve kendisi devam eder işe. Tüm bu uğraşlar, yaşlı adam için bir zorunluluk değil, oyundur adeta. Onu hayata bağlayan, ayakta tutan bir oyun.

*Uzak*'ta Mahmut'un kendisine İstanbul'da kurduğu tek kişilik hayatta, eviyle ilişkisinde, benzer bir oyunun izleri yok mudur? Yusuf'un varlığından duyduğu rahatsızlık, oyuncağını paylaşmak istememe itkisiyle alakalı değil midir? Yusuf'a koyduğu tüm kurallar, çizdiği sınırlar, getirdiği yasaklar, tuhaf bir evcilik oyununun kuralları olarak düşünülemez mi? Yusuf'un fırsat buldukça bu sınırları ihlal etmesi (evde tek başınayken salonda sigara içip, ban-



*Kasaba*'da Saffet (Mehmet Emin Toprak) lunaparkta... Yetişkinler için "oyun" zaman zaman sıkıntının panzehiri olur.

yodaki tuvaleti kullanması, üstelik sifonu çekmemesi!), *Mayıs Sıkıntısı*'nda Ali'nin domates sepetine vurduğu tekmenin, kümesten çaldığı yumurtanın, duvar arasına sıkıştırdığı fotoğrafın farklı biçimleri değil midir? Bu oyunda da karakterler iç dünyaları ile dışsal gerçeklik arasındaki sınırları yoklayarak kendilerini ve çevrelerini sınamaktadırlar. Bu oyunda da birtakım oyuncaklar vardır. *Kasaba*'daki kaplumbağanın, *Mayıs Sıkıntısı*'ndaki yumurtanın, müzikli saatin/çakmağın yerini, burada antikacıdan alınmış eski bir köstekli saat, kurulunca yerde sürünerek ilerleyen pilli bir komando, bir fare kapanı almıştır.

Mahmut'un hastanede annesinin yanında refakatçi kaldığı birkaç günün ardından, döndüğünde evini çığrından çıkmış halde bulması, iki karakter arasındaki gerilimi iyice tırmandırır. O akşam Mahmut'un "İnsan misafir kaldığı evde azıcık dikkat eder," diye başlayan tepkisi, giderek sert bir tartışmaya dönüşür. Bir ara, Mahmut koridorda suratı asık, düşünceli yürürken, arkasından tuhaf bir ses geldiğini fark edip döner. Yakın çekimde, yerde sürünerek ilerleyen oyuncak bir komando görürüz. Durup elindeki silahla çevreye ateş açar minik komanda. Yusuf abartılı bir kahkaha atarak çıkar duvarın ardından. "Nasıl ama," diye sorar çok hoş bir şey yapmışçasına, yeğeni için aldığını söyler bu oyuncağı. Mahmut'un kızgınlığı daha da artmıştır şimdi, sorularıyla sıkıştırmaya başlar Yusuf'u. İş bulamazsa ne yapacağını, köye geri mi döneceğini sorar. Yusuf'un en hassas olduğu konudur bu, ne pahasına olursa olsun dönmek istemez zira. Cevap olarak elindeki oyuncağı çalıştırır yine. Komando kıvrılarak yaylar çizmeye, Mahmut'a doğru ateş etmeye başlar. Yusuf'un iş bulma konusunda kendisinden yardım istemesiyle iyice çileden çıkan Mahmut, tartışmanın dozunu hakarete vardırır, hazırcılıkla, taşralılıkla, cahillikle suçlar Yusuf'u ve söylenerek içeri gider. Yusuf yalnız kalınca bir kez daha çalıştırır oyuncağını, "Kapat şunu," diye bağırır Mahmut içerden. Bu arada Mahmut çekmeceleri, dolapları, kutuları açarak bir şey aramaya başlar her yerde. Fotoğraf çekimlerinde aksesuar olarak kullandığı köstekli gümüş saat kayıptır. Yusuf'a saati bir yerde görüp görmediğini sorar, alttan alta karşısındakini zan altında bırakan, suçlayı-

cı tonda bir sorudur bu. Durumdan son derece rahatsız olan Yusuf, ısrarla açıklamalar yaparak kendisinin bu işle ilgisi olmadığına inandırmaya çalışır Mahmut'u. Bu arada Mahmut karıştırdığı kutulardan birinin dibinde rastlar saate. Bir an duraklar, saati eline alır, ancak kısa bir tereddütten sonra üzerini bir şeylerle kapatıp kutunun dibine iter yine ve hiçbir şey söylemeden kapatıp kaldırır kutuyu. Bu arada Yusuf hâlâ açıklamalar yapmakta, çırpınmaktadır. Karşısındakinin zan altında kaldığını bildiği halde, saatin bulunduğunu söylemez Mahmut; "Önemli değil, boş ver" der, özellikle dağıtmaz şüphe havasını.

İşporta malı bir oyuncak, antikacıdan alınmış bir saat... Yusuf'la Mahmut'u ayıran, birbirlerine karşı kullandıkları iki nesne. Oyuncak komando, Yusuf'un kendisine karşı bir küçümseme vasıtası olarak kullanılan taşralılığına, kabalığına, basitliğine sahip çıkışının bir ifadesine dönüşür adeta. Mahmut'un suçlamalarına karşılık verecek kültürel donanımdan yoksun olan Yusuf, taşralı yanını bir direnme biçimine dönüştürür. Sözlerinin basit kaçtığı, hükümsüz olduğu noktada, işporta malı komando konuşur. Bu ucuz, kiç oyuncağın karşısına, Mahmut pahası ve kültürel değeriyle aralarındaki farkı belirginleştirecek bir oyuncak koyar: Yalnızca antikacıdan alınmış köstekli gümüş bir saat değil, daha önemlisi kayıp bir saat. Kayıp saat, Yusuf'un komandosundan çok daha etkili, tahrip gücü yüksek bir oyuncak silahtır. Yusuf'un bütün savunması çöker aniden. Taşralılık bir direnme şekli değildir artık, hemen bir suçluluğa, ezikliğe dönüşüverir yine.

Mahmut'la Yusuf arasındaki husumetin iki nesne aracılığıyla iyice belirginleştiği akşam, üçüncü bir nesne gönülsüz bir işbirliğine zorlayarak, yeniden bir araya getirecektir karakterleri. O gece Mahmut'un uzun süredir peşinde olduğu, ama bir türlü yakalayamadığı fare nihayet kapana girer. Uykusundan farenin çıkardığı tuhaf seslerle uyanır Yusuf. Hayvan mutfağın girişindeki yapışkanlı kapana yakalanmıştır. Ne yapacaklarını bilemeden bir an kalakalır ikisi de. Mahmut, hayvanı öylece bırakmayı, sabah kapıcının durumu halledeceğini söyler. Yusuf ise sabaha kadar bu sesle durulmayacağını söyleyip, işe el koyar. Farenin yakalandığı yapışkanlı ka-

panı bir torbaya koyup aşağı indirir. Önce çöp torbalarının arasına atar torbayı. Ancak bir süre sonra kedilerin yaklaştığını görünce geri döner ve hayvanı canlı canlı orada bırakmamak için torbayı birkaç kez tüm gücüyle duvara vurur. Mahmut camdan izlemektedir bunları.

Bir kez daha bir ters çevirmeyle karşılaşırız bu sahnede. Yusuf'un bir suç, bir yetersizlik, bir zayıflık olarak taşımak zorunda kaldığı taşralılık burada bir güce dönüşmüştür. Mahmut, hayatın karşısına çıkardığı basit bir "gerçek" karşısında güçsüz, acizdir. Kentli hayat tarzı, incelmiş zevkleri yardım etmez bu noktada. Kentin, kentliliğin, pis işlerini hallettirmek üzere "taşra"ya ihtiyacı vardır. Sadece ellerini kirleterek üstesinden gelinecek işler değildir bunlar üstelik. Küçük bir fareden kurtulmak bile, vicdan muhasebesini, ahlaki kararları gerektirir. Mahmut'un gecenin sessizliğinde camdan Yusuf'u seyretmesi sırasında, bu tuhaf evcilik oyununda, haklı ile haksızın, güçlü ile güçsüzün bir kez daha birbirine karışmasına tanık oluruz.

Nuri Bilge Ceylan sinemasında, oyun kavramının karşımıza çıktığı üçüncü alan filmlerin kendi üretim süreçleriyle ilişkilidir. Ceylan'ın filmleri oyun gibi kurulur ve sunulur. Bu noktada elbette ilk akla gelen film *Mayıs Sıkıntısı* olacaktır. Doğrudan bir filmin çekim sürecini konu ediniyor olması açısından, *Mayıs Sıkıntısı* yalnızca sinemanın oyun boyutunu açığa çıkarmakla kalmaz, aynı zamanda hayatla oyun arasındaki kaygan zemine de çeker dikkatimizi. Gerçekle kurmaca, gerçekle oyun, gerçekle yalan sürekli yer değiştirir, iç içe geçer film boyunca. Bu anlamda, genel geçer varsayımları altüst eden bir ironi duygusuyla yüklüdür *Mayıs Sıkıntısı*. Bu duygu en çok öykü içindeki amatör oyuncuların "rol yapma" sahnelerinde ortaya çıkar.

Filmin başlarında Muzaffer'i Saffet'le birlikte Pire Dayı diye eskiden düğünlerde, bayramlarda oynayan yaşlı bir adamın evini ararken görürüz. Arabayla toprak bir yoldan gelip tarlaların arasındaki bir evin önünde dururlar. Ancak doğru yere geldiklerinden emin olamazlar. Muzaffer ileride yerleri süpüren bir kadına "Pire Dayı'nın evi burası mı acaba," diye sorar. Kadın doğrulup, "Ne ola-

caktı," diye yine bir soruyla cevap verir. Bunun üzerine Muzaffer eli cebinde, sırtını geriye atıp birkaç adım atar kadına doğru. "Cinayet masasından geliyoruz biz," der, "ben dedektif Muzaffer, bu da arkadaşım komiser Saffet, bir cinayeti soruşturuyoruz da." Gülümseyerek "Evde midir acaba," diye sorar sonra. Bu beklenmedik şaka karşısında çok da istifini bozmaz kadın, "Evdedir, uyuyordur, bakın," der yalnızca. Eve girince, boş, karanlık odada, köşedeki bir yer yatağında yalnız uyurken bulurlar yaşlı adamı. Misafirleri olduğunu fark edince kalkar hemen, biraz hasta olduğunu söyler, ama nazlanmadan çıkar dışarı. Muzaffer bir film çekeceğini, Pire Dayı'dan da eskiden olduğu gibi "bir iki oyun yapmasını" istediğini açıklar, bu iş için para vereceğini söyler. Yaşlı adam para istemez ama film için elinden geleni yapacağını söyler. Muzaffer'le Yusuf'un kayıtsız, bezgin tavırlarına karşın, yaşlı adam son derece güleryüzlü, olumlu ve sempatiktir. Karısının bir ay önce öldüğünü anlatır, sürekli karısını kaybetmekten, dünyada bir başına kalmaktan duyduğu üzüntüden bahseder. Ancak dile getirdiği üzüntüye rağmen, tevekkül içinde görünür. Muzaffer deneme çekimi yapar. Pire Dayı'dan Saffet'in okuduklarını "gerçekmiş gibi" "yaşanmış gibi" ellerini, bakışlarını kullanarak anlatmasını ister. Okunan metin, dedenin *Kasaba*'daki savaş anılarıdır. Yaşlı adam hep aynı ifadeyle, ara sıra ellerini anlamsız şekilde hareket ettirerek dümdüz bir tonlamayla tekrar eder Saffet'in okuduğu metni. Muzaffer Pire Dayı'nın performansından pek hoşnut kalmamıştır. Adama durumu belli etmeden, kibarca izin isteyip giderler.[8] Akşam evde anne ba-

8. Pire Dayı sahnesinde, mizahın yanı sıra tarifi zor, dokunaklı bir şeyler olduğunu düşünüyorum. Sanki oyunun, rol yapmanın gerçeklikle tuhaf bir ilişkisi var ve kötü yapılan bir rol, başarısız bir oyun bizi farklı türden bir gerçeklikle karşı karşıya bırakma potansiyeli taşıyor. Bir mülakatta Ceylan, insanların arkadan görünüşlerini daha etkileyici bulduğunu söyler: "İnsanlar arkadan daha savunmasız görünüyor kesinlikle. Siz de özgürce vicdanınızı çalıştırarak izleyebiliyorsunuz onları" (2004: 229). Sanki amatörlerin rol yapmasında da, insanların arkadan görünüşüne benzer bir savunmasızlık, çıplaklık, garip şekilde insanın kendisini ele veren bir yan olabiliyor kimi zaman. Rol yapmak, başka bir şeye dönüşmek için gösterdiği çaba, giyilmeye çalışılan maskenin kendisi, karşımızdakini farklı bir gözle, farklı bir çıplaklık içinde görmemizi sağlayabiliyor. Pire



"İnsanlar arkadan daha savunmasız görünüyor kesinlikle" diyor Nuri Bilge Ceylan. *Uzak*'ta Yusuf'u (Mehmet Emin Toprak) arkadan gösteren sahne...

basını filmde rol almaları için ikna etmeye çalışırken, küçük bir hileye başvurur Muzaffer. Pire Dayı'nın oynayamadığını, üstelik yığınla para istediğini söyler. Bu hile anne babasını ikna etmek açısından işe yaramış görünür.

Filmin sonunda, Pire Dayı'nın provalarını yaptığı rolü, bu kez Muzaffer'in babası üstlenmiştir. Çiftliğin yanındaki ormanlık arazide çekim yapılır. *Kasaba*'dan hatırladığımız ailenin geceyi çiftlikte sohbet ederek geçirdikleri sahnenin bir bölümü çekilmektedir. Muzaffer yer seviyesinde konumlanmış kameranın arkasındadır, Sadık ona yardım eder. Anne yerde duran ışığın yanında bir sandalyeye oturmuş ışık efekti veren aydıngeri sallamaktadır. Ali taşıdığı yansıtıcıyla ışığın ayarlanmasına yardımcı olur. Saffet ise elindeki senaryodan sufle vermektedir. Emin *Kasaba*'da gördüğümüz şekilde büyük bir ağacın altında oturmaktadır. Muzaffer'in "başla" komutundan sonra, Saffet'in verdiği sufleyi takip ederek *Kasaba*'daki repliklerini söylemeye koyulur: "Böyle işte. Şimdi de rençberlikle geçiniyorum. / Ne olacak sanki. Olsun varsın. / Ama işte ölmek de istemiyorum. / Allah izin verirse en az bir yirmi yıl daha yaşamak istiyorum." Sadık dış ses verir: "Yağmur mu yağıyor?" Baba hafifçe yukarı bakar: "Ha? Yağmur mu? Yağmıyor galiba." Muzaffer babasının performansından hoşnutsuz, yukarı bakmak konusunda geç kalmaması için uyarır yaşlı adamı. Çekim tekrarlanır. Bu kez daha da kızmıştır Muzaffer. Babasını aralarda çok boşluk vermekle suçlar, her tekrarlanan çekimde on milyon lira kaybettiğini söyler. Para konusuna üzülen Emin, daha dikkatli olacağına söz verir. Muzaffer Ali'ye elindeki yansıtıcıyı düz tutamadığı, titrettiği için kızgındır. Yansıtıcıyı Sadık alır, Ali'ye ufak bir figürasyon işi verilir. Annesinin yaptığı işi de beğenmez Muzaffer. Yaşlı kadın, canı sıkkın halde, "Zaten soktunuz beni bu köylü elbiselerinin içine,"

Dayı sahnesinin bu türden dokunaklı bir yanı da olduğunu düşünüyorum. Yaşlı adamın kamburlaşmış, küçülmüş bedeni, iyi niyetli gülümsemesi, beceriksiz el hareketleri, dişsizlik nedeniyle yutarak konuştuğu sözcükler tuhaf bir yakınlık, adeta şefkat duygusu uyandırıyor izleyende. Bu anlamda, tıpkı insanların arkadan görünüşü gibi, amatörlerin rol yapışını da "özgürce vicdanımızı çalıştırarak izleyebiliyoruz" sanki.

diye söylenir. Saffet'i metni daha akıcı okuması konusunda uyardıktan sonra, çekime yeniden başlanır. Ancak bu defa da fazla hızlı gider Saffet. Baba replikleri takip edemez, çekim yarım kalır yine. Muzaffer Saffet'i azarlar, en kolay çekimin bile altından kalkamadıkları için herkese sitem eder. Ve çekim dördüncü kez tekrarlanır. Bu kez her şey yolunda gitmiştir, ancak sahnenin sonunda Emin ağaçların kadastrocular tarafından işaretlenmiş olduğunu fark edince çekim yine tamamlanamaz.

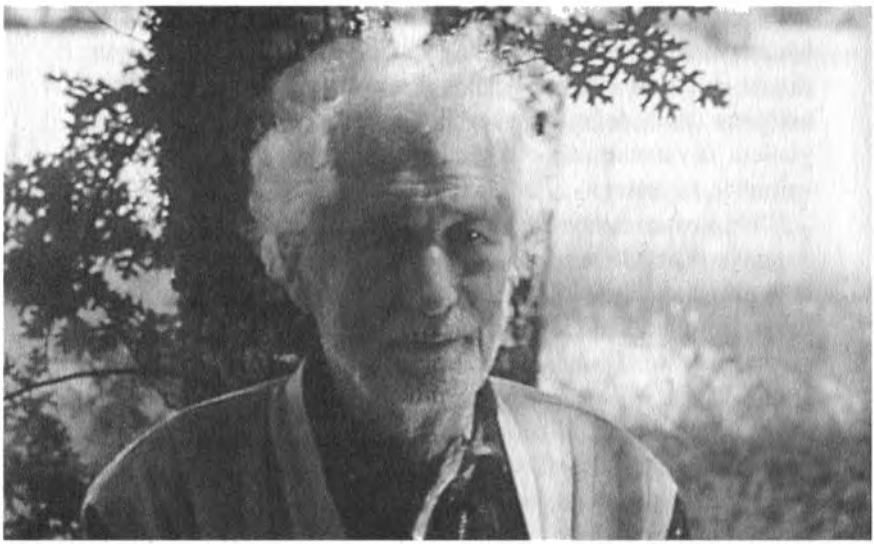
Yukarıda tartıştığım sahnelerde ilginç olan birkaç şey var. Öncelikle, film işinin içerdiği "oyun yapma" durumunun bizatihi kendisi, özellikle sıradan, profesyonel olmayan insanlar söz konusu olduğunda, izlenmesi oldukça eğlenceli bir boyut içeriyor.[9] Bir insanı bir role, başka bir kimliğe bürünürken izlemek, bu süreçteki güçlükleri, aksaklıkları görmekte her zaman mizahi bir yan var. Belki bu mizahi boyut biraz da oyunculuğun yetişkinleri kalıplaşmış kimliklerinin dışına çıkarıp oyun alanına sokması, dolayısıyla çocuklaştırmasıyla alakalı. Bu anlamda gerek Pire Dayı'nın, gerekse Muzaffer'in babasının verdiği amatör performanslarda izleyeni gülümseten böyle bir çocuklaşma boyutu var. Nitekim, Pire Dayı sahnesinde oyun boyutu yaşlı adamın performansının dışına taşarak gerçek hayata yayılır. Muzaffer'in tarladaki kadınla yaptığı "cinayet masasından geliyoruz" konuşması, anne babasına Pire Dayı'nın yığınla para istediğini söylemesi, oyunla birlikte gelen mizahi boyutu güçlendirir.

Ancak özellikle Muzaffer'in babasının sahnesinde, mizahi boyutun ötesinde ilginç bir yan var. Bu bölümdeki ironi, amatör birinin bir başkasını canlandırmasının güçlüklerinden ziyade, kişinin kendisini oynamasının güçlüklerinden kaynaklanıyor. Bu anlamda, sahnenin altüst edici boyutu tam da bu çetrefil meseleden, "kendi-

9. Sıradan insanların filmlerde "kendilerini oynaması" durumunun kimliğin kuruluş süreci açısından yarattığı ironik, sorgulayıcı, altüst edici potansiyel, yeni dalga İran sineması içinde sık sık farklı şekillerde gündeme getirilmektedir. Bu filmlerin en dikkate değer olanları arasında Abbas Kiarostami'nin 1990 yapımı *Yakın Çekim* (*Nama-ye Nazdik*) ve Mohsen Makhmalbaf'ın 1996 yapımı *Bir Masumiyet Anı* (*Nun va goldun*) adlı filmleri sayılabilir.

ni oynama" meselesinden kaynaklanmaktadır diyebiliriz. Söz konusu sahnede, kendini oynama meselesi üzerinden gerçekle kurmaca, gerçekle oyun arasındaki sınır muğlaklaşır, bu iki düzlem iç içe geçer, birbirinin içinde erir. Muzaffer'in babasından istediği, bambaşka bir role bürünmesi değil, tersine doğal davranması, kendi gibi olmasıdır. Nitekim çekilen filmin senaryosu da yabancı bir hikâyeye değil, doğrudan aile bireylerinin yaşamış olduğu deneyimlere dayanmaktadır. Ancak Emin, inandırıcı bir performans vermekte zorlanır.

Söz konusu sahnede, gerçekle kurmaca arasındaki sınırların muğlaklaşmasında ses kullanımı önemli bir araca dönüşür. Anaakım sinemanın temel ilkelerinden biri, insan bedeniyle insan sesinin uyumlu birlikteliğidir. Bu anlamda senkronizasyon, yani sesin perdede görünen bir bedende sabitlenmesi, izleyicinin karakterlerle özdeşleşme yoluyla öyküye bağlanmasını (*suture*) mümkün kılacaktır (Doane, 1985; Silverman, 1988; Chion, 1999). Dahası, sesle görüntünün uyumlu birlikteliği anaakım sinemanın yarattığı gerçeklik yanılsamasını güçlendirir. Hamid Naficy (2001), sesin ait olduğu kişinin varlığının, özgünlüğünün ve sahiciliğinin teminatı olarak işlev gördüğünü söyler. Anaakım sinemada, bedenin, öznenin içsel hakikatine (ruhuna) ev sahipliği yaptığı ve bu hakikatin ifade aracının ses olduğu varsayılır. Bedenden çıkan ses, içsel hakikatle ve özgün kimlikle ilişkilendirilir (Naficy, 2001: 121). Bu çerçevede, ses-görüntü birliğinin parçalanması, kimliğin sorunsallaştırılmasını mümkün kılan karşı-hegemonik stratejilerden biridir. Tartıştığım sahnede, Emin'in "kendini oynama" performansını yadırgatıcı kılan (ya da başka şekilde söylersek, performansın performans olarak algılanmasını sağlayan) temel öğe, araya giren suflelerle ses-görüntü bütünlüğünün kesintiye uğratılmasıdır. Gerçekte karakterin kendisine ait olabilecek sözcükler, onun "içinden" çıkmaz, dışarıdan gelir. Bu sahnedeki ses kullanımı, kimliğin kendisinin performansa dayalı yanını açığa çıkarması açısından önemlidir. Kişinin "kendisi" olması, doğal ve kendiliğinden bir durummuş gibi düşünülmesine karşın, aslında performansa dayalı bir süreçtir. Muhtemelen kendini oynamanın güçlüğü de en çok buradan kay-



Film yapma "oyunu"...
*Mayıs Sıkıntısı*'nda Emin
(Ceylan'ın gerçek hayattaki
babası Mehmet Emin Ceylan)
kendini oynamayı oynuyor.

naklanır zaten: içerdiği iki aşamalı performanstan, "performansın performansı" olmasından.[10] Sonuçta Emin, Muzaffer'i tatmin edecek başarılı bir performans sergileyemez o gün. Ancak bu başarısızlık aslında oyunun bir parçasıdır. Filme dışardan baktığımızda, biliriz ki *Mayıs Sıkıntısı*'nda Muzaffer'in babasını oynayan Mehmet Emin Ceylan'dan (yönetmenin gerçek hayattaki babası) bu sahnede beklenen, aslında kendini başarısız biçimde oynamayı oynamasıdır. Böyle bakınca pekâlâ başarılı bir performanstır yaşlı adamınki!

Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinin oyun gibi kurulduğunu söylerken yalnızca *Mayıs Sıkıntısı*'ndaki film çekimi sahnelerinden söz etmiyorum. Ceylan'ın bugüne kadar yaptığı üç filmin öyküleri arasındaki geçişkenlik, filmlerin düşünümsel ve otobiyografik boyutu nedeniyle gerçek ve kurmaca arasındaki sınırın bulanıklaşması, izleyiciyi hep bir oyunun içine çeker. Aynı oyuncular tarafından canlandırılan ve birbirinin devamı olan karakterler kimi zaman bir filmden diğerine farklı isimlerle çıkar karşımıza.[11] Kullanılan görsel motifler farklı anlamlar kazanarak bir filmden diğerine devam eder. Bu anlamda Nuri Bilge Ceylan filmlerinin içerdiği metinlera-

10. Amatör oyuncular kendilerini oynarken ortaya çıkan "performansın performansı" durumunun kimlik kavramı açısından yarattığı sonuçları düşünürken, Judith Butler'ın (1990) "cinsiyet parodisi"ne atfettiği altüst edici potansiyel açıklayıcı olabilir. Butler'a göre, bir cinsiyetin diğerini taklit etmesi şeklinde ortaya konan *drag* performansın açığa çıkardığı şey aslında tam da "cinsiyet" yapısının kendisinin bir taklit olduğu, taklit üzerine kurulduğudur. Cinsiyet parodisi, cinsiyetin taklit yoluyla kopya edilen özsel bir hakikati olduğunu varsaymaz. Tersine, tam da "normal" ve "özsel" olarak kabul ettiğimiz şeyin aslında bir yapıntı, bir kopya olduğunu ortaya çıkarır. Cinsiyet parodisi, "kadınlık" durumunu taklit ederken, orijinalin kopyasını değil, kopyanın kopyasını üretmiş, kadınlığın bizatihi kendisinin performansa dayalı yapısını, yapıntılığını açık etmiş olur (1990: 31). Ceylan'ın filmlerinde karşımıza çıkan "performansın performansı" durumunu da benzer şekilde okumanın, bu performans aracılığıyla kimliğin kendisinin performansa dayalı yapısının, yapıntılığının açık edildiğini söylemenin mümkün olduğunu düşünüyorum.

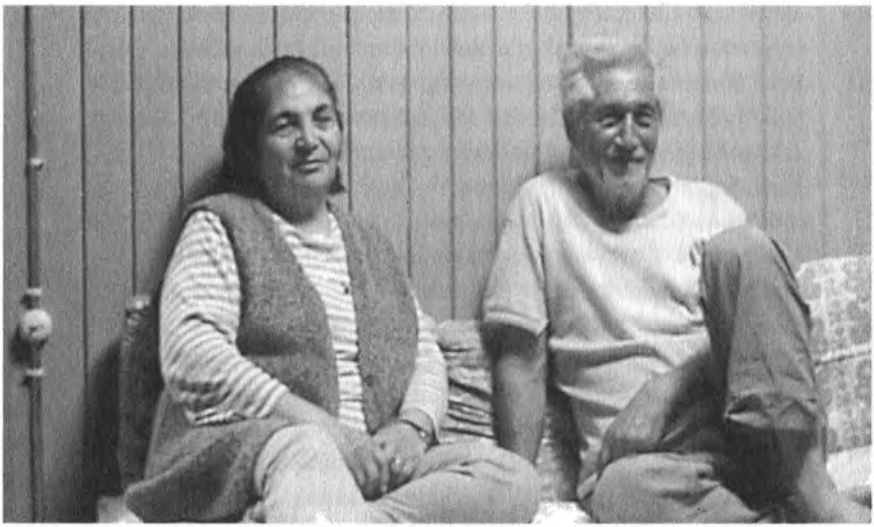
11. *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* arasındaki metinlerarası bağlantıları düşündüğümüz zaman filmlerdeki "oyun" (saklambaç?) boyutunu yakalayabiliriz bir ölçüde. Mehmet Emin Ceylan (Ceylan'ın gerçek hayattaki babası), *Mayıs Sıkıntısı*'nda Muzaffer'in babası Emin, *Kasaba*'da Emin'in babası Nuri rolünde karşımıza çıkar. *Kasaba*'da Nuri karakteri Nuri Bilge Ceylan'ın gerçek hayattaki dedesinin, Emin karakteri ise babasının hayatından esintiler taşımaktadır.

rası oyunu fark etmeyen, oyunun içine giremeyen izleyiciler açısından, bu filmlerin neden "sıkıcı" bulunabileceğini tahmin etmek güç değil. Ceylan'ın filmlerinden hoşlanmak için oyuna katılmak gerek. Ancak burada, Ceylan'ın filmlerinde yaratılan oyun düzleminin, günümüz sinemasının özellikle "postmodern" olarak tanımlanan örneklerinde sıkça karşımıza çıkan oyun düzleminden farkını vurgulamak gerekiyor.[12] Nuri Bilge Ceylan sineması oyunu ciddiye alır, bu filmlerde oyun doğrudan farklı türden bir ahlak sorunsalına eklemlenir. Nuri Bilge Ceylan ve sürekli karşılaştırıldığı İranlı yönetmen Abbas Kiarostami'nin sinemalarının,[13] en fazla bu noktada, ahlak, doğruluk, vicdan, yaşamın anlamı gibi varoluşsal meseleleri tartışırken oyunu kullanmaları, sinemayı oyunlaştırmaları bağlamında örtüştüğünü düşünüyorum. Hamid Dabeshi, Kiarostami sinemasını tanımlayanın yalınlık, zarafet ve alelade gerçeğe bağlılık olduğunu söyler (2001: 69). Kiarostami'nin filmleri "yaşamın kurala sığmaz doğasını, hayatın güzel olduğu, ölümün hemen şurada beklediği gerçeğini gösterir, bir de tuhaf rastlantısallığı içinde yaşamın tamamen kendine has bir mantığı ve retoriği, çarpık bir ironisi olduğunu" (2001: 69). Bu filmlerin ortaya koyduğu, hayatın başkaldıran, düzensiz, kural tanımaz yanıdır, öyle ki hiçbir tarih, kültür, ahlak sistemi onu tam olarak kavrayamaz, tanımlayamaz, dile dökemez. Bu anlamda Dabeshi'ye göre, Kiaros-

12. Günümüz anaakım sinemasında "oyun" öğesinin "postmodernist" kullanımının en belirginleştiği türlerden biri korku'dur hiç kuşkusuz. Orhan Anafarta (2001), 1990'larda Wes Craven'in yaptığı *Çığlık* (*Scream*) serisi (sırasıyla 1996, 1997, 2000 yıllarında yapılmış üç film) gibi popüler korku filmlerinde, "oyun" öğesinin, izleyicileri türle parodik bir diyalog içine girmeye davet eden bir üstkurmaca düzlemi oluşturduğunu iddia eder. Anafarta'ya göre, çoğunlukla ergen erkek izleyicilere seslenen yeni korku sinemasının karşılıklı etkileşime dayalı, etkin, "oyuncu" bir izleyici konumu yaratması, bu dönemde popüler filmlerle bilgisayar oyunları arasında yoğunlaşan metinlerarası etkileşimin de bir sonucudur.

13. İran sinemasının en önemli isimlerinden olan Abbas Kiarostami, sinemaya 1970'te, Şah döneminde başlamış, ancak en önemli filmlerini 1979'daki İslam Devrimi'nden sonra yapmış ve özellikle 1997'de *Kirazın Tadı* (*Ta'm-e Gilas*) adlı filmiyle Cannes Film Festivali'nde aldığı Altın Palmiye ödülünden sonra yeni dalga İran sinemasının uluslararası alanda en fazla tanınan ve tartışılan yönetmeni haline gelmiştir.

tarni sinemasında farklı türden bir ahlak anlayışı, bir tür "karşı-ahlak" çıkmaktadır karşımıza. Birtakım soyut etik ilkelere bağlı olmak yerine, doğrudan olayın kendi gerçekliğinden yola çıkan bir ahlaktır bu (2001: 55). Kiarostarni sinemasının görünüşte gündelik siyasetten bu denli uzak olmasına rağmen, aslında daima en altüst edici biçimde politik kalmasının nedeni de burada aranmalıdır zaten; bu filmler tam da "gerçeklik" kavramının kendisini hedefleyerek, gerçeği bilme iddiasındaki özne konumunu sarsar (2001: 62). Nuri Bilge Ceylan sinemasını da benzer terimlerle tartışmanın mümkün olduğunu düşünüyorum. Tıpkı Kiarostarni sinemasında olduğu gibi, Ceylan'ın filmleri de kendilerine özgü bir yalınlık ve zarafetle, gündelik yaşamın alelade gerçekliğine odaklanır, hayatın tuhaf rastlantısallığı içindeki kendine has mantığı, retoriği, çarpık ironiyi fark etmemizi sağlar. Her iki yönetmen de hayatı, en temel varoluşsal meseleleri oyunlaştırarak tartışır. *Arkadaşımın Evi Nerede?* (1987), *Yakın Çekim* (1990), *Hayat ve Sonra Hiçbir Şey* (1992), *Kirazın Tadı* (1997), *Ve Rüzgâr Bizi Taşıyacak* (1999) gibi filmlerinde Kiarostarni, ölüm, hayatta kalmanın anlamı, benlik, vicdan, sorumluluk gibi ağır konuları, bir yandan içerdikleri felsefi, ahlaki, politik boyutun tüm ağırlığıyla, bir yandansa oyunlaştırarak, oyunun getirdiği tuhaf hafiflikle ele alır. Dahası bu filmler kendi kendileri üzerine düşünmeleri, kendilerini yansımaları, kendi yapıntılıklarını açık etmeleri nedeniyle, sinemayı da oyunun içine çekerler. Kiarostarni'nin filmlerinde, tıpkı Ceylan'ın filmlerinde olduğu gibi, öykünün yalnızca içi değil, dışı da, öykünün kurulma sürecinin bizatihi kendisi de oyunlaştırılır. Her iki yönetmenin sinemasında da oyun ciddiye alınır ve farklı türden bir ahlak anlayışına eklemlenir. Doğrudan olayın kendi gerçekliğinden yola çıkan bu ahlak anlayışı, gündelik hayatın en alelade ayrıntılarında bile özne açısından sürekli bir sınama ve sınanma süreci yaşandığını, bu süreçte iç dünya ile dışsal gerçeklik arasındaki sınırların sürekli yeniden müzakere edildiğini ve ahlakın her tekil olay için yeniden tanımlandığını ima eder gibidir.



*Mayıs Sıkıntısı*'nda Muzaffer'in anne babasını oynayan, Ceylan'ın gerçek hayattaki anne babası Fatma Ceylan ve Mehmet Emin Ceylan'ı "ev" halinde gösteren bir sahne.

## Ev

Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde hep "ev"i çağrıştıran, daima "ev"e bağlanan bir şeyler var. Bu filmlerde bir dizi farklı imge "ev"e geri götürüyor izleyeni sürekli. Ceylan'ın kendi anne babasının oynadığı yaşlı karıkocanın divanda yan yana oturup televizyon izleyişleri; babanın üzerindeki atlet, altındaki pijama, annenin üzerine bol gelen el örgüsü yeleği; evin, gecenin sessizliğinde işitilen ürpertici sesleri, gıcırdayan kapı, rüzgârda hafifçe çarpan pencere; divana uzanmış annenin ayaklarının yakın plan görüntüsü, yaşlı kadının yıpranmış, sertleşmiş ayaklarını birbirine sürterek kaşıması; kornişten çıkıp hafifçe sarkmış eski bir perdenin yakın plan görüntüsü; gece mutfak masasında tek başına atıştırılan peynir ekmek; annenin söylenmeleri, sızlanmaları; her gün yinelenen ayrılıp kavuşmalar, her gün çıkılan ve girilen kapılar; dışarının soğuğundan gelindiğinde içerinin gevşeten, mutluluk veren sıcağı; ters çevrilmiş kaplumbağa; kapana sıkışmış fare... Bu filmlerde "ev", bir yanıyla çakılıp kalmak, kıstırılmışlık; bir yanıylaysa benzersiz bir rahatlık, yerini bulmuşluk demek. Bir yanıyla geride bırakmak, kaçıp kurtulmak istediğimiz her şey, bir yanıyla daima özlemini duyduğumuz, daima geri dönmek istediğimiz yer. "Ev", aynı anda uzaklaşmak ve kavuşmak istediğimiz "taşramız": Aşina, bildik, kollayıcı; sıkıntılı, boğucu, hapseden. "Gitmek ya da kalmak," diyor Nurdan Gürbilek, "evin bize dayattığı –yoksa bağışladığı mı demeliydim– bir ikilem bu" (1998: 75). Bu ikilemin içerdiği gerilimi, evin içerdiği paradoksu çözmeye asla çalışmıyor Ceylan'ın filmleri, bu gerilimi oyuna dönüştürüyor, paradoksun çözümsüzlüğünü teslim ediyor. Nuri Bilge Ceylan sinemasının politik yanı tam da burada denebilir belki, bizi paradoksa tahammül etmeye, paradoksla birlikte yaşamaya, paradoksu kabul etmeye davet etmesinde.



*Masumiyet*, Zeki Demirkubuz, 1996

# 3 GİRDAP / İRONİ
## Zeki Demirkubuz Filmleri

Bir olay ne kadar gerçeğe uygunsa, o kadar gerçek dışıymış gibi görünür.

Fyodor Mihailoviç Dostoyevski

İroni rahatsız edicidir, çünkü dünyanın bilinemezliğini ortaya çıkararak bizi kesinliklerimizden mahrum eder.

Milan Kundera

Yeni Türk sinemasındaki genel eğilimle tutarlı biçimde, Zeki Demirkubuz sineması da "taşra"ya bakar, aidiyet sorunsalını taşra üzerinden tartışır. Ancak bu kez karşımıza farklı türden bir taşra tasavvuru çıkar. Demirkubuz sineması taşrayı "içeriye" çeker, bu filmlerde taşra bir tür "içeri kapatılmışlık" durumu olarak kurulur. Filmlerin gerek anlatı yapısı gerekse görsel tonu, "taşra"yı kendi üstüne kapalı, sürekli kendini yansılayan bir girdaba dönüştürür.

Demirkubuz'un filmleri daima "içeride" geçen öyküler anlatır. *C Blok* (1994) İstanbul'un dış çeperlerindeki yeni orta sınıf apartman bloklarının içlerinde gezinir; *Masumiyet* (1997) adı belirtilmeyen bir taşra kentinde ucuz otel odalarında geçer; *Üçüncü Sayfa* (2000), İstanbul'da yoksul, izbe, karanlık bir bodrum katı dairesinde başlayıp üst katlara çıkar; *Yazgı*'da (2001) öykünün geçtiği ana mekân, İstanbul'da alt-orta sınıf bir giriş katı dairesidir; *İtiraf* (2001), Ankara'da şık, pahalı, manzaralı bir üst-orta sınıf apartman dairesinde başlar, şehrin dış çeperlerinde yoksul bir gecekonduda

biter; ve nihayet *Bekleme Odası* (2004), bizi yönetmenin kendi evinin içine sokar. Ağırlıklı olarak iç mekânlarda geçen tüm bu filmlerde görsel atmosfer klostrofobiktir. Her film, sınıfsal konumları ne olursa olsun kendilerini kıstırılmış hisseden, çıkmaza saplanmış karakterler etrafında kurulur. Kendilerini kuşatan koşulların kıskacında çaresizce çırpınan, her ne yapsalar bir çıkış yolu bulamayan, hep başladıkları noktaya dönen karakterlerdir bunlar. Ancak ilginç şekilde Demirkubuz'un filmlerinde çaresizlik, kapalılık, kıstırılmışlık duygusu dışsal koşulların değil, karakterlerin "iç" dünyalarının dayatması sonucu çıkar ortaya. Bu anlamda diyebiliriz ki bu filmler aslında insan ruhunun kuytularına, arka odalarına, karanlık yanına ya da başka bir deyişiyle, "insanın taşrası"na[1] bakarlar. Demirkubuz her fırsatta kendisini en fazla etkileyen sanatçının ünlü Rus yazar Dostoyevski olduğunu belirtir.[2] Gerçekten de Demirkubuz'un filmleri Dostoyevski'den izler taşır, Dostoyevski'nin romanlarıyla benzer izleklerde yol alır. İnsan varoluşunun temelindeki açıklanamaz akıldışılık ve özyıkıcılık bu ortak izleklerin en belirginlerinden biridir. Dolayısıyla, Demirkubuz sinemasını tanımlayan kapalılık duygusu bir yönüyle de filmlerin karakterlerin' iç dünyalarına, iç dünyalarındaki açmazlara, karanlık arzulara odaklanmasından kaynaklanır.

Bu bölümde Demirkubuz'un şimdiye dek yaptığı altı filmin tümüne zaman zaman değinmekle birlikte, esas olarak "aidiyet" meselesiyle en fazla alakalı olduğunu düşündüğüm iki film, *Masumiyet* ve *Üçüncü Sayfa* üzerinde yoğunlaşacağım.

1. "İnsanın taşrası" ifadesini, Elias Canetti'nin (2004) 1942-72 yılları arasındaki notlarını içeren kitaba verdiği başlıktan ("*Die Provinz des Menschen*") ödünç alıyorum.

2. Demirkubuz, kendisiyle 2002 Ekim ayında İstanbul'da yaptığım yayımlanmamış mülakatta, sanatsal olarak en fazla etkilendiği kaynağın Dostoyevski'nin romanları olduğunu, hatta hiçbir sinemacının kendisini Dostoyevski kadar etkileyemediğini ifade etmiştir. Yönetmenin filmlerinde bu etkiye dair en açık anıştırmayı 2004 yapımı *Bekleme Odası*'nda görürüz. *Bekleme Odası*, Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* adlı romanını sinemaya uyarlamaya çalışan bir yönetmenin hikâyesini anlatır.

**Girdapsal Öyküler: *Masumiyet* ve *Üçüncü Sayfa***

Bir belirlenmişlik, dayatma, mahkûmiyet olarak "kader", Demirkubuz sinemasının saplantılı biçimde uğraştığı temalardan biridir. Kader üzerine en girift öyküleri *Masumiyet* ve *Üçüncü Sayfa*'da buluruz.

*Masumiyet*, jeneriğin öncesine konmuş bir sekansla, hapishanede başlar. Otuz yaşlarında, sakin görünümlü bir erkek olan Yusuf'u (Güven Kıraç) ilk kez hapishane müdürünün odasında görürüz. Müdür, Yusuf'un önceden yazıp vermiş olduğu dilekçeyi yüksek sesle okur. Dilekçede Yusuf, cezasını tamamlamış olmasına karşın hapishaneden çıkmak istemediğini yazmakta, yetkililerden hayatının geri kalan bölümünü hapishanede geçirmesine izin vermesini istemektedir. Dilekçenin okunmasından sonra gerçekleşen kısa diyalogtan, Yusuf'un Erzincanlı olduğunu, ailesini depremde yitirdiğini, hayatta kalan yegâne akrabaları olan ablası ve enişte siyle seyrek haberleştiğini öğreniriz. Yıllar önce Malatya hapishanesinde tanıdığı Orhan adlı bir mahkûm arkadaşı, babasının İstanbul'da bir kahvehane işlettiğini, çıktıktan sonra Yusuf'un orada çalışabileceğini söylemiştir, Yusuf'un düşünebildiği tek iş olanağı budur. Diyaloğun sonunda cezaevi müdürü, cezasını tamamladıktan sonra cezaevinde kalmanın ne hukuksal ne ahlaki açıdan kabul edilebilir bir şey olduğunu, Yusuf'un çıkıp şansını denemesi gerektiğini söyler.

Jenerik bölümünü izleyen sahnede Yusuf'u şehirlerarası bir otobüste gece yolculuğu yaparken görürüz. Yan koltukta biri kadın diğeri erkek iki yolcu oturmaktadır. Bir süre sonra otobüs polisler tarafından durdurulur, polis bu iki yolcuyu karakola götürmek üzere indirir. Yusuf kente varınca bir otele gidip oda tutar. Otel sahibini beklerken, Yusuf'un dikkatini lobide televizyonun karşısında oturan beş-altı yaşlarında küçük bir kız, Çilem (Melis Tuna) çeker. Kız ateşler içinde ve baygındır. Müşterilerden birinin kızı olduğunu öğrendiğimiz çocuğu, otel sahibiyle birlikte hastaneye götürüp tedavi ettirir Yusuf. Ertesi gün küçük kızın, Yusuf'un otobüste rast-

ladığı çiftin çocuğu olduğu ortaya çıkar. Bekir (Haluk Bilginer), Yusuf'un odasına gelerek teşekkür eder, kısa sürede aralarında bir dostluk gelişir. Yusuf, çocuğun annesi olan Uğur'la da (Derya Alabora) tanışır. Bu arada Yusuf, enişte sini (Ajlan Aktuğ) ziyarete gider. Adam Yusuf'un tahliyesine sevinmiş gözükür, kutlama yapmak üzere eve yemeğe götürür onu. Evde, ablası (Nihal Koldaş) Yusuf'u görünce konuşmaz, tepki vermez, donuk biçimde yemek servisi yapar yalnızca. İçtikçe saldırganlaşan, karısına hakaret eden enişte ile ablası arasında şiddet yüklü bir sahneye tanık olan Yusuf, sessizce evden ayrılıp otele döner. Zaman içinde Yusuf, Uğur'un civar kasabalardaki pavyonlarda sahneye çıktığını, Bekir'in de kadının koruması olduğunu anlar. Bir gün Bekir'le Yusuf'un birbirlerine açıldıkları bir konuşmada, Yusuf'un cinayetten on yıl yatmış olduğunu öğreniriz. En yakın arkadaşıyla ablasının sevgili olduğunu, birlikte kaçtıklarını öğrenmesinin ardından arkadaşını öldürmüş, ablasını da ağzından yaralamıştır. Kadın bu yüzden dilsizdir. Bekir'in hikâyesinden ise, Uğur'la İstanbul'da aynı mahallede büyümüş olduklarını öğreniriz. Bekir hali vakti yerinde bir esnaf ailesinin çocuğudur. Uğur ise mahallenin bıçkın delikanlısı "Zagor"a âşıktır, birlikte kaçarlar. Ancak Zagor'un başı dertten kurtulmaz, sürekli hapse girip çıkar, Uğur onun peşinde kent kent gezer. Nihayet Zagor bir polis öldürünce, müebbet hapse mahkûm olur. Uğur avukat tutmak için para istemek üzere Bekir'e gider. Zaten için için kadına tutkun olan Bekir, onunla birlikte Zagor'un peşinde kent kent dolaşmaya başlar. Kimi zaman kendisini bu tutkudan alıkoymaya çalışır, birkaç kez Uğur'u bırakıp İstanbul'a döner, ama ayrı kalmayı başaramaz, bu uğurda yavaş yavaş her şeyini kaybeder. Çilem, Bekir'le Uğur'un ayrılıklarından birinde, kadının Sinop'ta yaptığı bir evlilikten olma çocuğudur. Hamileyken Zagor' un Diyarbakır hapishanesine sürüldüğü haberini alan Uğur dayanamayıp yine onun peşinden gitmiş, dönünce kocasından yediği dayak çocuğun dilsiz kalmasına neden olmuştur.

Bu konuşmadan kısa süre sonra, Bekir'le Uğur arasında kıskançlık nedeniyle büyük bir kavga patlak verir, kavganın gecesinde Bekir kendini vurur. Filmin Bekir'in ölümünü izleyen ikinci bö-

lümünde, Bekir'le Uğur arasındaki ilişkinin bir yansımasını bu kez Yusuf'la Uğur arasında görürüz. Yusuf, Bekir'in yerini almıştır. Dış görünümü, hareketleri, tavırları tıpkı Bekir gibidir. O da içten içe Uğur'a tutkundur, onu kıskanır, birlikte yeni bir hayat kurmak ister. Uğur, Bekir'e yaptığı gibi Yusuf'u da kendine yaklaştırmaz.

Aylar sonra günün birinde Zagor'un yine hapisten kaçtığı, Uğur'un da kızını bırakıp onunla gittiği ortaya çıkar. Yusuf, Uğur' dan gelen haberlerle ona ulaşmaya, çocuğu annesine ulaştırmaya çalışır. Ancak Uğur'un verdiği Ankara'daki adrese gittiğinde, Zagor'un bu kez de eskiden yanında çalıştığı pavyon sahibini öldürdüğünü, mafyanın Zagor'la Uğur'un peşinde olduğunu öğrenir. Bunun üzerine Uğur'u bulmaktan ümidi kesip, çocukla birlikte İstanbul'a gider. İş istemek üzere, Malatya'dan hapishane arkadaşı Orhan'ın babasının işlettiği kahvehaneyi bulur. Adam kahvehaneyi devretmiştir, filmciler sokağında terk edilmiş bir handa yaşamaktadır. Birkaç başarısız girişimden sonra nihayet adamı bulmayı başarır Yusuf. Ancak kötü bir zamanda gitmiştir. Yaşlı adam oğlunun ölüsü başında yas tutmaktadır. Yusuf, Orhan'ın ölümünün üzerine geldiğini anlar. Ancak Orhan'ın Uğur'un sevgilisi "Zagor"la aynı kişi olduğunun farkında değildir.

*Masumiyet*'tekine benzer bir girdapsal öykü yapısına Demirkubuz'un bir sonraki filmi *Üçüncü Sayfa*'da da rastlarız. Film adını günlük gazetelerin üçüncü sayfalarında yer alan genellikle aile içi ya da cinsel şiddet içeren suç haberlerinden alır. *Üçüncü Sayfa*, bir oyuncu ajansında figüranlık da dahil ufak tefek işler yapan İsa'nın (Ruhi Sarı), başka bir şirkette iki günlüğüne bir arkadaşının yerine bakarken, kaybolan elli dolar yüzünden acımasızca dövülmesiyle başlar. İsa'nın bu işle ilgisi olmadığına dair yalvarışlarına aldırmayan mafya görüntülü şirket sahibi, parayı bulup getirmesi için ona ertesi güne kadar mühlet verir. İsa, perişan halde çalıştığı ajansa gidip patronundan borç ister. Karşısındakinin dağılmış, kan içindeki yüzüne hiç aldırış etmeyen patron, alaycı şekilde konuştuktan sonra çıkıp gider. Can havliyle patronunun ofisinde para ararken, çekmecede adamın silahını bulan İsa, tek başına yaşadığı yoksul bodrum katı dairesine döner. Burada, silahı şakağına dayayıp tetiği

çekmek üzereyken, kapı çalar ve karşısına birikmiş kira borcunu isteyen orta yaşlı, kaba saba bir adam olan ev sahibi çıkar. Hakaret ve küfür dolu bir konuşma yapan adam, evi boşaltması için İsa'ya üç gün süre verir ve çekip gider. Bu olayın ardından İsa yeniden intihar etmeyi deneyecekken, bir anda kendini kaybederek ev sahibinin peşinden adamın üst kattaki dairesine çıkar, adamı vurur ve kendisi de orada yığılıp kalır. Ama ertesi sabah kapısını çalan polisin sesiyle uyandığında, kendini bir akşam önce yığıldığı yerde değil, evinde bulacaktır. Diğer kiracılarla birlikte verdiği ifadede İsa, cinayetle ilgisi olmadığını söyler ve salıverilir. Tüm bu olanların şokuyla eve bitkin halde döndüğünde dairenin girişinde bayılır. İki çocuk annesi, genç, alımlı bir kadın olan karşı komşusu Meryem (Başak Köklükaya), İsa'yı içeri taşıyıp yatağına yatırır. Ayıldığında Meryem'i duvardaki setlerde çekilmiş ünlülerin fotoğraflarına bakarken bulur İsa. Meryem'in girişkenliği sonucu kısa sürede ikisi arasında bir yakınlaşma oluşur. Aynı gün mafyanın adamları elli doları tahsil etmeye geldiklerinde, İsa panik içinde evinde saklanırken, Meryem cesurca olaya müdahale edip parayı öder ve adamları savuşturur. Bu olay İsa'yı genç kadına daha da yaklaştırır. Ancak Meryem'in İstanbul dışında fabrikalarda, şantiyelerde bekçilik yapan kocası bir süre sonra döner. Adam karısını sürekli taciz eder, döver. İsa Meryem'in çığlıklarından uyuyamaz geceleri, ne yapacağını bilemez. Kocasının dışarıda olduğu bir gün yüzü morarmış halde İsa'nın dairesine gelen Meryem, ona bu hayata daha fazla dayanamadığını anlatır, İsa'nın kendisi için her şeyi yapacağını söylemesi üzerine, ondan kocasını öldürmesini ister. İsa'nın tereddüt etmesine sinirlenen Meryem, uzun bir monolog sahnesinde, ev sahibini İsa'nın öldürdüğünü bildiğini, kendisinin o gece ev sahibinin dairesinde olduğunu, daha sonra İsa'yı evine taşıyıp delilleri yok edenin kendisi olduğunu, yıllardır istemeden ev sahibiyle metres hayatı yaşadığını, kocasının bu işi bilmezden geldiğini, artık bu hayata dayanamadığını anlatır. Öğrendikleri karşısında donup kalan İsa, kocayı öldürmeyi kabul eder, ancak birkaç kez adamı takip etse de bir türlü başaramaz bu işi. Günün birinde kumarda çıkan bir kavgada Meryem'in kocasının tesadüfen bir başkası ta-

rafından öldürüldüğü ortaya çıkar. Bu arada İsa da yeni çıkan bir figüranlık işi nedeniyle bir ay İstanbul dışında olacaktır. İstanbul'a döndüğünde, Meryem'in dairesinin boşaltılmış olduğunu görür. Apartman işlerini devralan ev sahibinin oğlu (Serdar Orçin), Meryem'in bir hafta önce çocuklarını alıp bir şey söylemeden ayrıldığını, memleketine, akrabalarının yanına gitmiş olabileceğini söyler, İsa'dan da kendi dairesini boşaltmasını rica eder. İsa İstanbul'daki rutinine dönmüştür, yine figüranlık işinde çalışmaktadır. Bir gün dolmuşla eve dönerken yolda tesadüfen Meryem ve çocukları görür. Meryem eskiye göre çok daha modern bir havada, üzerinde şık giysiler, başı açık, elinde alışveriş torbaları bir dükkânın önündedir, yanında ev sahibinin oğlu Serdar vardır. Bir sonraki sahnede İsa'yı Meryem'in kapısına dayanmış olarak görürüz. Öfkeden deliye dönmüş halde, kadının başına silah dayayıp olanları açıklamasını ister. Soğukkanlılığını hiç yitirmeyen Meryem, ona anlattığı her şeyin doğru olduğunu, yalnızca bir ayrıntıyı atladığını, Serdar'la başından beri sevgili olduklarını, birlikte Serdar'ın babasını öldürmeyi planladıklarını, tam bunu yapacakları akşam tesadüfen İsa'nın adamı öldürmüş olduğunu anlatır. İsa yaşadığı öfke ve şaşkınlıktan altüst olmuş vaziyette evden çıktıktan sonra dışarıdan bir el silah sesi duyarız.

**Tekinsiz Evler, Klostrofobik Mekânlar**

Zeki Demirkubuz sinemasında "ev" doğrudan tekinsiz, ürkütücü, geçmiş yaşantıların travmatik izleriyle dolu bir mekân olarak kurulur. Tam da dışa kapalı, içedönük, mahrem yapısından ötürü, ev insan ruhunun en karanlık yanlarının sahnesi olur. Mahremiyet, dışarıya, dışarıdaki dünyanın tehditlerine karşı bir korunma imkânı sağlamaz. Ev, kollayıcı, korunaklı bir sığınak değildir. Tersine, özel alanın mahremiyeti şiddetin en akıl almaz biçimlerini kimsenin ulaşamayacağı, müdahale edemeyeceği bir alana çektiği için, ev insanı en çaresiz bırakan yerdir. Demirkubuz'un filmlerinde karşımıza çıkan aidiyet tasavvuru ve bu tasavvuru oluşturan ev, aile,

çocukluk, topluluk imgeleri popüler nostalji filmlerindekinden çok farklıdır. Nostalji filmleri, geçmişteki küçük topluluk yaşantısını (kasaba/mahalle ortamı) idealleştirirken, romantik, masum bir aidiyet tasavvuru ortaya koyarlar. Bu filmlerde geçmişteki taşra yaşantısı, topluluk bağlarının güçlü olduğu, samimi, içe kapalı, korunaklı yapısıyla, mutluluk mekânı olarak hatırlanan bir çocukluk evi gibidir.

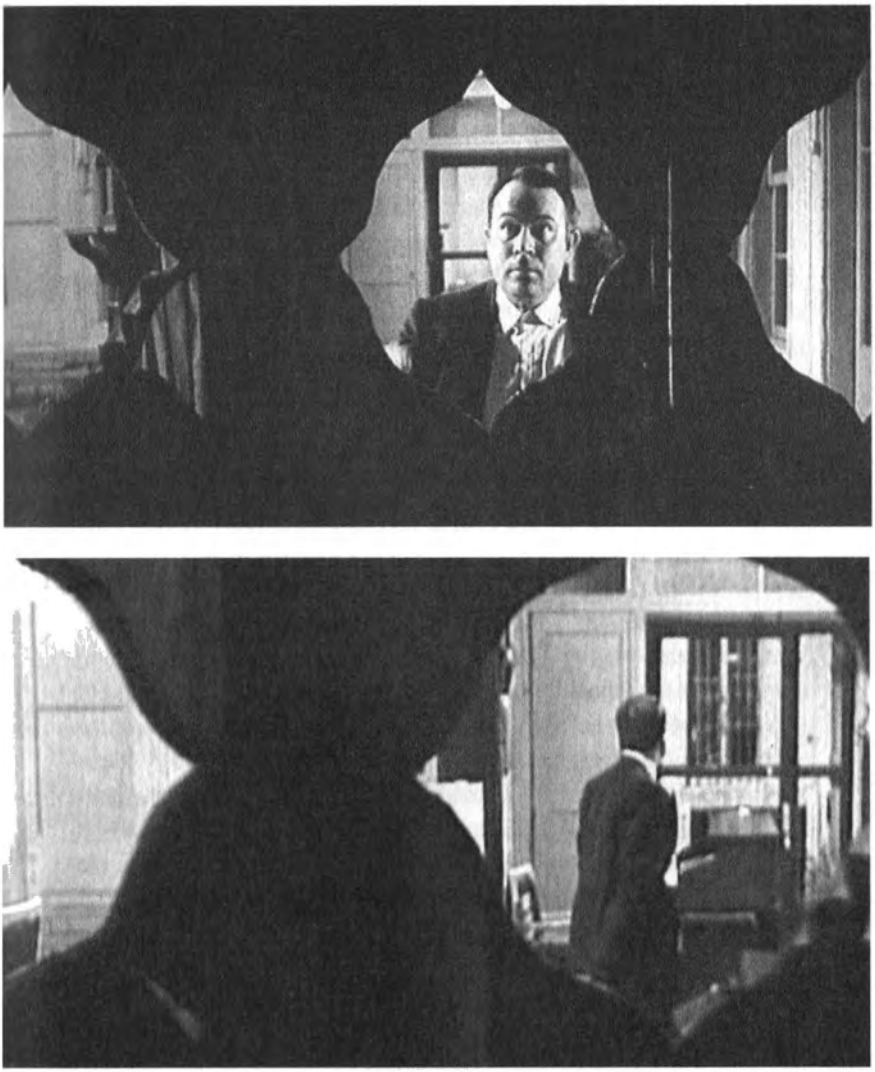
Nuri Bilge Ceylan sineması, evi bugüne, bugünün taşrasına çeker. Aidiyet ilişkileri masum, iyicil değildir artık. Ev, aile, çocukluk imgelerinde tekinsiz, rahatsız edici bir yan vardır. Ceylan'ın filmleri dikkatimizi evin içerdiği kaçınılmaz paradoksa yöneltir. Ev aynı anda hem rahatlık, huzur, yerini bulmuşluk, hem kıstırılmışlık, sıkıntı, çakılıp kalmak demektir. Demirkubuz sineması ise, Ceylan'ın filmlerinde izlerini bulduğumuz tekinsizliği en uç noktasına doğru götürür. Ev doğrudan karanlığın alanıdır, bir hapishane, bir cendere, bir cehennemdir artık. Huzurdan, rahatlıktan eser yoktur burada. *C Blok*'taki çiftin sevgisiz, neşesiz, kupkuru apartman dairesi; *Masumiyet*'te Yusuf'un ablasının şiddet yüklü, ürpertici, yoksul bodrum katı; *Üçüncü Sayfa*'da içlerinde her türlü şiddet ve sapkınlığın yaşandığı alt-orta sınıf apartmanın daireleri; *Yazgı*'da patronun karısını ve iki çocuğunu öldürdüğü orta sınıf, alaturka apartman dairesi; *İtiraf*'ta genç karıkocanın geçmişin yükü ve vicdan azabıyla birbirlerinin hayatlarını cehenneme çevirdikleri şık, manzaralı daire ve *Bekleme Odası*'nda Zeki Demirkubuz'un kendisinin canlandırdığı film yönetmeninin aşklarını bir seri katilin cinayetleri gibi sistemli ve soğukkanlı yaşayıp tükettiği "sanatçı" dairesi... Tümü rahatsız edici, tekinsiz evlerdir bunların. Tekinsizlik kiminde adı konmayan bir gerilim, huzursuzluk, psikolojik şiddet olarak hissettirir kendini, kimindeyse açıktan açığa dehşet üreten bir hal alır. Ancak her durumda, evlerin ortak noktası normal, sıradan, kendi halinde görünmeleridir. Demirkubuz'un filmlerinde dehşet normalliğin alt metnine dönüşür. Tam da Freud'un "tekinsiz" kavramına uygun bir durumdur bu aslında. "Tekinsiz"i, insanda dehşet, korku, ürperti hissi uyandıran şey olarak tanımlarken Freud, bu hissin kökeninin yabancı ve bilinmedik değil, tersine aşi-

na ve çok iyi bilinen, ancak bastırılma sonucu yabancılaşılmış olan bir şeyle karşılaşmak olduğunu söyler. Bu anlamda, "tekinsiz"in kökeni hepimizin bir zamanlar "ev"i olan ana rahmine/ anne bedenine uzanır (1958: 153). Bu kavramsallaştırmayı anıştırır şekilde, Demirkubuz'un filmlerindeki evler hiçbir biçimde yabancı, yadırgatıcı, sıradışı görünmez. Bu evlerin içinde süregiden dehşet kimseye yabancı gelmez. Tekinsizliğin kaynağı tam da budur zaten: dehşetin adeta evcilleşmesi, yeknesaklaşması, rutin hale gelmesi.

Görsel düzlemde, Demirkubuz'un filmlerinde "ev"in tekinsiz, ürkütücü, rahatsız edici bir yere dönüşmesinin nedeni büyük oranda yaratılan klostrofobik atmosferdir. Filmlerin kurduğu görsel atmosfer izleyicide sürekli bir "kapalılık" duygusu yaratır. Bu duygu bir ölçüde öykülerin büyük bölümünün iç mekânlarda geçmesi sonucu ortaya çıkar. İzbe otel odaları, kasvetli ev içleri, zevksiz ofis mekânları öykülerin ana mekânlarını oluşturur. Bu mekânların tümünde boğucu bir taşra köhneliği, eskilik, eprimişlik vardır. Kullanılan çerçeveleme tekniği, mizansenle kurulan kapalılık duygusunun daha da güçlü vurgulanmasını sağlar. Demirkubuz'un filmlerinde çoğunlukla bir tür "çerçeve içinde çerçeve" tekniği kullanılır. Kameranın çerçevelemesi karenin dış sınırlarını oluştururken, sahnede geçen olaylar mizansen içinde kullanılan bir öğe aracılığıyla (çoğunlukla kapı, pencere ya da duvar) ikinci bir çerçeveye alınır, böylece çifte çerçeve içinde gösterilir. İç mekân çekimleri genellikle olayın geçtiği mekânın dışından, bir pencere ya da kapının gerisinden yapılır. Bu durumda, içeriden aydınlatılmış bir kapı/pencere gerisinde geçen olaylar perdenin küçük bir kısmını kaplarken, perdenin büyük kısmı olayı çerçeveleyen (neredeyse bir tür paspartu işlevi gören) karanlık duvar yüzeyinden oluşur. Benzer şekilde, kimi sahnelerde kamera bir duvarın gerisine yerleştirilerek film karesi dikey olarak bölünmüştür, karenin bir yanında olay sürerken, diğer kısmını duvarın karaltısı kaplar. Böyle bir çerçeveleme tekniği bir yandan seçilen mekânların çirkin ve köhne görüntüsünü garip bir biçimde estetize ederken, diğer yandan görüntüyü iyice küçültüp daraltarak, köhne iç mekânların yarattığı kapalılık ve sıkıntı duygusunu daha da vurgulayan bir işlev üstlenir. *Masumiyet*'te,

çerçeve içinde çerçeve tekniğinin kullanılmadığı durumlarda da, kamera kullanımı yine izleyicide klostrofobik bir iç mekân duygusu yaratacak niteliktedir. Oda çekimlerinin çoğunda kamera odanın köşelerinden birine, olaylara yüksekten ya da alçaktan bakacak biçimde yerleştirilmiştir. Olayların odanın köşesinden alçak ya da yüksek kamera açısıyla çekilmesi, izleyiciye rahatsızlık verici, hafif çarpıtılmış bir görme açısı sunar. Aynı zamanda bu açı, duvarların varlığını görsel olarak belirginleştirerek kapalı yer duygumuzu güçlendirir. *Üçüncü Sayfa*'da görsel planda yaratılan kapalılık duygusu ilginç şekilde ses kullanımıyla pekiştirilir. Filmin neredeyse tüm sahnelerinde arka planda rahatsız edici sesler, gürültüler duyarız. İsa'nın elli dolar yüzünden acımasızca dövülmesini gösteren açılış sahnesinde, arka planda son derece yüksek volümde televizyonda maç anlatan spikerin sesini duyarız. İsa'nın çalıştığı ajansta geri planda sürekli çekilmekte olan dizilerin sesleri duyulur. İsa'nın Meryem'in evine teşekkür etmek için gittiği gün ikisi arasında geçen diyaloğun arkasında yine son derece yüksek volümde televizyondaki bir gündüz kuşağı kadın programının sesleri vardır. Meryem'in kocasının gelişinden sonra, İsa geceleri kadının çığlıklarını, haykırışlarını duymaktan uyuyamaz. En sessiz sahnelerde bile, geri planda daima rahatsız edici şekilde hissedilen trafik gürültüsü ya da damlayan su sesi vardır. Kesintisiz şekilde kullanılan arka plan sesleri adeta mekânı daha da daraltır, kapalılık duygusunu güçlendirir. İsa'nın kafasını toplayacağı, huzur bulacağı, sakinleşebileceği tek bir an yoktur adeta. Sürekli başkalarının sesleri arasında, kuşatılmışlık, kıstırılmışlık durumunda yaşar. Kendi sesi bu söylem parçacıkları içinde yutulur, yok olur.

Sahnelerin büyük bölümünün kasvetli iç mekânlarda geçtiği Demirkubuz sinemasında, kullanılan az sayıdaki dış mekân çekimi de, hiçbir biçimde bir açıklık ve ferahlık duygusu yaratmaz izleyicide. Dış mekân çekimlerinin çoğunu sokakta yürüme ya da bekleme sahneleri oluşturur. Bu çekimlerde kamera genellikle, izlediği karakterin oldukça yakınında (cepheden ya da sırttan alınmış orta plan çekimler), çerçeveye çevre görüntülerinin girmesine en az düzeyde elverecek şekilde konumlanmıştır. Sahnelerin açılışında pa-



*Masumiyet*'te, mizansende sıkça kullanılan "çerçeve içinde çerçeve" tekniğine bir örnek.

noramik kent ve çevre çekimlerine hemen hiç yer verilmez.[3] İronik biçimde, *Masumiyet*'te gördüğümüz açık alan ve "manzara" görüntülerinin tümünü, (Yusuf ile Bekir'in birbirlerine açıldıkları kırda geçen "itiraf" sahnesinin dışında) Yusuf'un otel odasını paylaştığı işporta poster satıcısının resimleri oluşturur. Bu anlamda, sözgelimi, filmdeki yegâne "Boğaz manzarası" görüntüsü, bir taşra otel odasının içine kapatılmış olarak çıkar karşımıza. *Masumiyet*'teki dış mekân çekimlerine ilişkin çarpıcı bir diğer nokta da, öykünün farklı kentlerde geçiyor olmasına karşın, bu kentlerin ayırt edici özelliklerinin tümden silinmesi, tüm dış mekânların tek bir taşra kenti görüntüsüne indirgenmesidir. Öykünün ana ekseninin geliştiği taşra kentinin isminin hiçbir zaman açıklanmaması da, böyle bir anonim taşra mekânı vurgusunun parçasıdır.[4] Bu anlamda, söz konusu taşra kentinde çekilen sahnelerle, Ankara ve İstanbul'da çekilen sahneler birbirinden ayırt edilemez niteliktedir filmde. Tüm mekânlara aynı taşra kasveti hâkimdir. Aynı şekilde *Üçüncü Sayfa*'da olaylar İstanbul'da bir apartmanda geçse de, film İstanbul'u kent mekânı olarak adeta siler, yok eder. Birkaç sokak arası görüntüsü dışında, filmde hemen hiç dış mekân çekimine rastlamayız.

Kapalılık duygusuyla ilgili son olarak, *Masumiyet*'in açılış sahnesinin bir hapishanede geçtiğini hatırlayalım. Hapishane semptomatik olarak "kapalılığı", "içerisini", "dışarı çıkamamayı" simgeleyen bir mekândır. Ancak, açılış sekansında yönetmen klasik hapishane motiflerini (demir parmaklık, koğuş, ranza, gardiyan, demir kapı, vb.) kullanmaz. Mekânın hapishane olduğunu, Yusuf'la hapishane müdürü arasında geçen diyalogtan çıkarsarız yalnızca. Hapishanede kullanılmayan demir parmaklık motifi, ilginç biçimde daha sonra, dış dünyada kullanılacaktır. Böylece görsel bir motif

3. Burada doğrudan deniz görüntüsü ve İstanbul manzarasıyla açılan *İtiraf* (2002) bir istisnadır. Öykünün büyük bölümünün Ankara'da geçmesine rağmen, *İtiraf* İstanbul'da deniz gören bir ofiste, camdan dışarıyı seyreden kahramanın bakışını yansıtan bir çekimle açılır.

4. Öykünün büyük bölümünün geçtiği taşra kentinin adı film boyunca açıklanmaz, ancak öykünün içindeki ipuçlarından bir Ege kenti olduğu anlaşılır. Bu bölüm fiilen İzmir'de çekilmiştir.

olarak "demir parmaklıkların ardında olmak", tüm yananlamlarıyla birlikte (kıstırılmışlık, kapatılmışlık, çaresizlik, vb.) dış dünyaya ait, ya da belki dışarıdaki hayatın da bir tür "içerdelik" olduğunu imleyen bir öğe olarak kullanılır. Aynı biçimde, "tel örgü" motifi de filmin son sahnesinde yine dış dünyaya ait bir öğe olarak kullanılır. Ancak son bölümde tartışacağım gibi, bu sahnede tel örgü ironik bir anlam da kazanacaktır.

Demirkubuz filmlerinin yarattığı kapalılık duygusunda, kullanılan görüntü dili kadar anlatı yapısı da önemli rol oynar. Nasıl ki filmlerde açık alan görüntülerine pek yer verilmiyorsa, kullanılan anlatı yapısı da daima kapalı, içedönük ve döngüsel bir rota izler. Anlatıda değişim, hareket ve ilerleme yoktur. Olaylar daima başladığı yere döner, her şey kendini tekrarlar.

*Masumiyet*'te hapishanede geçen açılış episodu, anlatı yapısını nitelemesi bakımından da semptomatiktir. Filmin kahramanı, cezasını tamamladıktan sonra bile "içeride" kalmak isteyen biridir. Kendisi açısından dışarıda gidilecek bir yer olmadığını düşünür. "Dışarıya çıkmak" konusunda isteksizdir. Açılış sekansını izleyen olay örgüsünde döngüsel bir anlatım kendini tekrar eder. Olaylar, kimi zaman dar, kimi zaman geniş daireler çizerek daima başladığı yere döner. Bu çerçevede, filmin birinci ve ikinci bölümleri birbirini yansıtan iki dairesel anlatıdan oluşmaktadır. İlk bölümde Bekir'le Uğur arasındaki tutku-kıskançlık-çaresizlik çıkmazı, ikinci bölümde aynı kalıp içinde bu defa Yusuf'la Uğur arasında tekrarlanır. Nitekim bu iki bölüm arasına belirgin bir ayrım çizgisi çeker film, birinci bölümün bitişi ile ikinci bölümün başlangıcı arasında kısa bir süre perde kararır. Birinci bölümün son imgesi Bekir'in kendini vurduktan sonraki görüntüsüdür. İkinci bölümün başında, son derece ustalıklı bir tespih çevirme hareketini yakın çekimde görürüz. Bu, Bekir'in filmin ilk yarısından aşina olduğumuz tespih çevirme biçimidir. Ancak bir sonraki çekimde, aynı hareketin bu kez Yusuf'a geçmiş olduğunu anlarız. Yusuf'un beden dili, giyimi, konuşması değişmiş, Bekir'in bir kopyasına dönmüştür. Yusuf'la Uğur'un ilişkisi de aynı izlekte gelişir. Uğur fahişelik yapar, Yusuf'u yalnızca bir tür koruma olarak yanında tutar. Yusuf tıpkı Bekir gibi




*Masumiyet*'te, hapishane çekimlerinde kullanılmayan demir parmaklık motifi, "dış" dünyayı tasvir eden çekimlerde kullanılır.

âşıktır Uğur'a. Onu gizlice kıskanır, kontrol etmeye çalışır. Uğur sık sık Yusuf'u Bekir'e benzemekle suçlar. Bu çerçevede, filmin açılış ve kapanış bölümlerini dışarıda tutarsak, anlatının Uğur-Bekir ilişkisine odaklanan ilk yarısı ile Uğur-Yusuf ilişkisine odaklanan ikinci yarısı, birbirini yankılayan iki dairesel anlatıdan oluşmaktadır.

Anlatı içinde daha ufak çaplı dairesel hareketler de vardır. Yusuf'un duygularını nihayet itiraf ettiği bir akşam, Uğur, Bekir'in karşısında yaşadığı öfke patlamalarına benzer bir kriz geçirir, ağır sözlerin ardından Yusuf'a ya her şeyi olduğu gibi kabullenmesini ya da çekip gitmesini söyler. Ertesi sabah, Yusuf'u elinde bavul, otel müdürüyle vedalaşırken görürüz. Adam, "demek sahiden gidiyorsun," der Yusuf'a, iyi şanslar dileyip uğurlar. Bir sonraki sahne, Yusuf'u terminalde beklerken gösterir. Aynı günün akşamı Yusuf elinde bavul otel kapısından içeri girer. Otel sahibi sanki hiçbir şey olmamış gibi Yusuf'u selamlar, "Uğur Hanım, 'gelince bir uğrasın' dedi," der. Sonra da televizyondaki filmi birlikte seyretmeyi teklif eder. Bu olay bir düzlemde Yusuf-Uğur ilişkisinin Bekir-Uğur ilişkisi ile aynı izlekte sürdüğünü ortaya koymaktadır. Tıpkı Bekir gibi, Yusuf'un da Uğur'dan ayrılma girişimi başarısız olur. Bekir'in tutkusu Yusuf'a sirayet etmiştir. O da kadına aynı çaresiz tutkuyla bağlanır, her şeye rağmen onu bırakamaz. Bir diğer düzlemde ise, bu olay anlatının içindeki küçük dairelerden biri, bir döngüsel hareket olarak düşünülebilir. Uğur tarafından reddedildikten sonra, Yusuf bir karar almış, bir değişiklik yapmak üzere harekete geçmiştir. Uğur'la yaşadığı tutku-kıskançlık-çaresizlik döngüsünden "dışarı" adım atmaktadır. Ancak bu hareket, bir kopuş, bir çıkış getirmez, tersine başladığı noktaya geri döner. Yusuf, sabah çıktığı kapıdan akşam yine "içeri" girer. Üstelik böyle bir geri dönüş, Yusuf'un kendisi dahil kimseyi şaşırtmaz. Otel sahibi, sabahki vedalaşmaya rağmen Yusuf'un dönüşünü adeta beklemektedir. Yusuf da sanki sabah ayrılan o değilmiş gibi, hiçbir açıklama yapma gereği duymaz. Tüm karakterler adeta gizil bir bilgiyle çıkış olmadığını, ne yapılırsa yapılsın içeride kalınacağını bilirler. Öfke nöbeti sırasında, Uğur'un, Yusuf'un "buralardan gitme" teklifine verdiği ce-

vapta olduğu gibi, karakterlerin hiçbiri için "gidilecek yer yok"tur.

Anlatının çizdiği en büyük daire, başta önemsiz bir karakter olarak adı geçen Yusuf'un hapishane arkadaşı Orhan'la, Uğur'un belalı sevgilisi Zagor'un aslında aynı kişi olduğunun sonda anlaşılmasıdır. Film içindeki karakterlerin farkına varmadığı, yalnızca izleyiciye açık edilen bu bilgi, tüm anlatıyı kuşatan büyük bir daire oluşturur. Daha sonra göstermeye çalışacağım gibi, Orhan'la başlayan hikâyenin Zagor'a varmasıyla hem anlatıdaki en büyük daire tamamlanır, hem de aynı anda anlatının döngüsel yapısında bir gedik açılmış olur.

*Masumiyet*'tekine benzer şekilde *Üçüncü Sayfa*'da da kendi üzerine kapanan bir anlatı yapısı söz konusudur. Bu kez anlatı birbirinin içine giren Rus bebekleri gibi küçülerek kendini yankılayan girdapsal bir yapıda örgütlenmiştir.[5] Bir cinayetin içinden bir diğeri çıkar, bir ihanetin ardında bir diğeri gizlidir. Ev sahibi cinayeti, başta İsa'nın sırrı gibi görünürken, ardında Meryem'in sırrını, kadının ev sahibiyle evlilik dışı ilişkisini gizlemektedir. Ancak bu ilişkinin arkasında, aslında her şeyi bildiği, karısını bir yandan maddi çıkar için gizliden pazarladığı, bir yandan da taciz ettiği anlaşılan

5. Burada girdapsal anlatı yapısını Fransızca bir sözcük olan *mise-en-abîme* kavramına karşılık gelecek şekilde kullanıyorum. İmgelerin ya da kavramların metin içinde metinsel bütünlüğe göndermede bulunarak birbirini tekrar edecek şekilde çoğalması anlamına gelen *mise-en-abîme* yapısını en iyi ifade ettiği düşünülen örnekler, birbiri içine giren Çin kutuları ya da Rus bebekleridir (Hayward, 1996: 220). Her iki örnekte de en dıştaki kabuk gerçek boyutlardaki asıl "şey" olarak düşünülürken, içeridekiler orijinale sürekli göndermede bulunarak onu sonsuzca tekrar eder. Metin içinde ise *mise-en-abîme,* altmetinlerin sürekli birbirini yansıladığı göstergeler arası bir oyundur. Sinemada, *mise-en-abîme*'in örneklerinden biri "film içinde film" olabilir. Anlatının içine yerleştirilen ikinci bir film (örneğin bir filmin çekim öyküsü), ana metni yansılayan bir altmetne dönüşür. Bazı metinlerde, bu girdapsal yansılama süreci, anlamın sürekli ertelenerek ve farklılaşarak tümüyle istikrarsızlaştığı bir noktaya itilebilir. Bu çerçevede, sözgelimi Diane Elam (1994), *mise-en-abîme*'i parçanın bütünle ilişkisinin ters yüz edildiği, bütünün kendisinin parçada tümüyle temsil edildiği, anlamın sonsuz bir erteleme yapısı içinde istikrarsızlaştığı bir temsil şekli olarak tanımlar. "*Mise-en-abîme* böylece temsil içinde bir sonsuz gerileme (*regression*) sarmalı açar" (Elam, 1994: 27). Bu sarmal içinde temsilin hiçbir zaman sonu gelmeyecektir.

koca figürü vardır. Böylece, ev sahibi cinayetinin ardından ikinci bir cinayet planı çıkar ortaya, kocanın ortadan kaldırılması gerekmektedir. İsa bir cinnet anında, kendini bilmeden işlediği cinayetin sonrasında, şimdi taammüden, planlı bir cinayet işlemek durumundadır. Ancak kocanın tesadüfen başka bir cinayete kurban gitmesinin sonucu bu ikinci cinayeti İsa'nın işlemesine gerek kalmaz. Kocanın ortadan kalkması, bir başka ihaneti, Meryem'le ev sahibinin oğlu arasındaki gizli ilişkiyi ortaya çıkarır. Filmin sonunda bu ihanetin tesadüfen ortaya çıkması, bu kez İsa'nın Meryem'i öldürmeye niyet etmesi, ancak muhtemelen kendini öldürmesiyle sonuçlanacaktır.

*Masumiyet* ve *Üçüncü Sayfa*'da anlatıdaki tekrar öğesi dikkatimizi bir kez daha "tekinsiz" kavramına yöneltir. Freud'da göre, tekinsizlik hissinin kaynaklarından biri "istemsiz tekrar"dır. Rüyalarda sık karşılaşılan bir tema olarak ormanda ya da sisin içinde kaybolan birinin tekrar tekrar kendini aynı yerde bulması: Oradan uzaklaşmak, yolunu bulmak için gösterdiği her çaba kişiyi tekrar aynı yere getirecektir. Tekinsiz bir atmosferle çevrili bu "istemsiz tekrar" faktörü, başka zamanlarda yalnızca tesadüf deyip geçebilecekken, bazen bir çaresizlik duygusu yaratır ve rahatsız edici şekilde tümüyle yazgısal, kaçınılmaz bir şeylerin söz konusu olduğu fikrini düşünmeye zorlar bizi (1958: 144). Başka bir deyişle belli bir durumun istemsiz tekrarı tekinsizlik duygusu yaratmaktadır. *Masumiyet* ve *Üçüncü Sayfa*'da karşımıza çıkan tekrar öğesi, tekinsizlik hissi yaratmanın yanı sıra, kapalılık duygusunu da güçlendirir. Karakterler sanki ne yaparlarsa yapsınlar dışına çıkamayacakları bir labirentin içindedir. Kapalı bir dünyada her şey biteviye kendini tekrarlar.

**Kara Melodram**

Demirkubuz'un filmlerinde görüntü, ses ve anlatı düzlemlerinde yaratılan kapalılık duygusunun bir diğer boyutunu üstkurmaca düzleminde gözleyebiliriz. Televizyon programları ve özellikle te-

levizyonda gösterilen eski Yeşilçam filmleri Demirkubuz sinemasının önemli bir öğesini oluşturur. Televizyon, iç mekânların olmazsa olmaz bir unsurudur ve olayların arka planında sürekli varlığını hissettirir. Filmlerde en sık tekrar edilen görüntülerden biri, karakterlerin karşıdan (televizyon cihazının durduğu açıdan) çekilmiş televizyon izleme görüntüsüdür. Daha az sıklıkla televizyon ekranındaki görüntüler perdeye yansır. Televizyonun ve/veya izleme ediminin gösterilmediği durumlarda, çoğu sahnede televizyonun sesi arka planda az ya da çok duyulur haldedir. Dolayısıyla televizyon ve özellikle klasik Yeşilçam melodramları, ana anlatıya eşlik eden bir alt metin düzlemi oluştururlar. Üstelik burada oldukça etkin bir eşlik etme durumu söz konusudur. Televizyon/Yeşilçam söyleminin oluşturduğu alt metin, anlatıdaki olaylarla bağlantılıdır genellikle. Sözgelişi *Masumiyet*'in başında, Yusuf ilk kez otelin kapısında belirdiğinde, fonda sesini duyduğumuz Yeşilçam karakteri "hoş geldin," demektedir. Bekir'in Uğur'la şiddetli kavgaları sırasında silah çekip güçlükle teskin edilmesinin ardından, Yusuf ve otel sahibinin izlediği Ayhan Işık filminde silahlı bir çatışma sahnesi gösterilir. Öykünün sonuna doğru, Uğur'un hapisten kaçan Zagor'la birlikte ortadan kaybolmasından sonra Yusuf karakoldaki sorgusu sırasında işkence görür. Gece ayaklarının üzerine

6. "Drama" ve "melos" (antik Yunancada müzik) sözcüklerinin bileşiminden oluşan "melodram" kavramı, 18. ve 19. yüzyıllarda romantik konuların işlendiği müzikli oyunları ifade etmek için kullanılan bir kavramdır. Daha sonraları, müzik melodramın içsel bir öğesi olmaktan çıkmış ve kavram, duygusal yoğunluk, görsel aşırılık, ahlaki kutuplaşmalar ve döngüsel anlatım içeren oyunları adlandırmak için kullanılmaya başlanmıştır (Gledhill, 1987).

7. Aşırılık öğesi, melodramın sinema tarihi içinde aşağı görülen bir tür olmasının da nedenlerinden biridir. Genellikle "gerçekçilik" geleneğinin karşıtı olarak düşünülen melodram, özellikle kadın izleyicinin rağbet ettiği bir kitle eğlencesi olarak kavramsallaştırılmış, duygu sömürüsü yapmak, insanları gerçeklerden kaçırmak, kitleleri uyutmakla suçlanagelmiştir. Bu bağlamda, Russel Merritt (1983) melodramın, tarihsel olarak hiçbir zaman bütünlüklü ve sınırları net olarak çizilebilen bir tür olarak varolmadığını, daima "gerçekçilik" geleneğinin zıttı olarak negatif biçimde tanımlanan bir kategori olduğunu öne sürer. Melodram, belli bir tarihsel anda, o dönemin gerçekçilik standartlarına denk düşmeyen her şeyi adlandırmak için kullanılan bir kavramdır. Christine Gledhill (1987) de, film çalışmaları alanında genellikle "aşağılanan" bir tür olan melodramın,

basamaz halde otele döndüğünde, televizyonda çizgi film kahramanı Casper, şaşkın bir sesle, "Ne oldu sana," diye sormaktadır.

Televizyonun anlatı içindeki ısrarlı kullanımını nasıl yorumlamalıyız? Yeşilçam melodramlarına yapılan göndermeler ne anlama gelmektedir?

Bir "tür" olarak melodramın[6] tanımlayıcı özelliklerinin başında, öykünün içerdiği duygusal yoğunluk ve bunun bir uzantısı olarak, görsel platformda ortaya çıkan "aşırılık" öğesi gelir. Melodramda her şey "gerçekte" olandan (olduğu varsayılandan) fazladır. Kahramanların hissettikleri güçlü duygular, yaşadıkları acılar, yaptıkları fedakârlıklar, kaderin karşılarına çıkardığı tesadüfler hep "gerçekte" olamayacak kadar aşırıdır. Öyküdeki "aşırılık", görsel olarak genellikle abartılı oyunculuk, gösterişli dekor ve kostümler, yakın plan yüz çekimlerinin yoğun kullanımı gibi teknikler aracılığıyla dışavurulur.[7] Melodramda, aşırılık öğesiyle bağlantılı bir diğer ayırt edici unsur "tekrar"dır. Tania Modleski'nin belirttiği gibi, "başlangıçtan belirgin biçimde farklı olan bir sona doğru ilerleme ve hareket duygusu yaratan Hollywood filmlerinin büyük kısmının aksine, melodram çoğunlukla, daha önceki duruma sonu gelmez biçimde geri dönme duygusu yaratır" (1987: 328). Bu çerçevede melodram, değişim ve ilerlemeye kapalı bir türdür. Anlatı, sürekli yinelenen, başa dönen döngüsel bir rota izler.[8] Melodram tarihsel

1960'ların sonlarından itibaren, Fransız yapısalcı kuramın ve psikanalitik yaklaşımın artan ağırlığı ve feminist film kuramının ortaya çıkışıyla birlikte farklı bir çerçevede incelenmeye başlandığını belirtir.

8. Psikanalitik film kuramı, melodramdaki "aşırılık" ve "tekrar" öğelerini türün "içeri"yi konu edinmesiyle ilişkilendirir. Melodram hem fiziksel mekân anlamında "içeri"de geçen (ev içi, aile içi, vb.) öyküler anlatır, hem de olayların psişenin içinde geçen yanıyla ilgilidir. Geoffrey-Nowell Smith (1987), melodramın yapısının bu anlamda histeriye benzediğini söyler: "Histeride bastırılmış bir düşünceyle birleştirilmiş enerji bir bedensel semptom şeklinde geri döner. 'Bastırılmışın geri dönüşü' bilinçli söylem düzleminde değil, hastanın bedeninde bir şeyle yer değiştirerek ortaya çıkar. Söylemsel olarak ya da karakterlerin olay akışının ilerlemesini sağlayan eylemleri aracılığıyla ifade edilemeyecek bir materyalle uğraşan melodramda, bu yer değiştirme metnin gövdesi üzerinde gerçekleşir" (Smith, 1987: 73-4). Bu anlamda metnin görsel aşırılığı, söylemsel olarak ifade edilemeyenin, söze dökülemeyenin histerik dışavurumudur.





Demirkubuz'un filmlerde sık tekrar edilen görüntülerden biri, karakterlerin karşıdan çekilmiş televizyon izleme görüntüsüdür. *Yazgı* ve *Masumiyet*'ten televizyon izleme sahneleri...

olarak Batı modernliği içinde ortaya çıkmış bir tür olarak kabul edilse[9] ve Asya dillerinin hiçbirinde "melodram"a karşılık gelebilecek bir kavram olmasa da, Wimal Dissanayake (1993) bu türün Asya sinemalarında çok yaygın olduğunu vurgular. Asya sinemalarında melodramın önemli bir unsuru, "negatif olarak kurulmuş" özne konumudur.[10] Seçim yapan, karar alan, harekete geçen, olaylara yön veren etkin özne konumunun aksine, "negatif olarak kurulmuş özne" edilgen, kendini silen, olaylar tarafından yönlendirilen bir konumu ifade eder. Bu filmlerde, modernleşmeyle birlikte gelen hızlı toplumsal dönüşüm sürecinin neden olduğu toplumsal gerilimler, böyle bir negatif özne konumu üzerinden dramatize edilmektedir.

"Negatif olarak kurulmuş özne" kavramını 1950 ve 60'ların klasik Yeşilçam melodramları bağlamında düşünmek mümkün.[11] Ancak daha ilginci, bu kavramın *Masumiyet* ve *Üçüncü Sayfa*'ya da uyarlanabilmesidir. Her iki film de pek çok yönüyle tipik melod-

9. Melodramın bir tür olarak ortaya çıkış koşullarını tarihsel olarak incelediği araştırmasında Peter Brooks (1976), melodramın, burjuvazinin halk adına aristokrasinin hükümranlığını yıktığı 18. yüzyıl Avrupası'nda doğduğunu söyler. Melodram, tarihsel olarak Batı modernleşmesi içinde eski ve yeni toplumsal yapılar, üretim biçimleri ve ahlaki sistemler arasındaki çatışma ve gerilimlerin dile getirildiği bir popüler eğlence türüdür.

10. "Negatif olarak kurulmuş özne" kavramını, Brooks'un melodramı eski ve yeni yaşam biçimlerinin çatışmasından doğan gerilimi dramatize eden bir tür olarak tanımlamasından hareketle, Mitsuhiro Yoshimoto (1993) ortaya atar. Yoshimoto, Japon melodramlarının Japon toplumundaki "modernlik ve modernleşme arasındaki uyuşmazlığı" merkez aldığını söyler. İkinci Dünya Savaşı sonrası Japon toplumunda modernleşme, endüstriyel ve teknolojik gelişim sonucu ulaşılan bir sonuçtur. Bu sürecin toplumsal ve kültürel hayattaki yansıması olan modernlik ise Batı-dışı toplumları tanımı gereği daima dışarıda bırakan bir süreçtir. Yoshimoto'ya göre, Japon sinemasındaki melodram geleneği "modernlik olmaksızın modernleşme"nin yarattığı çatışma ve gerilimlerin dışavurulduğu bir platformdur. Bu filmlerde modernlik ve modernleşme arasındaki gerilim "negatif olarak kurulmuş" özne konumu üzerinden dramatize edilir.

11. Yeşilçam filmlerinin ayrıntılı çözümlemelerini içeren çalışmalar fazla değil. Klasik Yeşilçam melodram yapısının ve bu yapı içinde ortaya çıkan kadın ile erkek özne konumlarının ayrıksı bir Yeşilçam melodramı, Ömer Lütfi Akad'ın 1968 yapımı *Vesikalı Yarim* filmi üzerinden bir okuması için bkz. Abisel vd. (2005). Klasik Yeşilçam melodramının ses kullanımı (dublaj) açısından bir okuması için bkz. Erdoğan (2002).

ram yapısına sahiptir. Melodramın türsel karakteristiklerini yeniden üretir biçimde, anlatıların tekrara dayalı ve kapalı bir yapısı vardır; öykülerin ana eksenini dışadönük bir eylemlilik, hareket ve değişim değil, durağanlık ve döngü oluşturur; öykü, duygusal yoğunluk ve aşırılık üzerine kuruludur, kahramanlar kendilerini kontrol eden bir tutkunun pençesinde yaşarlar; anlatılarda rastlantı öğesinin kullanımı abartılı ve aşırıdır. İlginç biçimde, "negatif olarak kurulmuş özne konumu" genelde Asya, özelde Yeşilçam melodramlarında çoğunlukla kadın kahramanlar için geçerliyken, Demirkubuz'un filmlerinde erkek kahramanları görürüz bu konumda. *Masumiyet*'te Yusuf, *Üçüncü Sayfa*'da İsa tam bu türden kahramanlardır.[12] Yusuf hayatının on yılını bir "namus cinayeti" yüzünden hapiste geçirmiştir. Askerden döndüğü gün, başka birisiyle evli olan ablasının, en yakın arkadaşıyla sevgili olduğunu, birlikte kaçtıklarını öğrenmiş, ailenin namusunu temizlemek için arkadaşını öldürmüş, ablasını da yaralamıştır. Ancak Yusuf, öykü içinde hiçbir noktada ne böyle bir namus anlayışını, ne de bu uğurda işlediği cinayeti sahiplenir görünür. Yusuf adeta, kendi dışında yazılmış bir senaryoda (sahiplenmediği bir ahlak sisteminde) kendisi için yazılmış rolü oynayan, edilgen bir teslimiyet içinde kendisinden beklenen yerine getiren biridir. Aynı edilgen teslimiyet, filmin başında, cezası bittiği halde hapishaneden çıkmak konusunda karakterin gösterdiği isteksizlikte de karşımıza çıkar. Yusuf'un olayların akışına müdahale etme yönündeki tek etkin çıkışı, Uğur'a sevgisini itiraf edip, her şeye yeniden başlamalarını önermesidir. Ancak bu teklifi dile getirişinde bile, söylediğinin imkânsızlığını baştan bilen, yenilgiyi kabullenmiş bir tavır vardır. Aynı şekilde *Üçüncü Sayfa*'da İsa'nın da olaylar tarafından yönlendirilen, edilgen bir konuma

12. Bu noktada *Yazgı*'nın erkek kahramanı Musa'nın (Sedar Orçin) Demirkubuz'un diğer erkek kahramanlarından biraz farklı bir konumu olduğunu söyleyebiliriz belki. Filmde, en sık kullandığı sözcük "fark etmez" olan erkek karakter, olaylar karşısında edilgenliği o denli ileri bir noktaya götürür ki, neredeyse "etkin edilgenlik" diye tanımlayabileceğimiz bir durum ortaya çıkar. Bu durum, bir ölçüde yönetmenin kendisinin canlandırdığı *Bekleme Odası*'nın erkek kahramanı için de geçerlidir.

sahip olduğundan söz edebiliriz. Karakter önce çalmadığı bir para yüzünden dayak yer, aşağılanır. Çaresizlik içinde kendini öldürecekken, bir cinnet anında hiç niyetlenmeden bir cinayet işler. Bu cinayetin ardından içine çekildiği olaylar onu hiç tanımadığı bir başka adamı öldürme noktasına getirir. Öykünün sonunda, uğruna cinayet işlemeyi göze aldığı kadının aslında bir başkasının sevgilisi olduğunu, kendisini yalnızca kullandığını öğrenir. İntikam almak için kadını öldürecekken, yapamayıp intihar eder. Böylece filmin başındaki hata da düzeltilmiş olur bir bakıma. Başta intihar etmek üzereyken niyetlenmeden cinayet işleyen İsa, sonda cinayete niyetlenmişken intihar eder. Ancak her durumda, olaylara yön veren, karar alan, eyleme geçen değil, edilgen, çaresiz ve yönlendirilmeye açık bir karakter vardır karşımızda. İsa'nın "negatif olarak kurulmuş özne" konumunu en fazla açık eden sahne, oyuncu seçimi için katıldığı bir mülakattır. Hayattan büyük bir beklentisi bulunmadığını, memleketine yararlı bir insan olmak istediğini söyleyen İsa, en büyük hayalinin sorulması üzerine, bir film veya dizide başrol oynamak istediğini, acılara rağmen dürüst ve namuslu kalmış bir insanı canlandırmayı hayal ettiğini söyler. "Peki böyle bir rol verilse başaracağına inanıyor musun", sorusu üzerine ne diyeceğini bilemeden kalakalır. Sahne İsa'nın suskun duruşuyla sona erer.

*Masumiyet* ve *Üçüncü Sayfa*'nın melodram türüyle akrabalığına dikkat çekmekle birlikte, bu filmlerde melodramdan fazlası olduğunu da teslim etmeliyiz. Her iki film de melodrama farklı türden, karanlık bir hava verir. Her iki filmde de "kara film" stiline uygun özelliklere rastlarız. 1940'lar ve 50'ler Hollywood sinemasının bir grup örneğini adlandırmak için film yazarlarının ortaya attığı "kara film" kategorisi, içinde suç ve gizem unsuru barındıran, kader oyunları ve rastlantıların çetrefilleştirildiği öykülere dayanır. Biçimsel olarak "kara film"i tanımlayan ışık-gölge oyunları, belirgin şekilde vurgulanan alçak ya da yüksek kamera açıları, yadırgatıcı, dengesiz kompozisyonlar, çerçeveleme ve yakın çekimlerle yaratılan klostrofobik kapatılmışlık duygusudur (Krutnik, 1991; Kaplan, 1992; Cowie, 1993). Olaylar daima kentte ve gece geçer. Dikkatimizi melodram ve kara film arasındaki tematik ortaklıklara

çeken kimi film araştırmacıları, kara filmin bir tür "erkek melodramı" olarak okunabileceğini iddia etmektedir (Turim, 1989; Krutnik, 1991). Gerek melodram gerekse kara filmde, dışsal bir olay etrafında kurulmuş anlatı, karakterlerin öznel dünyasını öne çıkaran bir görsel/psikolojik atmosferle iç içe geçer. Her iki türde de olayları yönlendiren kader, tesadüfler ve şanstır. Her iki türde de karakterler aklın açıklamakta yetersiz kaldığı güçler ve tutkular tarafından yönlendirilir ve eylemde bulunurlar (Cowie, 1993: 130). Bu tartışma çerçevesinde, sanıyorum *Masumiyet* ve *Üçüncü Sayfa*'yı en iyi ifade eden türsel kategori "kara melodram" olacaktır. Kara film türünün gizemli/tehlikeli kadın, gizemi çözmeye çalışırken kendi yıkımını hazırlayan erkek motiflerinin farklı tezahürlerine her iki filmde de rastlarız. Gerek *Masumiyet* gerekse *Üçüncü Sayfa*'da öykü kendi halinde, silik kişiler olan erkek kahramanların bakış açısından anlatılır. Her iki filmde de olaylara güçlü, hırslı, baskın kadın karakterler yön verir.[13] Her iki film de melodram yapısına kara film unsurlarını ekleyerek, melodramın türsel özelliklerini daha da aşırılaştırarak kullanmış olur.[14]

*Masumiyet* ve *Üçüncü Sayfa*'da, olayların arka planında gördüğümüz/işittiğimiz klasik Yeşilçam melodramlarının anlatı içinde üstlendiği işlevi değerlendirirken, tam da bu boyutun, filmlerin melodramı aşırılaştırma özelliklerinin üzerinde durmalıyız. Yeşilçam melodramlarına anlatıda yer verilmesinin metin içinde bir "üstkurmaca" düzlemi yarattığını söyleyebiliriz. Patricia Waugh (1984), "üst kurmaca" kavramını, kendi kurmacalığını bilinçli tarzda açık eden, gerçek ve kurmaca arasındaki ayrımı sorunsallaştıran, anlatı dilinin gerçekleri yansıtan saydam bir araç değil, doğrudan anlam kurucu bir yapı olduğuna dair bir farkındalık barındıran

13. *Üçüncü Sayfa*'da kurulan özne konumlarını düşünürken, gerek erkek gerekse kadın karakterin isimlerinin "din" bağlamıyla ilişkili olması (İsa ve Meryem) bir diğer ilginç yananlam düzlemi oluşturuyor. Burada *Yazgı*'nın erkek kahramanının isminin Musa olduğunu da hatırlamalıyız elbette.

14. Melodramı aşırılaştırma biçimi anlamında Demirkubuz'un filmleriyle 1960'ların sonundan 1980'lerin başına kadar olan dönemde "yeni Alman sineması"na damgasını vuran yönetmenlerden bir olan Rainer Werner Fassbinder'in kimi filmleri arasında ilginç bağlantılar kurulabileceğini düşünüyorum.

kurmaca metin olarak tanımlar. Üstkurmacanın nesnesi, dış dünya değil, başka metinler, söylemler ve kurmacalardır. Şöyle açıklar Waugh:

> Üstkurmaca, temel bir zıtlık prensibi üzerine inşa edilmiştir: bir yandan gerçekçilik geleneğinde olduğu gibi kurmacasal bir illüzyonun yaratılması, diğer yandan bu illüzyonun açık edilmesi. Bir diğer deyişle, üstkurmaca metinlerin ortak paydası eşzamanlı olarak kurmaca yaratmak ve kurmacanın yaratım süreci üzerine yorumda bulunmaktır. (1984: 6)

Bu bağlamda, üstkurmaca, "kurmaca ve gerçek arasındaki ilişkiyi sorgulayabilmek için, özbilinçli ve sistematik biçimde kendinin bir yapıntı olarak statüsüne dikkat çeken kurmaca metin"dir (1984: 2). Waugh'a göre, üstkurmaca, yalnızca kurmaca metinlerin temel yapılarını ve kurulma yöntemlerini açık etmekle kalmayıp, aynı zamanda "kurmaca metnin dışındaki dünyanın da olası kurmacalığına" dikkat çekmektedir (1984: 2).

Diyebiliriz ki *Masumiyet* ve *Üçüncü Sayfa*'da, olayların arka planında sürekli görünen/işitilen Yeşilçam melodramları, anlatının yapısını yankılayan bir ayna-metin, bir üstkurmaca düzlemi oluşturur. Anlatı içinde Yeşilçam melodramlarına yapılan göndermeler, filmin bir yandan bir illüzyon yaratırken, diğer yandan, yarattığı illüzyonu açık etmesi ve kendi kurmacalığı üzerine yorumda bulunması anlamını taşımaktadır. Film, böyle bir üstkurmaca düzlemi yaratarak yalnızca kendi kurmacalığına dikkat çekmez, aynı zamanda izleyiciyle öykü arasına ironik bir mesafe koyar, öyküyü kendi içinde değil, başka bir söylem dolayımıyla okumamızı mümkün kılar.

Demirkubuz'un filmlerinde Yeşilçam filmleri dolayımıyla yaratılan üstkurmaca düzleminin öncelikli etkisi, anlatının döngüsel yapısına eklemlenerek boğucu ve klostrofobik atmosferi güçlendirmesidir. Özellikle *Masumiyet*'te televizyonun yoğun kullanımını, Demirkubuz'un daha önce sözünü ettiğim "çerçeve içinde çerçeve" tekniğine bir diğer örnek olarak düşünebiliriz. Filmde televizyon ekranı, hem görsel olarak film karesi içinde ek bir çerçeve oluşturur, hem de anlatı yapısı içinde üstkurmaca düzlemi yaratıcı bir çerçeve açar. Televizyon alıcısına genel olarak yapılan atfın aksine, ekran, filmde "dışarı"ya değil, "içeriye" açılan bir pencere iş-

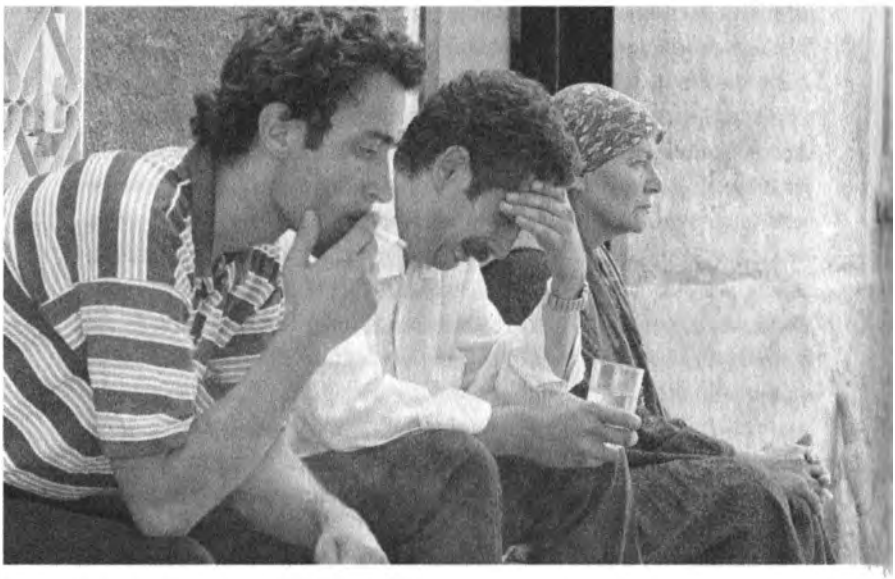
levi görür. Başka bir deyişle, televizyon ekranı dışarıyı değil, içeriyi gösteren bir çerçevedir. Televizyon ekranı aracılığıyla film, Türk sinemasının geçmişine, gelişiminin önceki bir evresine açılır. Bugünün sinema izleyicisi için, klasik Yeşilçam melodramlarının sıkıcı bir niteliği vardır. Yapıldığı dönemde görkemli ve etkileyici olabilen filmler, aradan geçen zamanın etkisiyle bugün eskimiş, modası geçmiş, köhne görünürler. Klasik Yeşilçam melodramı, bir anlamda çağdaş Türk sineması için biraz mahcubiyetle hatırlanan bir aidiyet ilişkisini, bir anlamda sinemanın "çocukluğu"nu temsil eder. Bu çerçevede, televizyon ekranı içe doğru (geriye, geçmişe) açılan, geçmişin boğucu görüntülerini biteviye gösteren bir pencere işlevi üstlenir. Dahası, *Masumiyet*'in melodram türüne paralellik gösteren yapısını düşündüğümüzde, televizyon ekranının, aynı zamanda öykünün kendisini geri yansıtan bir ayna işlevi üstlendiğini söyleyebiliriz. Bu bağlamda, anlatının kendisi ve Yeşilçam melodramları aracılığıyla yaratılan üstkurmaca düzlemi karşı karşıya konmuş, biteviye birbirini yansılayan aynalar gibidir. Anlatıda, televizyon ekranı aracılığıyla açılan pencere (üstkurmaca düzlemi), filmin döngüsel yapısına eklemlenir, tıpkı Yeşilçam melodramlarında olduğu gibi, boğucu ve kapalı bir yapı içerisinde biteviye geriye dönme duygusu yaratır.

### İrkiltici Sesler/Sessizlikler

Monolog, Demirkubuz'un filmlerinde anlatının temel öğelerinden biridir. Yönetmenin hemen tüm filmlerinde olay akışı bir noktada genellikle uzun bir monolog sahnesinin araya girmesiyle kesintiye uğrar. Monolog sahneleri genellikle iki karakter arasındaki karşılıklı konuşmanın bir parçası olarak çerçevelenir. Konuşmanın bir noktasında, karakterlerden biri kendi hayatına, hayatındaki olayları yorumlama biçimine ilişkin tek taraflı uzun bir konuşma yapar. Bu konuşmaların genellikle geçmişteki gizli kalmış olayların açık edildiği bir itiraf boyutu vardır. Monolog sahneleri olay akışını kesintiye uğratarak, anlatıda geçici bir duraklama yaratır. Kullanılan mizansenle, anlatıda yaratılan bu geçici durağanlık etkisi daha da

güçlendirilir. Karakterlerin birbirleriyle ilişkili olarak konumlanış biçimi ve kullanılan kamera açıları, sanki konuşan karakter diğerine bir şey anlatmak yerine, doğrudan izleyiciye sesleniyormuş ya da kendi kendine konuşuyormuş duygusu yaratır. Bu sahneler anlatı içinde her şeyin geçici olarak donduğu bir parantez gibidir. Sinemada ses üzerine çalışmasında Michel Chion (1999), filmlerde "ben sesi"nin anlatıya eklemlendiğinde yarattığı etkiden bahsederken, filmde karakterlerden birisi bir hikâye anlatmaya başladığında olay akışının donduğunu söyler. Karakterin bedenden ayrılan sesi, geçmiş zaman imgelerini canlandırmaya başlar. "Ses, zamanın askıya alındığı bir noktadan konuşur" (1999: 49). Demirkubuz'un filmlerinde, monolog sahnelerinde ortaya çıkan da böyle bir "ben sesi"dir. Bu ses, hiçbir zaman karakterin bedeninden koparak geçmiş zaman imgelerinin üzerinde konuşmaz. "Ben sesine" daima konuşan öznenin kendi imgesi eşlik eder. Böylece, monolog geçmişe dair olayları aktarmanın araçsal bir mekanizması olarak değil, ama karakterin geçmişin muhakemesini yaptığı bugüne dair bir performans olarak öne çıkar. Bu anlamda, monolog sahneleriyle ortaya çıkan, karakterin söz alarak öne çıktığı, olayların önüne geçtiği bir tür özbilinç tasviridir. Bu sahnelerin işlevini Dostoyevski'nin yönetmenin üzerindeki etkisiyle bağlantılı olarak düşünebiliriz belki. Dostoyevski edebiyatını tartıştığı yapıtında Mihail Bahtin, kahramanın Dostoyevski'yi "... dünyaya ve kendisine yönelik belirli bir bakış açısı olarak; bir kişinin kendisini çevreleyen gerçekliği ve kendi benliğini değerlendirip yorumlamasını olanaklı kılan konum olarak" ilgilendirdiğini söyler (2004: 97). Dostoyevski için önemli olan kahramanın imgesi, dışarıdan nasıl görüldüğü, gündelik çevresinin özellikleri değil, "bilincinin ve özbilincinin toplamı", "kendine dair son sözüdür" (2004: 98). *Masumiyet*'te Bekir ve Uğur'un, *Üçüncü Sayfa*'da Meryem'in, *Yazgı*'da Musa'nın,[15] *İtiraf*'ta Harun'un monologlarını bu çerçeve içinde düşünebiliriz.

15. Diğer filmlere oranla, *Yazgı*'da karakterin "kendine dair son sözünü" söylediği sahneler, dinleyen tarafın (savcı) konuşmaya daha etkin şekilde katıldığı bir yapıda gerçekleşir.



Monolog, Demirkubuz'un filmlerinde anlatının temel öğelerinden biridir. Monolog sahnelerinde kullanılan mizansen, karakter doğrudan izleyiciye sesleniyormuş ya da kendi kendine konuşuyormuş duygusu yaratır. *İtiraf*'ta Harun'un (Taner Birsel) monolog/itiraf sahnesi.

Bu monologların her birinde karakter öne çıkarak Bahtin'in deyimiyle "kendine dair son sözünü" söyler. Monolog kahramanın özbilincinin, kendini çevreleyen dünyayı ve onun içinde kendi konumunu nasıl değerlendirdiğinin bir tasvirini ortaya koyar.

Bu sahneler içinde ses kullanımı açısından en ilginci, *Üçüncü Sayfa*'da Meryem'in monoloğudur. Sahne, Meryem'in yüzünde morluklarla İsa'nın dairesine gelmesi, İsa'nın ne olduğunu sorması üzerine birden patlayıp kendini divanın üzerine atarak bağıra bağıra ağlamaya, dövünmeye başlamasıyla açılır. Sevdiği kadının içler acısı hali karşısında çaresiz kalan İsa, onun için her şeyi yapacağını söyler. Bunun üzerine Meryem, kocasını öldürmesini ister İsa'dan. Genç adamın bir an duraksaması üzerine Meryem, öfke içinde gidip kendi dairesinden İsa'nın ev sahibini öldürdüğü silahı getirir. İsa'nın her şeyi açıklamasını istemesi üzerine, Meryem divana oturup uzun zamandır ev sahibinin metresi olduğunu, kocasının da muhtemelen bunu bildiğini, ev sahibinin öldürüldüğü akşam orada olduğunu, delilleri kendisinin yok ettiğini anlattığı monoloğuna başlar. Neredeyse altı dakika süren uzun sahne boyunca, Meryem'i adeta hipnotize olmuş gibi, başı hafifçe öne eğik, gözleri boşlukta bir noktaya takılı, arada eliyle gözlerini silerek, hızlı hızlı, mekanik bir sesle konuşurken görürüz. Meryem'i profilden gösteren orta plan bir çekimle başlayan sahne, hemen başlarda bir kesmeyle karşı açıda, biraz daha yakın plan bir çekime atlar ve monoloğun sonuna dek o konumda sabitlenir. Uzun monolog sahnesinin en ilginç yanı, sahne boyunca ses-beden senkronizasyonunun düzenli olarak kesintiye uğratılmasıdır. Sahnenin hemen başında, Meryem'in sesi anlatmaya başladığında, karakterin dudakları oynamaz. Bir süre sonra sesle görüntü eşleşir, beden sese eşlik eder, ardından eşleşme yine kesintiye uğrar, ses anlatmaya devam ederken, beden susar. Altı dakikalık sahne boyunca, ses beden eşleşmesi beş kez kesintiye uğrar. Geçişlerde kimi zaman kesmeler kullanılır, kimi zamansa aynı çekim içinde susan beden bir noktada kendiliğinden konuşmaya başlar ya da konuşan beden susar.

Ses-beden eşliğinin bu şekilde kesintiye uğratılması kuşku yok ki izleyiciyi irkiltir, rahatsız eder. Bir anlamda Chion'un *acousma-*

*tik* ses kavramıyla ifade ettiğine benzer bir durum söz konusudur burada. Chion, Fransızca kökenli bir kavram olan *acousmatik* sesi, sinemada kaynağı görünmeden kullanılan sesleri adlandırmak için kullanır. Bu kavramdan türetilmiş *acousmêtre* sözcüğü ise, belirli bir bedenle bağlantılandırılmadan işitilen sesin ait olduğu varlığa karşılık gelir. *Acousmêtre*, henüz görünürlük kazanmamış, yalnızca ses olarak varlığını hissettiren, ancak her an görsel alanda belirebileceği beklentisi yaratan şeydir, ve bu yönüyle filmin anlatı dünyasıyla hiçbir kişisel bağlantısı olmayan, dışarıdan gelen, nesnel ses olarak kurulan "anlatıcı"dan farklıdır. *Acousmêtre*'i tanımlayan görüntünün ne tam içinde ne tam dışında ya da aynı anda hem içinde hem dışında olmasıdır. "Ses, sanki yerleşecek bir yer ararcasına imgenin yüzeyinde, aynı anda hem içinde hem dışında, geziniyor gibidir" (1999: 23). İmgenin yüzeyinde, içeri girmeden gezinen ses bir yandan sahneye dengesizlik ve gerilim duygusu katarken, bir yandan da özel bir güce sahiptir. *Acousmatik* ses, her an her yerde olan, her şeyi gören, her şeyi bilen özel bir güçle donatıldığı hissini yaratır. *Üçüncü Sayfa*'nın monolog sahnesinde karşımıza çıkan, tam anlamıyla "acousmatik" bir ses değildir elbette. Zira sesin kaynağı imge içinde görünür haldedir. Ancak *acousmatik* seste olduğu gibi burada da ses, imgenin yüzeyinde gezindiği, görüntünün hem içinde hem dışında olduğu duygusu yaratır. Burada ses, kaynağı olduğu varsayılan bedenin yüzeyinde gezinmekte, keyfi biçimde bedenin kâh içine girip, kâh dışına çıkmaktadır. Denebilir ki, sesin kaynağı göründüğü halde o kaynaktan koparılıp bağımsızlaştırılması, Chion'un *acousmêtre*'in yarattığını söylediği dengesizlik ve gerilimi çok daha fazla yoğunlaştırmaktadır. Kendisiyle yapılan bir söyleşide, bu sahnedeki ses kullanımı üzerine bir soruyu cevaplandırırken Zeki Demirkubuz, amacının izleyiciye karakterin yalan söylediğine ilişkin bir ipucu vermek, karakterin söylediklerinin aslında yalan olduğunu hissettirmek olduğunu söyler.[16] Demirkubuz'a gö-

16. Zeki Demirkubuz bu yorumu 22 Nisan 2005'te Ankara'da konuk olarak katıldığı Paso Öğrenci Filmleri Festivali kapsamında kendisine sorulan bir soruyu cevaplarken yapmıştır.



*Üçüncü Sayfa*'da Meryem'in (Başak Köklükaya) ses-beden eşliğinin kesintiye uğradığı monolog sekansı.

re, Meryem aslında olayları yönlendiren özneyken, kendisini bir kurban, edilgen bir nesne gibi sunmaktadır. Burada yönetmenin yorumunun sahnenin gücünü açıklamakta yetersiz kaldığını düşündüğümü belirtmek zorundayım. Uzun monoloğu boyunca Meryem'in aslında yalan söylediğini, olayları yönlendiren kendisi olduğu halde, kendini edilgen bir kurban olarak gösterdiğini söylemek yanlış değilse bile, eksik olacaktır. Zira bu sahnede Meryem'in söyledikleri aynı anda hem yalan, hem doğrudur, Meryem aynı anda hem nesne hem öznedir. Meryem'in aslında ev sahibinin oğluyla sevgili olduğunun, ev sahibini öldürme planını birlikte yaptıklarının, kadının kocasını ortadan kaldırmak için İsa'yı kullanmak istediklerinin filmin sonunda açığa çıkması, Meryem'in bedeninin, cinselliğinin hayatındaki erkekler tarafından kullanıldığı, örselendiği gerçeğini ortadan kaldırmaz. Meryem'in cinayet planları yapması, onun aynı anda erkek egemen toplumun kurbanı olmasını dışlamaz. Monolog sahnesinde sesle beden arasındaki kopukluk, dikkatimizi söylenen şeylerin içeriğinden, söylemin dışsallığına kaydırır. Altı çizilen, karakterin ne söylediğinden ziyade, söyledikleriyle ilişkili olarak nasıl konumlandığıdır. Ses, kendini üreten bedenin içsel hakikatini dışavurmak yerine, bedene dışsal bir söylemin taşıyıcısı olur. Meryem konuştuklarının aynı anda hem içinde hem dışındadır. Aynı anda hem konuşan, hem üzerinden konuşulan konumundadır.[17]

Chion'a göre sinemada *acousmêtre*'in, kaynağı gösterilmeyen sesin karşıtı, göründüğü halde konuşmayan bedendir, bir diğer deyişle, "dilsiz" figürüdür. Chion, dilsiz figürünün *acousmêtre*'e benzer biçimde anlatıda dengesizlik ve gerilim duygusu yarattığından bahseder. *Üçüncü Sayfa*'da karşımıza çıkan *acousmatik* ses kullanımına karşın, *Masumiyet*'te "dilsizlik" motifiyle karşılaşırız.

*Masumiyet* dilsizlik motifini ısrarlı biçimde kullanan bir filmdir. Dilsizlik bu öyküde bir değil, iki kez karşımıza çıkar. Filmdeki üç kadın karakterden ikisi (Yusuf'un ablası ve Uğur'un kızı) dil-

17. *Üçüncü Sayfada*'ki monolog sahnesiyle, *Mayıs Sıkıntısı*'ndaki film çekimi sahnesini ses kullanımı açısından birbiriyle ilişkilendirerek okuyan bir tartışma için bkz. Suner (2004).

sizdir. Her iki karakterin de dilsizliği, erkek şiddetinin yol açtığı bir sakatlıktır (Yusuf ablasını silahla ağzından yaralamıştır, Çilem ise annesinin hamileyken kocasından yediği dayak sonucu dilsiz doğmuştur). Bir yanıyla dilsizlik motifi filmin üstkurmaca düzleminde klasik Yeşilçam melodramlarına yaptığı göndermelerin bir uzantısı olarak okunabilir. Yeşilçam melodramlarında, "negatif olarak kurulmuş özne konumu" sıklıkla karakterlerin başına gelen sakatlıklarla (genellikle körlük ve kötürümlük) perçinlenir. Karakterlerin yaşam karşısında takındıkları edilgen tavır, vazgeçiş ve kendini feda etme, böyle bir bedensel yeti kaybında vücut bulur. Yeti kaybı motifi, Yeşilçam melodramlarında olay örgüsünün sık tekrarlanan bir öğesidir; türün izleyicisi de bu öğeye aşinadır ve filmlerin çoğunda izleyicinin beklentilerine paralel olarak motif tekrarlanır. *Masumiyet*'te dilsizliğin "tekrarlı" kullanımı (rastlantının böylesi!), yine Yeşilçam melodramlarının "aşırılığını" yankılar gibi görünüyor. Ancak önemli bir sapmayla... Yeşilçam melodramlarında bedensel yeti kaybı motifi, anlatı içinde temel bir "hareket" unsurudur. Yeşilçam melodramında bedensel yeti kaybı daima geçicidir, anlatı hiçbir zaman karakteri o durumda bırakarak sona ermez, karakter ya önceki bedensel bütünlüğüne kavuşacak ya da ölecektir. Bedensel yeti kaybı motifi, bu filmlerde histerik bir "dile gelme" işlevi üstlenir. Söylemsel olarak ifade bulamayan acılar, sevgiler, bağlılıklar, fedakârlıklar, bedensel yeti kaybı üzerinden ifade bulur. Yeti kaybının oluşumu ve daha sonra iyileşmesi süreci, anlatı yapısı içinde, bir tür duygusal hareketi (karakterlerin birbirlerinin duygularını anlamaları, yanlış anlamaları, gizlemeleri, itiraf etmeleri) ve ona bağlı durum değişikliğini (ayrılma, kavuşma, vb.) tetikleyen bir işlev üstlenir. *Masumiyet*'te ise bedensel yeti kaybının anlatı içinde kuruluşu tümüyle durağanlıkla çevrilidir. Filmde, yeti kaybı geçici değil, kalıcıdır. İki kadın karakter de anlatının başında dilsiz olarak karşımıza çıkar ve durumları film boyunca değişmez. Aynı biçimde dilsizlik, olay örgüsünde duygusal hareketi ve durum değişikliğini tetikleyen bir dönemeç de değildir. Dilsizlik, karakterleri "dile getirme" işlevi üstlenmez. İki karakter de anlatı boyunca bilinmezliklerini sürdürürler. Dilsizlik motifi bu an-

lamda belki de anlatıdaki en güçlü kapalılık, klostrofobi unsurudur. Dilsizlik, konuşamamayı, kendini ifade edememeyi, sesini duyuramamayı imlediği ölçüde, içe kapatılmışlığı, dışarı çıkamamayı, bir anlamda kendi üstüne kitlenmiş olmayı çağrıştırır. Ancak bu noktada, iki dilsiz karakter arasında da bir ayrım yapmak zorundayız.

Kaja Silverman (1990), feminist yönetmenlerin filmlerinin sıkça başvurduğu sinemasal stratejilerden birinin, ses ve görüntü eşleşmesi kuralını ihlal etmek ve sesi imgeden koparmak olduğunu iddia eder. Silverman'a göre, egemen Hollywood sineması içerisinde, erkek özne dilsel otorite sahibidir.[18] Buna karşın kadın öznenin dil ve söylemle ilişkisi ikincil önemde ve daima sorunludur. Kadın özne genellikle erkek kahramanın sözlerini yankılayan taraftır. Bu, anaakım sinemada kadınların sessiz olduğu anlamına gelmez, tersine kadınların sesleri fazlasıyla duyulur haldedir. Ancak duyulan şey, güvenilirlik atfedilen bir söylemsel ifade biçimi değil, itaatkâr kabulleniş ifadeleri, anlamsız hezeyanlar, histerik kahkahalar, acı dolu haykırışlar, gözyaşlarıyla dolu sayıklama ve aşk iniltilerinden oluşan bir sesler repertuarıdır. Silverman, feminist sinema örneklerinin, kadınların anaakım sinema içerisindeki söylemsel konumlanışlarına bir karşı çıkışın ifadesi olarak kadın öznenin söylemle ilişkisini sorunsallaştıran, ses-imge eşleşmesi kuralını bozan, sessizliği anlatıda anlam yaratıcı bir unsur olarak kullanan ya da sesi gövdeden koparıp bağımsızlaştıran stratejiler kullanmaya yöneldikleri saptamasını yapar.[19] Feminist sinemada "dilsizlik" yalnızca erkek egemen toplumda kadınların uğradığı baskıyı, kadınların susturulmuşluğunu dramatize eden bir öğe değildir. Sessizlik aynı zamanda bir tercih, bir direnme biçimi, erkek egemen toplumun dilini reddetme tavrı olarak da karşımıza çıkar.

18. Silverman'a (1990) göre, anaakım Hollywood sinemasında hem erkek hem de kadın karakterler için, dil içerisinde kurulmuş, egemen söylemin üzerinden konuştuğu özne konumu geçerlidir. Diğer bir deyişle, karakterler konuşmaz, söylem karakterler üzerinden konuşur. Ancak her iki özne için de geçerli olan bu belirlenmişlik konumuna karşın, Silverman, yine de filmlerde erkek öznenin söylemle ayrıcalıklı bir ilişkisi olduğunu belirtir. Filmin öykü dünyası içinde erkek özne "söylemin açımlanmasına" katılır, başka bir deyişle erkek kahramanın öykü içinde "konuşan özne" konumunu edinmesine izin verilir.

Kadınlar, erkek egemen dile tercüme edilemeyecek olanı, susarak konuşurlar. "Dilsizlik" bir ifade şekline dönüşür.

*Masumiyet*'te Yusuf'un ablasının dilsizliğini böyle bir edilgen direnme öğesi olarak okuyabiliriz belki. Burada kadın karakter, yaşadığı evlilik dışı aşk ilişkisi yüzünden cezalandırılmış, sevgilisi kardeşi tarafından öldürülmüş, kendisiyse sakat kalmıştır. Yusuf'un yemeğe gittiği akşam şahit olduğu sahneden, kadının sistematik olarak kocası tarafından fiziksel ve psikolojik şiddete maruz bırakıldığını anlarız. Yusuf'un ablası, erkek egemen toplumun kadınlara dayattığı namus anlayışı dışında bir seçim yapmayı göze alabilmiş, taşralı, eğitimsiz, alt sınıftan bir kadındır. Yaptığı aykırı seçimin bedeli, kadına hem erkek kardeşi, hem kocası tarafından ödetilmiştir/ödetilmektedir. Yusuf'un ablası, bu açıdan karşımıza Türk sinemasında sıkça rastlanan, erkek egemen toplumda ezilmiş, susturulmuş, kurban edilmiş kadın motifinin bir tekrarı olarak çıkar. Ancak kadının dilsizliğinde yalnızca susturulmuşluğun değil, aynı zamanda gizil bir direncin, sessiz bir meydan okumanın izlerini gözlemek de mümkündür. Kadının tepkisizliği karşısında çileden çıkan koca, bu sessizliğin dayanılmaz olduğunu, kendisini çıldırttığını, bir cehennemde yaşadığını söyler. Gerçi kadın, bunun bedelini kocası tarafından maruz bırakıldığı şiddetle fazlasıyla ödemektedir. Ancak şiddet karşısında sessizlik bir tür edilgen direnme, hesap sorma, meydan okuma tavrı olarak da yorumlanabilir. Öykünün akışı içerisinde, Yusuf daha sonra iki kez ablasını ziyaret eder. Her ikisi de kısa ve durağan olan bu sahnelerde, Yusuf'u ablasının önünde sessiz otururken görürüz. Yusuf'un tavrında suçluluk, ezik-

19. Silverman'ın gözlemini destekler şekilde, feminist sinemanın önemli örnekleri arasında kabul edilen Chantal Akerman'ın 1975 yapımı *Jeanne Dielman*'ı, Hollandalı yönetmen Marleen Gorris'in 1982 yapımı *Bir Sessizlik Meselesi* (*A Question of Silence*), Yeni Zelanda asıllı yönetmen Jane Campion'ın 1992 yapımı Oscar ödüllü *Piyano*'su (*The Piano*) patriarkal kültürde kadınların konumlanışını hep "sessizlik" teması üzerinden anlatan filmlerdir. Bu filmlerin her birinde, "dilsizlik" motifinin farklı tezahürleriyle karşılaşırız. Feminist sinemada "sessizlik" motifinin kullanımına dair ayrıntılı bir tartışma için bkz. Gentile (1990), Gillet (1995), Hardy (2000), Mayne (1990), Silverman (1988), Silverman (1990), Williams (1994).

lik vardır. Kadının sessiz duruşu, yine hem çaresiz bir kabullenişin, hem de bir tür hesap soruşun ifadesi gibidir.

Film boyunca görece az gördüğümüz abladan farklı olarak, dilsiz kız çocuğu sahnelerin büyük çoğunluğunda görünür. Ancak ismi de tuhaf bir kimlik imleyen Çilem, filmde bir tür "kara delik" gibidir. Filmlerde "dilsiz" figürünün işlevinden bahsederken Chion, "dilsiz genellikle filmin ahlaki vicdan rolünü üstlenir, öyle ki onun yanında herkes suçlu kalır," demektedir (1999: 97). Dilsiz figürü, anlatıyı bütünlüklü bir yapıya ulaştıran filmin son sözünü istikrarsızlaştırır. Chion'un yorumu *Masumiyet*'teki dilsiz kız çocuğu için de geçerli görünüyor. Küçük kızın daimi suskunluğu anlatının ortasında adeta bir kara delik açar. Bir karakter olarak çocuğa dair hiçbir anlam üretmez film. Öyküde çocuğun ne düşündüğüne, ne hissettiğine, ne yaşadığına dair hiçbir ipucu yoktur. Çocuğun dünyasına ilişkin her şey tam bir bilinmezlik olarak kalır. Buradaki bilinmezlik herhangi bir gizem unsuru da barındırmaz içinde. Anlatı, bu karaktere ilişkin olarak izleyicinin merak duygusunu uyandıran, izleyiciyi gizemi çözmeye kışkırtan bir rota izlemez. Çocuk film boyunca edilgen biçimde büyüklerin kendisini götürdüğü yere gider. Filmde çocukla ilişkilendirilen başlıca eylem tepkisiz bir ifadeyle televizyon izlemektir. Bu tepkisiz ifade, televizyondaki cinayet haberinde, ekranda annesinin resmini gördüğünde bile değişmez. İlginç biçimde, öykü içinde "hipnotize olmuş biçimde televizyon izleyen sessiz çocuk" figürü de tekrarlanmaktadır. Bir değil, iki tane vardır bu çocuklardan filmde. Yusuf'un ablasının Çilem'le aynı yaşlardaki oğlu, karşımıza çıktığı yegâne sahnede, etrafta olup bitenlere (dayısının ziyareti, babasının öfke dolu haykırışları) hiç tepki vermeden, hiç konuşmadan aynı donuk ifadeyle televizyon izlemektedir.

Yukarıda, dilsizliğin, içe kapatılmışlığı, kendi üstüne kitlenmişliği çağrıştırdığı oranda anlatıdaki en güçlü kapalılık ve klostrofobi unsuru olduğunu söylemiştim. Bu unsur filmde en yoğun biçimde dilsiz kız çocuk figüründe cisimleşmektedir. Çocuk, etrafta olup biten her şeyi içine çeken, emen, dipsiz bir boşluk, bir kara delik gibidir. Şiddetle çevrili bir dünyada yaşar, çevresinde sürekli

şiddete tanık olur, yakınları ölür, onu terk eder, yabancılarla yaşamak zorunda kalır, ama bunlar olurken tümüyle tepkisizdir. Tek bağlantısı televizyonladır. Televizyon oradan oraya sürüklenen yaşamındaki tek sabit nokta, tek süreklilik unsurudur. Her yerde ve her durumda gözünü ayırmadan televizyona bakar çocuk. Dışarı hiçbir şey sızdırmaz.

Son olarak dilsiz kız çocuğu figürünü filmin ismiyle bağlantılı şekilde düşünebiliriz belki. *Masumiyet*'in vizyona girdiği dönemde, kimi eleştirmen ve izleyiciler arasındaki yaygın bir kanı, filmin başlığının kız çocuğa atıfta bulunduğu yolundaydı. Bu yorumu biraz zorlayarak, filmde "masumiyet"i bir tür "kara delik" olarak okuyabileceğimizi iddia etmek istiyorum ben de. Herkesin bir biçimde kıstırılmış olduğu bir toplumsal yapı gösterir bize film. Kapalılığıyla tanımlanan bir taşra dünyası. Bu dünya içinde, kimse için herhangi bir çıkış imkânı, bir "dışarısı" tasavvuru yoktur. Herkes kendi üzerine bindirilen kimliği taşımakta, kendine biçilen rolü oynamaktadır. Şiddet yüklü bir dünyadır bu – herkesin şiddetle çevrili yaşadığı, aynı anda şiddetin uygulayıcısı ve kurbanı, tanığı ve suç ortağı olduğu... Masumiyetin anlamını yitirdiği, bir kara deliğe dönüştüğü...

## İroni

Linda Hutcheon, "ironi"yi, insanın söyler göründüğünden farklı bir şey kastettiği ve karşısındakinden yalnızca aslında neyi kastetmiş olduğunu değil, aynı zamanda söylediği şeye karşı tutumunu da anlamasını beklediği tuhaf bir söylem türü olarak tanımlar (1995: 2). İroni, söylenenin, ya da söylendiği düşünülenin zıttı olan anlama karşılık gelmez; "söylenmiş olan ve söylenmemiş olan arasındaki uzamda oluşan" üçüncü bir anlam türünü ifade eder:

> İronik anlam içerici ve ilişkiseldir: Söylenmiş olan ve söylenmemiş olan yorumcu için bir arada varolur, ve her biri diğeriyle ilişkili olarak anlam kazanır, çünkü ironik anlamı yaratmak için birbirleriyle etkileşirler. Dolayısıyla ironik anlam, basit bir biçimde, anlamın söylenmemiş olan kısmı değildir ve söylenmemiş olan da her zaman söylenmiş olanın basit

bir biçimde ters çevrilmiş hali ya da zıtı olarak düşünülmemelidir: Söylenmemiş olan, daima söylenmiş olandan farklı –başka– ve fazla bir şeydir. (Hutcheon, 1995: 12-3)

Bu tanım çerçevesinde ironi, kendi içinde bir tür başkalaşım, ikilik ve kimi zaman çelişki içeren bir söylem biçimi olarak ortaya çıkıyor. İroni, söyler göründüğünden başka bir şey daha söylemek, söylenenle araya mesafe koymak, söylenenle çelişen bir tavır içinde olmak anlamlarını içeriyor.

Demirkubuz'un tüm filmlerinde olduğu gibi *Masumiyet* ve *Üçüncü Sayfa*'da da güçlü bir ironi duygusu hâkimdir.

*Masumiyet*'in ironik tavrı geriye dönük, tersten bir okumayla açığa çıkar. Filmde ironi son bakışta kendini ele verir. Bu bir çeşit kendi sözünü hafife alma, kendi kurmacalığını açık etme, hayatın kurmacalığına dikkat çekme tavrıdır.

Annette Insdorf, Polonyalı yönetmen Krzysztof Kieslowski'nin sinemasını tartışırken, yönetmenin filmlerinin, "şartlı zaman kipi" olarak tanımlayabileceğimiz yeni bir anlatı yapısı geliştirdiğini ifade etmektedir (1999: 53). Şartlı zaman kipinin temel eksenini "Ne oldu" değil, "Ne olmuş olabilirdi" sorusu oluşturur.[20] Kieslowski sinemasında "rastlantı" öğesi anlatıya bir tür açık uçluluk getirir. Hayat, karakterlerin yaptığı ahlaki, politik ve kişisel seçimler sonucunda oluşmuş bir olaylar dizgesidir. Ancak bu dizgeye karakterlerin kontrol edemediği dışsal faktörler müdahale eder. Hayatın kendi dinamikleri içinde ortaya çıkan, rasyonel terimlerle

20. Kieslowski sinematografisinde, "şartlı zaman kipi"nin en fazla belirginlik kazandığı filmin, yönetmenin Polonya'yı terk etmeden önce çektiği 1981 yapımı *Kör Talih* (*Przypadek*) olduğu söylenebilir. İngiliz yönetmen Peter Howitt'in 1998 yapımı *İkinci Şans* (*Sliding Doors*) filminin de esin kaynağı olan *Kör Talih*'te, Kieslowski, genç bir tıp öğrencisi olan kahramanı Witek'in hasta babasını ziyarete gitmek üzere yapacağı bir tren yolculuğunun üç olası versiyonunu gösterir: İlk versiyonda Witek trene yetişir, babasının bağlantıları aracılığıyla Komünist Parti'ye üye olur; ikinci versiyonda treni bir emniyet görevlisiyle kavga ettiği için kaçırır, hapse girer ve burada gizli direniş hareketine katılır; üçüncü versiyonda yine treni kaçırır, ancak bu kez emniyet görevlisiyle kavga etmez, eve döner, tıp fakültesini bitirir ve evlenir. Küçük rastlantıların, kendi önemsizlikleriyle orantısız biçimde yol açabilecekleri önemli değişimleri anlatırken, Kieslowski, izleyicisini insan hayatında rastlantı, seçim ve kaderin oynadı-

açıklanamayan, çoğu kere önemsiz görünen rastlantılardır bunlar. Rastlantının müdahalesiyle tüm dizge değişir, bambaşka bir şekil alır. Kieslowski, "Şöyle olsaydı ne olmuş olabilirdi" kipinde bir sinema dili yaratırken, filmlerindeki varoluşsal umutsuzluk duygusu, hayatın karmaşıklığını, öngörülemezliğini, açık uçluluğunu sürekli hatırlatan rastlantı öğesiyle kırılır.

*Masumiyet*'te rastlantı öğesinin kullanımının, anlatının yarattığı kapalılık duygusunu kırarak, ironik bir altanlatı düzlemi oluşturması açısından Kieslowski sinemasına paralellik gösterdiğini düşünüyorum. Rastlantı (Zagor ve Orhan'ın aslında aynı kişi oluşu), *Masumiyet*'te, anlatı boyunca kurulan, gelişen, ancak izleyiciye filmin sonunda açık edilen bir öğedir. Rastlantı unsurunun açık edilmesi, izleyicinin zihninde anlatının geriye doğru bir okumasını tetikler. Bu öğenin keşfiyle birlikte, öykü son anda, tam da bittiği düşünüldüğü anda, yeni bir çehre kazanır ve izleyicinin zihninde geriye doğru yeniden harekete geçer. Olay dizgesi yeni bir anlam kazanmıştır şimdi. Rastlantı unsurunun açığa çıkmasıyla birlikte öykünün gizemi çözülür. Ancak bu, izleyicinin filmin son dakikasına kadar varlığından haberdar olmadığı bir gizemdir. Bu anlamda, anlatının başından itibaren izleyicinin merakını uyandıran, gizem öğesini filmin merkezine yerleştirerek izleyicide "şifre çözme" merkezli bir izleme zevki yaratan filmlerden[21] farklı olarak, *Masumiyet*'te izleyici anlatı boyunca süregiden bir gizemin varlığından ancak en sonda, gizem zaten çözüldüğü anda haberdar olacaktır.

ğı rol üzerine düşünmeye yöneltmektedir. Aynı temalar yönetmenin daha sonra Fransa'da çektiği filmlerinde de kendini gösterecek, özellikle *Veronique'in Çifte Hayatı* (*La Double Vie de Véronique*, 1991) ve *Mavi* (*Bleu*, 1992), *Beyaz* (*Blanc*, 1993), *Kırmızı* (*Rouge*, 1994) üçlemesinde öne çıkacaktır. Üçlemenin bir diğer ilginç özelliği, her bir filmde karakterlerin yaşamında belirleyici olan rastlantılar zincirinin metinlerarası düzlemde de devam etmesi, üç ayrı öyküde gördüğümüz karakterlerin *Kırmızı*'nın finalinde, bir feribot kazasından kurtulan yolcular olarak "tesadüf eseri" bir araya gelmeleridir.

21. Sinema tarihinde "şifre çözme"ye dayalı bir izleme hazzı yaratan filmlerin en ünlüsü "gül goncası" motifinin gizemi üzerine kurulu Orson Wells'in 1941 yapımı efsanevi filmi *Yurttaş Kane*'dir (*Citizen Kane*) hiç kuşkusuz. Filmin bu çerçevede bir okuması için bkz. Mulvey (1992).

Filmi sondan başa doğru okuduğumuzda, aslında gizemi çözecek ipuçlarının olay örgüsü içinde Yusuf'un karşısına birkaç kez çıktığını, ancak kahramanın her seferinde bunları tesadüfen gözden kaçırmış olduğunu fark ederiz. Filmin ilk bölümünde Yusuf, hastane dönüşü baygın vaziyetteki Çilem'i otel sahibiyle birlikte annesinin odasına taşır. Otel sahibinin battaniye getirmek için çıktığı bir noktada, Yusuf etrafa göz gezdirir. Tuvalet masasındaki takılara, makyaj malzemelerine, gardırop kapısına asılı şala biraz merak biraz ilgiyle bakar. Bu gizliden ilgili bakış otel sahibinin geri dönmesiyle kesilir. Yusuf'un başını çevirip yeniden çocuğun yanına gittiği noktada, kamera eşyalar üzerinde gezinmeyi sürdürür ve kısa bir an için izleyiciye Uğur'un bir erkeğin omzuna başı dayalı fotoğrafını gösterir. Filmin sonunda daire tamamlandığı zaman, bu erkeğin Yusuf'un hapishane arkadaşı Orhan olduğunu geriye dönerek çıkarsayabiliriz. Otel sahibi odaya bir an geç girmiş olsa, Yusuf resmi görecek, Uğur'un sevgilisinin aslında Orhan olduğunu daha en başından bilecek ve kaderi belki bambaşka bir seyir izleyecektir.

Aynı gözden kaçırma olayının bir benzeri bu kez filmin sonunda tekrarlanır. Ankara'da, Zagor'un yanında çalıştığı pavyon işletmecisini öldürüp kaçtığını öğrenen Yusuf, artık Uğur'u aramaktan vazgeçip Çilem ile birlikte İstanbul'a gitmeye karar verir. Otobüsün mola verdiği bir restoranda yemek yerken, Çilem Yusuf'un arkasındaki televizyona bakmaktadır. Kamera çocuğun bakış açısından izleyiciye televizyonda Reha Muhtar'ın sunduğu haber programından birkaç imge gösterir. Ekranı kaplayan harflerle yazılmış "Cinayet" yazısının ardından, önce Zagor sonra Uğur'un fotoğrafları belirir ekranda. Bu süre boyunca ekrana arkası dönük olarak yemeğini yiyen Yusuf, ara sıra televizyona göz atar. Ancak Orhan ve Zagor'un aynı kişi olduğunu anlamasına yarayacak haberi yine "rastlantı eseri" an farkıyla kaçırır.

Filmin son sahnesinde, Yusuf İstanbul'da eski hapishane arkadaşı Orhan'ın babası Mevlüt'ü yaşamakta olduğu terk edilmiş bir film stüdyosunda bulur. Orhan'ın arkadaşı olduğunu söyleyince, yaşlı adam Yusuf'a sarılıp ağlamaya başlar. Yusuf, Çilem'le birlikte içeriye girer. Yerde üstü beyaz çarşafla örtülü, Orhan'ın olduğu an-

laşılan cenaze vardır. Ummadığı bir yas ortamıyla karşılaşan Yusuf, sessiz oturur. Kenarda eski hapishane arkadaşı Orhan'ın çerçeve içinde bir resmi gözüne ilişir. Bu, filmin başında Yusuf'un Uğur'un odasında gözden kaçırdığı, daha sonra yolculuk esnasında haberlerde yine görmediği adamın resmidir. İzleyici bu noktada gizemi çözer. Ancak Yusuf daha önceki ipuçlarını kaçırdığı için, eski hapishane arkadaşı Orhan'ın Uğur'un sevgilisi Zagor olduğunun ayırdında olmadan sessizce oturur orada.

Anlatının sonunda rastlantı unsurunun izleyiciye açık edilmesinin ardından, izleyicinin zihninde tüm öykü geriye doğru yeni bir anlam kazanır, açıkta kalan uçlar yerini bulmuş, anlatı büyük bir daire çizerek başladığı yere dönmüş, kendi üzerine kapanmış olur. Ne var ki rastlantı öğesi öyküyü bir sonuca ulaştırırken, eşzamanlı olarak bu sonucu istikrarsızlaştıran, anlatının kapalı yapısında gedik açan, öykünün ucunu açıkta bırakan bir işlev de üstlenmektedir. Rastlantılar zincirinin anlatının sonunda açığa çıkması, izleyicinin zihninde olay örgüsünün şartlı zaman kipiyle başa doğru yeniden gözden geçirilmesini (Yusuf, Zagor'un Orhan'la aynı kişi olduğunu bilmiş olsaydı ne olurdu) zorunlu kılar. Olaylar dizgesinde küçük bir ayrıntının değişmesi tüm anlatıyı tamamen değiştirebilecektir. Rastlantı öğesi, bir yandan tam bir daire çizerek anlatıyı kendi üstüne kapatırken, bir yandan da filmin kurduğu kapalı ve klostrofobik dünyanın hayatın öngörülemezliği ve açık uçluluğu karşısındaki anlamsızlığının altını çizer.

Final bölümünde mekân kullanımı ironi öğesinin altını çizer niteliktedir. Bu bölümdeki olaylar başta tartıştığım "çerçeve içinde çerçeve" tekniğiyle gösterilir. Yusuf ve çocuğun odaya girişinin, yerdeki cenazeyi fark etmelerinin ardından Yusuf'un bir süre hareketsiz kalışını betimleyen sahnede, kamera, olayları, sağ üst köşeye karenin dörtte birini kaplayacak şekilde yerleştirilmiş yarı saydam bir yüzeyin ardından gösterecek şekilde konumlanmıştır. Karakterlerin hareketlerini, film perdesini çağrıştıran bu yüzeyin gerisinden görürüz. Yüzeyin hemen önünde, büyük spot ışıklar ve film çekiminde sahne numaralarının üzerine yazıldığı tahta bir klaket durmaktadır. Orhan'ın babasının filmciler sokağında terk edil-



*Masumiyet*'te final sahnesinde kullanılan mizansen anlatıdaki ironi öğesinin altını çizer niteliktedir. Karakterleri tel örgüden yapılmış bir yüzeyin gerisinden görürüz. Yüzeyin hemen önünde tahta bir klaket durmaktadır.

miş bir handa yaşadığını bildiğimiz için, bu nesnelerin varlığı anlatı içinde anlam kazanır.

Son bölümün doğrudan film üretim sürecine, dolayısıyla filmin kurmacalığına işaret eden böyle bir mekânda geçmesi elbette "rastlantı" değildir. Filmin son sahnesinde olayları tümüyle daha önce gördüğümüz yarı saydam yüzeyin arkasından izleriz. Bu defa daha yakına yerleştirilmiş olan kamera, bu yüzeyin bir tel örgü olduğunu fark etmemizi sağlar. Son karede, yerdeki cenazenin karşılıklı iki yanında Yusuf ve Orhan'ın babası sessiz oturmaktadır. Karakterler bir tel örgünün gerisinde gösterilir. Karenin alt köşesinde yine klaket durmaktadır. Böylece final sahnesinde metnin içi ve dışı arasındaki sınır belirsizleşmiş, gerçek ve kurmaca düzlemleri iç içe geçmiştir. Son sahne, bir yandan filmin baştan beri kurduğu kapalılık ve klostrofobi duygusunu yoğun biçimde hissettiren bir görsel atmosfer kurar, diğer yandan bu ağır atmosferi hafife alır. Hapishanede başlayan öykü, tel örgünün gerisinde sona ermiştir. "İronik" biçimde, hapishane mekânında karşımıza çıkmayan "tel örgü"yü, bir kez daha dış dünyaya ait bir motif olarak görürüz. Kuşkusuz bu haliyle tel örgü, filmin farklı düzlemlerde yarattığı kapalılık, kuşatılmışlık, mahkûmiyet duygusunu güçlendiren bir öğedir.

Ne var ki tel örgünün hemen dışında duran klaket, bu yekpare klostrofobik atmosferde beklenmedik bir gedik açar. Alttan görüntüye giren bu küçük nesne, izleyiciye göz kırpar, gizil bir şakayı açık eder gibidir. Klaket, ironik bir figürdür; öyküdeki gizil rastlantı öğesini keşfetmiş, gizemi çözmüş izleyiciyi, gerçeğin kurmacalığı, kurmacanın gerçekliği üzerine düşünmeye zorlar. Burada, ironinin işlevini bir tür çift görme imkânı olarak düşünebiliriz. İroni, bir şey söylerken, başka bir şey daha söylemek, böylece söyleneni kendi içerisinde başkalaşıma uğratmak işlevini üstlenir. İronik anlamın, söyleneni illaki geçersiz kılmadığını ya da tersine çevirmediğini daha önce belirtmiştik. Farklı görme biçimlerini, düşünme modalitelerini harekete geçirdiği oranda, sarsıcı ve etkilidir ironi.

*Masumiyet*'tekine benzer biçimde, *Üçüncü Sayfa*'da da anlatı içinde rastlantı öğesinin kullanımı, filmin kendini yansılayan boyutu ve üstkurmaca düzlemiyle iç içe geçerek, metnin ironik bir oku-

masını yapmayı mümkün kılar. *Üçüncü Sayfa*'nın kendine dair düşünümsel boyutu doğrudan kahramanın figüran olarak film/televizyon sektörüyle bağlantısı sonucu ortaya çıkar. Pek çok sahnede, öykünün arka planında film üretimi sürecinin kendisine yapılan bu vurgu (dizi çekimi ve oyuncu seçimi sahneleri), ister istemez izlediğimiz öykünün kendisinin de kurmacalığına dikkat çeker sürekli.

Filmin kendini yansılayan boyutu öncelikle kullanılan mizansende belirginlik kazanır. Öykünün büyük bölümünün geçtiği İsa'nın küçük bodrum katı dairesinin duvarları, kahramanın oyuncu olma hayaline uygun biçimde film afişleri ve resimleriyle kaplıdır. Bir duvarda baştan başa setlerde çekilmiş fotoğrafları, "artist" resimlerini görürüz. Kapının bulunduğu duvardaysa afişler asılıdır. Bunlar içinde en belirgini, kapının hemen yanındaki muhtemelen 1980'ler yapımı *Dört Yanım Cehennem* adlı filmin büyük boy afişidir. Koyu mavi tonların hâkim olduğu afişin hemen tümünü Cüneyt Arkın'ın hafif yana çevrilmiş yüzü ve afişin asıldığı açıdan doğrudan kapıya doğru bakan gözleri kaplar. Üstte büyük kırmızı harflerle filmin ismi yazmaktadır. İsa'nın dairesinde geçen sahnelerde mizansenin genellikle kapı eşiğinde kurulduğu düşünülürse (İsa'nın ev sahibiyle, polislerle, parayı tahsile gelen mafyanın adamlarıyla ve çeşitli kereler Meryem'le kapı eşiğindeki konuşmaları; kapının gözetleme deliğinden Meryem'in karşıdaki dairesini izleyişi; eve girip çıkışları), bu afişin filmde özellikle öne çıkan bir görsel motife dönüştüğünü söyleyebiliriz. Her şeyden önce filmin adı, *Dört Yanım Cehennem*, üstkurmaca düzleminde İsa'nın yaşadıklarını, onun içinde olduğu dünyayı, hatta daha somut düzlemde bizatihi "evini" tanımlayan bir söylemsel çerçeve oluşturur. Apartmanın çeşitli dairelerinde yaşanan cinayetler, işkenceler, cinayet planları düşünüldüğünde, "dört yanın cehennem" olması fiilen oldukça doğru, yerinde ve abartısız bir tanımlama gibi durmaktadır. Öykünün içeriğine yapılan bu göndermenin yanı sıra, afiş aynı zamanda tedirginlik hissi veren bir görsel öğeye dönüşür. Kapı eşiğinde geçen sahnelerin pek çoğunda afiş çoğunlukla belli belirsiz ve kısmen görülür. Sahnelerin çoğunda filmin ve oyuncuların adını, resmin bütününü ayırt edebilmek olanaksızdır. Ancak bu sahne-

lerin tümünde, bağlamından kopmuş biçimde, kime ait olduğu bile seçilemeyen bir bakışın bizimle birlikte öyküyü izlediği hissine kapılırız. Bütün olanlar sanki bu bakışın önünde, onun için, onun gözetiminde yaşanmaktadır. Bu haliyle afişteki bakış adeta gözetleyici izleyici bakışının (izleyiciler olarak "kendi" bakışımızın) başkalarının başına gelen felaketleri gizlice gözetlemekten alınan müstehcen zevkin bir yansıması gibidir. Bu yorumu Demirkubuz' un filminin başlığıyla da ilişkilendirebiliriz aslında. "Üçüncü sayfa haberi" olgusunu var eden, bir yönüyle yaşanmış dehşet hikâyeleriyse, diğer yönüyle de bu hikâyeleri görmeye, gözetlemeye hevesli izleyicidir her zaman. Mizansenin bir parçası olarak afiş içinden öyküye bakan gözetleyici bakış, bu anlamda izleyiciye kendi konumunu, üçüncü sayfa haberlerine dahil olduğu noktayı ve suç ortaklığını sürekli geri yansıtır/hatırlatır niteliktedir.

*Üçüncü Sayfa*'da üstkurmaca düzleminin en fazla öne çıkarak filmin ironik bir okumasını mümkün kıldığı bölüm final sahnesidir. Meryem'le Serdar'ı birlikte görüp aldatıldığını anladıktan sonra İsa'nın hesap sormak için Meryem'in evine geldiği sahnenin başlangıcında, Meryem salonda televizyon izlemektedir. Kapı çalınıp da karşısında elinde silahla İsa'yı görünce hiç istifini bozmaz. İsa'nın öfke dolu haykırışları, yalvarışları kadını hiç etkilemez gibidir. Pencerenin önüne gidip, sırtı İsa'ya dönük vaziyette, soğuk, mekanik bir sesle konuşur yine. Daha önce anlattığı her şey doğrudur, bir tek Serdar'la sevgili olduklarını eksik söylemiştir. Bu açıklamanın ardından, Meryem yine soğukkanlılığını bozmadan "Vuracak mısın, ne yapacaksan yap, yoksa git, az sonra kocam gelecek," der ve İsa orada yokmuş gibi televizyonun karşısına geçip izlemeyi sürdürür. İki karakter arasındaki bu konuşma sırasında, bir yandan da arka planda açık olan televizyondan gelen sesleri işitiriz. Görüntüyü görmesek de, seslerden televizyonda oynayanın yine eski bir Yeşilçam filmi olduğu anlaşılmaktadır. Kederli, ağlamaklı bir kadın sesi "Neden geldin Oğuz, neden istedin bunu, ben kaderime boyun eğdim," der. Yine acılar içinde bir erkek sesi, "Ben kadere boyun eğemedim Ayşe," diye açıklar. Kadın her şeyi annesi için, ona rahat bir hayat verebilmek için yaptığını söyler. "Yalan



*Üçüncü Sayfa*'da mizansenin büyük bölümü "kapı eşiği"nde kurulur. İsa (Ruhi Sarı) ve Meryem'i (Başak Köklükaya) kapı eşiğinde konuşurken gösteren bir sahne.

söylüyorsun Ayşe," diye karşı çıkar erkek. Kadının da aslında rahat bir hayat istediğini, zengin biriyle bu yüzden evlendiğini söyler. Sahnenin sonunda İsa, Meryem'in tepkisizliği karşısında ne yapacağını bilemeden kapıyı açıp çıkar. Kapının kapanma sesinden sonra ekran kararır ve bir el silah sesi işitilir. Ardından siyah fon üzerinde filmin bitiş kredileri belirmeye başlar. Bu esnada arka planda televizyondaki Yeşilçam filminin sesleri devam etmektedir. Kadın "Seni seviyordum Oğuz, seviyordum," der; adam ise "Son sözün bu mu Ayşe," diye sorar. Filmin son sözü bu soru olur.

Final sahnesinde arka planda duyduğumuz diyalogla izlediğimiz öykünün içeriği arasındaki bağlantı oldukça açık. Bir anlamda Yeşilçam filminin erkek karakteri İsa'nın hislerine tercüman olmaktadır. Aldatılmıştır, üzgündür, sevdiği kadını daha zengin birisi için kendisini terk etmekle suçlar. Kadın bunu annesi için (Meryem'in durumunda "çocukları" için) yaptığını söylese de, adam kadının kendisinin de aslında daha iyi bir hayat istediğini söyler. Bu anlamda öyküler birbirini yansılar. Final sahnesinde üstkurmaca düzleminin bu şekilde devreye sokulmasıyla, film bir yandan bir kez daha kendi kurmacalığına göndermede bulunur. Bu anlamda, üstkurmaca düzlemi tıpkı *Masumiyet*'te olduğu gibi, ironik bir okumayı mümkün kılarak filmin yarattığı kapalılık duygusunu kırar. Ancak aynı anda, kurmacayı biteviye kendini tekrar eden bir döngü içine sokarak, yine tıpkı *Masumiyet*'te olduğu gibi, kapalılık duygusunu bir yandan daha da derinleştirmiş olur. Üstkurmaca düzlemi öykülerin girdapsal yapısına eklemlenir, anlatıyı dışa doğru değil, daima içe doğru açar, birbirinin üstüne kapanan katmanlar oluşturur.

**Gerçekçilik**

Nuri Bilge Ceylan bir söyleşisinde kendisini sinemaya yönelten şeyin "belli bir gerçekliği ifade etme arzusu" olduğunu belirtmiştir (2004: 234). Ceylan'a göre gerçekçilik "gerçeğin peşinde olmaktır" ve böyle bir gerçekçilik anlayışını ifade edebilen sanatçıların başında Çehov ve Dostoyevski gelir. Bu yazarlar, "yüzeydeki gerçeklik yerine daha derinde olan ve ortaya çıkarılması daha zor olan gerçek

ile ilgilenirler ve bazen de buna ulaşmayı mucizevi bir şekilde başarabilirler" (2004: 2006). "Karakterlerimin ya da filmlerimin umutlu mesajlar taşımaları gerektiğini düşünmüyorum," der Ceylan, "sadece gerçekçi olmaya çalışıyorum" (2004: 235). Benzer biçimde Zeki Demirkubuz kendisiyle yapılan söyleşilerde daima insanı "akıldışı yanları daha belirleyici bir varlık" olarak gördüğünü ve "insanın gerçekliğini" kavrayabilmenin peşinde olduğunu belirtir (2004: 30). Böyle bakınca, Ceylan ve Demirkubuz arasındaki en güçlü bağın paylaştıkları gerçekçilik anlayışı olduğunu söyleyebiliriz. Burada söz konusu olan içinden çıktığı toplumun gerçeklerini yansıtmayı ve eleştirmeyi amaçlayan muhalif yönelimli bir "toplumcu gerçekçi" yaklaşım değildir. Daha ziyade varolan toplumsal/tarihsel bağlamın ötesinde insana dair temel varoluşsal meselelere, insanın akılcılıkla açıklanamayan yanlarına odaklanan bir "gerçekçilik" anlayışıyla karşı karşıyayız. Bu anlamda iki yönetmenin de en fazla etkilendikleri sanatçıların başında Dostoyevski'nin geliyor oluşu şaşırtıcı değil elbette. Bir yazısında şöyle anlatıyor kendi "gerçekçilik" anlayışını Dostoyevski: "Tam bir gerçekçilikle insandaki insanı bulmak... Psikolog diyorlar bana; bu doğru değil. Daha yüksek bir anlamda gerçekçiyim sadece, yani insan ruhunun tüm derinliklerini resmediyorum" (alıntılayan Bahtin, 2004: 114).

Ceylan ve Demirkubuz'un sinemaları, ortak bir gerçekçilik anlayışından yola çıkmakla birlikte, çok farklı üsluplara sahiptir. Ceylan'ın sineması aidiyeti tekinsizin alanına çekerken, Demirkubuz'un sineması doğrudan dehşetin alanına sokar. Ceylan'ın imgeyi ve anlatıyı sürekli yeni ve öngörülemez anlamlara, duygulanımlara, zihin ve bellek süreçlerine açan filmlerinden farklı olarak, Demirkubuz'un filmlerinde imge de anlatı da biteviye kendi üzerine kapanır, kendini yansılar. Bir anlamda, Demirkubuz'un sinema dili, tasvir ettiği gerçekliğin biçimini tekrar ediyor gibidir. Yusuf Atılgan üzerine bir yazısında Nurdan Gürbilek, Atılgan'ın roman ve öykülerinin "taşra sıkıntısı"nı yalnızca konu almakla kalmadığını, aynı zamanda anlatının dil ve yapısını bu sıkıntının etrafında şekillendirdiğini söyler. Atılgan'ın dili "... kapanan, dönüp dolaşıp aynı cümleye, aynı sözcüğe gelen, tekrar üzerine kurulu bir dildir"

(1995: 44). Gelişme yoktur öykülerde, hepsi başladığı yerde biter. "Kısa, kesik, başı sonu olmayan bir tempo, sıkıntının temposu: Atılgan'ın dili bu temponun hizmetine sunulmuş gibidir; cümleleri tonuyla, temposuyla bu sıkıntıyı tekrarlar, dilde onun benzerini yaratır" (1995: 45). Gürbilek'in Yusuf Atılgan'ın kullandığı edebiyat dili konusundaki saptamalarını Demirkubuz'un sinema diline uyarlayabiliriz sanıyorum. Demirkubuz'un filmlerinin gerek anlatı yapısı, gerekse yaratılan görsel atmosfer, filmin ana temasını oluşturan "kapalılık" duygusunu sürekli yeniden üretir niteliktedir. Demirkubuz sineması bu temayı yalnızca konu edinmekle kalmaz, aynı zamanda onu tekrarlayan, yeniden üreten bir dil ve yapı kurar. Çözüme ve sonuca doğru giden doğrusal bir çizgi izlemek yerine, filmlerin anlatı yapısı tekrara ve döngüsel harekete dayalıdır. Anlatı, karakterler açısından herhangi bir açılım, çıkış noktası sunmayan, kendi üstüne kapalı bir yapı kurar. Buna paralel olarak, filme egemen görsel atmosfer de karanlık ve klostrofobiktir. Filmlerin kendini yansılayan yapısı ve üstkurmaca düzlemi ironik bir okumayı mümkün kılar. Ancak bu, filmlerin yarattığı kapalılık duygusunu kıran değil, daha da derinleştiren bir girdap etkisi yaratır. Aynı kapalı dünya, birbirini yansılayan temsiller, göndermeler, işaretler aracılığıyla kendini bitimsiz şekilde yeniden üretmektedir.



*Tabutta Rövaşata,* Derviş Zaim, 1996

# 4 AÇILIM / AÇMAZ
## Yeni İstanbul İmgesi

Daha önceki bölümlerde göstermeye çalıştığım gibi, yeni Türk sinemasının gerek "popüler" gerekse "sanatsal" kanatlarında ortak olarak gözleyebileceğimiz bir özellik filmlerin mekânsal çerçevesinin taşraya kaymasıdır. Bu anlamda, yeni dalga sinemanın ilginç yanlarından biri, İstanbul'un büyük oranda sinema perdesinden silinmesidir. Bu eğilim, Türk sinema tarihinde İstanbul'un sahip olduğu emsalsiz ağırlık düşünüldüğünde oldukça yadırgatıcıdır aslında. Zira gerek film sektörünün örgütlendiği merkez, gerekse film öykülerinin geçtiği başlıca mekân olarak İstanbul kenti Türk sinema tarihi içinde daima ayrıcalıklı bir konuma sahip olmuştur. Sinemanın popüler bir eğlence türüne dönüştüğü 1950'lerden 1990'ların ortasına dek Türk sinema tarihinde İstanbul'un konumu daima biriciktir. Tüm bu süre boyunca kente bakış açısı ve kenti algılama biçimleri zaman içinde dönüşse de, İstanbul filmlerde daima bir referans noktası, anlam oluşturucu bir öğe olarak varlığını sürdürmüştür.

### Türk Sinemasının İstanbul'u ya da "İstanbul Sineması"

1950'lerden 60'ların ortalarına kadar, klasik Yeşilçam sinemasının başat türleri olan melodram ve romantik komedilerde, İstanbul kenti görsel ve tematik anlamda filmin kurucu öğesini, hikâyeye

anlam kazandıran mekânsal/toplumsal bağlamı oluşturur. Nilgün Abisel'in belirttiği gibi, "yerli filmlerin büyük çoğunluğunda kurmaca dünyasının inşa edildiği ortam büyük kent, ya da bir başka deyişle İstanbul'dur. Türk sinemasında altmışlı yıllarda çok sayıda köy filmi[1] üretilmesine karşın, yerli filmlerin evreni her zaman İstanbul olarak kalmıştır" (1994a: 78). Benzer biçimde, İstanbul'un Türk sinemasındaki ayrıcalıklı konumundan bahsederken Burak Göral, Türk sinema tarihinin başlangıcından bu yana yapılmış filmlerin en az yüzde yetmişinin İstanbul'da çekildiği iddiasında bulunmaktadır (1996: 89). İbrahim Altınsay ise, Yeşilçam tarihinde 1960'ların ortalarına kadar olan dönemi, kentin sahip olduğu ayrıcalıklı konum nedeniyle "Türk sineması falan değil, basbayağı İstanbul sineması" olarak nitelendirir (1996: 73). İstanbul, bu dönem filmleri için herhangi bir mekân değil, metnin kurucu unsuru olan asıl mekândır. Bu filmlerde, "film estetiği kent estetiğiyle bütünleşir" (Altınsay 1996: 74).

Bu noktadan hareketle diyebiliriz ki, klasik Yeşilçam melodramında İstanbul, fazlasıyla aşinalaşmış, evcilleşmiş, neredeyse bir tür iç mekâna dönüşmüş bir arka plan işlevi üstlenir. Film kuramında melodram "içeride geçen", "içeriyi anlatan" bir tür olarak tanımlanmaktadır. Thomas Elsaesser'in belirttiği gibi, "melodram ikonografisi, burjuva evlerinin ve/veya küçük kasaba ortamının klostrofobik atmosferinde sabitlenmiştir" (1995: 372). Klasik Yeşilçam melodramlarında, "içerisi"ni oluşturanın tüm bir İstanbul kenti ol-

1. İstanbul'un görsel ve tematik açıdan Türk sinema tarihi içinde merkezi rol oynadığı argümanı bağlamında önemli bir istisna "köy filmleri"dir. Melodramın bir alttürü olarak ortaya çıkan "köy filmleri", 1950'li yıllarda pratik nedenlerle öykülerin geçtiği gerçek mekânlarda değil, genellikle İstanbul civarındaki kırlık arazilerde çekilmiştir. Bu nedenle İbrahim Altınsay "köy filmleri"nin de baştan aşağı İstanbul filmi olduğunu, çoğunlukla Sarıyer'in ötesinde Bilezikçi Çiftliği'nde çekildiklerini, bu filmlerde köylü aksanının şehir tiyatrosu ağzıyla taklit edildiğini, klasik Türk müziği makam ve sazlarıyla türkü söylendiğini belirtir (1996: 74). Nijat Özön 1955'te *Yeditepe* dergisinde çıkan bir yazısında dönemin "köy filmleri"ni sahtelikleri nedeniyle eleştirerek, Türk edebiyatında İstanbul'un oynadığı başat role karşın, sinema yönetmenlerinin İstanbul'dan kaçtığını, film öykülerinin içerdiği "en bayağı melodram öykülerini" "gerçekçilik" kisvesi altında sunabilmek için İstanbul'un civar köylerine ya da Anadolu'nun farklı yerleri-

duğunu gözleriz. Yeşilçam melodramları, aşk ve aile ilişkilerine dair öyküler anlatır ve anlatılan öyküler daima "içeride", çoğunlukla zengin köşklerinin, bazen yoksul mahalle evlerinin içinde geçer. Ancak yoksul ya da zengin, bu evlerin daima bir bahçesi, bir terası, bir rıhtımı, arnavutkaldırımlı bir sokağı vardır – öyküyü doğrudan Boğaz'a, denize, İstanbul'a açan bir aralık... İstanbul, bahçeleri, koruları, rıhtımları, iskeleleri, vapurları, arnavutkaldırımları, bahçe duvarlarından taşan ortanca ve manolyaları, kayık/motor sefaları, Boğaz'a bir tepeden bakan çay bahçeleri, minareleri, pencerelerden çamaşırların sarktığı yoksul mahalleleriyle bu öykülerin içine nüfuz eder. Sürekli tekrarlanan bu görüntülerde hayat bulan İstanbul, klasik Yeşilçam sinemasında evcilleşir, aşina bir mekâna, bir tür "içerisi"ne dönüşür. Filmin tematik ve görsel yapısı kaçınılmaz biçimde daima İstanbul'a bağlanır. Filmin dokusu, kent dokusuyla bütünleşir.

1960'ların ikinci yarısından itibaren Türk sinemasında belirginlik kazanan, 1970'ler boyunca ve bir ölçüde 1980'lerin ilk yarısında da etkisini hissettirmeye devam eden toplumcu gerçekçi gelenekle birlikte, sınıfsal farklılıklar, mülkiyet ilişkileri, yoksulluk, göç, gelir dağılımı eşitsizlikleri gibi konular öykülerde öne çıkmaya başlamıştır. Bu gelişmeye paralel biçimde 1960'ların ortalarından itibaren, filmlerin ekseni İstanbul'un içinden dış çeperlere kayacak, kente içeriden ve aşina bir bakışın yerini, dışarıdan ve yabancı bir bakış almaya başlayacaktır. Bu bakış, kente yeni göç

ne yöneldiklerini söyler (1995: 66). Özön'e göre bu tercihin sebebi, filmlerin içerdiği "sahteliği" gizleyebilme kaygısıdır. Yönetmenler, "Anadolu'yu sahteliğe daha elverişli bir alan olarak" görürler ve "İstanbul yakınındaki bir tarladan, birkaç yapıdan, birkaç baş hayvandan oluşan dekoru Anadolu'nun herhangi bir köşesi olarak izleyiciye kolaylıkla kabul ettireceklerini," düşünürler (1995: 67). Ömer Lütfi Akad da anılarında 1950'lerden bahsederken, kimi "köy filmleri"ni İstanbul civarındaki kırlık alanlarda çektiklerini anlatır. Sözgelimi 1954'te Orhan Hançerlioğlu'nun *Ekilmemiş Topraklar* adlı romanını sinemaya uyarlarken, öykünün geçtiği Orta Anadolu köyü dekoru Küçük Çekmece'nin batısındaki kırlık arazide kurulmuştur (Akad, 2004: 251). 1960'lardan itibaren toprak mülkiyeti, yoksulluk, emek sömürüsü, feodal yapı gibi toplumsal sorunlara yönelerek toplumcu gerçekçi sinemanın önemli bir eksenini meydana getiren "köy filmleri" aynı zamanda Anadolu'daki gerçek mekânlara yönelmeye başlayacaklardır.

edenlerin bakışıdır. *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964), *Bitmeyen Yol* (Duygu Sağıroğlu, 1965), *Düğün* (Ömer Lütfi Akad, 1973), *Sultan* (Kartal Tibet, 1978), *At* (Ali Özgentürk, 1983), *Bir Avuç Cennet* (Muammer Özer, 1985) gibi filmler, yeni göçmenlerin İstanbul'da yaşadıkları güçlüklere odaklanırken, geçim sıkıntısı, işsizlik, kentte konut edinmenin güçlükleri gibi ortak tematik unsurlara yer verirler (Güçhan, 1992: 103). Böylece kentle kurulan yakınlık ve içli dışlılık ilişkisi, yerini giderek mücadele merkezli hasmane bir ilişkiye bırakır. Bu çerçevede, 1960'ların ortalarından itibaren, Yeşilçam sinemasında İstanbul'un konumu belirgin bir dönüşüm geçirmeye başlamıştır. Burada söz konusu olan, İstanbul'un sinemadaki merkezi rolünün değişmesi anlamında değil, öykünün İstanbul karşısındaki konumlanışı anlamında ortaya çıkan bir dönüşümdür. Altınsay'a göre, 1960'ların ortalarına kadar olan dönemde, Yeşilçam filmlerinin hiçbiri "kente giriş"le başlamaz. Film başladığında karakterler zaten İstanbul'dadır. Öykü İstanbul'da başlar, karakterler arada arızi olarak kentten ayrılsa bile, sonunda İstanbul'a dönülür ve öykü İstanbul'da sonlanır (1996: 74). Bu filmlerde öyküler de, karakterler de İstanbulludur. Sinema İstanbul'un içinden öyküler anlatır, ya da başka şekilde söylersek, İstanbul'a bir tür "içerisi", "iç mekân" duygusu yaratacak kadar aşina ve yakındır.[2] 1960'ların ortalarından itibaren yapılan filmlerde ise, filmin sundu-

2. Klasik Yeşilçam sinemasının "İstanbul"a içeriden, İstanbullu gözüyle bakan filmlerine çarpıcı bir örnek olarak Kerime Nadir'in romanından sinemaya uyarlanan *Samanyolu* (Orhan Aksoy, 1967) gösterilebilir. Tipik bir Yeşilçam melodramı olan *Samanyolu*, teyze çocukları olan iki gencin birbirlerine itiraf edemedikleri platonik aşkları çevresinde kurulmuştur. Film, Anadolu Garajı'nda Nejat'ın (Ediz Hun) İstanbul'a varışıyla açılır. Ancak "göç" filmlerinden farklı olarak, zaten İstanbullu olan kahraman İstanbul dışında geçirdiği askerlik döneminin ardından evine, İstanbul'a dönmektedir. Dolayısıyla otobüs garajında, kente giriş noktasında açılmasına rağmen, filme egemen olan dışarıdan bir yabancının bakışı değil, evine özlemle dönen birinin "içeriden" bakışıdır. Filmin, Nejat'ın Zülal'e (Hülya Koçyiğit) beslediği karşılıksız aşkı konu edinen ilk yarısı tümüyle Boğaz kıyısındaki yalıda geçer. Bu bölümde yalının rıhtımı, bahçesi, iskelesi, dolayısıyla tüm bir Boğaz öykünün arka planına yerleştirilerek anlatılır. Öykünün ortasında, iki âşık arasındaki anlaşmazlıklar sonucu Nejat babasının İç Erenköy'deki çiftliğine taşınır, Zülal ise bir başkasıyla evlenerek İzmir'e gider. Ancak

ğu bakış açısı, İstanbul'un içinden, İstanbullu bir perspektif değil, İstanbul'a yeni varmış bir yolcunun, kente dışarıdan bakan bir yabancının perspektifidir. Bu dönem filmlerinde gözlenebilecek bir eğilim, öykülerin İstanbul'un içinde değil, İstanbul'a giriş noktasında başlamasıdır. 1960'ların ortalarından itibaren, Haydarpaşa Garı sinemada önemli bir mekân haline gelir.[3] Bu dönem filmlerinin açılış sahnelerinde Haydarpaşa Garı'nda kente henüz varmış yabancının, yeni göçmenin bakışı yansıtılır.[4] Önceki dönemin evcil, içeriden bakışının aksine, artık "... İstanbul film öykülerini acılaştırmakta, kahramanlarını öğütmektedir. İstanbul artık kötülüğün merkezidir. Yaşanılan değil, tutunulmaya çalışılan bir kenttir" (Altınsay, 1996: 75).

İçgöç meselesi ve yeni göçmenlerin kentte verdikleri yaşam mücadelesi 1960'ların ortalarından itibaren yalnızca toplumsal sorunlara eğilen filmlerde değil, daha popüler çizgideki filmlerde de karşımıza çıkar. Kentle kurulan hasmane ilişkinin terimleri 1970'ler ve 80'lerin popüler filmlerinde kimi önemli farklılıklar gösterir. 1970'ler sineması topluluğa, topluluk yaşantısına, topluluk içi dayanışmaya vurgu yaparken, 1980'ler sinemasında bireylerin büyük kentte tek başlarına verdikleri yaşam mücadelesi öne çıkar. Sözgelimi 1970'lerin popüler aile/mahalle komedilerinde sıkça karşımıza çıkan konulardan biri, büyük kentteki zengin/yoksul çelişkisine

kısa süre sonra, her iki karakter de İstanbul'a, yalıya dönerek yeniden orada yaşamaya başlayacaktır. Öykü, yalının penceresinden Boğaz'ı gösteren bir çekimle son bulur. *Samanyolu* bu haliyle, Altınsay'ın "İstanbul sineması" olarak adlandırdığı klasik Yeşilçam filmlerinin İstanbul kentiyle kurdukları içli dışlılık haline tipik bir örnektir.

3. Agâh Özgüç (2005: 43), öykü içinde önemli bir işlevi olmasa da, estetik mimarisi nedeniyle Haydarpaşa Garı'nın uzaktan çekilmiş görüntüsünün birçok filmde sahnelerin arka planına yerleştirildiğini belirtir. İçgöç filmleri Haydarpaşa Garı'na yeni bir işlev kazandırmıştır. Özgüç, Türk sinema tarihindeki ilk içgöç filmi olarak Haydarpaşa Garı'nda başlayıp yine bu mekânda biten Halit Refiğ'in 1965 yapımı *Gurbet Kuşları*'nı gösterir.

4. Yeni Türk sinemasında Haydarpaşa Garı'nı öne çıkaran filmler arasında *Eşkıya* (Yavuz Turgul, 1996), *Hemşo* (Ömer Uğur, 2001) ve *Anlat İstanbul* (Ümit Ünal, Kudret Sabancı, Selim Demirdelen, Yücel Yolcu, Ömür Atay, 2004) sayılabilir.

genç kuşakların sınıfsal engellere meydan okuyan aşkı vasıtasıyla bakılmasıdır. Bu filmlerde yoksullar, sınıf atlamaya çalışmaz, gözlerini zenginlerin ayrıcalıklı hayatına dikmiş değildir. Tersine, yoksullar kendi onurlu ve mütevazı hayatlarından memnundur, zenginliğin sunduğu imkânları yoz buldukları için ellerinin tersiyle iterler. Hatta bu dönem filmlerinde olay örgüsü genellikle zenginlerin sınıf atlama sonucu ödedikleri ahlaki bedelin (dejenerasyon, yalnızlaşma, aslını inkâr etme, duygusal yoksunluk, vb.) farkına vararak, yoksulların saflarına katılması ya da en azından, kendi haksız konumlarını manevi çöküntü içinde kabullenmesi ve kenara çekilmesiyle çözüme ulaşmaktadır.[5] 1980'lerle birlikte topluluğu ve dayanışmayı öne çıkaran geniş kadrolu "aile/mahalle komedileri"nin yerini, daha ziyade bireysel serüvenlere odaklanan filmler almaya başlar. Sınıflar arası aşk bu filmlerde de başat temalardan biridir. Ancak, hayatla tek başlarına mücadele eden kahramanlar artık ne pahasına olursa olsun başarmayı, sınıf atlamayı, kentin imkânlarından yararlanmayı, kente tutunmayı hedeflemektedir.[6] Nurdan Gürbilek (2001), popüler kültürde 1970'lerden 80'lere yaşanan dönüşümü, bu iki dönemi sırasıyla karakterize eden Orhan Gencebay ve İbrahim Tatlıses ikonları üzerinden inceler. 1970'lerin Gencebay ve 1980'lerin Tatlıses filmlerinin ortak noktası, İstanbul'a yabancı bir gözle, "kentin yeni sakinlerinin", yeni göçmenlerin gözüyle bakılmasıdır. Her iki durumda da İstanbul, sürekli "ihtiras pompalayan", arzuyu kışkırtan, yeni göçmenler açısından erişile-

5. 1970'lerin popüler aile/mahalle komedilerine örnek olarak *Neşeli Günler* (Orhan Aksoy, 1978) verilebilir.

6. 1980'ler sinemasında, önceki dönemden farklı olarak, İstanbul'a atfedilen kötülüklerin ekseni ekonomik güçlüklerin yanı sıra, yeraltı dünyasının tuzaklarına (fuhuş, uyuşturucu, mafya, vb.) kaymaya başlamıştır. 1980'lerin popüler filmlerinde İstanbul'un vaadettiği ışıltılı dünyaya yasa/düzen perspektifinden bakan bir yaklaşım belirginlik kazanır. Bu filmlerde çoğu kez erkek kahramanları savcı, polis gibi rollerde, yasanın/düzenin temsilcisi olarak yasadışı güçlerle, yeraltı dünyasıyla mücadele ederken görürüz. 1980'ler popüler sinemasının vazgeçilmez kötü adam figürü olan Nuri Alço, 2000'lerde bu filmleri ironik bir yaklaşımla okuyan genç izleyiciler gözünde bir tür "kült" değer kazanmıştır. Bu filmlere örnek olarak *Kayıp Kızlar* (Orhan Elmas, 1984) verilebilir.

meyecek imkânlar ve vaatlerle dolu bir çekim alanıdır. Ancak kentle girilen ilişkinin terimleri, alınan tavırlar 1970'lerden 80'lere önemli bir dönüşüme uğramıştır. 1970'lerin Gencebay filmlerinde, bu ilişkinin terimleri bir tür onurlu yeniklik, vazgeçiş, feragat söylemi içerisinde şekillenmektedir. İstanbul'a yeni göçmenlerin, gecekondu sakinlerinin, taşra kökenlilerin, yoksulların gözünden bakan Gencebay sineması/müziği, kendi seyirci/dinleyici kitlesine, "... şehre neden söz geçiremediklerini, neden garipliğe mahkûm olduklarını, yeni ve yabancı bir dünyada neden hep bir hata olarak kalacaklarını... dünya nimetleriyle aralarında neden kapatılmaz bir mesafe olduğunu anlamlandırmaları için... adanmışlığın, tahammülün, tevekkülün sözcüklerini önermiştir" (Gürbilek, 2001: 13). 1980'lerin Tatlıses filmlerinde ise taşra kökenli göçmenler kente artık doğrudan ve açıkça ifade edilen bir ihtirasla, elde etme kararlılığıyla yaklaşmakta, kentin kışkırttığı arzuların bir an önce doyurulmasını talep etmektedir. Gencebay sineması, taşranın İstanbul'la onurlu mücadelesinin ve zorunlu geri çekilişinin ifadesi ise Tatlıses sineması, taşranın İstanbul'u ele geçirişini, kendini İstanbul'a dayatışını dramatize etmektedir.

Farklı dönemlerde öykülerin kente yaklaşımı değişse de, Türk sinemasında değişmeyen şey İstanbul'un ayrıcalıklı konumudur. Kentin bu ayrıcalıklı konumunun yeni Türk sinemasıyla birlikte belirgin biçimde kesintiye uğradığını görüyoruz. Sinemanın "taşra"ya yönelmesiyle birlikte, 1990'ların ortalarından itibaren İstanbul, görsel ve tematik düzlemlerde belirgin biçimde perdeden silinmeye başlamıştır. Diyebiliriz ki yeni Türk sinemasının İstanbul kentiyle ilişkisini tanımlayan, bir tür "ilgisizlik" tavrıdır. Bu dönem filmlerinin İstanbul'dan özellikle kaçınmak, İstanbul'da geçen öyküler anlatmayı reddetmek gibi sistemli bir tavrı yoktur aslında. Filmlerin büyük bölümü, öykünün geçtiği mekân olarak taşra kentlerini, kasabaları seçmiş olsa da, zaman zaman İstanbul'da geçen öykülerle de karşılaşırız. Ancak bu filmlerde İstanbul, iri bir taşra kentinden başka bir şey değildir artık. Öykü İstanbul'da geçse de, filmde kent görüntüsüne pek az yer verilir. Olayların büyük bölümü, klostrofobik iç mekânlarda, taşra estetiğiyle döşenmiş yoksul

apartman dairelerinde, işyerlerinde, devlet dairelerinde geçer.[7] Dış çekimleri genellikle, kent kalabalığının doldurduğu kimliksiz caddeler oluşturur. İstanbul'un görkemli profili, doğal güzellikleri, tarihi mekânları öne çıkmaz. Yeni Türk sinemasında, İstanbul sıradanlaşır, yeknesak ve sıkıcı hale gelir. Kent artık, ne bir yakınlık ilişkisinin, ne de hasmane bir mücadelenin muhatabı olarak görülür. Yeni Türk sinemasında İstanbul nadiren göründüğü durumlarda taşranın tezahürlerinden biridir yalnızca.[8]

İlginçtir ki, yeni Türk sinemasının "sanatsal" kanadının ilk örneği kabul edilen Derviş Zaim'in 1996 yapımı *Tabutta Rövaşata*'sı, yukarıda aktarılan gözlemlere ters düşecek biçimde tam bir "İstanbul filmi"dir.[9] Hatta denebilir ki *Tabutta Rövaşata*, Türk sinema tarihi içinde İstanbul imgesini en yoğun biçimde kullanan, en fazla öne çıkaran filmlerden biridir. *Tabutta Rövaşata*'da İstanbul coğrafyası tüm görkemiyle karşımıza çıkar. Öyküsü Boğaziçi'nde, Rumelihisarı'ndaki kahvehanelerden birinin çevresinde geçen filmde, Boğaz'ın mavi suları, Hisar Kalesi, Aşiyan Mezarlığı, Fatih Köprüsü, Galata Köprüsü sürekli tekrarlanan görüntülerdir. Türk sinemasında İstanbul'u ve özellikle Boğaziçi'ni bu yoğunlukta görselleştiren pek az film olduğunu düşünüyorum. Bu anlamda *Tabutta Rövaşata*, "İstanbul filmi" nitelemesini belki de en fazla hak eden Türk filmidir. Ancak bu, *Tabutta Rövaşata*'nın İstanbul'la ilişkisinin, kentin Türk sinema tarihindeki ayrıcalıklı konumunu yeniden ürettiği anlamına gelmiyor. *Tabutta Rövaşata*'da İstanbul'un mekânsal temsili bugüne dek Türk sinemasında gördüğümüz hiçbir

7. Öyküsü İstanbul'da geçtiği halde, kent görüntüsüne hemen hiç yer vermeyen filmlere örnek olarak *Üçüncü Sayfa* (Zeki Demirkubuz, 1999), *9* (Ümit Ünal, 2002) ve *İnşaat* (Ömer Vargı, 2003) düşünülebilir. *İnşaat*, kuşbakışı İstanbul görüntüleriyle başlamakla birlikte, öykünün geri kalanı filmin adının da imlediği gibi tümüyle bir inşaatta geçer.

8. Bu dönemde İstanbul'a ayrıksı bir yüz kazandıran filmler de çekilmemiş değildir. Burada çarpıcı bir örnek olarak İstanbul'u mekânsal anlamda öne çıkararak bir vampir hikâyesi anlatan *Karanlık Sular* (Kutluğ Ataman, 1995) düşünülebilir.

9. Yeni Türk sinemasının popüler kanadının başlangıç filmi sayılan *Eşkıya* da, ikinci bölümde ayrıntılı olarak tartıştığım gibi İstanbul'da geçen bir öykü anlatır.



*Tabutta Rövaşata* adeta maviye, İstanbul'a boyanmış bir filmdir.

İstanbul imgesine benzememektedir. Film bir yandan klasik Yeşilçam sinemasında sürekli dolaşımda olan İstanbul imgelerini bugüne kadar görmediğimiz yoğunlukta kullanır. Öyle ki *Tabutta Rövaşata* adeta maviye, İstanbul'a boyanmış bir filmdir. Ancak tüm bu yoğun görünürlüğüne rağmen, *Tabutta Rövaşata*'da İstanbul kavranabilecek, anlamlandırılabilecek bir mekân olarak değil, bir tür "mekânsal açmaz" olarak çıkar karşımıza.

### Açık Alana Kapatılmışlık: *Tabutta Rövaşata*

Yönetmen Derviş Zaim'in ifadesiyle "gerilla tarzı"[10] çekilmiş bir film olan *Tabutta Rövaşata*, gerçek hayattan esinlenmiş[11] masalsı bir öykü anlatır. Filmin başkişisi Mahsun (Ahmet Uğurlu), Rumelihisarı'nda yaşayan bir evsizdir. Balıkçı teknesi sahibi Reis'in (Tuncay Kurtiz) himayesinde, onun yaptığı küçük yardımlarla hayatını sürdürmeye çalışır. Reis'in teknesinde çalışan birkaç balıkçı ve kendisi gibi evsiz olan Sarı hayattaki yegâne yakınlarıdır. Balıktan döndüğünde, günün kazancına göre Reis herkese bir miktar para dağıtır; Boğaz kıyısında, kaldırımda çorba ve ekmekle ucuz şarap içilir. Mahsun, geceleri kapanana kadar Rumelihisarı'ndaki bir kahvehanede vakit geçirir, gece uyumak üzere inşaata ya da kayıkhaneye gider. *Tabutta Rövaşata*'nın yarattığı duyguyu en iyi aktarabilecek kavram "agorafobi" olsa gerek. Film, "dışarıda kalmaya", "içeri girememeye" dair bir öykü anlatır. Filmin başkişisi yersiz yurtsuzdur. Dondurucu İstanbul kışında sığınabileceği bir yeri

10. Derviş Zaim üç haftada çekilen *Tabutta Rövaşata*'nın tümüyle amatör koşullarda üretildiğini söyler. Yönetmenin kişisel ahbaplıkları vasıtasıyla tedarik edilen araç gereçle çekilen filmde, ekip ve oyuncular da çekim sırasında para almadan çalışmışlardır (Zaim, 2005: 46).

11. *Tabutta Rövaşata*'nın öyküsü yirmi sekiz yıl boyunca Rumelihisarı'nda yaşamış olan Dursun Tokta'nın hayatından esinlenmiştir. Rumelihisarı sakinlerinin zaten aşina olduğu "Tabutta Rövaşata" lakaplı Dursun Tokta, filmin vizyona girmesinin ardından medya aracılığıyla bir süre geçici bir ün kazanmış, sokakta yaşamayı sürdürmüş ve 2002 yılının Mayıs ayında otuz sekiz yaşında, uzun süredir pençesinde olduğu bir hastalık nedeniyle yaşamını yitirmiştir.

yoktur. Öykünün temel eksenini kahramanın bu basit, ama yaşamsal problemi oluşturur.

Modern kent mekânının kavramsallaştırılma biçimleri konusundaki incelemesinde Anthony Vidler (1991), "agorafobi" kavramının 19. yüzyıl sonunda modern kent deneyimini tanımlayan yaygın bir mekânsal patoloji olarak algılandığını göstermektedir. Agorafobiyi bir tür kent rahatsızlığı (*urban anxiety*) olarak tartışan ilk makale 1871 yılında Berlinli psikolog Carl Otto Westphal tarafından kaleme alınmıştır. Titreme, çarpıntı, ateş basması, yoğun ölüm korkusuyla donakalma gibi semptomlarla ortaya çıkan agorafobi, genellikle hastalar geniş alanlarda ya da boş caddelerde yürürken ortaya çıkmaktadır. Hastaların korkusunu arttıran temel faktör mekânın sınırlarının belirsizliğidir. Göz alabildiğine genişleyen, boyutları görme alanı içerisine sığmayan kent mekânları, hastalardaki korkunun temel tetikleyicisidir. Bu anlamda agorafobi açık alanda hissedilen bir "mekânsal hastalık"tır. Westphal'ın makalesinin yayımlanmasının ardından ortaya çıkan tartışmalarda, "agorafobi" modern kenti tanımlayan bir psikolojik bozukluk, kent yaşantısına özgü bir hastalık olarak kavramsallaştırılmaya başlanır. Bu kavramsallaştırma özellikle iki yönüyle ilginç görünüyor bizim tartışmamız açısından. Birincisi, "agorafobi"nin açık alan olarak düşünülen diğer coğrafi mekânlarla (deniz, çöl, kır, vb.) değil, ama özel olarak kent mekânıyla ilişkilendirilen bir durum olduğu anlaşılıyor. Bu anlamda agorafobiyi doğuran şey, doğrudan kent mekânına ilişkin bir algı, kent mekânıyla ilişkili bir konumlanıştır. İkinci olarak agorafobi, mekânın boyutlarının kavranamamasıyla, mekânın kodlanamamasıyla ilgili bir durum olarak ortaya çıkıyor. Agorafobinin yarattığı baş dönmesinin, öznenin mekân içerisinde kendini konumlandıramadığı, mekânın sınırlarını algılayamadığı bir kaybolma ya da serbest düşme duygusu olduğu anlaşılıyor. Bu saptamalar ışığında iddia etmek istiyorum ki, *Tabutta Rövaşata* yalnızca başkişisinin agorafobik kent deneyimini görselleştirmekle kalmaz, aynı zamanda izleyiciyi de kentle agorafobik bir ilişki içine sokar ve agorafobik bir izleme süreci dayatır. Film, izleyicinin metni anlamlandırmasına yardımcı olan iç/dış, hareket/durağanlık, yakın-



*Tabutta Rövaşata*
"dışarı"da geçen bir filmdir.
Reis (Tuncay Kurtiz) ve
Mahsun'u (Ahmet Uğurlu)
Boğaz kıyısında karınlarını
doyururken gösteren
bir sahne.

lık/uzaklık gibi temel koordinatları istikrarsızlaştırdığı, muğlaklaştırdığı, yerinden oynattığı oranda, alışılageldik sinemasal temsil yapısını zorlayarak izleyiciyi kaygan bir zemine çeker.

*Tabutta Rövaşata*'yı mekân kullanımı bağlamında düşündüğümüzde, filmin ilginç özelliklerinden birisinin iç mekân/dış mekân ayrımını istikrarsızlaştırması olduğunu fark ederiz. Film, alışık olduğumuz türden bir içerisi/dışarısı, ev/sokak, özel alan/kamusal alan ayrımı yapmadığı gibi, bu ayrım üzerine inşa edilen anlamları da yerinden oynatır. *Tabutta Rövaşata*, dışarıda geçen bir filmdir, kenti dışarısı olarak kurar. Ana karakterin kent mekânına ilişkin deneyimi üzerinden yersiz yurtsuzluk durumunu tartışırken, İstanbul'a dair ister istemez agorafobik bir bakış üretir film. Mahsun dışarıda kalmış biridir, dışarının sertliği, hoyratlığı karşısında sığınabileceği bir iç alan yoktur. Dışarıda kalmanın ölümcül yanını öykünün hemen başında fark ederiz. Mahsun'un yakın arkadaşı, kendisi gibi evsiz olan Sarı, kayıkhanede geçirdiği bir gecenin sabahında donmuş halde bulunur. *Tabutta Rövaşata*'da, görkemli Boğaz manzarası daima soğukla, ayazla, ölümle eşleştirilecektir. Filmde, İstanbul dışarısıdır. Dışarısı serttir, hoyrattır, ölümcüldür.

İlginç biçimde, *Tabutta Rövaşata*'da agorafobik kent mekânıyla karşıtlık oluşturabilecek bir "iç mekân" imgesine rastlamayız. Filmin görsel tonunu büyük oranda Boğaz kıyısında gerçekleştirilen dış mekân çekimleri oluşturmaktadır. Görece daha az vurgulanan "kapalı yer" çekimlerinin hiçbirinde "ev" ya da benzeri bir mekânla karşılaşmayız. Kapalı yer çekimlerinin tümü kahvehane, kahvehane tuvaleti, araba içi, karakol, inşaat gibi ara mekânlarda çekilmiştir. Bunlar içinde, en fazla vurgulanan mekân tuvalettir. Baba Zula'nın ritmik müziği eşliğinde Reis'in teknesini balıktan dönerken gösteren açılış sekansında mavi tonlar belirgin biçimde ağır basmaktadır. Açılışı izleyen bölümdeyse, Mahsun'un platonik bir aşkla sevdiği uyuşturucu bağımlısı genç kadını (Ayşen Aydemir) kahvehanenin tuvaletinde koluna eroin şırınga yaparken görürüz. Kostüm ve çevre renklerinde sıcak sarı ve kahve tonlarının ağır bastığı bu sahne, film boyunca soğuk mavi tonların öne çıktığı Boğaz çekimlerinin arasına girerek sürekli tekrar edecektir.





Mahsun'un platonik bir aşkla sevdiği eroin bağımlısı genç kadın (Ayşen Aydemir).

*Tabutta Rövaşata*'da iç/dış karşıtlığı alışageldiğimiz türden bir mekânsal/toplumsal ayrışma (iç mekân/dış mekân, özel alan/kamusal alan, ev/sokak, vb.) üzerinden değil, ama farklı türden bir karşıtlık aracılığıyla iletilir. Filmde "içerisi", olumlu ve olumsuz yananlamlarıyla iki farklı mekân/ritüel aracılığıyla karşımıza çıkar. "İçerisi", aidiyet, içerilme, güven duygusu, korunma, sıcaklık, rahatlık gibi olumlu yananlamlarıyla "ev" ya da evin yerini tutan bir diğer "iç mekân" üzerinden değil, vücudun içine alınan maddeler (eroin, esrar, alkol, vb.) üzerinden kurulur. Ancak, "içeri"nin bir de kapatılma, kıstırılma gibi olumsuz anlamlarla yüklü karanlık yüzü vardır. Bu karanlık yüz, anlatıda tutarlı biçimde tekrarlanan bir diğer mekân ve ritüel aracılığıyla karşımıza çıkacaktır: Karakol ve bedene uygulanan şiddet.

*Tabutta Rövaşata*'da yalnızca yersiz yurtsuz birisi olan ana karakter değil, karşımıza çıkan tüm karakterler marjinal, toplumun dış çeperlerinde yaşayan kişilerdir. Herkesin bir zaafı, zayıflığı, tekinsiz yanı vardır. Tüm karakterler için "ev"in, "içeri"nin rahatlatıcı, güven veren etkisi vücudun içine alınan maddeler aracılığıyla mümkün hale gelir. Filmde herkes bir biçimde "madde" bağımlısıdır. Mahsun'un âşık olduğu genç kadın eroinmandır, Reis ve kahvehane sahibi esrar içer, Mahsun ve diğer balıkçılar için şarap, rakı, kanyak, olmazsa olmaz bir günlük ihtiyaçtır. "Dışarıda" var kalmayı mümkün kılan, bedenin içine alınan bu maddelerdir adeta. Dışarısı serttir, hoyrattır. Dışarının ayazına, şiddetine ancak bedeni uyuşturarak dayanılabilmektedir. Öyle ki, Sarı'nın cenazesinde bile şarap içilir, şarabın bir kısmı toprağa dökülerek veda edilir Sarı'ya. Bedenin içine alınan maddelerin yarattığı "içerisi" duygusu en şaşırtıcı ifadesini, genç kadının tuvalette kendine eroin enjekte ettiği bölümlerde bulur. Her seferinde ayrıntılarıyla gösterilen eroin ritüeli, bunun için gerekli malzemenin (pamuk, kolonya, vb.) tedarik edilmesi, bu süreçte Mahsun'la kadın arasındaki gizli işbirliği, neredeyse bir "evcilik" oyunu kurgusuyla çıkar karşımıza. "Eroinmanlık", bir oyun, masumiyet, çocuksuluk vurgusu kazanır filmde. Her defasında eroin ritüeline eşlik eden neşeli, hafif "müzik kutusu" melodisi bu vurguyu güçlendirir. Filmde, güven, korunma,

sıcaklık, rahatlık gibi olumlu yananlamlarıyla "içerisi" duygusunun kurulduğu başlıca mekân eroin kullanılan tuvalettir.

*Tabutta Rövaşata*'nın istikrarsızlaştırdığı bir diğer parametre mekân-hareket ilişkisidir. Filmde mekân, hareketle katedilen, keşfedilen, önümüzde açılan bir uzam olarak değil, tersine sürekli kendi üzerine kapanan, hareketi yutan bir labirent olarak çıkar karşımıza. Mekânla hareketin koordinatları hiçbir zaman uyuşmaz. Bu uyumsuzluk en çarpıcı ifadesini ana karakterin "araba kaçırma" tutkusunda bulacaktır. Mahsun, ismi gibi sessiz, sakin, çekingen biridir. Beden diline, her an darbe almayı bekleyen birinin tedirgin savunma refleksi sinmiştir. Bu anlamda denebilir ki, Mahsun'un hayatla ilişkisi edilgenlik ve bağımlılık üzerine kuruludur. Uyku, karnını doyurma, barınma gibi temel ihtiyaçların dışında bir beklentisi yoktur hayattan. Bu en temel ihtiyaçlar için bile başkalarının yardımına, iyilikseverliğine bağımlıdır. Ancak tüm bu edilgen ve bağımlı konumlanışa rağmen, Mahsun'un tekinsiz bir yanı vardır. Görünüşünden hiç beklemeyeceğimiz bir tür eylemlilik alanına sahiptir karakter. Mahsun, arabalara meraklıdır. Polis memurunun deyişiyle "icra ettiği sanat" araba hırsızlığı, ya da daha doğru bir ifadeyle, "araba kaçırma"dır.[12] Araba kaçırmak ve ardından karakola götürülüp dayak yemek, Mahsun'un hayatının rutin bir parçasıdır. Mahsun'a kalacak yer ve iş bulması için Reis'e baskı yapan komiser, artık polislerin, hâkimlerin, doktorların, psikologların, herkesin Mahsun'la uğraşmaktan bıktığını, ama kimsenin bu durumu çözemediğini söyler. Mahsun araba çalan, ama ertesi sabah çaldığı arabayı temizleyip aldığı yere bırakan biridir. Önemli kişilere ait pahalı arabaları hiç güçlük çekmeden, profesyonelce "kaçırır". Kaçırdığı araçlar arabayla sınırlı değildir üstelik. Mahsun'un sicili, ambulans, itfaiye arabası, belediye otobüsü çalma vakalarıyla doludur.

Araba "kaçırmak" Mahsun için ne ifade ediyor? Kuşkusuz "araba" filmdeki en önemli ara mekânlardan biridir. Her şeyden ön-

12. "Araba kaçırma" ifadesini, Mahsun karakterine esin kaynağı olan Dursun Tokta'nın ölümünün ardından çıkan bir gazete haberinden ödünç alarak kullanıyorum. Timur Soykan, "Bütün Arabalar Onundu", *Radikal*, 13 Haziran 2002.

ce, bir tür barınak işlevi görür araba karakter için; bu anlamda bir tür "iç mekân"dır. Çaldığı araca biner binmez ilk işi kaloriferi çalıştırmak olur Mahsun'un, önce ellerini ısıtır. Sarı'nın donarak öldüğü gece, Mahsun, soğuktan inşaatta uyuyamadığı için araba çalmıştır. Filmin sonlarına doğru, çaldığı belediye otobüsünü deniz kıyısında boş bir alana çekip sabaha kadar arka koltukta uyur. Otobüs, geçici bir sığınağa, korunaklı bir çatıya dönüşür böylece.

Modernleşme ve toplumsal değişimin güçlü bir simgesi olarak "araba" figürünün Türk edebiyatındaki yerini tartıştığı yazısında Jale Parla (2003), "araba"nın roman kahramanlarının toplumsal değişim karşısındaki tavırlarını temsil eden bir simgeye dönüşebilmesinin nedenini, arabanın tam da ev ve sokak arasında bir ara mekân olmasıyla, iç ve dış arasındaki ayrımı muğlaklaştıran "yarı mahrem" bir alan olarak tasavvur edilebilmesiyle açıklar.[13] "Araba, evin kamusal alandaki uzantısıdır; hem içerisi hem dışarısıdır; bireyi dünya ile temasa sokar ve aynı zamanda başını sokabileceği bir çatı sağlayarak salt yersizlikten, kimliksizlikten, ya da soğuk formallikten korur" (2003: 548). Parla'nın edebiyat metinlerine ilişkin çözümlemesini filme uyarlarsak diyebiliriz ki, *Tabutta Rövaşata*'nın ana karakteri için arabanın ara mekân statüsü adeta yersiz yurtsuzluk durumunun müzakere edildiği bir alana dönüşür. Araba, Mahsun'a yalnızca başını sokabileceği geçici bir çatı değil, aynı zamanda geçici bir kimlik ve iktidar alanı da sağlar. Mahsun, belki tam da kaybedecek bir şeyi olmamasından kaynaklanan bir güçle, yaşadığı dışlanmayı tersine çeviren tuhaf bir ayrıcalık, bir "içeri girme" biçimi yaratmıştır kendisine. Araba yalnızca bir araç değil, değişim değeri yüksek bir meta, gösterişli bir tüketim nesnesidir aynı zamanda. İşi, evi, parası, kimsesi olmayan Mahsun'un tüm arabalara erişimi vardır. Bu erişim, hayatın her alanında karşılaştığı ayrımcılığı geçici olarak tersine çeviren bir telafi mekanizmasıdır adeta. Dışarıda hiç kimse olan Mahsun, arabadayken birisidir.

13. Jale Parla (2003), Tanzimat döneminin ilk romanlarından Recaizade Ekrem'in *Araba Sevdası*'ndan, modern dönemin önde gelen yapıtlarından Adalet Ağaoğlu'nun *Fikrimin İnce Gülü* romanına dek, Türk edebiyatında "araba anlatıları" olarak adlandırılabilecek bir alttürden söz edebileceğimizi söyler.

Araba yalnızca geçici bir yer değil, geçici bir kimlik de sağlar.

Barınak olmanın ötesinde, arabanın asli işlevi elbette hareketi, yer değişimini, uzaklaşmayı mümkün kılmasıdır. Filmde çeşitli kereler, cama yansıyan kent ışıklarının ardında, yüzünde belli belirsiz bir heyecan ve hoşnutluk ifadesiyle Mahsun'u araba sürerken görürüz. Araba gecenin içinde, kentin geniş bulvarları boyunca yol alır. Bu çekimler, Mahsun'un günlük hayatını tanımlayan durağanlık, hareketsizlik ve edilgenlik durumuyla belirgin bir karşıtlık oluşturacak biçimde, güçlü bir devinim, hız ve akışkanlık duygusu yaratır. Ancak tam olarak ne "iç" ne "dış" mekân olan araba, hareket, uzaklaşma ve açıklık kadar, hareketsizlik, sıkışma ve kapalılık duygusu da yaratan bir araçtır. Nedim Karakayalı (1996) modern toplumda hareketliliğin ve özgürlüğün en önemli simgesi olan "araba" figürünün, kendi içinde kaçınılmaz bir ikilem barındırdığını söyler: Araba ufkumuzu genişletip, hareket menzilimizi arttırırken, aynı zamanda kapalı kalma duygusu yaratır. İcat edildiği günden bugüne, otomobil bir yandan hız ve hareketle özdeşleştirilirken, diğer yandan hep bir klostrofobi duygusuyla birlikte düşünülmüştür. "Arabada, hareket edebilmek için kendimizi bağlarız. Ne kadar hızlı gidersek, o kadar az hareket ederiz. Ne kadar uzağa gidersek, kapalı kalma duygumuz o kadar artar" (1996: 152). Karakayalı, araba figürünün barındırdığı bu ikilemin modern toplumda özgürlük ve hareketliliğin yaşantılanışıyla alakalı olduğunu söyler. Modern toplumda seyahat, "ev"le bağlantılı bir kavramdır, seyahat ederek uzaklara gitme fikri her zaman geri dönüş düşüncesiyle birlikte varolur. Bu anlamda, "özgürlük ve hareketliliğimiz, aslında evimizin, ikamet halimizin, yerleşikliğimizin bir işlevidir" (1996: 163). *Tabutta Rövaşata*, araba figürünün barındırdığı ikilemi yoğunlaştırarak ifade eder. Mahsun için arabanın sağladığı geçici özgürlük ve hareketlilik kuşkusuz evin ve yerleşikliğin değil, evsizliğin ve yersiz yurtsuzluğun bir işlevidir. Mahsun'un araba yolculukları eve değil, evsizliğe geri dönüşle sonuçlanacaktır her zaman. Ama yine de, her yolculuğun sonunda eve değilse de başka türden bir "iç" mekâna girecektir karakter. Arabanın yarattığı hareket ve menzilimizin genişlemesi duygusunun kaçınılmaz biçimde hare-

ketsizlik ve kapalı kalma hissiyle birlikte yaşandığı düşüncesi, *Tabutta Rövaşata*'da metaforik değil, düzanlamıyla çıkar karşımıza. Zira Mahsun'a hareket ve uzaklaşma imkânı sağlayan araba yolculukları daima karakolda, fiilen içeri kapatılarak ve kahramanın sahip olduğu yegâne mahrem alanın –bedeninin– sınırları ihlal edilerek sonuçlanacaktır. Filmde her araba kaçırma sahnesinin ardından mutlaka bir karakol sahnesi gelir. Karakolda yaşanan şiddeti gösteren bölümler, Mahsun'un örselenmiş, morarmış, kanayan bedenine inen darbelerin, yakın plan, hızlı kesmelerle kurgulanmış çekimlerinden oluşur. Koyu renk fon önünde, yetersiz aydınlatmayla çekilen dayak sahnelerinde şiddet, başı sonu olmayan, belirsiz imge parçacıklarından oluşan görsel bir soyutlamaya dönüşür. Böylece Mahsun'un arabalarla deneyimi, araba figürünün içinde barındırdığı ikilemi her seferinde yoğunlaştırarak yeniden üretir. Hayatın her alanındaki edilgen ve bağımlı konumlanışına rağmen, araba kaçırma eylemiyle Mahsun etkin bir özne konumu edinir. Ne var ki, arabanın sağladığı hareket ve uzaklaşma, hiçbir zaman gerçek bir değişim anlamına gelmez. Hareket, daima kısıtlanmayı, kıstırılmayı, kapatılmayı imleyen bir mekânda, karakolda son bulur. Anlatı içinde, gündelik gerçeklik ve rüya düzlemlerinde sürekli tekrarlanan karakoldaki şiddet sahneleri, Mahsun'un dünyayla ilişkisinin önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Bu anlamda şiddet "içeri"nin karanlık yüzüdür. Mahsun'un dışarı çıkma, kaçma, uzaklaşma edimi, daima içeri tıkılarak noktalanır.

Bu gözlemler ışığında, *Tabutta Rövaşata*'da kahramanın mekânla ilişkisini bir tür "açık alana kapatılmışlık" durumu olarak tanımlayabiliriz belki. Filmde kent, agorafobik bir mekân olarak çıkar karşımıza. Kenti bitimsiz bir dışarısı olarak deneyimleyen kahramanın bütün çabası içeri girebilmek içindir. Oysa karşılaştığı farklı durumlarda, Mahsun'un en fazla duyduğu söz "girilmez" olacaktır. Ancak paradoksal biçimde, kahramanın "içeri girme" imkânı olmadığı gibi, "dışarı çıkma" imkânı da yoktur. Mahsun'un edilgen ve bağımlı yaşantısıyla tezat oluşturan bir eylemlilik alanı olan araba kaçırma edimi, ucu kapalı bir hareket imkânı sağlar karaktere. Mahsun, kendisini dışlayan kentin dışına çıkamaz. Uzaklaşma-

nın sonunda daima kapatılmışlık noktasına geri dönüş vardır, hareket döngüseldir. Bu anlamda kent mekânı ne içeri girmenin ne dışarı çıkmanın mümkün olmadığı mekânsal bir açmaza dönüşür.

*Tabutta Rövaşata* izleyiciye mekân ve hareketin koordinatlarının hiçbir zaman uzlaşamayacağı durumlar sunar. Filmin karşıkahramanı toplumsal konumu itibariyle kıstırılmış, ağır bir edilgenlik ve çaresizlik durumuna mahkûm edilmiştir, ancak kıstırılmışlık tecrübesini açık alanda yaşamak durumundadır. Araba çalma edimi, kaçma, uzaklaşma imkânı tanır, ancak karakter filmde açık alan olarak görselleştirilen kapalı dünyasının dışına çıkamaz. Mekân ile hareketin bu imkânsız bileşimi, filmin isminde de imlenmektedir: Bir yanda güç, kıvraklık ve sıradışı beceri gerektiren bir devinim, diğer yanda durağanlığı, kıpırtısızlığı ve ölümü dayatan bir mekân.

### Agorafobik Kent İstanbul

*Tabutta Rövaşata* iç içe geçmiş iki İstanbul imgesi sunar. Her iki imge de Mahsun'un öznel algısının filtresinden geçerek, onun gördüğü biçimiyle bize ulaşır. Her iki imge de tanıdık göstergeler üzerine yeni anlamlar bindirir, zaman içerisinde perçinlenmiş varsayımların içini boşaltır ve aşina olunan İstanbul görüntülerini tuhaflaştırır.

*Tabutta Rövaşata*'nın sunduğu iç içe geçmiş kent imgelerinden ilki, ana karakterin doğrudan fiziksel çevre olarak yaşantıladığı İstanbul'dur. Bu düzlemde film, Türk sinema tarihi içinde vazgeçilmez arka plan görüntüsü olarak yoğun biçimde kullanılan Boğaziçi manzarasını tekrarlar, ancak bu aşina imgeyi farklı bir mercekten görmeye zorlar izleyiciyi. Ana karakter, Boğaziçi'ni "manzara" olarak değil, fiziksel yaşama mekânı olarak algılamaktadır. (Roland Barthes'ın (2000) manzara fotoğraflarından bahsederken kullandığı, daha önce değindiğim ayrımı hatırlarsak, "ziyaret edilebilir" değil, "yaşanabilir" bir imgedir burada söz konusu olan, yoksa "yaşanamaz" bir imge mi demeliyiz?) Filmde, görkemli Boğaz

manzarası Mahsun'un soğuktan morarmış yüzüne, titreyen bedenine arka plan oluşturur. Böylece film bir yandan Türk sinema tarihindeki genel eğilimle tutarlı biçimde İstanbul'u estetik bir imgeye dönüştürürken, bir yandan da estetikleştirdiği görüntüyü yadırgatıcı ve rahatsız edici kılar.

Filmin sunduğu ikinci kent imgesi, yine Mahsun'un öznel algısının filtresinden izleyiciye ulaşan küreselleşme süreci içindeki İstanbul'dur. Bu imge doğrudan doğruya yer almaz filmin ana ekseninde; dağınık ayrıntılar biçiminde sızar öyküye. Filmin ilk yarısında, Mahsun'un Rumelihisarı Kalesi'nde tanık olduğu bir televizyon programı çekimi görürüz. Çekim sırasında program sunucusu, fonda duyulan Mehter müziği eşliğinde Rumelihisarı Kalesi'nde başlatılan bir etkinliğin tanıtımını yapmaktadır. Sunucunun verdiği bilgiye göre, Fatih Sultan Mehmet Rumelihisarı Kalesi'ni yaptırdıktan sonra içine İran'dan getirttiği tavuskuşlarını koymuştur. Şimdi bu tarihi olayın anısına Kale'ye Cumhurbaşkanı'nın hediyesi olan elli tavuskuşu yerleştirilecektir. Program çekimini kenardan biraz şaşkın bir ilgiyle izleyen Mahsun, çekimin ardından kuşları görmek için Kale kapısına yönelir, ancak kapıdaki görevli biletsiz içeri alınmayacağını söyler. Mahsun'un daha önce serbestçe Kale'ye girilebildiği itirazlarına karşı görevli memur kayıtsız biçimde bundan böyle girişin yasak olduğunu tekrarlar. Mahsun geri dönerken Kale girişinde bir grup Japon turist neşe içinde fotoğraf çektirmektedir.

Başka bir sahnede Mahsun büfeden şarap alırken fonda belli belirsiz radyo haber bülteni yayını işitilir. Haber spikeri, Ayasofya'yı turistler açısından daha cazip kılmak için bundan böyle mekânın tarihi kimliğine uygun müzik yayını yapılmasının kararlaştırıldığını, ancak ilahi mi ayin mi çalınması gerektiği konusunda tartışmalar çıktığını aktarmaktadır.

*Tabutta Rövaşata*'daki bu ikinci İstanbul imgesi, tarihi ve doğal güzelliklerini küresel pazara sunma telaşı içinde, küreselleşen dünyada kendine yer edinmeye çalışan bir kenttir. Bu haliyle film, İstanbul'un 1980'lerin ikinci yarısından beri geçirmekte olduğu hızlı dönüşüm sürecine atıfta bulunur. İstanbul 1980'lerde bir dizi yıkma ve yeniden yapma projesiyle elden geçirilmiş ve kentin fi-

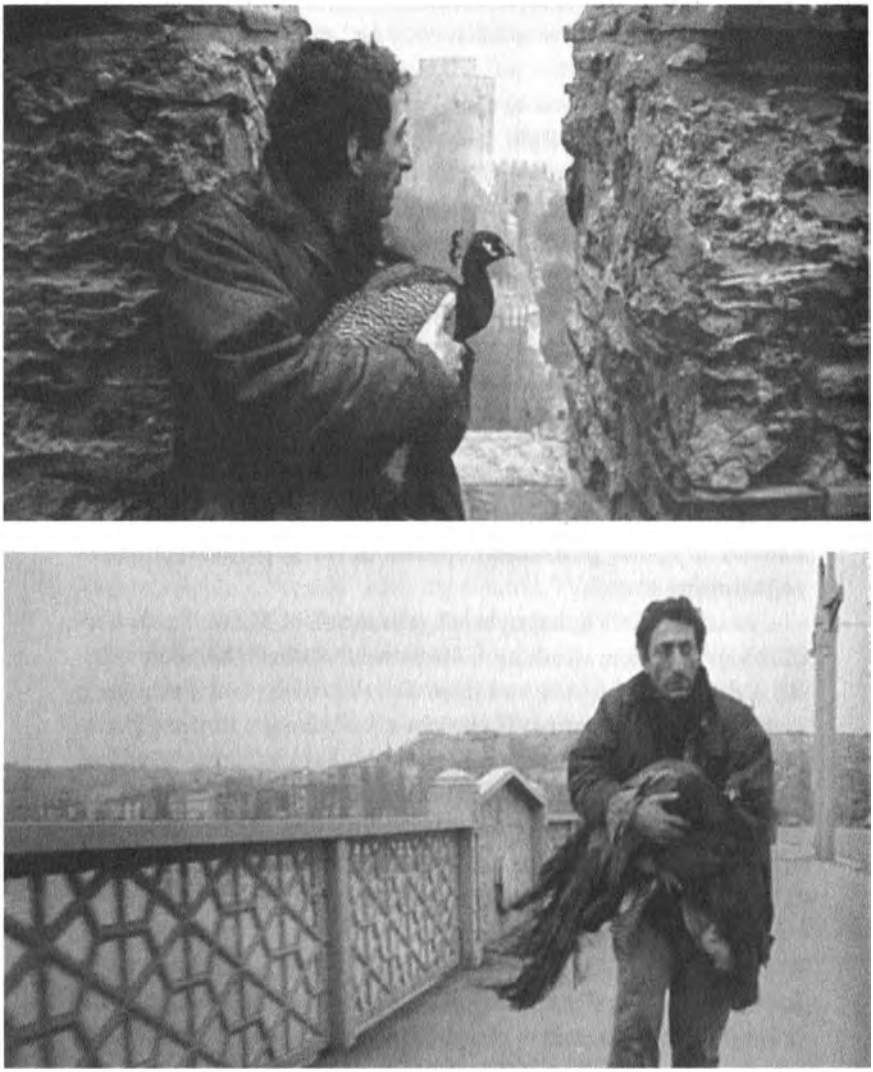
ziksel mekânı önemli bir dönüşüme uğramıştır. Ayşe Öncü'ye (2005) göre bu, İstanbul'un "küresel tüketim kültürünün merceğinden" bakılarak yeniden tanımlandığı bir süreç olmuştur. "1990'lar başına gelindiğinde İstanbul kenti, dışa açılan Türk ekonomisine yaraşan bir vitrine kavuşmuş, kentin 2000 yıllık ihtişamlı tarihi, küresel turizm endüstrisine sunulmak üzere yeniden dekore edilmiştir" (2005: 87). Aynı şekilde Çağlar Keyder, 1980'lerden itibaren İstanbul'un küresel tüketime göre biçimlenmiş bir kent haline geldiği ve dünya sahnesine çıkan Türkiye'nin "vitrini ve kapısı" olduğu saptamasını yapar (1999a: 26). *Tabutta Rövaşata*'da karşımıza çıkan Rumelihisarı'na tavuskuşları konması, Ayasofya'nın tarihi kimliğine uygun müzik yayını yapılması gibi gelişmeler, İstanbul'da Öncü ve Keyder'in sözünü ettiği dönüşüm sürecinin uzantılarıdır hiç kuşkusuz. Filmin ana karakteri Mahsun bu yenilenen İstanbul'a dahil değildir. Küresel dünyayı yakalama telaşı içindeki İstanbul için Mahsun, yersiz, uygunsuz bir fazlalıktır olsa olsa. Özne-mekân ilişkisi açısından fiziksel yakınlık hiçbir şey ifade etmemekte, mekânın "yerlisi" olan dışlanmakta, yabancısı olan içerilebilmektedir. Mahsun hemen kıyısında yaşadığı Rumelihisarı Kalesi'ne giremezken, Japon turistler tüm turistik mekânlarda olduğu gibi burada da kendilerini evlerinde hissederler. Ulrich Beck'in küreselleşmenin kişisel yaşam düzlemindeki sonuçlarını tartışırken belirttiği gibi: "Artık aynı yerde yaşıyor olmak birlikte yaşamak anlamını taşımamakta ve birlikte yaşamak mutlaka aynı yerde yaşamak anlamına gelmemektedir" (Beck, 2000: 74). Yakın/uzak, yerli/yabancı ayrımlarını anlamsız hale getiren küreselleşme süreciyle birlikte kentsel mekânın sınırları da yeniden çizilir. Ayşe Öncü ve Petra Weyland (2005) küreselleşme süreci içindeki kentlerden bahsederken, metropol dokusunun aynı anda farklı cephelerde süren bir dizi "sınır mücadelesi" yoluyla şekillendiğini belirtmektedir (2005: 28). Toplumsal kimlik ve kültürel aidiyetler "hangi tarihin kimin mirası olduğunu belirleyen güncel iktidar mücadeleleri içinde" oluşmaktadır (2005: 12). *Tabutta Rövaşata*'da tam da böyle bir sınır mücadelesinin izlerine rastlarız. Kentin iki bin yıllık tarihinden kimi unsurlar seçilerek küresel tüketim pazarının be-

ğenisine sunulur. Bu süreçte, İstanbul'a uygun görülen yeni çehreye yakışmayan unsurlar gözden çıkarılır, ayıklanır, uzaklaştırılır, hatta yok edilir.

*Tabutta Rövaşata*'da iç içe geçmiş bu iki İstanbul imgesinin kesişme noktasındaki figür tavuskuşudur. Küresel pazara eklemlenme sürecindeki İstanbul imgesi açısından tavuskuşu kentin tarihsel mirasıyla harmanlanmış doğal güzelliklerini simgeleyen bir öğedir. Turistler için Rumelihisarı Kalesi'ne yerleştirilen tavuskuşları, küresel pazardaki yarışın gereklerine uygun olarak kente yapılan makyajı tamamlayan dekoratif unsurlardır. Mahsun'un kişisel dünyasındaysa, televizyon ekibiyle karşılaşmasının ardından neredeyse saplantılı bir tutkuya dönüşür tavuskuşları. Bileti olmadığı gerekçesiyle geri çevrilmesinin ardından, Mahsun gizlice Kale'ye girmeyi başarır. İçeride, kuşları kucağına alıp uzun uzun tüylerini okşar. Öykü boyunca, Mahsun Kale'ye kaçak ziyaretlerini sürdürür, kuşları sevmeye devam eder. Tıpkı eroin bağımlısı genç kadına olan duyguları gibi, tavuskuşlarına da adeta platonik bir aşkla bağlanmıştır.

Bu arada, Reis'in ısrarıyla kahvehane sahibi Mahsun'u tuvaletçilik yapmak üzere işe almış, kahvehanenin üstünde kış sonuna kadar kalabileceği bir oda vermiştir. Tuvaletteki iş, Mahsun'la genç kadını biraz yakınlaştırır. Kadın eroin kullanmaya tuvalete geldiğinde havadan sudan konuşurlar. Kadının kalacak yeri olmadığını söylemesi üzerine, Mahsun kahvehanenin üstündeki odanın anahtarını verir ona. Ancak kadının odayı fahişelik yapmak için kullandığını fark edince yıkılır. Bu gelişmenin ardından Mahsun Kale'deki tavuskuşlarından birini "kaçıracaktır."

Filmin sonunda, genç kadın eroin krizi içinde tuvalete gelir, Mahsun'a araba çalıp kendisini Beyoğlu'na götürmesi için yalvarır. Bir süre direndikten sonra dayanamayarak razı olur Mahsun. Eroin aldıktan sonra tamamen uyuşmuş haldeki kadını Reis'in teknesine bindirir ve denize açılırlar. Mahsun tıpkı tavuskuşlarını sevdiği gibi, kadının hareketsiz bedenini bir süre usulca okşar. Ancak bu sırada tekne bir şamandıraya çarpıp parçalanacak, Mahsun ve kadın denizden sağ olarak kurtarılacaktır. Teknesini kaybetmenin ar-



Mahsun (Ahmet Uğurlu)
çok sevdiği tavuskuşuyla
birlikte.

dından çılgına dönen Reis, Mahsun'u kaldığı inşaatta bulup döver, onunla tüm ilişkisini keser. Daha sonraki sahnelerde, kendisine yardım eden herkesi kaybetmiş, tümüyle kaderine terk edilmiş olan Mahsun'u perişan halde kale girişindeki tarihi bir topun içinde uyurken, derme çatma bir oltayla kıyıda balık tutmaya çalışırken görürüz. Öykünün sonunda Mahsun, açlıktan kaledeki tavuskuşlarından birini yemek üzere kesip kızartacak, ancak bu esnada görevliye yakalanacaktır. Film, kahvehanede oturmakta olan Reis ve diğerlerinin televizyonda, Rumelihisarı'ndaki kuşları kızartırken yakalanan Mahsun'un haberini şaşkınlık içinde izlerken gösteren bir sahneyle son bulur.

**Temsil Etmeyen Özne, Kaygan Tür**

*Tabutta Rövaşata*'da iki kent imgesinin kesişme noktasında yer alan tavuskuşu figürünü nasıl okumalı? Tavuskuşu, Meydan Larousse ansiklopedisinde, "ince, narin gövdeli, parlak tüylü, çok büyük kuş" olarak tanımlanmaktadır. Sülüngillerden olan tavuskuşunun, erkeğinde uzunluğu bir buçuk metreyi bulan, kuyruğu örten genellikle yaldızlı yeşil renkte yüz kadar kuyruk teleği bulunmaktadır. Tavuskuşu genellikle uçmaz, yerde yaşar ve süs kuşu olarak kullanılır. Bu tanımdan çıkarak, türünün oldukça ayrıksı bir örneğiyle karşı karşıya olduğumuz kanısına varmak mümkün. Ansiklopedi tanımını biraz zorlayarak yorumlarsak, fantastik bir kuşla karşı karşıya olduğumuzu söyleyebiliriz, bir tür masal yaratığıyla!

Bu noktada, tavuskuşu figürüyle Mahsun arasında paralellik kurmanın mümkün olacağını düşünüyorum. Nasıl ki tavuskuşu, türünün ayrıksı bir örneğiyse, Mahsun da fazlasıyla kendine özgü, herhangi bir grubu doğrudan temsil etmeyen bir film kişisidir. Mahsun'u sınıfsal/toplumsal konumu itibariyle tanımlamak kolay elbette. Karakter, toplumsal tabakalaşmanın en alt katmanında yer alan, tüm toplumsal güvenlik ağlarının dışında kalmış, evsiz, kimsesiz biridir. Ancak anlatı içinde Mahsun, bir grubu temsil etme özelliğiyle değil, kendine özgü, biricik yönleriyle öne çıkarılmıştır. Öy-

küdeki çoğu altsınıf, marjinal, lümpen, erkek karakterlerin hiçbirine benzemez örneğin. Gündelik siyaset ve futbolla ilgili "erkek muhabbetleri"ne katılmaz, televizyondaki milli maça ilgi duymaz, kahvehanede herkes gol heyecanıyla ayaktayken, o çorbasından başını kaldırıp ekrana bakmaz bile. Dışarısı "En Büyük Türkiye" tezahüratlarıyla inlerken, Mahsun yatağında âşık olduğu genç kadını ve tavuskuşlarını hayal etmektedir. Filmdeki diğer erkek karakterlerin aksine, Mahsun romantik, yumuşak, duygusal biridir. Âşık olduğu genç kadına yaklaşımı, alışılageldik maço "Türk erkeği" tiplemesinden farklı olarak, son derece yumuşak, şefkatli ve saygılıdır. Kadının tuvalette düşürdüğü fuları yıkayıp ona iade eder örneğin. Hayalinde genç kadının saçlarını okşayıp, yanağından öper sadece. Ancak karakterin yumuşak başlılığını öne çıkaran bu özellikler, Mahsun'un tuhaf, tekinsiz yanını ortadan kaldırmaz. Filmin ana karakterini en iyi tanımlayabilecek ayrıntı, Reis'in naklettiği bir anekdotta gizli muhtemelen. Zeki'nin niye Mahsun'a sahip çıktığını sorması üzerine, Reis cevaben babasının başından geçen bir olayı anlatır. Bir gece babası kentin arka mahallelerinde araba sürerken, ıssız, daracık bir sokağa girer. Gecenin karanlığı içinde, sokağın ortasında bir masa, masanın başında tek başına oturmuş çorba içen bir adam vardır. Babası adama ne yaptığını sorunca, adam silahını çekip ateş eder. "O günden beri," der Reis, "ne zaman ıssız, karanlık bir sokağa girsem, ne zaman sokakta bir masa, masada oturmuş çorba içen birini görsem, geri vitese takarım." Mahsun bu öyküdeki gibi biridir. Aynı anda yalın ve gizemli; zararsız, ama tekinsiz...

Bu açıdan bakınca Mahsun belirli bir toplumsal grubu temsil eden bir film kişisi değildir. 1970'li ve 80'li yılların Kemal Sunal, İlyas Salman filmlerinde çok karşılaştığımız belirli bir "halk adamı" tipini canlandıran (kapıcılar kralı, çöpçüler kralı, ameleler kralı, vb.), bu tip üzerinden belirli bir toplumsal eleştirinin yapılabileceği bir özne konumu da değildir söz konusu olan. Mahsun, İstanbul'daki evsizleri, yeni yoksulları, sokak insanlarını temsil eden bir karakter olarak sunulmaz. Bu anlamda, Mahsun'un konumu doğrudan bir toplumsal eleştiriyi olanaklı kılmaz. Mahsun'un temsil yeteneği, tavuskuşunun "kuş" olarak temsil yeteneği kadardır olsa ol-

sa. Tuhaf ve ayrıksıdır. Kendini ele vermez. Kolay çözümlenebilir ve çözüme kavuşturulabilir bir hikâyesi yoktur.

Tıpkı temsil yeteneği olmayan başkişisi gibi, *Tabutta Rövaşata*'nın tür düzleminde de kolayca konumlanabilir, sabitlenebilir bir yapısı yoktur. Filmin öyküsü kuşkusuz zaman zaman komedinin (kara mizahın) sınırlarında gezer, pek çok noktada izleyiciyi gülümsetir. Gariban, sefil görüntülü bir adam olan Mahsun'un soyadının "Süpertitiz" olması, araba çalma konusundaki üstün becerisi, çaldığı araç çeşitliliği, gazetede daima arabalarla ilgili haberleri büyük bir ilgiyle okuması, çevredekilerin şaşkın bakışları arasında belediye otobüsünde tavuskuşuyla yaptığı yolculuk hep komik yanı olan ayrıntılardır. Ancak *Tabutta Rövaşata*'nın barındırdığı komik unsurlara aynı zamanda çok farklı bir türün, bir çeşit "dehşet sineması"nın unsurları da eşlik eder.[14] Filmin her sahnesine kendini dipten dibe hissettiren gizil bir şiddet egemendir. Bu rutin, gündelik, kanıksanmış bir şiddettir. Filmdeki komik durumlar, izleyicinin gözleri önünde olup biten bir fiziksel hırpalanma süreci etrafında gelişir. Dehşet, nesnesi belirgin biçimde tanımlanabilen bir korku unsuru olarak değil, filmin bütününe nüfuz etmiş yaygın bir şiddetin anıştırması olarak çıkar karşımıza.[15] Filmde, gösterilen

14. Burada "korku sineması" yerine, "dehşet sineması" kavramını özellikle kullanıyorum. Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde*'de "dehşet", "korku" ve "kaygı" kavramlarının eşanlamlı ifadeler gibi kullanılıyor olmalarına karşın, gerçekte tehlikeyle ilişkileri bakımından birbirlerinden net biçimde ayrıldıkları saptamasını yapar. "Kaygı, kaynağı bilinmese de bir tehlike beklentisi ve buna hazırlanma durumunu tanımlar. Korku, korku duyulacak bir nesneyi gerektirir. Ama dehşet hazırlanmaksızın tehlikeye düşüldüğü zaman girilen durumu anlatır ve şaşırma etkenini vurgular" (Freud, 2001: 25). Korkudan farklı olarak, kaygı ve dehşetin nesnesi her zaman belirgin biçimde tanımlanamaz. Eserin, İngilizce çevirisinde "kaygı", "korku" ve "dehşet" kavramlarının karşılığı olarak *anxiety*, *fear* ve *fright* kavramları yer almaktadır (Freud, 1961: 11).

15. *Tabutta Rövaşata*'da dipten dibe hissedilen "dehşet" unsurunu, Türkiye'de 1980'ler ve 1990'lara damgasını vuran yaygın ve kanıksanmış "toplumsal dehşet" ortamıyla ilişkili olarak okuyabiliriz belki. Burada "toplumsal dehşet" derken vurgulamak istediğim yalnızca askeri darbe ve Güneydoğu'daki çatışmaların yarattığı "olağanüstü hal" ortamında yaşanan gerçek şiddet olayları (faili meçhul cinayetler, işkence, vb.) değil. "Toplumsal dehşet" ortamını oluşturan, aynı zamanda, bu olaylar kamuoyunda hiçbir zaman ciddi biçimde tartışılmaz-

şiddet (karakolda dayak, kavga sahneleri, vb.) sözünü ettiğim bu "anıştırılan şiddet"in yanında mütevazı kalmaktadır. İzleyici filmi, gösterilmeyen, ancak hissettirilen şiddetin yarattığı rahatsızlık duygusu içinde izler. Bu bağlamda, *Tabutta Rövaşata* komediyle dehşet sineması arasında gezinir, komedi tadında bir dehşet öyküsü sunar izleyiciye.[16]

Filmin agorafobik bir izleme süreci dayattığı iddiasına dönecek olursak, diyebiliriz ki, ne anlatı içindeki özne konumu ne de tür düzleminde *Tabutta Rövaşata* izleyiciye sağlam bir bağlantı noktası sunmaz. Filmin başkişisinin herhangi bir toplumsal grubu temsil etmeyen öznel perspektifinden bakılınca, kenti haritalaştırmada kullanabileceğimiz toplumsal/mekânsal parametreler, kavramsallaştırma biçimleri, gündelik yaşam stratejileri kaybolur. *Tabutta Rövaşata*, tür düzleminde de gördüklerimizi anlamlandırmamıza yardım edecek tanıdık bir çerçeve sunmaz. Aynı anda komik ve rahatsız edicidir film, gülümsediğimiz anlarda tedirginlik hissederiz. Filmin yarattığı, kahramanınkine benzer bir kaybolma, boşluğa düşme duygusudur. Öykü sona erdiğinde nerde durduğumuzu bilemeyiz.

Tam da bu noktada, filmin final sahnesinin oldukça semptomatik olduğunu düşünüyorum. Yukarıda değindiğim gibi, *Tabutta Rövaşata* bir televizyon haberiyle biter. Ancak haberi görmek yerine yalnızca duyarız. Final sahnesinin tümü sabit kamerayla çekilmiş tek bir çekimden oluşur. Kamera, Rumelihisarı'ndaki kahvehanede üzerinde televizyonun durduğunu varsaydığımız hafif yüksek bir platforma yerleştirilmiştir. Tüm sahneyi, kesme ya da kamera ha-

ken, siyasal ve sivil şiddet görüntülerinin yaygın biçimde dolaşıma girmesi, kanıksanması ve gündelik hayatın bir parçası haline gelmesi. Bu çerçevede, Nurdan Gürbilek (2001: 27) sözgelimi, 1980 sonrasında Türkiye'de "ölüm sahneleri"nde gözle görülür bir patlama olduğunu iddia eder. Burada kastedilen hem "sivil" alanda yaşanan intihar, cinayet, cinnet, kaza gibi olayların görüntülerinin, hem "siyasal" alanda yaşanan çatışma, cezaevi eylemi gibi olayların görüntülerinin müstehcen denebilecek bir yoğunluk ve aşırılıkla medyada sürekli teşhir edildiği bir ortamın oluşmasıdır.

16. *Tabutta Rövaşata*'nın "dehşet" kavramı bağlamında Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet* filmiyle karşılaştırmalı bir okuması için bkz. Suner (2002).

reketi olmaksızın aynı açıdan, bir anlamda "televizyonun bakış açısı"ndan izleriz. Kahvehanede, Reis ve diğer balıkçılar her biri kendi halinde, kimi önündeki gazeteyi okur, kimi çay içip sohbet ederken, duydukları bir haberle irkilip, yavaş yavaş televizyon setinin önünde toplanmaya başlarlar. Haberi okuyan kadın spiker, soğuk, mesafeli bir sesle ve seri biçimde şunları söylemektedir: "Bir haberimiz de İstanbul'dan... Bu yıl Rumelihisarı'na Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel tarafından hediye edilen tavuskuşlarından birini boğazlayıp yemeye çalışan Mahsun Süpertitiz kale bekçilerince yakalandı. Titiz emniyette verdiği ifadede, 'işsizim, cebimde beş kuruşum kalmadı, çok açtım, tavuskuşlarını görünce dayanamadım, yakalanmasaydım pişirip yiyecektim,' dedi. Mahsun Süpertitiz'in daha önce de birçok otomobil çalma olayının faili olarak arandığı, ancak her defasında yakasını polisin elinden kurtardığı bildirildi. Mahsun Süpertitiz'in son marifetlerinden biri de bir teknenin gasp edilmesi ve batırılması. Ayrıntılarını ve gerisini merak ediyorsanız bizden ayrılmayın. Reklam arasından sonra yeniden sizinle olacağız." Arka planda bu haberi duyduğumuz süre boyunca, kahvehanedekiler yüzlerinde şaşkın bir ifadeyle televizyona/bize bakmayı sürdürür. Haber bittiğinde şaşkınlıklarını üzerlerinden atamamış halde oldukları yerde kalakalırlar. Bu esnada, arka planda duyduğumuz seslerden televizyonda reklamların başladığını anlarız. Bir çocuk sesi "tombul sosis" nakaratlı bir reklam şarkısı söylemektedir.

Duyduğumuz haber metni, Mahsun'u oldukça tanıdık bir çerçeve içine sokar, karakterin deneyimini bildik bir dile tercüme eder. Haberin dili, Türkiye'de 1990'larda özel televizyon yayıncılığının yaygınlaşmasıyla birlikte norm haline gelen üslubun tipik bir örneğidir aslında. 1990'lar Türkiyesi'nde, her türlü şiddet görüntüsünün müstehcen denebilecek bir yoğunluk ve aşırılıkla teşhir edilmesi yaygın bir pratik haline gelmiştir. Televizyon, "habercilik" kisvesi altında insanların mahrem alanlarına fütursuzca giren, her türlü düşkünlük ve güçsüzlüğü seyirlik malzemeye dönüştüren bir araç olmuştur. Bu bakış açısından, yoksulluk toplumsal bir sorun olmaktan çıkıp, bireysel bir sapkınlık, bir ayıp, bir suç gibi sunul-

maya başlanmıştır. Duyduğumuz haber metni, tam da böyle bir televizyonculuk üslubunun örneğidir. Habere egemen olan duyarsız, yargılayıcı, örtük biçimde saldırgan yaklaşım, yalnızca metnin içeriğinde değil, spiker sesinin tınısında ve tonlamalarında da hissedilir. Böylece film boyunca Mahsun'un alışıldık parametreler içinde bir türlü anlamlandırılamayan hikâyesi, final sahnesinde son derece tanıdık bir çerçeveye (sansasyonel haber formatı!) sokulmuş olur. Ancak final sahnesinin yarattığı etki, Mahsun'un hikâyesini anlamamızı sağlamak yerine, bu hikâyeyi kolayca tüketilebilir bir haber malzemesine dönüştüren formatın kendisini yadırgatıcı kılmak olacaktır. Final sahnesi bu anlamda kendi izleyici konumumuza tutulmuş bir ayna gibidir. Televizyonun bakış açısından Reis ve diğer balıkçıların Mahsun'la ilgili haberi izleyişlerini izlediğimiz sahne, aslında izleyiciler olarak film boyunca yaşadığımız "afallama" halini bize geri yansıtmaktadır. Tıpkı Reis ve balıkçılar gibi, biz de gördüklerimiz karşısında ne yapacağımızı bilemeyiz, biz de suçlulukla karışık bir rahatsızlık hissederiz. Final sahnesi bizi, filmin kahramanıyla değil, kendimizle, kendi dehşete seyirci kalma konumumuzla karşı karşıya bırakır. Seyirci kalma daima suç ortaklığını da içeren bir durumdur. *Tabutta Rövaşata*, final sahnesinde izlediğimiz komedi tadındaki dehşet öyküsünün odağını kaydırır. İzleyici öykünün dışında değil, içindedir.

### İstanbul'a Yeniden Bakmak

*Tabutta Rövaşata*'nın çağdaş ulusaşırı sinema içinde önemli bir alttür olarak düşünebileceğimiz "kent filmleri"yle aynı bağlamda tartışılabileceğini düşünüyorum. Burada "kent filmi" derken kastettiğim, kenti öykünün arka planında dekor olarak kullanan değil, merkeze çeken, kentte yaşanan mekânsal deneyimin bizatihi kendisine odaklanan, doğrudan kent mekânını irdeleyen, sorunsallaştıran filmler. Modernliğin içine doğmuş bir sanat dalı olarak sinema, aslında başlangıcından bu yana kentle daima karşılıklı bir çekim ilişkisi içinde olmuştur. Yirminci yüzyılın başından beri, sine-

ma bir yandan modern kent yaşamının artan hızına tanıklık ederken, bir yandan da kitlesel dolaşıma sunduğu imgeler aracılığıyla bu hıza katkıda bulunmuştur.[17] David Clarke'ın belirttiği gibi, "film ve kent tarihleri öylesine iç içe geçmiştir ki... sinemanın kent olmadan gelişebileceğini düşünmek neredeyse olanaksızdır" (1997: 3). Sinemada kent imgesine günümüz sineması açısından bakıldığında, sinema tarihi boyunca öne çıkan bir dizi modern sorunsalın hâlâ belirgin biçimde kendini hissettirdiğini gözleriz. Mekânla özne arasındaki kopuş, öznenin kendisini çevreleyen dünyayı tutarlı bir bütün olarak kavramakta ve kendisini mekânla ilişkili olarak konumlandırmakta çektiği güçlük, kent mekânının hız, hareket ve akışkanlık üzerine kurulu doğasının öznede yarattığı sarsıntı duygusu, yabancılarla çevrili olma, yabancılık duygusunun tanımladığı bir dünyada yaşama koşulu, çağdaş sinemanın sürekli geri döndüğü temalar arasındadır. Günümüz sineması bu temaların çok daha yoğunlaştığı, aşırılaştığı, radikalleştiği durumlara odaklanır.

Çağdaş sinema içerisinde kent mekânının temsili ve özne-mekân ilişkisi sorunsalına yaklaşım açısından en göze çarpan tür kuşku yok ki bilimkurgudur. Bilimkurgu türü, yeni bilgi ve iletişim teknolojilerinin katkısıyla daha da karmaşıklaşan, öznenin algı ve kavrayış sınırlarını aşan ve giderek öznenin kendisini zaman ve mekân koordinatları bağlamında konumlandırmasının olanaksız hale geldiği, gerçeğin sınırlarının belirsizleştiği, gerçek ve sanal düzlemlerin birbirinin içine geçtiği kent mekânlarında geçmektedir. Bu filmlerde sürekli tekrarlanan tema, Fredric Jameson'ın (1991a) ünlü kavramıyla söylersek, parçası olduğu mekânın ve sistemin özne tarafından "haritalanamaması"dır. Jameson'a göre, "bilişsel haritalamayı" (*cognitive mapping*) imkânsız kılan yalnızca devasa ölçekteki iletişim ve bilgisayar ağlarının oluşturduğu kar-

17. Sinema tarihinde, modern kent ve sinemanın ortak varoluşunu en çarpıcı biçimde ortaya koyan filmlerden biri Sovyet yönetmen Dziga Vertov'un 1929 yapımı *Kameralı Adam*'ıdır. *Kameralı Adam*, modern kentin bitimsiz devinimini sinemanın teknik imkânları aracılığıyla yoğunlaştırarak yeniden üretirken, aynı zamanda kameranın kente tanıklık etme sürecinin bizatihi kendisini (filmin çekim sürecini) yarattığı kent senfonisine dahil eder.

maşık sanal dünya, ya da tek başına teknolojinin kendisi değil, "günümüz çokuluslu kapitalizminin oluşturduğu tüm bir dünya sistemi"dir[18] (1991a: 37).

Özne-mekân ilişkisine yaklaşım açısından en göze çarpan tür bilimkurgu olsa da, günümüz ulusaşırı sineması içinde aynı sorunsala odaklanan ve tür bağlamında kolayca sınıflanamayacak bir dizi farklı filmin kent sorunsalına en az bilimkurgu kadar ilginç yaklaşımlar getirdiğinden söz edebiliriz. Bunu söylerken, Jim Jaramush'un *Yeryüzünde Gece* (*Night on Earth*); Krzysztof Kieslowski'nin *Kırmızı* (*Rouge*); Wim Wenders'ın *Kentler ve Giysiler Defteri* (*Notebook on Cities and Clothes*); Wong Kar-Wai'nin *Chungking Express* ve *Birlikte Mutlu* (*Happy Together*) gibi filmleri var aklımda. Herhangi bir tür sınıflamasına kolaylıkla sokulamayacak bu filmler, tıpkı çağdaş bilimkurgu gibi, kente ve özne-mekân ilişkisine dair bir dizi modern sorunsalın günümüz dünyasında yaşantılanış biçimlerini irdelemektedirler. Bu anlamda hız, hareket ve akışkanlık üzerine kurulu kent yaşantısının öznede yarattığı sarsıntı, yabancılık duygusunun tanımladığı bir dünyada yaşama koşulu, mekânla özne arasındaki kopuş bu filmlerin de temel sorunsalını oluşturur. Ancak bilimkurgudan farklı olarak, mekân ve özne arasındaki kopuşu endişe, tedirginlik ve korku üzerinden değil, oyun, şaka ve ironi duygusu üzerinden anlatır bu filmler. Bunu hem çağdaş kentlerin özne-mekân ilişkisi anlamında ürettiği durumsal ironilere dikkat çekerek, hem de mekânın temsili konusunun kendisini sorunsallaştırarak, sinema dilinin imkânlarını mekânsal paradokslar yaratmak için kullanarak yaparlar. Bu filmleri tartışırken, John Orr'un (2000) Jean-François Lyotard'dan (1997) alıntılayarak sinemaya uyarladığı "postmodern fabl"[19] kavramının işimize yarayabileceğini düşünüyorum. Orr'un sunduğu biçimiyle, Lyotard, "postmodern fabl"ları modernliğin kaderi üzerine anlatılar olarak

18. Çağdaş bilimkurgu sinemasında özne-mekân ilişkisine dair geniş bir tartışma için bkz. Jameson (1995) ve Bukatman (1993).

19. *Postmodern fable* kavramını "postmodern fabl" olarak kullanıyorum. Sözlükte İngilizcedeki *fable* sözcüğünün karşılığı "mesel" (içinden ahlaki ders çıkarılan hayali öykü) olarak yer almaktadır.

tanımlamaktadır. Bu anlatılarda, daha önceki dönemin büyük-anlatılarında karşımıza çıkan belirgin bir sonuç ya da çözüm unsuruna rastlamayız. Tam da bu nedenle, eksik ve tali olmaları, hikâyenin bütününü anlatmak konusundaki kaçınılmaz başarısızlıkları nedeniyle, bu anlatıları tanımlayan aynı zamanda bir geri çekilme, kendi sınırlılığının farkında olma tavrıdır. Postmodern fabl, bir yandan modernliğin kaderini konu edinirken, bir yandan da kendi üzerine düşünür, anlatılan masalın/meselin kendisi üzerine yorumda bulunur. Bu kavramsallaştırmadan yola çıkarak diyebiliriz ki, günümüz kent filmlerinde karşımıza çıkan kentler, kenti dolduran milyonlarca yabancı insan arasında, milyonlarca farklı kesişmeye ya da teğet geçmeye gebe birer masal/mesel mekânıdır. Gerçekleşen ya da gerçekleşmeyen her bir olasılık, her bir kesişme ya da teğet geçme, karakterlerin kaderinde önemli, önemsiz kavşakları oluşturur. Orr'un (2000) deyişiyle, günümüz sinemasında postmodern kenti tanımlayan bir tür "eşzamanlı bağlantısızlık" (*coeval disconnection*) durumudur. Postmodern kent, milyonlarca insanın eşzamanlı, ama birbiriyle bağlantısız hareketlerinin ortaya çıkardığı rastlantısal durumlardan oluşan bütünleştirilmesi olanaksız bir masal/mesel diyarıdır. Günümüz ulusaşırı kent filmlerinin önemli bir boyutunu, J. Raban'ın (1974) deyimiyle, "kent yaşantısının gizil teatralliğinin" sergilenmesi oluşturur. Bu filmlerde ön plana çıkan karakter çözümlemesi değil, kimlik performanslarının oluşturduğu gerçeklik düzleminin incelenmesi, bu gerçekliğin oyunsal ve kurmaca yanının açığa çıkarılmasıdır. Özne, kentin/mekânın uzantısı haline gelmiştir. Paul Patton'ın sözleriyle, "(post)modern kent insanı artık performansının ötesinde bir özne değildir. Özne ve kent arasındaki sınır giderek akışkanlaşmaktadır" (1995: 117). Öznenin kendilik duygusu kent yaşantısı içinde büründüğü farklı roller, farklı performanslar tarafından biçimlendiği ölçüde, ironik bir boyut kazanır. Oynadığı oyunun farkında, aynı anda hem içinde hem dışındadır özne. İlginç biçimde, bu filmler çağdaş kentleri görselleştirirken modernin en ileri ve gösterişli yüzüne (şık gökdelenlerin oluşturduğu kent merkezi, yüksek teknoloji içeren iletişim ağları, vb.) değil, köhne, demode, eskimeye yüz tutmuş unsurlarına rağbet eder-

ler.[20] Ulusaşırı kent filmlerinde, kent mekânının temsili meselesinin kendisi temel bir sorgulama alanına dönüşür. Bu filmler, sinemanın görsel imkânlarını mekânsal paradokslar yaratmak, böylelikle özne-mekân ilişkisine dair yeni sorgulama alanları açmak için kullanırlar. Karşımıza çıkan çarpıtılmış, çoğaltılmış, ters çevrilmiş, içi boşalmış, sıkıştırılmış mekânlardır.[21] Günümüz ulusaşırı kent filmlerinde, Doreen Massey'nin sözleriyle, "filmin kuruluşu dünyaya ilişkin coğrafi imgelemimizi eleştirmeye ve yeniden düzenlemeye" yardım eder (1999: 233).

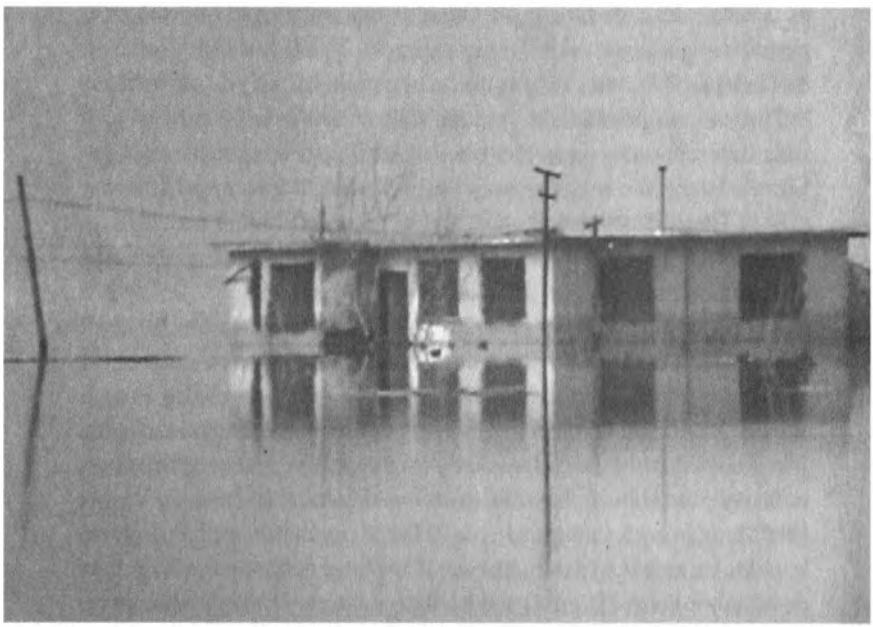
*Tabutta Rövaşata*'nın günümüz "ulusaşırı kent filmleri" türüne ilginç bir katkı yaptığını düşünüyorum. Kentte yaşanan mekânsal deneyimin kendisine odaklanan, doğrudan kent mekânını irdeleyen ve sorunsallaştıran bir film olarak *Tabutta Rövaşata,* Türk sinemasında daha önce hiç rastlamadığımız türden bir "İstanbul filmi"dir. Kentin geçirmekte olduğu hızlı dönüşüm sürecini bildik modeller çerçevesinde (köyden kente göç, zengin/yoksul uçurumu, çarpık kentleşme, vb.) açıklamaya niyetlenmez film. Bunun yerine, mekânı algılamakta/anlamlandırmakta kullandığımız iç/dış, yakın/uzak, durağanlık/hareket, içerme/dışlama gibi temel parametreleri yerinden oynatarak yeni görme ve düşünme biçimleri edinmeye, İstanbul'a yeniden bakmaya yöneltir izleyiciyi. Filmin temel meselesi olarak burada da yeni Türk sinemasının sürekli geri döndüğü aidiyet sorunsalı çıkar karşımıza. *Tabutta Rövaşata*, evsizlik, kim-

20. Sözgelimi, Kieslowski'nin *Kırmızı*'sında birbirini tanımayan insanları bir araya getiren ve kaderlerini değiştiren unsur, emekli bir yargıcın geliştirdiği oldukça ilkel bir telefon dinleme düzeneğidir. Jaramush'un beş ayrı kentte eşzamanlı gerçekleşen beş ayrı öykü anlattığı *Yeryüzünde Gece*'sinde bu kez "otomobil" benzer işlev üstlenen bir araç olarak karşımıza çıkar.

21. Wim Wenders'ın *Kentler ve Giysiler Defteri*'nin açılış sahnesi sinemanın mekânsal paradoks yaratma konusundaki görsel imkânlarına ilginç bir örnek teşkil eder. Paris'te yaşayan Japon giysi tasarımcısı Yohji Yamamoto üzerine bir belgesel (ya da kimi araştırmacıların ifade ettiği biçimiyle "günlük") türündeki film, "moda", "film" ve "kent" kavramları üzerinden kimlik sorunsalını tartışmaktadır. Film, hareket halindeki arabadan çekilmiş ikili bir kent görüntüsüyle açılır. Bir yandan, arabanın sürücü koltuğu hizasına yerleştirilmiş kamera açısından arabanın ilerlemekte olduğu çevre yolu gösterilmektedir. Ancak arabanın sağ koltuğu hizasına yerleştirilmiş ufak bir monitörde bir diğer görüntü, yine bir ara-

sesizlik, yersiz yurtsuzluk, dolayısıyla hiçbir yere ve topluluğa "ait olamama" üzerine bir öykü anlatır. Yeni Türk sinemasının diğer örneklerinden farklı olarak, *Tabutta Rövaşata* aidiyet sorunsalını taşraya bakarak ya da İstanbul'a taşradan bakarak değil, doğrudan İstanbul'un içinden anlatır. İlginç biçimde, 2000'li yılların ortalarında, *Tabutta Rövaşata*'nın yapımından neredeyse on yıl sonra, İstanbul'un sinema perdesinde yeniden tüm görkemiyle belirmeye başlamasına tanık oluyoruz. Her biri farklı bir yönetmen tarafından çekilmiş, İstanbul'u masallaştıran beş öyküden oluşan *Anlat İstanbul* (Ümit Ünal, Kudret Sabancı, Selim Demirdelen, Yücel Yolcu, Ömür Atay, 2004); Türk-Alman yönetmen Fatih Akın'ın İstanbul'a aynı anda hem içeriden hem dışarıdan bir gözle baktığı *Duvara Karşı* (2004) ve *İstanbul Hatırası* (2005) filmleri; İstanbul'a belirli toplumsal gruplara mensup genç insanların gözünden çarpıcı bir bakış atan Kutluğ Ataman'ın *İki Genç Kız* (2005) ve Ulaş İnaç'ın *Türev* (2005) adlı filmleri ve nihayet popüler sinemanın önde gelen isimlerinden Yılmaz Erdoğan'ın dev bütçesi ve üstün teknik olanaklarıyla İstanbul'u başrole taşıma iddiasındaki *Organize İşler*'i (2005)... Öyle görünüyor ki, yeni Türk sinemasının gelişiminin erken dönemindeki eğilimin aksine, 2000'lerin ortalarına geldiğimizde İstanbul kenti öykünün ana karakteri olarak yeniden sahneye çıkıyor. *Tabutta Rövaşata* ile ortaya çıkan yeni İstanbul imgesinin önümüzdeki dönemde nereye evrileceğini izlemek ilginç olacak.

banın sürücü koltuğu hizasına yerleştirilmiş kameradan çekilmiş çevre yolu görüntüsü yer almaktadır. Neredeyse ayırt edilemeyecek kadar birbirine benzeyen bu iki kent görüntüsünden biri Tokyo'ya diğeri Paris'e aittir (bu ayrımı yapabilmemizi sağlayan yegâne ipucu kısa bir süre görüntüye giren yönlendirme yazıları olacaktır). Wenders film boyunca Paris-Tokyo imgeleriyle oynayarak yarattığı bir dizi mekânsal paradoksla, izleyiciyi kentlerin kimliği ve kimliksizliği, tek tipliği ve özgünlüğü üzerine düşünmeye çağırır. Wong Kar-Wai benzer bir şeyi *Birlikte Mutlu*'da yerkürenin karşılıklı zıt uçlarında olan iki kenti, Buenos Aires ve Hong Kong'u bir araya getirerek yapar. Hong Kong'lu eşcinsel bir çiftin Buenos Aires'teki umutsuz mutluluk arayışını anlatan film, Buenos Aires'i adeta siler, iki sevgilinin çevresinde daima bir Hong Kong atmosferi yaratır. Öyle ki, filmde görünen kent Buenos Aires neredeyse yokken, görünmeyen kent Hong Kong fazlasıyla oradadır. Göründüğü tek sahnede, Hong Kong'un ters çevrilmiş, baş aşağı bir imgesiyle karşılaşırız.



*Güneşe Yolculuk*, Yeşim Ustaoğlu, 1999

# 5 YOLCULUK / YURTSUZLUK
## Yeni Politik Filmler

Bu bölümün başlığında "politik filmler" ifadesini kullanma konusunda epeyce tereddüt etmeme rağmen, sonunda yine bu sorunlu kavramda karar kıldım. "Politik film" kavramı, genel olarak içinde barındırdığı muğlaklık bir yana, yeni Türk sinemasıyla ilişkili düşünüldüğünde gerek kapsadıkları, gerekse dışarıda bıraktıkları anlamında özellikle sorunlu görünüyor.

Politik filmi, somut toplumsal/tarihsel olayları konu edinmesi ve bu olaylar karşısında hegemonik ideolojiyi sorgulayan bir tavır alması bağlamında tanımlarsak, yeni Türk sinemasında bu kategori içinde düşünülebilecek bir dizi filmden söz etmek mümkün. Bu kitabın odaklandığı 1996-2005 arası dönemde yapılmış politik içerikli filmlerin başlıcaları arasında, 1990'larda Güneydoğu'da Kürt gerillalarla Türk ordusu arasındaki çatışmalarda bir Türk subayla Kürt gerilla arasında yaşanan zorunlu kader ortaklığını konu alan *Işıklar Sönmesin* (Reis Çelik, 1996); Güneydoğu'da köyü boşaltıldıktan sonra İstanbul'a göç eden bir Kürt genciyle, çalışmak için İstanbul'a gelen Egeli bir gencin dostluğunu anlatan *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoğlu, 1999); Güneydoğu'daki çatışmalarda ailesini kaybetmiş küçük bir Kürt kızla, Cumhuriyet ideallerine bağlı, sert bir emekli yargıç arasında gelişen insani ilişkiyi anlatan *Büyük Adam Küçük Aşk* (Handan İpekçi, 2001); Güneydoğu'da askerliklerini yaparken sakatlanan iki gencin askerlik sonrası eve dönüş öykülerini konu alan *Yazı Tura* (Uğur Yücel, 2004); 12 Mart askeri darbesinin ardın-

dan idam edilen Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan ve Yusuf Aslan'ın hikâyelerini anlatan *Hoşçakal Yarın* (Reis Çelik, 1998), yine 12 Mart dönemindeki çatışmalı siyasi atmosferi konu edinen *Leopar'ın Kuyruğu* (Turgut Yasalar, 1998), 1960 askeri darbesi öncesi dönemde Antakya'daki toplumsal, siyasi ortamı anlatan *Şellale* (Semir Aslanyürek, 2001), 12 Eylül 1980 askeri darbesi öncesi günlerde küçük bir Doğu Anadolu kentinde sıradan insanların darbeyle değişecek yaşamlarını anlatan *Vizontele Tuuba* (Yılmaz Erdoğan, 2004), 12 Eylül döneminde gözaltına alınarak işkence gören insanların ve ailelerinin yaşadıkları travmaları anlatan *Gülün Bittiği Yer* (İsmail Güneş, 1999), *Eylül Fırtınası* (Atıf Yılmaz, 2000) ve *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005), bir siyasi kayıp annesinin oğlunu aramak üzere çıktığı yolculuğu konu alan *Hiçbir Yerde* (Tayfun Pirselimoğlu, 2002), 1940'larda azınlıklara uygulanan Varlık Vergisini gündeme getiren *Salkım Hanım'ın Taneleri* (Tomris Giritlioğlu, 1999), Kıbrıs'ta 1970'lerde yaşanan şiddetin ve ardından adanın Türk ve Rum toplumları arasında bölünmesinin yarattığı toplumsal travmaları simgesel bir anlatımla ele alan *Çamur* (Derviş Zaim, 2003), çocukluğunda ailesi Anadolu'dan göçe zorlanan, bir Türk ailenin yanına sığınarak hayatta kalmayı başaran, ömrünü gerçek kimliğini gizleyerek yaşamak zorunda kalan yaşlı bir Rum kadının öyküsünü anlatan *Bulutları Beklerken* (Yeşim Ustaoğlu, 2005), 1996'daki Susurluk skandalı ardındaki mafya, derin devlet ilişkisini kurmaca karakterler üzerinden tartışan *Filler ve Çimen* (Derviş Zaim, 2001),

1. Geçtiğimiz on yılın politik içerikli filmleri arasında aynı adlı televizyon dizisinden uyarlanan ve gösterildiği yıl hayli popüler olan *Deli Yürek Bumerang Cehennemi* (Osman Sınav, 2002) sayılabilir. *Deli Yürek,* Güneydoğu'daki çatışma ortamının arkasındaki karmaşık uluslararası ekonomik ve siyasal güç ilişkilerine dikkat çeken Amerikan tarzı bir macera filmidir. Ancak resmi ideoloji karşısında şu veya bu şekilde muhalif bir duruş sergileyen politik içerikli filmlerden farklı olarak, *Deli Yürek* milliyetçi devlet söylemini meşrulaştırır ve yeniden üretir. Bu anlamda film farklı türden bir politikaya, otoriter devlet yanlısı, milliyetçi, sağ politikaya eklemlenmektedir. Ne var ki görünürdeki bu farklılığa rağmen, *Deli Yürek*'in kötülüğü dışarıya ("dış güçler" ve özellikle Amerika) atfeden, bu yolla içeriyi (Türkiye toplumu ve devleti) temize çıkaran tavrıyla birinci bölümde tartıştığım popüler nostalji filmlerinin kötülüğü dışarıya atfederek, içeriyi temize çıkarma tavrı arasında ilginç paralellikler kurulabileceğini düşünüyorum.

Türkiye'deki baskıcı, otoriter devlet yapısının sıradan insanların hayatları üzerinde yaptığı tahribatı hicvederek eleştiren *Propaganda* (Sinan Çetin, 1999), *Komser Şekspir* (Sinan Çetin, 2001) ve *Pardon* (Mert Baykal, 2005) sayılabilir.

Tüm bu filmlerin tematik anlamda gerçek ya da farazi politik olaylara odaklandığına ve bu olaylar karşısında farklı düzlemlerde resmi ideolojiyi sorunsallaştıran muhalif bir duruş sergilediklerine kuşku yok.[1] Ancak politik olayları konu almanın ötesinde, filmlerin ortak olarak sahip oldukları bir sinema anlayışından ya da eleştirel tavır alıştan söz etmek mümkün değil. Yukarıda saydığım filmlerin büyük bölümü, anlatım özellikleri itibariyle Türk sinemasının özellikle 1970'lerde belirginlik kazanan toplumcu gerçekçi temsil anlayışıyla, politik hiciv geleneğiyle ve toplumsal sorunlar karşısında takındığı "hümanist" yaklaşımla süreklilik göstermektedir. Filmleri önceki dönemden ayıran unsur biçimsel ve eleştirel yaklaşımlarının farklılığından ziyade, ele aldıkları konulardan kaynaklanır ki, bu da aslında Türkiye'de 1990'lardan itibaren yaşanmakta olan toplumsal ve siyasal dönüşümün bir sonucudur.[2] Dolayısıyla "politik film" ifadesini, yeni Türk sinemasındaki politik içerikli (öykünün merkezine ya da arka planına politik olayları yerleş-

2. Geçtiğimiz on yılda Türk sinemasında, dini azınlıklara uygulanan ayrımcılık, Güneydoğu'daki savaş, Kıbrıs'ın bölünmüş yapısı gibi önceki dönemlerde sansür uygulamaları ve baskıcı politik atmosferin yarattığı otosansür nedeniyle işlenemeyecek konular işlenebilmektedir. Bu, Türkiye'de 1990'ların sonlarından itibaren Avrupa Birliği'ne üyelik başvurusu sürecindeki ilerlemelere koşut olarak ivme kazanan demokratikleşme sürecinin ve artan özgürlük ortamının bir sonucu gibi gözükmektedir. Demokratikleşme sürecinin sinema alanındaki yansımasının yarattığı olumlu şaşkınlığın izlerini, Atillâ Dorsay'ın *Hoşçakal Yarın* filmine ilişkin eleştiri yazısında yakalarız sözgelimi. "Hey gidi hey," diye yazar Dorsay: "Kim derdi ki Türkiye'de 12 Mart'ın ve onun astığı üç gencin filmi yapılacak diye... Ülkemizde hiçbir şey değişmiyor, her şey aynı kalıyor, bu toplumun üzerine ölü toprağı serpilmiş deyip duran kötümserler utansın!" (2004: 88). Ancak artan özgürlük ortamı yine de kimi politik içerikli filmlerin sansürcü uygulamalara takılmasını engellememiştir. Sözgelimi *Büyük Adam Küçük Aşk*, 2001 Ekim ayında vizyona girmesinin ardından Emniyet Müdürlüğü'nün raporu doğrultusunda Sinema, Video ve Müzik Eserleri Denetleme Üst Kurulu tarafından yeniden incelenmeye alınmış, gösterime girdikten beş ay sonra film yasaklanmış ve yönetmen Handan İpekçi aleyhine dava açılmıştır.

tiren) tüm filmleri kapsayacak şekilde kullanmak oldukça sorunlu bir yaklaşım gibi görünmektedir.

Politik film kavramı, yeni Türk sineması bağlamında, kapsar göründükleriyle olduğu kadar dışarıda bıraktıklarıyla da sorunludur. Zira politik filmi, tematik olarak politik içerikli konuları ele alan filmler olarak tanımladığımız zaman, her fırsatta bu tarz konulardan özellikle kaçındıklarını belirten yeni Türk sinemasının iki önemli yönetmeninin, Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz'un filmlerinin politik olmadığını varsaymış olacağız.[3] Oysa önceki bölümlerde göstermeye çalıştığım gibi gerek Ceylan gerekse Demirkubuz'un sinemaları güncel politik tartışmalardan uzak durmalarına karşın, "aidiyet" sorunsalı bağlamında takındıkları, genel kabulleri sarsıcı tavır nedeniyle aslında son derece politiktir.

Bu çekincelerimi sıraladıktan sonra belirtmeliyim ki, yine de "politik film" kavramına yeni Türk sineması içindeki belirli bir eğilimi ifade etmek için kaçınılmaz biçimde ihtiyacımız var. Yukarıda göstermeye çalıştığım gibi, filmlerin içerikleri bazında yapılan bir tanımlama, kavramı hem fazlasıyla kapsayıcı, hem de yanlış şekilde dışlayıcı kıldığı için hantallaştırıyor, içini boşaltıyor ve iş göremez hale getiriyor. Bu nedenle kavramı, yeni Türk sinemasıyla ilişkili olarak filmlerin öykülerinin ötesine, üsluplarına, konumlanışlarına, anlatımlarına, önerdikleri bakış açılarına uzanacak biçimde yeniden düşünme ihtiyacı ortaya çıkıyor. Böyle bakınca, 1996 sonrası Türk sinemasında önceki dönemlerden farklılaşan, belki "yeni politik sinema" diye adlandırılabilecek bir eğilimin ayırdına varmak mümkün.

Tematik olarak yeni politik filmlerin temel meselesi doğrudan aidiyet ve kimlik sorunsalıdır. Bir yere ve topluluğa ait olma duy-

3. Gerek Ceylan, gerekse Demirkubuz kendileriyle yapılan söyleşilerde güncel politik meselelerden uzak durmak gibi bir tavırları olduğunu belirtirler. Ceylan, "sosyal meseleler doğrudan ilgimi çekmiyor, güncellik de öyle..." der bir söyleşide ve sürdürür: "... insanın toplumdaki yalnızlığı kadar evrendeki yalnızlığı da beni ilgilendiriyor. Bu nedenle insanın varoluşunu kozmik bir boyutla da ilişkilendirebilmeyi isterim" (2004: 233). Aynı şekilde Zeki Demirkubuz da Ekim 2002'de kendisiyle İstanbul'da yaptığım yayımlanmamış mülakatta filmlerinde güncel politik konulara eğilmekten özellikle kaçındığını belirtmiştir.

gusunun zedelendiği, kırıldığı, giderek onulmaz biçimde parçalandığı durumlara odaklanan bu filmler, olaylara nesnel ve dışarıdan bir gözle bakan bir temsil anlayışı yerine, öznelliğe, öznel algı ve deneyime vurgu yaparlar. Bu bağlamda yeni politik filmlerin en önemli ortak noktası, "ulusal aidiyet" meselesini belki Türk sinema tarihinde hiç olmadığı şekilde sorunsallaştırmalarıdır. Böyle bakınca, yeni politik filmlerle Türk sinemasının geçmişi arasında ortak bir dil bulmanın zaman zaman oldukça güç olabileceğini düşünüyorum. Bu filmlerin akrabalık içinde olduğu türü Türk sinemasının içinden ziyade dışında aramak daha anlamlıdır. Zira yeni politik filmlerin geçtiğimiz dönemde kendinden sıkça söz ettiren yeni "bağımsız ulusaşırı sinema"yla tematik ve biçimsel bağlantıları çok daha güçlüdür. Bölümün başında sıraladığım politik içerikli filmleri bu çerçevede düşündüğümüzde bir dizi filmin kendilerini ayrıştırdığını fark ediyoruz. *Güneşe Yolculuk, Hiçbir Yerde, Çamur, Yazı Tura, Bulutları Beklerken* "bağımsız ulusaşırı sinema"yla akrabalıkları anlamında hemen öne çıkan filmler.

### Bağımsız Ulusaşırı Sinema

Film araştırmalarında geçtiğimiz on yıldır "bağımsız ulusaşırı sinema", "göçmen sineması", "sürgün sineması", "diasporik sinema", "aksanlı sinema", "kültürlerarası sinema" gibi farklı kavramlar çerçevesinde tanımlanan bir alanın giderek temel tartışma eksenlerinden birini oluşturduğunu gözlüyoruz. Söz konusu tartışmaların ortak noktasını, genellikle Batılı (Batı Avrupa ve Kuzey Amerika) metropollerdeki Üçüncü Dünya kökenli azınlık topluluklara mensup sinemacıların filmlerinin ortak olarak sahip oldukları kültürel, estetik ve politik niteliklerden dolayı yeni bir bağımsız tür olarak incelenebileceği saptaması oluşturuyor.[4] Geçtiğimiz yıllarda bu

4. Sözgelimi Kobena Mercer (1994) Biritanya'da 1980'lerin sonlarından itibaren ortaya çıkan bağımsız siyah sinema üzerine yazarken, bu filmlerin tam da ortak olarak sahip oldukları "sürgün perspektifi" nedeniyle toplumsal alanda egemen söylemlerin bastırdığı çeşitliliği ve çoğulluğu açığa çıkarabilecek eleştirel bir potansiyele sahip oldukları ve bu anlamda kendi içlerinde yeni bir bağım-

alandaki en geniş çaplı ve etki uyandıran incelemelerden biri Hamid Naficy'nin *Aksanlı Sinema: Sürgün ve Diasporik Film Üretimi* (2001) adlı kitabı oldu.[5] "Aksanlı sinema", Naficy'nin önceki çalışmalarında kullandığı "bağımsız ulusaşırı sinema" kavramının geliştirilmiş bir versiyonudur. Naficy, "bağımsız ulusaşırı sinema"yı "önceden tanımlanmış coğrafi, ulusal, kültürel, sinemasal ve üstsinemasal sınırları boylu boyunca kesen" yeni bir tür olarak tanımlar (1996: 119). Farklı tarihsel, toplumsal, siyasal nedenlerle yurtlarını terk etmek durumunda kalmış sinemacıların ürettiği "bağımsız ulusaşırı filmler", yalnızca ortak olarak yöneldikleri temalar anlamında değil, aynı zamanda ortak biçimsel özellikleri, benzer üretim ve tüketim koşulları nedeniyle de yeni bir tür oluşturmaktadır. "Aksanlı sinema" kavramıysa, aynı çerçeve içinde, ama daha dar ve belirgin şekilde Batı'da yaşayan sürgün, diasporik, ve/veya postkolonyal/etnik kimlikli sinemacıların 1960'lardan bu yana ürettikleri filmleri adlandırmak için kullanılır.[6] "Eğer egemen sinemanın ev-

sız tür olarak incelenebilecekleri saptamasını yapar. Aynı şekilde Teshome Gabriel (1994), siyah bağımsız sinemacıların paylaştığı yerinden edilme ve marjinalleştirilme deneyimi nedeniyle, bu filmlerin egemen söylemin ürettiği ikili anlam zıtlıklarını sorgulayabildiklerini belirtir ve yönetmenlerin Afrikalı kökenlerini vurgulamak adına bu filmleri "göçebe sineması" (*nomadic cinema*) olarak tanımlar. Benzer bir saptamayı Trinh T. Minh-ha (1991) sürgün deneyiminin getirdiği marjinalliğin kültürel temsil politikası açısından yarattığı ikilemler ve imkânlar üzerine yazarken yapar.

5. Aynı konuda üretilmiş geniş çaplı ve etkili bir diğer inceleme daha önceki bölümlerde farklı bağlamlarda değindiğim Laura Marks'ın 2000 yılında çıkan *Filmin Derisi: Kültürlerarası Sinema, Vücut Bulma ve Duyumlar* adlı kitabıdır. Naficy'nin "aksanlı sinema" kavramına benzer şekilde, Marks da "kültürlerarası sinema" kavramını Batı'da kültürel azınlıklar olarak yaşayan, çoğunlukla Asya, Karayipler, Ortadoğu, Latin Amerika ve Afrika kökenli göçmen sinemacıların filmlerini tanımlamak için kullanır. Marks'a göre, Batılı merkezlerdeki yeni kültürel oluşumlardan kaynaklanan bir hareket olan "kültürlerarası sinema", iki ya da daha fazla kültürel bilgi rejimi arasında yaşıyor olma deneyimini ya da çoğunluğun hâlâ beyaz ve Avrupa kökenli olduğu Batı'da azınlık olarak yaşama deneyimini deneysel üsluplar kullanarak ifade eden bir tür olmaya doğru evrilmektedir (2000: 3). Henri Bergson ve Gilles Deleuze'ün kuramlarına odaklanan Marks'ın çalışmasının vurgusu, diasporik yönetmenlerin filmlerinde kültürel belleğin, hatırlama sürecinin duyumsal yönünü harekete geçirerek nasıl yeniden oluşturulduğudur.

rensel ve aksansız olduğu düşünülüyorsa," der Naficy, "diasporik ve sürgün yönetmenlerin yaptığı filmler aksanlıdır" (2001: 4). "Aksan", filmin öykü dünyasındaki karakterlerin aksanlı konuşmalarından ziyade, sinemacıların dünyaya bakışlarını, dünyayı algılayışlarını, dolayısıyla üsluplarını şekillendiren yerinden edilmişlik durumundan kaynaklanır. Aksanın kaynaklarından biri yönetmenlerin deneyimleriyse eğer, diğeri de filmlerin üretim koşullarıdır. Çoğunlukla bağımsız, dar bütçeli, küçük yapımlar olan aksanlı filmler, genellikle yönetmenlerin filmin üretim aşamasına farklı düzeylerde (senaryo yazımı, görüntü yönetmenliği, kurgu, oyunculuk) bizzat katıldığı, kimi zaman filmin üretim öncesi ve üretim sonrası aşamalarını da (yapımcılık, dağıtım, tanıtım) bizzat üstlendiği "zanaatkârca" bir üretim tarzı içerir. Bu tarz üretim, yalnızca sınırlı olanaklarla film yapmaya el vermekle kalmaz, aynı zamanda yönetmenlerin film üzerindeki kişisel denetimini arttırarak, kişisel bakış ve üslubun öne çıkmasına olanak sağlar.

Naficy'nin kitabı aksanlı sinemayı çözümlemek üzere bir anlamlandırma modeli oluşturur. Bu model, sürgün, diasporik ve postkolonyal/etnik kimlikli yönetmenlerin filmlerinde karşımıza çıkan

6. "Sürgün", "diasporik" ve "postkolonyal/etnik kimlikli" sinemacılar arasında ayrım yaparken Naficy (2001), çoğunlukla bireysel yaşanan bir deneyim olan "sürgün"ü, gönüllü ya da zorunlu olarak kişinin memleketini terk ederek başka bir yere göçmesi durumu olarak tanımlar. 1981'de Türkiye'den kaçarak Fransa'ya sığınan ve 1984'te orada yaşamını yitiren Yılmaz Güney, "sürgün" sinemacılara örnektir. "Sürgün"den farklı olarak "diaspora", genellikle kolektif yaşanan bir deneyimdir ve büyük insan gruplarının tarihsel/toplumsal nedenlerle vatanlarından ayrılıp toplu olarak bir yere göç etmesi durumunu ifade eder. Kanada'daki Ermeni diasporasının bir parçası olan Atom Egoyan "diasporik" sinemacılara örnektir. "Postkolonyal/etnik kimlikli" sinemacılar genellikle yaşadıkları ülkelerdeki azınlık diasporik toplulukların parçasıdırlar, ancak diasporik yönetmenlerden farklı olarak sanatsal üretimlerini geride bıraktıkları değil, fiilen içinde yaşadıkları ülkeyi çıkış noktası alarak gerçekleştirirler. Bu yönetmenlerin filmlerinde, çift kimliklilik ya da "tire işaretli" kimliğe sahip olmak (Asyalı-Amerikalı, Afrikalı-Amerikalı gibi) temel sorgulama alanını oluşturur. Çinli-Amerikalı yönetmen Wayne Wang bu gruba bir örnektir. Naficy bu üç kategori arasında net bir ayrım yapılamayacağını, ayrım noktasını sinemacıların yerinden edilmişlik deneyimini algılama ve yaşantılama biçimlerinin oluşturduğunu söyler (2001: 15).

öykülerin yapısına, anlatının kuruluşuna, biçime ve politik konumlanışa dair tüm niteliklerin bir tür çetelesini çıkarma gayretindedir. Ancak elbette gerçekte bu yönetmenlerin filmleri kendi içlerinde büyük farklılıklar ve benzeşmezlikler gösterir ve tek bir model çerçevesinde eşitlenemez. Dolayısıyla tek tek filmler modelin tüm özelliklerini taşımaz, bu özellikleri her bir filmde ancak kısmi oranda ve farklı bileşimlerle gözleriz.

Naficy'ye göre, "yolculuk", aksanlı filmlerde sürekli tekrarlanan bir izlektir (2001: 33). Üç yolculuk türünden bahseder Naficy. İlki, dışarı açılan yolculuklardır. Kaçış yolculukları, sığınacak bir yer, yeni bir ev bulma umuduyla yapılan yolculuklar söz konusudur burada. İkincisi, arayış yolculuklarıdır ve genellikle yitirme, kaybolma, evsizlik temalarını içerir buradaki arayışlar. Üçüncüsü, içe doğru yapılan yolculuklar ya da eve dönüş yolculuklarıdır ve kişinin kendini, geçmişini, ait olduğu yeri bulmak, keşfetmek üzere çıktığı yolculukları kapsar. Bu yolculuklar gerçek ya da farazi olabilir. Öyküler karakterlerin gerçekten bir yerden bir yere gitmesi etrafında şekillenebildiği gibi, yolculuğun düşüncesi, hayali ya da anısı etrafında da şekillenebilir. Ancak her durumda öykünün şimdisi ve buradası daima başka bir yere referansla anlam kazanır. Yolculuk, burasıyla başka yer arasındaki indirgenemez mesafeyi ve farkı kimi zaman fiilen katetmeyi ve duyumsamayı, kimi zaman farazi olarak tasavvur ve hayal etmeyi ifade eder.

Aksanlı filmlerin temel izleğinin yolculuk olması, ister istemez bu filmlerde yerin, mekânın, coğrafyanın önemli bir anlam oluşturucu öğe olarak vurgulanmasını getirecektir beraberinde. Naficy, aksanlı filmlerin anlatılarının farklı "zaman-mekân eklemlenmeleri"[7] içeren üç model etrafında biçimlendiğini söyler. "Açık" zaman-

7. "Zaman-mekân eklemlenmesi" kavramını, Naficy'nin, Mihail Bahtin'in bir edebi tür olarak romanın yapısı üzerine incelemesinden ödünç aldığı *chronotope* kavramının karşılığı olarak kullanıyorum. Düz çevirisi "zaman-mekân" olan *chronotope*, anlatıda zaman ve mekânın bir arada şekillenişini ifade etmek için kullanılan bir kavramdır. Bahtin'e göre, romanda zaman ve mekân kaçınılmaz bir şekilde iç içedir. *Chronotope*, zamanın mekân içinde materyalleşmesini ifade etmektedir (Stam, 2000: 204).

mekân eklemlenmesi modeli, genellikle geride bırakılan yurdu, memleketi temsil ederken kullanılır. Bu modelde doğaya, açık alanlara yapılan vurguyla, bir sınırsızlık, zamansızlık, sonsuzluk duygusu yaratılır.

> Mekânsal olarak açık model, mizansende dış mekânları, açık alanları, çevreyi, doğal ışık kullanımını, anlatılan öykü içinde hareketli, gezen karakterleri öne çıkarır. Filmi çekerken açıklık, karakterlerin açık alanlardaki zamansal-mekânsal bütünlüğünü gözeten uzak plan çekimlerle, hareketli çerçevelemeyle ve uzun çekimlerle yaratılır. (2001: 153)

"Açık" modelin tersine, "kapalı" zaman-mekân temsili genellikle sürgün hayatını, zorunlu olarak yabancı, uzak yerlerde kalma durumunu ifade etmek üzere kullanılır ve kapalılık, kısıtlılık duygusunu öne çıkarır.

> Mizansende kapalı modelin mekânsal özellikleri, hapishane ya da dar yaşama alanları gibi iç mekânların ve kapalı yerlerin kullanımı, kısıtlılık ve klostrofobi duygusu yaratan karanlık ışıklandırma ve mekânsal, bedensel ve diğer engeller tarafından hareketleri ve görüş alanları sınırlandırılmış karakterler aracılığıyla temsil edilir. (2001: 153)

Açık model zamansal ve mekânsal sürekliliğe, bütünlüğe vurgu yaparken, kapalı model kopuşu, kesintiyi öne çıkarır. Bunlara ilaveten, Naficy "üçüncü-mekân" modeli olarak adlandırdığı bir diğer zaman-mekân eklemlenmesi biçiminden söz eder. Sınır bölgeleri, tüneller, limanlar, havaalanları, oteller, ulaşım araçları (araba, otobüs, tren) gibi ara mekânları öne çıkaran bu modelin yarattığı duygu, geçicilik, geçişkenlik, aradalık, sınırda olma halidir.

Aksanlı filmlerde anlatının etrafında örgütlendiği bu zaman-mekân eklemlenme modellerinin mutlaka birbirini dışlayacak şekilde işlev görmesi gerekmez. Farklı filmlerde anlatı bu modellerden birini merkeze alıp esas olarak onun etrafında örgütlenebileceği gibi, üç modelin bir arada, birbirinin etkisini güçlendirir ya da birbiriyle çelişir biçimde varolması da mümkündür.

Aksanlı filmlerde temel bir izlek olarak karşımıza çıkan yolculuk, yalnızca mekânın değil, kimliğin de sınırlarının sorgulanması, sorunsallaştırılması anlamına gelir. Bu filmlerde kimlik, farklı yer-

ler, topluluklar, aidiyet biçimleri arasında bölünmüş, parçalanmış, çokkatmanlı, karmaşık bir yapıda çıkar karşımıza. Kimliğin toplumsal olarak inşa edilmiş, kurgulanmış olma durumu farklı sinemasal stratejilerle açık edilir. Bu stratejiler arasında ses-görüntü eşleşmesinin kesintiye uğratılmasını, olayların üstüne konuşan anlatıcı sese farklı şekillerde yer verilmesini, anlatı içinde birden fazla lisanın birbirine tercüme edilmeden, dolayısıyla tümünün anlamları açık edilmeden kullanımını sayabiliriz. Aksanlı filmlerde yolculuk izleğinin uzantısı olarak karşımıza çıkan bir diğer temel mesele bellektir. Yerinden edilme, göç, yurdundan uzakta yaşama ister istemez bellek süreçlerini tetikleyen, geçmişte kalan evin anısını farklı biçimlerde bugüne taşıyan deneyimlerdir. Aksanlı filmler farklı şekillerde seslenir belleğe. Birbirinden uzakta yaşayan insanlar arasında iletişimi sağlayan "mektup tarzı araçlar" (*epistolary*) filmlerde çoğu kere anlam kurucu öğeler olarak anlatıya eklemlenir ya da bazen anlatı doğrudan bu öğeler etrafında yapılandırılır[8] (Naficy, 2001: 1001). Aksanlı filmlerde, en az yüz yüze iletişim kadar vurguyla başvurulan şey, mektup, telefon, fotoğraf, film, kaset gibi araçlar aracılığıyla süregiden iletişimdir. Bu araçlar yalnızca uzaktaki insanları bir araya getirmekle kalmaz, aynı zamanda karakterlerin geçmişleriyle, geride bıraktıkları evleriyle, yurtlarıyla bağlantılarını sürdürmelerini sağlar. Bellek süreçlerini tetikleyici bir diğer unsur filmlerin duyumsal belleğe seslenen "dokunuşsal" yanıdır. Filmler görüntülerin, seslerin, nesnelerin dokusuna odaklanarak, gördüklerimizi/duyduklarımızı yalnızca göz ve kulağımızla değil, adeta tüm bedenimizle duyumsamamızı sağlar (Naficy, 2001: 291).

Naficy, "aksanlı sinema" kavramı çerçevesinde bazı Türkiye kökenli yönetmenlerin filmlerini de tartışır. Almanya'da yaşayan Türk yönetmenler elbette Naficy'nin kurduğu kavramsal çerçevey-

8. İletişim araçlarının aksanlı filmlerde anlatının temel öğelerini oluşturmasına ilginç örneklerden biri Ermeni kökenli Kanadalı yönetmen Atom Egoyan'ın özellikle erken dönem filmleridir. Egoyan, *Yakın Akraba* (*Next of Kin*, 1984), *Aile Seyri* (*Family Viewing*, 1987) ve *Takvim* (*Calender*, 1993) gibi filmlerinde, aidiyet ve kimlik sorunsalını anlatının merkezine yerleştirdiği video kamera, video kaset, ses alıcı, telefon, telesekreter gibi bir dizi iletişim aracı üzerinden tartışır.

le doğrudan bağlantılıdır. Kitapta Tevfik Başer, Tunç Okan, Yılmaz Arslan gibi yönetmenlerin filmleri, kapalı zaman-mekân eklemlenmesi modeli içinde, sürgünün bir hapislik durumu olarak temsili bağlamında incelenir.[9] Naficy, Almanya'daki Türk sinemacıların yanı sıra, Yılmaz Güney'in 1982'de Fransa'da sürgünde tamamladığı filmi *Yol*'u, bu kez geride bırakılan vatanı hapishane olarak tasavvur eden bir film olarak tartışır[10] (2001: 181-7). Bu filmlerin "aksanlı sinema" kavramı çerçevesinde değerlendirilmesinin başlıca nedeni, yönetmenlerin paylaştığı yerinden edilmişlik (göç ve/veya sürgün) deneyimidir. Ancak Naficy, yerinden edilmişliği oldukça dar şekilde, Üçüncü Dünya'dan Batı'ya doğru bir hareket olarak tanımlar.

Bu bölümde, Naficy'nin yerinden edilmişlik durumunu böylesine dar bir çerçeveye sokmasının, "bağımsız ulusaşırı sinema" ve "aksanlı sinema" kavramlarının eleştirel gücünü zayıflattığını iddia edeceğim. Bu bağlamda, Naficy'nin "aksanlı filmler" için geliştirdiği modelin aslında pekâlâ Türkiye'de yaşayan, Türkiyeli, ve dar anlamıyla yerinden edilmiş sayılamayacak yönetmenlerin filmlerini anlamaya çalışırken de işimize yarayabileceğini göstermeye çalışacağım. Zira yukarıda belirttiğim gibi, 1996 sonrası yeni politik filmlerin biçimsel özellikleri ve politik tavır alışlarının en fazla bağımsız ulusaşırı sinemayla akrabalık içinde olduğunu düşünüyorum. Bu çerçeve içinde tartışılabilecek en çarpıcı örneklerden biri kuşkusuz Yeşim Ustaoğlu'nun 1999'da çektiği *Güneşe Yolculuk* olacaktır.

9. Türk-Alman yönetmen Fatih Akın'ın *Duvara Karşı* (2004) filminin "aksanlı sinema" kavramıyla ilişkili bir okuması için bkz. Suner (2005b).

10. *Yol*'un kurduğu kapalılık duygusunu filmin cinsiyet politikasıyla ilişkilendiren bir tartışma için bkz. Suner (1998b).

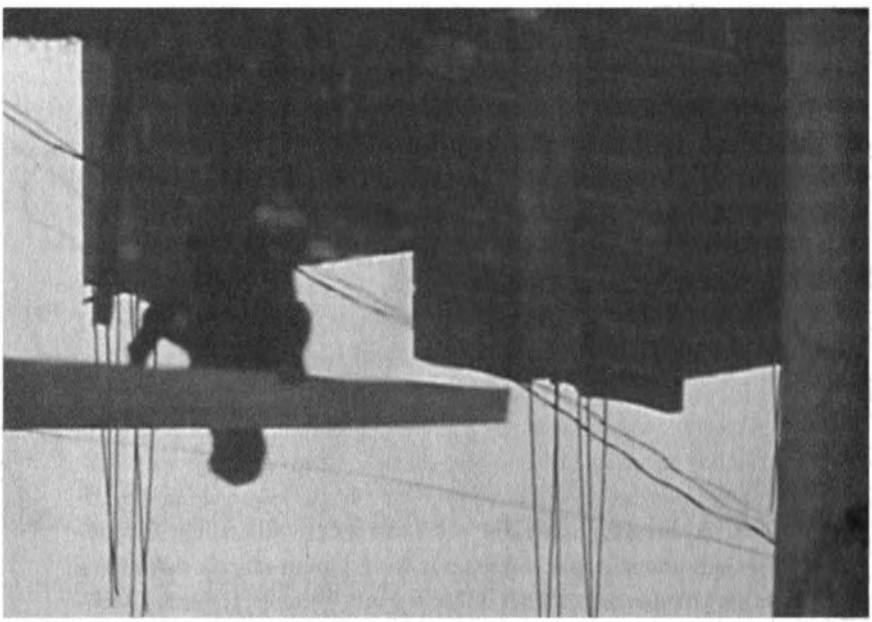


*Güneşe Yolculuk*, biri Egeli diğeri Doğulu iki gencin, Mehmet (Nevruz Baz) ve Berzan'ın (Nazmi Kırık), dostluğunu anlatır.

**Kayıp, Yol, Çıkmaz: *Güneşe Yolculuk***

*Güneşe Yolculuk*, İstanbul'da tesadüfen karşılaşıp dost olan biri Egeli diğeri Doğulu iki gencin, Mehmet (Nevruz Baz) ve Berzan'ın (Nazmi Kırık),[11] hikâyesini anlatır. Esmer olduğu için herkesin Doğulu sandığı Mehmet aslında Tirelidir. İstanbul'a birkaç ay önce iş bulmak amacıyla gelmiş, Sular İdaresi'nde borulardaki kaçakları tespit eden bir ekipte çalışmaya başlamıştır. Eminönü civarındaki çamaşırhanelerden birinde çalışan, Almanya'da doğup büyümüş Arzu (Mizgin Kopazan) adlı bir kız arkadaşı vardır. Urfa'nın Zorduç köyünden gelen bir Kürt genci olan Berzan ise, babasının bir gece evi basan askerlerce götürülüp bir daha geri gelmemesi üzerine köyden ayrılıp İstanbul'a göçmüştür. Eminönü Meydanı'nda kaset sattığı seyyar bir tezgâhı vardır. Günün birinde köyüne geri dönmenin, orada kendisini bekleyen nişanlısı Şirvan'a kavuşmanın hayalini kurar. Tanışmalarının ertesinde Mehmet, Berzan'ı televizyonda Bayrampaşa Cezaevi'nde sürmekte olan açlık grevini destekleyen mahkûm yakınlarıyla birlikte bir protesto eyleminde görür. Bir akşam işten dönerken, polis Mehmet'in bulunduğu minibüsü çevirip arama yapar. Mehmet'in koltuğunun altında daha önce inen bir yolcuya ait içi silah dolu bir çanta bulunur. Çantanın Mehmet'in olduğunu düşünen polis onu gözaltına alır. Karakoldaki sorgusunda işkence gören Mehmet, günler sonra perişan halde salıverildiğinde, insanlar tarafından şüpheyle karşılanıp dışlanır. Belediyedeki işini kaybeder. Kaldığı işçi hanının kapısına çizilen kırmızı çarpı işareti yüzünden oda arkadaşları kendi başlarının da belaya

11. *Güneşe Yolculuk*'ta oyuncuların hiçbiri profesyonel değildir. Aynı şekilde, figürasyonda da profesyonellere yer verilmez. Filmin gerek üç başrol oyuncusu, Nevruz Baz, Nazmi Kırık ve Mizgin Kopazan, gerekse figürasyonda görev alan birçok oyuncu, İstanbul'da Mezopotamya Kültür Merkezi'nde kendi kültürlerini yaşatmak için gönüllü olarak çalışmalar yapan Kürt gençlerdir. Senaryo üzerinde çalışmaya başladıktan sonra sık sık Mezopotamya Kültür Merkezi'ne giderek oradaki gençlerle uzun sohbetler yaptığını belirten Ustaoğlu, Kürt gençlerin, oyuncu olarak filmde yer almalarının ötesinde, öykünün oluşum ve gelişim aşamalarında da fikirsel olarak pek çok katkıda bulunduklarını söyler (Ustaoğlu, 2001: 28).



*Güneşe Yolculuk*,
sudaki yansımayla
izlediğimiz açılış
sekansı.

girmesinden korkup Mehmet'in ayrılmasını isterler. Mehmet'in sorgusu sırasında Berzan'ın ismine ulaşan polis onun da peşine düşmüş; Berzan, izini kaybettirmek için kaset tezgâhını devredip İstanbul-Urfa otobüslerinde muavinlik yapmaya başlamıştır. Sokakta geçirmek zorunda kaldığı birkaç gecenin ardından Mehmet Arzu'nun yardımıyla Berzan'ı otogarda bulur, onun tek göz gecekondusuna taşınır, otopark bekçiliği, çöp toplayıcılığı gibi işler yapmaya başlar. Bir süre sonra Berzan mahkûm yakınlarının protesto eylemi sırasında çıkan olaylarda ölür. Bundan sonra Mehmet'in tek amacı, arkadaşının cenazesini onu öldürenlerin eline bırakmamak, Berzan'ın hep kurduğu hayali gerçekleştirerek onu doğduğu topraklara, köyüne geri götürmek olacaktır. Arzu'nun yardımıyla Berzan'ın cenazesini Adli Tıp'tan çıkarır ve Zorduç'a doğru uzun, zorlu bir yolculuğa başlar.

Adının da imlediği gibi, *Güneşe Yolculuk*, anlatının yapılandırılışı, öykü içindeki yan öğelerin kuruluşu ve yaratılan görsel dünya anlamında tümüyle yolculuk fikrine yaslanan bir filmdir. Anlatının kuruluşu açısından baktığımızda, yolculuk motifinin, bir yandan öyküyü bir tür önce/sonra çizgisiyle ikiye bölen bir ayraç, bir yandan da öykünün tümünü çerçeveleyen bir parantez olarak kullanıldığını görürüz.

Film, gerçek bir olayı mı betimlediği, yoksa bir tür sanrı ya da düş mü olduğu ilk bakışta ayırt edilemeyen gizemli ve tuhaf bir sekansla açılır. Tuhaflık, tasvir edilen durumun kendisi kadar, kullanılan görüntünün bir yansıma olmasından, doğrudan olayın kendisini değil, suya yansıyan aksini ters olarak göstermesinden kaynaklanır. Açılış sahnesinde perdeyi tümüyle su görüntüsü doldurur, suyun sınırlarını, nerede başlayıp bittiğini göremeyiz. Sudaki yansımasından izlediğimiz olay, kamyonete yüklenen bir tabut görüntüsüdür. Bir adam omzunda taşıdığı tabutu, derme çatma bir yapının önüne çekilmiş kamyonete yükler. Havanın henüz ağarmaya başladığı saatlerdir. Görüntüye mat, donuk bir ışık, koyu mavi, gri tonlar hâkimdir. Sahnenin başlangıcında, perdenin neredeyse dörtte üçünü sola yerleştirilmiş evin suya yansıyan karaltısı doldurur. Kamera, omzunda tabut taşıyan adamın hareketini sudaki yansımasın-

dan izleyerek sağa doğru hareket eder, bu kez perdenin sağ yarısı kamyonetin karaltısıyla kaplanır. Tabutu yükledikten sonra, adam bir kez daha eve girip, bu defa tabutun kapağıyla döner. Bu ikinci hareketi kamera biraz daha geriden, solda evin, sağda kamyonetin yansımasını aynı anda alacak şekilde gösterir. Ev yarı inşaat halinde olduğundan, üstünden çıkan kesik kolonların, demirlerin akisleri de suya yansımakta, görüntünün ortasında, uzunlu kısalı dikey gölgeler oluşturmaktadır. Çekim boyunca, suda zaman zaman oluşan belli belirsiz hareketler görüntüyü hafifçe dalgalandırır. Tabutun yüklenmesinin ardından, bir kesmeyle aynı görüntünün daha uzak plan bir çekimine geçeriz. Şimdi, olayı içinden izlediğimiz suyun hafifçe dışındayızdır, su birikintisinin sınırlarını görmek mümkündür artık. Bu kez sudaki yansımada yalnızca kamyonet ve önüne çekildiği evi değil, çevredeki diğer derme çatma evleri, inşaat artıklarını da görürüz.

Bir yolculuk başlangıcını tasvir eden açılış sekansının ardından, anlatı geriye, yolculuk öncesine döner. Önce, sabahın ilk saatlerinde Eminönü Meydanı'na kaset tezgâhını taşıyan Berzan'ı, sonra Boğaz kıyısında bir sokak arasında su kaçaklarını tespite çalışan Mehmet'i görürüz. Ardından iki karakterin tanışmasını, dostluğunu, Mehmet'in gözaltına alınışını, çıkınca Berzan'ın evine taşınmasını, birlikte yaşamaya başlamalarını gösteren sekanslar gelir. Bu noktaya kadar, filmin yaklaşık üçte ikisi boyunca, açılışta sudaki yansımasından baş aşağı izlediğimiz görüntüye bir anlam veremeyiz, ta ki bu görüntü Berzan'ın ölümünün ardından bir kez daha karşımıza çıkana dek. Açılış sekansından çok daha kısa olan bu ikinci tekrarda, sudaki aksinden izlediğimiz olayı anlamlandırabiliriz artık. Mehmet, arkadaşının tabutunu memleketine götürmek üzere kamyonete yüklemektedir. Anlatının bundan sonraki üçte birlik bölümü, Mehmet'in Zorduç'a yaptığı zorlu yolculuğun hikâyesidir.

*Güneşe Yolculuk*'ta, öykünün ortasında gerçekleşen bir olayın filmin açılış sekansı olarak kullanılması, bu olaya yapılan özel vurgunun göstergesidir her şeyden önce. Film, izleyiciyi, yolculuk başlangıcı bölümünü tüm anlatıyı çerçeveleyen bir parantez gibi algılamaya, ilk bölümdeki olayları bu gizemli başlangıç sekansına

referansla düşünmeye yöneltmektedir. Aynı olayın anlatıda ikinci defa tekrarlanması ise, bu kez bir ayraç işlevi görür. Yolculuk başlangıcı sekansını ikinci kez, bu defa anlatının zamansal diziminde gerçekten ait olduğu yerde gördüğümüzde, olayın anlatıda bir dönüm noktası, bir eşik, önce ve sonra arasında bir ayrım çizgisi olduğunu düşünürüz.

Yolculuk fikrinin filmdeki temel izlek olduğu iddiasını anlatının yapılandırılışı kadar, öykü içindeki yan öğelere bakarak da destekleyebiliriz. Öykünün ana eksenini, Mehmet'in, Berzan'ın cenazesini memleketine götürmek için çıktığı yolculuk oluşturur. Ancak öykünün arka planında başka yolculuklar, başka göç hikâyeleri de vardır. Filmdeki her üç karakter de göç deneyiminden geçmiş, İstanbul'a farklı yerlerden gelmiş ve yaşantısını bu farklılığın bilgisiyle oluşturmuştur. Arzu, Almanya'ya göçmen işçi olarak giden bir ailenin kızıdır, Almanya'da doğup büyümüştür. Başına buyruk luğu, cinselliğini özgürce ifade edebilmesi, gerektiğinde herkese meydan okuyup cesaretle kendi doğrularının peşinden gitmesi sanki biraz da başka bir dünyanın bilgisine sahip oluşuyla ilgilidir. Mehmet, yoksulluk yüzünden genç yaşta memleketini, ailesini bırakıp İstanbul'a çalışmaya gelmiştir. Kendisi gibi göçmen işçi çocuklarla birlikte yoksul, harap bir han odasını paylaşır. Hayattaki tek mülkü sürekli arıza yapan bir televizyondur. Berzan'ın farklılığı yalnızca yoksulluğu değil, aynı zamanda Kürt olmasıdır. Etrafındaki birçok kişi çatışmalarda ölmüş, kaybolmuş, hapse girmiştir. Berzan, İstanbul'a zorunluluktan, canını kurtarmak için gelmiştir ve kendini sürgünde hisseder. En büyük hayali köyüne dönebilmek, geride bıraktığı sevgilisine kavuşmaktır. "Topal Kuşların Şehir Hayatları" adlı yazısında Elif Şafak, en sahici dostlukların ortak varlıklar üzerine değil, ortak yoksunluklar üzerine kurulduğunu söyler (2005: iv): Arzu, Mehmet ve Berzan'ı İstanbul'da bir araya getiren tam da ortak olarak sahip oldukları yoksunluk ve farklılıktır. Birbirlerinin halinden anlamaları, birbirlerine sahip çıkışları, dayanışmaları bu ortak deneyimin sonucudur.

*Güneşe Yolculuk*'ta Berzan ve Arzu'nun hikâyeleri arka planda kalırken, anlatı esas olarak Mehmet'in yaşadığı yolculuk etrafında

şekillenir. Bu yalnızca İstanbul'dan Zorduç'a yapılan yolculuk değildir. Söz konusu olan aynı zamanda içsel bir yolculuk, bir dönüşüm, başkalaşım sürecidir. Yolculuğun sonunda Mehmet, kimliğini hem tümüyle kaybeder, hem yeni bir benlik kazanır, hem yersiz yurtsuzlaşır, hem aidiyet ilişkisini başka türlü düşünmeye başlar. Bu içsel yolculuk, Mehmet'in İstanbul'a göçmesiyle başlamıştır ve film boyunca adım adım gelişir. Öykünün başlangıcında, henüz birkaç aydır İstanbul'da bulunan Mehmet, memleketi Tire'de farkında olmadığı bir şeyi, hiç Tireliye benzemediğini keşfeder. Aşırı esmerliği nedeniyle herkes Mehmet'i Doğulu zannetmekte, Egeli olduğunu öğrenince şaşırmaktadır. Mehmet önceleri şaka gibi gelen bu karışıklığın anlamını, zannedildiği kişi olmanın yaratabileceği sonuçları yavaş yavaş fark etmeye başlar. Berzan'la tanışmaları da bu fark ediş sürecinin başlangıcına rastlamaktadır zaten. Bir akşam milli takımın maçını izlemek için Aksaray'daki kahvehanelerden birine gider Mehmet. Bir erkek güruhu, heyecanlı bir şekilde televizyondaki karşılaşmayı izlemektedir. Maçın galibiyetle sonuçlanmasının ardından, sevinç gösterileri saldırgan bir taşkınlığa dönüşür. Ellerinde flamalar, bayraklar taşıyan bir grup, kutlamalara gürültülü tezahüratlarla sokakta devam eder ve bu esnada yoldan arabasıyla geçmekte olan birine sataşmaya başlarlar. Kutlama sevincini paylaşmadığı için güruhun öfkesini üzerine çeken adam, Kürt olmakla itham edilir. Gruptakiler arabaya vurmaya, sürücüyü çıkarıp tartaklamaya başlar. Mehmet öfkeli taraftar kalabalığıyla tek başına karşı karşıya kalan adamın yardımına koşar. Tesadüfen olay yerinden geçen Berzan da aynı şeyi yapmıştır. Berzan adamı dövmeye kalkan kalabalıktan birine yumruk atar. Ancak bu kez kalabalığın öfkesi Mehmet ve Berzan'a yönelecektir. İkisi birlikte kaçıp bir apartmana saklanarak kalabalığın elinden kurtulmayı başarırlar. Bu olay yalnızca Mehmet'in Berzan'la tanışmasına vesile olmakla kalmaz, aynı zamanda Mehmet için zannedildiği kişi olmanın, İstanbul'da Kürt olmanın, azınlık olmanın ne anlama gelebileceği konusundaki ilk tecrübesi olur.

Mehmet'in bu konudaki ikinci tecrübesi çok daha doğrudan ve yakıcıdır. Polis tarafından Kürt zannedilmenin sonuçları doğrudan

karakterin bedensel ve ruhsal bütünlüğünü, yaşamını tehdit eder niteliktedir. Polis sorgusu sırasında edindiği tecrübenin sonunda Mehmet, sahipsizliği, çaresizliği, kırılganlığı keşfeder, hayatı darmadağın olur. Berzan'ın anlattıklarını, bir gece evden götürüldükten sonra bir daha geri dönmeyen babasını, Bayrampaşa Cezaevi'nde açlık grevi yapan mahkûmları, dışarıdaki mahkûm yakınlarını şimdi farklı şekilde algılamakta, onlarla paylaştığı "ortak yoksunluğun" bilincine varmaktadır.

*Güneşe Yolculuk,* hikâyesini kimlik üzerinden değil, kimlik kaydırması üzerinden anlatan bir filmdir. Hikâyenin merkezindeki karakter Kürt değil, görüntüsünden ötürü Kürt zannedilen bir Egelidir. Bu kaydırma sonucu, filmin otaya koyduğu siyasi tartışmanın odağı, özcü, mutlak kimlik tanımından, kimliği toplumsal/tarihsel/söylemsel bir kuruluş olarak kavrayan bir anlayışa kayar. Stuart Hall'un sözleriyle söylersek, "kültürel kimlikler, tarihsel ve kültürel söylemler içinde üretilmiş özdeşleşme noktalarıdır... Bir özü değil, konumlanışı ifade ederler" (1994: 395). Bir diğer deyişle *Güneşe Yolculuk*, kimliği "hiçbir zaman tamamlanmayan, hep süreç içinde olan ve temsilin dışında değil, daima içinde kurulan bir üretim" (Hall, 1994: 392) olarak kavrar. Filmin meselesi, Kürt olmayı değil 1990'lar Türkiyesi'nde Kürt olarak konumlandırılmayı tartışmaktır. Dikkatimizi, kimliğin kökeninden kuruluş sürecine kaydıran bu yaklaşım, her aşamada kimliğin değişmez bir öz değil, asla sonlanmayacak bir oluşum ve dönüşüm süreci olduğunun altını çizer. Öykü içinde bu boyut bizzat Mehmet'in geçirdiği gözle görünür dönüşümün kendisinde belirginlik kazanır. Gözaltından çıktıktan sonra Mehmet kız arkadaşına polisin kendisinin Tireli olduğuna bir türlü inanmadığını söyler. Bunun üzerine Arzu şaka yollu Mehmet'in tipini değiştirme önerisinde bulunur. Berzan'ın ölümünün ardından Mehmet tipini değiştirmeye yeltenir gerçekten de. Çöp toplayıcılığı yaptığı sırada bulduğu sprey boyayla koyu siyah saçlarını parlak sarı renge boyar ve yolculuğu sırasında geceledeği bir otel odasında saçlarını yıkayana dek de öyle kalır. Bu hareketin anlamı, farklılığı gizlemek kadar, belirginleştirmektir de aslında. Mehmet, koyu ten renginden ötürü ayrımcılıkla, kötü muameleyle karşılaşır. Türki-

ye'de koyu ten renginin Doğululukla, yoksullukla özdeşleştirilerek hakir görülmesi açıktan açığa dile getirilmeyen, örtülü, ancak oldukça yaygın bir toplumsal önyargı ve ayrımcılık şeklidir. Koyu ten rengini daha da vurgularcasına soyadı da ironik şekilde "Kara" olan Mehmet, İstanbul'da bu önyargının kurbanı olur. Mehmet "tipini değiştirirken", amacı naif sayılabilecek bir şekilde esmerliğini gizlemek, gözden uzak tutmak, hafifletmek midir, yoksa tersine daha da görünür ve yadırgatıcı kılmak mı? Karakterin yapmak istediği, kendisine rağmen ve kendisine karşı işleyen görüntüsünü ele geçirmek, "karalığına" sahip çıkmak, "karalığını" insanların gözüne sokmak gibidir. Sanki kara teniyle sarı saçları arasındaki hemen göze batan zıtlık, herkesin görmezden geldiği ayrımcılığı, şiddeti görünür kılmanın, ifşa etmenin bir yoludur da aynı zamanda. Tipini değiştirerek Mehmet kendi dışına bir adım atmış, başka birine dönüşmeye başlamış, kendinde süregiden değişimi tescillemiş olur. Artık yalnızca kendisinin kim olduğu, nerede durduğu, nasıl konumlandığı üzerine değil, çevresinde kendisiyle benzer şekilde konumlanan diğer insanlar üzerine de düşünmektedir.

Karakterin yaşadığı içsel dönüşüm süreci, ya da kimlik yolculuğu, İstanbul'dan Zorduç'a yaptığı fiili yolculuk sırasında son noktasına ulaşacaktır. Mehmet, yola bir süre bekçilik yaptığı otoparktan çaldığı bir pikapla çıkar. Filmin açılış sekansı olarak da gördüğümüz yolculuğun başlangıç bölümünün ardından, sabahın erken saatlerinde Boğaz Köprüsü'nden geçerek İstanbul'u geride bırakır, Doğu'ya doğru yol almaya başlar. İçinden geçip gittiği coğrafya yavaş yavaş değişir, tepeler, düzlükler, bitkiler, tarlalar, renkler farklılaşır. Gece karanlıkta, yağmurda, karda durmaksızın yol alır Mehmet. Yol boyunca değişen yalnızca çevrenin dokusu değildir sanki, karakterin algısı, görme biçimi de dönüşmektedir. Daha önce fark etmediği şeyleri fark etmeye, her şeye yeni gözlerle bakmaya başlar gibidir. Pikap arıza yapınca, yolculuğun geri kalanına minibüsle, trenle ve nihayet at arabasıyla devam eder ve sonunda arkadaşının cenazesini memleketine ulaştırmayı başarır. Yolculuğun sonunda Mehmet'in kendisi de tümüyle farklı bir yerdedir artık. Bu değişimin izlerini tren yolculuğu sırasında başka bir yolcuyla yap-

tığı sohbette yakalarız. Trende aynı kompartmanda seyahat ettiği genç nereye gittiğini sorduğunda, "Zorduç," diye cevap verir Mehmet. "Oralı mısın," der genç adam. Bir an sessizce önüne baktıktan sonra, Mehmet evet anlamında başını sallar ve "Sen nerelisin," diye sorar. İronik şekilde "Tire" cevabını verir genç adam ve Mehmet'in Tire'yi duyup duymadığını sorar. Yüzünde buruk bir gülümseme belirir Mehmet'in, "Evet, bir arkadaşım Tireli'ydi, Mehmet Kara," der. Genç adam tanımadığını ifade eder tarzda başını salladıktan sonra, askerliğini yaptığını, Doğu'ya komando olarak gönderildiğini anlatır. "Tire'yi özledin mi," diye sorar Mehmet, "Evet," der genç adam. Bu tuhaf diyalog, Mehmet'in geçmişiyle, geçmişteki haliyle yaptığı bir konuşma gibidir ve adeta karaktere ayna tutarak kendi dönüşümünü fark etmesini sağlar. Mehmet, eski Mehmet değildir. Tireli Mehmet Kara geçmişte kalmıştır. Hayatına giren yıkımların, kayıpların izleriyle dönüşmüştür Mehmet. Şimdi eskiden bildiğini sandığı hiçbir şeyden emin olamaz. Kendine dair, hayatına dair, geleceğine dair, kim olduğuna, nereye ait olduğuna, nereye gittiğine dair hiçbir kesinlik yoktur. Tümüyle yersiz yurtsuzlaşmış, sahip olduğunu sandığı her şeyden sıyrılmış, kaybolmuş biridir artık. Ama tuhaf biçimde, bu kayboluş ürkütücü olduğu kadar, umut vericidir de. Her şeyin yittiği noktada, yeni bir hayat tasavvur etme imkânı vardır çünkü. Kevin Robins ve Asu Aksoy'un filmin sonunu yorumlarken söyledikleri gibi, "güneşe yolculuk ederken, Mehmet, bir sınırı (simgesel bir sınır) geçer ve sınırı geçtiği zaman, eskiden onun için asla mümkün olamayacak seçenekleri hayal edebilmenin artık mümkün olduğunu fark eder" (2000: 218). Yolculuğun sonunda Mehmet'in aştığı, aslında kendi içindeki bir sınır, kendi kimliğinin, kendi hayat tasavvurunun, kendi ufkunun sınırlarıdır.

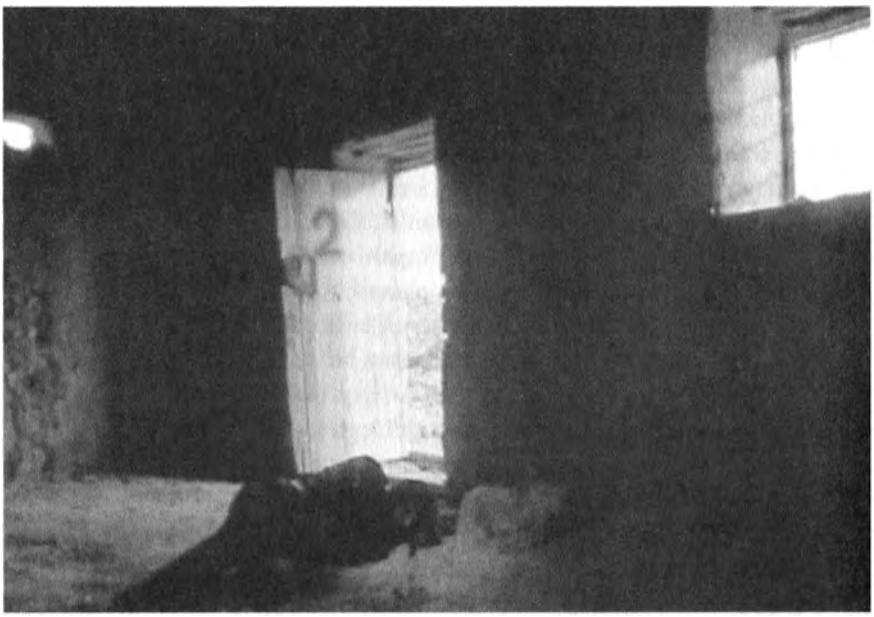
*Güneşe Yolculuk*, Hamid Naficy'nin "aksanlı sinema" kavramsallaştırmasında olduğu gibi yolculuk teması etrafında şekillenir. Filmdeki yolculuk, Naficy'nin ortaya attığı üç yolculuk türünden en fazla ikincisiyle, yitirme, kaybolma, evsizlik motiflerini içeren arayış yolculuklarıyla örtüşmektedir. Yine aksanlı sinemada olduğu gibi, filmde yolculuğun temel izlek olması, görsel düzlemde,

mekânın, coğrafyanın önemli bir anlam oluşturucu unsur olarak vurgulanmasını getirir. Naficy'nin aksanlı filmlerde gözlediği üç zaman-mekân eklemlenmesi modeli *Güneşe Yolculuk*'ta kimi zaman birbirinin etkisini güçlendirerek, kimi zamansa birbiriyle çelişir şekilde bir arada bulunur. Filmin, Mehmet'in İstanbul'dan Zorduç'a yaptığı yolculuğu tasvir eden son üçte birlik bölümünde, "üçüncü-mekân" modelinin öne çıktığı açıktır. Tümü fiilen ara mekânlarda, yollarda, taşıtlarda, otellerde geçen bu bölümde, "üçüncü-mekân"larla iç içe "açık" ve "kapalı" zaman-mekân eklemlenmesi modellerine de rastlarız.

"Açık" modelin eve dönüş yolculuklarını ya da geride bırakılan yurdun anısını betimlemede kullanıldığını belirten Naficy, bu modelde doğayı, coğrafyayı, açık alanları vurgulayan mizansen aracılığıyla bir sınırsızlık, sonsuzluk, zamansızlık duygusu yaratıldığını söylemektedir. Bu, *Güneşe Yolculuk* için de geçerlidir. Mehmet, Doğu'ya ilk kez gitmektedir, bu onun açısından bir eve dönüş yolculuğu değildir. Ne var ki yaşadıkları, Berzan aracılığıyla yapılan dolaylı bir eve dönüş yolculuğu gibidir yine de. İstanbul'da, ikisini de uyku tutmayıp sohbet ettikleri bir gece Berzan, "Oraları bir görsen Mehmet, o dağları..." diye anlatır özlemle. Sonra, "Döneceğim bir gün mutlaka, Şirvan'ı da yanıma alacağım, büyük bir ev yapacağım," diyerek en büyük hayalini dile getirir. Mehmet şimdi o dağları görmektedir. Çevresindeki her şeye biraz Berzan'ın gözüyle bakar ister istemez. İzleyiciye sunulan bakış için de aynı şey geçerlidir. Yolculuk bölümünde film genellikle uzun ve aşırı uzun plan çevre çekimleri aracılığıyla doğanın görkemli güzelliğini öne çıkarır. Bu çekimlerde arabayı uzaktan küçücük bir figür olarak yol alırken görürüz. Birçok sahnede, güneşin henüz doğduğu ya da batmak üzere olduğu dakikalarda gökyüzünün göz alıcı renkleri vurgulanır. İlerleyen yolla birlikte hava şartları değişir. Kâh karla kaplı uçsuz bucaksız düzlükleri, kâh yeşil otların belli belirsiz kaplamaya başladığı tepeleri görürüz. Fonda Ciwan Haco'nun ritmik ama dokunaklı türküsü eşliğinde izlediğimiz bu doğa çekimleri, Berzan'ın özlemle anımsadığı memleketini, bir gün geri dönme hayallerini anıştırır ister istemez.

Ancak, "açık" zaman-mekân eklemlenmesi modeliyle eşzamanlı olarak ve bu modelin yarattığı açıklık, hareket, sınırsızlık, zamansızlık, sonsuzluk duygusunu kesintiye uğratır biçimde, "kapalı" zaman-mekân eklemlenmesi modelinin kullanımına da rastlarız yolculuk bölümünde. Bu bölümde "kapalı" modelin en güçlü vurgulandığı sekans, karakterin küçük bir kentte, bir otel odasında geçirdiği gecedir. Mehmet, Olağanüstü Hal Uygulaması altında olan kente minibüsle akşam saatinde, hava kararduktan sonra varır. Berzan'ın tabutunun minibüsten indirilişini gösteren kısa açılış sahnesinde, kent merkezinin karanlık, izbe, klostrofobik havası vurgulanır. Ortamda, Naficy'nin "kapalı" zaman-mekân eklemlenmesi modeliyle özdeşleştirdiği bir paranoya, tedirginlik havası vardır. Otelci önce Mehmet'e oda vermek istemez, ancak dışarıdan birtakım seslerin, muhtemelen yaklaşan bir konvoyun duyulmasının ardından aceleyle tabutu içeri taşıyıp otelin kapısını kapatır. Mehmet ertesi sabah uyandığında otelin önündeki meydanın tanklarla kaplı olduğunu görür. Pencerenin gerisinden saatlerce tanklardan başka hiçbir şeyin olmadığı bomboş kenti izler. Dış çekim görüntülerinde belgesel arşiv görüntülerinin kullanıldığı bu bölümde, görsel olarak doğrudan bir kapalılık, kısıtlılık, kuşatılmışlık duygusu kurulur. Yoğun yağmur yağışı altında çekilen görüntüye, puslu gri, koyu tonlar hâkimdir. Tankların kapsayıcı, kendini dayatan varlığı mekânın kendine has dokusunu siler. Mehmet'in elinden, fiilen kapalı kaldığı daracık otel odasından bu görüntüyü korku ve tedirginlik içinde izlemekten başka bir şey gelmez. Yolculuk bölümünde, kapalı zaman-mekân eklemlenmesi modeliyle en güçlü biçimde kent merkezinde geçen bu sahnede karşılaşırız. Bunun dışında bölümün tümü hareketliliği ve açık alanı vurgulayan yollarda geçer. Ancak kapalılık duygusu bu açık alan çekimlerinde de bir ölçüde anıştırılır. Mehmet'in yolculuğu sık sık askerin yaptığı çevirmelerle, kimlik kontrolleriyle bölünür. Birçok yerde dikenli tellerle ayrılmış askeri bölgeler, gözetleme kuleleri vardır. Bu görüntüler beraberinde bir sınırlandırılmışlık duygusu getirir.

Yolculuk bölümünde, açık zaman-mekân eklemlenmesi modeliyle örtüşüyor gibi görünse de, aslında kolay kolay hiçbir sınıfla-



Boşaltılmış evin içinden çekilen sahne sanki ev bizi alıkoyuyor, içine çekiyor, kuşatıyor duygusu yaratır. Ev, bir tür hayalet mekâna dönüşür.

maya sokulamayacak, tuhaf bir mekân türüyle de karşılaşırız. Bu tuhaf mekânlar boşaltılmış köylerdir. Mehmet'in yolu iki kez geçer bu mekânlardan. Yolculuğun pikapla yaptığı bölümünde boşaltılmış bir köye rastlar. Arabayı durdurup şaşkınlık ve tedirginlikle dolaşır bir süre köyün içinde. Yarı yıkık halde bulunan, pencereleri sökülmüş taş evlerin birçoğunun duvarlarında kırmızı çarpı işaretleri vardır.[12] Köy, açık alan olmasına rağmen tuhaf bir durağanlık, hareketsizlik, kapalılık duygusu yayar. Sanki gizi içinde hapis kalmış, hikâyesini anlatamayan, kendi üstüne kitlenmiş bir mekân vardır karşımızda. Yıkık duvarlar, kör pencereler ürpertici bir geçmişi anıştırır, ama açık etmez. Mehmet, evlerden birinin tahta kapısını usulca itip içeri girer, bir iki adım attıktan sonra hemen çıkar. Kapının dibine çömelip kalakalır. Mehmet'in kederli yüzünü gösteren yakın plan bir çekimin ardından, kesmeyle evin içinden yapılan bir çekime atlarız. Bu çekim, karakterin bakış açısını ve mevcut konumunu yansıtmadığı gibi, onun hiçbir zaman bulunmadığı bir noktadan, girişin sol tarafında ve biraz gerisinde alçağa yerleştirilmiş kameradan yapılmaktadır. İlerideki aralık kapıdan sızan ışıkla az çok aydınlanan ev içini gösteren bu çekimde, izleyici içeride, boş evde yalnız bırakılır. Karakter dışarıdayken boş mekânın içinden yapılan ve izleyici bakışının karakterinkinden tümüyle soyutlandığı bu çekimde, rahatsızlık verici, ürpertici bir yan vardır. Sanki ev, bizi alıkoyar, içine çeker, kuşatır gibidir. Geçmişin yükü, ağırlığı mekânı ele geçirmiştir adeta. Zaman durmuştur. İçinden yaşamın çıktığı, ama hâlâ bir şekilde yaşayan ev, bir tür hayalet mekâna dönüşmüştür.

Mehmet'in yolunun düştüğü diğer "hayalet mekân", yolculuğun menzili olan Zorduç'tur. Berzan'ın köyü, GAP nedeniyle bölgede baraj suları altında kalan onlarca köyden biridir. Mehmet köye toprak yoldan ağır ağır ilerleyen bir at arabasıyla gider. Önce devrilmiş Zorduç tabelası çıkar karşısına. Köye yaklaşınca şaşkınlıkla

12. Ustaoğlu'nu *Güneşe Yolculuk* filmini çekmeye yönelten, Güneydoğu'da korucu sistemini benimsemeyen köylerin kırmızı çarpıyla işaretlendikten sonra boşaltıldığına ve GAP projesinin ardından bazı köylerin sular altında kaldığına ilişkin okuduğu iki gazete haberi olmuştur (Ustaoğlu, 2001: 28).

ayağa kalkar arabanın üzerinde. Onun bakış açısından bir dizi uzun plan çekimle sular altındaki köyü görürüz. Sadece çatıları görünen evler, suyun içinde sıralanan elektrik direkleri, yarısı görünen çarpık bir minare... Araba su kıyısına yaklaşır, Mehmet arabacının yardımıyla tabutu indirir. Araba gittikten sonra, Mehmet tabutu toprakta güçlükle sürükleyerek kıyıdan suya iter. Vakit alacakaranlıktır. Havada suyu pembe-mora boyayan soluk bir ışık vardır. Berzan'ın tabutu hafifçe yana yatarak akıntıyla birlikte yavaş yavaş uzaklaşmaya başlar. Yakın plan bir çekimle Mehmet'in yüzünü, gözleri dolu, arkadaşının arkasından hüzünlü bakışını izleriz. Ardından uzun plan çekimde yeniden tabutu görürüz. Güneşin ışıkları, suyu, arkadaki tepeleri daha koyu pembe-mor tonlara boyamaktadır şimdi. Geride bir kuş sürüsü çığlıklar atarak suyun üzerine iner. Kamera daha ileriye, suya, suyun üzerinde havalanıp inen kuşlara odaklanır. Fonda Berzan'ın sesini duyarız, İstanbul'da kuşları sayarken yaptığı gibi sayı saymaktadır. "Bir, iki, üç..." diye ağır ağır sayan sesin eşliğinde, günbatımında kızıla kesmiş suyun görüntüleri birbiri ardına belirir karşımızda. Ses, on beşlere geldiğinde yavaş yavaş kısılıp kaybolur. Bu esnada su imgesinin üstüne, göz alabildiğine uzanan bir düzlükte güneş batımını gösteren bir imge biner. Perde ortada ufuk çizgisiyle boylu boyunca bölünmüştür. Toprak koyu, gökyüzü biraz daha açık kiremit rengidir. Ufuk çizgisinin hemen üzerinde, güneş ateşten bir top gibi sapsarı, kocaman doldurur görüntüyü. Bu muhteşem günbatımı görüntüsünde doğaya ait olmayan tek bir unsur vardır, karenin sol orta bölümüne yerleştirilmiş bir askeri gözetleme kulesi. Film, sabit açıdan alınan bu uzak plan çekimle sona erer. Perdeden bitiş kredileri geçerken, an be an güneşin toprağa batışına, ufuk çizgisinde adeta eriyerek kayboluşuna tanık oluruz. Bu son derece estetik ve dokunaklı bitiş sekansı bize Zorduç'u, Berzan'ın memleketini, adeta Berzan'ın gözleriyle gösterir. Filmin Berzan'ın sesiyle bitmesi, Berzan'ın özlemle hayal ettiği memleketine nihayet kavuştuğunu, memleketinin toprağına karıştığını düşündürür. Sanki izlediğimiz büyüleyici günbatımı, Berzan için ihtişamlı bir eve dönüş törenidir. Ancak bir yanıyla doğanın, açıklığın, sınırsızlığın vurgulandığı bu imge, bir

yanıyla da sınırlılığı, kapalılığı, kısıtlılığı dayatan bir unsurla, askeri gözetleme kulesiyle bir arada var olur.

*Güneşe Yolculuk*'u Naficy'nin geliştirdiği "aksanlı sinema" kavramsallaştırması içinde değerlendirirken, karşımıza çıkan bir diğer önemli kesişme noktası ses kullanımıdır. Göç, kimlik, kültürel fark gibi konuları tartışan film, ister istemez dil ve aksan farklılıklarına yer verir öyküsünde. Kürtçe hem Kürt karakterlerin kendi aralarındaki konuşmalarında, hem de şarkı sözlerinde çıkar karşımıza. Ancak bu noktada filmdeki müzik kullanımını ayrıca tartışmalıyız.

*Güneşe Yolculuk*'ta, yine Naficy'nin "aksanlı sinema" kavramsallaştırmasında olduğu gibi, göç durumu beraberinde geride bırakılan eve, yurda dair belirli bir tasavvuru getirir. Bu çerçevede, geride bırakılan yurtla bağlantı kurmaya yarayan iletişim araçları anlatıda önemli işlev üstlenir. Öykünün başında Berzan'ı sabahın ilk saatlerinde, gün daha henüz ağarmaya başlamışken seyyar kaset arabasını Eminönü Meydanı'na doğru iterken görürüz. Meydana gelince, ilk iş üzerinde Şirvan yazan bir plakayı ve nişanlısının fotoğrafını çıkarıp tezgâhın üzerine asmak olur. Ardından bir kaset koyar teybe. Kürtçe şarkının ritmik melodisi bir anda doldurur meydanı. Şarkıyla birlikte, kurgunun ritmi hızlanır, atmosfer değişir birden. Sabahın ilk saatlerindeki karanlık renkler aydınlanmaya, meydan kalabalıklaşmaya başlar. Perdeye arka arkaya Eminönü'nden görüntüler gelir. İşe yetişmek için hızlı hızlı yürüyenler, simit alanlar (ki Yeşim Ustaoğlu'nun kendisini görürüz burada figüran olarak), Galata Köprüsü'nde balık tutanlar, seyyar satıcılar... Meydana geldiğinde yapayalnız olan, üşümekte olan Berzan'a arkadaşlık eder, içini ısıtır müzik adeta. Kürtçe şarkılar, geçmişi şimdiki zamana, ait olunan yeri buraya taşımanın bir aracıdır. Karakter, müzik aracılığıyla İstanbul'u kendine mal etmeyi, İstanbul'da kendine ait bir dünya kurmayı başarır.

Hep memleket özlemiyle yaşayan Berzan için, sürgünü katlanılır kılan üç şey vardır: Memleketinin resimleri, Şirvan'ın fotoğrafı ve Kürtçe şarkılar. Bunlar aracılığıyla geride bıraktığı eviyle bağlantısı hep canlı kalır. Tek göz, yoksul gecekondusunun duvarları kimi manzara, kimi ailesiyle arkadaşlarıyla çekilmiş fotoğraflar

olan büyüklü küçüklü resimlerle kaplıdır. Bu nesneler Berzan için geçmişinin kaybolmadığının, bir yere ait olduğunun, bugünkü yaşantısının o yerle bağlantılı olarak anlam kazandığının kanıtlarıdır.

Geride bırakılan memleketi bugüne taşıyan bir araç olmanın ötesinde, *Güneşe Yolculuk*'ta müzik kimi sahnelerde çok daha duyumsal, neredeyse dokunuşsal bir nitelik kazanır. "Dokunuşsal ses" (*haptic sound*) kavramını Laura Marks (2000) sürgün ve diasporik yönetmenlerin filmlerinde gözlenebilecek unsurlardan birisi olarak tartışmaktadır. Marks'a göre, sıradan gündelik hayat deneyimimizde çevremizi sesler aracılığıyla az veya çok araçsal şekilde algılarken, bazı seslere özel bir önem ve ayrıcalık atfeder, diğerlerini geri plana iteriz. Bu araçsal işitsel düzen içinde, çevre seslerini farklılaşmamış bir bütün olarak algılarız. Ancak bazı özel ve genellikle kısa anlarda, hangisine öncelik tanıyacağımız konusunda biz henüz bir seçim yapmadan, tüm sesleri aralarında bir hiyerarşi olmaksızın algıladığımız da olur. Marks, sesin bizi kuşattığı, adeta tüm bedenimize dokunduğu bu algı durumunu "dokunuşsal işitme" olarak adlandırır. Bazı durumlar, biz sesler arasında henüz bir ayrım yapmadan oluşan dokunuşsal işitme deneyiminin daha uzun süre yaşanmasına elverir. Sözgelimi ormanda yürürken ya da sabah uyanır uyanmaz yaşadığımız sessizlik anları, ya da tersine çok yüksek volümde müziğin bizi kuşattığı dans pistinde olma deneyimi, "dokunuşsal işitme" durumunun uzadığı zamanlardır. "Bu durumda, bedenle dünya arasındaki sessel sınırlar ayırt edilemez hale gelir: Ağaçların hışırtısı nefesimizin sesine karışır ya da tersine müziğin patlayan sesini göğüs boşluğumuzda hissederiz ve bu ses bedenimizi içeriden harekete geçirir (2000: 183).

*Güneşe Yolculuk*'ta, müziğin böyle "dokunuşsal" bir boyut kazanması durumuyla iki kez karşılaşırız. Bunlardan ilki, Mehmet'in Berzan'ın evinde kalmaya başladıktan sonra birlikte geçirdikleri bir akşamdır. Sahne, Berzan'ın tüpte su ısıtıp Mehmet'i leğende yıkama görüntüsüyle başlar. Mehmet çöp toplayıcılığı yapmaktadır. Berzan, "bu çöp kokusu başka türlü çıkmaz," diyerek arkadaşını sıcak suyla yıkar. İki arkadaşın birbirine sahip çıkışının, dayanışmasının altını çizen bu sahnenin sonunda, fonda yüksek ritimli bir

melodi duyulmaya başlar. Banyo sahnesi, halay çeken üç gencin, Mehmet, Berzan ve Berzan'ın Kürt arkadaşı Şeyhmus'un, bedenlerinin yakın plan çekimlerine bağlanır. Şeyhmus elinde vurmalı bir çalgıyla müziğe eşlik ederken, Berzan, Mehmet'e kendi yöresel oyunlarını gösterir. İki genç omuz omuza neredeyse kendilerinden geçmiş halde müziğin ritmiyle ayaklarını yere vurur, bedenleri bir öne bir geriye hızla hareket eder. Berzan sürekli "Hadi Mehmet, hadi Mehmet," diyerek arkadaşını daha da hızlandırmaya çalışır, Mehmet ara sıra nefes nefese "Oluyor mu," diye sorar. Enerjileri tümüyle tükendiğinde, üçü bitap vaziyette yerdeki sedirin üzerine yığılırlar. Bu sahnede işittiğimiz müziği, tam da Marks'ın tarif ettiği tarzda, bedeni ele geçiren, sarmalayan, kuşatan türden "dokunuşsal" bir ses olarak algılarız. Karakterlerin tüm varlıklarını ele geçiren müzik, her şeyi kuşatır, içine alır. Aynı ritmik müziği daha sonra bir kez daha duyarız filmde. Berzan'ın cenazesini Adli Tıp'tan çıkarıp eve getirdiği akşam, Mehmet'i Berzan'ın evinde bu kez tek başına bir aşağı bir yukarı yürürken görürüz. Bir yandan arkadaşını kaybetmenin acısını yaşamakta, bir yandan da bunun haksız, adaletsiz bir ölüm olmasından dolayı öfke duymaktadır. Odada gezinirken, duvarlara, kapıya tekme atmaya, yumruk vurmaya başlar Mehmet. Derken fonda daha önceki sahneden bildiğimiz müzik yükselir yavaş yavaş. Müziğin ritmi eşliğinde, karakter bu kez çok daha hızlı, sert şekilde kendini oradan oraya savurmaya, etrafı tekmelemeye, tüm bedeniyle öne arkaya hareket etmeye başlar. Fonda müzikle birlikte, yine önceki sahneden hatırladığımız Berzan'ın sesini duyarız, "Hadi Mehmet, hadi Mehmet," diye arkadaşını yüreklendirmekte, hızlandırmaktadır. Bir noktada nefes nefese, tükenmiş, bitap yere atar kendini Mehmet, fondaki müzik kesilir. Bu sahnede duyduklarımız Mehmet'in kafasının içindeki seslerdir. Önceki sahnede karakterlerin tüm bedenlerini ele geçiren sesten farklı olarak, bu kez sesi doğrudan bellek üretmektedir. Sözlerle dile getirilemeyen öfke ve acı, bedende patlar. Mehmet, belleğinde müzikle birlikte Berzan'ın sesini de duyar. Bu ses ne yapması gerektiğini fısıldamakta, yüreklendirmektedir onu. Sesler, kışkırtıcı olduğu kadar, sağaltıcıdır da. Tükenmiş vaziyette yere yı-

ğıldığında, Mehmet artık ne yapacağını bilmektedir. Tıpkı önceki sahnede olduğu gibi burada da izleyici müziği "dokunuşsal" bir ses olarak algılar. Ses, karakterle birlikte bizi de kuşatır. Mehmet'in acısını, öfkesini duyumsamamızı sağlar.[13]

### "Bağımsız Ulusaşırı Sinema"yı Yeniden Düşünmek

*Güneşe Yolculuk*'un, Naficy'nin "aksanlı sinema" kavramsallaştırmasıyla pek çok noktada kesişen bir film olduğu açık. Üstelik bu kesişme noktaları yalnızca *Güneşe Yolculuk* için değil, geçtiğimiz on yılda Türkiye'de üretilen başka filmler için de geçerli. Bu bölümün başında "yeni politik filmler" olarak adlandırdığım *Hiçbir Yerde, Çamur, Yazı Tura, Bulutları Beklerken* gibi filmleri düşündüğümüzde, *Güneşe Yolculuk*'un tematik ve biçimsel özelliklerinin bu filmlerde de farklı şekillerde karşımıza çıktığını fark ederiz. Sözünü ettiğim filmlerin tümünde "yolculuk" temel izlek olarak belirir. Her filmde yolculuk, karakterlerin yaşadığı travmatik bir deneyimin nedeni ya da sonucu olarak yaşanır. *Hiçbir Yerde*'de oğlu kayıp bir kadının onu aramak üzere İstanbul'dan Mardin'e yaptığı yolculuğun; *Çamur*'da, Kıbrıs'taki savaş ve adanın Rum ve Türk toplumları arasında bölünmesinin yarattığı travmaların izleriyle boğuşan bir grup insanın bunu aşmak için adanın iki tarafı arasında yaptıkları farazi ve gerçek yolculukların; *Yazı Tura*'da asker olarak Doğu'ya gitmiş ve çatışmalarda sakatlanmış (bedensel bütünlüklerini, uzuvlarını, yetilerini kaybetmiş) iki gencin eve dönüş yolculuklarının; *Bulutları Beklerken*'de çocukluğunda ailesiyle bir-

13. İlginç biçimde, *Güneşe Yolculuk*'ta müziğin "dokunuşsal" niteliğiyle karşıtlık oluşturan, öykü içinde zıt bir etki yaratmak üzere kullanılan bir ses türü de vardır. Filmin İstanbul'da geçen bölümünün farklı noktalarında olayların arka planında seyyar tüp dağıtım arabasının tanıtım ezgisini duyarız: Bir kadın sesi melodik şekilde "Aygaz" demektedir. Türkiye'nin toplumsal/siyasal yaşamında büyük çalkantıların yaşandığı, Güneydoğu'daki çatışmalarda otuz bin kişinin öldüğü, cezaevlerinde açlık grevlerinin, faili meçhul cinayetlerin, politik kayıpların yaşandığı bu dönemde, öykünün farklı noktalarında tekrar tekrar kar-

likte göçe zorlanmış, göç yollarında ailesini ve sevdiklerini kaybetmiş, bir Türk ailenin yanına sığınarak hayatta kalabilmiş bir Rum kadının yıllar sonra ömrü boyunca saklı tuttuğu geçmişine yaptığı yolculuğun öyküsünü izleriz. Her filmde, bireysel olarak yaşanan kayıpların, travmaların nedeni daima tarihsel/toplumsal olaylardır. Başka bir deyişle, her bir film tarihsel/toplumsal travmaların tek tek insanlar tarafından bireysel düzlemde nasıl yaşandığına, insanların hayatlarında bıraktığı izlere odaklanır.[14] Bu anlamda anlatının temel eksenini yalnızca fiziksel olarak yer değiştirmeyi, bir yerden bir yere gitmeyi gerektiren dışsal yolculuklar değil, aynı zamanda karakterlerin içsel yolculukları, yaşadıkları dönüşüm süreci oluşturmaktadır. Bunlar karakterlerin bir yandan kendilerini tümüyle kaybettikleri, yersiz yurtsuzlaştıkları, yaşamlarındaki tüm kesinliklerin, doğru bildikleri her şeyin yok olduğu parçalayıcı yolculuklardır. Ancak her yolculuk aynı zamanda yeni bir benlik oluşturabilmek için bir başlangıç da olmaktadır. Filmlerde, yolculuğun temel izlek olması, yer, mekân ve coğrafyanın önemli bir anlam oluşturucu öğe olarak vurgulanmasını getirir. Mekân, karakterlerin yaşadıkları travmatik deneyimlerin şekillendirdiği öznel algılarının filtresinden gösterilir. *Yazı Tura*'da sözgelimi, karakterlerin sürekli çok yakın mesafeden dijital kamerayla takip edilmesi, görüntüdeki bitmeyen sarsıntı ve hareket duygusu, Güneydoğu'da savaşmış iki genç insanın etraflarını ajite olmuş, tedirgin, huzursuz bir perspektiften gören bakış açılarını yansıtır. Tersine, *Bulutları Beklerken*'de, ağırlıklı olarak durağan uzun plan çekimlerin kullanıldığı ağır tempolu görsel üslup, hayatını gizlenerek geçirmek zorunda kalmış bir kadının yaşadığı zihinsel/duygusal uyuşmayı, içe kapanmayı ifade eder niteliktedir. Benzer şekilde, aidiyet, kimlik ve bellek soruları-

şımıza çıkan bu tuhaf melodi, sanki bir tür normalleştirme/hizaya sokma mekanizmasının varlığını imler gibidir. Sürekli aynı tonlamayla "Aygaz" diyen bu sakin, donuk ses, bir bilimkurgu ya da korku filmindeymişçesine insanları adeta uyuşturmakta, gözleri önünde yaşanan şeyleri görmelerini engellemekte, her şeyin normal ve kontrol altında olduğu mesajını vermektedir.

14. *Güneşe Yolculuk*'un doğrudan "travma" kavramı çerçevesinde yapılmış bir çözümlemesi için bkz. Köksal (2005).

nı öne çıkaran yeni politik filmlerde, öznelliğin ve kimliğin dil aracılığıyla kurulması anlatıda önemli bir anlam katmanı oluşturur. *Bulutları Beklerken*'de kahraman, yaşadığı Karadeniz köyünde yıllar sonra bir anda kimsenin anlamadığı bir dili, çocukluğundan beri konuşmadığı Rumca'yı konuşmaya başlar. *Çamur*'un Kıbrıslı erkek kahramanı, adada askerliğini yaparken tutulduğu gizemli bir hastalık nedeniyle dilsizleşir, konuşma yetisini yitirir. Paylaştıkları ortak tematik ilgiler ve biçimsel stratejiler, yeni politik filmlerin, bölümün başında da belirttiğim gibi, ulusal aidiyet meselesini belki Türk sinema tarihinde hiç olmadığı yoğunlukta sorunsallaştırmaları sonucunu doğurmaktadır.

Bu durumda, yeni politik filmleri nasıl konumlandırmalıyız? Yönetmenlerinin düzanlamda göçmenlik ve/veya sürgünlük deneyiminden geçmemiş olmasına karşın, bu filmlerin "aksanlı sinema"yla paylaştıkları tematik ve biçimsel ortaklıklarını ne şekilde açıklayabiliriz? Kanımca, yukarıda sıraladığım yeni politik filmler basitçe "ulusal sinema" kategorisi içinde değerlendirilemez. "Ulusal sinema" kavramı, ulusal sınırları verili kabul ettiği, bu sınırların siyasi ve ekonomik gelişmeleri, kültürel üretimi ve kimliği kendi içinde tutabildiği varsayımı üzerinde durduğu ve ulusal kimliğin bütünlüklü ve sabitlenmiş bir yapıda olduğu ön kabulüne dayandığı içindir ki, zaten kendi başına fazlasıyla sorunlu bir kavramdır (Higson, 2000: 67). Bu haliyle yeni politik filmler, zaten sorunlu bir kavram olan "ulusal sinema"yı iş göremez hale getirecek derecede zorlamaktadır. Zira, Robins ve Aksoy'un *Güneşe Yolculuk*'u tartışırken söyledikleri gibi, yeni politik filmlerin tümünün ortak noktası, "ulusal bir topluluğun (ve sinemanın) hiçbir zaman soramayacağı soruyu ortaya atmaktır: değişim ve değişim imkânının koşulları sorusu" (2000: 218).

Kanımca yeni politik filmler, yalnızca ulusal sinema kavramının sınırlılıklarına işaret etmeleri anlamında değil, aynı zamanda son dönemde sinema ve kültür incelemeleri alanında yoğun biçimde tartışılan "bağımsız ulusaşırı sinema", "aksanlı sinema", "göçmen sineması", "sürgün sineması", "diasporik sinema", "kültürlerarası sinema" gibi kavramlarla ifade edilen tartışmanın içerdiği so-

runlu alanı ortaya koymak açısından da oldukça ilginç ve önemli bir konumdalar. Bu kavramsallaştırma çabalarının tümünün ortak olarak gelip dayandığı nokta, "bağımsız ulusaşırı" filmlerin esas olarak yönetmenlerin yaşadığı yerinden edilmişlik deneyimi çerçevesinde biçimlendiğidir. Yerinden edilmişlik durumu ise, son kertede yönü Üçüncü Dünya ülkelerinden Batılı kozmopolit merkezlere doğru giden bir göç/sürgün/diaspora deneyimini ifade etmektedir. Söz konusu deneyimin, yönetmenlere aidiyet ve kimlik ilişkilerini sorgulamada ayrıcalıklı bir eleştirel konum kazandırdığı varsayılır.

Böyle bir yaklaşımın özellikle üç noktada sorunlu olduğunu düşünüyorum. Birincisi, sürgün ve diaspora deneyimini dar şekilde Üçüncü Dünya'dan Batı'ya doğru bir hareket olarak kavramak, Batı-dışı ülkelerin kendi içlerinde ve kendi aralarında yaşanan karmaşık yerinden edilme ve göç deneyimlerinin görmezden gelinmesi anlamına geliyor. İkincisi böyle bir yaklaşım, göç, sürgün ve/veya diaspora deneyimlerini yücelterek, bu deneyime sahip olmanın aidiyet ilişkileri konusunda kendiliğinden bir eleştirel bilinçliliği beraberinde getireceği varsayımına sahiptir. Sürgünlük durumunu böylesine mutlaklaştırmak, "birbirini tanımlayan ve karşılıklı olarak kuran kavramlar olarak milliyetçilik ve sürgünlük arasındaki iki taraflı oyunu" (Said, 1994: 359) gözden kaçırma riskini getirdiği gibi, farklı tarihsel/toplumsal koşullarda yaşanan sürgünlük halleri arasında ayrım yapmayı, bu deneyimleri kendi özgül bağlamlarında kavrayabilmeyi de güçleştirir. Üçüncü olarak bu yaklaşım, Naficy'nin sözleriyle, "aynı anda yerleşik, ama evrensel" ya da "yerel, ama küresel" olma iddiasından ötürü de son derece sorunludur (2001: 12). Zira böyle bir iddia, aidiyet ilişkileri konusunda evrensel düzlemde söz söyleme, estetik ve politik anlamda eleştirel müdahalede bulunma hakkını son kertede Batı'da gerçekleştirilen kültürel üretime (bu üretim Üçüncü Dünya kökenli sanatçılar tarafından yapılıyor da olsa) saklarken, dünyanın geri kalanına bu konularda ancak kendi yerel bağlamlarının sınırları içinde geçerli olabilecek kadar söz söyleme hakkı tanımış olur.

Bu sorunlara dikkat çekmekteki amacım ne sürgün koşulunun özgül gerçekliğini inkâr etmek, ne de ulusal sınırların dayattığı ta-

rihsel gerçekliği reddetmek. Ancak, çağdaş kültür üretimi bağlamında bu iki kategorinin ayrı ayrı değil, birbiriyle ilişkili olarak kavramsallaştırılması gerektiğini düşünüyorum.[15] Zira, yeni bir sinemasal tür kavramsallaştırması yapmak, yeni sınır çizgileri oluşturmak demek olduğu kadar, yeni ilişkiler inşa etmek de demektir aynı zamanda.

"Kişinin içinde yaşadığı toplumla ilgili oluşturduğu bir aidiyetsizlik, kimliksizlik duygusu," der Paul Willemen, "kültürel hayatın en yoğun ve üretken boyutlarının ortaya çıkışı için bir önkoşuldur" (1989: 28). Türkiye'de geçtiğimiz on yıldır üretilen "yeni politik filmler", bu türden bir "aidiyetsizlik" ve "kimliksizlik" duygusunun yegâne koşulunun, Naficy'nin yaptığı gibi dar anlamda tanımlanmış bir sürgün ve/veya diaspora deneyimi olmadığını ortaya koymaktadır.[16] Bu çerçevede, "bağımsız ulusaşırı sinema" kavramının, basitçe sürgün/diaspora sinemasının sınırlarını çizen bir kategori olarak değil, "ulusal sinema" ve "sürgün/diaspora sineması" arasında dinamik bir geçişkenliği tesis edebilecek bir kavram olarak yeniden tanımlanması durumunda çok daha etkili olabileceğini düşünüyorum.[17]

15. Benzer şekilde Andreas Huyssen (2003a), günümüz küresel dünyasında ulus ve diaspora kavramlarının değişen içeriklerinin birbirleriyle ilişkili olarak yeniden tanımlanması gerekliliğine işaret eder. Huyssen'e göre, bugün "ev, anavatan (*Heimat*), ne ulus ne de diaspora için artık bir zamanlar oldukları şey değildir" (2003a: 151).

16. Elbette bu gözlemi Türk sineması dışındaki başka yeni dalga sinemaların aidiyet meselesini sorunsallaştıran filmlerine bakarak da yapabiliriz. Yeni dalga Hong Kong, İran ve Türk sinemalarının "ulusaşırı bağımsız sinema" kavramı çerçevesinde paralel bir okuması için bkz. Suner (2005a).

17. Çeşitli araştırmacılar farklı tartışmalar bağlamında "ulusal sinema" ve "sürgün sineması" kavramlarının diyalektik bir ilişki içinde düşünülmesi gerekliliğinin altını çizerler. Daha fazla tartışma için bkz. Shohat (2003), Gemünden ve Kaes (2003).

**Yeni Politik Filmler Kime Sesleniyor?**

"Aksanlı sinema"nın alımlanma koşullarından bahsederken Hamid Naficy, bu filmler karşısında genellikle "bölünmüş" bir izleyici tepkisinin söz konusu olduğunu belirtir (2001: 51). Bölünmüşlük, filmlerin aldığı olumlu eleştirilerle, düşük izleyici sayısı arasındaki çelişkiden kaynaklanır. Düşük izleyici sayısı ise, genellikle filmlerin üretildikten sonra dağıtım ve gösterim olanağı bulma konusunda yaşadıkları güçlüklerle, uğradıkları açık ya da örtük politik ve ticari sansürle bağlantılıdır.

Yeni politik filmler özelinde, söz konusu "bölünmüş" alımlanma durumunun, filmlerin Türkiye içinde ve dışında gördüğü ilginin çarpıcı biçimde orantısız olması anlamında da geçerli olduğunu düşünüyorum. Bu filmler tipik olarak Türkiye dışında ilgiyle karşılanır, festivallerde ödüller alırken, Türkiye içinde hoşnutsuz bir suskunlukla karşılaşmaktadır. Bu noktada, "sanat" filmlerinin popüler filmlere kıyasla izleyici sayılarının düşük oluşundan, sözgelimi Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz gibi "sanat" sinemasıyla özdeşleştirilen yönetmenlerin filmlerinin Türkiye'de, yurtdışında gördüklerinden görece az ilgi görmesinden daha farklı bir durumdan söz ediyoruz. "Sanat" sinemasının karşılaştığı, filmlerin belki zor anlaşılır olmasından kaynaklanan kendiliğinden bir ilgisizlikken, politik filmlerin karşısına çok daha kasıtlı, dışlayıcı, suçlayıcı bir suskunluk duvarı dikilmektedir. Büyük oranda medyanın yönlendirmesiyle oluşan bu tavır, filmleri yabancı izleyiciye yönelik olarak yapılmakla suçlamaktan, salt biçimsel özelliklerine odaklanıp, politik içeriği görmezden gelmeye[18] kadar farklı biçim-

18. Yeni politik filmlerin salt biçimsel özelliklerine odaklanarak politik içeriklerini tümüyle görmezden gelen yaklaşım, özellikle Uğur Yücel'in 2004 yapımı *Yazı Tura* filmi bağlamında gündeme gelmiştir. Yıldırım Türker, filmle ilişkili olarak "profesyonel bir dille kalkanlanmış soğukkanlı izleyici tepkisi"nden bahsederken, bunu, "filmin görüntü kalitesinden, kameranın yoruculuğundan, kimi sekansların mübalağa uzun tutulmuşluğundan yakınırken" filmin derdinin insanların üstlerinden akıp gidivermesi durumu olarak tanımlar (*Radikal*, 27 Eylül 2004). Benzer şekilde Ümit Kıvanç (2004) filmin vizyona girişinden sonra internet sitelerindeki tartışmalarda saplantılı biçimde filmin görüntü kalitesi, dijital

ler alabilir. Her durumda egemen tavır, filmin gösterdiği şeyi görmekten olabildiğince kaçınmaktır.

Sözünü ettiğim "bölünmüş" alımlanma durumunun *Güneşe Yolculuk* için fazlasıyla geçerli olduğunu söyleyebiliriz. 1999 yılında çok sayıda uluslararası festivalde gösterilip ödüller kazanmasının ardından[19] *Güneşe Yolculuk*, önce Türkiye dışında gösterime girmiş, karşılaştığı ticari sansür nedeniyle Türkiye'de ancak bir yıl sonra, 2000 Martı'nda sekiz kopyayla büyük dağıtım şirketlerinden bağımsız çalışan sinema salonlarında gösterilebilmiş ve dört ayda ancak yetmiş bin civarında izleyiciye ulaşmıştır. Medyada oldukça soğuk karşılanan *Güneşe Yolculuk*, Batılı izleyiciler için yapıldığı, oryantalist bir bakış açısına sahip olduğu, dolayısıyla Türkiye'ye yabancı bir gözle baktığı şeklinde eleştiriler almıştır (Ustaoğlu, 2001: 29). Bu noktada, yönetmenin, filmin Türkiye'ye yabancı olduğu eleştirisine verdiği yanıtın, yeni politik filmlerin konumlanışı tartışması bağlamında oldukça ilginç ve düşündürücü olduğu kanısındayım. Ustaoğlu, *Güneşe Yolculuk*'un Diyarbakır, Van, Urfa ve Adıyaman'daki gösterimlerindeki gözlemlerinden söz ederken, filmin bu kentlerde aldığı sıcak ve coşkulu izleyici tepkisini hiçbir zaman unutamayacağını söyleyerek, izleyicinin gösterimlerden sonra nasıl dakikalarca filmi alkışladığını, pek çoğunun ağladığını, kimilerinin oyuncuları ve kendisini tebrik etmek için yanlarına geldiklerinde duygusallıktan konuşamadıklarını anlatır ve "Bu filmin Batılı izleyici için yapıldığını nasıl söylersiniz," diye sorar (2001: 29). Bu soru bizi bölümün başındaki tartışmaya götürüyor yeniden. Özel olarak *Güneşe Yolculuk*'un ve genelde yeni politik filmlerin Türk izleyicisi için yapılmadığı, Türkiye'ye yabancı olduğu eleştirisine karşı sormamız gereken belki "Hangi Türkiye" sorusudur.

kamera kullanımı gibi konular üzerinde durulurken, genel eğilimin "filmin anlattığı şeyin üzerinden atlamak" yönünde olduğunu belirtir (2004: 71).

19. *Güneşe Yolculuk* 1999 İstanbul Film Festivali ve Ankara Film Festivali'nde en iyi film ve yönetmen ödüllerini almanın yanı sıra, 1999 Berlin Film Festivali'nde En İyi Avrupa Filmine verilen Mavi Melek ve Barış Ödülü'ne de layık görülmüştür. Film aynı yıl başka uluslararası festivallerde de çeşitli ödüller almıştır.

Bu filmler hangi Türkiye'ye, kimin Türkiyesi'ne yabancıdır? Bölümün başında ifade ettiğim çekincelere rağmen, bu filmleri adlandırırken "politik" sıfatını kullanmakta ısrar etmemin nedeni, tam da filmlerin böyle bir kritik soruyu müzakereye açıyor oluşlarıdır. Yeni politik filmler "ulusal aidiyet", "ulusal kimlik" meselesini farklı açılardan sorunsallaştırırken, izleyiciyi ezberini bozmaya, Türkiye'de yaşanan toplumsal/tarihsel süreçlere ilişkin hegemonik söylemin sunduğu bakış açısının dışında görme/düşünme biçimleri edinmeye yöneltmektedir. Kabul etmek gerekir ki, devletin resmi ideoloji ve söylemlerini şu veya bu oranda içselleştirerek toplumsallaşmış izleyici açısından, bu filmleri izleme deneyimi kaçınılmaz şekilde zaman zaman son derece irkiltici, zorlayıcı ve rahatsız edici olacaktır.




*Adı Vasfiye*, Atıf Yılmaz, 1985

# 6 VASFİYE'NİN KIZ KARDEŞLERİ
## Yeni Türk Sinemasında Kadın Sessizlikleri

Yeni Türk sinemasına kadınlar açısından baktığımızda ne söyleyebiliriz? Kamera arkasındaki kadın yönetmenlerin sayısının azlığını düşününce, kuşku yok ki Türk sineması yüz küsur yıllık tarihinde daima olduğu gibi günümüzde de büyük oranda bir "erkekler sineması"dır.[1] Üretilen filmlerin kendileri de bu tanımlamayı destekler niteliktedir. Yeni Türk sinemasının gerek popüler gerekse sanatsal kanatlarında, çoğunlukla erkek kahramanları merkez alan öykülerin, yine erkeklerin gözünden anlatıldığını görürüz. Kadınlar, bütünlüklü karakterler olarak değil, erkekler tarafından görüldükleri biçimde, çoğunlukla birer arzu nesnesi olarak temsil edilir. Bu anlamda, yeni Türk sinemasını tanımlayan özelliklerden biri de kadınların yokluğudur kuşkusuz.

Bu bölümde, yeni Türk sinemasında "kadınların yokluğu"nun, filmlerin cinsiyet politikası açısından tümüyle olumsuz bir durum olarak görülmelerini gerektirmediğini iddia edeceğim. Zira yeni Türk sinemasının kadınlara bakışının temel bir ikilik içerdiğini düşünüyorum. Bu, bir yanıyla yukarıda da belirttiğim gibi kadınları yok sayan, kadınlara ancak erkek bakışı dolayımıyla, erkek dünyası içerisinde kendilerine biçilen rolü oynamaları koşuluyla yer açan

1. Türk sinemasında kadın yönetmenlere ilişkin ayrıntılı bilgi için bkz. Öztürk (2004).

bir tavırdır. Yeni Türk sineması kadınlara doğrudan bakmaz, kadınların bakışını filmlere taşımaz. Elbette böyle bir tavır Türkiye'de her alanda çok güçlü olan patriarkal kültürü yeniden üretmek anlamına gelir ve bu haliyle son derece sorunludur. Ancak ilginç biçimde, bu sorunlu tavır, kimi zaman içinde erkek egemen kültürle suç ortaklığına ilişkin bir farkındalık, eleştirel bir iç bakış da barındırabilmektedir. Yeni Türk sineması en kötü halinde Türkiye'deki erkek egemen kültürü sorgusuz sualsiz yeniden üretirken, en iyi halinde bu yeniden üretim sürecine dair bir rahatsızlık, tedirginlik ortaya koyar.

Yeni Türk sinemasının kadınlara bakışının içerdiği ikiliği tartışırken, yeni dalganın ortaya çıkışından on yıl önce, eski kuşak yönetmenlerden biri tarafından yapılmış bir filmi, Atıf Yılmaz'ın 1985 yapımı *Adı Vasfiye*'sini kullanmak istiyorum. *Adı Vasfiye*'nin sinemasal özellikleriyle Türk sinema tarihinin en ilginç filmlerinden biri olmanın yanı sıra, ortaya koyduğu cinsiyet politikası açısından da son derece dikkate değer olduğunu düşünüyorum. Bu bölümde, *Adı Vasfiye*'nin yeni Türk sinemasının kadınlara ikili yaklaşımını kavramak açısından paradigmatik bir metin olarak görülebileceğini ve yeni Türk sinemasında karşımıza çıkan kadın karakterleri Vasfiye'nin türevleri (kız kardeşleri?) olarak okuyabileceğimizi iddia edeceğim.

### *Adı Vasfiye*

1980'lerin ilk yarısı Türkiye'de darbe sonrası siyasi baskı ve yasaklar dönemi olmanın yanı sıra, paradoksal biçimde yeni toplumsal hareketlerin ortaya çıkmaya başladığı bir dönem de oldu. Ülkede özellikle sol düşünce ve siyasetin susturulduğu bu dönemde, toplumsal muhalefet farklı kanallardan ve yeni biçimlerde ifade edilmeye başlandı. Türkiye'de feminist hareket böyle bir ortamda çoğulcu, katılımcı, merkezsiz bir sivil toplum hareketi olarak ortaya

2. Türkiye'de 1980'lerde feminist hareketin gelişimine dair ayrıntılı bir tartışma için bkz. Sirman (1989) ve Tekeli (1989).

çıktı.[2] Farklı ve yaratıcı siyaset anlayışıyla kısa sürede toplumda ilgi çeken feminist hareket, "cinsiyet ilişkileri" meselesini temel bir sorgulama alanı olarak ülkenin gündemine taşıdı. Mahrem kabul edilen ve o güne dek toplumda açıkça tartışılmayan ev içi şiddet, cinsel taciz, kürtaj hakkı gibi bir dizi konu kamusal alanda tartışılmaya başladı. Hukuksal, siyasi ve kültürel alanlarda cinsiyet ayrımcılığı içeren uygulamalar teşhir edilirken, kadınların durumunun iyileştirilmesi için farklı platformlarda mücadelelere girişildi. Tüm bu hareketlilik, kadınları daha önce hiç olmadığı yoğunlukta kültürel alanın merkezine taşıdı. Akademik araştırmalardan haber dergilerine, mizah programlarından edebiyata kadar kültürel hayatın her alanında "kadınlar" tartışılır oldu.

Feminist hareketin ortaya attığı sorulardan etkilenen alanlardan biri de sinemaydı. 1980'lerde Türk sinemasında "kadın filmleri"[3] adıyla anılan bir alttür ortaya çıktı. Klasik Yeşilçam sinemasının eski kuşak yönetmenlerinden Atıf Yılmaz (Batıbeki), "kadın filmleri" türüyle en fazla özdeşleştirilen ve bu türde en fazla film üreten isimdi.[4] Yönetmenin bu dönem çektiği ve "kadın filmleri" türü içinde anılan başlıca yapıtları arasında *Mine* (1982), *Bir Yu-*

3. "Kadın filmleri", 1930 ve 40'lar Hollywood sinemasının öne çıkan alttürlerinden biridir. Tematik olarak aile ilişkileri, annelik, ev hayatı, kadınlar arası arkadaşlık gibi daha çok kadınları ilgilendirdiği varsayılan konulara odaklanan türün hedef kitlesi kadın izleyicilerdir. "Kadın filmleri" kadın öznelliğine bir kapı açıyor gibi görünseler de, Mary Ann Doane (1987) bunun aslında yanıltıcı olduğunu iddia eder. Doane'a göre feminist film kuramı, kadınların sinemada kendi "nesne durumları" içerisinde nasıl eksik ve yoksun olarak tasavvur edildiklerini ikna edici biçimde göstermiştir. Şimdi yapılması gereken, kadınların "özne durumları" içerisindeki tasavvurunun da ("kadın filmleri"nde olduğu gibi) önemli sorunlar içerdiğini ortaya koymaktır (1987: 5).

4. Türk sinema tarihinde "sinemacılar kuşağı" olarak adlandırılan kuşağın en önemli temsilcilerinden olan Atıf Yılmaz Batıbeki, sinemaya 1950 yılında yönetmen asistanı olarak başlamış, ilk filmi *Kanlı Feryat*'ı 1952 yılında çekmiş ve 1950'ler boyunca, çoğu dönemin popüler romanlarından uyarlanan melodramlar olan birçok film yönetmiştir. 1960'lardan itibaren sinemada kişisel üslubunu daha net ortaya koymaya başlayan Yılmaz, 1980'lerle birlikte içinde kendini yansılayan, fantastik unsurlar barındıran filmlere yönelmiş, aynı zamanda "kadın filmleri" alttürünün en popüler yönetmeni olmuştur. Sinema üretimini halen sürdüren Yılmaz'ın son filmi 2005 yapımı *Eğreti Gelin*'dir.

*dum Sevgi* (1984), *Dağınık Yatak* (1984), *Dul Bir Kadın* (1985), *Adı Vasfiye* (1985), *Aahh Belinda* (1986), *Asiye Nasıl Kurtulur?* (1986), *Kadının Adı Yok* (1987) sayılabilir. Atıf Yılmaz'ın öncülüğünde biçimlenen "kadın filmleri"nin ilgi görmesi, başka yönetmenleri de kadınları merkez alan filmler yapmaya yöneltti.[5] Ancak ilginç biçimde, bu dönemde "kadın filmi" olarak anılan filmler hemen her durumda erkek yönetmenlere ait filmlerdi.[6]

"Kadın filmleri", kolayca çıkarsanabileceği gibi, kadın kahramanlara odaklanan öyküler etrafında kuruluyor ve farklı kesimlerden kadınların kadın oldukları için karşılaştıkları ayrımcılığa, güçlüklere, şiddete dikkat çekiyordu.[7] Özellikle Atıf Yılmaz'ın yönettiği filmlerde, anlatının büyük ölçüde kadın karakterlerin geçirdiği bilinçlenme, bağımsızlaşma, kendi bedeninin ve hayatının kontrolünü ele alma süreci etrafında şekillendiğini söyleyebiliriz. Bu çerçevede, "kadın filmleri"yle birlikte Türk sinemasında varolan kalıplaşmış temsillerin dışına çıkan daha bütünlüklü ve gerçekçi bir yeni kadın imgesi ortaya çıkmıştır. Bu yeni imgeyi oluşturan unsurlardan biri cinselliktir. Yeşilçam sinemasında utanç, düşkünlük ve günahla özdeşleştirilen, yalnızca "kötü kadın"lara yakıştırılan cinsel arzular, kadın filmleriyle birlikte farklı toplumsal kesimler-

5. Bu dönemin "kadın filmi" olarak nitelenebilecek diğer önde gelen örnekleri arasında *Bir Kadın Bir Hayat* (Feyzi Tuna, 1985), *Fatmagül'ün Suçu Ne?* (Süreyya Duru, 1986), *Ada* (Süreyya Duru, 1988), *Herhangi Bir Kadın* (Şerif Gören, 1981), *Derman* (Şerif Gören, 1983), *Kurbağalar* (Şerif Gören, 1985), *Rumuz Goncagül* (İrfan Tözüm, 1987) ve *Bez Bebek* (Engin Ayça, 1987) sayılabilir.

6. Bu dönemde Bilge Olgaç, Nisan Akman, Mahinur Ergun gibi kadın yönetmenlerin de kadın-erkek ilişkilerine dair filmleri olmasına rağmen, "kadın filmi" türü yakıştırması genellikle erkek yönetmenlerin filmleri için yapılmıştır.

7. "Kadın filmleri"nin kadın kahramanları dönemin ünlü yıldız oyuncuları tarafından canlandırılmış, filmlerin başlıca çekim unsurunu bu oyuncuların varlıkları oluşturmuştur. Müjde Ar, Hale Soygazi, Türkan Şoray ve Hülya Koçyiğit bu türle en fazla özdeşleştirilen kadın oyuncular arasındadır. Sinemaya 1970'lerde giren Müjde Ar ve Hale Soygazi'den farklı olarak, ilk filmlerini 1960'ların başında çeken Türkan Şoray ve Hülya Koçyiğit, yıldız imgelerini klasik Yeşilçam döneminin sınırlayıcı kalıpları içerisinde oluşturmuşlardır. Dolayısıyla 1980'lerin "kadın filmleri"nde daha bütünlüklü kadın karakterleri canlandırmak her iki oyuncu için de belirli tabuların yıkılması, yıldız imgelerinde belirli bir dönüşümün gerçekleşmesi anlamına gelecektir.

den sıradan kadınların yaşam deneyimlerinin bir parçası haline gelecektir. Hatta denebilir ki, kadınların kendi cinselliklerini keşfetmesi, cinsel arzularının peşinden gitmesi yaşadıkları bağımsızlaşma sürecinin en önemli boyutunu oluşturur. Kadın filmlerinin en sorunlu yanlarından biri, bağımsızlaşma mücadelesi veren, bu uğurda toplumla çatışmayı göze alan kadın karakterleri öykünün merkezine oturtmakla birlikte, anlatının konumlanışı anlamında filmlerin kadın karakterlere daima dışarıdan, gözetleyici, nesneleştirici bir gözle (erkek gözüyle) bakmasıdır. Dolayısıyla, bu filmlerde kadınlar bir yandan anlatıyı kararlarıyla, müdahaleleriyle, eylemleriyle harekete geçiren aktif birer özne konumu edinirken, bir yandan da Laura Mulvey'nin ünlü kavramıyla "patriarkal bakış rejimi" içerisindeki alışılageldik konumlarını, "erkek bakışının/arzusunun edilgen nesnesi" olma konumunu sürdürürler (1989: 19).[8]

Necati Cumalı'nın "Ay Büyürken Uyuyamam" adlı öyküsünden uyarlanan, senaryosunu Barış Pirhasan'ın yazdığı *Adı Vasfiye*, "kadın filmleri" türünün önde gelen örnekleri arasında sayılmasına rağmen, aslında bu türdeki başka hiçbir filme benzemez. Zira *Adı Vasfiye*'nin merkezinde "olmayan" bir kadın vardır. Bir diğer deyişle, bütün anlatı olmayan bir kadın figürü etrafında kurulmuştur. Anlatıyı mümkün kılan da kadının yokluğudur zaten.

Atilla Özdemiroğlu'nun özgün film müziği eşliğinde çıplak bir kadın biblosunu fon olarak kullanan jenerik bölümünün ardından, *Adı Vasfiye*, sabah saatlerinde bir cadde görüntüsüyle açılır. Önde hızla arabalar geçip gitmektedir. Arka planda boş bir kaldırım ve onunla birlikte boylu boyunca uzanan bir duvar görürüz. Duvarda

8. 1980'lerin "kadın filmleri"ne feminist bir perspektiften yaklaştığımızda karşımıza çıkan bir diğer temel sorun, öykülerde kadın kahramanların daima farklı, özel, üstün vasıflarının vurgulanmasıdır. Hangi toplumsal sınıftan olurlarsa olsunlar, bu filmlerin ana karakterleri her zaman çevrelerindeki diğer kadınlardan her açıdan (güzellik, akıl, cesaret, ahlak) üstündür. Bu üstünlük zaten daha en baştan kadın karakterleri canlandıran yıldız oyuncularla vurgulanır. Dolayısıyla filmlerde, kadınların bağımsızlaşma mücadelesi yalıtılmış, özelleşmiş, bireysel bir macera olarak sunulur. Bağımsızlık sadece seçilmiş, özel kadınlar içindir. Kadınlar arası ilişkileri tanımlayan hiçbir zaman dayanışma ve ortak bir bilinç oluşturma değil, daima rekabet ve düşmanlıktır (Suner, 1991).





Sevim Suna/Vasfiye'nin (Müjde Ar) resmini genç yazarın bakış açısından gördüğümüz çekimler... Sanki baktıkça, kahramanla birlikte kadının imgesine daha fazla gömülmekteyizdir.

yer yer pavyon şarkıcılarının afişleri asılıdır. Derken, görüntüye sohbet ederek yürüyen biri genç, diğeri orta yaşlı iki erkek girer. Konuşmanın gidişinden, karakterlerden genç olanın yazar olduğunu, tıkandığını, yeni kitabı için konu bulamadığını öğreniriz. Bu yakınmaları şımarıkça bulan arkadaşı, etrafına bakmasını, etrafındaki herkesin roman olabilecek bir hikâyesi olduğunu söyler ve örnek olarak arkalarındaki duvarda asılı afişleri gösterir. "Bu kadını ele al, kim bilir gerçek adı ne garibanın," diye afişlerden birine işaret eder. Üstünde büyük harflerle "Sevim Suna" yazan afişte, sarışın, kabarık saçlı, abartılı makyajlı, dekolte giysili bir kadın (Müjde Ar) arzulu gözlerle kameraya bakmaktadır. Genç yazar, arkadaşının ayrılıp gitmesinden sonra afişe şöyle bir bakıp gülümser. Bir süre yürümeye devam ettikten sonra, gözü yeniden kadına takılır. Ardı ardına, adamın bakışlarını, ve afişteki kadını yakın planda gösteren bir dizi çekim/karşı çekim görürüz. Kadının yüzünü gösteren her çekimde, kamera biraz daha içeri girmekte, kadının yüzü her seferinde perdeyi daha fazla doldurmaktadır. Sanki kahraman baktıkça imgenin içine daha fazla gömülmekte, daha fazla kapılmaktadır. Yakın plan çekimlerin sonuncusunda, tüm perdeyi kadının gözleri doldurur. Bu noktada, kahramanın arkasından boğuk sesli bir erkek, "Vasfiye, asıl adı Vasfiye," der, "anlatmamı ister misin," diye sorar. Geriye döndüğünde, erken yaşta çökmüş, yine de hâlâ yakışıklı sayılabilecek bir adamla (Aytaç Arman) karşılaşır kahraman. Sözlerinden Vasfiye'nin ilk kocası Emin olduğunu anladığımız adam, onun koluna girip şoförü olduğu anlaşılan taksiye doğru götürürken, bir yandan da anlatmaya koyulur. Emin'in hikâyesini anlatı içine yerleştirilmiş bir geçmiş zaman kesiti olarak izleriz. Bu hikâyeden, Emin'in küçük bir Ege kasabasında hali vakti yerinde bir ailenin oğlu olduğunu, Vasfiye'yle birbirlerini çocukluklarından beri tanıyıp sevdiklerini, birlikte kaçıp evlendiklerini, ancak Emin askerdeyken abisinin Vasfiye'ye sarkıntılık etmesi üzerine başka bir kasabaya taşındıklarını, orada Emin'in şoförlük yapmaya başladığını öğreniriz. Hikâyenin bu noktasında anlatı bugüne, kahramanın Emin'le karşılıklı oturdukları kahvehaneye döner. Kahraman bir anlığına çay söylemek üzere arkasını döner, başını

çevirdiğinde Emin yoktur artık. Onun yerine, zayıf, orta yaşlı, elinde tansiyon aleti tutan bir adam (Macit Koper) belirmiştir hemen yanında. Kahraman şaşkınlıkla "Emin vardı burada, şoför," diye sorar. Tansiyoncu hiç istifini bozmadan, "Emin mi, o benim geldiğim yerde duramaz," der ve "ama bir karısı vardı," diye anlatmaya koyulur. İsminin Rüstem olduğunu öğrendiğimiz adam, Vasfiye ile Emin'in taşındıkları kasabada sağlık memurudur o zamanlar. Rüstem'in hikâyesiyle anlatı yine geçmişe döner. Bu kez Rüstem'in gözünden Emin'in karısını nasıl başka kadınlarla aldattığını, dövdüğünü, Vasfiye'nin iğne yaptırma bahanesiyle Rüstem'i eve çağırıp baştan çıkardığını öğreniriz. Bu noktada Rüstem başka bir işi olduğunu, hemen döneceğini söyleyerek kalkar.

Bir sonraki çekimde havanın kararmış olmasından kahramanın uzunca bir süredir beklemekte olduğunu anlarız. Sıkıntıyla saatine bakar, kalkıp kahvehane sahibine tansiyoncuyu sorar. Kahvehane sahibi soruya anlam verememiş gibi bakarak, "Buraya pek tansiyoncu filan gelmez, yanılmış olmayasın," der. Ardından genç yazarı, olanların etkisiyle kafası karışmış, yağmurda dalgın yürürken görürüz. Bir sokak arasında, Sevim Suna/Vasfiye'nin afişleri çıkar yeniden karşısına. Bu sırada, duyduğu bir sesle irkilir, meyhanelerin birinde yaşlıca bir adamın cama vurarak kendisini çağırdığını fark eder. İçeriye girince, adam "Buyur efendi oğlum, seni bekliyordum ben de," diyerek tek başına oturduğu rakı sofrasına davet eder onu. Kahramanın "Tanışmış mıydık," diye tereddüt etmesi üzerine, "Ben Hamza Topal," diye kendini tanıtır ve "Vasfiye'yi tanırsın elbet," diye hikâyesine başlar.

Vasfiye'nin ikinci kocası olduğunu öğrendiğimiz adam, Rüstem'in anlattığı her şeyin palavra olduğunu söyler ve aynı olayların farklı bir versiyonunu sunar. Onun sözleriyle bir kez daha geçmişe döneriz. Bu hikâyede, Rüstem yüz bulamadığı halde Vasfiye'nin peşinde koşmakta, çevresine karşı sanki kadınla aralarında bir ilişki varmış gibi yapmaktadır. Karısının Rüstem'le ilişkisi olduğu yolundaki dedikoduları duyan Emin, namusunu temizlemek için ikisini de bıçaklar. Rüstem o olaydan sonra topal kalır, Emin hapse girer, Vasfiye ise bir süre hastanede tedavi görür. Hamza'yla bu esna-

da, hastanede tanışır. Hali vakti yerinde, mazbut bir adam olan Hamza, gidecek yeri olmayan genç kadına yardım eder, ona bir hanım ahbabının berber dükkânında iş ayarlar. Vasfiye başka bir Ege kasabasında yeni bir hayata başlar böylece. Bir süre sonra genç kadından baştan beri hoşlanan Hamza ona evlenme teklif eder. Evlendikten sonra, Hamza kıskançlıkları, kısıtlamalarıyla kadını bunaltmaya başlar. Bu arada Emin de hapisten çıkmış, tesadüfen aynı kasabada dolmuş şoförlüğü yapmaya başlamıştır. Vasfiye'yle rastlaşmalarının ardından aralarındaki aşk yeniden alevlenir, gizlice buluşmaya başlarlar. Bu buluşmaların birinde Hamza'ya yakalanınca, birlikte kaçarlar kasabadan.

Hikâyenin bu noktasında, Hamza izin isteyip tuvalete gidecek, ama yaşlı adamın ardından tuvalete gittiğinde kahramanımız onu orada bulamayacaktır. Çıkıp ıslak caddelerde, Sevim Suna/Vasfiye'nin afişleri önünde yürümeye başlar yine. Sonunda kadının çalıştığı pavyona gider, bir masaya oturur. Bir süre sonra, yüzünde birkaç günlük sakal, yorgun, uykusuz, perişan görüntülü bir genç adam (Yılmaz Zafer) masasına yaklaşır, "Gelmeyeceksiniz diye çok korktum, bana ancak siz yardım edebilirsiniz," diye söze başlar. Anlatı yeniden geçmişe döner. İsminin Fuat olduğunu öğrendiğimiz adam, Vasfiye'nin Hamza'dan ayrıldıktan sonra berberlik yaptığı kasabaya tayin olan genç bir doktordur. Vasfiye ve Fuat kısa sürede birbirlerinden etkilenip tutkulu bir aşk yaşamaya başlarlar. Ancak günün birinde Emin'in yeniden ortaya çıkmasıyla, Vasfiye genç adamı terk eder. Fuat o günden beri perişan halde kadının peşinde sürüklenmektedir. Bu sırada Sevim Suna anons edilerek sahneye gelir, şarkısını söylemeye başlar. Fuat kahramanın eline cebinden çıkardığı bir pusulayı tutuşturarak bunu Vasfiye' ye vermesini rica eder. Kahraman, yüzünde dokunaklı bir ifadeyle sahneye yaklaşır pusulayı kadına uzatır. Sevim Suna/Vasfiye pusulayı açtığında kâğıdın boş olduğu anlaşılır. Kahraman şaşkınlıkla geriye döner, ancak masada Fuat'ın olmadığını görür. Bunun üzerine, "Vasfiye dinle beni ne olursun," diyerek sahnedeki kadına doğru birkaç adım atar. Garsonlardan biri, "Bu kadarı da olmaz ki, her gece her gece," diye söylenerek kolundan tutup uzaklaştırır kahrama-

nı. Sevim Suna/Vasfiye biraz alaycı, biraz şefkatli kahramana doğru bakıp, "Bu şarkıyı da delikanlının sevgilisi için söylüyorum," der, sonra "Neydi adı sevgilinin," diye sorar, orkestranın hatırlatması üzerine, "Evet Vasfiye için söylüyorum," diye ekler. Olanların etkisiyle sersemlemiş görünen kahraman, yüzüne su çarpmak için lavaboya gider, ardından Sevim Suna/Vasfiye'nin soyunma odasına girip perdenin arkasına gizlenir. Kısa süre sonra odaya gelen kadın telaşla peruğunu, sahne giysilerini çıkarmaya başlar, bu arada odada birinin olduğunu fark edip çığlık atar. Perdenin arkasından çıkan kahraman çaresizce ona derdini anlatmaya çalışır, "Vasfiye ne olur konuş benimle," diye yalvarır. Kadının bir şey söylemesine fırsat kalmadan Emin girer içeri, kahramanı bir kenara itip kadının kulağına onu Efes Oteli'nde beklediklerini söyler. Kahraman kendini kaybederek "Onu satamazsın, artık ben varım," diye Emin'e saldırır. Sevim Suna/Vasfiye'nin engellemeye çalışması bir işe yaramaz, Emin kahramanı karnından bıçaklar. Üzgün, yılgın bir ifadeyle genç adama bakan kadın, odadan çıkmadan önce ona masasında duran kırmızı gülü verir. Bir sonraki sahnede kahramanı, sabah saatlerinde filmin açılış sahnesindeki işlek caddede Sevim Suna'nın afişleriyle kaplı duvara dayanmış, bıçaklandığı andaki gibi öne doğru bükülmüş, karnını tutarken görürüz. Arkadan açılış sahnesinde gördüğümüz arkadaşı yaklaşır, telaşla "Ne oldu sana, iyi misin," diye sorar. Kahraman yavaşça doğrulur, elini karnından çeker. Bıçak yarası yoktur. "Onu buldun mu," diye sorar arkadaşı. "Adı Vasfiye," der kahraman, "bulamadım, ama mutlaka bulacağım," diye ekler. Caddede tek başına yürümeye başlar. Kahramanı ceketinin içinden kırmızı bir gül çıkarıp koklarken gösteren bir imgeyle film sona erer.

*Adı Vasfiye*'nin anlatı yapısına baktığımızda, anlatıya dramatik gerilim kazandıran unsurun bir tür bilmece çözme, bilinmeyeni bilinir kılma, gizemin ardındaki gerçeği açığa çıkarma itkisi olduğunu görürüz. Anlatının merkezindeki bilmece, "afişteki kadının gerçek kimliği" olarak daha filmin ilk sahnesinde tanımlanır. Bilmeceyi çözecek özne olarak da karşımızda genç bir erkek vardır. Açılış ve kapanış bölümlerini dışarıda tutarsak, anlatının ana gövdesi

genç yazara afişteki kadın hakkında anlatılan dört farklı hikâyeden oluşur. Kadının hayatının farklı dönemlerini yansıtan her bir öykü, kadının hayatına girmiş dört farklı erkek tarafından anlatılır. Bazen öykülerin kapsadığı zaman kesitleri örtüşse de, anlatılanlar temelde ardışık öykülerdir ve kadının hayatına ilişkin az çok tutarlı bir bütün oluşturur. Öykülerin dördünü bir arada düşündüğümüzde, afişteki kadının "aslında" kim olduğuna, başından neler geçtiğine, bugün bulunduğu noktaya nasıl geldiğine dair genel bir fikir ediniriz. Ancak karşımıza çıkan resim oldukça eğreti, istikrarsız, parçaların birbirine iyi tutturulmadığı bir görüntü arz eder. Zira, olayların izlediği sıra mantıken belli bir düzene otursa da, anlatılan her öyküde karşımıza diğerlerinden farklı bir kadın çıkıyor gibidir. Emin'in hikâyesinde çocukluk ve genç kızlık dönemini gördüğümüz Vasfiye, saf, dobra, çocuksu, muzip bir kızken, Rüstem'in hikâyesinde fettan, şehvetli, baştan çıkarıcı bir kadına, Hamza'nın hikâyesinde mazlum, çaresiz, haksızlığa uğrayan bir kurbana, Fuat'ın hikâyesindeyse cinselliğini özgürce yaşayıp ifade edebilen bir kadına dönüşmüştür.[9] Her bir hikâyede Vasfiye anlatıcının bakış açısına göre farklı biçimde eğilip bükülmekte, farklı kimliklere bürünmektedir. Filmin bilmecesini oluşturan kadın figürünün hiçbir zaman tam olarak deşifre edilememesi, her hikâyede eksik ya da fazla bir şeylerin olması anlatıyı istikrarsızlaştırır.

Ne var ki *Adı Vasfiye*'de anlatıyı istikrarsızlaştıran asıl unsur, çözülemeyen bu bilmeceden ziyade, bilmeceyi çözmeye yeltenen öznenin bizatihi kendisidir. Açılış sahnesinde, genç yazar karakte-

9. Övgü Gökçe (2002), *Adı Vasfiye*'yi 1980'ler Türk sinemasında öne çıkan kendinin farkında/kendini yansıtan anlatım teknikleri bağlamında okuduğu ilginç yazısında, filmdeki dört erkeğin hikâyelerinde ortaya çıkanın yalnızca dört farklı kadın tipi değil, aynı zamanda Türk sinemasının dört farklı dönemi olduğunu iddia eder. Gökçe'ye göre, "Vasfiye'nin peşinden giderken, bir yandan da Türk sinemasının farklı görünümleriyle karşılaşırız" (2002: 249). Emin'in hikâyesi izleyiciyi Yeşilçam sinemasında sayısız örneklerini gördüğümüz kavuşamayan âşıkları anlatan filmlere; Rüstem'in hikâyesi 1970'lerin ikinci yarısından 1980'lere uzanan erotik filmler dönemine; Hamza'nın hikâyesi 1970 ve 80'lerin arabesk filmleri dönemine; Fuat'ın hikâyesi ise bizzat Atıf Yılmaz'ın öncülüğünü yaptığı "kadın filmleri" türüne götürmektedir (2002: 250).

ri izleyici açısından sağlam bir tutunma noktası olarak sunulur. Olayların dışında konumlanan, nesnel, tarafsız bir bakış açısına sahip olduğunu varsaydığımız kahraman, izleyicinin özdeşleşebileceği, olaylara onun gözünden bakabileceği, bilmeceyi birlikte çözeceği, öykünün hem içinde hem dışında konumlanan ayrıcalıklı bir özne konumu sunar. Filmin açılış sahnesinde özne ve nesne, bakan ve bakılan, bilmece ve bilmek isteyen tümüyle ayrıdır birbirinden. Anlatının kurduğu gerçeklik duygusu da bu ayrışmaya bağlıdır zaten. Ancak film ilerledikçe kahraman, nesnel, tarafsız, olaylara dışarıdan bakan özne konumunu yavaş yavaş kaybeder, tuhaf bir biçimde olayların içine çekilir ve çözmeye çalıştığı bilmecenin parçası haline gelir. Filmin ilk yarısında kahraman, Vasfiye'yi yalnızca Emin ve Rüstem'in anlattıkları aracılığıyla tanırken, ikinci yarıda Hamza ve Fuat tarafından "Vasfiye'nin yakını" olarak telakki edilir, Vasfiye'ye ilişkin soruların muhatabı olur. Üstelik bu yalnızca zaman içinde aşamalı olarak yaşanan bir dahil olma süreci de değildir. Fuat'ın öyküsünün ardından pavyonda yaşananlar, garsonun genç yazarı sahneden uzaklaştırırken "Bu kadar da olmaz ki, her gece her gece," demesi, Sevim Suna'ya "Vasfiye" isminin hiçbir şey ifade etmez görünmesi, izleyicide, kahramanın belki de en başından itibaren her şeyin içinde olduğu ya da her şeyin kahramanın hayalinde gerçekleştiği şüphesini yaratır. Anlatının merkezinde kaygan, istikrarsız bir özne vardır.

Filmde gerçeğin sınırlarının bulanıklaşması yalnızca anlatı değil, görüntü düzleminde de karşımıza çıkar. Mizansende sürekli tekrar eden bir motif aynadır. Kahramanın, Emin ve Rüstem'in hikâyelerini dinlediği kahvehanede aynalarla kaplı sütunlar vardır. Konuşan karakterlerin görüntüleri kimi zaman yalnızca aynadaki yansımalarından gösterilir, kimi zamansa karakterlerin görüntüleriyle aynadaki yansımaları bir arada kullanılır. Aynı şekilde, kahramanın Hamza'yla konuştuğu meyhanenin duvarının üst kısmında büyük bir ayna asılıdır. Kahramanın meyhaneye girdikten sonra Hamza'yla ilk karşılaşması aynadaki yansımadan gösterilir. Sevim Suna/Vasfiye'nin sahneye çıktığı pavyonda yine aynalı sütunlar vardır. Kahraman yüzüne su çarpmak üzere tuvalete gittiğinde, ay-

nadaki imgesine dikkatle bakar, kendi gerçekliğinden şüphe ediyormuşçasına yüzüne dokunur. Sevim Suna/Vasfiye'nin soyunma odasında geçen sahnede de duvarda büyük bir ayna asılıdır ve olayların tümü aynadaki yansımalarıyla birlikte gösterilir. Mizansende ayna, geçmişte değil şimdiki zamanda geçen, içinde kahramanın yer aldığı bölümlerde kullanılır. Bu sahnelerde, aynanın yarattığı imgeyi yansılama, çoğaltma, bölme etkisi, izleyiciyi gördüklerine kuşkuyla yaklaşmaya yöneltir. Pek çok çekimde görüntülerden hangisinin "gerçek" hangisinin yansıma/yanılsama olduğu kesin olarak anlaşılmaz. Gerek tasvir edilen durumların tuhaflığı (karakterlerin birden ortaya çıkıp, birden kaybolması), gerekse aynalarla yaratılan yanılsama etkisi, filmin gerçeklikle ilişkisini bulandırır.

Bu ufak kırılmaların ötesinde, *Adı Vasfiye*'de gerçeklik düzleminin kesin biçimde parçalanması final sahnesinde gerçekleşecektir. Kahramanın pavyonda Sevim Suna/Vasfiye ile yüz yüze gelişini anlatan bölümde parçalanma başlar. Kahraman kuliste gizlendiği yerden Sevim Suna/Vasfiye'nin üzerindekileri çıkarışını gözetlerken, kadının karnındaki bıçak yarasını fark eder. Bu yara, Sevim Suna'nın "gerçekten" Vasfiye olduğunu tescilleyen bir görsel işaret gibidir; zira Hamza'nın hikâyesinden öğrendiğimize göre Emin karısını tam yaranın olduğu yerden bıçaklamıştır. Bir süre sonra odada çıkan arbedede, Emin kahramanı bıçaklar, kadın, odadan çıkmadan önce ona bir gül verir. Ertesi sabah kahramanı filmin açılış sahnesindeki caddede, bıçaklandığı pozda, elleri karnının üzerinde, hafifçe öne kaykılmış halde görürüz. Ancak ellerini karnından çekip doğrulduğunda, bedeninde herhangi bir yara olmadığını fark ederiz. Böylece, yalnızca bir önceki sahnede hakikati tescilleyen bir görsel işaret olarak sunulan bıçak yarasının değil, kahramanın yaşadığı her şeyin inandırıcılığı yok olur. İzlediklerimizin gerçek değil hayal mahsulü olduğunu, muhtemelen gördüğümüz her şeyin aslında genç yazarın hayalinde geçtiğini düşünürüz. Ancak kahraman birkaç adım attıktan sonra ceketinin içinden kırmızı bir gül çıkarıp koklar. Gül de, tıpkı bıçak yarası gibi, önceki geceden kalan bir izdir. Yaşananların gerçekliği konusunda kanıt oluşturabileceklerini düşündüğümüz iki işaret, yara yokluğuyla, gül





*Adı Vasfiye*'de mizansende ısrarla kullanılan bir öğe aynalardır. Final sahnesinde imge donar ve tıpkı kırılan bir ayna gibi görüntü farklı yerlerinden çatlayıp dökülür.

varlığıyla, iki farklı yöne işaret eder. Gerçekle hayal arasındaki ayrım çizgisini görebilmek olanaksızdır artık. Filmin son imgesi kahramanın gülü burnuna götürüp kokladığı andır. Bu noktada kare donar ve imge kırılan bir ayna gibi önce farklı yerlerinden çatlayıp, sonra paramparça olarak dökülür.

Filmin bir yandan kurduğu gerçeklik duygusunu, diğer yandan yıkmasını nasıl yorumlamalıyız öyleyse? Bir yandan hikâye anlatırken, bir yandan da anlattığı hikâyenin kurmacalığını açık eden, hikâyesini aynı anda hem inandırıcı hem inandırıcılıktan uzak kılan, gösterdiği şeylerin gerçek mi yanılsama mı olduğu konusunda sürekli kuşku uyandıran bir metin karşısında ne düşünmeliyiz? Pek çok araştırmacı, *Adı Vasfiye*'nin kullandığı anlatı yapısının "deneysel", "fantastik", "düşsel", "kendini yansıtan" boyutunu vurgulayarak, filmin bu yönleriyle Türk sinemasına getirdiği yenilikçi bakışın altını çizmiştir.[10] Kanımca, filmin asıl ilginç özelliği, içerdiği yenilikçi anlatım özelliklerinin kendi içlerinde ne ifade ettiğinden ziyade, bu özelliklerin filmin cinsiyet politikasıyla nasıl eklemlendiğidir. Bu anlamda, iddia etmek istiyorum ki, *Adı Vasfiye*'nin eleştirel potansiyeli esas itibariyle onu bir "kadın filmi" olarak okuduğumuz zaman açığa çıkacaktır.

### Olmayan Kadın

*Görünmez Kentler*'de Italo Calvino, Zobeide kentinin hikâyesini şöyle anlatır:

> Oradan çıkıp altı gün yedi gece yol gidersen, ay ışığına sere serpe uzanmış, sokakları bir yün yumağı gibi birbirine dolanan beyaz kente, Zobeide'ye varırsın. Kentin kuruluşu hakkında anlatılan şu: Çeşitli ulusların

10. Alim Şerif Onaran, *Adı Vasfiye*'nin bir kadının hayatını dört farklı erkeğin görüşüyle anlatırken "Türk sinemasında hiç değinilmemiş bir deneye" giriştiğini (1994: 19); Giovanni Scognamillo, Atıf Yılmaz'ın bu filmle kendisine "fantastik olma niteliğini" yakıştırdığını (2005: 186), bu filmin Yılmaz'ın kendine özgü bir mizahla harmanlayarak geliştirdiği "düşsel sinema" türünün ilk örneği olduğunu (2005: 213); Övgü Gökçe, filmin "kendine referans yapan", "kendini yansıtan" ve "kendinin farkında olan" bir anlatımı olduğunu (2004: 247) belirtmektedir.

erkekleri aynı düşü, bir kadını, gece vakti, bilmedikleri bir kentte, sırtı dönük koşarken görmüşler, uzun saçlı ve çıplakmış kadın. Onu izlediklerini düşlemişler. Dönmüş dolaşmışlar, kaybetmişler onu. Uyandıklarında o kenti aramaya çıkmışlar; kenti bulamamışlar ama birbirlerini bulmuşlar; düştekine benzer bir kent kurmaya karar vermişler. Yolları düzenlerken her biri, kadını kovalarken izlediği yolu yinelemiş; kaçağın izini kaybettiği noktada, mekân ve surları düştekinden çok farklı, kadının kendisinden kaçamayacağı biçimde düzenlemiş.

Bir gece aynı sahnenin yinelenmesini bekleyerek yerleştikleri Zobeide kenti buydu işte. Hiçbiri, ne uykuda, ne de uyanıkken bir daha asla görmedi kadını. Kentin yolları, hepsinin her gün işe gidip geldikleri, düşteki kovalamaca ile hiçbir ilgisi kalmamış yollardı artık. Zaten o düş de çoktan unutulmuştu.

Onlarınkine benzer bir düş gören yeni erkekler geldi başka ülkelerden, Zobeide kentinde düşteki yollardan bir şeyler buluyor, peşinde oldukları kadının izlediği yola iyice benzesin, kaybolduğu noktada kadına hiçbir kaçış yolu kalmasın diye kemerlerin, merdivenlerin yerini değiştiriyorlardı.

Kente ilk gelenler, bu insanları Zobeide'ye, bu çirkin, tuzak kente çeken şeyi anlamıyorlardı. (2003: 89)

Calvino'nun yazdıklarını tartışırken Teresa de Lauretis (1984), Zobeide kentinin düşlenen bir kadın üzerine inşa edildiğini ve kadını tutsak kılabilmek için sürekli yeniden inşa edilmek zorunda olduğunu söyler. De Lauretis'e göre, "kent kadının temsili, kadınsa temsilin zeminidir" (1984: 12).

Sonsuz bir döngüsellik içinde, kadın aynı anda hem düşteki arzu nesnesi, hem de nesneleştirmenin, kentin inşasının, nedenidir. Hem temsil etme itkisinin kaynağı, hem de nihai, ele geçmez amacıdır. Böylece erkeklerin düşlerindeki kadını ele geçirmek için kurulmuş kent, sonunda yalnızca kadının yokluğunu tescil eder. (1984: 12-13)

De Lauretis, Zobeide'nin hikâyesinin, kadının metne dönüştürülmesinin hikâyesi olduğunu iddia eder. Kentin sürekli bir nesneleştirme ve yabancılaştırma hareketi içinde yeniden, yeniden inşası, bitimsiz temsilleştirme sürecini ifade eden bir metafordur. Ancak, kendisi için kentin inşa edildiği, temsil sürecinin temeli ve koşulu olan kadın, kentte hiçbir yerde yoktur. Bu anlamda Calvino'nun metni, kadının söylem içerisindeki paradoksal konumunun ye-

rinde bir saptamasıdır: "kültür kadından türeyip, onu ele geçirme hayali etrafında kurulurken, kadınlar tarihsel ve kültürel süreçte yoktur" (1984: 13). Başka bir yazıda, De Lauretis bu durumu "kadının olmayışı" (*non-being of woman*) kavramını kullanarak ele alır. "Olmayan kadın", bu paradoksal varlık,

> söylem içerisinde aynı anda hem tutsaktır, hem yoktur; sürekli ondan söz edilir, fakat kendisi duyulamaz, ifade bulamaz; bir gösteri nesnesi gibi teşhir edilir ve hâlâ temsil edilmeyen, edilemeyendir; görünmez, ancak görmenin nesnesi ve teminatı olarak kurulur; varlığı ve özgünlüğü aynı anda dayatılan, yalanlanan, reddedilen ve denetlenendir. (1990: 115)

*Adı Vasfiye*'de anlatının kuruluşu, Calvino'nun kitabındaki Zobeide kentinin kuruluş öyküsüyle paralellik gösteriyor. Filmde, bir kadının, Vasfiye'nin, izini sürerek oluşturulmuş bir anlatıyla karşılaşırız. Açılış sahnesinde kadının imgesi sanatsal yaratım sürecinin ilham kaynağı, tetikleyicisi olarak sunulur. Yeni romanı için konu arayan genç yazar, bu imgenin peşine takılır. Kadını ele geçirme (gerçek kimliğini öğrenme, tılsımını çözme) düşü, anlatının çıkış noktası, varlık nedeni, nihai hedefidir. Filmin erkek kahramanı, kadını ele geçirme arzusunu başta denetim altında tutabilirken, giderek bu arzu onu ele geçirir, içinde kaybolduğu bir labirente, bir sanrıya dönüşür. Kadının peşinde yapılan yolculuk kahramanı kadına değil, başka erkeklere ulaştırır. Başta bir gözlemci gibi dışarıdan baktığı dünyanın yavaş yavaş içine sürüklenir, sonunda Vasfiye'nin peşinde kaybolan erkeklerden biri haline gelir. Kadını ele geçirme arzusuyla yaratılan bu kapalı erkekler dünyası, Calvino'nun sözleriyle bu "çirkin, tuzak kent", sürekli yeniden yeniden kurulur. Yalnızca film içinde Vasfiye'nin hayatına girmiş erkeklerin hikâyelerinde, yalnızca genç yazarın kadının izini sürerek yazmaya çalıştığı romanda değil, bizatihi izlediğimiz filmin kendisinde de...

Calvino'nun kitabında olduğu gibi, *Adı Vasfiye*'de de, kadın, kendi uğruna oluşturulmuş kentte/hikâyede bir varlık olarak değil, ele geçirilemez bir hayal, bir imge, bir görüntü, bir yokluk olarak mevcuttur. Kadın, erkeklerin birbiriyle konuşmasının, çatışmasının, birbirine meydan okumasının vesilesidir. Üzerinden konuşulan, üzerine hikâyeler yazılan, uğruna dünyalar kurulandır. *Adı Vas-*

*fiye*'de kadın, bir görüntü, bir imge, bir söz olarak her yerdedir. Herkes Vasfiye'yi konuşur, onun hikâyesini anlatır. Bu hikâyelerde Vasfiye sürekli yeni kimliklere, yeni görüntülere bürünür. Ancak kendi görüntüsüyle dolu bu dünyada, Vasfiye bir varlık olarak yoktur. O ne düşünür, ne hisseder, ne yaşar, nereye bakar ve ne görür bilemeyiz. Görünülürlüğü arttıkça yok olan, söze döküldükçe sessizleşen paradoksal bir varlıkla, De Lauretis'in deyişiyle "olmayan kadın"la karşı karşıyayızdır burada.

Filmin kendini yansılayan düşünümsel boyutu tam da bu noktada anlam kazanır. Zira *Adı Vasfiye* yalnızca kendi kurmacalığının değil, patriarkal temsil rejimiyle suç ortaklığının da farkında olan bir metindir. *Adı Vasfiye*, bir kadının hikâyesini anlatmaz. Erkekler dünyasında kadınların hikâyeleştirilmesinin hikâyesini anlatır. Film, patriarkal temsil rejiminde kadınların görünürlüğünü mümkün kılanın onların yokluğu olduğunu açık etmek için, hikâyesinin merkezine "olmayan" bir kadın yerleştirir. *Adı Vasfiye*, kullandığı yenilikçi sinema dilini, hikâyesinin merkezindeki kadının "yokluğunu" fark ettirmek üzere devreye sokar. Türk sinemasının, tarihi boyunca her zaman yapageldiği şeyi, kadınları erkek dünyasında konumlandırılış biçimlerine tabi kılmayı, *Adı Vasfiye* açıkça, göstererek, adını koyarak yapar. Bu anlamda, paradoksal şekilde filmin cinsiyet politikası açısından yaptığı eleştirel müdahale, kadın kahramanının yokluğunu açık etmesi, hatta kadın kahramanını yok etmesidir. 1980'lerin "kadın filmleri"nden bütünüyle farklı bir tavır geliştirerek, kadınların alanından hepten geri çekilir *Adı Vasfiye*, kadın kahramanına özne konumu verme fikrini hepten terk eder. Bunun yerine, patriarkal temsil sisteminin kuruluş mekanizmasını açık eden bir metin olarak, kendisinin de bu sistemle suç ortaklığını kabullenen eleştirel bir iç bakış ortaya koyar. Bu tavır en belirgin ifadesini genç yazarın kuliste Sevim Suna/Vasfiye'ye söylediklerinde bulur. "Vasfiye ne olur konuş benimle, bir şeyler söyle," diye yalvarır kadına genç adam, "herkes bir şeyler anlattı, ne olur bir de sen anlat, bu senin hikâyen." Kahraman durumun tuhaflığının farkındadır. Kadının hikâyesi erkekler tarafından kadının suskunluğu üzerinden yazılmakta, kadının kimliği erkekler tarafından ta-

nımlanmakta, belirlenmekte, denetlenmektedir. Kahramanın dile getirdiği durumun tuhaflığını ortaya koyan bir müdahaledir ve bu haliyle filmin ideolojik konumlanışını da ifade eder. Ancak bu tepkiyle sınırlamaz kendini film ve daha fazlasını fark etmemizi sağlar. Son kertede genç yazarın konumu, Vasfiye'nin hayatındaki diğer erkeklerden farklı mıdır? O da kadının hikâyesini anlatmanın, kadın üzerinden konuşmanın, kendi sözünü kadın üzerinden söylemenin peşinde değil midir? Kadını sanatsal temsilin nesnesi kılmak, onu sahiplenmenin, denetlemenin, hapsetmenin yollarından biri değil midir? Ve bir adım daha attığımızda, sinemanın temsil sistemi de aynı mekanizma üzerinden çalışmaz mı? Bu anlamda, yalnızca filmin öykü dünyası içindeki genç yazarın değil, gerçek dünyadaki film yönetmeninin de yaptığı patriarkal temsil sistemini yeniden üretmek (Zobeide kentini daima yeniden, yeniden inşa etmek) değil midir?

**Kadın Sessizlikleri**

Yeni Türk sinemasına kadınlar açısından baktığımızda *Adı Vasfiye*'dekine benzer bir tavrın izlerini yakalamak mümkün. Tıpkı *Adı Vasfiye*'de olduğu gibi, yeni Türk sinemasında da, kadınların alanından hepten geri çekilen, kadın kahramanına özne konumu verme fikrini hepten terk eden bir yaklaşımla karşılaşırız. Gerek popüler gerekse sanatsal filmlerde, hikâyeler daima erkeklerin bakış açısından kurulur. Kadınlar, bir görüntü, bir imge, bir arzu nesnesi, bir tılsım, bir çekim merkezi olarak çıkar karşımıza. Filmler açıktan açığa erkeklerin kadınlar üzerinden anlattıkları hikâyelere, kurdukları dünyalara odaklanır. Kadınlar, erkeklerin dünyaya ilişkin sözlerini söylemesinin, kendi hikâyelerini anlatmalarının, birbiriyle karşılaşmalarının, çatışmalarının, uzlaşmalarının zeminidir. Kendi görüntüleriyle dolu bu dünyada, birer varlık olarak yoktur kadınlar. Öyküler açıktan açığa "kadının olmayışı" etrafında kurulur. Yeni Türk sineması kadın sessizlikleri üzerinden konuşur. Filmlerin merkezinde tekrar tekrar susturulmuş, sesi kesilmiş, dilsiz kadınlarla karşılaşırız.

Kadın sessizliklerinin en karanlık yüzünü düşünelim önce, merkezinde ölü kadınların, kesilmiş, parçalanmış, ihlal edilmiş kadın bedenlerinin olduğu filmleri... Dijital kamerayla çekilmesi, mizansende ağırlıklı olarak karanlık iç mekânların kullanılması, hızlı kurgusu, parçalı ve karmaşık anlatı yapısı gibi biçimsel özelliklerıyle[11] öne çıkan *9* (Ümit Ünal, 2002), yersiz yurtsuz, kimsesiz genç bir kadının vahşice öldürülmesi üzerine olayın geçtiği mahallede yaşayan altı kişinin polis tarafından sorgulanmasının hikâyesini anlatır. Mahalle sakinleri, başta olayla ilgileri bulunmadığını söylerken, giderek hiçbir şeyin göründüğü gibi olmadığı ortaya çıkar. *Adı Vasfiye*'de olduğu gibi, bilmece çözme merkezli bir film olan *9*'da, bilmeceyi bu kez parçalanmış bir kadın bedeni oluşturur. Soru, kadına bunu kimin yaptığıdır. Farklı kuşaklara mensup erkekler, ölü bir kadın üzerinden kendi kimliklerinin, hayatlarının, ilişkilerinin muhasebesine girişir. Filmin çıkış noktası olan kadını, öldürülmeden az önce videoya kaydedilen bölük pörçük görüntülerde görürüz yalnızca. Taktığı kolye nedeniyle mahalle sakinlerinin gayrimüslim olduğuna inandığı kadın filmde hiç konuşmaz. Filmin açılışında onun mırıldandığını varsaydığımız bir şarkıyı duyarız yalnızca. *Gemide*'de (Serdar Akar, 1998), bu kez olayların merkezinde kaçırılıp gizlice Ahırkapı açıklarındaki bir gemiye kapatılan Romen bir fahişe vardır. Genç kadının elleri bağlanmış, cansız bir kütle gibi oradan oraya sürüklenen, hırpalanan, ihlal edilen bedeni, gemideki dört erkeğin birbirleriyle ve kendileriyle hesaplaşmasının vasıtası olur. Türkçe bilmediği için zaten derdini anlatamayan kadını, filmin büyük kısmında ağzı bağlı olarak görürüz. "Bir memleket gibidir gemi" yazısıyla açılan film, gemi figürünü bir metafor olarak kullanarak giriştiği toplumsal çözümlemeyi susturulmuş bir kadın üzerinden aktarır. *Gemide*'nin anlattığıyla iç içe geçmiş bir hikâyesi olan *Laleli'de Bir Azize* (Kudret Sabancı, 1999), *Gemide*'de gördüğümüz olayların öncesine götürür bizi.[12] Bu kez Romen fahişeyi, gemiye götürülmeden önce bir grup kadın

11. *9*'un yenilikçi biçimsel özelliklerine dair ayrıntılı bir tartışma için bkz. Ünal (2005).

satıcısı arasında el değiştirirken görürüz. Dil bilmediği için konuşamayan kadının bedeni kesilir, deşilir, şekilden şekle sokulur. Kirli, sert yeraltı dünyası ilişkileri içine sıkışmış bir grup erkek, kadının pazarlanması üzerinden hayatta kalma mücadelesi verir.

Öykülerin merkezinde değil, kıyılarında yer alan kadın sessizliklerini düşünelim... *Eşkıya*'nın Keje'si sevmediği bir adamla zorla evlendirilmesinin ardından otuz beş yıl boyunca susar. *Masumiyet*'te Yusuf, evliyken başka bir adama âşık olan ablasını ailenin namusunu temizlemek için vurur. Ağzından yaralanan kadın bu olaydan sonra dilsiz kalır. Her iki filmde de kadınlar kendilerini kurban eden patriarkal düzenden suskunluklarıyla hesap sorar gibidir. Ve başka sessiz kadınlar... *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*'ın hem kadın hem Ermeni olduğu için iki kez susturulmuş, kendi anadilini konuşamayan, yaşadığı küçük toplulukta fahişelik yaparak varolabilen Aynur'u; *Uzak*'ta Yusuf'un fütursuzca göz hapsine aldığı kadınlar, Mahmut'un sessizce eve gelip giden evli sevgilisi; *Tabutta Rövaşata*'da hep uzaklara bakan eroinman kız... Filmlerin konu edindiği erkekler dünyasında birer gölge, hayalet gibi sessizce gezinen bu kadınlar ne yaşar, ne düşünür, ne hisseder bilemeyiz hiçbir zaman.

Michel Chion, sinemada "dilsiz" figürüne benzer şekilde işlev gören bir diğer unsurun "çığlık noktası" olduğunu söyler (1999: 76). İngilizcede "haykırmak" (*shout*) ve "çığlık atmak" (*scream*) sözcükleri arasındaki cinsiyet bazlı farklılığa işaret eden Chion'a göre, erkeğin haykırışı her zaman bir iktidar arzusuna, kendi alanının sınırlarını çizmeye, onun içinde hükmetmeye yönelikken, kadının çığlığı sınırların, sözcüklerin, anlamın bittiği yerde başlar. Filmin öykü dünyasında bir tür kara delik oluşturan çığlık, simgesel düzenin ötesine, anlamın bittiği yere işaret eder. Chion, "çığlık noktası"

12. *Gemide* ve *Laleli'de Bir Azize*'nin yönetmenleri Serdar Akar ve Kudret Sabancı, kendilerine "Yeni Sinemacılar" adını veren, çoğu Mimar Sinan Üniversitesi ve 9 Eylül Üniversitesi Sinema ve Televizyon Bölümlerinden mezun, ilk uzun metrajlı filmlerini 1990'ların ikinci yarısında yapmış genç yönetmenlerin oluşturduğu bir gruba mensuptur ve her iki film de bir ekip çalışmasının ürünü olarak aynı teknik kadrolarla çekilmiştir.

kavramını kullanırken tam da anlatı içinde çığlığın yerleştirildiği noktaya dikkat çekmeyi amaçlar. Zira, kadın çığlığı ortaya çıktığı noktada anlatıyı oyar; anlamın, sözcüklerin, dilin bittiği noktayı işaret eder. "Çığlık noktası, konuşmanın aniden tükendiği yerdir, bir kara deliktir, varlığın sonudur" (1999: 79).

*Adı Vasfiye*'de, filmin kurduğu kapalı erkekler dünyası içinde yalnızca tek bir noktada Vasfiye'nin sesini doğrudan duyduğumuzu düşünüyorum. Bu, kadının patriarkal temsil sistemi içindeki imkânsız konumlanışının iki ifadesini, dilsizlik ve çığlığı, bir arada gördüğümüz noktadır. Hamza'nın hikâyesi içinde karşımıza çıkan, etkileyici olduğu kadar rahatsız edici de olan bir sahnede, Emin'in karısına nasıl eziyet ettiğini görürüz. Kıskançlık yüzünden çıkan bir kavgada, Emin Vasfiye'yi kemerle döver. Genç kadın yerde iki büklüm, yüzü acıdan morarmış, bedeni kasılmış hiç ses çıkarmadan karşılar darbeleri. Kadının suskunluğu kocayı daha da öfkelendirir. Emin, bağırmasını ister Vasfiye'den, bağırması için her seferinde daha sert vurmaya başlar. Suskunluğun edilgen bir direnme biçimine dönüşmesine tanık oluruz yine. Suskun kalmak, teslim olmamak, kendini tümüyle tabi kılmamak, çözülmemek demektir. Eziyete dayanamadığı noktada Vasfiye'nin korkunç, bir o kadar da tuhaf çığlığı gelir. Adamın gözlerinin içine bakarak, acıdan çığırından çıkmış halde, anlamsız bakan gözleri kocaman açık, yumrukları sıkılı susmamacasına çığlık atar. Bu, dile dökülemez, temsil edilemez olanın, erkeklerin hikâyelerinden oluşan anlatıyı adeta yırttığı yerdir. Vasfiye'nin sesini, kesif bir çığlık, bir boşluk olarak duyarız. Zaman zaman yeni Türk sineması da kadınların çığlıklarına benzer biçimde yer verir. *Masumiyet*'te Uğur'un, *Üçüncü Sayfa*'da Meryem'in, *İtiraf*'ta Nilgün'ün çığlıkları filmler içerisinde böyle yırtılma anları olarak düşünülebilir. *9* ve *Laleli'de Bir Azize*'ye kadınların sesi yabancı, tuhaf, anlaşılmaz ezgiler olarak sızar. *9*'da öldürülen kadının mırıldandığı ezgiyi, *Laleli'de Bir Azize*'de ise bir kadının söylediği Romence bir şarkıyı zaman zaman arka planda duyarız. Anlatıya sızan bu anlaşılmaz, bölük pörçük kadın sesleri aracılığıyla, filmler adeta "belki bu kadınların da hikâyeleri vardır ama onu anlatmak benim meselem değil," der gibidir.

Bölümün başındaki iddiaya dönersem, yeni Türk sineması bir erkekler sinemasıdır. Erkek karakterlerin gözünden, erkekler dünyasını anlatır. Bu bölümde değindiğim filmlerin tümünde *Adı Vasfiye*'dekine benzer şekilde patriarkal kültürle suç ortaklığına ilişkin bir farkındalığın, kendine yönelik eleştirel bir iç bakışın varlığını sezinleriz az çok. Söz konusu farkındalık elbette her filmde farklı biçimde ve farklı ideolojik konumlanışlarla eklemlenerek çıkar ortaya. Sözgelimi *Gemide* ve *Laleli'de Bir Azize*, tasvir ettikleri sert erkek dünyasını romantikleştiren, bu dünya içinde kadın bedeninin yağmalanışını estetikleştiren filmlerken, *Uzak*, tasvir ettiği erkek dünyasını yadırgatıcı ve rahatsız edici kılar. Ancak her durumda filmler açıktan açığa kadınların alanından geri çekilir, kadınları dışarıda bırakır.

### Taşrada Kadın Olmak

Taşrada kadın olmanın ne anlama geldiğini tartışırken Arzu Çur (2005), "taşranın yurtsuzları" diye söz ediyor kadınlardan. Evin dışının, sokağın, kamusal alanın erkeklere ait olduğu taşrada, "... kadınlar için yegâne varolma imkânı bir erkeğin koruması altında yaşamak, bunu reddetmenin bedeliyse tüm erkeklerin düşmanlığıyla boğuşmaktır" (2005: 117). Evlilik tek kurtuluş gibi görünür. Ancak ev, güvenli bir korunak değil, kadınları şiddet karşısında en çaresiz bırakan yerdir çoğu kere. Taşra kadınlar için kapalılık, mahkûmiyet demektir.

*Adı Vasfiye,* taşrada kadın olmanın ne anlama geldiğini sezdiren bir filmdir. Vasfiye'nin fiilen taşrada, Ege kasabalarında geçen yaşamı sürekli erkekler arasında el değiştirerek oradan oraya sürüklendiği, denetlendiği, kısıtlandığı, kapatıldığı, şiddete maruz kaldığı bir "yurtsuzluk" hikâyesidir. Bu haliyle Vasfiye'nin hikâyesi yeni Türk sinemasında karşımıza çıkan diğer kadınların hikâyelerinden çok da farklı değildir. Eğitim durumları, sınıfsal konumları, yaşadıkları yer neresi olursa olsun, kurallarını erkeklerin koyduğu bir dünyada yaşar bu kadınlar da. Böyle bakınca, taşrada kadın

olmaktan söz ederken Türkiye'de kadın olmaktan söz etmekteyizdir aslında.

Tıpkı *Adı Vasfiye*'de olduğu gibi, yeni Türk sinemasının pek çok örneği de tasvir ettiği erkekler dünyasını yansılayan bir anlatım biçimi ortaya koyar. Erkek karakterlerin etrafında kurulan, erkeklerin bakışını yansıtan bu filmler, kadınlara özne konumu vermeyi reddederek, açıktan açığa kadınları yok sayarak, kadınların seslerini keserek bir yandan erkek egemen kültürü yeniden üretirken, bir yandan da bu yeniden üretim sürecine dair bir farkındalık, eleştirel bir iç bakış sergilerler.

Böyle bir tavır karşısında ne hissetmeliyiz? Yeni Türk sinemasının cinsiyet politikasını olumlamak, son kertede kendimizi oldukça rahatsız edici, sinik ve karamsar bir yaklaşıma mahkûm etmek olacaktır diye düşünüyorum. Her şey bir yana, *Adı Vasfiye*'den yirmi yıl sonra hâlâ tekrar tekrar kadınları erkeklerin hikâyeleri içine hapseden, kadınların sessizlikleri üzerinden erkeklerin hikâyelerini anlatan filmler izlemek artık pek ilginç bile gelmiyor insana.

Tartışmanın sonunda bir kez daha De Lauretis'e (1987) dönmek istiyorum. Alternatif bir eleştiri alanı olabilir mi sorusunu tartışırken, De Lauretis, filmleri "başka türlü" okuyabileceğimizden söz eder. "*Başka yer,* bir tür uzak mitsel geçmiş ya da ütopik gelecek değildir: bu şimdi ve buradaki söylemin başka yeri, kör noktaları, ya da temsillerinin alanı dışında kalandır" (1987: 25). Bir diğer deyişle, "*başka yer*", hegemonik söylemlerin kıyılarında kalandır. Burada söz konusu olan bir alanın dışına çıkmak, ötesine geçmek değildir. Temsil/söylem içinde ve onun tarafından üretilen alandan, yine temsil içinde olup temsil edilmeyen, görülmeyen, ama anıştırılan alana doğru bir harekettir kastedilen. "*Başka yer*", sinemada film karesi içinde görünmez olup, karenin görünür kıldığından çıkarsanabilecek "alan dışı" kavramı gibi işleyen bir alandır.

Yeni Türk sinemasının bir erkekler sineması olduğu doğru. Ama bu alanın içinde, kıyılarında, "başka yer"den konuşan, bize taşrada kadın olmanın hikâyesini anlatan kadın sesleri de var. Erkekler dünyasında, hayatlarını her şeye rağmen kendi hissettikleri, inandıkları, düşündükleri gibi yaşama mücadelesi veren kadınların

sesleri... *O da Beni Seviyor*'un (Barış Pirhasan, 2001) Saliha'sı (Lale Mansur) sözgelimi... Gençken gönlünü kaptırıp kendi seçimiyle evlendiği bir adamın elinde çekmediği eziyet kalmamış, sığınacak yeri olmayan, yine de hayata sonuna kadar sarılan, başka kadınların üzerinden değil, başka kadınlarla dayanışarak kendine sahip çıkmaya çalışan Saliha'nın buruk, ama inatla yaşama tutunan sesi... *Hiçbir Yerde*'nin (Tayfun Pirselimoğlu, 2002) Şükran'ı (Zuhal Olcay)... Bir siyasi kayıp annesi olan, başta yaşananları bilmezden gelirse, devletin söylemiyle konuşursa oğlunu koruyabileceğini, geri getirebileceğini sanan, ancak oğlunu aramak üzere çıktığı zorlu yolculuğun sonunda başka bir gencin ölüsünde oğlunu teşhis ederken (bir başkasının çocuğuna annelik ederken) nihayet ilk kez kendi sesiyle konuşan Şükran'ın umarsız, acı yüklü, tuhaf bir güçle tınlayan sesi... *İki Genç Kız*'ın (Kutluğ Ataman, 2005) Behiye'si (Feride Çetin)... Gencecik bir kız olan Behiye'nin, Türkiye'deki egemen patriarkal ahlak sisteminin, aile değerlerinin kadınlara dayattığı rutin baskıya, aşağılamaya, şiddete kafa tutan, öfke dolu, yıkıcı, bir o kadar da kırılgan sesi... *Bulutları Beklerken*'in (Yeşim Ustaoğlu, 2005) Ayşe/Eleni'si (Rüçhan Çalışkur)... Elli yıl gerçek kimliğini, Rum olduğunu yaşadığı Karadeniz köyünde herkesten saklanması gereken bir sır olarak tuttuktan sonra, Ayşe/Eleni'nin önce kesilen, sonra kendi dilinde konuşmaya başlayan sesi...

İtiraf etmeliyim ki, yeni Türk sinemasının geleceği adına beni en fazla heyecanlandıran, bu kadınların bize ileride başka neler söyleyeceği sorusu...



*Yazı Tura*'nın kahramanı (Olgun Şimşek) Göreme'nin "hayaletli" evlerine bakıyor.

# SONSÖZ
## Yeni Türk Sinemasının Hayalet Evleri

Theodor Adorno, *Minima Moralia*'da, Nietzsche'nin "Ev sahibi olmamam iyi talihimin bir parçası bile sayılabilir" sözüne bir eklemede bulunur: "Kendi evimizi ev olarak görmemek, orada kendimizi 'evimizde' hissetmemek, ahlakın bir parçasıdır" (1998: 41). İkinci Dünya Savaşı'nın, toplama kamplarının, ağır bombardıman altında yıkılan Avrupa kentlerinin ardından, yeniden kurulan "modern dünya"ya bakarak yapmaktadır Adorno bu saptamayı. İçinde büyüdüğümüz geleneksel evlerin "çekilmezleştiği", orada yaşanan en küçük sığınma duygusuna bile "aile çıkarlarının küflü kokusunun karıştığı"; modern, işlevsel konutlarınsa içlerinde yaşayanlarla hiçbir bağlantısı olmayan yaşama kutuları olarak imal edildiği bu dönemde, Adorno'ya göre alışılmış anlamıyla barınak, ya da "ev" artık imkânsızdır. Aynı "modern dünya"ya Adorno'dan neredeyse yarım yüzyıl sonra bakan Etienne Balibar ise şöyle yazar: "Paradoks şudur: İnsanların doğaları gereği kendilerini 'evlerinde' hissedecekleri, çünkü 'biz bize' olacakları bir ulus-devleti geçmişe dönük bir biçimde tahayyül etmek ve bu devleti içinde oturulamaz kılmak" (2000: 269).

Yeni Türk sinemasının pek çok örneği bana "evin imkânsızlığı"na ilişkin farklı tarihsel/toplumsal bağlamların içinden yapılmış bu gözlemleri düşündürüyor.

Kanımca, geçtiğimiz on yılda yapılan Türk filmlerinin birçoğu bizi "ev"e geri götürüyor, "ev"le ilişkimizi yeniden düşünmeye zorluyor. Ev farklı görünümlerde çıkıyor karşımıza bu filmlerde. Kimi zaman bizi geçmişle, geçmişteki travmatik yaşantılarla uzlaşmaya, barışmaya yönelten, geçmişe dair rahatsız edici görüntüleri yumuşatan, zedelenmiş benlik duygumuzu onaran, bizi masumiyet haresiyle kuşatan bir hayal olarak beliriyor... Kimi zamansa, ne yaparsak yapalım bizi aidiyetin çıkmazlarına çeken, uzlaşmaz, tekinsiz, bozguncu bir oyun alanına dönüşüyor, aynı anda sığınağımız ve hapishanemiz olan... Daha da fazlası var bazen: Ev bir cehennem, bir cendere, nereye gitsek yakamızı bırakmayan bir lanet olarak çıkıyor karşımıza... Her zaman dışıyla, dışarıda bıraktıklarıyla, içine almadıklarıyla birlikte varoluyor ev. Bazen kör bir delik, bir boşluk görüyoruz yalnızca, evimiz başkalarının evsizliği, yurdumuz başkalarının yurtsuzluğu olduğunda... Her ne şekilde görünürse görünsün, hiçbir zaman yalnızca kendisi değil ev. Daima sızıntıları var evlerin... Başka görüntüler, başka sesler, başka yaşantıların izleri sızıyor evin her yanından. Slavoj Zizek'in (2000: 21) ifadesini uyarlayarak söylersek, "hayaleti olmayan ev yok"!

Yeni Türk sinemasının "ev" ve "aidiyet" karşısındaki tavrı konusunda bir genelleme yapacak olursak, bu tavrı en iyi tanımlayacak ifade muhtemelen "eleştirel içli dışlılık"tır.[1] Yeni Türk filmleri "aidiyet" meselesini yalnızca konu edinmez, bu meseleye nesnel, mesafeli, dışarıdan bir gözle bakmaz. "Ev", bu filmlerde vücut bulur; filmler evlerin içine girer, içlerinden konuşur. Belki tam da bu nedenle son derece sahici, samimi, dokunaklıdır bu filmler. Belleğimizde, benliğimizde bir şeyleri harekete geçirir, bize dokunurlar. Ancak evin aşinalığı, yakınlığı daima şu veya bu şekilde, bazen metnin kendisine rağmen işleyen, açık ya da örtük bir farkındalıkla bir arada varolur. Farkındalık, evin imkânsızlığını açık eder her keresinde, evin aşinalığını kıran bir yadırgatıcılık, "kendi evimizi ev olarak hissetme" duygusuna ilişkin bir huzursuzluk üretir.

1. "Eleştirel içli dışlılık" (*critical intimacy*) ifadesini Ackbar Abbas'tan (1999: 85) ödünç alarak kullanıyorum.

Ancak evin imkânsızlığını keşfetmek mutlaka olumsuz bir son nokta, bir kapanış ânı olmayabilir. Hatta bazen bu keşfin kendisi bir yolculuk başlangıcı olabilecektir – yeni imkânlara, tasavvurlara, hayallere açılabilecektir.

Yeni Türk filmleri karşısındaki duygumuzu, filmlerin bize duyumsattıklarını ciddiye almamız gerektiğini düşünüyorum. Zira bu filmlerin günümüz Türkiyesi'nde "ev"le ilişkimizi gözden geçirmek anlamında yeni görme ve düşünme biçimleri önerebileceği kanısındayım.

—

## KAYNAKÇA


Abbas, Ackbar (1997), *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*, Hong Kong: Hong Kong University Press.

—— (1999) "Yamuk Mekânları Okuma Stratejileri Üzerine", Asuman Suner ve Halil Nalçaoğlu ile Söyleşi, *Defter* 38.

—— (2004), "Visual Migrants in Any-Space-Whatever", konferans metni, Aftermaths: Exile, Migration, Diaspora başlıklı konferans, University of Wisconsin, Milwaukee, April 22-24, 2004.

Abisel, Nilgün (1994a), "Nasıl Yaşıyor Nasıl Düşlüyoruz? Yerli Filmlerin Kurmaca Dünyasında Demokrasi", *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi* içinde, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

—— (1994b), *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: İmge.

Abisel, Nilgün vd. (2005), *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarim Üzerine*, İstanbul: Metis.

Adorno, Theodor W. (1998), *Minima Moralia*, çev. Orhan Koçak ve Ahmet Doğukan, İstanbul: Metis.

Ahıska, Meltem.(2003), "Occidentalism: The Historical Fantasy of the Modern", *South Atlantic Quarterly* 102:2/3.

—— (2005), *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*, İstanbul: Metis.

Akad, Ömer Lütfi (2004), *Işıkla Karanlık Arasında*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Altınsay, İbrahim (1996), "Sinemanın Orta Yeri İstanbul'du", *İstanbul* 18.

Altıntaş, Betül (2005), *Mendile, Simide, Boyaya, Çöpe: Ankara Sokaklarında Çalışan Çocuklar*, İstanbul: İletişim.

Anafarta, Orhan (2001), *Visual Literacy, Metafiction, and Horror Movies: An Account of Self-Reflexivity in the New Stalker Film*, yayımlanmamış doktora tezi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Bilkent Üniversitesi, Ankara.

Arslan, Umut Tümay (2005), *Bu Kâbuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*, İstanbul: Metis.

Balibar, Etienne (2000 [1990]), "Sınıf Irkçılığı", Etienne Balibar ve Immanuel Wallerstein, *Irk Ulus Sınıf: Belirsiz Kimlikler* içinde, çev. Nazlı Öktem, İstanbul: Metis.

Bachelard, Gaston (1994 [1958]), *The Poetics of Space: The Classic Look at How We Experience Intimate Places*, çev. John R. Stilgoe, Boston:

Beacon (Türkçesi: *Mekânın Poetikası*, çev. Aykut Derman, İstanbul: Kesit, 1996).
Bahtin, Mihail (2004 [1984]), *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis.
Barthes, Roland (2000 [1980]), *Camera Lucida: Reflections on Photography*, çev. Richard Howard, New York: Hill and Wang.
Bazin, André (1971), *What is Cinema? Volume II*, Berkeley: University of California Press.
Beck, Ulrich (2000), *What Is Globalization?*, Cambridge: Polity Press.
Bell, Vikki (1999), "Performativity and Belonging", *Theory, Culture and Society* 16:2.
Bonitzer, Pascal (2006), *Kör Alan ve Dekadrajlar*, yayın programında, çev. İzzet Yasar, İstanbul: Metis.
Bora, Tanıl (2001/2), "Son Yirmi Yılı Ayrıştırmak İçin Notlar", *Birikim*, 152/53.
—— (2005a), "Sunuş", *Taşraya Bakmak* içinde, Tanıl Bora (der.), İstanbul: İletişim.
—— (2005b), "Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye", *Taşraya Bakmak* içinde, Tanıl Bora (der.), İstanbul: İletişim.
Bora, Tanıl ve Necmi Erdoğan (2005), "Zenginlik: 'Zengin' Bir Araştırma Gündemi, 'Yoksul' Bir Literatür", *Toplum ve Bilim* 104.
Brooks, Peter (1976), *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven: Yale University Press.
Buğra, Ayşe (2005), "İşadamları ve Toplum", *Toplum ve Bilim* 104.
Bukatman, Scott (1993), *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Durham: Duke University Press.
Butler, Judith (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Londra: Routledge.
—— (1999), *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, Londra: Routledge.
Calvino, Italo (2003), *Görünmez Kentler*, çev. Işıl Saatçıoğlu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Canetti, Elias (2004), *İnsanın Taşrası*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Payel.
Ceylan, Nuri Bilge (2003), *Mayıs Sıkıntısı*, İstanbul: Norgunk.
—— (2004), *Uzak*, İstanbul: Norgunk.
Chaudhuri, Shohini ve Howard Finn (2003), "The Open Image: Poetic Realism and the New Iranian Cinema", *Screen*, 44/1: 38-57.
Chen, Kuan Hsing (1998), "Taiwanese New Cinema", *The Oxford Guide to Film Studies*, John Hill and Pamela Church Gibson (der.), Oxford: Oxford University Press.
Chion, Michel (1999), *The Voice in Cinema*, çev. Claudia Gorbman, New York: Columbia University Pres.
Clarke, David. (1997), "Introduction: Previewing the Cinematic City", David Clarke (der.), *The Cinematic City* içinde, New York: Routledge.

Cowie, Elizabeth (1993), "Film Noir and Women", Joan Copjek (der.), *Shades of Noir* içinde, Londra: Verso.

Çur, Arzu (2005), "Kadınlar: Taşranın Yurtsuzları", *Taşraya Bakmak* içinde, Tanıl Bora (der.), İstanbul: İletişim.

Dabashi, Hamid (2001), *Close-Up Iranian Cinema: Past, Present and Future*, London: Verso.

Deleuze, Gilles (1988), *Foucault*, İng. çev. Sean Hand, Minneapolis: University of Minnesota Press.

—— (1989), *Cinema 2: The Time-Image*, İng. çev. Hugh Tomlinson ve Robert Galeta, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Demirkubuz, Zeki (2004), "Benim İçin Birçok Şey Nedensizdir", Nadir Öperli ile Söyleşi, *Altyazı*, Mart 2004.

Doane, Mary Ann (1985), "The Voice in Cinema: The Articulation of Body and Space", Bill Nichols (der.), *Movies and Methods Volume II: An Anthology*, Berkeley: University of California Press.

—— (1987), *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Bloomington: Indiana University Press.

Dorsay, Atillâ (2004) *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Elam, Diane (1994), *Feminism and Deconstruction: Ms. En Abyme*, New York: Routledge.

Elsaesser, Thomas (1989), *New German Cinema: A History*, New Brunswick: Rutgers.

—— (1995), "Tales of Sound and Furry: Observations on the Family Melodrama", Barry Keith Grant (der.), *Film Genre Reader II* içinde, Austin: University of Texas Press.

Erdoğan, Necmi (der.) (2002), *Yoksulluk Halleri: Türkiye'de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri*, İstanbul: De:ki.

Erdoğan, Nezih (2002), "Mute Bodies, Disembodied Voices: Notes on Sound in Turkish Popular Cinema", *Screen* 43/3.

—— (2004), "Vizontele: Türk Sinemasında Modernleşmenin Temsili", Deniz Bayrakdar (der.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4* içinde, İstanbul: Bağlam.

Erdoğan, Nezih ve Deniz Göktürk (2001), "Turkish Cinema", Oliver Leaman (der.), *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film*, New York: Routledge.

Eyüboğlu, Selim (2004), "2000'lerde Değişen Bir Şey Var mı?" *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4*, Deniz Bayrakdar (haz.), İstanbul: Bağlam Yayınları.

Farahmand, Azadeh (2002), "Perspectives on Recent (International Acclaim for) Iranian Cinema", *The New Iranian Cinema*, Richard Tapper (der.), Londra: I. B. Tauris.

Flaxman, Gregory (2000), "Introduction", *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema* içinde, Gregory Flaxman (der.), Minneapolis: University of Minnesota Press.

Forbes, Jill (1998), "The French Nouvelle Vague", *The Oxford Guide to Film Studies*, John Hill ve Pamela Church Gibson (der.), Oxford: Oxford University Press.

Freud, Sigmund (1958 [1920]), "The Uncanny", *On Creativity and the Unconscious* içinde, New York: Harper and Brothers.

—— (1961), *Beyond the Pleasure Principle*, New York: W.W. Norton & Company.

—— (1986 [1901]), "Childhood Memories and Screen Memories", *The Psychopathology of Everyday Life* içinde, Londra: The Hogart Press.

—— (2001 [1920]), *Haz İlkesinin Ötesinde, Ben ve İd*, İstanbul: Metis.

Gabriel, Teshome (1994), "Thoughts on Nomadic Aesthetics and the Black Independent Cinema: Traces of a Journey", Russell Ferguson vd. (der.), *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, New York: The New Museum of Contemporary Art, 1994.

Gemünden, Gerd ve Anton Kaes (2003), "Introduction", *New German Critique* 89.

Gentile, Mary (1990), "Feminist or Tendentious? Marleen Gorris' *A Question of Silence*", Patricia Erens (der.), *Issues in Feminist Film Criticism* içinde, Bloomington: Indiana University Press.

Gillett, Sue (1995), "Lips and Fingers: Jane Campion's *The Piano*", *Screen*, 36/3.

Gledhill, Christine (1987), "The Melodramatic Field: An Investigation", Christine Gledhill (der.), *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* içinde, Londra: British Film Institute.

—— (1990), "Pleasurable Negotiations", *Female Spectators: Looking at Film and Television*, Diedre Pribram, Londra: Verso.

Gökçe, Övgü (2004), "Seksenlerin Türk Sinemasına Bir Bakış: Görünmeyeni Görünür Kılmak", Deniz Bayrakdar (der.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4* içinde, İstanbul: Bağlam.

Göle, Nilüfer (1991), *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*, İstanbul: Metis.

Göral, Burak (1996), "Perdelerde Kalan İstanbul", *İstanbul*, 18.

Güçhan, Gülseren (1992), *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, Ankara: İmge.

Güney, Aylin (2005), "Küreselleşme, Avrupa Birliği ve Türkiye", Filiz Başkan (der.), *Küreselleşmenin Yüzleri* içinde, İstanbul: Everest.

Gürata, Ahmet (2003), "Imitation of Life: Cross Cultural Reception and Remakes in Turkish Cinema", yayımlanmamış doktora tezi, University of London.

Gürbilek, Nurdan (1992), *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*, İstanbul, Metis.

—— (1995), *Yer Değiştiren Gölge*, İstanbul: Metis.

—— (1998), *Ev Ödevi*, İstanbul: Metis.

—— (2001), *Kötü Çocuk Türk*, İstanbul: Metis.

—— (2004) *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*, İstanbul: Metis.

Hall, Stuart (1994) "Cultural Identity and Diaspora", Patrick Williams ve Laura Chrisman (der.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader* içinde, New York: Columbia University Pres.

—— (1996), "New Ethnicities", David Morley ve Kuan-Hsing Chen (der.), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies* içinde, New York: Routledge.

Hardy, Ann (2000), "The Last Patriarch", Harriet Margolis (der.), *Jane Campion's The Piano* içinde, Cambridge: Cambridge University Press.

Hayward, Susan (1996), *Key Concepts in Cinema Studies*, New York: Routledge.

Hedetoft, Ulf ve Mette Hjort (2002), "Introduction", *The Postnational Self: Belonging and Identity*, Ulf Hedetoft and Mette Hjort (der.), Minneapolis: Minnesota University Press.

Higson, Andrew (2000), "The Limiting Imagination of National Cinema", *Cinema and Nation*, Mette Hjort ve Scott MacKenzie (der.), Londra: Routledge.

Hung, Natalia Chan (2000), "Rewriting History: Hong Kong Nostalgia Cinema and Its Social Practice", *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity* içinde, David Desser ve Poshek Fu (der.), Cambridge: Cambridge University Press, s. 252-72.

Hutcheon, Linda (1988), *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York: Routledge.

____ (1989), *The Politics of Postmodernism*, New York: Routledge.

—— (1995), *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, New York: Routledge.

Huyssen, Andreas (1995), *Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Metis.

—— (2003a), "Diaspora and Nation: Migration Into Other Pasts", *New German Critique* 88.

—— (2003b), *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford: Stanford University Press.

İlyasoğlu, Aynur (1994), *Örtülü Kimlik: İslamcı Kadın Kimliğinin Oluşum Öğeleri*, İstanbul: Metis.

Insdorf, Annette (1999), *Double Lives, Second Chances: The Cinema of Krzysztof Kieslowski*, New York: Miramax Books.

Jameson, Fredric (1983), "Postmodernism and Consumer Society", *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Hal Foster (der.), Seattle: Bay Press, s. 111-25.

—— (1991a), "The Cultural Logic of Late Capitalism", *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism* içinde, Durham: Duke University.

—— (1991b), "Nostalgia for the Present", *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, s. 279-96.

—— (1995), *The Geographical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, Londra: British Film Institute.

Kandiyoti, Deniz (2003), "Parçaları Yorumlamak", *Kültür Fragmanları: Türkiye'de Gündelik Hayat*, Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber (der.), İstanbul: Metis.

Kaplan, Ann (der.) (1992), *Women in Film Noir*, Londra: British Film Institute.

Karakayalı, Nedim (1996), "Different Spaces –Freedom, Mobility and Automobility", *Yearbook of Sociology / Sociologist Artbook.*

Kasaba, Reşat (1998), "Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm", *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba (der.), İstanbul: Türk Tarih Vakfı.

Kaya Mutlu, Dilek (2004), "Ayastefanos'taki Rus Abidesi: Kim Yıktı, Kim Çekti, Kim 'Yazdı'?", yayımlanmamış bildiri, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı VI, Bahçeşehir Üniversitesi, İstanbul, 24-26 Haziran 2004.

Keyder, Çağlar (1999a), "Arka Plan", *İstanbul: Yerel ile Küresel Arasında* içinde, İstanbul: Metis.

—— (1999b), "Sonuç", *a.g.y.*

Kıvanç, Ümit (2004), "*Yazı Tura* Sonrasında Kompleks Panoraması", *Birikim* 187.

Köksal, Özlem (2005), "Typologies of Trauma Cinema: National Traumas in Recent Turkish Films", yayımlanmamış doktora tezi, Goldsmiths College, University of London, Londra.

Köstepen, Enis (2004), "Topyekûn Arayıştayız", *Altyazı*, Aralık sayısı.

Krutnik, Frank (1991), *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*, London: Routledge.

Kundera, Milan (1986), *The Art of the Novel*, New York: Grove.

Laçiner, Örner (2001/2), "1980'ler: Kapan(may)an Bir Parantez mi?" *Birikim* 152/53.

Lauretis, Teresa de (1984), *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics and Cinema*, Bloomington: Indiana University Press.

—— (1987), *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington: Indiana University Press.

—— (1990), "Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness", *Feminist Studies*, 16 (1): 115-150.

Lee, Leo Qu-fan (1994), "Two Films From Hong Kong: Parody and Allegory", *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics* içinde, Nick Browne (der.), Cambridge: Cambridge University Press, s. 202-15.

Lyotard, Jean-François (1997), *Postmodern Fables*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Maktav, Hilmi (2001/2), "Türk Sinemasında Yeni Bir Dönem", *Birikim* 152.

Marks, Laura U. (2000), *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Durham: Duke University Press.

Massey, Doreen ve Karen Lury (1999), "Making Connections", söyleşi, *Screen* 40(3): 229-38.

Mayne, Judith (1990), *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's*

*Cinema*, Bloomington: Indiana University Press.
Mercer, Kobena (1994), *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*, New York: Routledge.
Merritt, Russel (1983), "Melodrama: Postmortem for a Phantom Genre", *Wide Angle*, 5/3.
Mater, Nadire (1998), *Mehmedin Kitabı: Güneydoğu'da Savaşmış Askerler Anlatıyor*, İstanbul: Metis.
Modleski, Tania (1987), "Time and Desire in the Woman's Film", Christine Gledhill (der.), *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* içinde, Londra: British Film Institute.
Mulvey, Laura (1989), *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Londra: MacMillan.
—— (1992), *Citizen Kane*, Londra: British Film Institute.
Naficy, Hamid (1996), "Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre", Rob Wilson ve Wimal Dissanayake (der.), *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary* içinde Durham: Duke University Press.
—— (1999), "Framing Exile: From Homeland to Homepage", *Home, Exile Homeland: Film, Media and the Politics of Place*, Hamid Naficy (der.), New York: Routledge.
—— (2001), *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton: Princeton University Press.
Nalçaoğlu, Halil (2002), "Vatan: Toprakların Altı, Üstü ve Ötesi", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce 4: Milliyetçilik*, İstanbul: İletişim.
Navaro-Yaşın, Yael (2003), "Kimlik Piyasası: Metalar, İslamcılık, Laiklik", Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber (der.), *Kültür Fragmanları: Türkiye'de Gündelik Hayat* içinde, Çev. Zeynep Yelçe, İstanbul: Metis.
Neyzi, Leyla (1999), *İstanbul'da Hatırlamak ve Unutmak: Birey, Bellek ve Aidiyet*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
—— (2004), *Ben Kimim? Türkiye'de Sözlü Tarih, Kimlik ve Öznellik*, İstanbul: İletişim.
Nowell-Smith, Geoffrey (1987), "Mineli and Melodrama", Christine Gledhill (der.), *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* içinde, Londra: British Film Institute.
Onaran, Alim Şerif (1994), *Türk Sineması*, I. Cilt, Ankara: Kitle Yayınları.
Onur, Bekir (2005), *Türkiye'de Çocukluğun Tarihi*, Ankara: İmge.
Orr, John (2000), *The Art and Politics of Film*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
Ödemiş, Funda (2003), "Cameras Are Still Rolling: Making a Film in Turkey", yayımlanmamış bildiri, Visions of Modernity: Cinema and Visual Culture in Turkey Konferansı, University of Texas, Austin, 27-28 Mart 2003.
Öncü, Ayşe (2005), "İdealinizdeki Ev Mitolojisi Küresel Sınırları Aşarak İstanbul'a Ulaştı", Ayşe Öncü ve Petra Weyland (der.), *Mekân, Kültür, İktidar: Küreselleşen Kentlerde Yeni Kimlikler* içinde, çev. Leyla Şim-

şek ve Nilgün Uygun, İstanbul: İletişim.
Öncü, Ayşe ve Petra Weyland (2005), "Giriş: Küreselleşen Kentlerde Yaşam Alanı ve Toplumsal Kimlik Mücadeleleri", Ayşe Öncü ve Petra Weyland (der.) *Mekân, Kültür, İktidar: Küreselleşen Kentlerde Yeni Kimlikler* içinde, çev. Leyla Şimşek ve Nilgün Uygun, İstanbul: İletişim.
Özgüç, Agâh (2005), "İç-Göç Filmlerinin Platosu", *Milliyet Sanat*, Temmuz 2005.
Özön, Nijat (1995), *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları*, 1. Cilt, Ankara: Kitle.
Öztürk, Semire Ruken (2004), *Sinemanın "Dişil" Yüzü: Türkiye'de Kadın Yönetmenler*, İstanbul: Om.
Özyürek, Esra (2001), "Giriş", *Hatırladıklarıyla ve Unuttuklarıyla Türkiye'nin Toplumsal Hafızası*, Esra Özyürek (der.), İstanbul: İletişim.
Papastergiadis, Nikos (1998), "Introduction: The Home in Modernity", *Dialogues in the Diasporas: Essays and Conversations on Cultural Identity*, Londra: Rivers Oram Press.
Parla, Jale (2003), "Car Narratives: A Subgenre in Turkish Novel Writing", *The South Atlantic Quarterly* 102: 2/3.
Patton, Paul (1995), "Imaginary Cities: Images of Postmodernity", Sophie Watson ve Katherine Gibson (der.), *Postmodern Cities and Spaces* içinde, Cambridge: Blackwell.
Raban, Jonathan (1974), *Soft City*, Londra: Hamish Hamilton.
Robins, Kevin ve Asu Aksoy (2000), "Deep Nation: The National Question and Turkish Cinema Culture", Mette Hjort and Scott MacKenzie (der.), *Cinema and Nation* içinde, Londra: Routledge.
Said, Edward (1994), "Reflections on Exile", Russell Ferguson vd. (der.), *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, New York: The New Museum of Contemporary Art.
Saktanber, Ayşe (2003), "'Siz Nasıl Eğleniyorsanız Biz de Öyle İbadet Ediyoruz': Entellektüellik ve Popüler Kültür Arasında Türkiye'nin Yeni İslamcı Gençliği", Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber (der.), *Kültür Fragmanları: Türkiye'de Gündelik Hayat* içinde, çev. Zeynep Yelçe, İstanbul: Metis.
Scognamillo, Giovanni (2003), *Türk Sineması Tarihi*, İstanbul: Kabalcı.
Shohat, Ella (2003), "Post-Third-Worldist Culture: Gender, Nation and the Cinema", Anthony Guneratne ve Wimal Dissanayake (der.), *Rethinking Third Cinema* içinde, New York: Routledge.
Silverman, Kaja (1988), *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington: Indiana University Press.
—— (1990), "Dis-embodying The Female Voice", Patricia Erens (der.), *Issues in Feminist Film Criticism* içinde, Bloomington: Indiana University Press.
Sirman, Nükhet (1989), "Feminism in Turkey: A Short History", *New Perspectives on Turkey*, cilt 3, no. 1.
Stam, Robert (2000), *Film Theory: An Introduction*, Oxford: Blackwell.

Stephenson, Craig (2003), *Kaplumbağalara Dair*, çev. Roza Hakmen, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Suner, Asuman (1991), *Sociological and Psychoanalytic Approaches in Feminist Film Theory: "Woman's Films" in Turkish Cinema in the 1980s*, yayımlanmamış doktora tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Ankara.

—— (1998a), "Postmodern-Double-Cross: Reading David Cronenberg's *M. Butterfly* as a Horror Story", *Cinema Journal*, cilt 37, no. 2.

—— (1998b), "Speaking the Experience of Political Oppression with a Masculine Voice: Making Feminist Sense of Yılmaz Güney's *The Way*", *Social Identities*, cilt 4, no. 2.

—— (2002), "*Tabutta Rövaşata*'da Agorafobik Kent, Açık Alana Kapatılmışlık ve Dehşet", *Toplum ve Bilim* 94.

—— (2002), "Nostalgia For an Imaginary Home: Memory, Space and Identity in New Turkish Cinema", *New Perspectives on Turkey*, no. 27.

—— (2004), "Horror of a Different Kind: Dissonant Voices of the New Turkish Cinema", *Screen*, cilt 45, no. 4.

—— (2005a), "Accented Cinema at Large", Society for Cinema and Media Studies 2005 Londra Konferansı'nda sunulan bildiri, Londra, 31 Mart-2 Nisan 2005.

—— (2005b), "Dark Passion: Fatih Akin's *Head On*", *Sight and Sound*, cilt 15, no. 3.

Şafak, Elif (2005), *Med-Cezir*, İstanbul: Metis.

Tekeli, Şirin (1995), "Introduction: Women in Turkey in the 1980s", Şirin Tekeli (der.) *Women in Modern Turkish Society: A Reader* içinde, Londra: Zed Books.

Todorov, Tzvetan (2004 [1970]), *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, çev. Nedret Öztokat, İstanbul: Metis.

Trinh T. Minh-ha (1991), *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*, New York: Routledge.

Turim, Maureen (1989), "Flashbacks and the Psyche in Melodrama and Film Noir", *Flashbacks in Film* içinde, New York: Routledge.

Ustaoğlu, Yeşim (2001), "Confronting Turkey's Social Realities", söyleşi, *Cineaste* 26/3.

Ünal, Ümit, Serra Yılmaz ve Aydın Sarıoğlu (2004), "Yoksunluğu Stile Dönüştürmek: *9*", söyleşi, *Sinema Söyleşileri: Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı 2003* içinde. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Vidler, Anthony (1991), "Agoraphobia: Spatial Estrangement in Georg Simmel and Siegfried Kracauer", *New German Critique*, 54.

Waugh, Patricia (1984), *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londra: Methuen.

White, Jenny (2003), "İslamcılığın Açmazları", Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber (der.), *Kültür Fragmanları: Türkiye'de Gündelik Hayat* içinde, çev. Zeynep Yelçe, İstanbul: Metis.

Williams, Linda (1994), "A Jury of Their Peers: Questions of Silence,

Speech, and Judgement in Marleen Gorris' *A Question of Silence*", Diana Carson, Linda Dittmar ve Janice Welsch (der.), *Multiple Voices in Feminist Film Criticism* içinde, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Willemen, Paul (1989), "The Third Cinema Question: Notes and Reflections", Jim Pines ve Paul Willemen (der.), *Questions of Third Cinema* içinde, Londra: British Film Institute.

Winnicott, D. W. (1998, c1971), *Oyun ve Gerçeklik*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis.

Yonrucu, Deniz vd. (2004), "İnsan Haklarının Öznesi Olmak İçin", *Hikâyemi Dinler misin? Tanıklıklarla Türkiye'de İnsan Hakları ve Sivil Toplum*, Meltem Ahıska ve Zafer Yenal (der.), İstanbul: Türkiye Ekonomi ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.

Yoshimoto Mitsuhiro, (1993), "Melodrama, Postmodernism, and Japanese Cinema", Wimal Dissanayake (der.), *Melodrama and Asian Cinema* içinde, Cambridge: Cambridge University Press.

Zaim, Derviş (2004), "Sanat Tarihi Belirli Tercihlerin Tarihidir", söyleşi, *Sinema Söyleşileri: Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı 2003* içinde, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Zizek, Slavoj (1992), *Enjoy Your Symptom: Jacques Lacan in Hollywood and Out*, Routledge, New York.

—— (1997), *The Plague of Fantasies*, Verso, New York.

—— (2000), "Introduction: The Spectre of Ideology", Slavoj Zizek (der.), *Mapping Ideology* içinde, New York: Routledge.

# DİZİN


*9* (Ümit Ünal), 224d, 310, 312
*Aahh Belinda* (Atıf Yılmaz), 294
Abbas, Ackbar, 51d, 124, 318
*Abdülhamid Düşerken* (Ziya Öztan), 50d
Abisel, Nilgün, 30d, 187d, 218
acousmatic ses, 195-8
açık imge, 120-6, 133, 135, 137, 139
*Ada* (Süreyya Duru), 294d
*Adı Vasfiye* (Atıf Yılmaz), 47, 292-315
Adorno, Theodor, 144, 317
agorafobi, 226-9, 235-6, 244
Ahıska, Meltem, 23, 24, 98d
aidiyet, 15-9, 25, 27-8, 42-3, 45, 47, 99, 116, 133, 146, 167-8, 173-4, 214, 231, 238, 250, 256-7, 262d, 283-6, 289, 318
*Aile Seyri* (Atom Egoyan), 262d
Akad, Ömer Lütfi, 30, 187d, 218d
Akan, Tarık, 68
Akar, Serdar, 311d
Akay, Ezel, 36
Akbağ, Demet, 67
Akerman, Chantal, 201d
Akın, Fatih, 251, 263d
Akman, Nisan, 294d
Akpınar, Metin, 61
aksanlı sinema, 257-63, 273, 279, 282, 284, 287
Aksoy, Asu, 273, 284
Alabora, Derya, 170
Alanson, Mashar, 79
Altınsay, İbrahim, 218, 221
Altıntaş, Latif, 81d, 141
*Amansız Yol* (Ömer Kavur), 42
Amerikan sineması, Hollywood sineması, 31-2d, 34-5, 36d, 41, 50-1d, 73d, 120, 185, 189, 200, 254d, 293d
Anafarta, Orhan, 162d
*Anayurt Oteli* (Ömer Kavur), 42
*Anlat İstanbul* (Ümit Ünal vd.), 35d, 221d, 251
anlatı, 46, 60d, 61, 76, 84, 97-9, 121-2, 125, 129, 133-5, 137, 139, 179, 182, 204-5, 207, 215, 261-2, 300
Ar, Müjde, 63, 294d, 297
*Araba Sevdası* (Ekrem, Recaizade), 233d
Arıburnu, Orhon, 30
*Arkadaşımın Evi Nerede?* (Abbas Kiarostami), 163
Arkın, Cüneyt, 87d
Arman, Aytaç, 297
Arslan, Umut Tümay, 87d
Arslan, Yılmaz, 263
*Asiye Nasıl Kurtulur?* (Atıf Yılmaz), 294
*Aşk-ı Memnu* (Halid Ziya Uşaklıgil), 85d
*At* (Ali Özgentürk), 220
Atılgan, Yusuf, 214
Avrupa sineması, 41
Aydemir, Ayşen, 229
*Ayşecik* (Memduh Ün), 73d

*Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak), 51d, 83d, 254
Bachelard, Gaston, 53, 55, 60, 141
*Bahar, Yaz, Sonbahar, Kış ve Bahar* (Kim Ki-Duk), 146d
Bahtin, Mihail, 193

Balı, Şenol, 52
Balibar, Etienne, 317
Barthes, Roland, 133, 236
Başer, Tevfik, 263
Batu, Pelin, 77
Bayülgen, Okan, 77
Baz, Nevruz, 265
Bazin, André, 120d
Beck, Ulrich, 238
*Bekleme Odası* (Zeki Demirkubuz), 40, 168, 174, 188d
Bell, Vikki, 18d
Bergman, Ingmar, 129
Bergson, Henri, 122d, 258d
Beriş, Emrah, 92d
*Bez Bebek* (Engin Ayça), 294d
Bilginer, Haluk, 170
bilimkurgu, 247-8
bilişsel haritalandırma, 247
*Bir Avuç Cennet* (Muammer Özer), 220
*Bir Kadın Bir Hayat* (Feyzi Tuna), 294d
*Bir Masumiyet Anı* (Mohsen Makhmalbaf), 158d
*Bir Sessizlik Meselesi* (Marleen Gorris), 201d
*Bir Yudum Sevgi* (Atıf Yılmaz), 294
*Birlikte Mutlu* (Wong Kar-Wai), 248
*Bitmeyen Yol* (Duygu Sağıroğlu), 220
Bonitzer, Pascal, 127, 129
Bora, Tanıl, 17, 19d, 22, 106
Buğra, Ayşe, 22
Bukattman, Scott, 248d
*Bulutları Beklerken* (Yeşim Ustaoğlu), 47, 257, 282- 4, 315
Butler, Judith, 18d, 161d
Bütün, Cihat, 107
*Büyük Adam Küçük Aşk* (Handan İpekçi), 82d, 254, 255d

*C Blok* (Zeki Demirkubuz), 43, 167, 174
Calvino, Italo, 305-6
Campion, Jane, 201d
Can, Erkan, 56
Canetti, Elias, 168d
Ceylan, Fatma, 111
Ceylan, Mehmet Emin, 108, 111, 161
Ceylan, Nuri Bilge, 37, 40, 45, 105-65, 256, 287
Chaudhuri, Shohini, 124, 137
Chion, Michel, 159, 193, 196, 198, 202, 311
*Chungking Express* (Wong Kar-Wai), 248
Clarke, David, 247
Cowie, Elizabeth, 189, 190
Craven, Wes, 162d
Cumalı, Necati, 295
*Cumhuriyet* (Ziya Öztan), 50d

Çakıralp, Şehnaz, 56
Çalışkur, Rüçhan, 315
*Çamur* (Derviş Zaim), 47, 254, 257, 284
Çetin, Feride, 315
Çetin, Sinan, 36, 90-1
*Çığlık* (Wes Craven), 162d
çığlık noktası, 311-2
Çölgeçen, Nesli, 42
Çur, Arzu, 313

Dabeshi, Hamid, 40. 162
*Dağınık Yatak* (Atıf Yılmaz), 294
*Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (Serdar Akar), 45, 49, 56, 63, 85-6, 100-1, 311
Değirmencioğlu, Zeynep, 73d
dehşet, 16, 26-7, 81-2, 103, 123, 174-5, 211, 214, 243-4, 246
Deleuze, Gilles, 120-7, 129, 132, 134-5, 137, 258d
*Deli Yürek Bumerang Cehennemi* (Osman Sınav), 254d
Demirkubuz, Zeki, 37, 40, 42-3, 45-6, 167-217, 244d, 256, 287
*Derman* (Şerif Gören), 294d
Dinçel, Savaş, 63
Disanayake, Wimal, 187
Doane, Mary Ann, 159, 293d
dokunuşsal görsellik, 133-4
dokunuşsal ses, işitme, 280
Dorsay, Atillâ, 31d, 32d, 33d, 255d

Dostoyevski, Fyodor Mihailoviç, 167-8, 193, 213-4
*Dul Bir Kadın* (Atıf Yılmaz), 294
*Duvara Karşı* (Fatih Akın), 251, 263d
duyumsal bellek, 137, 262
*Düğün* (Ömer Lütfi Akad), 220

Egoyan, Atom, 259d, 262d
*Eğreti Gelin* (Atıf Yılmaz), 293d
*Ekilmemiş Topraklar* (Orhan Hançerlioğlu), 218d
Elam, Diane, 182d
Elmas, Orhan, 30
Elroman, Rafet, 65, 87
Elsaesser, Thomas, 29d, 218
Erdoğan, Necmi, 21d, 22
Erdoğan, Nezih, 29-31d, 36d, 93d
Erdoğan, Yılmaz, 36, 52, 65, 95-6, 187d
Ergun, Mahinur, 294d
Erkaya, Zühal Gencer, 119
Erkekli, Altan, 65
Erksan, Metin, 30
Ertuğrul, Muhsin, 29
*Eşkıya* (Yavuz Turgul), 34-6, 42-3, 45, 74-7, 85, 221d, 224d, 311
*Eylül Fırtınası* (Atıf Yılmaz), 83d, 254
Eyüboğlu, Selim, 89d

Farahmand, Azadeh, 39
Fassbinder, Rainer Werner, 190d
*Fatmagül'ün Suçu Ne?* (Süreyya Duru), 294d
feminist film kuramı, 185d, 293d
*Fikrimin İnce Gülü* (Adalet Ağaoğlu), 233d
Finn, Howard, 124, 137
Flaxman, Gregory, 121-2
Forbes, Jill, 29d
Foucault, Michel, 132
Freud, Sigmund, 26d, 99d, 133, 174, 243d

*G.O.R.A.* (Ömer Faruk Sorak), 34d, 35, 40
Gabriel, Teshome, 258d
Gavras, Costa, 32d
*Gece Yolculuğu* (Ömer Kavur), 42
*Gemide* (Serdar Akar), 310, 312-3
Gemünden, Gerd, 286d
Gencebay, Orhan, 222-3
Gentile, Mary, 201d
gerçekçilik, 120d, 123-5, 127, 191, 213-4
Ghobadi, Bahman, 142d
Gillet, Sue, 201d
girdapsal anlatı, 171, 182, 213, 215
Gledhill, Christine 100, 184d
Gorris, Marleen, 201d
Gökçe, Övgü, 301d, 305d
Göktürk, Deniz, 29d, 30d, 31d, 36d
Göle, Nilüfer, 23d
*Gönül Yarası* (Yavuz Turgul), 35d
Göral, Burak, 218
Göreç, Ertem, 30
Gören, Şerif, 32
*Görünmez Kentler* (Italo Calvino), 305-6
*Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ), 220, 221d
Güçhan, Gülseren, 220
*Gülün Bittiği Yer* (İsmail Güneş), 254
*Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoğlu), 37, 47, 253, 257, 263, 265-89
Güney, Yılmaz, 32, 259d, 263
Gürata, Ahmet, 73d
Gürbilek, Nurdan, 21d, 80-2, 84-5, 88, 109, 115, 118-9, 165, 214-5, 222-3, 244d
Gürses, Muharrem, 30

*Hababam Sınıfı* (Kartal Tibet), 40
Haco, Ciwan, 274
Hall, Stuart, 18d, 271
Hançerlioğlu, Orhan, 218d
Hardy, Ann, 201d
hareket-imgesi, 120-3
Hark, Tsui, 51d
*Hayat ve Sonra Hiçbir Şey* (Abbas Kiarostami), 163
Hayward, Susan, 182d
*Haz İlkesinin Ötesinde* (Sigmund Freud), 243d

Hedetoft, Ulf, 17
*Hemşo* (Ömer Uğur), 221d
*Herhangi Bir Kadın* (Şerif Gören), 294d
*Herşeye Rağmen* (Orhan Oğuz), 42
*Hiçbir Yerde* (Tayfun Pirselimoğlu), 47, 254, 257, 282, 315
Higson, Andrew, 38, 284
Hjort, Mette, 17
Hong Kong sineması, 30d, 39, 51d, 72d, 124, 286d
*Hoşçakal Yarın* (Reis Çelik), 254, 255d
Howitt, Peter, 204d
Hui, Ann, 51d
Hun, Ediz, 220d
Hung, Natalia Chan, 51d, 72d
Hutcheon, Linda, 50d, 203-4
Huyssen, Andreas, 25d, 72, 286d

Irmak, Çağan, 36
*Işıklar Sönmesin* (Reis Çelik), 253

*İki Genç Kız* (Kutluğ Ataman), 251, 315
*İkinci Şans* (Peter Howitt), 204d
İlyasoğlu, Aynur, 23d
İnanır, Kadir, 77
İncesu, Sadık, 112
Insdorf, Annette, 204
*İnşaat* (Ömer Vargı), 224d
İran sineması, 39-40, 124-5, 139, 158d, 162d, 286d
ironi, 154, 158, 162-3, 203-4, 207-11, 215, 248-9
*İstanbul Hatırası* (Fatih Akın), 251
*İtiraf* (Zeki Demirkubuz), 37, 167, 174, 178d, 193, 312

Jameson, Fredric, 247, 248d
*Jeanne Dielman* (Chantal Akerman), 201d

*Kadının Adı Yok* (Atıf Yılmaz), 294
Kaes, Anton, 286d
*Kameralı Adam* (Dziga Vertov), 247d
Kandiyoti, Deniz, 22
*Kanlı Feryat* (Atıf Yılmaz), 293d
Kaplan, Ann, 189
kara melodram, 183-4, 190
Karakayalı, Nedim, 234
*Karanlık Sular* (Kutluğ Ataman), 224d
Kar-Wai, Wong, 51d
*Kasaba* (Nuri Bilge Ceylan), 37, 45, 105, 107-16, 120, 126-33, 136-7, 141-50, 155, 157, 161d
Kasaba, Reşat, 21
Kavur, Ömer, 32, 42-3
Kayacı, Ali, 126d
*Kayıp* (Costa Gavras), 32d
*Kayıp Kızlar* (Orhan Elmas), 222d
kent filmleri, 246, 249-50
*Kentler ve Giysiler Defteri* (Wim Wenders), 248, 250d
Keyder, Çağlar, 20, 238
Kiarostami, Abbas, 158d, 162-3
ki-duk, Kim, 146d
Kieslowski, Krzysztof, 204-5
kimlik, 18d, 20-1, 23, 25, 27, 38-9, 58, 87d, 98, 103, 161d, 238, 249, 250d, 259d, 261-2, 271-2, 283, 285-6, 289
Kıraç, Güven, 169
Kıral, Erden, 32
*Kirazın Tadı* (Abbas Kiarostami), 162d, 163
Kırık, Nazmi, 264r, 265
*Kırmızı* (Krzysztof Kieslowski), 250d
Kıvanç, Ümit, 287d
Kızılkaya, Muhsin, 53
klostrofobi, 46, 168, 173-6, 189, 191, 200, 202, 209, 218, 223, 234, 261, 275
Koçyiğit, Hülya, 70, 220d, 294d
Koldaş, Nihal, 170
*Komser Şekspir* (Sinan Çetin), 45, 73, 76-7, 86-8, 90d, 91, 96
Kopazan, Mizgin, 265
Koper, Macit, 298
Köklükaya, Başak, 172
Köksal, Özlem, 283d
*Kör Talih* (Krzysztof Kieslowski), 204d
Köstepen, Enis, 37d

Krutnik, Frank, 189-90
Kundera, Milan, 167
*Kurbağalar* (Şerif Gören), 294d
Kurçenli, Yusuf, 32, 43
Kurtiz, Tuncay, 70, 226
*Kurtlar Vadisi*, 82
Kuşkan, Fikret, 51
kültürlerarası sinema, 124, 257, 258d, 284
Kwan, Stanley, 51d

Laçiner, Örner, 19d
*Laleli'de Bir Azize* (Kudret Sabancı), 310, 312-3
Lauretis, Teresa de, 306, 314
Lee, Ang, 39d, 51d
*Leoparın Kuyruğu* (Turgut Yasalar), 254
Lyotard, Jean-François, 248

Makhmalbaf, Mohsen, 158d
Maktav, Hilmi, 34d
Mansur, Lale, 315
Marks, Laura, 124, 127, 132-3, 258d, 280
Massey, Doreen, 250
*Masumiyet* (Zeki Demirkubuz), 37, 45, 167-92, 198-9, 202-8, 244d, 311-2
Mater, Nadire, 28d
*Mavi, Beyaz, Kırmızı* (Krzysztof Kieslowski), 205d
*Mayıs Sıkıntısı* (Nuri Bilge Ceylan), 37, 45, 105, 111, 115-6, 120, 126, 133-5, 137, 146, 150, 152, 154, 161, 198d
Mayne, Judith, 201d
*Mehmedin Kitabı* (Nadire Mater), 28d
*Mekânın Poetikası* (Gaston Bachelard), 53, 141
melodram, 30, 181-92, 199, 217-8
Mercer, Kobena, 257d
Merritt, Russel, 184d
Milton ve Yanaki Manaki kardeşler, 29d
*Mine* (Atıf Yılmaz), 293
Minh-ha, Trinh T., 258d
*Minima Moralia* (Theodor Adorno), 317
*mise-en-abîme*, 182d
mizansen, 34, 72, 89, 175, 192, 210-1, 261
Modleski, Tania, 185
Mulvey, Laura, 205d, 295
*Mustafa Hakkında Her Şey* (Çağan Irmak), 83d
Mutlu, Kaya, 29d

Nadir, Kerime, 220d
Naficy, Hamid, 18, 159, 258-63, 273, 275, 285, 287
Nalçaoğlu, Halil, 17
Navaro-Yaşın, Yael, 23d
*Neredesin Firuze?* (Ezel Akay), 40, 51d
*Neşeli Günler* (Orhan Aksoy), 222d
Neyzi, Leyla, 23, 103
Nietzsche, Friedrich, 317
nostalji sineması, filmi, 44, 50, 51d, 73, 83d

*O da Beni Seviyor* (Barış Pirhasan), 51d, 315
Oğuz, Orhan, 42
Okan, Tunç, 263
Olcay, Zuhal, 315
Olgaç, Bilge, 294d
Onaran, Alim Şerif, 30d, 305d
Onur, Bekir, 82d
Oray, Aykut, 69
Orçin, Serdar, 173, 188d
*Organize İşler* (Yılmaz Erdoğan), 34d, 35d, 251
Orr, John, 248
oyun, 51d, 77, 79, 93, 113, 118, 139-55, 158, 161-5, 231, 248, 318

Ökten, Zeki, 32, 43
Öncü, Ayşe, 24d, 238
öylesine -herhangi- mekân, 121-2, 124
Özcan, Gazanfer, 87
Özdemir, Muzaffer, 37, 111, 116
Özdemiroğlu, Atilla, 295
Özgentürk, Ali, 32, 43

Özgüç, Agâh, 221d
Özkan, Yavuz, 32
Özön, Nijat, 30, 218-9d,
Öztürk, 291d
Özyurt, Olkan, 35d
Özyürek, Esra, 25, 97

Papastergiadis, Nikos, 27
*Pardon* (Mert Baykal), 255
Parla, Jale, 233
parodi, 88-9, 91
pastiş, 50d
patriarka, 47, 201d, 292, 295, 308-9, 311-2, 315
Patton, Paul, 249
Pirhasan, Barış, 295
*Piyano* (Jane Campion), 201d
Polat, Uğur, 63
politik film, 253-7
popüler sinema, 33d, 34-6, 37d, 43-4, 58, 72, 80, 83, 97, 120, 222d, 251
postmodern fabl, 248-9
Prooks, Peter, 187d
*Propaganda* (Sinan Çetin), 45, 49, 62, 64r, 86-7
Raban, Jonathan, 249
Refiğ, Halit, 30, 43
Robins, Kevin, 284
*Rumuz Goncagül* (İrfan Tözüm), 294d

Sabancı, Kudret, 311d
Sağıroğlu, Duygu, 30
Sağlam, Havva, 107
Said, Edward, 285
Saktanber, Ayşe, 23d
*Salkım Hanım'ın Taneleri* (Tomris Giritlioğlu), 254
Salman, İlyas, 242
*Samanyolu* (Orhan Aksoy), 220d, 221d
sanat sineması, 37-8, 41-3
*Sarhoş Atlar Zamanı* (Bahman Ghobadi), 142d
Sarı, Ruhi, 171
Scharader, Paul, 137
Scognamillo, Giovanni, 30d, 305d
Sernikli, Güner, 52-3d
ses-görüntü eşleşmesi, 262
Shohat, Ella, 286d
Silverman, Kaja, 159, 200, 201d
*Sır Çocukları* (Aydın Sayman, Ümit Cin Güven), 82d
Sirman, Nükhet, 292d
Smith, Geoffrey-Nowel, 185d
Sorak, Ömer Faruk, 36
Soygazi, Hale, 294d
Soykan, Timur, 232
Stam, Robert, 260d
*Suç ve Ceza* (Dostoyevski), 168d
*Sultan* (Kartal Tibet), 220
Sunal, Ali, 62, 64r
Sunal, Kemal, 61, 242
sürgün, 52d, 257-9, 261, 263, 279-80, 284-6
Sürmeli, Ali, 70

Şafak, Elif, 269
*Şellale* (Semir Aslanyürek), 45, 49, 51-2, 69-70, 71r, 85-6
Şen, Şener, 74
Şoray, Türkan, 294d

*Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim), 37, 42, 43, 46, 224-51, 311
*Takvim* (Atom Egoyan), 262d
Tanpınar, Ahmet Hamdi, 122d
taşra, 45-6, 51-71, 84, 95, 98, 103, 105-9, 115-9, 139, 150, 153-4, 165-8, 174, 178, 203, 214, 217, 223-4, 313-4
Tatlıses, İbrahim, 222-3
Taylan, Durul ve Yağmur, 36
Tekeli, Şirin, 20d, 292d
Todorov, Tzvetan, 60d
Tokta, Dursun, 226
toplumcu gerçekçi sinema, 32-3, 214, 219, 255
toplumsal bellek, 25-6, 27d, 28d, 51d, 72-3
Toprak, Mehmet Emin, 37, 107, 111, 115
Tuğcu, Kemalettin, 73d, 80, 83
Tuna, Melis, 169
Turgul, Yavuz, 34, 36, 43

Turim, Maureen, 190
*Türev* (Ulaş İnaç), 251
Türker, Yıldırım, 92-3d, 287d

Uğurlu, Ahmet, 226, 240r
ulusal sinema, 28-9, 38-41, 284-6
ulusaşırı bağımsız sinema, 42, 47, 246, 248-50, 257-63, 282-6,
Usluer, Kâmuran, 74
Ustaoğlu, Yeşim, 265d, 277d, 279
Uşaklıgil, Halid Ziya, 85d
*Uzak* (Nuri Bilge Ceylan), 37, 45, 105, 115-20, 126d, 135-7, 138r, 156r, 311
uzak (plan) çekim, 261
Uzkınay, Fuat, 29d

Üçüncü Dünya, 257, 263, 285
*Üçüncü Sayfa* (Zeki Demirkubuz), 45, 167-9, 171, 174, 176, 178, 182-3, 187-95, 198, 204, 209-13, 224d, 312
Ün, Memduh, 30, 73d
Ünsal, Tuba, 68
üstkurmaca, 162d, 190-2, 199, 213

*Ve Rüzgâr Bizi Taşıyacak* (Abbas Kiarostami), 163
*Veronique'in Çifte Hayatı* (Krzysztof Kieslowski), 205d
*Vesikalı Yarim* (Ömer Lütfi Akad, 1968), 187d
Vidler, Anthony, 227
*Vizontele* (Yılmaz Erdoğan) 34d, 35, 45, 49, 56, 58, 65, 70, 86, 91-2, 101
*Vizontele Tuuba* (Yılmaz Erdoğan), 34d, 35d, 40, 45, 49, 51-2, 56, 58, 67-70, 91, 92d, 95-6, 101

Wang, Wayne, 259d
Waugh, Patricia, 190-1
Wells, Orson, 205d
Westphal, Carl Otto, 227
Weyland, Petra, 238
White, Jenny, 23d
Willemen, Paul, 286
Williams, Linda, 201d
Winnicott, D. W., 139-40
Woo, John, 51d

*Yakın Akraba* (Atom Egoyan), 262d
*Yakın Çekim* (Abbas Kiarostami), 158d, 163
yakın (plan) çekim, 62-3, 126-9, 131d, 132-3, 165, 185, 189, 195, 297
*Yazgı* (Zeki Demirkubuz), 37, 167, 174, 188d, 190d, 193d
*Yazı Tura* (Uğur Yücel), 15, 47, 282-3, 287d
yeni dalga sinema, 29, 39, 42-3, 51d, 72d, 124, 139, 158d, 162d, 217, 286d
yeni politik sinema, 46-7, 253-7, 263, 282, 284, 286-9
*Yeryüzünde Gece* (Jim Jaramush), 248, 250d
yeşilçam sineması, 30-1, 34, 89, 90, 184-5, 187-92, 199, 217-20, 293-4, 294d, 301d
Yılmaz, Atıf, 30, 43, 292-4, 301d, 305d
*Yol* (Yılmaz Güney), 32d, 263
Yoshimoto, Mitsuhiro, 187d
*Yurttaş Kane* (Orson Wells), 205d
Yücel, Uğur, 74

Zafer, Yılmaz, 299
Zaim, Derviş, 46, 224-51
zaman-imgesi, 120-5
zaman-mekân eklemlenmesi, 260-1, 263, 274-5
Zımbaoğlu, Muhammed, 112
Zizek, Slavoj, 18d, 20d, 318
Zula, Baba, 229
*Züğürt Ağa* (Nesli Çölgeçen), 42

# Asuman Suner
# Hayalet Ev

Yeni Türk filmlerinin bize "hayalet evleri" anlattığını söylüyor Asuman Suner. Terk ettiğimiz, kimi zaman zorla boşalttırılmış, içinde hayaletlerin dolaştığı, tekinsiz, ürkütücü evler bunlar. Ama aynı zamanda bir türlü tam olarak geride bırakamadığımız, özlem duyduğumuz, karşısında çocuklaştığımız, döndüğümüzde eskisi gibi bulamadığımız, sürekli "hayalini kurduğumuz" evler...

İncelemenin merkezinde Türk sinemasının son dönemdeki belli başlı yapıtları, örneğin Masumiyet, Mayıs Sıkıntısı, Tabutta Rövaşata, Eşkıya, Vizontele gibi filmler ve bu verimi borçlu olduğumuz önde gelen yönetmenler var: Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Yılmaz Erdoğan, Yeşim Ustaoğlu ve diğerleri. Yeni Türk sineması Türkiye'de "aidiyet" meselesi etrafındaki gerilimleri gözleyebileceğimiz verimli bir kültürel zemin sunuyor. Hem bu gerilimlere tanıklık ederek, kamusal alanda söze dökülemeyen endişe ve fantazileri gösteren kültürel bir alan açıyor hem de eleştirel bir müdahale platformu oluşturuyor.

Kültürel inceleme konusu olarak ele aldığı bu yeni Türk sinemasının, artık "ulusal sinema" çerçevesi içine sığmadığını düşünen Suner'in, zihnimizi farklı görme biçimlerine kışkırtan, elimize yeni kuramsal araç gereçler veren kitabı yetkin bir akademik çalışma. Üstelik arkadaşınızdan film dinler gibi okuyabileceğiniz bir kitap. Yazarın henüz görmemiş olduğunuz filmler hakkında bile olsa, kolaylıkla takip edebilmenizi sağlayan canlı betimlemeleri ve başarılı anlatımı sayesinde mümkün oluyor bu.

Metis Sanatlar ve İnsan | Sinema
ISBN 975-342-558-9

9 789753 425582

Metis Yayınları
www.metiskitap.com