10
Sinema

PERDEYİ ARALAMAK • S.R. Öztürk & H. Akbulut

1200

Perdeyi Aralamak

Derleyenler:
S. Ruken Öztürk
Hasan Akbulut

AYRINTI
SİNEMA



SEMİRE RUKEN ÖZTÜRK

Ankara Üniversitesi'nde lisans ve lisansüstü eğitimini tamamladı, aynı üniversitede Eğitim Bilimleri Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi'ne 1991'de araştırma görevlisi oldu. 1999'da İletişim Fakültesi'nde çalışmaya başladı. 2005'de Doçent, 2010'da Profesör olan Öztürk Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde öğretim üyesidir. Aynı fakültede 2012-2015 yılları arasında Dekanlık yapmıştır. ODTÜ Müzik ve Güzel Sanatlar Bölümü'nde sinemayla ilgili dersler vermektedir. Kitapları şunlardır: Sabri Büyükdüvenci ile birlikte derleyip çevirdiği *Postmodernizm ve Sinema* (Bilim ve Sanat, 1997 ve Dipnot, 2014), *Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri* (Alan, 2000), *Sinemanın Dişil Yüzü: Türkiye'de Kadın Yönetmenler* (Om, 2004), *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yârim Üzerine* (Nilgün Abisel vd. ile, Metis, 2005), *Kader: Zeki Demirkubuz* (Dost, derleme, 2006), Seçil Büker ile derlediği *Oğuz Onaran İçin: Sinemada Hayat Var* (De Ki, 2012). Çok sayıda makalesi de bulunan Öztürk, aynı zamanda *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*'nin Yayın Kurulu üyesidir.

HASAN AKBULUT

Ankara Üniversitesi'nde lisans, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı'nda yüksek lisans ve Kültür ve Sanat Bilimleri programında doktora eğitimini tamamladı. 2006 yılında sinema alanında doçent, 2011 yılında ise profesör olan Akbulut, halen İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü'nde çalışmakta ve sinema, drama ile görsel kültür alanlarında üretim yapmaktadır. *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekân* (Bağlam, 2005) *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Filmlerinde Kadın İmgesi* (Bağlam, 2008), *Yumurta: Ruha Yolculuk* (Seçil Büker ile birlikte, Dipnot, 2009) ve *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem* (Hayalperest, 2012) kitaplarının yazarı olan Akbulut'un, çok sayıda derleme kitapta ve *ki*, *sinecine*, *iletişim araştırmaları*, *Toplumbilim*, *Doğu Batı*, *Global Media Journal* gibi dergilerde yayınları bulunmaktadır. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*'nin Yayın Kurulu üyesi olan yazar, TÜBİTAK tarafından desteklenen "Kültürel ve Toplumsal Bir Pratik Olarak Sinemaya Gitmek: Türkiye'de Seyirci Deneyimleri Üzerine Bir Sözlü Tarih Çalışması" (2018) başlıklı projeyi tamamlamış olup, seyirci üzerine çalışmalarına devam etmektedir.

Ayrıntı: 1200
Sinema Dizisi: 10

Perdeyi Aralamak
Filmlerde Anlatı ve Eleştiri

Derleyenler
Semire Ruken Öztürk & Hasan Akbulut

Dizi Editörü
Enis Rıza

Son Okuma
Ozan K. Dil

© Semire Ruken Öztürk & Hasan Akbulut, 2018

Bu kitabın tüm yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak Fotoğraf
Valerie Loiseleux / E + / Getty Images Turkey

Kapak Tasarımı
Gökçe Alper

Dizgi
Esin Tapan Yetiş

Baskı ve Cilt
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Merkez Efendi Mah. Fazılpaşa Cad. No: 8/2 Topkapı/İstanbul
Tel.: (0212) 612 31 85 - 576 00 66
Sertifika No.: 12156

Birinci Basım: *Haziran 2018*
Baskı Adedi *1000*

ISBN 978-605-314-300-0
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım San. ve Tic. A.Ş.
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.:3 Cağaloğlu – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

twitter.com/ayrintiyayinevi facebook.com/ayrintiyayinevi instagram.com/ayrintiyayinlari

Perdeyi Aralamak

Filmlerde Anlatı ve Eleştiri

Derleyenler: Semire Ruken Öztürk & Hasan Akbulut



SinemaAyrıntı Dizisi

Sinematografi Üzerine Düşünceler
Zaur Mükerrem

•

Film Eleştirisi
Lale Kabadayı

•

Kara Perde
Derleyen: Hüseyin Köse

•

Sinema Teorisine Giriş
Robert Stam

•

Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema
2000 Sonrası Türkiye Belgesellerinde Gerçek-Temsil İlişkileri
Asuman Susam

•

Politik Kamera
Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası
Michael Ryan & Douglas Kellner

•

Popüler Sinema'nın Mitolojisi
Veysel Atayman & Tuncer Çetinkaya

•

Sinemada Ritimlerin Kurgusu
Filmin Üslubu
Karen Pearlman

•

Sinema ve Tarih
Marc Ferro

İçindekiler

Sunuş: Sinema, Akademi ve Seçil Büker
S. Ruken Öztürk & Hasan Akbulut 9

Birinci Bölüm
Anlatı / Tür / Sansür

Sinema Filminde Anlatı Kuramı ve *Diriliş*'te Anlatı
Serdar Gezer 15
Örtük Alaydan Edepsiz İhlale: Türk Sinemasının Yeni Soytarısı
Nazlı Bayram 39
Türkiye'de Film Sansürü ve Sansürün Ekonomi Politiği
Defne Özonur 57

İkinci Bölüm
Sorgulayan Filmler, Düşünümsel Anlatılar

Sekiz Buçuk
Oğuz Onaran 75
Metinlerarası İlişkiler: *Külkedisi* ve *Paris'te Gece Yarısı*
Ayşe Kıran 85
Sinemada Beyaz Cam Eleştirisi: *Şebeke* Filminde Televizyonun Günahları
Filiz Erdemir Göze 94
"Kahraman" Gazetecinin Mitik Yolculuğu: *Spotlight*
Barışkan Ünal 114
Gerçeğin İçindeki Mitler: *Çıplak*
Kurtuluş Özyazıcı 131
Yaşam ve Ölüm Arasında Bir Labirent: Rüzgâr Bizi Nereye Götürecek?
Aslı Gön 139

Üçüncü Bölüm

Yüzleşmeye Çağıran Anlatılar

Kısmi Görme'nin Dönüşümü: *Barbara*
Zeynep Büker 165
Yüzündeki Sır: Herkesin Bildiği Sır
Hasan Akbulut 179
İyiliğin ve Kötülüğün Sınırında: *Beyaz Tanrı*
Senem Duruel Erkılıç 200

Dördüncü Bölüm

Toplumsal Cinsiyet Üzerine

Havva Hakkında Her Şey
Özgür Yaren 213
Carol'da Eşcinsel Arzu ve Mutluluk Vaadi
Eren Yüksel 224
Yerli Kadını Kimse İstemez
Güzin Yamaner 233
Deforme Edilmiş Erkeklik: *Korkuyorum Anne*
Nergiz Karadaş 257

Beşinci Bölüm

Anneler ve Çocukları

Fedakâr Anneler, İsyankâr Kızlar: *Anneler ve Kızları*
Şeyma Balcı 271
Yerli Kadın Yönetmenler ve Yeni Filmlerde Anne-Kız İlişkisi
S. Ruken Öztürk 292
Anne ve Çocuklar Birbirine Bakıyor: *Köksüz*
Canan Uluyağcı 305
Aşağıdaki Erkek Çocuk Yukarıdaki Anneye Bakıyor:
L'enfant D'en Haut'da Karşıtlıklar
Aslıhan Doğan Topçu & Y. Gürhan Topçu 312

Altıncı Bölüm

Kadınlar Kameranın Arkasında

Sally Potter: Çok Sesli, Çok Bakışlı Bir Sinema Estetiği
Ayla Kanbur 323
Márta Mészáros'un İzinde *Tarihi Yeniden Düşünmek*
Sevgi Can Yağcı Aksel 341
María Luisa Bemberg'in Film Çekme Tutkusu
Aslı Ekici 361
Kadın Gözüyle Mutluluğun Portresi: Agnès Varda'dan *Mutluluk*
Aydan Özsoy 369

— Yazarlar 387

Seçil Büker için

Sunuş:
Sinema, Akademi ve Seçil Büker

S. Ruken Öztürk & Hasan Akbulut

Sinema alanında hocaların hocası olarak kabul edilen Oğuz Onaran, farklı bir alanda çalışmasına rağmen sinema üzerine ders veren ilk kuşak öğretim üyelerinden biriydi. Nitekim, 1982 yılında Eskişehir'e, İletişim Bilimleri Bölümü'nde sinema konusunda ders vermeye gittiğinde DTCF'de[1] İngiliz Dili ve Edebiyatı'nı bitirmiş Seçil Büker'le tanıştı. Seçil'in sinema yolculuğu da bu şekilde başladı. Seçil Büker, (farklı bir disiplin içinde –hukuk–, Âlim Şerif Onaran'ı saymazsak) Türkiye'de sinema üzerine tez yazan ilk kuşaktandır; o zamanlar, onunla birlikte bir elin parmaklarını pek geçmeyecek sayıda sinema hocası bulunmaktaydı.

Seçil Büker, 1985'te doktora derecesini ve 1987'de doçent unvanını almış, 1993'te profesör olmuş bir sinema akademisyenidir. Dille ilgili bir eğitimden geçmiş olması kendisini fazlasıyla beslemiştir. Ankara Üniversitesi'nden mezun olduktan sonra sırayla Anadolu Üniversitesi ve Gazi Üniversitesi'nde çalıştı. Emekli olduktan sonra da Ankara Üniversitesi'ne ve Ufuk Üniversitesi'ne katkı vermeyi sürdürmekte. Doktorasını aldığından emekli olduğu ana dek otuz yıl boyunca sayısız öğrencinin dünyasına dokunmuş, çok sayıda akademisyen yetiştirmiş, kiminin doğrudan hocası olmasa da ya tezlerine katkı yapmış, ya doçentlik sınavlarında bulunmuş ya da sadece kitapları ve yazılarıyla onlara yol göstermiştir. Seçil Büker, uzun yıllardır "hocaların hocası" sıfatına sahip. Alanında bir duayen olarak kabul edilmekte. Kuşkusuz sadece sinema alanında çalışan akademisyenler için değil, yönetmenler ve bu sanatın farklı alanlarında varolan pek çok sinemacı için de "ilk okunan" temel eserlere imza atan önemli bir kişi. Büker, sadece makaleler, bilimsel kitaplarla yetinmemiş, aynı zamanda gazetelerde de film eleştirilerine akademik bir bakış getirerek yaygın bir sinema okuru kitlesi edinmiştir.

Seçil Büker, 1980'lerde ve 90'larda, henüz temel eserler bile çevrilmemişken ve sinema üzerine okuyacak çok az sayıda kaynak kitap varken alanın en önemli

---

1. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi.

ürünlerine imza attı. 1985 yılında o zamana kadarki çalışmalarını topladı ve aynı yıl üç kitaba imza attı. Bunlardan biri sinema akademisyenleri için en önemli çeviri kaynak eseri olan *Sinema Kuramları* (Dost,1985) idi. Hocası Oğuz Onaran'la birlikte derleyip bir kısmını çevirdiği kitabın yarısı (Metz, Wollen, Harman ve Eco'dan) göstergebilimsel yaklaşım içeren makalelerden oluşmaktaydı ve bunların hepsini Büker çevirmişti. Kitapta ayrıca sinemada göstergebilim üzerine kendi yazısı da bulunmaktadır.

Sinema Dili Üzerine Yazılar (Dost, 1985), *Film ve Gerçek* (Anadolu Üniversitesi, 1989) ve *Film Dili: Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler* (Kavram, 1996) başlıklı kitaplarında Büker, gerçekçi ve biçimci kuramlara ek olarak yoğun biçimde göstergebilimsel yaklaşımlara odaklandı; *auteur*-kuramını Türkiye'ye tanıttı; Eisenstein'ın, Bazin'in, Kracauer'in ve Metz'in görüşlerini açıkladı ve bu yaklaşımları film incelemelerinde kullandı. Türkiye'deki film çalışmaları alanında başvurulan temel kaynaklardan biri olan *Sinemada Anlam Yaratma* (Milliyet, 1985) kitabında ise, sinemada anlam yaratmayı sağlayan öğeleri, yine göstergebilimsel bir yaklaşımla değerlendirdi. Herkesin sinemanın dilini anlamasını sağlayacak denli yalın ve akıcı biçimde yazan Büker, çocukları da unutmadı. *Zeynep'in Sinema Kitabı*'nda (Hil, 1987) *E.T.* (*E.T. the Extra-Terrestrial*, Steven Spielberg, 1982) filmi aracılığıyla çocukları sinemanın büyülü ve okunabilir dünyası ile tanıştırdı. Çoğunluğu sanat filmleri olmakla birlikte yerli filmler, yıldızlar ve yönetmenler üzerine de yazdı. Canan Uluyağcı ile birlikte kaleme aldığı *Yeşilçam'da Bir Sultan*'da (AFA, 1993), Türkan Şoray'ın yıldız imgesinin nasıl yaratıldığını inceledi.

Kısa ve etkili cümleleriyle Büker'in yazı dili, tıpkı biçimci kuramcı Eisenstein'in tanımladığı gibi, şoklara benzer. Şimdiki zaman kipiyle ifade edilen bu cümlelerin yarattığı şoklar, okuru bir düşünceye götürür. Bu yönüyle onun yazıları, eğitsel bir işlevi yerine getirir. Lisans düzeyinde okuduğu dilbilim ve doktora derslerinde yöneldiği göstergebilimsel literatürü film çalışmalarına büyük bir titizlikle aktaran Büker, daha sonraki çalışmalarında psikanalize yöneldi ve Freud ile Lacancı psikanalizi Hitchcock'un filmlerini incelemede kullanarak *Kim Korkar Hain Hitchcock'tan* (Öteki, 2000) başlıklı kitabını yazdı. Feminist bakış açısı, bu eleştirilerin içine hep sızdı. Gürhan Topçu ile derlediği ve içinde özgün yazıların da yer aldığı *Sinema: Tarih, Kuram, Eleştiri*'de (Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi, 2008), *Sinema Kuramları* kitabından sonra tekrar bu konuya eğildi; ideoloji, görsel biçem, feminist eleştiri, psikanalitik eleştiri ve *auteur* kuramı gibi klasikleşmiş film kuramlarının yanı sıra, alımlama ve tür çalışmalarına da yer verdi. Hasan Akbulut ile birlikte yazdığı *Yumurta: Ruha Yolculuk* (Dipnot, 2009) adlı çalışmada, tek bir filmi, göstergebilimsel yaklaşım, arketipsel eleştiri, Jungcu psikanaliz ile Deleuze, Bazin, Barthes gibi kuramcıların görüşleri çerçevesinde metinsel olarak çözümledi. Ahmet Uluçay filmlerini çeşitli yaklaşımlar eşliğinde irdelediği *Karpuz Kabuğu Denize*

Düşünce (Kırmızı Kedi, 2010) kitabıyla, Ahmet Uluçay'ın sinemadaki yerine işaret etti. Ruken Öztürk ile birlikte hazırladığı *Sinemada Hayat Var* (De Ki, 2012) kitabıyla da, hocası Oğuz Onaran'a, film incelemelerinden oluşan bir armağan verdi. Kitaplarının yanı sıra çok sayıda makale, bildiri yazdı; eğitimler verdi, söyleşiler yaptı. Halen Türkiye'nin ilk uluslararası hakemli sinema dergisi olan *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*'nin yayın kurulunda görev yapıyor, yazılar yazıyor, ortak üretimlerle Türkiye'deki sinema kültürünün gelişmesine katkıda bulunuyor.

Sinema üzerine yazdığı ilk günden bugüne yayımladığı tüm kitaplarda anlam, gösterge, görüntü, sinematografi, gerçekçi ve biçimci kuramcılar ve genel olarak sinema kuramları Büker'in ilgi alanına girdi, çok sayıda film çözümledi. Hatta cv'sine göz attığınızda çalışmalarının bununla sınırlı olmadığını, çok daha geniş bir ilgi alanı olduğunu ve Büker'in yazmayı hiç bırakmadığını görmek mümkündür. Seçil Büker sinema alanında öncü bir kadın akademisyen olarak bizim için sürekli perdeyi araladı ve arkasındakileri gösterdi.

Bizim için bu kitabın hikâyesi, aslında Seçil Büker Hocamızın emekli olduğu tarihte başladı (2014). Yoksa tanışıklık 90'lı yıllara dayanıyor. Hocamız için bir kitap hazırlamak isteğiyle yola çıktık. Bunun için çoğunluğu öğrencileri ve dostları olan kişilerden yazılar istedik. Elimizde hocamızın sevdiği filmlerin listesi vardı ama elinizdeki çalışmada az da olsa bu listenin dışına çıkıldı, bazen, yazarlar özgürce istedikleri filmler hakkında da yazdılar (*Diriliş*, *Paris'te Gece Yarısı* ya da *Bitmeyen Gece* filmleri gibi). Şunu söyleyebiliriz: Türkiye'nin siyasal ortamı her zaman rahat, mutlu bir çalışma ortamı yaratmadığı için yazıların toplanması biraz uzun sürdü: Fikir aşamasından, elinizde tuttuğunuz kitaba gelene kadar dört yıl geçti. Ama içimize sinen kapsamlı bir çalışma oldu.

İkimizin de önce hocası, sonra arkadaşı, dostu olmuş bir kişi Seçil Büker. Eğitim yaşamımızda bize katkıları çok büyük. Tezimizde, makalelerimizde emeği var, ikimiz de onunla ortak kitaplar yazdık. İşin ilginci, Seçil Büker için yazılan bu kitabın üzerinde de Büker'in emeği var; hem çok sayıda kaynakçada hocamızın kaynaklarından yararlandı yazarlar, hem de kitabın tasarlanışı, adı ve ara başlıklarda, sistematiğinde hocamızın emeği var. Süre uzun olunca, zaman zaman başlıkları paylaştık kendisiyle. Onunla ilgili kitabı onsuz yapamadık, bu da ilginç, değil mi? Umarız okur keyifli bir sinema yolculuğuna çıkar ve iç tutarlılığı olan bu labirentte kendi yolunu bulur.

"Anlatı / Tür / Sansür" adlı ilk bölümde, anlatı üzerine, tür üzerine (yerli komedi) ve sansür üzerine yazılar bulacaksınız. Sonra kendi üzerine düşünen, bir kısmı özdüşünümsel diyebileceğimiz metinlerle ilgili İkinci Bölüm geliyor: "Sorgulayan Filmler, Düşünümsel Anlatılar"; yazarlarımızın ağırlıklı olarak sanat, sinema ve medyaya ilişkin filmler üzerine yazdığı bu bölümde yaşamı sorgulayan yazılar da bulacaksınız. Üçüncü Bölüm'de ("Yüzleşmeye Çağıran Anlatılar") izleyiciyi yüzleşmeye çağıran üç film üzerine makaleler okuyacak-

sınız. "Toplumsal Cinsiyet Üzerine" adlı Dördüncü Bölüm'de de, hocamızın sinemada temel alanlarından biri olan cinsiyet sorunu üzerine dört film yaratıcı bir biçimde çözümleniyor. Beşinci Bölüm, "Anneler ve Çocukları"nda, filmlerdeki anne-çocuk ilişkisi irdeleniyor. Altıncı ve son bölümde ise İngiliz, Macar, Arjantinli ve Fransız dört kadın yönetmenin filmleri üzerine yazılar okuyacaksınız; bölümün adı "Kadınlar Kameranın Arkasında". Altı ana bölümde, içinde yirmi beş yazardan (biri ortak olduğu için) yirmi dört makalenin bulunduğu bu kitap, umarız pek çok sinema öğrencisine ve sinema okuruna iyi gelecek ve zamanla kaynak bir eser olacaktır.

Kitabın ismi konusunda değerli katkıları için Bahar Altay Erişen'e teşekkür ederiz. Bu kitapta Danışma Kurulu olarak görev yapan hocalarımıza / arkadaşlarımıza çok teşekkür ederiz: Emine Uçar İlbuğa (Akdeniz Üniversitesi), Eylem Atakav (University of East Anglia, İngiltere), Mutlu Binark (Hacettepe Üniversitesi), Nilgün Tutal Cheviron (Galatasaray Üniversitesi) ve Şükran Esen (Marmara Üniversitesi). Ayrıntı Yayınları'na ve titiz çalışmasından dolayı editörümüz Enis Rıza'ya da çok teşekkürler.

Ama en çok teşekkür etmemiz gereken kişi, bize, bizlere emeği geçen Prof. Dr. Seçil Büker'dir. Ona layık öğrencileri ve meslektaşları olmaya çalışıyoruz. O da hep bizi destekliyor, yanımızda oluyor, varlığıyla bize güç ve olumlu enerji veriyor.

Birinci Bölüm

Anlatı / Tür / Sansür

Sinema Filminde Anlatı Kuramı ve *Diriliş*'te Anlatı

Serdar Gezer[1]

Giriş

Anlatı (*narrative*), kurmaca ya da gerçekçi bir medya metninde bir hikâyenin söylenme biçimi olarak tanımlanabilir. Richard Barsam'a göre bir filmin anlatısı "filmin hikâyesini anlatma şekli" olarak tanımlanır (2007, s. 54). "Anlatı yapısı" ya da "hikâye anlatısını oluşturan unsurlar" şeklinde de ifade edilebilen yapılara tarihte ilk kez antikçağda Aristo'nun *Poetika* adlı eserinde rastlanır. *Poetika*'da Aristo tragedyanın altı unsurundan bahseder. Bunlardan ilki "olay örgüsü"dür (*plot*). Olay örgüsünde eylemler önemlidir ve eylemlerin bir düzen halinde sıralanmasıyla olay örgüsü oluşur. Olay örgüsü başlangıcı, ortası ve sonu olan şeydir. İkinci unsur "karakter"dir. Karakterler eylemde bulunanlardır ve bunların kişisel özellikleri Aristo'ya göre dörde ayrılır: İyilik, karakterin iyi ya da kötü oluşudur. Uygunluk, karakterin eylemleri ile karakterin özelliklerinin uyumlu olmasıdır. Benzerlik, oyunda taklit edilen şahıs bilinen biriyse karakterin de ona benzemesi anlamına gelir. Tutarlılık ise karakterin eylemlerinin birbiriyle tutarlı olmasıdır. Tragedyanın üçüncü unsuru "düşünce"dir; burada kastedilen düşünce, karakterlerin eylemleriyle ve konuşmalarıyla ortaya çıkan fikirdir. Dördüncü unsur, "sözel ifadeler"dir. Düşünceler sözcüklerin bir araya getirilmesiyle ifade edilir. Beşinci unsur, "sahne düzeni"dir. Son unsur ise "ezgi"dir (1983). Bu altı unsur Aristo'ya göre bir tragedyayı oluşturan en temel unsurlardır. Anlatı kuramına göre ise hikâye anlatımının en temel unsurlarıdır; Aristo'nun eseri, konu üzerine yapılan ilk çalışmadır.

Daha sonra, 1920'de Rus edebiyat eleştirmeni Vladimir Propp, yüzün üzerinde Rus masalını inceler ve masalların anlatı yapılarındaki benzerlikleri ortaya koyar. Propp'a göre her masalda ortak olan unsurlar / karakterler şunlardır: Bir amacı olan kahraman (*hero*) ve onu amacına ulaşmaktan alıkoymaya çalışan bir anti-kahraman (*villain*) vardır. Bağışçı (*donor*) kahramana amacına ulaşması için sihirli bir obje verir, sevk eden karakter (*dispatcher*) ise kahramanı

---

1. Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Doktora Programı.

amacına giden yolda görevlendirir. Sahte kahraman (*false hero*) halk tarafından başta kahraman zannedilir, ama gerçek kahramanın ortaya çıkmasıyla sahte kahraman olduğu anlaşılır. Yardımcı (*helper*) kahramana amacına giden yolda yardım eden kişi, prenses kahraman tarafından kurtarılması ve korunması gereken kişi, aynı zamanda kahramanın kazandığı bir ödüldür. Son unsur / karakter de prensesin babasıdır (Propp, 1968).

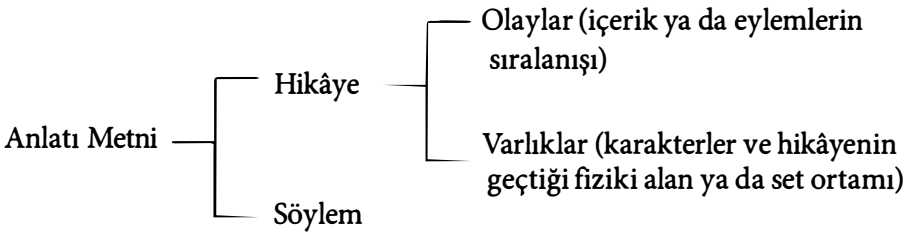
Bulgar edebiyat eleştirmeni Tzvetan Todorov'a göre ise, çoğu hikâye ya da anlatı, ana karakterin (*protagonist*) hayatının mutlu olduğu normal bir düzenle, denge durumuyla başlar. Bu düzen hali bir dış unsur tarafından bozulur –bu unsur bir şahıs (*antagonist*) olabileceği gibi doğal felaketler ya da insan harici varlıklar da olabilir– ve ana karakter bozulan bu düzeni tekrar inşa etmeye çalışır. Anlatının sonunda ise ilkinden farklı bir düzen inşa edilir (Edgar-Hunt, Marland & Rawle, 2012). Bu yapı şu şekilde şematize edilebilir:



Aristo'dan bu yana gerçek hayatta varolan bir olayın ya da karakterin taklidini yapmak, ortaya bir mesele atmak, bir eleştiri yapmak anlamına gelir ve bu değerli bir şeydir. Taklit, hayatı daha iyiye doğru evirmek için gerekli bir eylemdir. Aristo'da bu eyleme "praxis" denir. Gerçek hayatı taklit eden bu eylemlerin sebep-sonuç ilişkisini barındıran belirli bir sıra ile anlatılmasına ise olay örgüsü ya da "mythos" denir (1983). Rus formalistlere göre ise bir anlatıda yer alan ve okur / izleyici ile iletişime geçen bütün eylemlere "fable" denir. Bu eylemlerin sıralanış biçimine ya da hikâyede eylemin nasıl bir sıra ile anlatıldığına ise "syuzhet" ya da olay örgüsü denir (Chatman, 1980, s. 20).

Anlatı Yapısını Oluşturan Unsurlar

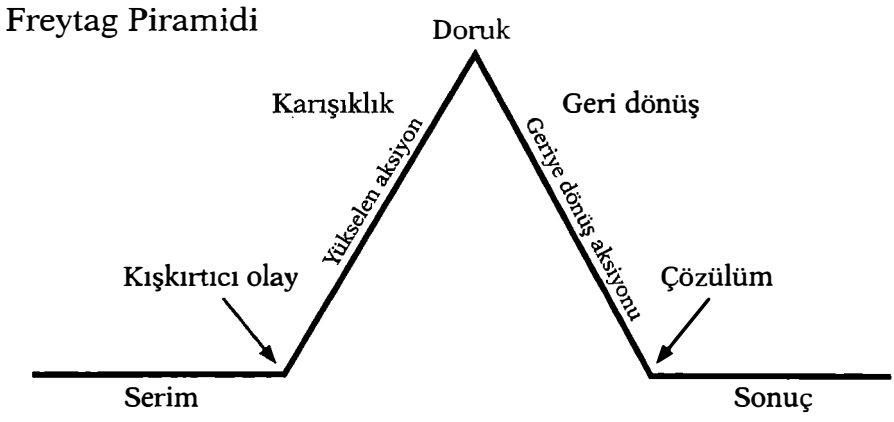
En temel anlamda anlatı yapısını ya da anlatı yapısı kuramını oluşturan unsurlar ikiye ayrılır. Bunlardan ilki hikâye (*story*), diğeri ise söylemdir (*discourse*). Hikâyeyi oluşturan unsurlar içerik ya da eylemlerin sıralanışı, karakterler ve hikâyenin geçtiği fiziki alan ya da set ortamıdır. Aşağıdaki şema anlatı kuramının unsurlarını bütünlüklü bir şekilde gösterir (Chatman, 1980, s. 19).



Aristo, iyi bir hikâyenin giriş-gelişme-sonuç / serim-düğüm-çözüm ya da başı-ortası-sonu olması gerektiğini söylemiştir. Diğer yandan Fransız Yeni Dalgası yönetmenlerinden Jean-Luc Godard ise, iyi bir hikâyenin üç unsuru konusunda Aristo'ya katılır, ama sıralamanın her zaman giriş-gelişme-sonuç şeklinde doğrusal bir yapıda olmak zorunda olmadığını ilave eder. Olay örgüsü bu sıralamayı isterse değiştirebilir. Klasik anlatı yapısı Aristo'dan günümüze kadar değişiklik göstermiştir. Hali hazırda iyi bir hikâye, beş temel unsuru içinde barındırır:

1. Serim *(Exposition)*: Anlatının karakterler, anlatının gerçekleştiği set / ortam, karakterler arasında varolan çatışmalar ve bütün bunlar hakkında geçmişe dönük bilgilerin verildiği giriş bölümüdür. Ana karakterin hayatında bir düzen vardır. Serim, çatışmanın başladığı anı da içine alır; bu düzen halinin bozulmaya başladığı ilk noktadır.
2. Yükselen Aksiyon *(Rising Action)*: Çatışmanın tırmandırıldığı, eylemlerin yer aldığı bölümdür.
3. Doruk *(Climax)*: Anlatının değişim / dönüm noktasının olduğu bölümdür. Ana karakterin mücadelesinde çatışmanın onun lehine / aleyhine çevrildiği kısımdır.
4. Geriye Dönüş Aksiyonu *(Falling Action)*: Anlatıda çözüme kadar devam eden eylemlerin yer aldığı bölümdür. Ana karakterin mücadelesinde dönüm noktasından sonuç noktasına kadar yer alan eylemleri barındırır.
5. Sonuç *(Denouement)*: Anlatıdaki çatışmanın sonlandığı, bütün sorunların çözüme ulaştığı noktadır. Serim bölümündeki düzen hali tekrar inşa edilir, ama bu başlangıçtan farklı, yeni bir düzendir. Ana karakter mücadelenin sonunda değişime uğramıştır (Barsam, 2007, s. 59).

Bu beşli yapı, aynı zamanda klasik anlatıda iyi bir dramatik yapının iskeletini oluşturur ve yukarıda yer alan "anlatı kuramının unsurları" şemasında gösterilen "hikâye" başlığının altında yer alır. Aynı zamanda bu beşli yapı "Freytag Piramidi"nde de aşağıdaki şekilde şematize edilir (Barsam, 2007, s. 59):



Olay Örgüsü

Aristo olay örgüsünü, temel olarak eylemlerin dizilişi olarak tanımlar. Yapısalcı anlatı yapısı kuramına göre ise bu diziliş, söylem tarafından inşa edilir (Chatman, 1980, s. 43). Yani aynı hikâyeyi anlatan her bir farklı diziliş, farklı bir söylem barındırır. Hatta aynı hikâyenin bu dizilişi her bir farklı medya tarafından farklı biçimde inşa edilebilir. Dolayısıyla aynı hikâye, farklı medyalar tarafından ya da farklı dizilimler tarafından farklı söylemler üretebilir. Bir hikâyedeki eylemlerin farklı dizilişleri ya da belli eylemlere odaklanırken diğer bazı eylemleri seyircinin / okurun anlamasına bırakması, bir bütün olarak farklı söylem üretir. Yani her bir olay örgüsü farklı söylem üretir.

Olay örgüsünü oluşturan iki ayrı yapı söz konusudur. Bunlardan ilki eylem cümleleri, diğeri ise durum cümleleridir. Örneğin:

1) Ali hasta oldu. 2) Ali öldü. 3) Ali'nin hiç akrabası yoktu. 4) Cenazeye sadece bir kişi katıldı.

Bu cümlelerden 1, 2 ve 4 numaralı olanlar eylem cümleleri iken, 3 numaralı cümle durum cümlesidir. Bu dört cümlelik kısa hikâyenin cümlelerinin sıralanışı olay örgüsünü oluşturur. Bu cümlelerin yerleri, hikâyeyi anlatan tarafından çeşitli şekillerde değiştirilebilir ve sonuçta ortaya söyleme dayalı farklı olay örgüleri çıkar (Chatman, 1980, s. 44). Burada öne çıkan bir diğer unsur ise, bu sıralanışın hikâye ile paralel mi yoksa farklı mı olduğudur. Hikâye ile paralel dizilime "kronolojik dizilim", diğerine de "anakronik dizilim" denir. Yazar / yönetmen hikâyeyi anlatmak için olay örgüsünü oluştururken, hikâyenin söylemini belirleyecek şekilde bu iki dizilim biçiminden de faydalanabilir.

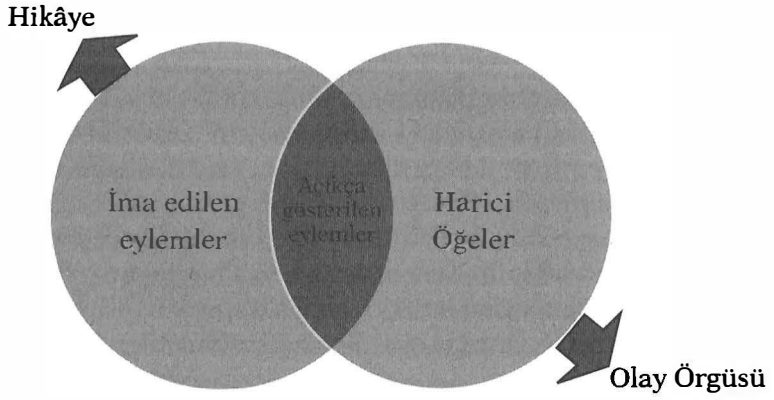
Hikâyeye Karşı Olay Örgüsü

Bir anlatıda eylemlerin sıralanışındaki ilişki biçimi Aristo'dan beri tartışılagelmiştir. Ona göre eylemler arasındaki ilişki sadece doğrusal değil, aynı zamanda sebep-sonuç ilişkisi içinde de olmalıdır. Yani bir eylemin arkasından gelen diğer eylem, önceki eylemin sonucu, kendisinden sonra gelecek olan eylemin ise sebebi olmak zorundadır. Bu iki eylem, ancak sebep-sonuç ilişkisi içinde birbirini takip ederse olay örgüsü oluşur, aksi takdirde o bir hikâyedir. Örneğin: "Kral öldü ve sonra kraliçe öldü." Bu cümle sadece bir hikâyedir, olay örgüsü değildir, dolayısıyla bir söylem ve bir anlatı da olamaz. Bu cümledeki iki eylemi sebep-sonuç ilişkisi ile birbirine bağladığımızda –"Kral öldü, sonra bu acıya dayanamayarak kraliçe de öldü"– bu cümledeki eylemler olay örgüsünü, aynı zamanda bir söylemi ve bir anlatıyı da oluştururlar. Klasik anlatı yapısına göre eylemler birbirine sebep-sonuç ilişkisi içinde bağlanır ve seyirci hikâyeyi sebep-sonuç ilişkisi ile okumaya / seyretmeye alışkındır. Seyirci, birbiri ile ilişkili olmayan eylemleri okusa / seyretse bile bu iki eylem arasındaki ilişkiyi tahmin etmeye, çıkarım yapmaya başlar ya da sonradan bu ilişkiyi görmek için bir beklenti içerisine girer (Chatman, 1980, s. 45).

Hikâye ve olay örgüsü arasındaki ayrımda, hem ontolojik hem de epistemolojik açıdan önemli bir nokta daha vardır. Aristo'ya göre hikâye, gerçek hayatın taklit edilmesidir. Dolayısıyla hikâye gerçek hayatın asla kendisi olamaz. Gerçek hayatı taklit eden bir hikâye "anlatıldığı" anda bir tartışmayı ateşleyebilen bir yapıya sahiptir. Yani, o bir söylem olma potansiyeline sahiptir. Gerçek hayatı taklit eden eylemler, birbirine sebep-sonuç ilişkisi içerisinde bağlandığı anda söylem haline gelirler. Bu da bize olay örgüsünün tanımını verir. Yani Chatman'ın tanımladığı gibi "olay örgüsü, söylem haline gelmiş hikâyedir" (1980, s. 47).

Hikâye ve olay örgüsü arasındaki farkı Richard Barsam (2007) diğer bir açıdan ele alır. Ona göre bir filmin hikâyesi, anlatı boyunca açık bir şekilde gösterilen eylemler ve buna ilave olarak anlatının öncesinde ya da sonrasında meydana gelen / gelecek olan ve seyircinin çıkarım yaptığı ve kapalı şekilde ima edilen eylemlerin tamamıdır. Anlatı dünyasına ait olan ve hikâyeyi oluşturan, karakterler, eylemler, nesneler ile anlatının vuku bulduğu ortam, set ve ses gibi unsurlara "dahili unsurlar" (*diegetic*) denir. Diğer yandan ekranda gördüğümüz ve duyduğumuz, ama hikâyenin dünyasına dışarıdan eklemlenen unsurlara ise "harici unsurlar" (*non-diegetic*) denir. Örneğin arka plan müziği, filmin başında ve sonundaki yazılar, üst ses gibi unsurlar harici unsurlardır (Barsam, 2007, s. 60). Diğer yandan olay örgüsü ise, anlatıda açık bir şekilde gösterilen dahili ve harici unsurların toplamıdır. Bu unsurlara anlatıda karaktere ya da olaylara ilişkin geçmiş ya da gelecek eylemler, imalar eklemlendiğinde elde edilen bu toplam, hikâyeyi verir. Hikâyede sadece dahili unsurlar yer alır. Hikâyede yer

alan ve olay örgüsü tarafından gösterilmeyen unsurlara "eksiltili unsurlar" (*elliptic*), bu çeşit anlatıya da "eksiltili anlatı" denir. Birbirini takip eden iki eylem arasında, olay örgüsünde yer almayan eylemler eksiltilmiş eylemlerdir. Seyirciden / okurdan çıkarım yapması, bu eylemleri anlaması beklenir. Eksiltili anlatı, kültürel olarak önceden kurulmuş yapılara dayanılarak kullanılır. Örneğin, sinemada, klasik kurguda, kapıyı çalan bir karakterin çekimini takip eden eylemin görüntüsü, o karakterin evin içinde otururkenki çekimi olabilir, bu iki çekim kurguda birbirini takip edecek şekilde bağlanabilir. Seyirci, olay örgüsünde gösterilen karakterin bu iki eylemi arasında olanları –yani kapıyı açması, içeri girmesi ve koltuğa kadar olan mesafeyi yürümesi arasında olanları– kültürel olarak tamamlar. Hikâye ve olay örgüsü ayrımı aşağıdaki şemada daha net görülebilir (Barsam, 2007, s. 60):

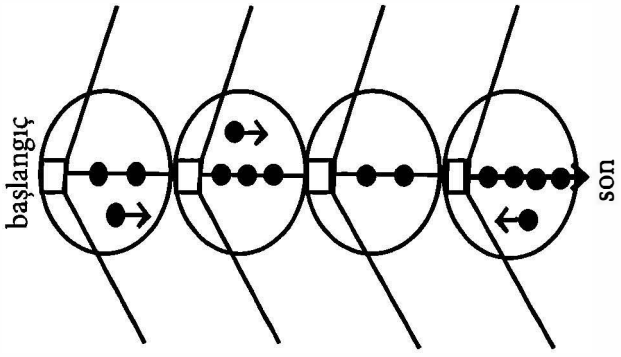


Yukarıdaki şemadan da anlaşılacağı üzere yazar / yönetmen hikâyenin dünyasından, tasarladığı söyleme bağlı olarak bazı eylemleri seçer, alır ve anlatıyı oluşturur; bu seçtiği eylemler ve bu eylemlerin tasarımdaki sırası olay örgüsünü meydana getirir. Seyirci / okur ise gördüğü / okuduğu eylemlerden ve ima edilen unsurlardan hikâyenin tamamını algılar, onu anlar. Dolayısıyla aslında hikâyenin tamamı, ancak ve ancak seyirci / okur da işin içine girdiği anda tamamlanır denilebilir.

Ana Eylemler ve Yardımcı Eylemler

Anlatı yapısında olay örgüsünü oluşturan eylemler arasında sebep-sonuç ilişkisinin yanında bir de hiyerarşik ilişki mevcuttur. Olay örgüsünü oluşturan eylemler "ana eylemler" (*kernels*) ve "yardımcı eylemler" (*satellites*) olarak ikiye ayrılır. Ana eylemler, olay örgüsünü oluşturan ve hikâyeyi bir üst basamağa

sıçratan büyük eylemlerdir. Ana eylemler hikâyenin yapıtaşlarıdır. Onlardan herhangi biri hikâyeden atılırsa hikâye tamamen anlamsızlaşır. Diğer yandan yardımcı eylemlerden herhangi birinin anlatıdan çıkarılması olay örgüsünün mantıksal bütünlüğünü bozmaz. Anatomik olarak ana eylemler anlatının iskeletini oluşturur, yardımcı eylemler ise kasları ve etleri oluşturur denilebilir. Aşağıdaki şema ana eylemler ve yardımcı eylemler ayrımını göstermektedir (Chatman, 1980, s. 45):



Yukarıdaki şekildeki kareler ana eylemlerdir, daireler ise, bir anlatı bloğunun tamamını gösterir. Ana eylemler sağa doğru düz çizgi ile birbirine bağlanır. Bu bize olay örgüsünün mantıksal bir bütünlük içinde gideceği yönü verir. Karelerden dairenin dışına taşacak şekilde çıkan çizgiler ise mantıksal olarak olay örgüsünün ilerleyebileceği muhtemel yönlerdir. Anlatının ilerleyebileceği muhtemel bu yönler her bir söyleme göre değişiklik gösterebilir. Şemada nokta ile gösterilenler ise yardımcı eylemlerdir. Sağa doğru düz çizgi üzerindeki noktalar anlatının belirlediği ve olay örgüsünde bulunan yardımcı eylemlerdir. Dairenin içinde ve düz çizginin dışındaki oklarla gösterilen noktalar ise, olay örgüsünde olmayan, ama hikâyede yer alan olay örgüsünün öncesinde ya da sonrasında olabilecek yardımcı eylemlerdir (Chatman, 1980, s. 55).

Yukarıda da belirtildiği gibi, olay örgüsü bir hikâyenin belli bölümlerini ya da eylemlerini anlatıya eklemeyi, belli bölümlerini ya da eylemleri de anlatıda eksik bırakmayı, söyleme bağlı olarak tercih edebilir. En son bahsedilen noktalar da hikâyede yer alan, ama olay örgüsüne dahil edilmemiş eylemlerdir.

Hikâye - Karşı Hikâye

Yukarıdaki şemayı incelediğimizde klasik anlatı yapısı ile modern anlatı yapısı arasındaki farkı da görmemiz mümkündür. Klasik anlatı yapısında ana

eylemler birbirine sebep-sonuç ilişkisi dahilinde bağlanırken (Chatman, 1980, s. 56), modern anlatı yapısında, yukarıdaki şemada karelerden çıkıp dairenin dışına taşan çizgilerin temsil ettiği ana eylemlerin muhtemel ilerleme yönlerinin tamamı anlatıya dahil edilebilir. Borges'in *Yolları Çatallanan Bahçe* (*The Garden of Forking Path*) romanında da görüldüğü üzere ana karakterin karşılaştığı ikilemlerde yaptığı her bir seçimi içeren eylem anlatıya eklemlenebilir. Bir diğer örnek de Tom Tykwer'in yönettiği *Koş Lola Koş* (*Run Lola Run*, 1998) filmidir. Filmde Lola'nın karşılaştığı her durumda yaptığı her tercih, yani her bir ana eylem, filmin olay örgüsüne dahil edilmiştir.

Bu noktada, "modern anlatıda eylemleri birbirine bağlayan unsur nedir" sorusu akla gelir. Modern anlatıda eylemler, gerçekliğin algılanış biçimi ve sunuş biçimiyle ortaya çıkar ve eylemlerin birbirine bağlanma biçimi gerçekliğin sunuş biçiminden doğar. David Bordwell sinemada anlatıyı ikiye ayırır: "klasik sinema" ve "sanat sineması" anlatıları. Bordwell'e göre (1985) klasik sinemanın kökleri 19. yüzyılda popüler romanlara –kısa hikâyelere ve iyi yapılandırılmış dramlara– dayanır ve bu eserlerdeki gerçeklik anlayışı, eylemler arasındaki sebep-sonuç ilişkisiyle ortaya çıkar. Buna karşıt olarak sanat sinemasının kökleri modern edebiyata dayanır ve modern edebiyat klasik dönemin gerçeklik anlayışını sorgular. Buna göre dünyanın kanunları açıkça bilinemeyebilir ve kişisel psikolojiler bu kanunları belirlemede yetersiz kalır. Yani eylemler birbiriyle açık biçimde sebep-sonuç ilişkisiyle bağlantılı olmayabilir ve gerçeğe ulaşmak bu ilişkilerden öte birtakım algılayış biçimleri gerektirir. Bu noktada iki gerçeklik biçimi açığa çıkar: objektif gerçeklik ve sübjektif gerçeklik. Sanat sineması, özellikle yeni gerçekçi sinema, gerçek hayatı göstermek için klasik anlatıdaki dramatik yapıyı bozar ve anlatıdaki önemli / önemsiz eylemlerin tamamını ön plana çıkartır, alışılmadık kesmeler yapar, uzun planlar kullanır. Buna klasik sinemanın gösterdiği gerçekten "daha fazla gerçek" denemese de, bu yapı farklı bir "mış-gibilik" ve gerçeğe benzeme (*verisimilutude / vraisemblance*) sunar; böylece eylemler arasındaki sebep-sonuç ilişkisini bozar, anlatının olay örgüsünün parçalı yapısını ve karakterin psikolojik yönlerindeki akışkanlığı ön plana çıkarır. Sanat sineması, yalın olarak gerçeğin kendisiyle uğraşır. Yabancılaşma, bireyler arası iletişim eksikliği gibi meselelere yoğunlaşır. Sebep-sonuç ilişkisini parçalamak için ise, şans faktörünü kullanıma sokar. Eylemler şans eseri ortaya çıkar ve karakter, önüne gelen eylem çeşitliliğinden herhangi bir biçimi hasbelkader tercih eder. Sanat filmi seyirciye hikâyeyi değil, karakteri anlatır. Karakterin psikolojik dünyasına odaklanır. (Karakterin eylemleri tutarsız olabilir ve karakter bu noktada kendi eylemlerini de sorgulayabilir.) Sanat sineması klasik anlatının ana eylemlerini önemsiz, yardımcı eylemlerini önemli hale getirecek şekilde kullanabilir. Klasik anlatıda ana karakter amacına doğru yol alırken, modern anlatıda ya da sanat sinemasında ana karakter pasif bir şekilde belirsiz bir yöne

doğru akar. Klasik sinemada olay örgüsü önemliyken modern anlatıda karakter ön plana çıkar. Klasik sinemayı bir Edgar Allan Poe hikâyesine benzetirsek modern sinema da Çehov hikâyesine benzer (Bordwell, 1985, s. 206-208).

Anlatıda Sıra / Düzen

Anlatı, hikâye dünyasındaki tüm eylemlerden seçimler yapıp olay örgüsünü oluşturduğu ve böylece söyleme dönüştüğü gibi, seçilen bu eylemlerin sırasını doğrusal bir yapıda tasarıma eklemlemek ya da eylemleri sıralarını değiştirerek sunmak da isteyebilir. Bu karar tamamen yazar / yönetmenin oluşturmak istediği söylemin tasarımına bağlıdır. Doğrusal bir sebep-sonuç ilişkisini gösteren anlatı kronolojik bir anlatıyken, doğrusal olmayan anlatı anakroniktir. Anakronik yapıya iki şekilde ulaşılabilir: sinemada sıkça kullanılan "geriye dönüş" *(flashback / analepse)* ve "ileri sıçrama" *(flashforward / prolepse)* ile. "Analepse" ve "prolepse" terimleri edebiyatta anlatı kuramında karşılık bulurken, "flashback" ve "flashforward" terimleri sinemayla birlikte var olmaya başlamış modern terimlerdir. Geriye dönüş, anlatıda geçmişe ait bilginin verilmesiyken, ileri sıçrama geleceğe ilişkin bilginin verilmesidir. Yalnız bu iki terimi anlatıda "tohum" (*seed*) terimiyle karıştırmamak gerekir. Anlatıda tohum terimine örnek olarak Çehov'un hikâyelerindeki silah kullanımı verilebilir. Buna göre, anlatıda silah gösterilirse anlatının ilerleyen bölümlerinde bu silahın patlaması zorunludur (Chatman, 1980, s. 64).

Gerard Genette ise anakronik anlatıda "uzaklık" *(distance)* ve "genlik"ten *(amplitude)* bahseder. Uzaklık, anakroniyi oluşturan parçanın, anlatının şimdiki zamanından ne kadar ileri ya da geri gittiğidir; diğer yandan genlik ise, bu anakronik eylemin süresidir. Anlatıda hikâyeye anakronik eylemin eklemlenmesinde ise üç yöntem vardır. Bunlardan ilki anlatının şimdiki zamanından önce başlayıp biten anakronik eylemleri belirten "dışsal anakroni" *(external anacrony)*, diğeri ise anlatının şimdiki zamanından sonra başlayıp biten anakronik eylemleri belirten "içsel anakroni"dir *(internal anacrony)*. Üçüncü yöntem ise "karışık anakroni"dir *(mixed anacrony)* ve anlatının şimdiki zamanından önce başlayıp sonra biten anakronik eylemleri belirtir (Genette, 1970, s. 93-118).

Anlatı Süresi

Anlatıda üç ana süre vardır. Bunlar "hikâyenin süresi", yazar / yönetmenin seçerek söylemine eklemlediği eylemlerin yani "olay örgüsünün süresi" ve sinemayla birlikte anlatıya eklenen ve modern bir terim olan "filmin sahnede gösterildiği süre"dir (Barsam, 2007, s. 66). Bir filmin sahnede gösterilme süresi örneğin yüz dakika iken, filmde anlatılan eylemlerin süresi, yani olay örgüsü iki gün ve hikâyenin süresi ise bir hafta ya da on sene olabilir. Anlatıda hikâye süresi ve olay örgüsü süresi arasındaki ilişki farklılaşabilir. Uzun süreli

bir hikâye, kısa bir sürede anlatılabileceği gibi, kısa süreli bir hikâye de uzun bir şekilde anlatılabilir. Genette'e göre bu ilişki beş farklı düzeyde incelenebilir (aktaran Chatman, 1980, s. 74):

1. Özet (*Summary*): Olay örgüsü süresi, hikâye süresinden kısadır. Anlatı, hikâyede yer alan eylemlerin bir kısmını bilinçli olarak tasarımın içine dahil etmez. Hem edebiyatta hem de sinemada en çok uygulanan yöntemdir.
2. Eksiltili (*Ellipsis*): Olay örgüsü süresi hikâye süresinden kısadır, ama anlatı dursa bile hikâye zamanı ilerlemeye devam etmektedir. Bu yapıya örnek olarak 2001-2014 yıllarında Amerika'da yayımlanan ve Joel Surnow ile Robert Cochran'ın yapımcılığını üstlendiği *24* dizisi verilebilir. Dizide eylemler durduğu zaman bile hikâyede zaman akmaya devam etmektedir.
3. Sahneleme (*Scene*): Olay örgüsü süresi ve hikâye süresi eşittir. Örneğin filmde ya da romanda karşılıklı iki karakterin konuşması hem olay örgüsü süresi bakımından hem hikâye süresi bakımından eşit uzunluktadır.
4. Esnek (*Stretch*): Olay örgüsü süresi hikâye süresinden daha uzundur. Sinemada yavaşlatılmış görüntü (*slow motion*) bu şekildedir. Kısa bir hikâye zamanı uzun bir olay örgüsü zamanıyla anlatılabilir. Diğer yandan bu yapıya montajla da ulaşılabilir. Örneğin Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* (1925) filminde Odessa Merdivenleri sahnesinde olduğu gibi. Bu sahnede Eisenstein hikâye zamanı olarak kısa bir sahneyi montaj yardımıyla uzun bir olay örgüsü zamanıyla anlatmıştır.
5. Duraklatma (*Pause*): Hikâye zamanı durur, ama olay örgüsü zamanı devam eder. Romanda eylemlerin anlatımının durduğu, karakter ya da mekâna ilişkin tasvirlerin yapıldığı anlatı yapısı buna örnek olabilir. Sinemada ise görüntünün durdurulup anlatıcının üst ses olarak o sahneyi tasvire başlamasıyla bu etkiye ulaşılabilir.

Tekrar ya da Sıklık

Hikâyedeki herhangi bir eylemin olay örgüsünde kaç kez tekrarlandığı anlatının söylemi bakımından önemlidir. Seyirci / okur, tekrar eden eylemin tekrar sayısına göre eyleme önem atfedebilir ya da karakter aynı eylemi bir sanrı şeklinde defalarca hatırlıyor ya da rüyasında görüyor olabilir. Genette (1970) dört farklı tekrar şeklinden bahseder. Bunlar:

1. Tekillik (*Singularity*): Hikâyedeki tek bir anın olay örgüsünde bir kez gösterilmesidir. Örneğin "dün erkenden yattım" cümlesi anlatıda bir kez yer alır.

2. Çoklu Tekillik (*Multiple-Singularity*): Hikâyede farklı zamanlardaki aynı eylemin olay örgüsünde birden fazla kez yer almasıdır. Örneğin "Pazartesi günü erkenden yattım, Salı günü erkenden yattım, Perşembe günü erkenden yattım" cümleleri hikâyede farklı zamanlarda meydana gelen aynı eylemlerdir.
3. Tekrarlı (*Repetetive*): Hikâyede tek bir zamanda meydana gelen tek bir eylemin, olay örgüsünde birden fazla tekrar edilmesidir. Örneğin: "Dün erkenden yattım. Dün erkenden yattım. Dün erkenden yattım" cümleleri tek bir zamanda vuku bulmuş aynı eylemin tekrarıdır.
4. Yinelemeli (*Iterative*): Hikâyede farklı zamanlarda meydana gelen benzer eylemlerin olay örgüsünde bir kez yer almasıdır. Örneğin "haftanın her günü erken yatarım" cümlesi hikâyede farklı zamanlarda vuku bulan benzer eylemlerin olay örgüsünde bir kez yer almasıdır (Genette, 1970, s. 93-118).

Ayrıca yönetmen / yazar birtakım eylemleri anlatıda daha güçlü kılmak, altını çizmek için de tekrar edebilir. Bu eylemler filmde tamamen aynı görüntüler olabileceği gibi aynı eylemin küçük tonlarda farklılaşmış, açısı değiştirilmiş görüntüleri de olabilir. Nitekim Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* filminde (1925) Odessa Merdivenleri sahnesindeki görüntüler, aynı eylemlerin farklı açılardan gösterilmesiyle tekrarlanan bir yapıda kurgulanmıştır.

Merak ve Sürpriz

Anlatıda merak ve sürpriz genellikle karıştırılmaktadır. Merak (*suspense*), endişe ile karışık bir belirsizlik hali, zevk ve acı ile karışık bir durumdur. Çoğu sanat yapıtı sürprizden çok merak unsuruyla kurulmuş yapılardır. Seyirci / okur, sürpriz unsuruyla kurulmuş bir eseri nadiren heyecanla okur, çünkü sürpriz tamamlandıktan sonra ilgi de kaybolur. Diğer yandan merak unsuru ise, sürekli ipuçları ve gölgede bırakmalarla oluşturulduğu için okurun ilgisini her zaman diri tutar (Barnet, Berman & Burto, 1960, s. 83-84). Merak unsurunu sinemada çok iyi kullanan ve sinemasını aslen bu unsur üzerine inşa eden Alfred Hitchcock, François Truffaut ile söyleşisinde merak unsurunu şu şekilde özetlemiştir: "Farz edelim ki şu anki sohbetimiz esnasında masanın altında bir bomba var ve bunu kimse bilmiyor ve bomba aniden patlıyor. Seyirci bu durumda şaşırır ve bu bir sürprizdir. Fakat seyirciye önceden bu bombanın masanın altına yerleştirildiğini ve 15 dakika sonra bu bombanın patlayacağını gösterseydik ve periyodik şekilde saati de kadraja dahil etseydik, işte o zaman bu süre boyunca seyircide merak, endişe gibi duyguları uyandırırdık ve seyirciyi koltuklarına bağlardık" (Barsam, 2007, s. 70).

Seyirciye eylemin öncesinde eylem hakkında, özellikle ana karakterin başına gelecek kötü bir eylem hakkında bilgi verildiğinde, seyirci bir şekilde istemsiz olarak ana karakteri uyarmak isteyecektir ve eylem gerçekleşene kadar ya da ana karakter başına gelecek felaketi fark edene kadar seyirci de endişe, merak, hatta korku duyacaktır. Böylece seyirci filme kendini daha fazla kaptıracaktır. Bu unsurun da klasik anlatıda sıklıkla kullanıldığı görülmektedir.

Karakterler

Olay örgüsünde karakterler olmazsa hikâye de olmaz. Karakterlerin eylemleri ile olay örgüsü ilerler ve hikâye anlatılır. Seyirci / okur karakterlerin eylemlerini takip eder ve karakterlerle özdeşleşir. O yüzden karakterlerin anlatıdaki boyutu önem kazanır. E. M. Forster'e (1927) göre anlatıda karakterler iki şekilde yer alır. Bunlardan ilki "üç boyutlu karakterler" (*round characters*), diğeri ise "iki boyutlu karakterler"dir (*flat characters*) (s. 103-108). Üç boyutlu karakterlerin gerçek hayattaki karakterleri taklit etmedeki başarısı, karaktere has birtakım insani özelliklere daha derinlemesine değiniyor olmasındandır. Bu karakterler tahmin edilemez davranışlara sahip, kendilerine has sıkıntıları, tavırları olan karakterlerdir. Dolayısıyla seyirci / okur bu karakterlerde gerçek hayattaki insanlara dair daha fazla referans bulur. Diğer yandan iki boyutlu karakterler "karton karakterler" (*cartoon characters*) diye de adlandırılan, davranışları, olaylara tepkileri önceden tahmin edilebilen veya bir kültüre ait ideal davranışları sergileyen karakterlerdir. Bu karakterler iyi ya da kötü insani özellikleri bakımından derinlemesine bir karakter analizine imkân tanımayacak şekilde tasvir edilirler.

Anlatılarda karakterlerin tasvir edilme derinliğine ek olarak, tanımlanışları da önem arz eder. İster üç boyutlu ister iki boyutlu olsun olay örgüsünün bir unsuru olarak tanımlanan "ana karakterler" ve "yardımcı karakterler" de vardır. Ana karakterler genellikle "protagonist" ve "antagonist" olarak bilinen, olay örgüsünün onların eylemleriyle ilerlediği unsurlardır (Barsam, 2007, s. 72). Anlatının en önemli eylemleri ana karakterler üzerinden ilerler. Diğer yandan *protagonist* çoğu zaman "kahraman" terimiyle karıştırılabilir. *Protagonist* her zaman kahraman olmak zorunda değildir. Kahramanlık kültürden kültüre değişen bir olgudur, dolayısıyla anlatıda belirli bir kültüre göre ideal olan eylemleri yapması beklenen *protagonist*, genellikle iki boyutlu bir karakter şekline de bürünebilir. Bu ise değerli bir anlatıda istenmeyen bir karakter yapısıdır. Sanat tarihi incelendiğinde en değerli eserlerdeki karakterlerin üç boyutlu biçimde tasvir edildiği görülür. *Protagonist*in kendine has olması, insani bakımdan eksikliklerinin, zayıflıklarının olması, onu gerçeği taklit etmede daha başarılı kılar. Bu noktadan düşünüldüğünde *protagonist*in kahraman olmaması, değerli bir anlatıda beklenen bir özelliktir. Diğer yandan *antagonist* ise *protagonist*in

amacına ulaşmasında karşısına çıkan zorlukların sebebidir ve *protagonist*in eylemde bulunmasının önünü açarak olay örgüsünün ilerlemesine katkı sağlar. *Antagonist* her zaman bir karakter olmak zorunda da değildir. Kimi anlatılarda *antagonist* bir doğa felaketi, büyük bir kurum ya da korkunç bir hayvan da olabilir. Örneğin Steven Spielberg'in 1975'te yönettiği *Jaws* filminde *antagonist* bir köpekbalığı iken, James Cameron'un 1997'de yönettiği *Titanic* filminde büyük bir buzdağıdır.

Yardımcı karakterler, genellikle ana karakterlere –ister *protagonist* ister *antagonist* olsun– eylemlerinde destek olan, amaçlarına ulaşmalarında onlara yardımcı olan karakterlerdir. Üç boyutlu ya da iki boyutlu olarak tasvir edilebilirler. Bir de anlatılarda çok az yer alan "marjinal karakterler" vardır. Bu karakterlerin olay örgüsünden çıkarılması anlatıda herhangi bir eksikliğe yol açmaz (Barsam, 2007, s. 74).

Diğer yandan birbirine karıştırılmaması gereken iki kavram, "karakter" ve "karakterizasyon" kavramlarıdır. Karakterizasyon, filmdeki karakterin oyuncu tarafından nasıl yorumlandığı, nasıl canlandırıldığı, nasıl hayat bulduğu ile ilgilidir. Bunlar tabii ki oyuncunun kabiliyetine, bilgisine, yorumlama gücüne, yönetmene ve anlatı metnine göre değişiklik gösterebilir (Barsam, 2007, s. 76). Karakter, anlatı metnindeki olay örgüsünün taşıyıcı unsurudur. Oyuncu ise, anlatı metnindeki karakteri yorumlayan, ona hayat veren gerçek hayattan biridir. Dolayısıyla oyuncu gerçek hayattan, karakter ise hikâye dünyasından gelen bir unsurdur.

Hikâye Mekânı, Olay Örgüsü Mekânı ve Set

"Setting" terimi, anlatının vuku bulduğu zamanı ve mekânı kapsar. Sadece anlatıdaki zamanı, anlatının geçtiği şehri, ülkeyi değil, karakterlerin sosyal-kültürel ve diğer ayırt edici özelliklerini de içine alır. Örneğin karakterlerin kıyafetleri, yedikleri-içtikleri, görünüşleri de *setting*e dahildir; buna dekor ve kostüm de diyebiliriz. Karakterlerin eylemlerindeki motivasyonlar kadar, *setting*ler de filmin bütünlüklü yapısının kurulmasında önemli bir unsurdur. Belli tür filmlerin kendine has *setting*leri vardır. Örneğin Western'in genellikle geniş-açık düzlüklerden oluşan *setting*leri veya kara filmin karanlık caddelerden, sokaklardan oluşan *setting*leri gibi. Bazen *setting*ler karakterin iç dünyasını tasvir etmede yardımcı unsur olarak kullanılabilir. Örneğin karakterin başına gelen dramatik bir olayın kasvetli bir havada ve mekânda gösterilmesi ya da mutluluktan uçan bir karakterin güneşli bir havada ve rengârenk bir mekânda gösterilmesi gibi. Dekor ve kostümler, genellikle gerçek hayattan mekânlarda tasarlanabildiği gibi, tam tersi de mümkündür. Özellikle fantastik ya da bilimkurgu türü filmlerin dekorları ve kostümleri gerçek hayatta referansı bulunamayacak şekilde tasarlanır (Barsam, 2007, s. 76).

Diğer yandan, aynı hikâye süresi ve olay örgüsü süresinde olduğu gibi, hikâyenin vuku bulduğu alan ve mekânı, olay örgüsünün tercih ettiği alan ve mekândan ayırmak gerekir. Bu özellikle film anlatısında üzerinde durulması gereken ve kendisini açıkça gösteren bir ayrımdır. Olay örgüsünde gösterilen alan açıkça gösterilen "hikâye alanı" *(explicit story space)* iken, kadraj dışında kalan ve anlatının karakterlerinin gördüğü, duyduğu, içerisinde eylemde bulunduğu ve seyirciye ima edilen alan "hikâyenin bütün alanı"nı *(implied story space)* oluşturur. Yazılı anlatılarda bu ayrım daha soyut düzeyde ve okurun aklında oluşurken, sinemada bu ayrım açıkça kendini belli eder; çünkü filmde gösterilen her bir nesne gerçek hayattaki referansına göre şekillenir ve onunla benzerdir; en azından gerçek hayattaki üç boyutlu her bir unsur filmde iki boyutta gösterilir (Chatman, 1980, s. 96). Dolayısıyla olay örgüsü alanı ve hikâye alanı arasındaki ayrımda beş farklı parametre devreye girer (Chatman, 1980, s. 98):

1. Boyut: Olay örgüsünde gösterilen her bir nesnenin, gerçek hayattaki referansına göre bir boyutu vardır. Bu boyut filmde gösterildiğinde, kameranın nesneye yakınlık-uzaklığına göre artar ya da azalır. Örneğin bir bozuk paraya yakın çekim yapıldığında, para ekranda gezegen gibi görünebilir. Dolayısıyla kamera nesnelerin hikâye alanındaki boyutunu olay örgüsü alanında manipüle edebilme gücüne sahiptir.
2. Kontur, Doku, Yoğunluk: Film üç boyutlu nesneleri iki boyutta gösterdiği için nesnenin dokusunun gösterilmesi, gerçek hayata referansla zayıf kalır.
3. Pozisyon: Olay örgüsünde gösterilen her bir nesne filmin yatay ve dikey çerçevesine göre bir konum alır ve aynı zamanda her bir nesne diğer nesnelerle ve kamerayla belirli bir açıda konumlanır.
4. Aydınlatma derecesi, şekli, türü ve renkleri: Olay örgüsünde gösterilen her nesne az ya da çok aydınlatılmış olarak gösterilir, gerçek hayattaki nesneye referansla olay örgüsündeki nesne farklılık gösterir.
5. Optik çözünürlük derecesi: Olay örgüsünde gösterilen her nesne, keskin netlikte ya da bulanık gösterilebilir.

Bu beş parametrede ifade edilen unsurlar farklılaştıkça, olay örgüsü alanı ve hikâye alanı arasındaki ayrım da farklılaşır. Bütün bu yapılar yazar / yönetmenin hikâyeyi nasıl bir söylemde tasarlayacağına göre değişiklik gösterir. Dolayısıyla anlatının alanı da buna göre zenginleşebilir, genişleyebilir, daralabilir. Örneğin Robert Bresson'un, 1956'da yönettiği *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı* (*Un Condamne à Mort s'est échappé*) filminde, yönetmenin olay örgüsünde tasarladığı alan, hikâye alanını da sıkıştırıp daraltırken, seyircide de daralma hissine, bir hapishane hissine sebep olmaktadır. Diğer yandan Terence Mallick'in 1978'de

yönettiği *Cennet Günleri* (*Days of Heaven*) filminde tercih ettiği geniş alanlar, manzaralar seyircide de genişlik hissine sebep olur.

Kapsam

Kapsam yukarıda şimdiye kadar bahsi geçen anlatının süresi ve mekânıyla ilgili bir terimdir. Filmin hikâyesinin tamamını, yani hem olay örgüsünde açıkça gösterilen hem de ima edilen zaman ve mekânın tamamını kapsar. Filmde anlatılan hikâye süresi çok uzak bir geçmişten başlayıp, şimdiki zamana kadar gelen eylemler dizisini anlatabileceği gibi, birkaç günlük çok kısa bir zamanı da anlatabilir. Aynı şekilde gezegenler arasında meydana gelen eylemleri anlatabileceği gibi sadece bir evde geçen eylemleri de anlatabilir (Barsam, 2007, s. 77). Bu tamamen anlatının söylemine göre değişebilecek bir tercihtir. Örneğin birtakım insanların hayatlarının anlatıldığı hikâyeler olan biyografik filmlerde konu edilen kişinin bütün bir ömrü hikâye edilebilirken, o kişinin hayatındaki dönüm noktalarını ele alan belli başlı eylemler de mercek altına alınabilir. Olay örgüsünde hangi eylemlerin ele alınacağı yönetmenin / yazarın tasarlayacağı söyleme göre değişiklik gösterir. Bu noktada anlatının kapsamı da aynı şekilde değişir. Örneğin bir biyografik filmde konu edilen şahsın hayatının son yılları söylem tarafından seçilip olay örgüsüne eklemlenebilir ya da bir ülkenin tarihine ilişkin bir anlatıda o ülkenin kritik ve önemli dönemleri anlatıda yer alabileceği gibi, bütün bir ülke tarihindeki olaylar da anlatıda yer alabilir.

Anlatıcı

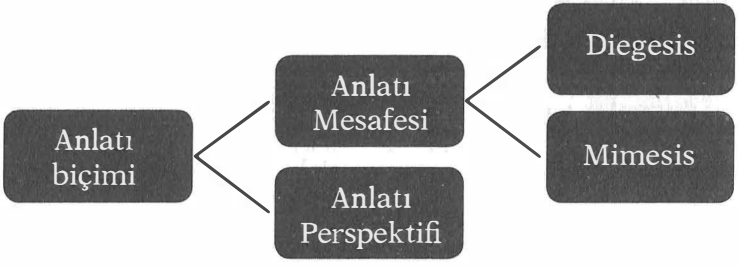
Anlatıdan bahsedildiğinde anlatıyı anlatandan da bahsetmek gerekir; zira her anlatının bir anlatıcısı vardır. Görsel anlatıda, seyirci, sadece eylemleri ve durumları izlerken de bir anlatıcı vardır, o da kameradır, dolayısıyla yönetmendir. Seyirci görsel anlatıyı yönetmenin tercih ettiği birtakım teknik ve estetik yöntemler vasıtasıyla izler. Kamera açıları, kamera pozisyonları, aydınlatma, set, kullanılan lensler, montaj gibi teknik ve estetik unsurlar yönetmene hikâyeyi anlatma biçiminde yardımcı unsurlardır. Bu noktada görsel anlatıda anlatıcılar çeşitlenir: Bunlardan ilki, olayları seyirciye üçüncü tekil şahıs bakış açısından anlatan ve "her yerde hazır bulunan / özgür anlatıcı"dır (*omniscient / unrestricted narrator*). Diğer yandan, eylemlerin hikâyede yer alan bir karakterin bakış açısından anlatıldığı yöntemde ise anlatıcı "sınırlanmış anlatıcı"dır (*restricted narrator*). Bu iki anlatıcı modelinde de hikâyedeki olaylar üst ses yardımı olmaksızın anlatılır. Bunun yanında bazı anlatılarda da üst ses kullanılır. Bu anlatıcı hikâyeyi "harici" bir biçimde üst ses olarak anlatır ve her şeyi bilen-gören bir anlatıcıdır. Bu anlatıcı "üst ses anlatıcı" (*voice-over narrator*) olarak adlandırılır. Hikâyeyi yine üst ses olarak anlatan diğer anlatıcı modelinde ise, anlatıcı hikâyenin içinden bir karakterdir ve olaylar sadece o

karakterin bakış açısından seyirciye aktarılır; bu anlatıcı da "birinci tekil şahıs anlatıcı" (*first-person narrator*) olarak adlandırılır (Barsam, 2007 s. 78-79).

Görsel anlatıda önemli olan hikâyenin görsel olarak anlatılmasıdır. Yalnız bazı durumlarda, özellikle karakterin iç dünyası üzerine inşa edilmiş film anlatılarında karakterin duygularını, düşüncelerini, kısaca iç dünyasını anlatmak görsel olarak zordur. Değerli yönetmenler karakterin bu sıkıntılarını görsel olarak da anlatabilen yönetmenlerdir, ancak bazı görsel anlatı tasarımları karakterin dünyasını yine de üst ses ile anlatmayı tercih eder. Bu anlatı biçimi de filme roman tadında bir doku ekler ve karakterin iç dünyasında olup bitenleri seyircinin daha derinlikli anlamasına imkân tanır. Diğer yandan bu anlatma biçiminde otoriter bir yan da mevcuttur. Roland Barthes'ın da üzerinde durduğu gibi yazılı ya da görsel bir eser okuru / izleyicisi ile tamamlanır, dolayısıyla bir eserin kaç tane okuru varsa, o kadar eser meydana gelir. Bu bağlamda yazar ölmüştür. Ama yönetmen üst ses olarak filmi anlattığında karakterin dünyasının sabit bir biçimde anlaşılmasını talep eder ve seyirciyi bu yöne adeta itekler, bu da otoriter bir anlatma biçimidir.

Anlatı Mesafesi ve Anlatı Perspektifi

Bir anlatıda öykünün sunum tarzı "anlatının kipini" oluşturur. Anlatının kipinin iki parametresi vardır. Bunlardan ilki "anlatı mesafesi" ve diğeri "anlatı perspektifi"dir. Anlatı mesafesi kavramı da ikiye ayrılır, bunlar "diegesis" ve "mimesis" olarak adlandırılır (Sözen, 2008, s. 124). Anlatı biçimini oluşturan bu yapılar aşağıdaki gibi şematize edilebilir:



Anlatı mesafesi kavramı, anlatının doğrudan mı yoksa dolaylı mı yapıldığıyla ilgilidir. Her anlatıda bir anlatıcı ve anlatıcı ile anlatılan hikâye arasında da belirli bir mesafe vardır. Anlatıda olaylar, sanki şimdi orada meydana geliyormuş gibi anlatılırsa "mimetik anlatı" yapısı kullanılmış olur. Bu, anlatıcının anlattığı eylemleri ve karakterleri dolaylı olarak göstermesine dayalı bir yapıdır. Anlatının olay örgüsünde tercih ettiği eylemler ile okur / izleyici

arasında herhangi bir aracı-anlatıcının olmadığı yanılsaması kurulmaya çalışılır. Özellikle sinemada bu tür "mimetik" bir anlatı sıkça kullanılır. Diğer yandan, anlatıdaki eylemlerin bir anlatıcı tarafından aktarıldığı anlatılar ise "diegetik anlatı"lardır. Sinemada bu yapıya üst ses kullanımıyla ulaşılabilir. Okur / izleyici olay örgüsündeki eylemlere anlatıcı bir karakterin aktarımıyla ulaşır ve olup bitmiş olaylar üst ses yardımıyla ve üst sesin bakış açısından iletilir. Anlatı "mimetik" ve "diegetik" anlatı yapılarının karışımı şeklinde de sunulabilir, bu tamamen yazar / yönetmenin tercihine bağlıdır (Sözen, 2008, s. 127).

Bordwell, anlatı perspektifini ise resim sanatı üzerinden anlatma yoluna gider. Ona göre perspektif, bir eyleme bir vasıta aracılığıyla bakmak ve anlatıyı nesne / gösterilen dünya ile özne / gören kişi arasındaki bağ yardımıyla anlamak, görmektir (Bordwell, 1985, s. 5). Dolayısıyla anlatı perspektifi açıkça anlatıyı tasarlayan yazarın / yönetmenin bakış açısıyla ilgili bir meseledir.

Diriliş Filminin Anlatı Yapısının Çözümlenmesi

Filmin Konusu

Diriliş (*The Revenant,* Alejandro G. Iñárritu, 2015), gerçek olaylardan esinlenilerek Michael Punke tarafından yazılmış *The Revenant* isimli romanın film uyarlamasıdır. El değmemiş vahşi Amerikan topraklarında sözde askeri bir avcı grubu Yüzbaşı Henry'nin (Domhnall Gleeson) komutasında hayvan avına çıkar; amaçları avladıkları hayvanların derilerini toplamaktır. Peşlerinde de Arikara yerlileri vardır. Bu sırada tecrüWbeli bir avcı olan Hugh Glass (Leonardo DiCaprio) vahşi bir boz ayı tarafından saldırıya uğrar. Yüzbaşının emriyle Glass orada bırakılır ve ona refakat için Glass'ın öz oğlu Hawk (Forrest Goodluck), Fitzgerald (Tom Hardy) ve Jim Bridger (Will Poulter) da yanında kalırlar. Fitzgerald Hawk'ı öldürür, Glass'ı diri diri gömer ve Bridger'i kandırarak onunla birlikte karargâha geri döner. Glass ölmemiştir, intikam almak için 200 millik bir yolu kağnıda ve sürünerek, aynı zamanda da yerlilerin saldırılarından saklanarak kateder. Sonunda Fitzgerald'ı bulur ve intikamını alır.

Filmin Hikâyesi

Film 1823 yılında Montana ve Güney Dakota bölgesinde kürk avcısı Hugh Glass'ın başından geçen gerçek bir olaydan esinlenilerek Michael Punke tarafından yazılmış aynı isimli romanın uyarlamasıdır. 1823 yılında sözde askeri bir grup, Amerika'nın Louisiana bölgesinde Yüzbaşı Andrew Henry komutasında ava çıkmıştır. Amerikan yerlilerinden bir grup olan Arikaraların saldırısına uğrarlar. Avcı grubun ancak yarıya yakını bu saldırıdan sağ kurtulur ve kaçar. Yerliler peşlerindedir. Avcı grup hızlı hareket etmek zorundadır. Bu sırada

tecrübeli bir avcı olan Hugh Glass, vahşi bir boz ayı tarafından saldırıya uğrar. Glass, gruba katılmadan önce yerli bir kadınla evlenmiş, ondan bir çocuğu olmuş, yerlilerle mutlu bir yaşam sürerken yaşadıkları köy askerler tarafından yakılmış, Glass'ın eşi de bu saldırıda hayatını kaybetmiştir. Geriye sadece çocuğu kalmıştır: Hawk. Bu avcı grubun içinde de oğlu Hawk'la beraber bulunmaktadır. Ayının saldırısı sonucu Glass'ın bütün kaburgaları kırılmıştır, sırtında ve boynunda derin yaralar oluşmuştur. Avcı grup Glass'ı taşımak zorundadır, ama Glass, grubu oldukça yavaşlatmıştır. Gruptaki diğer bir avcı Fitzgerald, Glass'ı öldürmeyi teklif eder, böylece yollarına daha hızlı devam edebileceklerdir, çünkü peşlerinde yerliler vardır ve her an tekrar saldırıya uğrama ihtimalleri vardır. Yüzbaşı Henry, başta fikri kabul eder ve Glass'ı kendisi öldürmek için tabancayı alnına dayar, ama yapamaz, onun yerine Glass'ı geride bırakmayı yeğler ve o ölene kadar başında durup onu öldükten sonra düzgünce gömmesi için iki gönüllü ister. Gönüllü olacaklara yolculuğun sonunda da para ödülü vaat eder. Glass'ın oğlu Hawk ve Jim Bridger gönüllü olurlar. Sonrasında Fitzgerald da gönüllü olarak kalır. Yüzbaşı komutasında grup Glass'ı bırakıp ayrıldığının akşamı Fitzgerald, Glass'ı öldürmeye yeltenir. Oğlu Hawk bunu fark edince Fitzgerald ve Hawk arasında kavga başlar ve Glass'ın yarı baygın gözleri önünde Fitzgerald Hawk'ı bıçaklayarak öldürür. Cesedini de saklar. Bridger dere kenarında balık avından dönüp Hawk'ı sorduğunda Fitzgerald bilmediğini söyler. Sonra derenin ilerisinde yerlileri gördüğünü ve hemen gitmeleri gerektiğini söyler, Glass'ı bırakmak zorundadırlar. Fitzgerald Glass'ı diri diri çukura yatırır ve üzerine toprak atar. Bridger su matarasını Glass'ın bedeninin yanına bırakır. Glass ölmemiştir ve her şeyi hatırlamaktadır.

Yüzbaşı Henry ve ekibi çoktan karargâha dönmüşlerdir. Sonrasında ise Fitzgerald ve Bridger karargâha ulaşırlar. Fitzgerald, Glass ve Hawk'ı kurtaramadıkları ve Glass'a doğru düzgün bir cenaze de yaptıkları yalanını uydurur ve vaat edilen parayı alır. Bu sırada Glass, atıldığı çukurdan çıkar ve ormanda sürünerek ilerlemeye çalışır. Onu hayata bağlayan tek şey, intikamdır. Ateş yakar, kök yer, tutabilirse balık yakalar. Diğer yandan yerlilerden de saklanmak zorundadır. Yerlilerin liderinin kızı Powaqa, başka bir avcı grup tarafından kaçırılmıştır ve Arikara yerlileri aslında onu aramaktadırlar, ama önlerine kim gelirse öldürürler. Glass dere kenarında su içerken yerliler gelir. Glass yakalanmamak için derenin akıntısına kendini bırakır ve bir kıyıya ulaşır. Orada dost görünümlü başka bir yerliye rastlar. Çiğ çiğ bizon eti yerler, sonra yerli Glass'a ilaç yapar, ilacı yaralarına sürer ve geceyi geçirmesi için de ona küçük bir sığınak yapar. Sabah Glass uyandığında arkadaşının başka bir Fransız avcı grup tarafından asılarak öldürüldüğünü görür. Onlara yakalanmamak için saklanır. Arikara yerlilerinin liderinin kızı da bu grubun elindedir. Glass, kızı bir Fransız askerinin elinden kurtarır ve bir at çalarak uzaklaşır, kız da kaçarak başka yöne gider. Glass su matarasını kaçarken orada düşürür. Glass yolculu-

ğuna devam ederken Arikara yerlileri tekrar saldırır, onlardan kaçarken atıyla beraber bir uçurumdan aşağı düşer. Ağaç dallarına çarparak yere düştüğü için kurtulur, ama atı ölmüştür. Gece karlı ve soğuktur. Atın iç organlarını çıkartır ve geceyi ölü atın içinde geçirir.

Haftalar sonra görevden dönen bir Fransız askeri yalnız bir şekilde karargâha sığınır. Yüzbaşı Henry onu içeri alır. Askerin elinde Glass'ın düşürdüğü su matarası vardır. Herkes matarayı askerin Hawk'tan aldığını düşünür ve Hawk'ı bulmak için bir arama kurtarma ekibi kurarlar. Fitzgerald durumu anlar ve arama ekibi dışarıdayken yüzbaşının odasındaki, karargâha ait para kasasını zorla açarak içindeki paraları alır ve kaçar. Arama ekibi Glass'ı bulur ve karargâha geri getirir. Glass, Yüzbaşı Henry'ye her şeyi anlatmıştır. Geri döndüklerinde Fitzgerald'ın paraları alarak kaçtığı ortaya çıkar. Glass, Fitzgerald'ı ölü ya da diri geri getirmesi için yüzbaşıdan izin ister. Yüzbaşı kabul eder, ama o da Glass'a katılır. Beraber Fitzgerald'ı aramaya koyulurlar. Yolları çatallanır ve ikiye ayrılırlar. Fitzgerald, Yüzbaşı Henry'ye pusu kurar ve onu öldürür. Glass silah sesini duyar, düşmanının yakında olduğunu anlar. Henry'nin yanına gittiğinde cesedi bulur. Glass bir kurnazlık düşünür. Henry ile elbiselerini değiştirir ve Henry'nin sırtına sopalarla destek yapıp atın üzerinde canlı duran kendisiymiş izlenimi oluşturur, kendisi de Henry'nin elbiseleriyle elinde silahla diğer atın arkasında ölü taklidi yapar. Açık bir alandan geçerken Fitzgerald, Glass sandığı Henry'nin ölü bedenine ateş eder ve Henry'nin bedeni yere yuvarlanır. Fitzgerald kontrol için geldiğinde Glass, diğer atın arkasından silahla Fitzgerald'a ateş eder. Onu omuzundan vurur. Fitzgerald kaçmaya çalışır ve bir dere kenarında Glass onu yakalar. Kavga devam ederken derenin karşısında Arikara yerlileri belirir. Glass ölümcül darbeyi vuracakken Fitzgerald'ın bedenini dereye salıverir. Fitzgerald'ı yakalayan yerliler onu öldürür. Yerlilerin şefinin yanında kızı Powaqa vardır, dolayısıyla Glass'a dokunmazlar. Filmin sonunda ise Glass, eşinin hayalini görür ve film biter.

Filmin Anlatı Yapısını Oluşturan Unsurlar

Filmin hikâyesini Todorov'un anlatı yapısına uygun düşündüğümüzde Glass'ın hayatında hikâye bazında ve olay örgüsü bazında iki düzen unsuru görülür. Yerli olan eşi ve çocuğuyla beraber yaşadığı bir düzen hali, hikâyenin geneli düşünüldüğündeki düzen hali iken, yıllar sonra katıldığı avcı askeri grup ile yaşamındaki düzen hali, ikinci seviyede –olay örgüsü seviyesindeki– düzen halidir. Yalnız hikâyenin genelindeki düzen hali film ilerledikçe geriye dönüşlerle seyirciye iletilir. Hikâyedeki düzen hali, askerlerin yerlilerin köyünü yakmasıyla bozulur. Olay örgüsündeki düzen hali ise, Glass'ın bir boz ayı tarafından saldırıya uğramasıyla bozulur. Düzen halinin bu bozuluşu hikâyeyi tek başına ileri taşıyamaz. Hikâyeyi ileri taşıması için bir düzen hali

bozulması daha vardır, o da Fitzgerald'ın Glass'ın oğlunu öldürüp onu da ölüme terk etmesidir. Böylece hikâye ilerler. Yeni düzen ise, Glass'ın Fitzgerald'dan intikamını almasıdır. Film hikâyenin yeni düzenini de kurar: filmin sonunda Glass, ölmüş eşinin hayalini görür.

Chatman'ın anlatı yapısı unsurları düşünüldüğünde ise filmin söyleminde inşa edilen fikrin, intikam duygusunun hayatta kalma mücadelesine dönüşmesi olduğu görülür. Film zorlu hava koşulları ve düşmanlar karşısında eşi görülmemiş bir hayatta kalma mücadelesini anlatır. Hikâyeyi oluşturan eylemler, ana hatlarıyla filmin hikâyesi bölümünde anlatılmıştır. Filmin varlıkları, yani karakterler ve set ortamı düşünüldüğünde, ana karakter Glass'tır ve karşı karakter ise Fitzgerald'dır. Diğer yandan filmde yerliler ve zorlu doğa şartları da *antagonist* görevindedir. Çünkü bunlar aynı zamanda ana karakterin hedefine ulaşmasını engelleyen unsurlardır.

Klasik sinema anlatısındaki serim bölümünde karakterler ve hikâyenin geçtiği ortam hakkında bilgi verilir. Günümüzde filmlerin serim bölümü bu bilgileri başta vermek yerine filme doğrudan çatışma bölümüyle başlayıp serim bölümünü film ilerlerken geriye dönüş olarak göstermektedir ya da karakterin gördüğü hayallerle, rüyalarla serim bölümünü sonradan inşa etmektedir. Bu anlamda bu film de aynı şekilde yapılandırılmıştır. Film yerlilerin saldırısıyla başlar ve aksiyon sürekli artar. Seyirci karakterlerin geçmiş hayatındaki mutlu zamanlarını, yani düzen halini filmin doruk noktasına kadar olan bölümde aksiyon yükselirken ara ara öğrenir. Filmin başından, Glass'ın yüzbaşı ve arkadaşları tarafından bulunduğu ve karargâha getirildiği ana kadar olan eylemler, yükselen aksiyonlardır. Bu nokta ise doruk noktasıdır. Bu noktadan sonra geriye dönüş aksiyonu başlar. Glass'ın Fitzgerald'ı bulup intikamını aldığı noktaya kadar olan sekans, geriye dönüş eylemleridir. Sonuç sekansında ise Glass intikamını almıştır ve anlatı, ana karakterin yeni düzen halini inşa etmiştir.

Film modern anlatıda olduğu gibi ya da sanat sinemasında olduğu gibi sadece karakteri anlatan bir film değildir. Film sebep sonuç ilişkisi içinde eylemleri gösterir, ana karakterin bir amacı vardır ve filmdeki eylemler bu amaç doğrultusunda inşa edilir.

Film bir roman uyarlaması olduğu için ve roman gerçek bir olaydan esinlenilerek yazıldığı için gerçek hikâye ile roman arasında, roman ile filmin hikâyesi arasında ve filmin hikâyesi ile olay örgüsü arasında üç seviyede farklılıklar vardır. Gerçek olayı roman formatında yazarken yazar olayın belirli eylemlerini yazısına dahil edip belirli eylemleri dışarıda bırakmıştır. Romandaki olaylar film hikâyesine dönüşürken yine yönetmenin söylemine bağlı olarak bazı olaylar seçilip alınmıştır ve nihayet filmin hikâyesini anlatırken yönetmen, olay örgüsüne yine söylemine uygun olan eylemleri eklemleyip uygun olmayanları dışarıda bırakmıştır. Filmin hikâyesinde açıkça gösterilen eylemlere ilave olarak filmde seyircinin anlaması beklenen çeşitli boşluklar ya da ima

edilen unsurlar da vardır. Örneğin Glass'ın her bir durak noktasında geçirdiği süre, bunlardan biridir. Ya da Arikara kabilesi şefinin kızının Fransız askerlerinden kaçtıktan sonra babasının yanına nasıl gittiğini seyirci açıkça görmese de çıkarım yaparak anlamaktadır; bu da eksiltili anlatıdır. Dolayısıyla filmin hikâyesi açıkça gösterilen eylemler ve buna ilave olarak ima edilen eylemler vasıtasıyla kurulur.

Filmde ana eylemler şunlardır:

1. Yüzbaşı komutasındaki avcı grubun yerliler tarafından saldırıya uğraması
2. Glass'ın vahşi boz ayı tarafından saldırıya uğraması
3. Grubun Glass'ı geride bırakmaya karar vermesi
4. Fitzgerald'ın Glass'ı öldürmeye çalışması, Hawk'ı öldürmesi ve Glass'ı diri diri gömüp karargâha dönmesi
5. Glass'ın iyi bir yerliyle karşılaşması
6. Fransız askerlerinin bu yerliyi asması ve Glass'ın Powaqa'yı Fransız askerlerinden kurtarıp at çalarak kaçması
7. Arikara yerlilerinin Glass'a saldırması ve Glass'ın uçurumdan aşağı düşmesi
8. Yüzbaşı ve arama ekibinin Glass'ı bulmaları
9. Fitzgerald'ın karargâhtan kaçması
10. Glass ve yüzbaşının Fitzgerald'ın peşine düşmesi
11. Fitzgerald'ın yüzbaşıyı öldürmesi
12. Glass'ın Fitzgerald'ı yakalayıp intikamını alması

Bu ana eylemler filmin iskeletini oluşturmaktadır. Bu eylemlerden herhangi biri çıkarılırsa filmin dramatik yapısı bozulur. Bu eylemlerin dışındaki diğer eylemler, yardımcı eylemlerdir.

Filmde bütün eylemler kronolojik sırayla gösterilmiştir. Bu anlamda film, kronolojik bir anlatı yapısına sahiptir. Yalnız Glass'ın geçmiş hayatına ait eylemler ya da durumlar, geriye dönüş olarak gösterilir. Bunlar, kronolojik anlatıda anakronik unsurlar olarak karşımıza çıkar. Glass'ın yerli olan eşi, yaşadıkları köye dair anıları anakronik unsurlardır. Bu geriye dönüşler, anlatının şimdiki zamanından önce başlayıp bittiği için dışsal anakronidir. Diğer yandan filmde bir de tohum unsuru kullanılmıştır. Bridger'in Glass'ın başucuna bıraktığı, üzerinde sarmal bir çizim bulunan su matarası tohum işlevi görür. Sonrasında da bu matarayı Glass, Fransız askerlerinden kaçarken düşürür ve bu matara bir sahnede Yüzbaşı Henry'nin karargâhına sığınan Fransız askerinin elinde görünür. Matara aslında Hawk ya da Glass'ın ölmediğinin işaretidir.

Filmin hikâye süresi, olay örgüsü süresinden uzundur. Hikâyede, olay örgüsünde açıkça gösterilen eylemlerin yanı sıra, ima edilen eylemler de vardır ve anlatı, hikâye süresini kısaltarak olay örgüsü süresine indirgemiştir. Bu ba-

kımdan özet yöntemiyle anlatı yapılmıştır. Sahneleme süresi ise 156 dakikadır. Dolayısıyla 1823 yılında Amerika'nın vahşi topraklarında yaşanmış 15-16 yılı kapsayan bir hikâye (kürk avcısı Glass'ın yerli bir kızla evlenmesi ile başlayıp oğlunun katilinden intikam almaya kadar giden), 1,5 - 2 aylık bir olay örgüsü süresiyle anlatılmış ve bu olay örgüsü süresi de 156 dakikalık sahne süresinde seyirciye aktarılmıştır.

Filmde matara, yerlilerin saldırıları, kar yağışı gibi unsurlar tekrar tekrar gösterilmiştir. Bu unsurlar hikâyede örneğin hava şartlarının oldukça çetin oluşunun altını çizmek, yerli saldırılarının şiddetini vurgulamak için ve matara objesi de olay örgüsünü taşıyıcı bir unsur olarak tekrar tekrar kullanılmıştır. Bu anlamda her bir tekrar eden unsur, çoklu tekillik yapısıyla kullanılmıştır.

Filmde hem merak hem de sürpriz unsurlarına yer verilmiştir. Örneğin boz ayının aniden Glass'a saldırması, Fitzgerald'ın Hawk'ı öldürmesi, yerlilerin filmin başında avcı gruba saldırması sürpriz unsurlardır, diğer yandan Glass'ın hayatta kalıp kalamayacağı, Fitzgerald'dan intikamını alıp alamayacağı merak unsurlarıdır ve seyirciyi filme bağlayan etkenlerdir. Hitchcock'un merak unsurunu kullanım şekline benzer bir yapı filmde kullanılmamıştır.

Filmdeki ana karakter Glass, duyguları, mücadelesi, geçmişe ait anıları dolayısıyla üç boyutlu bir karakterdir. Karşı karakter Fitzgerald ise klasik bir kötü karakterdir, bu nedenle iki boyutlu karakterdir. Filmdeki diğer karakterler de derinlemesine tasvir edilememiş iki boyutlu karakterlerdir. Filmdeki ana karakterler Hugh Glass, John Fitzgerald, Yüzbaşı Andrew Henry, Jim Bridger ve Hawk'tır. Yardımcı karakterler ise Anderson, Fryman, Murphy, Johnnie ve Jones'dur. Aynı zamanda filmde şiddetli kar yağışı, dondurucu soğuk gibi doğa olayları ve yerliler de karşıt karakterler olarak yapılandırılmıştır.

Filmin hikâyesinin vuku bulduğu mekân, Amerika'nın Louisiana, Montana ve Güney Dakota bölgesidir. Olay örgüsünün geçtiği mekân da bu bölgelerde zorlu kış şartlarında geniş düzlükler, vahşi ormanlık alanlardır. Set olarak ise Toronto'nun kuzey bölgesi kullanılmıştır. Zorlu kış şartları ve zayıf gün ışığının olduğu bu set ortamı, hikâyenin anlatımına en uygun set ortamı olarak seçilmiştir.

Filmde tecrübeli bir kürk avcısı olan Glass'ın hayatının 15-16 senelik bir bölümü hikâye edilmiştir; ama bu hikâyenin, 1,5 - 2 aylık bir kısmı olay örgüsüne dahil edilerek anlatılmıştır. Glass'ın hayatının diğer kısımları, anlatıda ima edilen unsurlar olarak eklemlenmiş veya olay örgüsünün dışında bırakılmıştır. Dolayısıyla Glass'ın hayatının –filmin kapsamının– oğlunun öldürülmesi ve onu takip eden olaylar zincirini kapsayacak şekilde tasarlandığı görülmektedir.

Filmde üst ses kullanımı yoktur. Hikâyeyi anlatan kameradır / yönetmendir. Bu bakımdan her yerde hazır bulunan / özgür anlatıcı tekniği kullanılmıştır. Kamera olay örgüsünde varolan her eylemi gören, duyan bir anlatıcı konu-

mundadır. Anlatı mesafesi bakımından ise filmde mimetik bir anlatım tercih edilmiştir. Seyirci eylemleri şimdi orada vuku buluyormuşçasına tecrübe etmektedir, gözlemlemektedir. Yönetmenin hikâyeyi filmin olay örgüsüne dönüştürürken tercih ettiği perspektif, "intikam duygusunun eşi görülmemiş bir hayatta kalma mücadelesinde dayanak olabileceği" şeklindedir. Aynı hikâye farklı bir yönetmen tarafından anlatılsaydı belki başka bir perspektiften farklı bir anlatı tasarlanabilirdi. Dolayısıyla anlatı perspektifini bir anlamda belirleyen de anlatıyı tasarlayan yazar / yönetmendir ve perspektif tasarlanacak söyleme, yazar / yönetmenin dünya görüşüne göre değişim gösterebilir.

Sonuç

Kurmaca ya da gerçekçi bir metinde anlatı yapılarına ilişkin tarihte ilk kaynak Aristo'nun yazdığı *Poetika*'dır. Daha sonra Propp'un masallarda anlatı yapılarını inceleyen çalışması bu alanda oldukça önemlidir. Todorov'un anlatıdaki "düzen / düzenin bozulması / yeni düzen" sistemi de film anlatılarında hâlâ geçerliliğini korumaktadır. Anlatı yapısı kuramının en temel elementleri hikâye ve söylem, hikâyeyi oluşturan elementler de eylemler ve hikâyedeki varlıklardır. Dramatik bir anlatı –özellikle sinema filmleri– incelendiğinde, anlatıyı oluşturan yapının serimle başladığı, doruk noktasına ulaşana kadar eylemlerin sürekli yükselen bir yapıda olduğu ve doruk noktasından sonra eylemlerin sonuca doğru geriye dönüş şeklinde tasarlandığı görülmektedir. Freytag piramidi, bu yapıları şematik bir biçimde gösterir. Hikâyeyi oluşturan temel eylemlerin söyleme göre yazar / yönetmen tarafından belirlenmesiyle olay örgüsünün oluştuğu ve olay örgüsünde de ana eylemler ve yardımcı eylemlerin belirlenmesinin dramatik yapının kurulumunda önemli olduğu görülmektedir. Klasik hikâye anlatma biçimlerinden farklı olarak karşı hikâye anlatan, yani karakteri ya da birtakım kavramları farklı bir gerçeklik algısıyla yeniden üreten modern anlatılar da zamanla film anlatılarına eklemlenmiştir. Klasik anlatıda eylemlerin sırası, düzeni, süresi, eylemlerin anlatıdaki tekrarı, anlatıda merak ve sürpriz unsurları, karakterlerin derinlemesine tasviri, anlatının vuku bulduğu mekân(lar), anlatıcı, anlatının mesafesi-perspektifi ve anlatının kapsamı bir söylemi inşa etmek bakımından hassas bir çalışma gerektirir. Dolayısıyla bütün bu unsurlar anlatıyı oluşturan temel yapılardır. Iñárritu'nun *Diriliş* filminde de bu yapıların ustalıklı bir biçimde kullanıldığı ve bir söylem inşa edildiği görülmektedir.

Kaynakça

Aristoteles. (1983). *Poetika* (Çev. İ. Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Barnet, S., Berman, M. & Burto, W. (1960). *A Dictionary of Literary Terms.* Boston: Constable Press.

Barsam, R. (2007). *Looking at Movies.* USA: W. W. Norton & Company, Inc. Press.

Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film.* USA: The University of Wisconsin Press.

Chatman, S. B. (1980). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film.* USA: Cornel University Press.

Edgar-Hunt, R., Marland, J., Rawle, S. (2012). *Film Dili* (Çev. S. Aytaç). İstanbul: Literatür.

Forster, E. M. (1927). *Aspects of Novel.* New York: Harcourt, Brace and World Press.

Genette, G. (1970). *Time and Narrative.* J. Hillis Miller (Ed.), *Aspects of Narrative* (s. 93-118). USA: Columbia University Press.

Propp, V. (1968). *Morphology of the Folktale* (Trans. L. Scott). Austin, TX: University of Texas Press [1928].

Sözen, M. (2008). Anlatı Mesafesi-Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümlemeler. *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi 8*(4), 123-145.

Örtük Alaydan Edepsiz İhlale: Türk Sinemasının Yeni Soytarısı

Nazlı Bayram[1]

Giriş

Türkiye'de komedyen komedisinin ve komedi tiplerinin tarihi, film yapımlarının başladığı ilk yıllara dek uzanıyor. Tarihçiler, Türk sinemasının yarattığı ilk komedi tipinin Bican Efendi (*Bican Efendi Vekilharç*, Sadi Fikret Karagözoğlu, 1921) olduğunu, 1940'ların sonlarında ise Dümbüllü tipinin piyasaya sürüldüğünü yazmışlardır.[2] Sonraki yıllarda, sinemanın popüler bir eğlence haline geldiği ve İstanbul dışında da yaygınlaştığı 1950'lerin sonundan başlayarak Cilalı İbo, Adanalı Tayfur, Turist Ömer ve Şaban tipleri Türk sinemasının başlıca komedi tipleri olarak ortaya çıktılar. Adanalı Tayfur'u canlandıran Öztürk Serengil, 1960'ların komedyeniydi, ama yarattığı tipi çeşitlendirerek, değiştirerek ve yeni tipler yaratarak romantik komedilerde, avantürlerde oynamayı sürdürdü. Bu yüzden, bir komedyen olarak Serengil'in, Adanalı Tayfur'un bir parça önüne geçtiğini söyleyebiliriz.[3] Cilalı İbo ve Turist Ömer tipleri, 60'ların başlarında popüler oldular ve 70'lerin ilk yıllarına dek perdede görünmeye devam ettiler. Şaban tipi, 70'lerin ortasından 80'lerin ortasına dek sinema salonlarında, 90'larda ise televizyonda, Şaban filmlerinin özel televizyon kanallarında defalarca yayınlanmasıyla, belki de en çok izlenen ve tanınan komedi tipi oldu. Kemal Sunal'ı Şaban tipi ile izlediğimiz filmlerin sonuncusu 1985 yılında yapıldı. Şaban dizisinin son filmi olan *Gurbetçi Şaban*'dan (Kartal Tibet, 1985) 23 yıl sonra, 2008'de, *Recep İvedik* (Togan Gökbakar), Türk sine-

---

1. Prof. Dr., Yaşar Üniversitesi İletişim Fakültesi Öğretim Üyesi.

2. Giovanni Scognamillo (2014), Nijat Özön (1968), Agah Özgüç (2014).

3. Özön, Scognamillo ve Özgüç'ün kitaplarına baktığımızda Adanalı Tayfur'un adını verdiği yalnızca üç filme rastlıyoruz: *Adanalı Tayfur* (1963), *Fatoş'un Fendi Tayfur'u Yendi* (1964), *Adanalı Tayfur Kardeşler* (1964). Bunların dışında *Badem Şekeri* (1963), *Hızır Dede* (1964) ve *Gırgıriyede Büyük Seçim* (1984) adlı filmlerde Öztürk Serengil'in oynadığı Tayfur karakteri yer alıyor. Öztürk Serengil, Hamsi Nuri ve Cımbız Ali gibi daha kısa soluklu tipleri de yaratmış bir oyuncu. Tayfur tipini başka filmlerde de kullanmış olabilir.

masının uzun yıllardır beklediği yeni komedi tipini sundu. Şaban filmlerinin ardından, aradan geçen 20 yıldan fazla bir zaman diliminde, öncekiler kadar uzun soluklu ve popüler bir komedi tipi ortaya çıkmamıştı.

Komedi tipleri, belli dönemlerde parlar, bir süre toplumun ilgisini çekmeyi başardıktan sonra yapım süreçleri, endüstrinin ve oyuncunun aynı tip ve anlatı kalıbı çevresinde üretme becerisinin tükenmesi ve seyircinin gereksinimlerinin farklılaşması gibi nedenlerle popülerliklerini kaybederler. Seyircinin gereksinimleri, yalnızca gülebildiği bir komedyene olan merakıyla, filmlerin eğlendiriciliğiyle sınırlandırılamaz elbette. Bilindiği gibi, popüler sinema toplumsal çelişkileri dolayımlayarak temsil etme, toplumsal mitleri yeniden üretme potansiyeli sayesinde toplumun bireylerine gerçekliği anlamlandırma biçimleri sunar. Seyirciler, bu filmlerin ve tiplerin temsil ettiklerini yeniden ve yeniden tüketirler. Bu yazıda, 60'lı ve 70'li yıllardan, popülerlikleri diğer komedi tiplerine göre daha uzun sürmüş, sonraki kuşaklar tarafından da tanınır olmuş Turist Ömer ve Şaban tipleriyle 2000'lerden Recep İvedik'i ele alarak Türk sinemasının soytarılarının[4] ve komedyen komedisi diyebileceğimiz, bu tipler üzerine kurulmuş filmlerin topluma sundukları anlamlandırma biçimlerinin Türkiye'deki kentleşme olgusuyla, kente göçün ve nüfusun büyük kentlerde yoğunlaşma biçiminin ortaya çıkardığı toplumsal ilişkilerle, kentsel coğrafyadaki değişimlerle, kültürel ve ekonomik sorunlarla birlikte okunabileceğini savunacağım.

Türkiye'de çok partili sisteme geçiş, 1950'de Demokrat Parti iktidarıyla birlikte yabancı sermayenin ülkeye girişi, girişimci sermaye sınıfının yükselişi ve kente göçle başlayan toplumsal değişme, 1980'deki askeri darbenin Türkiye'deki sol düşünceyi zayıflatıp sağ ideolojileri ve muhafazakârlığı beslemesiyle sürdü. AKP hükümetinin 2002'de başlayan iktidarı süresince ise, gerek sermaye sınıfının gerekse siyasal, toplumsal ve kültürel kurumları "milli", "yerli" muhafazakârlık çatısı altında yeniden biçimlendirme çabalarıyla ortaya çıkan değişme, toplumun gündelik hayatı yaşama biçimini, değerlerini, gerçekliği algılarken kullandığı tanımlayıcı kategorileri farklılaştırdı. Hemen hemen 70 yılı kapsayan bu süre zarfında, köyden kente göçü hızlandıran, gelir dağılımı eşitsizliğini ve sınıflar arasındaki uçurumu büyüten bütün ekonomik ve siyasi olaylar, toplumun merkez / taşra, köy / kent, doğu / batı, yoksul / zengin arasındaki ikiliklerini belirginleştirdi ve büyük kentlerin fiziksel mekânlarında daha açık bir şekilde görünür hale getirdi.

Turist Ömer, Şaban, Recep İvedik tiplerini ve filmlerini Türkiye'de iç göç olgusu ve toplumsal değişmelerle birlikte tartışabilmek için Türkiye'nin kapita-

---

4. Soytarı sözcüğünü, Türk Dil Kurumu'nun tanımlamasıyla sözlük anlamında kullanıyorum: "Söz ve davranışlarıyla halkı güldürüp eğlendiren kimse, maskara." http://www.tdk.gov.tr/ ("Soytarı", 2016).

lizmle tanışma ve göçün başlangıç yılları olan 1950-1960 dönemini, ekonomik kriz, siyasi çatışma, gecekondu, özelleştirme gibi kavramların toplum hayatına girdiği, gecekondu mahallelerinin büyük kentlerin çeperlerinde çoğalıp genişlediği 1970'li ve 80'li yılları ve neoliberal politikaların, küresel eklemlenmenin ve siyasi söylemlerdeki değişimin hâkim olduğu, "gecekondudan arınma" (Aslan & Erman, 2016, s. 115), kentsel dönüşüm gibi kentin coğrafi görüntüsünü tamamıyla değiştiren rant temelli uygulamaların yoğunlaştığı, göç etmiş bireylerin kentin geçici değil, yerleşik unsuru olarak küresel kentle bütünleşme imkânlarının giderek azaldığı 2000'li yılları temel alacağım. Türkiye'nin ekonomik, siyasal, toplumsal ve kültürel dönüşümüne tanık olan bu dönemlerin kente göç ile birlikte farklı sınıfların birbirleriyle ve kentle ilişkilerini biçimlendirdiğini ve aynı zamanda Türk sinemasındaki komedyen komedisi alt türünün de farklı üç dönemini temsil ettiğini düşünüyorum.

Kimi zaman görünür çatışmalara yol açan ve genel olarak bir gerilim yaratma potansiyeli barındıran ikiliklerin ve değişmelerin toplum tarafından paylaşılan anlatılarda dolayımlanması doğal bir sonuç olarak görülmelidir. Bu çalışmanın temel savı da bu görüşe dayanmaktadır. Türkiye'deki başlıca popüler ve kitle kültürü ürünlerinden olan komedi türündeki sinema filmlerini ekonomik, toplumsal değişim ve kırılmalarla okumak, toplumun gerçekliği hangi temsillerle karşıladığını, dolayısıyla gerçeklikle yüzleşme, gerçekliği algılama ve anlamlandırma biçimlerini görmemizi sağlayabilir.

Yukarıda sözü geçen komedi tiplerinin başlıca ortak yanları, "dışarıdan gelmiş" olmalarıydı; orta ve üst sınıf kentlilerden eğitim düzeyi, yaşam biçimi, kültürel özellikleri bakımından farklıydılar. Hepsi taşradan büyük kente, İstanbul'a[5] göçmüştü ya da kökenlerinde, dillerine, dış görünüşlerine, davranışlarına ve diğer karakterlerle olan ilişkilerine yansıyan bir taşralılık vardı. Ya birtakım tuhaflıkları, antikalıkları ya da zengin, modern büyük kentte kırsal, vasıfsız, uyumsuz ve yoksul olmaları nedeniyle ayrıksı duruyorlardı. Taşra ve merkez, geleneksel ve modern, doğu ve batı, kır ve kent, yoksul ve zengin ikilikleri arasındaki gerilimler, bu filmlerin anlatılarının ve komedyenlerin yarattığı imgelerin başlıca kaynaklarıdır.

Turist Ömer'in Örtük Alaycılığı

Turist Ömer filmleri, Türk sinemasında 1960'ların ilk yarısından başlayarak 70'lerin ikinci yarısına dek olan bir zaman diliminin popüler filmleridir. Turist Ömer, lümpen, işi gücü olmayan, günlük hatta saatlik işlerle kazandığıyla

5. Söz konusu filmlerin öyküleri genellikle İstanbul'da geçer. Toplumda yaygın olarak kullanılan "taşı toprağı altın" deyimi, İstanbul'u tanımlayan bir söyleyiş olarak, kanımca 90'lı yıllara dek köyden kente göçün nedenini özetleyen bir ifadeydi. Filmde mekânın İstanbul olduğu açıkça belirtilmese de, seyircinin öyküyü İstanbul'da geçiyormuş gibi hayal ettiğini düşünüyorum.

idare eden, çalışmaktan pek hoşlanmayan, vasıfsız, parasız ve aylak bir tiptir. İstanbul'a nereden, ne zaman geldiğine ilişkin belirgin işaretler olmasa da dış görünüşü ve konuşma dili, onu kentli üst ve orta sınıflardan ayırır. Turist Ömer imgesini çözümlemeden önce, Turist Ömer filmlerinin Türkiye'deki iç göçün başladığı ve özel girişim, pazar ekonomisi, rekabet gibi kavramların popülist bir siyasetin söylemi haline geldiği yılların hemen ardından ortaya çıktığını anımsatmak yerinde olacaktır.

Türkiye'nin ekonomik, siyasal ve toplumsal tarihinde yer alan irili ufaklı pek çok olayı birkaç gelişmeyle özetlemek mümkün olmasa da, bu makalenin tartıştığı meseleler açısından bu bölümde iki konudan özellikle söz edilmesi gerekir. İlki, ekonomik yapılanmadaki devletçi anlayışın zayıflayıp liberal ekonomi uygulamalarını, pazar, rekabet gibi kavramları toplumun gündemine sokan Demokrat Parti iktidarı, ikincisi de kentleşme ya da büyük kentlere kırsal alandan göç olgusudur.

Çağlar Keyder, 1950 seçimlerini Türkiye'nin "tarihinde bir dönüm noktası" olarak niteler ve popülist söylemi Türkiye siyasetine sokan Demokrat Parti'nin destekçisi burjuvazinin, "devlet müdahalesi karşısında pazarı savunan iktisadi özgürlük" vaadine ve dinsel özgürlük söylemine tutunduklarını belirtir (1989, s. 97). Korkut Boratav'a göre, Demokrat Parti iktidarı döneminde tam bir pazar ekonomisine geçilememiş, daha çok devletin özel sektöre desteği biçiminde bulunan çözümlerle karma ekonomi uygulanmıştır (2011, s. 109). Böylece, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan Demokrat Parti iktidarına kadar belirleyici olan devletçi ekonominin yerine özel girişimin ve pazarın önem kazandığı bir anlayış hâkim olur. 1950'lerin tarımda makineleşmeyi özendiren uygulamaları ve Amerikan yardımı sonucunda 1948 yılında 1756 olan traktör sayısı 1955'te 40.282'ye ulaşır (Sanayi ve Teknoloji Bakanlığı'nın verilerinden aktaran Özer, 2014, s. 66). Tarımda makineleşmenin en önemli nedenlerinden biri sayıldığı nüfus hareketi 50'li yıllarda başlar (Arıcanlı, 1990, s. 233).

Diğer yandan, Türkiye'deki kentleşme, kırsal bölgelerdeki toplumsal ve ekonomik ilişkilerin özellikleri nedeniyle kendine özgü nitelikler gösteriyordu. Boratav, bu özgülüğü şöyle açıklıyor:

> Bir kere, tarımda küçük mülkiyet-küçük işletme biçimlerinin Türkiye'de çok daha yaygın ve kalıcı bir özellik taşıdığı söylenebilir. Bu yapı, nüfus fazlasının kırsal kesimle ekonomik bağlarını koparmadan; hatta tarımı zorunluluk halinde başvurulabilecek bir dayanak olarak görmenin güvencesi içinde kente kaymasının imkânlarını yaratmaktadır. [...] Gecekondu bölgelerinde kırsal hayatı kısmen de olsa yeniden üretebilen; köyle kuvvetli ekonomik bağları süren; ailenin çeşitli bireyleri farklı zamanlarda dolmuş kâhyalığından işportacılığa, hizmetçilikten pazarcılığa; bekçilikten pavyon fedailiğine kadar çok farklı biçimler içinde hayatlarını sürdürebilen aşağı sınıflara dayalı bir kentleşme süreci [...] egemen sınıflar açısından önemli istikrar unsurları taşımaktadır (Boratav, 2011, s. 131-32).

Tahire Erman, göç etmiş bireyler üzerine yaptığı araştırmada da bu görüşü destekleyen bir sonuca varır: "[...] Kentte yeni kimlik edinme sürecinde kır kökenli göçmenin, yeni çevresinde kendisine sağlanamayan ekonomik, sosyal ve duygusal güvenceyi hemşehrilik aracılığıyla diğer göçmenlerle kurduğu ilişkiler ağı ile elde etmeye yönelmesi sonucunda, [göçmen] kendini köylü olarak tanımlamayı" sürdürmektedir (1996, s. 299).

Turist Ömer tipinin ve filmlerinin, göçün ilk yıllarında köyle bağlantıları güçlü biçimde süren, kentte toplanmış işgücü içinde kendine uygun bir konum edinmeye çalışan, dolayısıyla henüz kentli, kentte yerleşik ve kalıcı olduğunu tasarımlayamayan bireylerin yaşadığı gerilimleri temsil ettiğini söyleyebiliriz.

Turist Ömer'in komedi kimliğini oluşturan başlıca öğeler, giyinme ve konuşma biçimidir. Elbette, bütün komedyenlerin kendine özgü bir dış görünüşü, bir davranış biçimi vardır. Komedi kişiliği[6] oluşturmak ve yansıtmak için komedyen, ayırıcı özelliklere ihtiyaç duyar. Beden tipinden taşıdığı aksesuara, ses tonundan konuşma biçimine, kullandığı belirli sözcüklerden yürüme biçimine kadar her şeyi kendini özellikli, farklı kılmak için kullanır. "Turist Ömer'in dış görünüşü (giyim tarzı, beden duruşu) ve konuşma biçimi, başka deyişle onu tipik yapan her şey, egemen ve geçerli olanın biçimbozumuyla" (Bayram, 2006, s. 106) ortaya çıkar. Şapkasını öne eğik takışı, kirli sakalı, üst düğmeleri iliklenmemiş gömleği, kemersiz pantolonu, arkasına bastığı ayakkabıları ve boynundaki "altın" zincirle kentli üst sınıftan birinin parodisi, biçimsiz, bozuk, yetersiz bir imge olarak taşra ile merkezin arasında bir yerde durur. Turist Ömer, diyaloglarda sıklıkla argo kullanır. Argo, resmi dilin kıyısında, ondan beslenen ama resmi dilin bozuma uğratılmasıyla oluşan bir "konuşma sistemidir" (Devellioğlu, 1970). Hulki Aktunç, argonun, "toplumsal yaşayışın genelleşmiş biçimleri ve kurallarıyla... uzlaşmayan, aykırı düşebilecek birey davranışları doğrultusunda" doğup geliştiğini söyler (1990, s. 12). O halde, argonun bu bireyler açısından işlevsel bir yanı olmalıdır. Vedat Günyol'a göre (1994, s. 19), argo, sözcüklere her insanın anlayamayacağı "giysiler giydirerek" istekleri ifade etme aracıdır. Pek çok argo sözcükte alay, küçümseme, hakaret niyeti bulabiliriz. Örneğin, zenginleri adlandırmak için kullanılan "Amerikan", "banka", "kalın", "maden", "sucuk", "yağlı"[7] gibi sözcükler bu niyeti açığa vurur. Ama yine de açık bir sövgü, herkesin anlayacağı bir hakaret olmaktan sakınan bir özelliği vardır bu sözcüklerin; buna örtük bir meydan okuma da denebilir. Buradan yola çıkarak, argonun "kurallara aykırı olan durumlar ve

---

6. Seyirciyi güldüren, tipi hatırladığında zihninde canlanan davranış, konuşma, giyinme biçimiyle oluşan imge komedyenin kişiliğini oluşturur.
7. Argonun söz varlığındaki şaşırtıcı çeşitlilik, zenginlik ve metaforlar için Ferit Devellioğlu (1970) ve Hulki Aktunç (1990) tarafından hazırlanan argo sözlüklerine bakılabilir.

davranış biçimleri nedeniyle dışlanmaktan ve cezalandırılmaktan sakınma işlevi" (Bayram, 2006, s. 108) gördüğünü söyleyebiliriz.

Turist Ömer üzerine yaptığım çalışmada, bu komedi tipinin giyinme ve konuşma tarzının resmi ve egemen kültürü biçimbozumuna uğrattığını iddia etmiştim (Bayram, 2006): "Hem kimlik arayışına bir çözüm olarak hem de kimliksizliğin bir ifadesi olarak ele alabileceğimiz biçimbozum bir yandan öykünme arzusunu, diğer yandan egemen olana yönelik bir tahrip etme ihtiyacını gösterir" (Bayram, 2006, s. 107). İşlev açısından, biçimbozum, gizlenmenin, örtük bir söyleyişin, bağırarak değil, fısıldayarak meydan okumanın, "edepli"[8] bir sitemin, hatta alayın göstergesidir.

Filmlerin anlatılarına bakıldığında, Turist Ömer tipinin zenginliğin ve onaylanmanın kapısından dönen bir kahraman olduğunu görürüz. İlki 1964 yılında çekilen *Turist Ömer* (Hulki Saner) adlı filmde ve onun ardından gelen, tümünü Hulki Saner'in yönettiği devam filmleri *Turist Ömer Arabistan'da* (1969), *Turist Ömer Yamyamlar Arasında* (1970), *Turist Ömer Uzay Yolunda*'da (1973) kahraman, "serüvenlerin içine rastlantıyla girer ve öykünün sonunda ona statüsünü yükseltecek bir şey elde etmeden geldiği yere döner" (Bayram, 2006, s. 112). Serinin ilk filminde başlangıçtaki bir sahnede, Turist Ömer, Hilton Oteli'nin kapısına gelir, içeri girmek ister, kapıdaki görevli tarafından engellenir. Daha sonra rastlantıyla elde ettiği parayı kullanarak kısa bir süreliğine içeriye girse de bu, geçici bir statü telafisi olur. ABD desteğiyle yapılan[9] ve 1955 yılında hizmete açılan, Türkiye burjuvazisinin ve siyasilerin bir "görünme", konfor mekânı ve "karargâhı" olarak işlev gören beş yıldızlı Hilton Oteli, o dönemin zenginliğinin, lüksünün, sermayesinin simgesi haline gelmişti.[10] Bu nedenle, Hilton'a girememek ya da zenginmiş gibi davranmak, Turist Ömer'in sınıf atlama, kalıcı bir konum elde etme konusunda ısrarcı ve istekli olmadığını göstermektedir.

Demokrat Parti iktidarıyla kapitalist burjuvazinin siyasi egemenliği, piyasa ekonomisine geçiş, tarımda makineleşme gibi değişimler, 50'li yıllarda başlayan coğrafi ve toplumsal hareketliliğe, hizmet ve sanayi sektöründe istihdamın artmasına, fabrikalarda çalışan ve kentlerde yaşayan insan sayısının çoğalmasına (Keyder, 1989, s. 111) neden olmuştu. Çağlar Keyder'e göre, "Eski köylülerin

---

8. Aydın Uğur, Gencebay arabeskini çözümlerken "edepli" sözcüğünü kullanarak şöyle der: "Edepli olma zorunluluğu vardı; yoksa kentin esas efendileri olmayı büyük ölçüde sürdüren seçkinler edebe davet edebilirlerdi bu yeni sesi" (1991, s. 98).

9. Vehbi Koç'un Demokrat Parti Yıllarına ilişkin anılarında bu konudan söz edilmektedir. http://www.vehbikocsergisi.com/dw/1950_1960_2.html.

10. Gökhan Akçura'nın *Aktüel* dergisinin Özel Tarih Eki'nde gazeteci Müşerref Hekimoğlu'ndan aktardığı bir paragrafta bu durum açıkça görülür: "Bütün yemekler, balolar, Hilton salonlarında verilir, Şadırvan'da, havuz başında görkemli geceler yaşanırdı. Dışişleri Bakanı Fatin Rüştü Zorlu, Genel Sekreter Melih Esenbel İstanbul'a gelince Hilton'da kalırlar, Demokrat Parti hükümetinin diplomatik karargâhı da bu otelde buluşurdu".

önce ezile büzüle sonra hiç çekinmeden şehrin kıyısına bucağına yerleşmeleri yeni iktisadi ahlakı yansıtıyordu: [...] eski dönemin toplumsal ayrımları her şeyi kucaklayan pazara teslim olmak üzereydi" (1989, s. 112). Kırsal bölgeden kentlere ilk göç edenlerin, köyle organik bağları henüz tamamen kopmamış, herhangi bir iş kolunda deneyimi, uzmanlığı bulunmayan, vasıfsız insanların orada kalıp kalmayacaklarını henüz bilemedikleri, bu yüzden ısrarlı ve güçlü bir konum ve kimlik taleplerinin olmadığı söylenebilir. Turist Ömer, büyük kente henüz güçlü bir sınıfsal ve kültürel bağ ile tutunamamış insanların çelişkilerini örtük bir sitem, örtük bir alay yoluyla temsil ediyordu. Ama sonrasında, 70'lerde pek çok şey değişti. Göç etmiş bireyler, Hilton'un ön kapısından değilse de arka kapısından otele girmeyi başardılar, ön kapıdan kabul edilmeye ise şiddetle talip oldular. Piyasa ekonomisi, tevekkül ve imalara dayalı bir var oluşu değil, ısrar ve yırtıcılıkla köşeyi dönmeyi hayal edecek bir insan modelini yüreklendiriyordu.

Âlemin Kralı: Şaban

Turist Ömer, Şaban tipinden bireysel taleplerinin belirgin olmayışı ve çatışma içinde kendini ifade etme biçiminin daha örtük, daha az iddialı, daha az saldırgan oluşuyla farklılaşmıştır. Turist Ömer tipinin ortaya çıkışından on yıl sonra sinema perdesinde görünen Şaban, Turist Ömer'in tersine, geldiği yeri, oradan getirdiği kültürü ve İstanbul'da elde etmek istediği şeyi ve hatta kızgınlığını gizlemeden, açıkça ifade ediyordu. Şaban tipi ilk kez *Hababam Sınıfı* (Ertem Eğilmez, 1974) filminde "İnek Şaban" olarak görünür. Yapımcılar, İnek Şaban tipinin gördüğü ilgi üzerine onun çevresinde geçen öyküleri anlatıldığı Şaban filmlerini yapmaya başlarlar (Sunal, 1998, s. 51). *Şabanoğlu Şaban* (Ertem Eğilmez, 1977), on yıla yakın bir süre devam edecek olan ve hemen hemen yirmi filmlik bir serinin ilk filmidir. Bunların içinde, kahramanın adı her zaman Şaban olmasa da aynı tip, aynı kahraman çevresinde dönen çok sayıda film vardır (Kırmızı, 1990, s. 15). Kemal Sunal'ın oynadığı Şaban, Türkiye'de şimdiye dek ortaya çıkmış komedi tiplerinin içinde en çok sayıda filmi olan ve popülerliği en uzun süren tiptir.

Şaban tipi, içinde bulunduğu koşullara razı olmayıp elde edebileceğinin en fazlasını, en iyisini isteyen, bir yolunu bulup sorunu çözen, başına ne gelirse gelsin bundan faydalanmayı beceren ve sonunda "köşeyi dönen" bir kişilik üzerine inşa edilmiştir. Köylü kasketi olarak bilinen kasket, yelek, boyu kısalmış pantolon, yakası sonuna kadar ilikli gömlek ve ceket onun imgesini ortaya çıkarır. Bu imge, serinin bütün filmlerinde az ya da çok tekrar edilir. Kemal Sunal'ın komedyen kişiliğini oluşturan başlıca oyunculuk numaraları, geniş gülüşü, aptal bakışı, dik duruşu, sinsi yürüyüşü ve olması gereken durumlarda esnek olamayan hareketleri de Şaban imgesini tamamlar. Şaban

tipi, belirli bir anlatı yapısı ve öykü kalıbı içinde defalarca seyirci karşısına çıkar. Şaban anlatıları, iyi / kötü, köylü / kentli, zayıf / güçlü, yoksul / zengin, toplumun dışında / toplumun içinde, uyumlu / uyumsuz karşıtlıkları üzerine kurulmuştur (Kırmızı, 1990, s. 25). Şaban, bu karşıtlıklarda hep aynı taraftaki toplumsal tipi temsil eder: iyi, köylü, yoksul, zayıf (fiziksel ya da statü olarak), toplumun dışında ve uyumsuz. İstediği şeye kavuşması için alt etmesi gereken insanlar da karşıtlıkların diğer tarafını temsil eder. Talip olduğu şey her ne olursa olsun, okumuş güzel kentli kız, kapıcısı olduğu apartmanda bir daire, milyonluk servet, işçisi olduğu fabrikanın patronunun kızı, saygınlık ya da onaylanmak, Şaban sonunda istediğini alır.

Şaban tipinin temsil ettiği köşe dönmeci insan profili, 1970'ler ve 1980'ler Türkiyesi'nin gerilimleri içinde bir çerçeveye oturtulabilir. 70'li ve 80'li yıllarda kentlerdeki nüfus hızla artmış, gecekondu mahalleleri genişleyip çoğalmıştı. Şükrü Aslan ve Tahire Erman'a göre (2016, s. 129), "1970'li yıllar gecekondulaşmadaki yükselişin son on yılı olarak nitelenebilir". Kente göç, istihdam, yerleşme, toplumsal ilişkiler açısından hem daha görünür hale gelmişti hem de kentle bütünleşme sorunu çerçevesinde tartışılmaktaydı. Erman'a göre, gecekondu olgusunun tanımlanmasında 1950'li ve 60'lı yıllarla 70'li yılların ortak noktası, bu olgunun "kentle bütünleşememe sorunsalı" bağlamında ele alınmasıdır: Bu bütünleşmeyi "engelleyen ya gecekondulunun kentte yeniden ürettiği geleneksel kültürdür (1950 ve 60'lar) ya da kapitalist ilişkilerin getirdiği eşitsiz, sömürüye dayalı ekonomik yapıdır (1970'ler)" (Erman, 2004, para.16). Bununla birlikte, Keyder (1989, s. 151), 70'li yılların ortalarında gecekondu mahallelerinde satın alma gücünün yükseldiğinden söz eder: "1970'lerin ortaları, kitlelerin satın alma gücü bakımından gerçek bir refah dönemiydi: büyük şehirlerin gecekondu mahallelerinde veya kasabalarda yaşayan hemen hemen her aile TV cihazı, çoğu zaman buzdolabı ve çamaşır makinesi alabilmiş" idi. Bu görece refah artışıyla sahip olunan mallar, göç eden bireylerin kentli ailelerin tüketim kalıplarına sahip olma arzusunu, kentte yerleşik bir hayatı tasarımladıklarını ya da kendilerini artık kentli olarak tanımladıklarını göstermektedir. Erman'a göre, "ilk kuşak göçmen sıfırdan başlayarak bir yere gelmenin (gecekondu ya da apartman sahibi olmak, çocuklarını okutmak) doyumuyla yaşamlarına genel olarak olumlu bakmakta"dır (1996, s. 300). Emre Kongar ise, "Türkiye'de tüketim toplumunun normları yaygınlaştıkça 'kent hukuku dışı alanlarda' yaşayanların daha da yırtıcı" olduğunu belirtir (2006, s. 574). Göç eden bireylerin, kentin olanaklarından belli bir ölçüde de olsa yararlandıkça ve kentli işgücüne katıldıkça daha iyi bir hayattan pay almak, kentle daha güçlü bir aidiyet ilişkisi kurmak, hızla sınıf atlamak, "âleme kral olmak" istemeleri doğal bir sonuçtur.

1980'ler, kentleşme açısından sonraki on yılları belirleyecek bir yöne ilerledi. Gecekondu sayısı artmıştı ve gecekondularda yaşayan nüfusun oranı, örneğin

İstanbul'da %50'yi aşmıştı (Aslan & Erman, 2016, s. 134). Bu artış oranları, kentsel rantın yaygınlaşmasına da zemin hazırlamış, belki de 2000'lerin kentsel dönüşüm projelerinin bir başlangıcı olmuştu. "Kapitalizm İstanbul'da da mekânı keşfetmiş ve 'mekân' piyasanın önemli bir enstrümanı haline gelmişti" (Aslan & Erman, 2016, s. 138). Bu durumun Türkiye'nin diğer büyük kentleri için de geçerli olduğunu ve kentsel rantın ilerleyen yıllarda insani yaşam koşulları, çevre ve kent estetiği açısından büyük bir sorun haline geldiğini sadece gözlemlere dayanarak söylemek bile kolaylıkla mümkün.

Şaban tipi, nüfusun göçle birlikte çoğaldığı büyük kentlerde, sınıfsal ve kültürel çelişkilerin hayatın her alanında ve anında sert biçimde yaşandığı, toplumsal hareketliliğin arttığı, rant elde etmenin köşe dönmeciliği özendirdiği bir dönemde ortaya çıkmış ve popüler olmuştu. *Şaban*'ın göç ettiği büyük kentte sınıf atlamak, fırsatlardan yararlanmak, köyle ilişkilendirilen değerlerini kentlilere benimsetmek için her yolu, biraz da kurnazca davranarak denediği filmlerin böyle bir dönemin ürünü olması da şaşırtıcı görünmüyor. Şaban'ın çözmesi gereken çelişkileri, çoğunlukla ya bir maddi kazanç elde etme ya da kentliliği temsil eden bir figür tarafından onaylanmayla giderilmekteydi; sorun sistemden değil, Şaban'ın alt etmesi gereken rakip kentlilerden kaynaklanmaktaydı. Murat Ünal'a göre, "yetmişlerde arabeskin ancak bir katlanma kültürünü ifade etmesi gibi, bu yıllardaki güldürü sinemamız da egemen ideolojiye yönelik somut bir itiraz seslendirmemiş, neredeyse salt gülmeye dayalı bir yapı geliştirmiştir" (2010, s. 11). Buradan da anlaşılabileceği gibi, özelde Şaban filmleri, genelde ise Türk sinemasının komedyen komedisi, *Düttürü Dünya* (Zeki Ökten, 1988), *Öğretmen* (Kartal Tibet, 1988) gibi birkaç film dışında, sistemi değil, bu sistem içinde kendine bir yer bulmaya çalışan bireyin varoluşuna tehdit olarak gördüğü ve genellikle sınıfsal ve kültürel hiyerarşide daha üst basamakta olanı eleştirir; sistemle sorunu yoktur.

1980'lerden bu yana yeni bir komedi tipinin ortaya çıkması için yirmi üç yıl beklemek gerekti. 2000'lerin sonuna doğru ortaya çıkmış ve büyük bir ticari kazanç sağlamış, hem seyircinin hem de akademik eleştirinin ilgi odağı haline gelmiş bir komedi tipi, Şaban serisinin ilk filmi olan *Şabanoğlu Şaban*'dan otuz bir yıl, son filmi olan *Gurbetçi Şaban* (Kartal Tibet, 1985) filminden yirmi üç yıl sonra *Recep İvedik*'le Türk sineması tarihinde yerini aldı. Makalenin devamında, bu zaman aralığının anlamlı olduğunu ve Recep İvedik tipinin, Türkiye'nin toplumsal ve ekonomik yapısında başka bir kırılmaya denk geldiğini tartışacağım.

Recep İvedik'in Önlenemeyen Edepsizliği

Recep İvedik tipinin çevresinde dönen, komedyen komedisi olarak değerlendirebileceğimiz film serisinin, hepsini Togan Gökbakar'ın yönettiği dört

filmi[11] var: *Recep İvedik* (2008), *Recep İvedik 2* (2009), *Recep İvedik 3* (2010), *Recep İvedik 4* (2014). Recep İvedik tipi sinemadan önce başka bir mecrada popüler olmuştu. Türk sinemasının en yüksek ikinci gişe başarısını sağlayan *Recep İvedik*'ten önce bir televizyon kanalında 2005-2006 arasında yayınlanan skeçlerde yaratılan tip, video izlenebilen web sitelerinde de geniş bir izleyici kitleye ulaştı (Behlil, 2010).

Bu komedi tipini betimlemek için abartı, iğrençlik ve "ucubelik" sözcüklerini kullanacağım. İri ve şişman gövdesi, abartılı biçimde gür ve birleşik kaşları ve koyu renk sakalı, kıllarla kaplı vücudu, tipin fiziksel özellikleri olarak belirginleşiyor. Filmlerde yapıp ettikleri, insanda iğrenme duygusu uyandıran eylemleri ise, onu tiksinç kategorisine sokuyor. Ucubelik terimini Asuman Suner'in (2011) çalışmasından ödünç alıyor, "monstrosity" karşılığında kullanıyorum. Fiziksel özelliklerinin ve filmlerdeki davranışlarının bileşiminden ortaya çıkan imgeyi belki de en iyi anlatan sözcük, *ucube*.

Suner (2011), aynı yıllarda en çok izlenen filmler listesinin en üst sıralarına yerleşen iki film serisini, *Kurtlar Vadisi* ile *Recep İvedik* filmlerini incelediği makalesinde, bu filmlerin Türk olmanın anlamıyla uğraştıklarını ve Türklüğün aşırı uçlardaki temsilleri olduğunu söyler: muhteşemlik ve ucubelik. Suner'e göre, Recep İvedik tipi "belli bir tarz Türklüğü, 'beyaz' Türklerin dünyasına karşı olan 'hakiki' Türklüğü resmeder" (2011, s. 142). Recep İvedik filmleri yapılırken Başbakan olan Recep Tayyip Erdoğan'ın 2015 Kasım seçimlerinden hemen önce "milli", "yerli" kavramlarını açıkça gündeme soktuğunu,[12] AKP iktidarı süresince yapılan uygulamaların toplumun zihninde bu "yerli" ve "milli" Türk imgesini pekiştirme girişiminde olduğunu hatırlatarak bu filmlerin, aynı anlam çerçevesi içinde olsalar da, "yerli ve milli" Türklükle uğraştığını söylemek yanlış olmaz. Suner'in ifadesiyle, "bu filmler, çoğunlukla, Türklüğün nasıl anlamlandırılacağı meselesiyle uğraşıyor. Bu tematik yoğunlaşma Türk toplumunun son 10 yılındaki dönüşümüyle yakından bağıntılı" (2011, s. 126). Recep İvedik tipi, beyaz Türklere atfedilen bütün özelliklerin karşıtıdır; eğitimsiz, görgüsüz, kaba, zevksiz. Savaş Arslan da benzer bir ifadeyle, Recep İvedik'in "Türk seçkinlerinin arketipsel Ötekisini ya da Avrupa'daki göçmen işçiler stereotipini" temsil ettiğini; söz konusu filmlerin, "Türkiye'nin batılılaşma, modernleşme ve AB üyesi olma girişiminde başarısızlığa uğrayışına ilişkin eleştirel bir yorum getirdiğini" savunur (2009, s. 93). Recep İvedik filmlerinin "yerli" bir Türklükle ilgili bir tematik odağının olduğunu kabul ederek Suner'e

---

11. *Recep İvedik 5*, 2017'nin şubat ayında gösterime girmiş ancak makalenin yazıldığı sırada gösterimde olmadığı için bu makalede değerlendirilmemiştir.
12. http://www.radikal.com.tr/turkiye/erdogan-meclise-550-milli-ve-yerli-milletvekili-gonderin-1437713/.
http://www.cumhuriyet.com.tr/video/video/373677/Erdogan__Meclis_e_550_tane_milletvekili_gonderin.html.

katılıyor, Arslan'ın iddiasını temkinli karşılayarak, bu filmlerin eleştirel bir bakış açısı getirmekten çok ucubeliğe ilişkin bir güzelleme ortaya koyduğunu, temsil ettiği şeyin belli bir sınıfsal / toplumsal / coğrafi konuma, bunlarla tutarlı ahlaki, kültürel bir değere dayanmayan, birbirine karşıt özelliklerin karışımı, eklektik, yüzeysel bir varoluş biçimini sergilediğini düşünüyorum: Cesur olduğunu iddia ederken uçak sallanınca hostesin kucağına atlaması, yabancı dilden alınmış sözcükleri cümlelerinde kullanması örneklerinde olduğu gibi çelişkili bir bileşim çıkıyor ortaya. Suner'in de söylediği gibi, "Recep İvedik filmlerindeki Türklük, tamamen farklı söylem ve kültürel pratik parçalarının eklektik bir kolajıdır" (2011, s. 150).

Küreselleşme ve neoliberal kapitalizmin, bu kolajın ortaya çıkmasına neden olan, sınıfsal katmanlar, istihdam, kentsel mekân, kültürel tüketim, toplumsal ilişkiler üstündeki etkisi, 1980'lerin ortalarından başlayarak metropollerde hâkim olmaya başlayan değişime de Recep İvedik tipi kadar ucube bir karakter verir: Küresel markaların mağazalarının yer aldığı iri alışveriş merkezleri, güvenlikli siteler, iş kuleleri, eski binaların tüketime yönelik restorasyonu ve giderek mahallelerin soylulaştırılması, bu süreçte ortaya çıkan çok katlı, çok daireli bloklar ve bütün bunlara bitişik, yakın konut ve iş alanlarında daha fazla yoksulluk görüntüleri ve hemşehrilik, cemaat ya da etnik grup ilişkileri yoluyla "yeni çevresiyle bütünleşmek yerine, yeni çevresinde kendi çevresini" (Erman, 1996, s. 301) yaratan göçmenler.

Türkiye'nin AKP hükümetiyle birlikte yaşadığı siyasi, ekonomik ve toplumsal dönüşüm, daha gerçekçi bir ifadeyle kırılma, 1980 askeri darbesinden sonra, 1983 yılında Ana Vatan Partisi'nin genel seçimde %45'in üzerinde oy alarak iktidar olmasıyla başlayan bir sürecin devamı olarak değerlendirilmektedir. Askeri darbenin ardından gelen bu hükümetin ekonomik tercih ve kararları Türkiye'de küresel kapitalizmle bütünleşme politikalarının başlangıcıdır. Boratav'a göre burjuva ideolojisi 80'li yıllarda, girişimcilik, serbest pazar, köşeyi dönme gibi kavram ve deyimlerle toplumsal hayatta o güne dek hiç olmadığı kadar egemen olmuştur (2011, s. 156). 2000'lere gelindiğinde, neoliberal politikaların ve küresel kapitalizmin yarattığı eşitsizliklerin kendini en sert biçimde kentsel coğrafyada gösterdiğini söylemek yanlış olmaz. Aslan ve Erman, bu dönemde kentsel rantın yükseldiğini ve gecekonduların tasfiye edildiğini vurgulayarak büyük kentlerin günümüzdeki durumunu İstanbul özelinde şöyle açıklarlar:

> İktidarın zorlayıcı girişimleri ile yeni İstanbul fabrikalar ve işçi mahallelerinin yer aldığı sanayi geçmişine sırtını dönmekte ve gecekondu arazileri üzerine yapılan rezidanslar, AVM'ler, ofis kuleleri ile yüzünü lükse, bol parası olana, tüketime dönmekte, giderek (yeni) orta sınıfların kenti haline getirilmektedir (Aslan & Erman, 2016, s. 142).

Sencer Ayata, emekçi sınıflarla orta sınıfların kentsel mekânda birbirine yakın konut alanlarında, ama toplumsal ve kültürel açıdan ayrı dünyalarda yaşadıklarına dikkat çekmektedir (2008, s. 30-31). "Gecekondu"nun yerini varoş teriminin aldığı (Erman, 2004) 90'lardan başlayarak, özellikle İstanbul'da, "küreselleşen iş gücü ile göç eden bireylerin becerileri arasında uyumsuzluk" (Keyder 2005, s. 129), gitgide açılan fark, yeni göçmenlerin kentle bütünleşme olanağını hem sınıfsal hem de kültürel olarak yok etmektedir. Keyder bu farkı şöyle açıklar: "(Küresel) ağlar kent hayatına nüfuz eder ve dünyanın daha zengin bölgelerindekine denk yeni iş alanları ve gelir düzeyleriyle ekonomiyi yeniden biçimlendirir. Bu da bu ağlara dahil olanlarla dışarıda bırakılanlar arasında yeni bir farklılaşma düzeyine neden olur" (2005, s. 124).

Recep İvedik tipi, bir yandan, Suner'in iddia ettiği gibi Türklük imgesinin bir ucunu temsil ederken, diğer yandan da, bu temsiliyeti 2008 yılında kültürel dolaşıma sokan koşulların bir sonucu olan ve dışarıda kalan bireyi temsil eder. Recep İvedik tipinin umursamaz ve tiksinç davranışları, küresel kentle bütünleşmiş olanlarla olmayanlar arasındaki farkın gittikçe açıldığı dünyada küreselleşmenin getirdiği yeni iş tipleri, gelir düzeyleri ve toplumsal ilişki mekânlarından dışarıda kalma durumuyla baş etmenin bir yolu olarak da okunabilir.

Bu "şaşırtıcı derecede çirkin", tuhaf komedi tipinin özellikleri ve neredeyse bir karnaval neşesiyle yaptığı şeyler, onu grotesk figürlere, Gargantua'ya, karnaval sırasında izin verilen alt üst etmelerle, içi dışa, tersi yüze çevirmelerle ortaya çıkan hilkat garibelerine yaklaştırıyor. Recep İvedik filmlerinin "gerçek anlamda 'karnavalesk' olup olmadıklarını" tartışan Mehmet Sarı'ya göre, "karnavalın enerjisi ve ilerici potansiyeli bu filmlerde yer almamaktadır" (2011, s. 476). Sarı, bu sonuca varırken, grotesk gerçekçilikteki toplumsal eleştirinin Recep İvedik filmlerinde bulunmadığını, bu filmlerin "burlesk ve kaba mizah olarak" (2011, s. 473) kaldıklarını; toplumun her kesiminden insanla, çoğu kez de cinsiyetçi bir yaklaşımla alay etmesinin "siyaseten yanlış" olduğunu, gelenekleri yıkmak gibi bir amaç taşımadığını (2011, s. 475) ileri sürer. Recep İvedik imgesinde varolan şey, karnavalsı enerji ve özgürleştirici potansiyel değilse nedir o halde? Recep İvedik'in iri ve yetişkin bedeniyle yaptığı tiksinç, bayağı, şoke edici ve çocukça davranışlarının, ucubeliğinin ardındaki güdü ne olabilir?

Toplumsal, kültürel normlardan, kurallardan bu kadar kolayca sapmak, kamusal ortamın resmiliğini, hiçbir statüyü önemsememek, girdiği her mekânda, işte, ilişkide her şeyi dağıtıp parçalamak, kültürel, toplumsal sınırları kolayca aşmak, *ihlal* etmek, bir çocukluk davranışı, toplumsallaşmamış insan tavrı, oral ve anal salıvermeleri hesaba katacak olursak, Freudcu bir yaklaşımla, pre-Ödipal aşamaya bir gerileme değil midir?

İhlal, genelde komedi türünün özelde tiksinçlik komedisinin (*gross-out*) özelliklerinden biri. Amerikan komedisinin, ilk örnekleri daha eski yıllara dayansa da, 1980'lerde popüler olmaya başlamış, daha çok ergenlik çağındaki genç seyirciyi hedef alan bir alt türü olan tiksinçlik komedileri, insanda iğrenme duygusu uyandıran, insan ve hatta hayvan bedeninin salgıları, sıvıları, katı maddelerinin konu edilmesiyle, bazen imalarla, bazen de gerçeklik duygusu güçlü görüntülerle yaratılan, "alışıldık beğeni sınırlarının kaba ve kasıtlı bir ihlaline" (King, 2002, s. 63) dayanan bir komedi türü olarak tanımlandı. Geoff King'in de belirttiği gibi, "bu tür komedinin verdiği özel haz, Freudcu bir perspektiften bakarsak, pre-Ödipal'in anal ya da orala bağlanmış dünyasındaki herhangi bir zevkin yetişkin olmak için baskılanması gerekliliğinden serbest kalış fırsatında bulunur" (2002, s. 63).

Recep İvedik filmlerinde de kimi zaman ana öykünün kesintiye uğratılması kimi zaman da anlatıya zayıf da olsa eklemlenmesi yoluyla tiksinçlik komedilerindekine benzer tiksinç anların bolca kullanıldığı ihlal anlarını görüyoruz. Kusmak, makattan ya da ağızdan gaz çıkarmak, kendi cinsel organıyla oynamak, başkasının cinsel organını elleme girişiminde bulunmak gibi tiksinç, cinsiyetçi ve kaba davranışlar, Recep İvedik filmlerini bu komedi türü içinde değerlendirmemiz için yeterli görünüyor. Bu tiksinç anların ihlal özelliği taşımaları, kamusal alanlarda uygun görülmeyen ya da yasaklanmış davranışların çekinmeden yapılmasından kaynaklanıyor. King'e göre "sosyolojik bir perspektiften baktığımızda, bu, kültürel sınırların ve kısıtlamaların sınanması olarak görülebilir" (2002, s. 67). Ancak karnavalsıymış gibi görünen bu ihlalde bir yandan özgürleştirici bir salıverme, diğer yandan da gerileme bulmak mümkün. "Gerileme, çocukça davranış kalıplarına dönmeyi içeren" bir savunma mekanizmasıdır; "bazı yetişkinler öz saygılarına ilişkin kaygılı olduklarında bu duruma çocukça bir kibir ve övünmeyle karşılık verirler" (Weiten, Dunn & Hammer, 2012, s. 39). Recep İvedik filmleri sınırları aşılan kültürel normlara ilişkin bir sorgulama yapmak yerine rahatlatıcı bir geçiştirmeyle, normun varlığını hatırlatıp, normdan ayrılmanın neye benzeyeceğini göstererek, yine aynı normun onaylanmasına katkıda bulunur. King'in şu ifadesinden de destek alarak, bu tür ihlal anlarının normun onaylanmasına hizmet ettiğini düşünüyorum: "İhlalleri gülünç bulmak bir norm bilgisi gerektirir. İhlal edimi dikkati norma çeker ve belki de onu pekiştirir" (2002, s. 68). Ama burada başka bir nokta daha var: Recep İvedik tipi, bir yandan ihlali bir yandan da anal ve oral dönemin dürtülerine bağımlı bir varoluş durumuna gerilemeyi vaat etmektedir. Bu gerilemeyi telafi edip Recep İvedik'i yetişkinlerin dünyasına taşıyacak bir şey gerekir. O, çocukluğa gerilemiş olduğu için bunu kendisi yapamadığından, bir başka figürün onu yönlendirmesi gerekecektir. *Recep İvedik 2*'de, babaannesi, ölmeden önce (ki hiç ölecek biri gibi durmamaktadır) torununun iş bulup çalışmasını, saygın biri olmasını ve evlenmesini

ister. Babaanne karakteri film boyunca geleneksel babaanne portresi sergilemez; ağzı bozuktur, bilgisayar oyununa meraklıdır, yalan söyler. Bir bakıma, Recep İvedik'in başka bir cinsiyet ve yaştaki izdüşümü, yansısıdır. Buna karşın, bir noktadan sonra toplumsal normları ve gelenekleri temsil etme görevini üstlenir. Babaanne figürü, Recep İvedik'i toplumsallaşmaya, yetişkin olmaya zorlayan süper ego, normun sesi olarak değerlendirilebilir. Recep İvedik parçalayan, dağıtandır, babaanne ise toparlayan, bütünleştiren. King'e göre, komedyen komedisindeki parçalama-bütünleştirme arasındaki gerilim, pre-Ödipal ile Ödipal arasındaki bir alışveriş olarak ele alınabilir:

> Pre-Ödipal, [...] nedensiz ya da aşırı derecede sündürülmüş gülüt ya da güldürücü icraları da içeren parçalama, oyun, değişkenlik alanıdır. Ödipal ise, hem anlatı yapısıyla hem de yetişkinlerin toplumsal dünyasıyla bütünleşmeye / bütünleştirmeye doğru bir yönelimdir. Parçalayıcı (bozucu / dağıtıcı), oyuncu ve çocuksu görünen güldürücü karakterin / oyuncunun, karşı cinsten biriyle, yetkeli, saygın ve uyum sağlamış ya da başarılı olduğu varsayılan biriyle olgun bir ilişkinin kurulması gibi gelişmelerle gösterilen Ödipal büyüme sürecini geçirmesi gerekir (King, 2002, s. 78-9).

Bilindiği gibi, komedi türündeki filmler çoğunlukla kahramanın toplum tarafından onaylandığını, Recep İvedik özelinde babaanne figürünün deyişiyle, "iş bulduğunu, evlendiğini, saygın biri" haline geldiğini gösteren bir bütünleşmeyle biter. Filmlerin sonunda çiftin evlenmesi, sevgililerin kavuşması, kahramanın kabul görmesi ve yüceltilmesi, toplumsal uzlaşının sağlanması gibi olaylar, komedi türünün uzlaşımlarından biridir. Wead ve Lellis'in anlatımıyla, "Komedi, bizi güldürürken, toplumun inançlarının ve düzen içindeki kalıpların nedensiz kurallar olduğunu [...] hatırlatır. Bunu dile getirdikten sonra yarayı iyileştirir ve toplumu bozulmamış haliyle bırakır" (1981, s. 312).

Recep İvedik filmlerinin de, en sonunda, toplumsal normlarla uzlaşma eğilimiyle, bir anlamda norma yönelerek bittiğini söyleyebiliriz. Ancak toplumla bütünleşme hiçbir zaman tam olarak gerçekleşmez. Her filmde yeniden başa dönülür. Başlarda dağıtan, bozan, parçalayan bir figür olan Recep İvedik, sona doğru topluma uyum sağlama, yetişkin olma belirtileri gösterse de anlatı, bu konuda seyirciyi doyurmadan biter. Recep İvedik ya da "yerli" Türklük imgesi, şenliğin fazla havayı boşaltarak basıncı azaltan pre-Ödipal dünyasına bağlı kalır. Bu durum, bir sonraki film için açık kapı bırakan bir pazarlama yöntemi olmanın yanı sıra, ucubenin bir süre daha toplumla bütünleşmeyeceğini gösteren bir anlatısal çözülmedir. Recep İvedik, normdan o kadar uzaktır ve normlara göre o kadar niteliksiz, yetersiz, onarılamaz ve değişemezdir ki bu halinin yarattığı utancı, çocukluğa gerilemenin verdiği rahatlıkla edepsizliğe vurarak giderebilir.

Sonuç

Bu yazıda, Türk sinemasının üç soytarısı aracılığıyla Türkiye'nin toplumsal ve ekonomik tarihindeki büyük kırılmalarla ortaya çıkan değişme ve gerilimlerin sinemamızda nasıl temsil edildiğini tartışmaya çalıştım. Burada "soytarı" kelimesini sözlük anlamıyla kullandığımı daha önce belirtmiştim. Turist Ömer, Şaban ve Recep İvedik, Türk sinemasının, komedyene dayalı filmlerinin komik tipleri ve 1960'lardan beri toplumu güldüren popüler soytarılarıdır. Tipik davranışları, sözleri, jest ve mimikleri toplum içinde paylaşılarak tekrarlanmışlardır. Toplumsal tipleri temsil ederek gündelik hayattaki ve medyadaki mizahın, durumların konusu olurlar. Ama bundan daha önemlisi, toplumsal gerilimleri, kültürel ve ekonomik çelişkileri simgesel olarak anlatan filmlerin kahramanlarıdırlar. Buraya dek bu soytarılığın seyirciyi sinema salonunda ve gündelik hayata taşınan şakalarda güldürüp eğlendirmekten başka anlamları olduğunu ifade etmeye çalıştım. Türk sinemasının soytarılarının eleştirel yönleri olduğunu kabul ediyor, ama bu eleştirinin merkez-taşra, efendi-köle, yöneten-yönetilen ikiliklerinin nedenlerini tartışmaktan çok, gerçek hayattaki çelişki ve gerilimlerin çözüldüğü yanılsaması yarattığını, dolayısıyla seyircinin gerçekliğe katlanmasını kolaylaştırdığını düşünüyorum.

Türkiye'nin 1950'lerden bu yana izlediği ekonomi politikalarının ve siyasi kırılmaların yarattığı gerilimler, bu üç soytarı tipinde ve içinde yer aldıkları anlatılarda temsil edilirler. Turist Ömer, bu çelişkilerin gündelik hayatta fark edilmeye başlandığı yılların komedi tipidir. Büyük kentte, orta ve üst sınıflar arasında kendine bir yer bulmaya ve kendi kimliğini anlamlandırmaya çalışırken kullandığı argo ve giyim tarzı, onun itirazını, dertlerini, kimliğini örtük biçimde ifade etmesini ve böylece tümüyle dışlanmaktan kurtulmasını sağlar. Kendisini henüz büyük kentin zengin sınıfları içinde hayal edememektedir. Şaban, geldiği yer, kökeni, istekleri konusunda daha açık ve talepkârdır. Köşeyi dönmeye, sınıfını ve kültürel konumunu değiştirmeye kararlıdır. Sonunda da istediğini alır. Büyük kente nüfuz ederek kendine bir coğrafi ve kültürel yaşam alanı kurmuş olan ve taşranın bir temsilcisi olan Recep İvedik ise, ayrıksı, yararsız, "edepsiz" olmaktan mutlu bir tiptir. Sınıf atlama, daha yüksek bir konum elde etme yönünde açık ve ısrarlı bir çabası yoktur. Yetişkin biri olduğu halde, tiksinç, umursamaz davranışlarıyla bir çocuğun rahatlığıyla toplumsal kültürel sınırları ihlal eder. Bu, ne Turist Ömer'in örtülü, edepli, alaycı ihlaline, ne Şaban'ın sadece bir sövgüyle özetlediği, sınıf atlamaya yönelik açık ve talepkâr ihlaline benzer. Bu, düpedüz aşırı, edepsiz bir ihlaldir. Bu aşırılık aynı zamanda bir gerileme olarak okunabilir. Çünkü yetişkin bir bedendeki Recep İvedik'in davranışları çocukça ve tiksinçtir. Bu haliyle toplumla bütünleşme seçeneğini gönüllü olarak yok etmekte, hatta halinden memnun görünmektedir. İhlal ettiği normlara uyma, toplumla bütünleşme niyetinde değildir. Bunu umursamaz da.

Belki de ihlal etmeye çalıştığı kurallar bütünüyle, bir parçası olamadığı küresel dünyayla baş etmek için kullanabileceği tek yetisi, edepsizliktir.

Turist Ömer ve Şaban, büyük kente kültürel ve ekonomik açıdan az ya da çok uyum sağlama, en azından toplumda bir yer edinme arzusu ve çabası sergilerken, Recep İvedik, kendisine toplumun onaylayacağı bir kimlik kazandıracak herhangi bir hedefin peşinde görünmüyor. İlk ikisi bir biçimde hayatlarını sürdürme ve hatta bu sistem içinde bir konuma yerleşme olanaklarını ararken Recep İvedik, böyle bir arayış şöyle dursun, merkezde geçerli olan kültürel değerleri umursamayan, cezalandırılmaktan korkmayan, sınıf, topluluk bilinci olmayan bir toplumsal tipi temsil ediyor.

Soytarının bu tarihsel değişiminin elbette bir toplumsal karşılığı olmalı. Suner'in de belirttiği gibi, "Recep İvedik fenomeni, Türkiye'nin AKP dönemindeki hızlı dönüşümünün bir yansıması olarak görülebilir" (2011, s. 147). Şaban'dan sonra yeni bir komedi tipinin ortaya çıkması için bu dönüşümü ve bir yandan bu dönüşüme zemin hazırlayan, diğer yandan toplumsal, ekonomik ve kültürel dinamikleri değiştirerek mesafeleri büyüten küreselleşmenin yarattığı bir kırılmayı beklememiz gerekti. Suner'in ifadesiyle, "Anadolu kökenli kırsal kültürel kimliğe ve muhafazakâr Sünni-Müslüman yaşam biçimine sahip olma eğilimindeki yeni seçkinlerin ekonomik ve kültürel alanlardaki yükselişlerine yol açan AKP yönetimindeki Türkiye'nin dönüşümü" (2011, s. 147), yeni soytarıyı da ortaya çıkardı. Bu yeni soytarı, göç ettiği kentte tutunmaya ve sınıf atlamaya çalışan bir insan tipinden çok, büyük kentin varoşlarına ya da alt gelir gruplarının yaşadığı mahallelerine doğmuş, hayatın ekonomik açıdan pek bir şey vaat etmediği, merkezin kültürel normlarıyla bütünleşme imkânı olmayan, bu gerilimlerle ve çelişkilerle baş edebilmenin tek yolunu "çocukça bir kibir ve övünmeyle" (Weiten vd., 2012, s. 39) edepsizliğe vurmakta bulan bireyi temsil eder. Pre-Ödipale gerilemenin hem nedeni hem de sonucu olarak edepsizlik, bu insan tipi için, üstesinden gelmesi mümkün olmayan çelişkilerin kaynağı olarak gördüğü merkezin değer ve ekonomik hiyerarşisini ihlal etmek için bir kılıf haline gelir.

Nurdan Gürbilek "bazıları dışlanmışlığın kötücül enerjisinden güç alıp bu dışlanmışlıktan yalnızca bir azap değil, bir kahkaha da çıkabileceğini gösterdi" diyor (2001, s. 90). İçinde her türlü hınç, nefret, iğrençlik, öfke barındıran bu kötücül enerji, bazen azap bazen kahkahayla, hemen her şeye, sıradan değerlere, farklı ve kendinden olmayana, ayrıksı sayılana, "öteki" cinse yönelik bir kötülük sergiledi. Nurdan Gürbilek'in, toplumsal değişimi, popüler müzik yoluyla anlamlandırırken kullandığı benzetmeyi bir eklemeyle günümüze uzatmak istiyorum. Gürbilek, Türkiye'nin 60'lı ve 70'li yıllarda geçirdiği dönüşümleri çözümlerken, "Batsın Bu Dünya" ile "Ben de İsterem" ruh hallerinin bu dönüşümlere karşılık geldiğini ifade etmişti (2001, s. 24). Turist Ömer'in, "Batsın Bu Dünya"daki edepli isyanın, Şaban'ın "Ben de İsterem"deki arzunun

sinemadaki karşılıkları olduğunu kabul edecek olursak, "Allah Belanı Versin" diye bağıran şarkıdaki ruh halinin de Recep İvedik'e karşılık geldiği söylenebilir. Yeni soytarının diline yakışan da budur.

Kaynakça

Akçura, G. (T.Y.) Özel Tarih Eki, *Aktüel*.

Aktunç, H. (1990). *Büyük Argo Sözlüğü*. İstanbul: Afa.

Arıcanlı, T. (1990). The Political Economy of Turkey's External Debt: The Bearing of Exogenous Factors. T. Arıcanlı & D. Rodrik (Ed.), *The Political Economy of Turkey: Debt, Adjustment and Sustainability* (s. 230-253). New York: Pelgrave.

Arslan, S. (2009). The New Cinema of Turkey. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film, 7* (1), 83-97.

Aslan, Ş. & Erman, T. (2016). Bir Zamanlar İstanbul'da Gecekondular Vardı: Günlük Basında Şehrin Gecekonduyla İmtihanı. D.Ö.Koçak & O.K.Koçak (Ed.), *İstanbul Kimin Şehri* (s. 115-144). İstanbul: Metis.

Ayata, S. (2008). Migrants and Changing Urban Periphery: Social Relations, Cultural Diversity and the Public Space in Istanbul's New Neighbourhoods. *International Migration, 46*, 27-64. Doi: 10.1111/j.1468-2435.2008.00461.x

Bayram, N. (2006). Varlıklı ve Egemen Olmayan Bir Aylak: Turist Ömer. K. Özyazıcı (Ed.), *Kahkaha ve Hüzün: Sadri Alışık* (s. 104-115). Ankara: Dost.

Behlil, M. (2010). Close Encounters?: Contemporary Turkish Television and Cinema, *Wide Screen, 2*(2), http://widescreenjournal.org/index.php/journal/article/view/25/29 (Erişim tarihi: 16 Aralık 2016).

Boratav, K. (2011). *Türkiye İktisat Tarihi 1908-2009*. Ankara: İmge.

Devellioğlu, F. (1970). *Türk Argo Sözlüğü*. Ankara: Bilgi.

Erman, T. (1996). Kentteki Göçmenin Bakış Açısından Kent/Köy Kimliği 'Niçin Köylüyüz Hâlâ?'. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, 51*(1), 289-304.

Erman, T. (2004). Gecekondu Çalışmalarında 'Öteki' Olarak Gecekondulu Kurguları.

European Journal of Turkish Studies, Thematic Issue, *1*. http//www.ejts.org/document85.html (Erişim tarihi: 18 Aralık 2016).

Günyol, V. (1994). Gözüme İliştikçe. *Varlık, 1042*, 18-19

Gürbilek, N. (2001). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis.

Keyder, Ç. (1989). *Türkiye'de Devlet ve Sınıflar*. İstanbul: İletişim.

Keyder, Ç. (2005). Globalization and Social Exclusion in Istanbul. *International Journal of Urban and Regional Research, 29*(1), 124-34.

Kırmızı (Bayram), N. (1990). *Geleneksel Anlatılar ve Söylen: Türk Güldürü Filmleri Üzerine Yapısal Bir Çözümleme*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

King, G. (2002). *Film Comedy*. Londra: Wallflower.

Kongar, E. (2006). *21. Yüzyılda Türkiye: 2000'li yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Yapısı.* İstanbul: Remzi.
Özer, S. (2014). Demokrat Parti Dönemi Zirai Makineleşme Hareketi ve Sonuçları. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 31, 61-80.
Özgüç, A. (2014). *Türk Filmleri Sözlüğü.* İstanbul: Horizon International.
Özön, N. (1968). *Türk Sineması Kronolojisi.* Ankara: Bilgi.
Sarı, M. (2011). Karnavalesk Geleneği ve Recep İvedik, *Ulusal İletişim Kongresi Bildiriler Kitabı.* Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
Scognomillo, G. (2014). *Türk Sinema Tarihi.* İstanbul: Kabalcı.
Sullivan L. E. (Ed.). (2009). *The Sage Glossary of the Social and Behavioral Sciences.* California: Sage.
Sunal, K. (1998). *TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü.* (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
Suner, A. (2011). Between Magnificence and Monstrosity: Turkishness in Recent Popular Cinema. *New Perspectives on Turkey*, *45*, 123-154.
Uğur, A. (1991). *Keşfedilmemiş Kıta: Günlük Yaşam ve Zihniyet Kalıplarımız.* İstanbul: İletişim.
Ünal, M. (2010). Türk Sinemasında Kemal Sunal. *Yeni Düşünceler*, *5*, 69-78. Vehbi Koç Sergisi http://www.vehbikocsergisi.com/dw/1950_1960_2.html (Erişim tarihi: 5 Aralık 2016).
Wead, G. & Lellis, G. (1981). *Film: Form and Function.* Boston: Houghton Mifflin.
Weiten, W., Dunn, D.S. & Hammer, E.Y. (2012). *Psychology Applied to Modern Life: Adjustment in the 21st Century.* Belmont: Wadsworth.
http://www.cumhuriyet.com.tr/video/video/373677/Erdogan__Meclis_e_550_tane_milletvekili_gonderin.html (Erişim tarihi: 20 Aralık 2016).
http://www.radikal.com.tr/turkiye/erdogan-meclise-550-milli-ve-yerli-milletvekili-gonderin-1437713/ (Erişim tarihi: 20 Aralık 2016).
http://www.tdk.gov.tr/ (Erişim tarihi: 16 Aralık 2016).

Türkiye'de Film Sansürü ve Sansürün Ekonomi Politiği

Defne Özonur[1]

Bir ifade aracı olan sinema filmleri üzerindeki sansür, genel olarak "basın özgürlüğü" ve bu özgürlüğün temeli olan "ifade özgürlüğü" başlığı altında, bu özgürlüklerin sınırları ve bu sınırları çizen politik sistem içinde analiz edilebilir. Liberal demokraside, tüm kitle iletişim araçları açısından "basın özgürlüğü" ve bu özgürlüğün temelini oluşturan "ifade özgürlüğü", "demokrasi" gibi, çoğunlukla sadece kâğıt üzerinde kalan vaatlerdir. Yönetim şeklinin "demokrasi" olduğunu iddia eden pek çok ülkede olduğu gibi, Türkiye Cumhuriyeti Anayasası'nda da her vatandaşa "ifade etme, eleştirme, yorum yapma ve yayma hakkı" tanınmıştır. Ancak teoride verilen bu haklar, pratikte daha çok yasak getiren emir kipleri olarak "etme", "yapma" ve "yayma" biçiminde uygulama alanı bulmaktadır. Teoride tanınan özgürlükler, pratikte ihlaller ya da kısıtlamalar olarak işlemektedir. Vatandaşlara tanınan bu geniş hak ve özgürlüklerin hemen ardından gelen sınırlandırma gerekçeleri, bu gerekçelerin muğlaklığı ve geniş yorumlanabilmeleri ile bu haklar, egemen sınıf ve egemen sınıfın ideolojisi doğrultusunda kolaylıkla sınırlandırılabilmektedir. "Temel hak" kavramının burjuva siyasetinin bir parçası olarak doğuşu da ilişkiyi açıklamaktadır.

Egemen sınıfın, ifade özgürlüğü gibi bir temel hak ve özgürlüğü, bu kadar kolay sınırlandırabilmesinin nedeni, hukukun ve demokrasinin sınıf karakterinde yatmaktadır. "Liberal demokrasi" ya da "burjuva demokrasisi" olarak nitelendirilebilecek bu sistemde, vatandaşlara tanınan hak ve sınırlılıkları belirleyen temel faktör, devletin ve demokrasinin bu sınıfsal karakteridir. Anayasaya göre, ifade özgürlüğü gibi temel hak ve özgürlükler ağırlıklı olarak, "devletin ülkesi ve milleti ile bölünmez bütünlüğünün korunması", "kamu güvenliği", "kamu düzeni" gibi, muğlak ve günün politik şartlarına göre oldukça geniş yorumlanabilen sınırlandırma gerekçeleri ile kısıtlanır. Bu sınırlandırma gerekçeleri, sansüre karşı gelebilecek her tür itirazı toplum gözünde gayri-

---

1. Prof. Dr., Yeditepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Öğretim Üyesi.

meşru kılmaya yaramaktadır. Ancak aynı zamanda, temel hak ve özgürlükleri sınırlandırırken demokrasiden taviz verilmediği gibi bir yanılsama da yaratır.

Bu bağlamda liberal devlet anlayışı içinde değerlendirildiğinde devlet sansürü, toplumdaki farklı grupların birbiriyle rekabet içindeki meşru hak iddialarını uzlaştırır. Buna karşılık Marksist bakış açısıyla değerlendirildiğinde ise, devletin ve ardındaki burjuva sınıfının çıkarlarını ve bu çıkarların tezahürü siyasal sistemi korumak için, devlet tarafından geliştirilmiştir.

Bir ifade aracı olan sinema filmleri de bu bağlamda devlet tarafından sansürlenebilmektedir. Türkiye'de sinemanın başlangıcından bu yana filmler üzerinde oldukça katı bir devlet sansürü mekanizması uygulanmaktadır ve sanılanın aksine, bu sansür bugün de aynı şekilde devam etmektedir. Bugün geçmiş yıllara oranla daha az filmin yasaklanıyor olması, katı sansür mekanizmasının yumuşadığını değil, sansürle sorun yaşayacak daha az filmin çekildiğini göstermektedir. Bu durumun, sansürün artık eskisi gibi katı olmadığına dair bir yanılsama yaratması, aşağıda ayrıntılı olarak inceleneceği üzere, burjuva özgürlük anlayışı olan negatif özgürlük içindeki "hareketsizlik" ile açıklanabilir.

Bu katı sansür mekanizmasının bugün hâlâ devam etme nedeni açıktır: resmi / egemen ideolojiye karşıt fikirlerin ifade edilmesi ve yayılmasını kısıtlamak. Bu çalışmada, Türkiye'de sinema filmlerine uygulanan katı devlet sansürü sistemi ve yasaklanan filmler, buraya kadar sunulan argümanlar üzerinden, temel olarak egemen siyasal sistem, insan hakları ve özgürlük yaklaşımları üzerinden incelenecektir.

Teoride ve Pratikte Hak ve Özgürlükler: "İnsan Hakları" mı? Sınıf Çıkarları mı?

Liberal demokrasi ya da burjuva demokrasisi olarak nitelendirilebilecek bu sistemde "insan hakları" kavramının içeriğini ve sınırlarını belirleyecek olan şey, demokrasinin ve devletin sınıf karakteridir. Çünkü özgürlük kavramı, toplumların tarihsel maddeci gelişimi dışında incelenecek bir kavram değildir. Bu bağlamda burjuva özgürlük anlayışı da kapitalist üretim koşulları tarafından belirlenmektedir. Marx bu soyut özgürlük anlayışının temelindeki sınıf bağlantısını şöyle vurgular: "Soyut özgürlük sözünün sizi aldatmasına izin vermeyin. Kimin özgürlüğü? Bu, basit bir bireyin başka bir birey karşısındaki özgürlüğü değildir; bu, sermayenin işçiyi ezme özgürlüğüdür" (1966, s. 231).

Marx, sıklıkla burjuva insan hakları teorisi ile pratiği arasındaki çelişkiye dikkat çekerek, teorideki hak ve özgürlüklerin pratikte "ihlaller" biçiminde gerçekleştiğini vurgular. Marx, burjuva haklar sistemi eleştirisinde, burjuvazinin güvenliği gerektirdiğinde, demokratik hak ve özgürlüklerin hemen "askıya alınabilir" karakterine işaret eder (Özdek, 2011, s. 61). Marx bu durumu

1844'de yazdığı *Yahudi Sorunu*'nda, 1793 İnsan Hakları Bildirgesi üzerinden şöyle açıklar:

> Öyleyse, kendi taptaze ve koşulların basıncıyla doruğuna varmış coşkunluğu sırasında bile politik yaşam, amacı sivil toplum yaşamı olan basit bir araçtan başka bir şey olmadığını ilan ediyor. Devrimci pratiğinin, teorisiyle açık bir çelişkiye düştüğü doğrudur. Örneğin, güvenlik bir insan hakkı olarak tanınırken haberleşme gizliliğinin ihlali gündeme girmiştir. 'Sınırsız basın özgürlüğü' (1793 Anayasası Madde 122) insanın bireysel özgürlük hakkının bir sonucu olarak garantilenirken, basın özgürlüğü tümüyle yok ediliyor, çünkü 'basın özgürlüğüne, eğer kamu özgürlüğüne zarar veriyorsa izin verilmemelidir' (Genç Robespierre, Fransız Devrimi'nde Parlamento Tarihi, Kitap 28, s.159). Bu şu demektir: İnsanın özgürlük hakkı politik yaşamla –ki teoride politik yaşam, insan haklarının, bireysel insanın haklarının garantisinden başka bir şey değildir– çelişkiye düşer düşmez bir hak olmaktan çıkar ve öyleyse, bu insan haklarıyla çelişkiye düşer düşmez terk edilmelidir. Ancak pratik yalnızca istisnadır, teoriyse kuraldır (1975, s. 36).

Yani burjuva demokratik sistemde özgürlüklerin sınırlarını belirleyen şey, temelde egemen sınıfın çıkarları doğrultusunda yürüttüğü politikadır. Politika ile insan hakları çelişkiye düştüğünde insan hakları sınıf çıkarları doğrultusunda budanır. Bu bağlamda Marx'a (2013, s. 235) göre hükümetin anlayışı tek resmi akıldır ve bu akıl yasalar ve bu yasaların yorumlanması aracılığıyla tezahür eder. Marx, sansürün özünün genel anlamda polis devleti memurlarının kibirli, hayali fikirleri üzerinde temellendiğini belirterek sansür için gerçek, radikal tedavinin onun ortadan kaldırılması olduğunu söyler. Çünkü kurumun kendisi kötüdür ve kurumlar insanlardan güçlüdür. Marx bu durumu, "yasa, ancak bana ait olmayan bir üslupla yazarsam yazmama izin verir" şeklinde özetler (2013, s. 254).

Marx ve Engels'e (1968, s. 320) göre her yeni egemen sınıf, kendi çıkarlarını toplumun tüm üyelerinin ortak çıkarları olarak göstermek zorundadır. Özgürlük, eşitlik, insan hakları gibi soyut sloganlar da burjuvazinin geniş bir toplum kesimi üzerinde hegemonya kurmasını sağlamıştır (Özdek, 2011, s. 56). Bu hegemonyanın tesisi açısından, sınıf çıkarlarının tezahürü olarak "devlet" liberal yaklaşımda kutsaldır ve korunması gerekir. Gerekirse devletin korunması adına temel hak ve özgürlükler askıya alınır, yani sınırlandırılır. Sınırlandırma, demokratik hukuk devletinde ancak kanunlarla olabilir. Ve hukuk (tıpkı eğitim sistemi ya da diğer kurumlar gibi) Gramsci'nin de belirttiği gibi belli bir tür vatandaş yaratma eğilimi olan her devlet için bir araçtır (1971, s. 246).

"Türkiye Cumhuriyeti Devleti" de Anayasasına göre korunması gereken öncelikli öznedir ve bu amaçla temel hak ve özgürlükler sınırlandırılabilir. Bu durum, 1982 Anayasası'nda (Madde 3) ve "Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun"da (Madde 11),

"devletin ülkesi ve milleti ile bölünmez bütünlüğü", "kamu düzeni" ve "kamu güvenliği" şeklinde yer almaktadır ve aşağıda da görüleceği üzere filmler de bu gerekçeler ile yasaklanmıştır ve yasaklanmaktadır.

Türkiye'de Tarihsel Süreç İçinde Devlet Sansür Sistemi ve Hukuki Yapı

Temel yapısı değişmeyen devlet sansür sistemi içerisinde sansür zihniyeti hemen hemen hiç değişmemiştir. Bunu daha net görebilmek için aşağıda öncelikle, sansüre temel teşkil eden hukuki yapı, tarihsel süreci içinde gözden geçirildikten sonra yasaklanan filmlere verilen kararlar incelenecektir.

1880 yılında II. Abdülhamit'in istibdat döneminde "Maarif Nezâreti"ne bağlı olarak kurulan "Encümen-i Teftiş ve Muayenesi" adlı Kurul, Türkiye'deki bütün dergi, oyun, roman ve gazeteler ile yabancı ülkelerden gelen aynı tür yapıtları incelemiş, basılmamış müsveddeleri gözden geçirmiş, bunların halk önüne çıkıp çıkmaması konusunda itiraz edilemez kararını bildirmiştir (Özön, 1995, s. 266).

Bir sinema filmine ise, ilk olarak 1919 yılında, işgalci kuvvetler tarafından sansür uygulanmıştır. Bu film, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aynı adlı romanından sinemaya uyarlanan *Mürebbiye* (Ahmet Fehim, 1919) adlı filmdir. Film sansür yetkisi, 1932 yılına kadar Valiliklerin yetkisinde olmuştur. Film hangi şehirde gösterilecekse, oynayacağı salonda, önce mahallî iki polis memuru tarafından denetlenmiştir. 9 Haziran 1932 tarihinde, "Sinema Filmlerinin Kontrolüne Ait Talimatname"nin yürürlüğe girmesiyle, film denetimi ilk kez merkezi bir teşkilata bağlanmıştır ve denetleme kriterleri belirlenmiştir. Bu Talimatnamede bir yıl sonra 1933 yılında değişiklik yapılarak, film senaryoları da denetime tabi tutulmuştur. Yani filmler sansüre tabi tutulmadan önce, henüz senaryo aşamasındayken kurul kararına sunulmuş ve filmin çekilip çekilemeyeceğine karar verilmiştir.

Basının sansür edilemeyeceği, 1924 tarihli Teşkilat-ı Esasiye'den bu yana Anayasalar ile garanti altına alınmıştır. Ancak bu özgürlük fiili olarak sinemayı kapsamamış, film alanında sansür esası kabul edilmiştir. Bu durum ise, 4 Temmuz 1934 tarihli ve 2559 sayılı "Polis Vazife ve Selâhiyet Kanunu"nun 6. maddesi ile resmileşmiştir. Bu maddeye göre, "Hariçten gelen filmlerin gösterilmesi ve dahilde yapılacak filmlerin çekilmesi polisin iznine bağlıdır. Polis filmlerin ve senaryoların tetkik ve muayene işini alakalı makamlarla birlikte ve nizamnamesine göre yapar" denilerek (Özek, 1970, s. 70) film sansürü görevi resmi olarak polise verilmiştir.

Bu Kanunun ardından, 31 Temmuz 1939 tarihinde "Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamnâme" yürürlüğe girmiştir. Bu Nizamnâme, 1948 ve 1957 yıllarında çıkarılan Tüzüklerle çok ufak bazı değişikliklere uğ-

ramış, ancak özünde bir değişiklik yapılmadan, 1977 yılında bir Tüzük daha çıkarılmıştır. "Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Tüzük" adı altında çıkarılan bu Tüzükten altı yıl sonra, yani 1983 yılında ise, "Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesine Dair Tüzük"ün çıkarılmasıyla bu alan tekrar düzenlenmiştir.

Bu Talimatname ve Tüzüklerle filmler temelde ikili bir yapı ile denetlenmiştir: Film Denetleme Kurulu / Komisyonu ve Film Denetleme Üst / Yüksek Kurulu. Talimatname, Tüzükler ve hatta daha sonra çıkan ilgili Kanunlar arasında, film denetleme kriterleri ve bu kriterleri uygulayan film denetleme komisyon ve kurullarının oluşumu açısından büyük farklılıklar bulunmamaktadır.

Türkiye'de filmlere uygulanan bu sıkı denetim sistemi, düşünce ve ifade özgürlükleri açısından, hemen her dönemde hukukçuların ve sinemacıların itirazlarına maruz kalmış ve değiştirilmesine yönelik çeşitli çalışmalar yapılmış ve girişimlerde bulunulmuştur. Yapılan en temel itirazlardan birisi, nizamnâme ve tüzüklerle yürütülen film denetimi işinin, hiç değilse hükümetlerin keyfiyetinden çıkarılarak bu alanın bir kanun ile düzenlenmesi gereği olmuştur. Bu durum ise ancak 1986 yılına gelindiğinde bir değişikliğe kavuşmuştur. Türkiye'de sinema filmlerini denetleme işinin, "Polis Vazife ve Selâhiyet Kanunu" (PVSK) ile polise verilmesi, 1986 yılında çıkarılan 3257 sayılı "Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu" (SVMEK) ile sona ermiştir. Dolayısıyla, bu tarihe kadar devam eden Anayasaya aykırılık da, sadece bu alanın artık Kanun ile düzenlenmesi açısından son bulmuştur. Ancak, hukukçuların katı film denetleme sistemine olan itirazları ve dolayısıyla sansürün özünde Anayasaya aykırı olduğunu belirttikleri maddeler çeşitlidir. Örneğin, 1961 Anayasası döneminde, Anayasaya aykırılığı bakımından itiraz edilen temel başlıklar şöyledir: Film sansürü, 1961 Anayasası'nın sanatı serbestçe öğrenme, öğretme, açıklama ve yayma haklarını içeren hükmüne (m.21) ve temel hak ve özgürlüklerin Anayasanın sözüne ve ruhuna uygun olarak ancak kanunla sınırlanabileceği, kamu yararı, genel ahlak, kamu düzeni, sosyal adalet ve milli güvenlik gibi nedenlerle de olsa, bir hakkın ve özgürlüğün özüne dokunamayacağı (m.11) maddesine aykırı olduğundan Anayasanın özüne de aykırıdır (Özonur, 2005, s. 9).

1986 yılında çıkarılan 3257 sayılı "Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu" ile sinema filmlerinin denetimi ilk defa kanuni bir düzenlemeye tabi tutulmuştur. Bu Kanunun en önemli özelliği, bu yıllarda Türkiye'de de kendisini hissettirmeye başlayan liberal politikaların da etkisiyle, Denetleme Kurulu'na ve Alt Komisyon'a sinema sektöründen temsilcilerin alınmasıdır. Meslekten kişilerin Denetleme Kurulu'na ve Alt Komisyon'a girmesi, salt polis sansürü sistemine oranla sinemacılar tarafından olumlu bir adım olarak görülmüştür. Ancak bu tek üyenin çoğunluğun verdiği kararı değiştirme gibi bir şansı olmadığından bazı durumlarda üye, itirazını sansür kararının altına şerh olarak düşmüştür.

Türkiye'de, yukarıda adı geçen Tüzüklerde, Nizamnâmeler ve Kanunlarda belirtilen denetleme kriterlerine bakıldığında, filmlerin genel olarak "devletin ülkesi ve milleti ile bölünmez bütünlüğünü bozacak; milli egemenlik, Cumhuriyet, milli güvenlik, kamu düzeni, genel asayiş, kamu yararı, genel ahlak, genel sağlık ve memleketin milli siyasetini olumsuz yönde etkileyecek; milli duyguları incitecek veya milli kültür, örf ve âdetlerimize uygun olmayan" gibi kriterlerle denetlendiği görülmektedir. Bu denetimi yapan Film Denetleme Kurulu'nun ise ağırlıklı olarak Milli Güvenlik Kurulu, Emniyet Müdürlüğü, İçişleri Bakanlığı ve Genelkurmay Başkanlığı gibi kurumlardan gelen temsilcilerden oluştuğu görülmektedir. Kurulun yapısına bakıldığında, filmlerin denetlenmesindeki en önemli amacın, "Devletin ülkesi ve milleti ile bölünmez bütünlüğünün, milli egemenliğin, milli güvenliğin, genel asayişin", yani egemen siyasal sistemin korunması olduğu anlaşılmaktadır.

Bu anlayış en azından görünüşte, 2004 yılında çıkan "Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun" ile biraz olsun değişmiştir. Neoliberal politikalarla birlikte deregülasyon (katı kurallardan arındırma, katı mevzuatı yumuşatma) sürecinde, çok büyük bir endüstri olan sinema endüstrisinin ulus-aşırı yayılmasında ulus devletlerin katı sansür mekanizmaları bir engel teşkil edeceğinden ve Avrupa Birliği, insan hak ve özgürlüklerinin kapsamının genişletilmesini istediğinden, Türkiye, katı film sansür mekanizmasını 2004 yılında çıkardığı yasayla "görünüşte" değiştirmiştir. Bugün (2017) hâlâ yürürlükte olan bu Kanunda, kendi kendini denetleme sistemini uygulayan pek çok ülkede olduğu gibi filmler karşısında korunması gereken özne devlet değil, çocuklar ve gençlermiş gibi gözükmektedir. Ancak Kanun incelendiğinde, daha önceki sansür sisteminde büyük bir değişiklik olmadığı, sansür zihniyetinin aynı şekilde devam ettiği görülecektir.

Bu Kanuna göre denetleme kriterleri şu şekilde belirtilmektedir: "Kamu düzeni; genel ahlak; küçüklerin ve gençlerin korunması; insan onuruna uygunluk; Anayasada öngörülen diğer ilkeler". Yani görünüşte, daha öncesinde varolan, "kamu güvenliği, milli güvenlik, devletin ülkesi ve milletiyle bölünmez bütünlüğü" gibi kriterler kaldırılmış, sistem yumuşatılmıştır. Ancak burada geçen "Anayasada öngörülen diğer ilkeler" (Anayasanın Başlangıç bölümü ve diğer ilgili maddeler, örneğin m. 26) hükmü açıldığında, yapılan bu değişikliklerin, yumuşama yönünde sadece görünüşte, nicel bir azalma getirdiği görülmektedir. Örneğin, Anayasanın Başlangıç bölümünde belirtilen, film denetimine esas alınacak temel ilkeler genel olarak; "Türk milli menfaatleri; Türk varlığının, Devleti ve ülkesiyle bölünmezliği; Türklüğün tarihi ve manevi değerleri; Atatürk milliyetçiliği, ilke ve inkılapları ve medeniyetçiliği" biçiminde belirlenebilir.

Ayrıca, "Anayasada öngörülen diğer ilkeler" maddesi daha geniş bir şekilde de yorumlanabilir. Örneğin, Anayasanın 26. maddesi olan "düşünceyi

açıklama ve yayma hürriyeti"nde, bu hürriyete getirilen sınırlamalar da esas alınabilir. 26. maddeye göre, filmler ve diğer kitle iletişim araçları aracılığı ile düşüncelerin açıklanmasını sınırlayacak hükümler şunlardır:

> Düşünce ve ifade hürriyetinin kullanılması, milli güvenlik; kamu düzeni; kamu güvenliği; Cumhuriyetin temel nitelikteki ve Devletin ülkesi ve milleti ile bölünmez bütünlüğünün korunması; suçların önlenmesi; suçluların cezalandırılması; Devlet sırrı olarak usulünce belirtilmiş bilgilerin açıklanmaması; başkalarının şöhret veya haklarının; özel ve aile hayatlarının yahut Kanunun öngördüğü meslek sırlarının korunması veya yargılama görevinin gereğine uygun olarak yerine getirilmesi amaçlarıyla sınırlanabilir.

Dolayısıyla, Kanunda belirtilen kriterler ile filmlerin zararlı etkileri karşısında korunması gereken öncelikli özne, Avrupa Birliği'nin de tavsiyeleri doğrultusunda, toplum, çocuklar ve gençler olarak gösterilse de, kriterler incelendiğinde, Devletin ve resmi ideolojinin yine ön planda tutulduğu görülmektedir. Kaldırılmış gibi gözüken eski bütün kriterler, eskisinden daha da geniş bir şekilde bu maddede üstü örtük olarak varlığını devam ettirmektedir. Denetleme kriterlerinin yine geçmişte olduğu gibi belirlenmesi, devletin filmler karşısında ihtiyatlı davranmaya devam ettiğini, özellikle "kamu düzeni" gibi bir gerekçe ile kontrolü elinde tutmak istediğini göstermektedir. Bugün geçmiş yıllara oranla daha az filmin yasaklanıyor olması, sansürün ortadan kalktığı ya da eskisi gibi katı olmadığı gibi bir yanılsama yaratmaktadır. Oysa Film Denetleme Kurulu tarafından verilen ve aşağıda incelenen kararlarda da görüleceği üzere Devletin sansür sisteminde ve zihniyetinde önemli bir değişiklik yoktur.

Başlangıcından Bugüne Film Sansürü Örnekleri: Değişmeyen Sansür Zihniyeti

Sansür zihniyetinin fazla değişmediğini görmek için, II. Abdülhamit'in istibdat döneminde "Maarif Nezâreti"ne bağlı olarak çalışan "Encümen-i Teftiş ve Muayenesi" adlı Kurul tarafından verilen kararlar ile bugüne kadar aradan geçen on yıllar içerisinde sinema filmleri hakkında verilen sansür kararlarının yakınlığını görmek önemlidir. Encümen-i Teftiş ve Muayenesi tarafından piyesler için verilen birkaç karar örneği şöyledir:

> 1886 'Hain Cariye' nam piyes *adab-ı umumiyeye munafi bulunduğundan* tab u neşrinin caiz olmadığı [...] 'Çifte Bunaklar' münderecatında bulunan 'Eşek' ve 'Köpek' gibi bazı tabiratı galizanın tayyı ile tab u neşrine ruhsat verildiği [...] 1889 Ebul ula yahut Mürüvvet nam piyesin icrası, *siyaseten caiz olmadığından reddine*... 1891 Amerika Yamyamları piyesin mahsurdan salim olmadığından tab u neşrine ruhsat verilmediği [...] (Yalçın, 1970, s. 64; vurgular bana ait)

Osmanlı İmparatorluğunda ilk film gösterimi ve sinemaya ilk sansür girişimi de II. Abdülhamit devrinde olmuştur. 20 Haziran 1908'de, Saray Baş Kâtibi Tahsin'in kaleme aldığı Padişah Fermanı'nda bu engelleme girişimi şöyle dile getirilmektedir:

> İki Fransızın, Şirket-i Hayriye'nin seferden alınmış vapurlarından 18 numaralı vapurunu Boğaziçi sahilleri iskeleleri ile Adalar ve Bakırköy ve İzmit Körfezi sahillerinde römorklar ile çekerek ve içine sinematograf makinesi koyup güya halka sinematograf resimleri göstermek için kiralama teşebbüsünde bulundukları haber verildiğinden, sakıncaları dolayısıyla buna izin verilmemesi, Padişahın yüksek emir ve fermanı icabından olmakla bu hususta emir ve ferman emir sahibinindir (Evren, 2000, s. 138).

Görüleceği gibi iki Fransızın film çekme girişimine, "güya halka sinematograf resimleri göstermek için" denerek, kuşkuyla yaklaşılmış ve altında yatan farklı bir nedenden çekinilerek, bu girişim engellenmiştir (Özonur, 2005, s. 151). Bu dönemde olduğu gibi Türkiye Cumhuriyeti döneminde de yasak gerekçeleri başlıca iki başlıkta toplanabilir: Egemen ideolojiye / politik görüşe karşıt görüş sunma (yani siyasi, ideolojik propaganda yapma) ya da genel ahlaka aykırı olma.

Türkiye Cumhuriyeti kurulduğu dönemde, yerli film sayısı oldukça az olduğundan bu dönemde yerli yasaklı film sayısı azdır. Takip eden yıllarda yukarıda da belirtildiği gibi çok uzun yıllar boyunca senaryo denetimi de zorunlu olduğundan 1970'li yıllara kadar oldukça az yerli film yasaklanmıştır. Bunun nedeni sansür zihniyetinin yumuşak olması değil, fikirlerin daha başlangıcında, senaryo aşamasında sansüre tabi tutulmasıdır. Bu dönemde yasaklanan filmlerden bazıları daha sonra Danıştay kararıyla gösterim izni almıştır. Buna karşılık aynı dönemde yasaklanan yabancı film sayısı oldukça fazladır. Yasaklanan yerli filmlere örnek olarak 1969 tarihli *Kara Şapkalı Adam* adlı film, "karakola geldiği zaman komiserin şapkasını çıkarmasını ve oturmasını söylediği halde Rıfat'ın şapkasını çıkarmadığı ve ayakta durmakta ısrar ettiği, daha sonra da komiserin elinden şapkayı öfkeli bir şekilde aldığı ve filmin sonunun senaryodaki gibi Kemal'in polisler tarafından yakalanmayıp Rıfat tarafından öldürüldüğü görüldüğünden 8. Fıkra'ya göre halka gösterilmesi ve yurtdışına çıkarılması sakıncalı bulunmuştur".

Filmlerde çoğunlukla kolluk kuvvetlerinin hiç gösterilmemesi istenmektedir. Gösterildiğinde ise sadece ve sadece çok güçlü ve haklı pozisyonda gösterilmesi gereği dikkat çekicidir. Örneğin, 1969 yılında *Kınalı Keklik* (Sırrı Gültekin) filmi, "jandarma astsubayının favorilerinin görüldüğü sahnelerin çıkarılması ve evvelce reddedilen senaryolarda mevcut olan Rıza'nın Ali'ye kadın bulduğunun gösterilmemesi ve 03.11.1969 tarihinde kabul edilen senaryonun sonunda olduğu gibi, Rıza'nın jandarmalar tarafından tevkif edildiğinin gösterilmesi şeklinde düzeltildikten sonra adı geçen filmin yeniden görülmesine ekseriyetle

karar vermiştir". 1971 tarihli *Cemo ile Cemile* (Çetin İnanç) filmi, "senaryonun sonunda polis Cemo ile Cemile'yi teslim aldığı hâlde filmde mukavemet etmediği halde polis tarafından taranarak öldürüldüğü görülmüş olmakla senaryoya uymadığından; ayrıca katilin elini kolunu sallayarak ortalıkta dolaştığı ve herkes tarafından tanındığı halde kimsenin emniyet kuvvetlerine haber vermediği ve emniyet kuvvetlerinin yakalayamadığı [...] gerekçesi ile oybirliğiyle reddine karar verilmiştir". Aynı yıl (1971) *Dehşet-Gülüm Nuri* (Mehmet Aslan) filmine verilen kararda "suçluların polis tarafından yakalandığı belirtilmiş olduğu hâlde filmde hepsinin Yılmaz Köksal tarafından öldürüldüğü görüldüğünden filmin senaryoya uymadığı cihetle [...] sakıncalı olduğuna oybirliği ile karar verilmiştir". Yine aynı yıl (1971) *Sürgünden Geliyorum-Bütün İstanbul Bilsin* (Fikret Hakan) isimli filmde, Fikret Hakan'ın polis şefine "Sana 48 saat müsaade veriyorum" dediği ve polis şefinin "48 saatte ben ne yapabilirim" dediği sahnelerin çıkarılması istenmiş; *Gurur ve Kin* (1971, Natuk Baytan) filmi ise, "polisin evi acemi acemi koruma sahnesinin çıkarılması şartı ile" gösterim izni almıştır. 1988 yılında *Kara Sevdalı Bulut* (Muammer Özer) filmi hakkında ise "T.C. güvenlik güçlerinin ve adalet mekanizmasının aşırı şekilde eleştirilmesi ve küçük düşürülmesi sebebiyle [...] devletin bölünmez bütünlüğü ve milli güvenlik açısından sakıncalı görüldüğünden [...]" yasak kararı alınmıştır.

Benzer şekilde filmlerde devletin ve sistemin de hiçbir şekilde eleştirilmemesi gerekmektedir. Filmlerde devlet gibi devleti temsil eden kişilerin de yüceltilerek gösterilmesi şarttır. Örneğin, 1980 tarihli *Zübük* (Kartal Tibet) filmi, "filmde valinin törenle karşılanmasını müteakip parti ocak başkanı Zübük ile kucaklaşması, öpüşmesi, kolunu valinin omuzuna atarak yürümeleri, vali ile birlikte kürsüde konuşmasıyla kürsünün devrilmesi ile kaçış sahnesinin çıkartılması şartıyla" gösterim izni almıştır. 1983 tarihli *Faize Hücum* (Zeki Ökten) filminde geçen "Her kafadan bir ses çıkıyor. Devlet dairelerini geçti" cümlesi kamu düzeni açısından sakıncalı bulunduğundan filmden çıkarılması istenmiştir. 1983 tarihli *Hakkari'de Bir Mevsim* (Erden Kıral) filmi ise, "baştan sona devlet otoritesini zaafa düşmüş gösteren görüntü ve diyaloglara yer verildiği, devlet ve ulus bütünlüğünü bozucu biçimde konunun işlendiği görüldüğü" gerekçesi ile yasaklanmıştır.

Egemen siyasal sistemin eleştirilmemesi gereğine paralel bir şekilde, filmlerde, herhangi bir şekilde toplumda sınıfların varlığı ya da sınıf ayrımından bahsetmek, egemen siyasal sistemi bu bağlamda eleştirmek yasaktır. Bu başlıkta sansür ile en çok sıkıntı yaşayan yönetmenlerden biri Yılmaz Güney'dir. Örneğin, 1970 tarihli *Belanın Yedi Türlüsü* adlı film "bu düzen avanta üzerine kuruludur" sözünün çıkartılması şartı ile gösterim izni almıştır. Yine aynı tarihli *Umut* filmi ise, hakkında en detaylı sansür kararı alınan filmdir. Merkez Film Kontrol Komisyonu toplam on maddede sansür kararını gerekçelendirirken filmde özellikle toplumdaki sınıf farkını eleştiren sahnelere değinilmiştir:

Filmde Yılmaz Güney ve arabası, bakımsız, pis, kırık, yırtık, çok zayıf bir at ile iş yapması ve geçinmesi şansa bağlı olup, kalabalık bir aileyi geçindirmesi düşünülemez iken bu araba ve at fakirliğin bir sembolü olarak ele alınmış çeşitli olaylarla da çalışmak imkânı bulamadığı kanaati verilmiştir... Atını kaybeden Güney önceden yanlarında çalıştığı üç zenginin evine girmesi (yardım için) evlerin ve içindekilerin dekor ve zenginlikleri, tavır ve hareketleri, konuşmaları teferruatlı olarak senaryoda belirtilmemiş, senaryoda yanlarına gittiği netice alamadığı şeklinde belirtilmiş, hâlbuki filmde zengin ve fakir hali en iyi şekilde canlandırılmıştır bu şekilde filmin esas konusu zengin ve fakir ayrımı yapılmıştır.

Açıkça görüldüğü gibi, filmdeki varlık ve yoksulluk temsili ile birlikte resmedilen toplumsal şartlar, bu şartların halihazırda varolan toplumsal gerçekliği dışında, farklı bir şekilde gösterilmemektedir. Ancak film Kurul kararıyla "sakıncalı" bulunmuştur. Bu film için ayrıca Diyanet Başkanlığı ve MİT'ten de rapor alınmış ve Komisyonun bu raporlara tümüyle katıldığı da belirtilmiştir: "MİT servisince verilen raporun başında ifade edilen hususlardan, yukarıda bahsedilmeyen sakıncalara da iştirak edilmiş [...]". 1982 tarihli *Nasıl İsyan Etmem* (Temel Gürsu) adlı arabesk film ise, filmin konusu itibariyle ulusal bütünlüğü bölücü ve bozucu şekilde zengin ve fakir ayırımı işlenerek *sınıf farkı yaratıldığı imajı alındığından* halka gösterilmesi sakıncalı görülmüştür. Bu film yasaklanan çok az sayıda arabesk filmden biridir. Kurul, Devlet ideolojisine paralel olarak toplumda sınıf farkı olmadığını kabul etmekte, aksi yönde görüş bildiren filmleri yasaklamaktadır. Yani filmlerde zengin erkek fakir kız aşkını anlatmanın ötesinde, zenginlik ve fakirlik, bu gerçekliği oluşturan yapısal gerekçeleri ile işlenemez, varlık ve yoksulluğun sisteme içkin bir sorun olduğuna ilişkin hiçbir eleştiri yapılamaz. Tam da bu nedenle Türkiye sinemasında çok uzun yıllar boyunca sadece, sistemi eleştirmeyen, suya sabuna dokunmayan melodramlar çekilmiş ve gösterime girebilmiştir.

1990'lı yıllar, 80'li yılların devamı olarak Türkiye sinema sektörünün aynı zamanda ekonomik kriz içinde olduğu ve bu nedenle çok az filmin çekildiği yıllardır. Bu yıllarda verilen sansür kararları, çekilen film sayısına paralel olarak az olmakla beraber kararlara bakıldığında sansür sisteminin benzer şekilde işlediği görülmektedir. 1990 yılında bir yabancı film olan *Iron Eagle* (Sidney J. Furie) filmi "özellikle içinde bulunduğumuz kriz ortamında seyirciyi yanlış değerlendirme ve aksiyonuna sevk edeceği" gerekçesi ile reddedilmiştir. 1991 yılında *Mem u Zin* (Ümit Elçi) filminin içeriğinde aykırı bir durum olmamasına rağmen "filmde üç Kürtçe şarkı söylendiğinden Bakanlığın talimatlarına ihtiyaç duyulduğuna" karar verilmiştir. 1992 yılındaki *Sürgün* (Mehmet Tanrısever) filminin ise "köy hocası tarafından kazılarak topraktan çıkarılan sandık ve içinden çıkarılan kitaplarla ilgili sahne ve Erol Taş'ın göğsündeki istiklal madalyasını kopartma sahnesinin çıkarılması" şartı ile gösterilmesi uygun görülmüştür. 1994 yılında Yılmaz Güney'in *Duvar* filmi tekrar Kurula

sunulmuş, üç üye filmin gösterilmesini sakıncalı bulduğundan nihai karar oluşturulamamıştır. 1995 yılında filmi tekrar değerlendiren Kurul, "Atatürk büstünün görüldüğü sahnenin çıkartılması ve 16 yaşından küçüklere gösterilmemesi" kaydıyla filme onay vermiştir.

Film denetleme kurulunun aynı zamanda senaryoyu değiştirerek filmlere müdahale hakkı da bulunmaktadır. Bu hakkını kullanan dönemin Film Denetleme Kurulu, 1990 yılında, bir Amerikan yapımı olan *Steal the Sky* (John D. Hancock) filminin içeriğine müdahale ederek bir cümlenin çıkarılmasını ve yerine başka cümlelerin sokulmasını istemiştir. Yani Devlete bağlı bir Kurul, bir anlamda resmi Devlet ideolojisi doğrultusunda kendi senaryosunu yazmış, filmin metnine, senaryosunda geçmeyen cümleler eklemiştir. Adı geçen filme verilen "şartlı kabul kararı" şöyledir:

> Filmde geçen 'Aynı Türklerin Ermenilere...' ibaresi çıkarıldıktan sonra bu cümle şöyle olacaktır: 'Kürtler petrol bölgesinde yerleşik yatırımlardan paylarını istiyorlar. Aynı zamanda cahil bu insanlar. Çözüm ise onları öldürmek. Sizlerin de Kızılderililere uyguladığınız yöntem gibi. Hitler de Yahudilere yaptı bunu'.

Açıkça görüleceği üzere Kurulun önerisi, tıpkı "Hitler'in Yahudilere yaptığı gibi", Kürtlerin öldürülmesi, ortadan kaldırılması olmaktadır.

2000'li yıllara gelindiğinde de sansür zihniyetinin benzer şekilde devam ettiği görülmektedir. Yasaklanan onlarca yabancı film yanında yerli filmler de önceki yıllara benzer gerekçelerle sansürlenmeye devam etmiştir. 2003 yılında Kurul denetimine giren *Sarı Günler* (Ravin Asaf) adlı yerli film, filmde radyo yayınlarında geçen "Türkiye'nin silahlanmaya harcadığı para bütün Ortadoğu ülkelerinin eğitim bütçelerine denk düşüyor", "ordu köye saldırırsa karşılayacağız", "gerillaya katılmalıyız", "köylülerin gerillaları, kendi akrabalarını, köye gelirlerse öldürmeleri isteniyor. Birçok aile buna yanaşmıyor, başka seçenekleri yok" cümlelerinin çıkarılması şartıyla gösterim izni alabilmiştir. 2004 yapımı *Güneş De Karanlığa Düşer* (*Rojji Dikeve Tariye*, Mehmet Ali Gündoğdu & Yemlihan Adıgüzel) filmi, filmde geçen "Şimdi ne yapacağız? Mecburen mücadele edeceksin. Bu halkın başka türlü kurtuluşu yok. Gerekirse canımızı veririz" cümlelerinin ve askerin filmin bir karakterini vurduğu sahnenin çıkarılması şartıyla gösterim izni almıştır.

2007 yılı Almanya-Türkiye ortak yapımı *Yakın Plan Kürtler* (*Close Up Kurds*, Yüksel Yavuz) filminin gösterimi ise Kurul tarafından yasaklanmıştır. Filmin, 2009 yılında verilen Kurul kararınca, "Anayasanın temel ilkelerine aykırı, kamu düzenini olumsuz etkileme amaçlı, tarihi olayları çarpıtan, toplumda kin, nefret ve düşmanlığını körükleyen, Türk milletinin birlik ve beraberliğini bozucu, PKK propagandası yapan unsurlar içermesi nedeniyle gösterimi uygun bulunmamıştır".

Batman'da 2011 yılında ikincisi düzenlenen Yılmaz Güney Film Festivali'nde gösterime girmesi beklenen, 1992'de Cizre'deki Newroz kutlamalarında yaşananların anlatıldığı ve yönetmenliğini Aydın Orak'ın yaptığı *Bir Başkaldırı Destanı: Berivan* adlı belgesel filmin gösterimi ise Valilik tarafından yasaklanmıştır. Bunun nedeni filmin, Kültür Bakanlığı Film Denetleme Kurulu'ndan bandrol, yani eser işletme belgesi almamış olmasıdır. "Eser işletme belgesi", Film Denetleme Kurulu tarafından filmlere verilen gösterim izni belgesidir. Gerekçe ise şöyle açıklanmaktadır: "Kamu düzenini olumsuz yönde etkileme amaçlı, tarihi olayları çarpıtan, toplumda kin, nefret ve düşmanlığı körükleyen, Türk milletinin birlik ve beraberliğini bozucu, PKK propagandası yapan unsurlar içermesi nedeniyle ticari dolaşıma ve gösterime sunulması oy birliği ile uygun bulunmamıştır". Filmde 1992 yılında Cizre'deki Newroz kutlamalarında yaşanan olaylar, polisin müdahalesi, on yedi kişinin yaşamını yitirmesi, bu olaylar sırasında alınan gerçek görüntüler kullanılarak aktarılmıştır.

Benzer bir yasak kararına bir başka örnek, 2015 yılında, 34. İstanbul Film Festivali'nin yarışma dışı bölümünde gösterilmesi planlanan *Kuzey* (*Bakur,* Çayan Demirel & Ertuğrul Mavioğlu) filminin gösteriminin, filmin "eser işletme belgesi" olmadığı için iptal edilmesidir. PKK gerillalarının dağ kamplarındaki hayatını anlatan bu belgesel filmin sansürlenmesine tepki olarak, yönetmenlerin ortak kararıyla yirmi iki film festivalinden çekilmiştir. Sinemacılar, yaptıkları ortak açıklamada eser işletme belgesinin bir sansür aracı olarak kullanıldığını belirterek karara itiraz etmişlerdir. Eser işletme belgesi, festivaller kapsamında gösterilen filmler için genellikle şart koşulmamaktadır. Hatta haftalar öncesinde açıklanan İstanbul Film Festivali programında eser işletme belgesi olmayan pek çok yerli filmin sorunsuzca gösterilmiş olması, özellikle *Bakur* filminin içeriğinden dolayı Devlet tarafından sansürlenmek istendiğini açıkça göstermektedir.

Bu çalışma kaleme alınırken görülen son örnek ise, yönetmen Kazım Öz'ün *Zer* (2017) filminin Üst Denetim Kurulu'nca sansürlenmesi olmuştur. Dersim katliamının (1938) konu edildiği bir kurmaca film olan *Zer*'deki iki sahne, Üst Kurul tarafından sakıncalı bulunduğundan filmden çıkartılmıştır. Yönetmen Öz, filmin ilk gösteriminde sansürlenen iki sahneyi çıkarmak yerine filmde bu sahnelerin geçtiği yerlere "bu sahneyi T.C. Kültür Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü Üst Denetim Kurulu tarafından sakıncalı bulunduğu için izleyemiyorsunuz" ifadesini yerleştirerek sansürü ifşa etmiş ve bu yolla Bakanlık sansürünü protesto etmiştir. Öz, sansürle ilgili *Evrensel* Gazetesi'ne şu açıklamayı yapmıştır (Aydemir, 2017):

> Bir filme karanlık sahne koymak tabii ki film için iyi bir tercih değildir. Elbette filme büyük zarar vermiş durumda ama sansürün en tehlikelisinin görünmez olanı olduğunu düşünüyorum. Bu yüzden ben de sansürlenen yerlere karanlık koyarak sansürü

deşifre etmek istedim. Çektiğimiz filmlerde tek bir kareye herhangi bir sebeple sansür getirilmesini istemiyoruz. Maalesef Türkiye'de sinemada bir 'Karanlık Sahneler Dönemi' başlatılmak isteniyor. *Zer* filmi örneğinde çok daha vahim bir durumla karşı karşıyayız. Bakanlık kendi desteklediği filme sansür uygulamış oldu. Bu da iktidarın kendi ihtiyacı doğrultusunda yeri geldiğinde nasıl 'demokrat' olduğunu, yeri geldiğinde nasıl 'despot' olduğunu gösteren bir örnek oldu. Sanat iktidarların alanı dışında özgür bir alandır. Bu filmin de eninde sonunda kesilmiş sahneleriyle birlikte kendi ülkesinde gösterileceği gerçeğine tarih tanıktır.

Sonuç: Sansür ve Özgürlük Yanılsaması

Sansür, genel olarak bir özgürlük sorunudur. İfade özgürlüğü, basın özgürlüğünün temelidir ve bu özgürlüğü düzenleyen Kanunlar ve Anayasalar sadece birer kâğıt parçasıdır. Önemli olan bu metinlerde bahsi geçen demokratik rejimlerin gerçekte var olup olmadığıdır. Bilindiği üzere, demokratik hukuk devletlerinde, temel hak ve özgürlükler, ancak ve ancak kanunla sınırlandırılabilir. Bu sınırlandırma gerekçeleri ise yoruma açıktır ve çoğunlukla, iktidarın / devletin ideolojisi doğrultusunda yorumlanır. Bu bağlamda, egemen ideolojinin sürekli olarak meşrulaştırılmasının temel olarak iki yolu vardır: Rıza ve zor kullanma. Buradaki zor kullanma, bizim araştırma konumuz açısından devlet sansürü olarak okunmalıdır.

Devlet, sermayenin güçleriyle birlikte, toplumdaki en önemli güç komplekslerinden birini oluşturur ve buna rağmen kültür kuramlarının çoğunda, bu denetim ve müdahale düzeneğinin kültür üretimi ve tüketimini etkilemedeki rolü çoğu kez göz ardı edilir (Wayne, 2006, s. 114). Yukarıda da belirtildiği gibi, liberal devlet anlayışına göre değerlendirildiğinde devlet sansürü, toplumdaki farklı grupların birbiriyle rekabet içindeki meşru hak iddialarını uzlaştırır. Buna karşılık, Marksist bakış açısıyla değerlendirildiğinde ise, sansür, devletin ve ardındaki burjuva sınıfın çıkarlarını ve bu çıkarların tezahürü siyasal sistemi korumak için, devlet tarafından geliştirilmiştir.

Türkiye'de başlangıcından bu yana sinema filmleri üzerinde devlet sansürü uygulanmaktadır. Yani devlet, kültürel hayatı da zora dayalı bir şekilde domine etmektedir. Bunun anlamı, bir ifade aracı olan sinemanın içeriğini, egemen ideolojinin ölçü çubuğunun belirlemesidir. Bu bağlamda, filmler, bugün hâlâ ancak resmi ideoloji içerisinde ele alınıyorsa gösterim izni alabilir.

Son on yılda geçmiş on yıllara göre çok daha az filmin yasaklandığı bir gerçektir. Ancak yasaklanan son filmlerin içeriğine ve yasaklanma gerekçelerine bakıldığında, bunun nedeni, katı sansür mekanizmasının yumuşamasında değil, oto sansürün artması ve / veya toplumcu gerçekçi filmlerin daha az sayıda çekilmesinde aranmalıdır. Bu gerçekliğin neden olduğu sansürlenen filmlerdeki niceliksel azalma, pek çok kişide –ki buna film yönetmenleri de

dahildir[2]– eski katı sansür zihniyetinin değiştiği ve hatta sansürün artık yapılmadığı gibi bir yanılsama yaratmaktadır.

Bu durumu daha iyi analiz edebilmek için burjuva özgürlük anlayışı olan "negatif özgürlük" ile Marksist özgürlük anlayışını karşılaştırmak açıklayıcı olacaktır. Negatif özgürlük anlayışında bireyler, başkaları ya da devlet tarafından bir şey yapmaya zorlanmadıkları ölçüde özgürdür (Taylor, 1979, s. 175). Bu bağlamda negatif özgürlük "müdahale etmeme" üzerine temellendirilmektedir. Negatif özgürlükte bir kişi engellenmediği sürece özgürdür (Galipeau, 1994, s. 89).

Dolayısıyla bu anlayışa göre, kişinin hiçbir şey yapmadan oturması (*hareketsizlik*) özgürlüktür. Brenkert (1998, s. 131) bu durumu şu örnekle açıklar:

> Kişinin hiçbir şey yapmaması, tek başına, tam bir sükûnet içinde bir tabureye oturup boş bir duvara bakması burjuva özgürlüğü ile bağdaşabilir. Böyle bir kişi istediği şeyi yapıyor –yani hiçbir şey yapmıyor– ve kimseye zarar vermiyor olacaktır. Soru, onun özgür olup olmadığıdır. Sadece burjuva tanımıyla değerlendirildiğinde, kuşkusuz özgürdür. Ya bu kişi başka hiçbir şey yapmak istemezse? Gerçekten de, bu kişi sandalyesine zincirlenmişse, ancak zincirlerini seviyor ve sadece duvara bakmak istiyorsa? Kuşkusuz bu durum tamamen akıldışıdır; ancak burjuva tanımına göre burada akıldışı bir durum yoktur. Bu kişi özgürdür, çünkü tam olarak istediğini yapmakta ve başkasına zarar vermemektedir. Marx'ın özgürlük anlayışına göre, bu durumdaki kişinin özgür olduğunu söylemek akıldışıdır. Kuşkusuz, yeteneklerini geliştirebilecek ya da karşılayabilecek hiçbir şey yapmayan, kimseye zarar vermeden demir kafeste yaşamaya razı olan bir kişi, arzularının ve potansiyellerinin gerçekleşmesini asgari düzeyle sınırlandırmıştır.

Oysa Marx'ın özgürlük anlayışı "özbelirlenimci"dir. Yani özgürlük, kişi kendi istek, yetenek ve ihtiyaçları doğrultusunda harekete geçtiği zaman belirir. Dolayısıyla burjuva özgürlük anlayışı, politik, bireysel ve negatif iken, Marksist özgürlük anlayışı sosyal, kolektif ve pozitiftir (Brenkert, 1998, s. 88-94). Bu bağlamda burjuva özgürlük anlayışı ile Marksist özgürlük anlayışı arasındaki temel fark, "özgerçekleştirim"dir. Burjuva özgürlük anlayışında bireyin özgürlüğü, sadece içinde yaşadığı toplum tarafından zorlanmamaktan ya da belirli bir şeyi yapmaya ya da belirli bir şey almaya mecbur tutulmamaktan ibaret iken, Marx'ın özbelirlenim olarak özgürlük anlayışının ilk özelliği, kişinin öznesneleştirimini oluşturan somut arzu, yetenek ve beceriler bütünlüğünü kendinde belirlediği ölçüde özgür olduğudur (Brenkert, 1998, s. 123-127).

---

2. Örneğin 2012 yılında yaptığı bir basın toplantısında yönetmen Nuri Bilge Ceylan Türkiye'de sansür var mı sorusunu şu şekilde yanıtlamıştır: "Türkiye'de bir sansür olduğunu söyleyemem. Herkes istediği şeyi filme çekebiliyor. 80 darbesinden önce durum oldukça sertti ve Rusya dahil birçok ülkede sansür uygulanıyordu. Örneğin Yılmaz Güney'in *Yol* filmi toplatılmıştı. İllegal yollarla bu film Cannes Film Festivali'ne katılmıştı. Fakat şu an durum bambaşka. Eğer bu tarz festivallere giderseniz devlet sizi destekliyor" (http://www.sabah.com.tr/kultur_sanat/2012/09/28/nuri-bilge-ceylan-sansur-yok).

Yukarıda da incelendiği gibi, burjuva demokratik sistemde "özgür" bireyin hareket alanını, çok kabaca, sınıf çıkarları belirler. Bu hareket alanı içindeki hareketsizlik, özgürlük olarak algılanır. Bu bağlamda, bir ifade aracı olarak sinemasal özgürlük ve sansür de benzer bir sınıflandırmaya tabidir. Marksist anlamda, "özgerçekleştirimci" bir şekilde, kişinin kendi istek, yetenek ve ihtiyaçları doğrultusunda, kendisini film aracılığıyla ifade edebileceği toplumsal ve siyasal bir yapının bulunmaması ve bunun sonucunda gelişen *hareketsizlik* özgürlük kısıtlaması olarak algılanmazken, verili toplumsal, siyasal çerçeve içinde hareket ya da hareketsizlik özgürlük olarak sunulmaktadır.

Bu bağlamda Türkiye'deki film sansür tarihine bakıldığında, özellikle toplumsal gerçekçi filmlerin ağırlıklı olarak çekildiği 1960 ve 70'li yıllardan bugüne, sansürlenen film sayısının gittikçe azaldığı görülmektedir. Örneğin, son on yılda 1970'li yıllara göre daha az filmin yasaklandığı bir gerçektir. Ancak sansür gerekçelerine bakıldığında, yaşanan bu nicel azalmanın, nitel bir değişiklikten, yani ifade özgürlüğünün genişlemesi gibi bir gerçeklikten doğmadığı görülmektedir. Yasaklanan son filmler ve yasaklanma gerekçeleri, bunun nedeninin katı sansür mekanizmasının yumuşaması değil, oto sansürün artması / *hareketsizlik* olduğunu göstermektedir. Bu durum ise, burjuva özgürlük anlayışı olan negatif özgürlük anlayışına denk düşmektedir. Demek ki düşünceler henüz başlangıç aşamasında sansürlenmekte ve / veya kültürel alanda, kişinin kendi istek ve yetenekleri doğrultusunda üretim yapmasını sağlayacak bir toplumsal yapı oluşturulmamakta, kişi bu yönde cesaretlendirilmemektedir. Buna karşılık toplumsal sorunlarla çok fazla ilgilenmeyen ve / veya egemen ideolojinin bakış açısından değerlendiren filmler, devlet sansürü ile bir sorun yaşamamaktadır. Buradaki hareket –*hareketsizlik*– ise bir özgürlük yanılsaması yaratmaktadır.

Kaynakça

Aydemir, V. (2017, 12 Nisan). Zer Filmi İlk Gösteriminde Sansüre Uğradı. *Evrensel* Gazetesi. https://www.evrensel.net/haber/315597/zer-filmi-ilk-gosteriminde-sansure-ugradi (Erişim tarihi: 15 Nisan 2017).

Brenkert, G. G. (1998). *Marx'ın Özgürlük Etiği* (Çev. Y. Alogan). İstanbul: Ayrıntı.

Evren, B. (2000). *Türk Sinemasında Sansür*. Kolektif Yazarlar. İstanbul: Kitle Yayıncılık.

Galipeau, C. J. (1994). *Isaiah Berlin's Liberalism*. New York: Oxford University Press.

Gramsci, A. (1971). *Selections From the Prison Notebooks*. New York: International Publishers.

Marx, K. (1966). *Felsefenin Sefaleti* (Çev. A. Kardam). Ankara: Sol [1876].

Marx, K. (2013). *Prusya Sansür Yönergesi Üzerine Notlar* (Çev. A. Gelmez vd). Ö. Kulak (Ed.), *Genç Düşünceler (1838-1845).* İstanbul: Nota Bene.
Marx, K. & Engels, F. (1968). *The German Ideology*. Moscow: Progress Publishers.
Marx, K. (1975). *On The Jewish Question.* Moscow: Progress Publishers [1844].
Nuri Bilge Ceylan: Sansür Yok (2012, 28 Eylül). *Sabah* Gazetesi.
http://www.sabah.com.tr/kultur_sanat/2012/09/28/nuri-bilge-ceylan-sansur-yok. (Erişim tarihi: 25 Aralık 2016).
Özdek, Y. (2011). Marksizm ve Haklar. Y. Burkev, M. Özuğurlu, Y. Özdek Özuğurlu & E. V. Elgür (Ed.), *Kuramsal ve Tarihsel Boyutlarıyla Hak Mücadeleleri 1* (s. 70-76) İstanbul: Nota Bene.
Özek, Ç. (1970). Hukuk ve Sansür. *Yeni Sinema, 30.*
Özonur, D. (2005). *Türkiye'de Sinema Filmlerini Denetleme Sistemi.* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya.* 2. Cilt. Ankara: Kitle.
Taylor, C. (1979). *What's Wrong With Negative Liberty.* A. Ryan (Ed.), *The Idea of Freedom.* Londra: Oxford University Press.
http://homepage.westmont.edu/hoeckley/readings/Symposium/PDF/301_400/307.pdf (Erişim tarihi: 20 Kasım 2016).
Wayne, M. (2006). *Marksizm ve Medya Araştırmaları: Anahtar Kavramlar, Çağdaş Eğilimler* (Çev. B. Cezar). İstanbul: Yordam.
Yalçın, A. (1970). Toplum ve Sansür. *Yeni Sinema, 30,* 64-65.

İkinci Bölüm

Sorgulayan Filmler, Düşünümsel Anlatılar

Sekiz Buçuk

Oğuz Onaran[1]

Federico Fellini, *I Vitelloni* (1953), *Sonsuz Sokaklar* (*La Strada,* 1954), *Cabiria'nın Geceleri* (*Le Notti di Cabiria,* 1957) gibi beğenilen filmler yaptıktan sonra 1960 yılında *Tatlı Hayat* (*La Dolce Vita,* 1960) filmini çevirdi. Hiç değerleri kalmamış, yalnız kendi beğenileri, kendi arzuları için yaşayan soyluların, Roma'nın üst tabakasının yaşadığı eğlenceli ama yozlaşmış, boş yaşamın anlatıldığı bu film büyük bir başarı kazandı. Bu çöküşten din de payını almıştı. Filmin başında paparazzinin de bir helikopterle peşinde olduğu bir İsa heykelinin başka bir helikopterle Roma semalarında dolaştırılmasının gösterdiği gibi, din de metalaşmıştı. Gerçekten de film büyük gürültü kopardı. Amerika'da "dolce vita" geceleri yapılıyordu. Etkileri başka filmlerde de gözlenebiliyordu. Sicilya'da geçen bir filmde Sicilyalılar için bu filmi izlemek büyük bir olay oluyordu. Başka bir İtalyan filminde bir İtalyan gencinin İtalya'ya "tatlı hayat" yaşamaya gelmiş bir Amerikan kadınından nasıl usandığı gösteriliyordu. Kiliselerden birinin kapısında "gelin, kamu günahkârı Federico Fellini'nin ruhunun kurtuluşu için dua edelim" diye bir afiş asılmıştı. Fellini'nin anlattığına göre, bir Amerikan sözlüğüne "dolce vita" sözü girmişti. İtalyanca olduğu belirtildikten sonra "yalnız kendi arzularına düşkün, tembel bir yaşam" denmişti. "Paparazzo" sözcüğü de girmişti sözlüğe. Bütün bunların yanında film büyük para getirmişti elbette. Yalnız Fellini çok kazanamamıştı. Çünkü filmde Via Veneto'yu stüdyoda çekmek istemişti. Gerçek cadde yeterince gerçek değildi; Fellini daha yüksek bir gerçeklik arıyordu (bu konu üstünde ileride duracağız); ayrıca sokakta çekimi istediği gibi denetleyemeyecek, istediğini yapamayacaktı. Ama yapımcı Angelo Rizzoli çok para harcanacağı için bunu kabul etmedi, ancak Fellini sözleşmedeki yüzdesinden vazgeçerse kabul edeceğini söyledi. Fellini vazgeçti, dolayısıyla Rizzoli'den bir teşekkürle bir de saat hediye aldı. *Sekiz buçuk* filminde yapımcı Guido'ya bir saat armağan eder. Guido da bunu herkese gösterir.

Burada küçük bir ayraç açıp, Fellini'nin filmlerinde hep kendisinden söz ettiği eleştirisine geçelim. Fellini bu eleştiriyle ilgili olarak, bilmediği şeyleri

---

1. Prof. Dr., Ankara Üniversitesi Emekli Öğretim Üyesi.

elbet anlatamayacağını (Fellini, 1961), duymadığı, hissetmediği şeylerle hiç ilgilenmediğini söylüyor. "Bir dil balığı filetosuyla ilgili bir film yapmaya kalkışsam, o gene benimle ilgili olur" diyor (Walter, 1966).

Tatlı Hayat bu kadar büyük gürültü koparınca Fellini'nin işi çok zorlaşmış. Çünkü bundan sonra yapacağı filmin de *Tatlı Hayat*'tan aşağı olmaması gerekiyormuş. Arkadaşları, dostları bir yığın projeyle gelmişler. Hatta Giulietta Masina'nın bile kendi oynamak istediği bir film projesi varmış. Fellini bunların hiçbirini beğenmemiş, ama yapımcıyla bir sözleşme imzalayıp çalışmaya başlamış. Dekorlar hazırlanıyormuş, ama Fellini ne yapacağını bilmiyormuş. Sonra oturup Rizzoli'ye bir mektup yazmış, tıkandığını, sürdüremeyeceğini anlatmış. Bu sırada işçilerden biri gelip, içlerinden birinin doğum günü partisine çağırmış Fellini'yi. Kâğıttan bardaklarını doğum günü yapılan adam için değil de Fellini'nin yapacağı "başyapıt" için kaldırmışlar. Fellini duygulanmış, film yapılmazsa bu adamların işlerini de yitireceklerini düşünmüş. Derken, birden yaratıcılığı harekete geçmiş, ne yazacağını bilemeyen bir yazarı anlatayım demiş. Rizzoli'ye yazdığı mektubu yırtıp atmış. Sonra da, yazarlıkta fazla görsel bir malzeme bulunamayacağından, yazarı bir film yönetmenine çevirmiş. *Sekiz buçuk*, böyle ortaya çıkmış.

Film, yapımcısı, oyuncuları, dekorcusu, kostümcüsü, karısı ve metresiyle kaplıcaya yerleşmiş film yönetmeni Guido'nun içine düştüğü bunalımı iki düzeyde anlatıyor: (1) "Gerçek düzey", kaplıcada geçen olaylar ve (2) Guido'nun düşlerinin, anılarının, imgelerinin anlatıldığı "fantastik düzey". Film zaten Guido'nun içine düştüğü bunalımı, tıkanıklığı gösteren bir düşle başlıyor. Guido arabasıyla trafikte bir tünelde sıkışmış, alıcı buradan kurtulmak ister gibi durmadan deviniyor. Guido'nun gözünden çevredeki arabaları, insanları görüyoruz: kayıtsız, soğuk ya da düşmanca bakışlar. Derken Guido buradan kurtulup aydınlığa çıkıyor, gökyüzüne yükseliyor, ama ayağından bağlı olduğundan filmciler çekip düşürüyor onu. Bağırarak otel odasında yatağında uyanıyor. Bütün film boyunca Guido'yu alıcının çerçevesi içine sıkışmış, tuzağa düşmüş olarak görüyoruz. Fellini çoğu kere Guido'nun gözünden öznel çekim kullanıyor, alıcı da durmadan kımıldıyor. Böylece bir yığın insan görüntüye girip sorular soruyor, ondan bir şey istiyorlar. Fellini genellikle giriş çekimi kullanmıyor; bazen de birdenbire bir düşe ya da anıya geçiyor. Sıkışmışlığı, belirsizliği daha da artırıyor bu.

Tatlı Hayat'ta ilk defa bir gazetecinin çevresinde çeşitli öyküler anlatılmıştı. Fellini bir gerçekliği bütün olarak sunmayı bırakıp onu çeşitli açılardan, çeşitli yönleriyle sunmayı Picasso'dan öğrenmiş. Bu filmde de belli başlı 40 öykü, 53 tane de ana karakter var (Perry, 1975). Fellini, sinemanın hâlâ 19. yüzyıl anlatısını sürdürdüğünü, ancak artık farklı bir şey yapması gerektiğini düşünüyor. Böyle olunca bu çok katmanlı filmde yalnız Guido'nun tıkanıklığı değil, başka izlekler de yer alıyor. Bunlar bütün film boyunca zaman zaman

karşımıza çıkıyorsa da kendi içlerinde ayrımları da var: kilise / din, kadın (anima, harem, Seraghina), üstsinemasal (*metacinematic*) söylem, gerçeklik-imgelem, sanat-gerçeklik.

Üstsinemasal söylem: Bütün film boyunca hazırlanmakta olan bir film var. Ama asıl anlatılan, Guido'nun bu filmi bir türlü toparlayıp gerçekleştirememesi; bir yandan da, Guido'nun filmini gerçekleştirememesi, Fellini'nin filminin içeriğini oluşturuyor. Christian Metz'e göre, Fellini'nin filmi, Guido'nun kendi filmine koymak istediklerinden oluşuyor, bu yüzden Guido'nun filmini deneme çekimlerinde bile görmüyoruz. Biz yalnızca *Sekiz buçuk*'un yapım sürecini görüyoruz, Guido'nun yapmak istediği filmi hiç görmüyoruz. Görseydik, iki tane film var derdik, oysa Fellini'nin filminden başka film yok. Guido'nun filmiyle Fellini'nin filmi çakışıyor (Bondanella, 1992). *Sekiz buçuk* filminin yapımının anlatıldığı filmde elbette sinemaya göndermeler var. Örneğin: Filmin başında, Guido gördüğü karabasandan uyanıp banyoya gidiyor, elektriği yakıyor. Işıldaklar yanmış gibi aydınlanıyor banyo, bir de çekimin başladığını haber veren sese benzer bir ses duyuluyor. Aynı ses, otelle kaplıca salonunda duyulduğu gibi deneme çekimlerinde de duyuluyor. Bundan başka otelde Guido'nun dikkatini çekip haremine aldığı gizemli bir kadın var. Onu telefonda konuşurken görüyoruz, her halinden yumuşak, bağışlayıcı, sevecen bir kadın olduğu anlaşılıyor. Fellini'nin çocukluğunda ünlü bir sinema oyuncusu olan Caterina Boratto oynuyor bu kadını.

Gerçeklik-imgelem: Fellini'nin filmlerinde özyaşamöyküsel izler olduğu söylenir hep. Özellikle *I Vitelloni* ile *Amarcord*'da (1973) doğduğu, gençliğini geçirdiği kent olan Rimini vardır. Ama Fellini, filmlerini anlattığı bir film olan *Fellini: Ben Büyük Bir Yalancıyım*'da (*Fellini: Ju suis un Grand Menteur*, Damian Pettigrew, 2002) "Ben hep uydururum, icat ederim" diyor, "Benim için en gerçek, en sahici olan şeyler, icat ettiklerimdir. *I vitelloni* ile *Amarcord*'daki Rimini şimdi daha gerçekmiş gibi geliyor bana". Bu yüzden "Ben büyük bir yalancıyım". Başka bir yerde de "En özyaşamöyküsel görünen filmler, bütünüyle uydurma öyküler anlatır" diyor. Gerçekten de bu filmlere bakıp Fellini'nin çocukluğunun resmini çizmek olanaksızdır. Bu filmdeki babayla *Amarcord*'daki baba birbirine hiç benzemiyor. Anne de öyle, ayrıca *Sekiz buçuk*'ta bile birbirine benzemeyen iki anne var. Anima ayrımıyla haremdeki sevecen, yumuşak, koruyucu anne başka, Seraghina ayrımında başka... orada yaşlı, korkutucu bir anne var. Ama elbette gerçekte olmuş bir olayla o olayın anımsanması farklı şeylerdir; bu, olayı anımsayana göre değişir. Bu filmde de Guido'nun çocukluk anılarını onun gözünden, onun yeniden tasarladığı biçimde görüyoruz.

Fellini, ayrıca gerçekte olmuş bir olayla hayal ürünü bir olayın arasına olduğu gibi, geçmişle şimdiki zaman arasına da onları birbirinden ayıracak böyle kesin bir çizgi çizmenin olanaksız olduğuna inanıyor. Bütün filmde anılar, düşler, fanteziler serbestçe akıyor, birbirine karışıyor. Perdede gördüğümüz

kişilerin Guido'nun (Fellini'nin?) çocukluğundaki kişiler mi, eğer öyle iseler olay anımsanırken değiştirilen kişiler mi, yoksa bütünüyle imgelemden fırlamış kişiler mi olduğunu anlayamıyoruz. Zaten önemli de değil. Yalnız Guido'nun gördüğü ilk düş olan mezarlık düşü, hem başlangıcı açısından, hem de daha sonra aldığı biçim açısından kendini belli ediyor. Guido annesiyle babasını görüyor düşünde. Burada hem zaman açısından hem de uzam (mekân) açısından nedensiz atlamalar var. Alıcı kendi başına hareket ediyor sanki. Örneğin, bir duvar boyunca nedensiz kaydırılıyor. Bir çekimle onu izleyen çekim arasında uyum yok. Düşlerde de nedensiz yer ve zaman değiştiririz. Ama aynı değişiklik, bir anı olan Seraghina ayrımında da var. Çocuk Guido girdiği günah çıkarma hücresinden değil farklı bir hücreden ve ilk girdiği yönden değil, farklı bir yönden çıkıyor. Ayrıca mezarlık düşünde tam bir iletişimsizlik de var. Anneyle baba Guido'nun sorularını, Guido karısının sorularını, yapımcı da babanın sorularını yanıtlamıyor (Perry, 1975).

Düşlerle anılarda müzikle sesin kullanımı da ilginç. Saraghina dans ediyor, çocuklar el çırpıyorlar ama müziğin nereden geldiği belli değil. Çocuklar dansla coşup olmayan müziği duyuyorlar, bizim de duymamızı sağlıyorlar. Bu ayrımda denizin sesi, Nino Rota'nın canlı ezgileri gibi yaşamın kendisi var. Oysa okuldaki sesler sert, çirkin: çan sesleri ve sessizlik (Fabe, 2004). Filmde önce *diegetic* olarak, sonra *diegetic* olmadan kullanılan bir müziği de belirtmeden geçmeyelim: *Ricorda d'infanzia.* Bu şarkıyı Guido'nun metresini getirdiği otelde duyuyoruz, birisi mırıldanıyor, sonra harem ayrımında, çocukluk anılarında, Saraghina'nın dansından sonra otelde Daumier eleştirilerini yaparken yeniden duyuluyor. Böylece kafa jimnastiği yapan, ulamlarla (kategorilerle) düşünen aydınların yaşamdan ne kadar uzak oldukları bir kere daha belli oluyor. Fellini müzik kullanarak filmdeki iki kişinin Guido için ne anlama geldiği konusunda bizi düşünmeye yönlendiriyor. Filmin sonlarında bir akşam oyuncu, gerçek Claudia Cardinale Guido'yla görüşmeye geliyor. *Blue moon* müziği duyuluyor. Aynı müziği Guido'nun karısı kaplıcaya geldiğinde de duyuyoruz.

Sekiz buçuk filmini yapmadan önce okuduğu Jung, Fellini'yi çok etkilemiş. Ona göre "Freud, kuramlarıyla bizi düşünmeye yönlendiriyor, öte yanda Jung hayal görmeye, düş kurmaya, benliğimizin karanlık labirentine yönlendiriyor." Böylece Jung, onu çocukluğundan beri kurduğu fantezilerin, düşlerin her insanın ortak malı olan büyük bir yaratıcı alana, ortak bilinçdışına erişmek için bir araç olduğuna inandırıyor. Fellini hep bir eksikliği olduğunu, genel fikirleri olmadığını, düşüncelerini, arzularını sınıflandıramadığını düşünürmüş. Ama dediğine göre, Jung'u okuyarak özgürleşmiş, bu aksaklığın doğurduğu suçluluk duygusundan, aşağılık kompleksinden kurtulmuş.

"Kadın" ayrımında da görüleceği gibi bu film Freudcu psikanaliz yöntemiyle çözümlemeye elverişli değil; çünkü filmdeki düşlerde saklı, gizli, düş göreni rahatsız edici öğeler yerine binlerce yıl önceden gelen, herkesin paylaştığı

öğeler var. Bu yüzden de bize huzur veren bir havası var düşlerin. Kolektif bilinçaltında korku, tehlike, ölüm, karanlık ilkeler vb de yer alır, ama bu filmde, özellikle çocukluk, tehlikeden uzak olan, sevecen, yumuşak anaların koruduğu bir ortam olarak –kilise dışında– çizilmiş.

Fellini'nin genel fikirlere sahip olmadığı, düşüncelerini ulamlaştıramadığı için bir eksiklik duyduğunu söylemiştik. Burada küçük bir ayraç açıp Guido'nun yapacağı filmi eleştirmek için çağırdığı aydın (*intellectual*) Daumier'den söz edelim. Daumier, aşağı yukarı her sahneden sonra eleştiriye girişiyor, senaryonun belli bir düşünce çerçevesinde işlenmediğini, bölük pörçük birtakım sahnelerden oluştuğunu, ortaya bir anlam çıkmadığını söylüyor. İlginç olan, Guido'nun filmini eleştirmesi gerekirken, o film hiç görünmediği için eleştirmenin yapılma sürecindeki *Sekiz buçuk*'u eleştirmesidir. Sonunda canı zaten sıkkın olan Guido o kadar sıkılıyor ki, tutup Daumier'i idama gönderiyor. (Hayalle gerçeğin birbiri içine geçtiği sahnelerden biri de bu.) Fellini'nin, kafasındaki kuramlarla, kategorilerle filme bakan, yaşamdan uzak aydınlara ne kadar kızdığını biliyoruz (Lane, 1960).

Sanat-gerçeklik: Sanatçı bir arının çiçeklerden nektar toplaması gibi bildiği, tanıdığı, gördüğü kişilerden birtakım sesler, bakışlar, kısaca "özellikler" toplayıp onları kendi imgeleminde yoğuracak, anlatısını ve anlatıdaki kişileri yaratacaktır. Ama sanatçı gerçeği bildiği için, yarattığı kişiler ona hep yapma gelecektir. Bu filmde Fellini'nin zihninden çıkan kişileri görüyoruz, onları gerçekmiş gibi algılıyoruz. Sonra deneme çekimlerinde Seraghina'yla Guido'nun karısını, metresini görünce Guido'yla birlikte onların ne kadar yapma olduğunun farkına varıyoruz. Bizim gerçek diye algıladığımız kişiler de (Guido'nun karısı, metresi, Saraghina) birer yapıntı (*artefact*) olduğuna göre ortada üç kat "yapma" kişi vardır. Böylece Guido'nun (Fellini'nin?) bunalımını daha iyi anlayabiliyoruz.

Kilise-din: O yaştaki her İtalyan gibi Katolik eğitimi alan Fellini, dinin baskıcı yönlerine hep karşı çıktı, ama Hıristiyanlığın "etik" öğretilerini benimsedi. Fellini, "insanlık tarihinin en büyük kişisi" dediği İsa'nın "komşusu için kendini feda eden herkesin içinde yaşamını sürdürdüğünü" söylüyor. *Tatlı Hayat* filminden önce şöyle diyordu: "Hıristiyanlığı başka bir insana duyulan sevgi olarak anlıyorsak, benim bütün filmlerim bu fikrin çevresinde toplanır. Başkalarını sömüren insanların olduğu bir dünya gösteriyorsun, ama onların arasında her zaman sevgi vermek isteyen, sevgi için yaşayan –*Sonsuz Sokaklar*'daki Giulietta Masina gibi– küçük bir insan bulunur." Ama *Tatlı Hayat*'ta da, bu filmde de din, artık insanların acılı yaşamlarının anlamsızlığını giderecek bir yol olmaktan çıkıyor, hiçbir çözüm getirmeyen boş imgelere dönüşüyor. Bütün film boyunca Guido kardinalden hem filmi için, hem de kendi yaşamı için yol gösterici bir yanıt, bir çözüm bekliyor. Söylenen ise boş bir slogan oluyor: "*Extra ecclesiam nemo salvatur*" ("Kilisenin dışında kurtuluş yoktur").

Başka bir ayrımda da Guido kardinalden randevu alıp filmiyle ilgili düşüncelerini öğrenmeye gidiyor. Kardinal Guido'yla ilgili birkaç anlamsız sorudan sonra o sırada duyulan bir kuşun ötüşüyle ilgili bir söylence anlatıyor, çevresindeki rahipler de huşu içinde kuşu dinliyorlar. İşte tam bu sırada Seraghina giriyor sahneye; başka bir deyişle Guido, çocukken Katolik okulunda geçen bir olayı anımsıyor. Burada izninizle bir ayraç (ya da birkaç ayraç) açmak istiyorum. Filmin başında Guido şifalı su içmek için sıraya girmişken, kızların su verdikleri yerin yanında, kırların göründüğü bir açıklık var. Guido oradan Claudia Cardinale'nin (Guido'nun ülküsel kadın imgesi) geldiğini hayal ediyor. Fellini bir yeri, bir uzamı başka başka amaçlarla kullanıyor. Kardinalle görüşme de içmelerde, aynı yerde geçiyor. Bu kez Cardinale'nin geldiği yerde bir köylü kadın görünüyor. Oradan Saraghina'ya geçiliyor. Yazıdaki anımsama alanında olanaklı olan bazı şeylerin sinemada yapılamayacağını, örneğin Proust tarzı bir anlatının sinemada olanaksız olduğunu söyleyenler vardır. Resnais'nin yanında Fellini de bu örnekle sinemada böyle bir anımsamanın olanaklı olduğunu gösteriyor bize. Fellini'nin Proust'tan yararlandığını söylemek istemiyorum. 1964 yılındaki bir konuşmasında Proust'u okumadığını söylüyor (Bachmann, 1972). Yalnız büyük sanatçılar için olanaksız diye bir şeyin olmayacağını, anlatmak istediklerini en iyi biçimde anlatmak için yeni yollar, biçimler bulacaklarını söylemek istiyorum. Fellini'nin sözleriyle, filmin dayandığı temel düşünce, "geçmişin, şimdiki zamanın, geleceğin, anıların, düşlerin, arzuların birbirine karıştığı bir zaman duygusu yaratmaktı" (Mozzarelli, 1983).

Saraghina ayrımında Katolik okulunun karanlık, baskıcı havası daha çok belli oluyor. Deniz kıyısında bir kulübede yaşayan, para karşılığında çocuklara dans eden, rahiplerin "şeytanın ta kendisi" dediği delimtrak Saraghina'yı ise kötülükle hiç ilgisi olmayan, açık yürekli bir kadın olarak görüyoruz. Okulun içinde alıcı da canlılığını yitiriyor, hiç de hoş olmayan rahip resimlerini, lahitin üstündeki korkunç bir yüzü, Guido'nun annesinin yapmacıklığını göstermek üzere düz bir çizgide ileri doğru gidiyor. Bu arada "*vergogna vergogna*" (ayıp, rezalet) diye söylenen rahiplerin birer kadın olduğunu da belirtelim. Çocuk Guido, ikinci kez Saraghina'yı görmeye gittiğinde, onu deniz kıyısında bir iskemleye oturmuş bir şarkı mırıldanırken görüyoruz. Guido'ya çok içten gülümsüyor. Boynuna sarılı beyaz bir bezin rüzgârda sallanması da onun saflığının, temizliğinin bir göstergesi.

Kadın-anima: Bütün film takımı bir gece kulübüne gidiyor. Bir uzamın (bir yerin) çeşitli amaçlarla kullanıldığını, içmeler uzamının kardinalle buluşma yeri olduğunu söylemiştik. Bu kez aynı yer açık bir gece kulübü oluyor. Burada uzaduyumla (telepati) gösteri yapan, Guido'nun da eskiden tanıdığı bir çift var. Adam ellerini bir kişinin başı üstünde tutunca uzakta duran karısı, o kişinin aklından neler geçtiğini biliyor. Bu yöntem Guido'ya da uygulanınca, onun aklından geçen sözcüğün "*asa nisa masa*" olduğunu öğreniyoruz. Her hecenin

sonuna ses uyumuna göre 's' sesinin eklenmesiyle oluşan ("kuşdili" denirdi eskiden) bir dil bu. "S"leri atınca "anima" çıkıyor ortaya. Böylece bir çocukluk anısına geçiliyor. Geceleyin, çocuklar hep birlikte yataklara yatırılınca bir kız (kim olduğunu bilmiyoruz, herhalde bir akraba) "korkunçlar"ı kaçırmak için bu sözün söylenmesi gerekir, diyor.

"Anima", Jung'un geliştirdiği bir terim. Ona göre, "Her erkeğin *psişe*sinde anne imgesinin yanında kız çocuk, kız kardeş, sevgili, göksel tanrıça imgesi de bulunur. Her anne, her tanrıça erkekte en derindeki gerçeği şekillendiren, her yerde her zaman hazır bulunan ve yaşı olmayan bu imgeyi taşımaya zorlanır. Büyük *illusionist*tir, baştan çıkarıcıdır... Erkeği yalnız mantıklı, yararlı yönlere çekmekle kalmaz, iyiyle kötülüğün, başarıyla yıkımın, umutla umutsuzluğun birbirini dengelediği yaşamın korkunç çatışkısına (paradoksuna), karmaşasına da yönlendirir" (Jung, 2003, s. 194). "Erkeklerde bulunan bir ilkörnek (*archetype*) olan anima" (Jung, 2003, s. 195), hem yaşamın kaynağı, korkunun panzehiri, yaratıcı doğurganlık olarak, hem de ölümün, korkunun, tıkanmanın, kilitlenmenin baş gösterdiği ana odak olarak görülebilir. "Genç bakire, tanrıça, cadı, dişi şeytan, dilenci kadın, fahişe, amazon, sadık bir arkadaş vb biçimlerle ortaya çıkabilir" (Jacobi, 2002, s. 156). İlkörnek sözünün de gösterdiği gibi anima, "başlangıçtan beri varolan, kolektif bilinçdışının ayrılmaz bir parçasıdır" (Jacobi, 2002, s. 68). Bu imgenin "ilk taşıyıcısı annedir, annenin yerini daha sonraları ister olumlu, ister olumsuz anlamda erkeğin duygularını kabartan kadınlar alır" (Jacobi, 2002, s. 157). Mezarlık düşünde Guido, babasını mezara bıraktıktan sonra karısını görür, öpüşürler, ama sonra Guido öpüştüğü kadının annesi olduğunu fark eder. Üstelik bu anne, anima anısıyla haremdeki sevecen, koruyucu, besleyici anne değil, okuldaki cezalandırıcı annedir. Daha önce de belirtildiği gibi, anne imgesinin bütün bu karşıt yönleri, erkeğin anima'sı içinde yer alır.

Tatlı Hayat filmini yaparken Fellini'nin Jung'u okuyup okumadığını bilmiyoruz ama aynı düşünce o filmde de vardır. Steiner'in evindeki aydınlar toplantısında bir söz geçer: "Kadına özgü bilgelik, erkeğe özgü kararsızlık, belirsizlik" (*feminine wisdom and masculine uncertainty*). Erkek, kadının, "fahişe"den "Madonna"ya kadar kadına özgü sıfatların hepsine birden sahip olmasını istediği için kararsızdır; kadınsa erkeğin işe yaradığını, ona cinselliğini gerçekleştireceği güvenli, rahat bir "yuva" vereceğini bilir (Librach, 1987).

Sekiz buçuk filminde gördüğümüz bütün kadınlar, aslında Guido'nun animasının çeşitli yönlerini temsil ederler. Fellini bütün bu kadınları harem ayrımında bir eve toplamıştır. Akşam olmuştur, bütün kadınlar erkeğin eve dönmesini beklemektedir. Dışarıda kar yağmaktadır, evin içi sıcaktır, yemek de hazırdır. Guido armağanlarla gelir evine. Haremin bulunduğu evle, anima ayrımındaki ev aynıdır. Çocukluğun temiz arzularını, "kutsal törenlerini" (Hyman, 1974, s. 174) yetişkin erkek bozmuş, sapkınlaştırmış da denebilir.

Erkeğin (burada Guido'nun), cinselliği, kadınlar üstünde egemenlik kurmayı değil, çocukluktaki güveni, rahatlığı, sevilmeyi aradığı da söylenebilir. Her ne kadar bir ara, kadınlar isyana kalkıştığında Guido kırbacıyla onları "hizaya" getirmişse de (filmde, kadınların da hoşuna gitmiştir bu), Guido aslında korunmayı, sevilmeyi istemektedir.

Metresini de kaplıcaya çağırdığı için bütün film boyunca Guido'ya çok kızgın olan, onunla durmadan kavga eden karısı, haremde bir melek gibidir. Anlayışlıdır; Guido'nun yemek, temizlik gibi bütün gereksinimlerini hiç sesini çıkarmadan karşılamaya çalışır. Hiç kıskanç değildir, tersine kocasının başka kadınlarca da beğenilmesi, sevilmesi hoşuna gider. Böylece Guido'nun anima'sında evlendiği kadın imgesinin ne olduğu anlaşılır.

Karısının kaplıcaya birlikte geldiği bir arkadaşı vardır: Rosetta. O da Guido'nun anima'sında "sadık arkadaş" imgesine karşılık gelir. Olaylara uzaktan, nesnel bakar, hiç duygusal yaklaşmaz. Bütün film boyunca Guido zaman zaman Claudia Cardinale'yi hayal eder, ama haremde ülküsel bir kadının yeri yoktur. Daha önce de belirtildiği gibi gerçek Cardinale filmin sonlarına doğru Guido'nun filminde oynamak üzere kaplıcaya gelir. Guido söyleyecek sözü olmadığını, ortada bir filmin de olmadığını söylemek zorunda kalır. Aslında Cardinale filmde çeşitli işlevler / karakterler üstlenmiştir: (1) Guido'ya esin kaynağı olacak, ne yapacağını, ne düşüneceğini söyleyecek ülküsel kadın; (2) Guido'nun filminde rol alacak bir oyuncu; (3) Guido'nun filmindeki bir karakter; (4) bütün bu rolleri yorumlamak için Fellini'nin çağırdığı gerçek Cardinale.

Guido ile Cardinale geceleyin kimsenin olmadığı bir sokakta görüşürken birdenbire arabalar gelir. Büyük bir toplantı düzenlenmiştir, Guido da filmini açıklayacaktır. Guido'yu alıp götürürler. Bu ayrım, filmde zamanın nasıl akışkan biçimde kullanıldığını gösteren güzel bir örnektir. "Toplantı başlıyor" diyerek, arabalara doluşup, çabucak götürürler Guido'yu. Gerçekten, yapımcıyla bütün film ekibi oradadır, masalar hazırdır, gazeteciler gelmiştir, kalabalık vardır. Ama gündüz olmuştur.

Bir gazeteci kadının sevinçle bağırarak bildirdiği gibi (İngilizce söylemiştir), "He has nothing to say." Guido tıkanmıştır, söyleyecek bir şeyi yoktur. Film ekibinden birinin verdiği bir tabancayla kendini öldürür. Daha sonra Guido'yu arabasında görürüz. Yanında Daumier vardır. Kalabalık dağılmış, ortalık toplanmaktadır. Adamlar film için hazırlanan seti yıkmaya başlarlar. Eleştirmen Daumier sanatçıların bazen yaratmayı bırakıp sessizliği seçmeleri gerektiğini söylerken beyazlar giymiş insanlar görünür; Maurice (uzaduyumcu) hazır olduklarını söyler. Filmde gördüğümüz herkes oradadır ve hepsi beyazlar içindedir. Böylece Guido filmi yönetmeye başlar. Daumier de gülünç duruma düşmüştür.

Film yapılacaktır. Filmin temel bir iletisi olmayacak, yaşamı değiştirmek bir yana, aksine onun karmaşasından yola çıkılarak oluşturulacaktır. Guido

herkesle, filmdeki kişiler de birbirleriyle barış içindedir. Yalnız Daumier ile Cardinale yoktur kalabalığın içinde. Daumier gerçekten gülünç duruma düşmüştür, bütün bilgisi yaşamdan kopuk olduğundan bir işe yaramıyordur. Ülküsel kadının da yeri yoktur artık. Guido'nun kendisine yol gösterecek, yönlendirecek bir kadına gereksinimi yoktur. Herkes Guido'nun yönetiminde bir daire biçiminde dans eder, Guido de onlara katılır. Elektrikler söner, ortada sirk müzikçileriyle birlikte çocuk Fellini kalır. "Fellini" diyoruz çünkü sirklerin onun çocukluğu üstünde ne büyük bir etkisi olduğunu biliyoruz. Belki de Fellini'nin filmi şimdi başlar.

Bizim de katıldığımız başka, daha karamsar bir yoruma göre (Burke, 1989) Fellini bu filmde bir "özne" olarak kendini öldürdü. 1945'te yeryüzündeki kötülüğün yok edildiğine, özellikle İtalya'da yeni bir toplum kurulacağına, herkesin özgürce, barış içinde bir arada yaşayacağına, "iman, umut, sevgi"ye dayalı bir yaşam olacağına inanılıyordu, Fellini de herhalde buna inanıyordu. 1962'deki bir konuşmasında şöyle diyor: "En çok insanın özgürlüğüne; insanın inandığı ya da inandığını sandığı, ama onu kuşatan, sınırlandıran ahlaki-toplumsal uzlaşımlardan kurtulup serbest kalmasına önem veriyorum" (Burke, 1989). Ama daha sonraki görüşmelerinde Fellini bireysellik üstünde durmuyor. Gerçekten de *Sekiz buçuk* filminden sonra her şeyin metalaştığı, yoz bir toplumda bireyin içine düştüğü buhrandan hiç söz açmaz. Fellini bundan sonra sirklerdeki gibi büyük gösteriler yapacaktır: *Ruhların Giulietta'sı* (*Giulietta degli Spiriti*, 1965), *Kazanova (Il Casanova, 1976)*, *Kadınların Şehri* (*La Citta delle Donne*, 1980), *Amarcord*, vb. Yalnız daha sonra yaptığı iki filmi, bunlardan ayırmak gerekir: Bir kültürel yozlaşmayla alay eden filmi *Ve Gemi Gidiyor* (*E la Nave Va*, 1983) ile 1970'li yıllarda İtalya'daki toplumsal-siyasal karmaşayı anlattığı *Orkestra Provası* (*Prova d'orchestra*, 1978).

Ne mutlu aynı çağda yaşadık diyebileceğimiz birkaç sanatçı vardır. Fellini de onlardan biri bence.

Kaynakça

Bachmann, G. (1972). Interview with Federico Fellini, *Sight and Sound*, Spring, 82-87.

Bondanella, P. (1992). *The cinema of Federico Fellini*. Princeton: New Jersey, Princeton University Press.

Burke, F. (1989). Fellini: Changing the Subject. *Film Quarterly*, *43*(1) Fall, 36-48.

Chandler, C. (2001). *I Fellini*. Cooper Square Press [ilk baskı 1995, başka bir kaynak gösterilmemişse metinde Fellini'nin sözleri bu kaynaktan alınmıştır].

Ekici, A. (2012). Düşlerinin Peşinde bir Yönetmen ve Onun Sekiz Buçuk'uncu Filmi.

S.Büker & S.R.Öztürk (Der.). *Sinemada Hayat Var* (s. 67-80). Ankara: De Ki.

Fabe, M. (2004). *Closely Watched Trains: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*. University of California Press.

Fellini, F. (1961). The Bitter Life of Money. *Films and Filming*, January, 38.

Hyman, T. (1974). 8 ½ as an Anatomy of Melancholy. *Sight and Sound*, Summer, 172-175.

Jacobi, J. (2002). *Carl Gustav Jung Psikolojisi* (Çev. M. Arap). İstanbul: İlhan [1959].

Jung, C. G. (2003). *Aspects of the Feminine* (Trans. R. F. C. Hull). Londra & New York: Routledge [1982].

Lane, J. F. (1960). Fellini tells why, *Films and Filming*, June, 30.

Librach, R. S. (1987). Reconciliantion in the Realm of Fantasy: The Fellini World and the Fellini Text. *Literature/Film Quarterly*, *15*(2), 85.

Mozzarelli, A. (1983). Fellini in conversation, *Sight and Sound*, April, 15-16.

Perry, T. (1975). *Filmguide to 8 ½*. Indiana University Press.

Walter, E. (1966). The wizardy of Fellini, *Films and Filming*, June, 18-26.

Metinlerarası İlişkiler: *Külkedisi* ve *Paris'te Gece Yarısı*

Ayşe Kıran[1]

Giriş

Bu çalışmada Woody Allen'ın 2011'de gerçekleştirdiği *Paris'te Gece Yarısı* (*Midnight in Paris*) başlıklı filminde (III. Yapıt), birbirinden farklı iki yazınsal yapıtın yanında, resmin ve müziğin nasıl yer aldıkları ve bu filme nasıl yeni boyutlar kattığı açıklanmaya çalışılacak. Tarih sırasına göre, bir motif ve bir izlek olarak sezilen ve *Külkedisi* olarak bilinen masal (I. Yapıt) ve Ernest Hemingway'in 1964 yılında yayımlanan, özyaşamöyküsel özellikler taşıyan *Paris Bir Şenliktir* (II. Yapıt) başlıklı romanı arasındaki benzerlik uzam, zaman ve kahramanlar yönünden ele alınarak bu üç yapıt arasındaki ilişkinin metinlerarası yaklaşım ile irdelenmesi hedeflenmekte (Kıran &, Eziler Kıran, 2007, s. 366-371).

Metinlerarası İlişkiler

Güzel sanatlar alanında kimi sanat yapıtları, kendilerinden önce yaratılmış kimi yapıtlar ile benzerlik, anımsatma, çağrıştırma ilişkileri kurabilmektedir. Yazın alanında birbirini anımsatan romanlar, öyküler, şiirler, tiyatro oyunları; resim-heykel ve mimarlık alanlarında birbirini çağrıştıran yapıtlar sıklıkla görülmektedir. Buna ek olarak, birbirinden farklı sanat dallarının birbirinden esinlenmesi de sık görülen bir durumdur. Bir şarkıdan esinlenen bir roman, bir romandan esinlenen bir film... Bir masaldan etkilenen bir mimari yapı, bir film, bir karikatür... örnekler çoğaltılabilir. Bu esinlenmeler, etkilenmeler kötü bir "taklit" olmadıkça yeni yapıtlara yeni boyutlar katmakta, onları zenginleştirmektedir. Bu çerçevede pek çok sanat yapıtı kendisinden önce üretilmiş değerli, değersiz başka yapıtlara gönderme yapabilir. Ancak bu yapıtları ele alırken okur / izleyiciye çok iş düşmektedir. Okur[2] ya da izleyici ne kadar

---

1. Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi Emekli Öğretim Üyesi.

2. Bundan böyle her tür sanat eseri okuru, izleyicisi, dinleyicisi için "okur", bu etkinlik eylemi için de "okuma" sözcüklerini kullanacağız.

kültürlü ve birikimli ise, sanat yapıtının barındırdığı diğer sanatsal yapıtları o denli iyi ayrımsar, ilişkileri kurar.

Her sanat ürünü bir kültürden doğduğu için de, bulunduğu ülkenin, düşünce yapısının, sanatının, tarihsel, siyasal, ekonomik ve doğal olarak dil dışı dünya gerçekliğinin özelliklerini barındırır. Yazın, plastik sanatlar, mimari, müzik, sinema, kısacası üretilen tüm yapıtlar örtük ya da belirtik olarak bu ortamdan etkilenir.

"Metinlerarası" terimini ilk kez Mikhaïl Bakhtin'in çalışmalarından çok yararlanan Julia Kristeva kullanmıştır: "Her metin bir alıntılar mozaiği olarak okunur, her metin başka bir metne dönüşür, bir başka metni içine alır" (Kristeva, 1969, s. 146). Gérard Genette ise, "... bir yapıtta ondan öncekiler ile sonrakiler arasındaki ilişkilerin [okur tarafından] algılanmasını" (Genette, 1982, s. 558-559) metinlerarası ilişkiler olarak tanımlar. Bu açıdan bakıldığında her okuma (yazın, plastik sanatlar, sinema, müzik...) bir ya da birkaç düzlemde bir metinlerarası ilişkidir. Gerçekten de bir metni bilinçli olarak okumak, aynı zamanda onu başka metinlerle ilişkilendirmek, keşiflerde bulunmak, yeni tatlar yakalamaktır. Genette buna "sürekli dolaşım halindeki yazın" (Genette, 1982, s. 558-559) adını verir. Yazar bu görüşünü şöyle örneklendirir:

Homeros: Odeysseius (Önceki yapıt)	→	Virgilius: Eneid'ler (Sonraki yapıt I)	→	Joyce: Ulysses (Sonraki yapıt II)

Bu örnekten de anlaşılabileceği gibi bir *Ulysses* okurunun *Odeysseius* ve *Eneid'ler* başlıklı yapıtları okumuş olması, James Joyce'un romanını anlayıp değerlendirmesine önemli katkıda bulunacaktır. Bir yapıtın diğer yapıta yerleştirilmesinde, kuramsal terimiyle "metinlerarası ilişkiler" kurmak için değişik yöntemler kullanılmaktadır.

Pek çok sanatçı metinlerarası ilişkiyi bilinçsizce kursa da, belli yöntemler izler. En çok rastlanan ilişki gönderim ilişkisidir: Bu, bir kahramanın, bir yapıtın adının, kurmaca bir yerin adının II. ya da daha sonraki yapıtlarda geçmesidir.

Buna yakın bir yöntem de önceki yapıtın yalnızca bir bölümünün, bir sahnesinin ya da bir kahramanının sonraki yapıta yerleştirilmesidir. Örneğin kimi roman ya da öykülerde bilinen bir şiirin okunması, bir şarkının söylenmesi, bir kahramanın örneğin Emma Bovary'e özenerek onun gibi davranması ya da bir filmde ünlü bir ressamın tablosunun görülmesi gibi.

Kimi zaman yazarlar bir yapıtı tıpkı bir resim gibi önlerine koyarak kendi bakış açıları ile yeniden yazar / yaratırlar. Resim ve sinemada bunun örneği sıklıkla görülmektedir. Daniel Defoe'nin *Robinson Crusoe*'su pek çok "ıssız ada romanı"na esin vermiş, hatta filmleri yapılmıştır. Bir başka örnek de Alexandre Dumas'nın *Kamelyalı Kadın* başlıklı romanının (I. yapıt), Guisseppe Verdi'nin notalarıyla *La Traviata* operasına (II. Yapıt) dönüşmesidir. Kahramanların

adları, ilişkileri, anlatı şeması neredeyse tıpatıp aynıdır. Bu opera günümüze de uyarlanmış, kahramanların kıyafetleri ve dekorlar değiştirilmiştir (III. Yapıt). Gioachino Rossini de *Külkedisi* masalını 1868 yılında opera olarak sahneye koymuştur (II. Yapıt).

Bir başka yöntem de, sonraki yapıtta, gönderme yapılan I. Yapıt'ın biçiminin benimsenmesidir. Ancak II. sanatçı kendi bakış açısını kullanabilir, yeni bir yaklaşımı da deneyebilir; romanının, filmin sonunu değiştirir, kahramanları azaltır, çoğaltır, mekânları, zamanı değiştirir. Günümüzde pek çok opera yapıtında 19. yüzyılda geçen konular söz ve müzik aynı kalmak koşuluyla 20. yüzyıla taşınarak, kıyafetler ve dekorlar değiştirilmektedir. Umberto Eco, Arthur Conan Doyle'un kahramanları Sherlock Holmes ve Watson'u (I. Yapıt) *Gülün Adı*'nda (II. Yapıt) ortaçağın sonlarında, Rönesans döneminin başlarında bir manastıra yerleştirmiş, onlara gizemli bir olayı çözdürmüştür. II. Yapıt filme çekilerek III., bu kez görsel bir yapıt oluşturulmuştur. I. Yapıt'ın televizyon dizilerine esin vererek yeniden canlandırılması, *Elementery* adlı televizyon dizisinde Watson yerine bir kadın kahraman seçilmesi de, günümüz Batı kültüründe kadına verilen değeri ve önemi gösterdiği gibi kadın izleyicinin beklentisine de yanıt vermiş olabilir. Ernest Hemingway'in 1964 yılında yayınlanan *Paris Bir Şenliktir* başlıklı hem kurgusal hem yaşamöyküsel romanı da, Woody Allen'ın *Midnight in Paris* adlı filmine hem müzik, hem de resimle eşlik etmiş gibi görünmektedir.

Önceki yapıtta (I. Yapıt) bulunan olay örgüsü, anlatı izlencesi ya da entrika sonraki yapıt(lar)ı etkileyebilir. Örneğin *Külkedisi* başlıklı masal pek çok resmi, fotoğrafı, çağdaş yazınsal yapıtı, çocuk filmini, çizgi filmi, şiiri, hatta karikatürü örtülü, belirtik, tümüyle ya da sadece başkahramanıyla etkilemiştir. Sonraki yapıtın yaratıcısı önceki yapıttan (yapıtlardan) esinlenirken birden fazla yöntemi, bakış açısını birlikte kullanarak, hem çok özgün hem de çok katmanlı bir yapıt ortaya koyabilir. Sonraki yapıtın sanatçısı, yukarda verilen yöntemlerden bir ya da birkaçını kendi yapıtında kullanarak çalışmasını karmaşıklaştırabilir, zenginleştirebilir.

Sanatçılar metinlerarası ilişkileri yalnızca beğendikleri yazara saygılarını, hayranlıklarını göstermek için kurmazlar; onun yapıtından yararlanmak, o yapıta yeni bir yorum getirmek de isteyebilirler. Bir sanat yapıtı ne denli özgün olursa olsun, bir yapıtın diğerinin içinde örtük ya da belirtik olarak yer bulması kimi zaman içeriğin, konunun, düşünce yapısının, sanat anlayışının, yazının yansımalarından, kimi zaman silik de olsa izlerinden etkilendiğini gösterir. Bilgili, bilinçli bir okur bu incelikleri gözlemler, sezer, bulur ve yeni bir okuma keyfi tadar. Ortalama bir okursa bundan büyük bir zevk alsa da bazı okuma katmanlarından yoksun kalmış olabilir. Örneğin, *Paris'te Gece Yarısı*'nda *Paris Bir Şenliktir*'in izlerini görmemek, Allen'ın Hemingway'den nasıl etkilendiğini, onun romanını nasıl bir bakış açısıyla

okuduğunu, hatta sinemacının yeteneğinin kimi özelliklerini gözden kaçırmaya neden olabilir.

Önceki Yapıtlar

Külkedisi bir halk masalının kahramanıdır. (İtalyan) Giambattista Basile, (Fransız) Charles Perrault ve (Alman) Grimm Kardeşler aynı masalı öyküleme ve kahraman ilişkilerini bozmadan kimi değişikliklerle anlatmışlardır. Masalın kahramanı değişik çizgi filmlerde kimi zaman biraz kişilik değiştirmiş, kimi zaman çağdaşlaşmıştır. Hatta bir Fransız filminde bir erkek kahramana dönüşerek, ayakkabısını çılgınca eğlenilen bir diskotekte yitirmiştir.

Külkedisi ile hiçbir ortak özellik taşımayan *Paris Bir Şenliktir* ise, Amerikalı romancı Hemingway tarafından yazılmış ve 1964 yılında yazarın ölümünden sonra yayımlanmıştır. Pek süreklilik göstermeyen, parça parça yazılmış bu şaşırtıcı özyaşamöyküsel romanın her bölümü bir kahramanı, bir yeri ya da bir olayı anlatmaktadır. Olaylar 1920'li yıllarda geçmektedir. Bu dönemde kimi Amerikalı gazeteci ve sanatçılar Paris'e yerleşerek farklı bir yaşam sürmeyi denemektedirler. Bunlardan biri de Amerikalı parasız bir gazeteci olan Hem'dir (ya da Hemingway). Gazete muhabirliği yapmaktan bıkmış, bir roman yazmak amacıyla güzel eşi ve küçük oğluyla birlikte, I. Dünya Savaşı'nın ardından (1920'li yıllarda) çok zor günler yaşayan Paris'e gelir. Savaştan çıkmış Paris yoksullukla, siyasal sorunlarla uğraşmakta, acıları ve yoksunlukları unutmak için kendini eğlenceye vermektedir. Romanın başkahramanı (romanı birinci tekil kişi "ben" anlatmaktadır) az para kazanmasına karşın aile bir süre mutlu bir yaşam sürer. Maaşa bağlı gazeteciliği bırakan Hem, romanına malzeme sağlamak ve bağlam oluşturmak amacıyla kafelerde, restoranlarda, sokaklarda, sergi salonlarında dolaşır, hatta çapkınlıklar yapar. O sıralar Paris'te yaşamakta olan koleksiyoncu Gertrud Stein ve sevgilisi Alice Toklas, Hem'in ilk arkadaşlarıdır. Modern resim sanatını çok iyi bilen, yazın konusunda çok iyi bir eleştirmen olan Stein, kahramana nasıl yazacağı konusunda öğütler verir. Her ne kadar Hem kabul etmese de Stein 20'li yıllardaki sanatçıları "kayıp kuşak" olarak tanımlar. Filmde Hemingway, erkek kahraman Gil'i Stein ile tanıştırarak eleştirilerinden yararlanmasını sağlar. Ezra Pound, sevimli ve biraz deli romancı Francis Scott Fitzgerald ve ruhsal dengesi bozuk, çocuksu karısı Zelda gibi birçok ünlü sanatçı ve kişilik romanın kahramanlarına katılır. (Allen'ın filminde Zelda'nın intihara kalkışmasının gösterilmesi, gerçek olaylara dayanmaktadır.)

Anlatıcı "ben"in hüznünü saklayamadığı roman, bir şenlik gibi başlasa da yavaş yavaş ne olduğu pek de anlaşılamadan karamsar bir ton alır. Romanın sonunda, yine masalın tersine, erkek kahraman, başka bir kadına âşık olarak eşinden ayrılır. Artık Paris, eskisi gibi güzel ve çekici değildir. Şenlik bitmiş,

kahramanlar masumiyetlerini yitirmiş, yaşamlarında yeni, ama mutsuz bir sayfa açılmıştır. Her şeye karşın, tıpkı Allen'ın filmi gibi roman da Paris'e duyulan sevgi ve hayranlığı büyük bir içtenlikle yansıtır.

Önceki Yapıtlar ve "Sonraki Yapıt" *Paris'te Gece Yarısı*: Anlatı Şemaları

Sözü edilen iki yazınsal yapıtın yanında, filmde Sidney Bechet'in, Cole Porter'ın besteleri duyulmakta ve Monet'nin *Nilüferler* (*Nymphéas*, 1896-1897) adlı başyapıtı da gösterilmektedir. Filmin anlatısal yapısı (Kıran ve Eziler Kıran, 2007, s. 301-306) *Paris Bir Şenliktir*'in tersine düzenli olsa da zamansal açıdan yaratıcıdır. Masalda Külkedisi, üç gece art arda baloya gider, saat 12'de geri döner. Filmde ise Gil, beş gece saatin 12'yi vurmasıyla kendini 1920'li yılların Paris'inde bulur.

Başlangıç durumu: Artık bir roman yazmak isteyen başarılı televizyon dizilerinin senaryo yazarı Gil, evlenmeden önce nişanlısı Inez'in zengin ve tutucu ailesiyle birlikte kısa bir süre için Paris'e gelir. Inez, annesiyle birlikte lüks ve pahalı mağazalardan alışveriş yaparken Gil, Inez'in annesinden, babasından ve onların arkadaşlarından kaçarak, Malibu'dan başka bir yerde yaşamayı bile düşünmeyen nişanlısının aksine Paris'in bohem yaşamını ve "kayıp kuşağı"nı düşler. Bu zengin, tutucu, biraz da görgüsüz aile ve çevresi, Külkedisi'nin kötü niyetli, zengin, görgüsüz ve kıskanç üvey annesi ve üvey kız kardeşlerini, Inez ve Gil de Fitzgerald ile eşi Zelda'yı çağrıştırır.

Her iki yapıt da genç çiftin Paris'e gelişi ile başlar. Romanda zaman 1920'li yıllar, filmde 2010 yılı olarak verilmektedir. Film Monet'nin *Nilüferler* adlı başyapıtını gerçekleştirdiği Giverny'de nilüferlerle kaplı gerçek bir göl sahnesiyle, Gil'in Inez'e ilan-ı aşk etmesiyle başlar. Ancak Gil'in Hollywood'da senaryo yazmayı bırakıp Paris'e yerleşmek istemesi, nişanlısının ailesinin Paris etkinliklerinden kaçması sorun yaratır. Anne kız, fiziksel ve düşünsel açıdan birbirlerine çok benzer, hatta giysileri bile birbirine yakındır. Inez, zengin ve tutucu anne ve babasının neredeyse tüm düşüncelerine katılmasına karşın Gil, bunları sorun edinmez, kendi halinde Paris'in tadını çıkarır. Inez'in kendini beğenmiş, her zaman mükemmel giyimli, kentsoylu olan ve müstakbel damatlarını her fırsatta küçümseyen ailesi, Külkedisi'nin acımasız, her şeye sahip olmak isteyen ailesini uzaktan da olsa çağrıştırmaktadır.

Dengelerin bozulması: Mutlu görünen bu çift, Inez'in eski sevgililerinden biri olan Paul ve onun eşiyle karşılaşmalarıyla ciddi bir darbe yer. Paris'e Sorbonne Üniversitesi'nde bir konferans vermeye gelen, görünüşe göre sanat tarihiyle ilgilenen Paul, artık kendisinden gözlerini ayıramayan Inez'in ilgi odağı olur. Bir akşam yemeğinden sonra Paul ve eşi, Inez ve Gil'i dans etmek için bir gece kulübüne çağırır. Inez, tıpkı üvey kız kardeşleriyle

birlikte davete giden Külkedisi gibi, bu daveti seve seve kabul eder. Gil ise, daha önce de içki içmiş olduğu için bu çağrıyı kabul etmez. Böylece çift, ilk kez birbirinden ayrılır.

Olaylar dizisi: Gil, hafif çakır keyif olduğu için otelin yolunu bulamaz, Paris sokaklarında kaybolur. Saat gece 12'yi vurduğunda, masalın Külkedisi'nin prensle dans ettiği balodan ayrılması gereken saatte Gil'in önünde siyah Peugeot marka bir otomobil durur, içindekiler onu kendilerine katılmaya davet ederler. Cinsiyet, zaman ve uzam farkıyla Gil, tıpkı Külkedisi gibi, bilmediği bir maceraya atılır.

Birinci gece: İlk gittiği yerde, Cole Porter müziğinin eşliğinde büyük bir şaşkınlıkla Scott Fitgerald ve Zelda ile karşılaşır. Aynı ortamda Coco Chanel'de modacı olarak çalışmak üzere Paris'e gelen Adriana ile de karşılaşır ve ona hemen âşık olur. Adriana, onu ikinci bir mekâna, Hemingway'in içki içtiği bir bara götürür. Gil, fırsatı kaçırmayarak kendi yazmakta olduğu romandan (*Nostalji Dükkânı*) söz eder. Yazarlık üzerine konuşurlarken Hemingway onun çok iyi bir yazın eleştirmeni olan Stein ile mutlaka görüşmesi gerektiğini düşünerek Gil'i onun evine götürür.

İkinci gece: Inez, Gil'in yaşadıklarına inanmasa da, onunla olayların başladığı yere gider, ama gece 12'ye dek bekleyemez, nişanlısını bırakıp gider. Siyah otomobil geldiğinde Gil koltuğunun altında romanıyla Stein'ın evine gider. Bu sırada Stein, Picasso'nun *Yıkanan Kadın* (*Baigneuse,* 1928) adlı tablosunu çözümlemekte ve eleştirmektedir. Bu arada Gil, daha önce Modigliani ile yaşamış olan Adriana'nın, aynı zamanda onun modeli olduğunu öğrenir.

Gil, ertesi gün bir antikacıda Cole Porter'ın bir plağını görerek, gece yaşadıklarının da etkisiyle heyecanlanır. Antikacıda çalışan Gabrielle ile biraz konuşur. Daha sonra gene Paul ile Orangerie Müzesi'nde Monet'nin *Nilüferler* adlı başyapıtlarını izlerler. Paul açıklamalar yaparken Inez onu büyük bir hayranlıkla izler. Dikkatli ve iyi bir kültür birikimi olan bir sinema izleyicisi, bu sahnede çok şaşırabilir, çünkü Gil ve Inez, bu resimlere mekân olan Monet'nin evine gitmişler ve birbirlerini sevdiklerini orada söylemişlerdi. Ama her ikisi de resimler karşısında son derece duyarsızdır. Aslında bu sahne, çiftin arasında bir şeylerin koptuğunun işaretlerini verir. Daha sonra Rodin Müzesi'ne giderler, *Düşünen Adam* heykelinin önünde Paul, Rodin'in eşi Rose'u, sevgilisi Camille Claudel ile karıştırdığında Gil hemen yanlışı düzeltir. Müzedeki kılavuz da kendisini destekler. Gil'in üstünlüğü, Picasso'nun bir gece önce gördüğü tablosunun önünde de devam eder. Paul, kendinden emin havasıyla basmakalıp biçimde daha önce okuduğu bilgileri aktarır ve önemli bilimsel hatalar yapar. Gil ise bir gece önce Stein'dan duyduğu çözümleme ve eleştiriyi aktararak ressam ve esin perisi konusunda özgün bilgiler verir. Bunlar nişanlısını şaşırtsa da, Gil'i küçümsediği için pek etkili olamaz. Sanat yorumu konusundaki bu anlaşmazlık ve ilgisizlik, bir kez daha aralarındaki uyumsuzluğu gösterir.

Günler geçtikçe evlilik konusu uzaklaşır. Inez, ikinci kez, tıpkı Külkedisi gibi, Paul ile dansa gider.

Üçüncü gece: Gil de dansa gider, ama 20'li yılların Paris'inde. Orada Adriana ve Fitzgerald ile karşılaşır. Adriana ile Gil, Paris'te dolaşırlar; Seine Nehri kıyısında Zelda'yı canına kıymaktan alıkoyarlar. Daha sonra Gil, kendisi gibi Paris'i çok seven Salvador Dali ve Bunuel ile karşılaşır. Hatta kendisine bir film konusunda fikir verir. Sinema meraklıları, bunun 1962'de çevrilmiş gizemli bir film olan *Yok Edici Melek* (*El Angel Exterminador*) olduğunu anlayabilir. Her iki sanatçı da iki ayrı dünya ve zamanda yaşamanın çok doğal olduğunu savunurlar. Gil de artık başka zamandan bir kadına âşık olduğunun bilincindedir. Ertesi gün Gil, gene Rodin Müzesi'ne gider. Bu arada müstakbel damadının gece gezintilerinden kuşkulanan müstakbel kayınpeder, Gil'i izletmek için bir dedektif tutmuştur.

Dördüncü gece: Gece 12.00'de Gil de, onu izleyen dedektif de ortadan kaybolur. Stein, senaristin romanını pek beğenmez. Adriana ile Picasso ayrılmışlar, ilham perisi Afrika'ya gitmiştir.

Ertesi gün Inez, anne ve babasıyla Paris dışına gider. Aynı gün Gil, Seine Nehri kıyısında, 2010'da, Cole Porter'ın 1928'de bestelediği *Let's fall in love* eşliğinde dolaşırken eski bir kitapçıda Adriana'nın Matisse ve Picasso ile yaşadığı anılarını yazdığı bir kitap bulur. İçinde kendi adının geçtiğini görünce hemen metni çevirttirir. Anılara göre Gil, Adriana'ya bir çift küpe hediye edecek, sonra da birlikte yatacaklardır. Gil hemen otele dönerek Inez'in küpelerini hediye etmek için hazırlar; ama tam bu sırada Inez annesi ve babasıyla otele döner ve küpelerini aramaya başlar. Kendilerini herkesten üstün gören ana kız, *Külkedisi*'ndeki anne ve kızları gibi, hemen "hizmetçi" diyerek oda görevlisini şikâyet etmeye kalkarlar. Durumun kötüye gittiğini gören Gil, küpeleri bulmuş gibi yapıp otelden çıkarak, yeni bir çift küpe satın alır.

Beşinci gece: Gil, önce Stein'lara gider. Eleştirmen, Gil'in romanının özyaşamöyküsel olduğunu vurgulayarak Inez'in Paul ile kendisine ihanet ettiğini söyler. Allen, *Paris Bir Şenliktir*'in de özyaşamöyküsel olduğunu unutmayarak tüm olayları Gil'in gözünden anlatır, Paris'i de yine onun içöyküsel bakış açısından (Kıran & Eziler Kıran, 2007, s. 149) görselleştirir. Stein, Adriana'nın döndüğünü söyleyince Gil, hemen onu bulur. Değişik barlarda, lokantalarda, Paris sokaklarında dolaşırlar. Adriana küpeleri beğenir, ama daha ileriye gitmez. Bir anda zaman değişir, atlı bir araba onları on sekizinci yüzyılın sonlarına, Toulouse Lautrec'in sürekli resim yaptığı Moulin Rouge'a götürür. Kankan yapan dansçıların karşısında oturan ressamın yanına giderler. Paul Gauguin ve Henri Matisse de onlara katılır. Adriana çok mutludur. O, bu zamanda kalmak isterken Gil, artık 2010'lara dönmek ve romanını yazmak ister. Böylece Gil, âşık olduğu prensesinden ayrılır.

Külkedisi'nde iyi kalpli peri, Külkedisi'nin sıradan giysilerini tuvalete, terliklerini camdan ayakkabıya dönüştürür. Ancak saat gece on ikiyi her çalışında

Külkedisi ilk durumuna döner. Bir şey hariç: sarayda düşürdüğü camdan ayakkabıları ilk haline, terliklere dönmez. Zaten prens de onu bu ayakkabının eşinin izini sürerek bulur. Periler dünyasında değişmeyen tek nesne ayakkabıdır. Filmde ise 2010'larda hediye verilen küpeler, 1920'lerde ve on sekizinci yüzyılın sonlarında kaybolur.

Dengelerin yeniden kurulması: Ertesi sabah Gil, Inez'in Paul ile kendisine ihanet ettiğini yüzüne vursa da nişanlısı bunu hiç önemsemez, evlilikten vazgeçmek istemez; çünkü ona göre bu basit bir macera, evlilik ise daha ileriye dönük, ciddi bir projedir. Ayrıca Paul, evli de olsa, Inez için, toplumsal konum olarak –Gil ile kıyaslandığında– daha uygundur. Tam bu konuyu tartışırlarken Inez'in anne ve babası banyodan çıkmış gibi, bembeyaz otel bornozlarıyla odaya girerler. Dört kahramandan üçü kar beyazı bornoz giymekte, yalnız Gil gündelik giysileriyle dikkat çekmektedir. Bu sahne, üçü ile Gil arasındaki karşıtlığı gösterdiği gibi, anne ve baba arasındaki uyumu ve Gil ile Inez arasındaki anlaşmazlığı vurgular gibidir.

Gil, bu kez yüzeysel zevkleri olan, yaşam anlayışı para üzerine kurulu, kendi dünyasını bir türlü paylaşmayan nişanlısından ayrılmış ama çok sevdiği Paris'te kalma olanağını bulmuştur. Inez'in anne ve babası bu karardan son derece memnundur. Gil, yine Paris sokaklarına döner. Bu kez Hem'in de romanda çok sık gittiği Seine Nehri kıyısındaki ünlü Shakespeare and Company kitapçısına gider.

Sonuç durumu: Gil, gece 12'ye dek sokaklarda dolaşırsa da bir otomobil gelip onu almaz. Nişanlısından ayrılmasıyla 1920'lerin Paris gecelerine sığınması da sona erer. Artık zamanda yolculuk bitmiş, 2010'ların Paris'ine büyük bir memnuniyetle dönmüştür. Paris'in en güzel köprülerinden biri olan III. Alexandre Köprüsü üzerinde yürürken antikacıda çalışan genç kızla karşılaşır. Genç kız antikacıya yeni bir Cole Porter plağı geldiğini söyler. Genç kız da Paris'i, özellikle yağmur altında sevdiğini söyler. İki kahraman bu güzel köprü üzerinde mutlu bir biçimde uzaklaşırlar. Gil bir canlıdan, nişanlısından ayrılmış, neredeyse âşık olduğu bir kente kavuşmuştur.

Paris Bir Şenliktir'in tersine film, *Külkedisi* masalı gibi mutlu son ile biter.

Sonuç

Film, genç bir adamı Paris'in bir şenlik olduğu zamana taşıyarak onun duygularını keşfetmesini ve bir bakıma kişiliğini bulmasını anlatmaktadır. Dikkat çekici olan, Gil'in geçmişe dönük yolculuklarında yalnız oluşudur. Olaylara kendi açısından ve dışarıdan bakışı, onu iyi bir gözlemci de yapmaktadır. Sanatsal ve entelektüel bir coşkunun yaşandığı kurmaca 1920'li yıllar ile Gil'in Paris'te 2010'da yaşadığı yapmacık ve gerçek çevre, tam bir karşıtlık içindedir. Yalınlıktan hoşlanan Gil'in tersine nişanlısının ailesi, Paris ile hiç

ilgilenmeyerek, bu şehirde kendilerine uygun küçük bir Amerika yaratmışlardır. Şaraplarıyla ünlü Fransa'da bile Inez'in babası, California şaraplarını özler. Sanat tarihçisi gibi görünen Paul ise, Paris ile içtenlikle ilgilenmemekte, yüzeysel sanat bilgileriyle gösteriş yapmaktadır. Aslında Gil yaşadığı dönemden değil, bu tutucu, ayrıcalıklı, takıntılı ve snob çevresinden uzaklaşmak istemektedir. Belki de bu nedenle izleyici genç adamın rüya görüp görmediğini kendine sorar. Ama dedektifin XIV. Louis zamanındaki Versailles Sarayı'nda görülmesiyle böyle hayali bir yolculuk yaşanmadığı anlaşılır. Gil, gündüzleri nişanlısı ve onun ailesinden kaçmakta, geceleri Adriana ile buluşmakta, özlediği bir evrende mutlu olmaktadır. Bir başka anlatımla, filmin neredeyse sonuna dek Gil gündüzleri şimdiki zamana sıkışmış, geceleri "düşlere" dalmıştır. Filmin sonunda yaşadığı beş gecelik macera ve nişanlısından ayrılmasıyla artık ne yapacağını çok iyi bilmekte, bağımsızlığını elde etmenin keyfini yaşamaktadır.

Önemli saptamalardan biri de sanatın geleceği ve sonsuz oluşudur. Hemingway, Fitzgerald, Dali, Rodin, Bunuel, Matisse, Gauguin, Porter gibi saygın isimlerle Gil'in romanı ya da *Paris'te Gece Yarısı* filmi gelecekte de saygın bir yer bulabilecek midir?

Paris tutucu, zengin, sonradan görme Amerikalılar için tam bir bayram yeridir. *Paris Bir Şenliktir*'in tersine, Allen izleyicisine muhteşem bir Paris sunarken, aslında kente yakıştırılan kültür, moda, turizm etiketleriyle inceden inceye alay da etmektedir.

Metinlerarası ilişkiler yaklaşımı ile Allen'ın filminin değişik sanat dallarını nasıl barındırdığını, filmi nasıl zengin, çok katmanlı ve neşeli bir boyuta taşıdığını açıklamaya çalıştık. Ancak mutlaka Allen'a özgü çok ince, çok örtülü başka metinler de bu filmin içinde saklı bulunabilir. Her izleyici, kendi kültür ve bilgi birikimine göre filmde yeni özellikler keşfedip kendisi ile film ve Allen arasında özgün bağıntılar kurabilir. Belki de Allen'ın istediği de budur. Ama bu ilişkilerin hiçbirini kur(a)mayan izleyiciler de filmi büyük bir keyifle izleyip senaryodan, oyunculardan etkilenip sinemadan mutlu bir şekilde çıkabilirler. Amaç da bu değil mi?

Kaynakça

Allen, W. (Yönetmen). (2011). *Midnignt in Paris* [Film]. ABD.

Genette, G. (1982). *Palimsisites. La littérature au second degré.* Paris: Seuil.

Hemingway, E. (2016). *Paris Bir Şenliktir* (Çev. S. Özel). Ankara: Bilgi.

Kıran, Z. & Eziler Kıran, A. (2007). *Yazınsal Okuma Süreçleri.* Ankara: Seçkin.

Kristeva, J. (1969). *Semiotike. Recherche pour une sémanalyse.* Paris: Seuil.

Külkedisi (Masal) http://www.birmasal.com/search?q=külkedisi (Erişim tarihi: 15 Ekim 2016).

Sinemada Beyaz Cam Eleştirisi: *Şebeke* Filminde Televizyonun Günahları

Filiz Erdemir Göze[1]

Giriş

İlk düzenli yayınların gerçekleştirildiği 1930'lu yıllardan bu yana televizyon, insanların hayatındaki en önemli kitle iletişim aracıdır. Yapılan araştırmalar göstermektedir ki insanların çok büyük bir çoğunluğu, dünyada neler olup bittiğini öğrenmek için birincil kaynak olarak televizyonu kullanmaktadır. Çeşitli teknolojik gelişmeler ve içerik yapılanmalarıyla bugünkü konumuna gelen televizyonun genel olarak gelişim çizgisine bakıldığında, II. Dünya Savaşı'nın odak noktası olduğu görülür. Çünkü II. Dünya Savaşı sonrasında, televizyonun yıldızı parlamaya ve aile içindeki etkinliği artmaya başlar. 1950'lerin başında televizyon çarpıcı bir biçimde yaygınlaşır, alıcı satışları inanılmaz derecede artar ve televizyon, insanları radyoların başından ve sinema salonlarından kendisine doğru çeker. Böylece 1950'li yıllardan itibaren bir televizyon çağından bahsetmek olanaklı hale gelir.

Teknolojik bir araç, bir endüstri, kültür ve sanat üreticisi, bir eğlence kaynağı olmasının yanı sıra siyasal ve toplumsal bir kurum olarak da nitelendirilen televizyon, insanların hayat tarzlarında, kültürlerinde ve sosyal alışkanlıklarında büyük bir gelişim ve değişime yol açmıştır. Nitekim televizyonun diğer boş zaman etkinliklerine karşı ciddi bir rakip olduğu, dostlara, uyumaya, ev işlerine ve diğer iletişim araçlarını kullanmaya ayrılan zamanı azalttığı saptanmıştır. Televizyonun kısa sürede çok sayıda insana ulaşması ve gündelik yaşamın yapılaşmasında oldukça etkili olması, bu araca yönelik araştırmaların da hızlanmasını sağlamıştır. Bu çalışmalarda televizyonla ilgili olarak iyimser ve övgü dolu nitelendirmelere az da olsa rastlanmakla birlikte, televizyonun daha çok olumsuz eleştirel değerlendirmelere konu edildiği görülmektedir. Bu nedenle televizyon üzerine yapılan araştırmalarda çoğunlukla beyaz camın

---

1. Doç. Dr., Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Öğretim Üyesi.

olumsuz özellikleri üzerinde durulmuş ve çocuk ya da yetişkin izleyici için sakıncalı yönleri ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Kitle iletişim araçları içerisinde en çok eleştirilen ve olumsuz yönleriyle ön plana çıkartılan televizyon, kendisinden önce popüler olmuş bir kitle iletişim aracı olan sinemanın penceresinden de eleştiri oklarının hedefi olmuştur. Dolayısıyla televizyon çeşitli kesimlerce bu kadar yoğun bir biçimde sorgulanırken sinema da buna kayıtsız kalmamış, bazı filmleri aracılığıyla bu eleştirileri perdeye yansıtmıştır. Bu filmlerden biri de *Şebeke*'dir (*Network*, Sidney Lumet, 1976).[2] *Şebeke*, aradan geçen kırk yıla rağmen televizyona / televizyonculuğa yönelik eleştirileriyle güncelliğini koruyan bir yapıttır. Film, televizyonun altın çağını yaşadığı bir dönemde bu araca yönelttiği sistematik ve tutarlı eleştirileriyle günümüzde dahi en başarılı ve etkili filmlerden biri olarak kabul edilmektedir. Öyle ki Taylor'a göre, bu filmin ardından medya kuruluşları yavaş yavaş kamuoylarındaki imajları ile ilgilenmeye başlamışlar ve kurumsallıklarını "olumlu"ya çevirmek için çabalamışlardır (aktaran Hulse, 2012).

Bu bilgilerden hareketle bu çalışma, *Şebeke* filminin televizyonu / televizyonculuğu nasıl ele aldığı ve hangi imgelerle sunduğu sorularına cevap bulabilmeyi amaçlamaktadır. Ayrıca televizyona başlangıcından bu yana sistematik olarak yöneltilen birtakım eleştirilerin izini bu film aracılığıyla takip etmek çalışmanın bir diğer amacıdır.

Televizyon İmgesi Üzerine Düşünceler

Şebeke filminin televizyonla ilgili saptamalarına ve eleştirilerine geçmeden önce araştırmalarda nasıl bir televizyon imgesinin ortaya konulduğunu ve televizyon tanımlamalarında hangi özelliklerin ön plana çıkartıldığını kısaca belirtmekte fayda var. Bazılarına göre televizyon, insanların radyoya olan büyük aşinalıklarını takip ettiği için "resimli radyo" olarak (Trend, 2008, s. 126) ortaya çıkmıştır. Televizyon yeni bir araç olarak ortaya çıktığında bu araca yönelik övgüler, daha önce radyonun erdemlerini yüceltenlerin söylediklerinin neredeyse tamamını içermiştir. Bir yorumcuya göre televizyon, "İnsanların gerçekten evrensel olan ilk aracı ve uzantısıdır" (Cowen, 2011, s. 458). Groombridge'e göre (T.Y., s. 89) televizyon, dünyaya açılan bir pencere ve olmazsa olmaz bir araçken, Baggaley (1980, s. 1) televizyonun gereksiz bir iletişim medyası olduğunu düşünür. Althusser (2003, s.169) ise televizyonu devletin ideolojik aygıtları arasında sayar. Bourdieu (2000, s. 41) televizyon için, "pek az özerkliği olan ve gazeteciler arasındaki toplumsal ilişkilerden,

---

2. Filmin künyesi: Yönetmen: Sidney Lumet. Senaryo: Paddy Chayefsky. Oyuncular: Faye Dunaway (Diana Christensen), William Holden (Max Schumacher), Peter Finch (Howard Beale), Robert Duvall (Frank Hackett).

saçmalık derecesinde acımasız, azgın rekabet ilişkilerinden kaynaklanan bir dizi baskıların ağırlığı altındaki bir iletişim aygıtıdır" nitelendirmesinde bulunur.

Televizyon imgesinin çağrıştırdığı anlamlara baktığımızda ise, çok sayıda tanımlama ve nitelendirme ile karşılaşırız. Zira televizyonun ne olduğu üzerine çok az uzlaşma vardır: O, kimilerine göre "evrensel göz", "şeytan gözü" ya da "yırtıcı bir göz"dür (Briggs & Burke, 2004, s. 263). Bazen "görüntü krallığının imparatoru" (Küçükerdoğan, 2009, s. 23), "elektronik dev" (Mutlu, 2008, s. 13), toplumsal ve entelektüel evrenin arka planındaki radyasyon, yüz yıl önceki elektronik big-bang'in neredeyse gözle görülmez kalıntısıdır (Postman, 2004, s. 93) ve bütün iletişim araçları içinde röntgenciliğe en yakın araçtır (Esslin, 2001, s. 42).

Televizyon öncelikli olarak tüketimin nesnesidir. Bir pazar ürünü olan televizyon, belli özelliklerine ve modeline bağlı olarak, tüketici mutluluğu ve statü belirleyicisi olarak işlev görür (Lembo, 2007, s. 457). Televizyon, modern evin şömine ateşi (Postman & Paglia, 2011, s. 428), hayal bile edilemeyecek izlenim, deneyim ve fantazyaları mümkün kılarak bizi baştan çıkaran ama aynı zamanda maddenin yitirilmesini ve deneyimin duyarlılık dışında tutulmasını beraberinde getiren, gerçeklikten kaçış ve kaçamaklığın verdiği sarhoşluğu elde etme hüneridir (Robins, 1999, s. 190). Yeni epistemolojinin kumanda merkezidir. Çünkü diğer medya araçlarından yararlanışımız ağırlıkla televizyonun yönlendiriciliği ile olur ve televizyon iletişim ortamımızı, başka hiçbir iletişim aracının gücünün yetmeyeceği tarzlarda bizim adımıza düzenler (Postman, 2004, s. 91). Bu kadar yaşamımızın içine girmesinden dolayı da, "biz televizyonu değil, televizyon bizi izlemekte, yönlendirmekte ve bize kılavuzluk etmektedir" (Carpenter, 2011, s. 382). Bunların yanı sıra televizyon modern, postmodern, pre-modern, transmodern bir araçtır (Hartley, 2007, s. 597) ve melez bir ortamdır (Hall, 1996, s. 4).

Televizyon, konuşmaların aktörüdür ve kendi izleyici kitlesinin bireylerinin birçoğunun hayatının özel bir parçasıdır. Olaylar televizyon tarafından yapılandırılır ve televizyonun kendisi olay haline gelir (Ellis, 2006, s.12). Televizyon, bireylerin üzerinde yok edici etki bırakmakla kalmayan, tüm toplumsal doku üzerine gözünü diken (Briggs ve Burke, 2004, s. 263) bir kitle iletişim aracı olarak da nitelendirilir.

Görüldüğü gibi televizyonla ilgili çok sayıda tanımlama, nitelendirme ve değerlendirme söz konusudur. Bu görüşlerde çoğunlukla televizyona olumsuz anlamlar atfedildiği dikkati çekmektedir. Televizyonun geçmişten günümüze hangi başlıklar etrafında eleştirildiği de bu noktada önem kazanmaktadır. Bilindiği üzere 20. yüzyılın ikinci yarısına damga vuran bu kitle iletişim aracına yönelik olarak çok sayıda eleştiri söz konusudur. Bu temel eleştiri noktalarını da kısaca şöyle özetleyebiliriz:

Öncelikle "televizyon hakkındaki eleştirel literatürün gelişimi, televizyonun ilk olarak nasıl ve neden var olduğuyla başlar" (Trend, 2008, s. 126) ve bu araca yönelik teşhislerin iki temel noktada toplandığı dikkati çeker: İlkin televizyon, ortaya çıkışından sadece birkaç yıl sonra toplumların kültürel odak noktası haline gelmiştir. İkinci olarak da, baştan çıkarıcılığı, gerçekliği duyumsal olarak taklit edebilmesi ve en az psikolojik çabayla kolayca iletişim kurulabilirliğiyle temelden yeni bir iletişim aracı olarak yaygınlaşmıştır (Castells, 2005, s. 446).

Televizyon hakkındaki kaygılar, genel olarak "içerik", "izleme etkinliği" ve "ideoloji" başlıkları altında toplanabilir. İçerikle ilgili kaygılar; tipik olarak izleyicilerin, özellikle çocuklar ve gençler gibi hassas kesimin, şiddet içerikli çizgi filmlerde, kaba komediler ve polisiye programlarda gördüklerini taklit edeceği yönündeki genel varsayımı takip eder. Televizyonu izleme etkinliği, televizyonun ilk yıllarından beri insanları endişelendirmektedir. Bu endişenin kaynağı, televizyonun insanları kitap okumak, spor yapmak ya da sosyal etkileşimde bulunmak gibi daha sağlıklı şeyler yapmaktan alıkoyması üzerinedir. Son olarak insanların televizyonun ilettiği ideolojiler konusunda endişeleri bulunmaktadır. Çünkü mümkün olan en geniş seyirci demografisini isteyen televizyon, birçok yaygın inancı ve klişeyi yeniden oluşturur. Geleneksel cinsiyet rolleri, toplumdaki iktidar ve otoriteye karşı tutumlar ve ırk, etnik yapı, yaş, sosyal sınıf ve cinsel eğilimler hikâye anlatma ve ürün satma esnasında pekiştirilir (Trend, 2008, s. 129 - 131).

Televizyonun çıkışı yoğun, yalnız başına, dikkate dayalı okuma alışkanlığına dayanan bir kültürü derinden değiştirmiş ve onun yerine daha rahat, daha yayılmış, çok boyutlu ve hazır biçimdeki yeni bir düşünce tarzını, yeni bir gerçeklik algılama tarzını geçirmiştir[3] (Esslin, 2001, s. 15). Çünkü televizyon, kendine özgü tekniğiyle gerçekleri aktarırken, aslında televizyon gerçekliği denebilecek yeni bir gerçeklik yaratmaktadır (Poyraz, 2002, s. 22). İzleyiciyle gerçeklik arasında olağanüstü bir aracılık yeteneği olduğu için televizyon, bununla sınırlı kalmayarak, aynı zamanda gerçeklik ile kurmaca arasında da aracılık yapar (Monaco, 2014, s. 476). Bu nedenle televizyon izleyicileri dolaylı bir gerçeklik dünyasında yaşamakta ve karşılaşmadıkları insanlar, bulunmadıkları yerler hakkında gittikçe daha çok konuşup düşünmektedirler (Stephens, 2011, s. 417).

---

3. Belson, 1960 yılında Londra'da "*Televizyonun Gazete ve Dergi Okuyuşuna ve Satın Alışına Etkisi*" üzerine bir inceleme yapar. Bu incelemede 1157 yetişkinle görüşülür ve bu yetişkinlerden 288 kişi televizyon izlemeyenler, 869 kişi de izleyenler şeklinde sınıflandırılır. Araştırma sonucuna göre, televizyonun özellikle "nitelikli" gazetelerin satışını olumsuz yönde etkilediği, "popüler" gazetelerin satışını ise olumlu yönde etkilediği görülür. Yine bu araştırmaya göre, televizyonu az ya da hiç izlemeyenler "nitelikli" gazeteleri, televizyonu çok ya da orta sıklıkta izleyenlerden daha büyük oranda alıp okumaktadırlar (Masson, 1973, s. 24-25).

Televizyona yönelik eleştirilerin bir kısmı, artık ömrünü tamamlasa da, çok sayıda eleştirmene göre televizyon, haberleri önemsizleştiren, onların değerini azaltan bir araç olarak varlığını sürdürmektedir (Briggs & Burke, 2004, s. 263). Bunlardan hareketle televizyon ekranının, bir enformasyon zenginliği sunmanın yanı sıra görünenin gerçekliğini ekran dışında tutma ve bilgiye engel olma gibi işlevleri de barındırdığını söyleyebiliriz. Nitekim dünyanın gerçeklikleriyle ilgili bilgi ve haberleri veren ekran, aynı zamanda bu gerçeklikleri görme ve bilme şokuna karşı da bir perde oluşturmaktadır (Robins, 1999, s. 189). Bourdieu bu durumu, televizyonun birtakım şeyleri gizlemek için "gelgeç olay" diye nitelendirdiği konuları ön plana çıkarmasıyla açıklamaktadır (2000, s. 22-23). Bourdieu'ye göre televizyon, nüfusun çok büyük bir bölümünün fikirlerinin oluşturulmasında bir tür fiili tekele sahiptir. Aynı paralelde görüş bildiren Reeves'e göre (1989, s. 205 - 206), sosyal gündemin sembolik bir mekânı olarak televizyon, insanlara daima kabul edilebilir ölçülerde seslenmektedir. Her şeye kendi girdabına, reddedişine, kendi kültürüne ve kendi faydasına göre el atan televizyon, bu yönüyle adil olmaktan veya doğal olmaktan uzak bir aracıdır. Nitekim belli sosyal gündemleri uygun davranış olarak seyirciye ulaştıran bu araç, diğer gündem konularını önemsizleştirmekte ve yanlış sunmaktadır.

Şebeke Filmi Üzerine Birkaç Not

Filmin çekildiği 1970'li yıllar, ABD'nin bir "meşruiyet krizi" geçirdiği dönem olarak anılır. Geçmişte yaygın ve kayda değer eleştirilerden tümüyle muaf tutulmuş olan temel kurumlar, artık Amerikan halkının güvenini kaybetmiştir. Bu dönemde hükümete, siyasi liderlere, her türlü kurumsal liderliğe, iş dünyasına, sermayeye duyulan güvende önceki yıllara oranla ciddi düşüşler yaşanmıştır (Ryan & Kellner, 1997, s. 88-89). Bu süreçte ABD toplumunun liberal eleştirilerine zemin oluşturan başlıca araçlarından biri de yeni türeyen "komplo filmleri" türü olmuştur. Bu filmler, daha önceki politik macera filmlerinin Amerikan kurumlarını genellikle olumlayan güç dengelerini, aynı kurumları bütün belaların kaynağı olarak göstererek tersine çevirmeleri nedeniyle önemlidirler (Ryan & Kellner, 1997, s. 156-157).

Politik komplo filmlerine koşut olarak, 1970'li yıllarda, iş dünyasının kurum ve değerlerini eleştirel olarak sorgulayan ve bu kesimin çıkarlarının kamu yararı aleyhine seyrettiğini gösteren bir şirket içi komplo filmleri tür döngüsü ortaya çıkmıştır. Paddy Chayefsky'nin senaryosunu yazdığı ve Sidney Lumet'nin yönettiği *Şebeke*, bu türün ilkleri arasındadır ve en fazla ilgi toplamış olanlardan biridir (Ryan & Kellner, 1997, s. 165).

Filmin konusuna gelince: Filmin açılış sahnesi "Bu hikâye USB kanalının haber spikeri olan Howard Beale ile ilgilidir. O zamanlar, Howard Beale bir televizyon simgesiydi..." şeklinde başlamaktadır. Beale'ın programının reytingleri

düşünce, yönetim onu işten çıkarmaya karar verir ve bu durum Beale'ı çılgına çevirir. Depresyona giren Beale, programının canlı yayınında intihar edeceğini duyurur. Beale'ın çılgın hareketlerinin sonucu reytingler birden yükselir ve Beale "televizyon peygamberi" olarak yeni bir program yapmaya başlar. Kanalda çalışanların reyting için neleri göze alabileceğini tüm gerçekliğiyle aktaran bu film, Beale merkezli görünmekle birlikte aslında Diana hakkındadır. Çünkü televizyona yönelik bütün eleştiriler Diana üzerinden seyirciye aktarılır. Filmin olumlu özelliklerle temsil edilen bazı karakterleri olmakla birlikte, baskın karakter olumsuz özelliklerle seyirciye aktarılan Diana'dır.[4]

Film, medyanın Amerikan toplumunda neyin "gerçek" olarak algılanacağını belirlemekteki gücüne ilişkin giderek büyümekte olan akademik ve popüler söylemin sinemasal bir uzantısını oluşturmakla birlikte, toplumsal gerçekçilik ve absürd hicivcilik karışımı bir üslubu hem medyaya hem de şirketleşmiş kapitalizme bir saldırı düzenlemekte kullanmıştır (Ryan & Kellner, 1997, s. 165).

Henley (2011), Lumet'nin *Şebeke*'de en iyi yaptığı şeyin, basit bir mesajı aktarması değil, bunun yerine bir olayı ikna edici bir şekilde aktarması olduğunu ifade etmektedir. Henley'e göre, televizyonun bozuk, kaprisli ve yıkıcı bir sanayi olduğunu savunarak bir bildiri sunmak kolaydır. Ama bunların bir drama içinde dönüşmesi, hatta bir hicve dönüşmesi ve bu iki yaklaşımı kayda değer bir güvenle *Şebeke*'deki gibi birleştirme becerisi hâlâ çok zordur. Bu beceri sayesinde günümüzde bile Paddy Chayefsky'nin senaryosunun içindeki saf sosyolojik yorumlar ve etkili bir biçimde aktarılan kehanet gibi uyarılar parlamaya devam etmektedir.

Film üzerine yorum yapanların çoğunluğu, filmi bir televizyon hicvi olarak nitelendirseler de Lumet bu görüşe karşı çıkmıştır. Filmin senaryosunu ilk okuduğunda muhteşem olduğunu düşünen Lumet, senaryoya ilk bakanların bu senaryoyu parlak bir hiciv olarak gördüklerini söylemiştir. Ancak senarist Chayefsky'ye ve kendisine göre bu bir hiciv değil, düpedüz bir röportajdır.

---

4. 1900-1996 yılları arasında gazeteciliği konu alan 1000'in üzerinde film yapılmıştır. Bu filmlerin hepsi (hayali) gazetecilik imajları yaratmışlar ve aktarmışlardır. Hatta bu filmler mesleğin genel görünümünü de etkilemişlerdir. Bu filmlerde gazeteci ekran kahramanlarının, genellikle saplantılı bir şekilde kendilerini mesleğe adamış oldukları dikkati çekmektedir. Onlar ya marjinal bir özel hayata sahiptirler ya da hiç özel hayatları yoktur. Zira gazeteciler ve editörler gazeteleriyle evlidirler. Bazı yayınlarda gazetecilerle ilgili olumlu imajlara rastlanmakla birlikte bazılarında gazeteciler olumsuz imajlarla izleyicilere aktarılmaktadır. Çok sayıda filmde gazeteciler kaba, çoğunlukla bozulmuş, içki içen, sigara kullanan, sosyal uyumsuzluk gösteren, ön sayfada yer alabilmek için her şeyi yapabilecek, editörler ise sadece kârla ilgilenen karakterler olarak tasvir edilmişlerdir. İster çok olumlu ister çok olumsuz temsil edilsin, gazetecilik üzerine yapılan filmler mesleğin yeterli bir görünümünü sunamamışlardır. Çünkü Hollywood gerçeklikten kaçış ve oyalanmak için eğlence istemektedir. Bu nedenle bazı filmler gazeteciliği yüceltirken bazıları da gazetecileri vicdansız ve ahlaksız karakterler olarak sunmuşlardır. Olumlu ve olumsuz temsil edilen gazeteci kahramanlar arasındaki bu zıtlıklar, türün tüm tarihi boyunca yayılmıştır (Nitsch, 2005).

Çünkü hem Lumet hem de Chayefsky televizyonda yetişmişlerdir; bu yüzden de ne ile uğraşacaklarını ve neyi aktaracaklarını iyi bilmektedirler (Lewis, 2003).

Şebeke'de Televizyonun Günahları

Şebeke filmi, televizyona / televizyonculuğa yönelik zengin bir eleştiri sunmaktadır. Filmde eğlenceden reytinge kadar birçok başlık altında bir anlamda "televizyonun günahları" sorgulanmakta ve geçmişten bugüne kadar televizyon için dile getirilen kaygılar, sistematik bir biçimde seyirciye aktarılmaktadır. Filmin televizyon için söylediklerinin ışığında oluşturulan kategoriler ise şu şekildedir:

Ekrandan Yansıyan Eğlence

Televizyonu insanlığın ufkunu genişletebilen ve büyütebilen teknolojik bir mucize, bir iletişim ve bilgilenme vasıtası, herkesin hayat tarzını ve gündelik alışkanlıklarını değiştiren bir araç, eğlenceyi ne zaman istenirse, neredeyse gece gündüz her saat mevcut olan temel bir insani hak yapan harika bir yeni iletişim aracı olarak olumlu özelliklerle niteleyen Esslin, "televizyonun bu olumlu özelliklerinin ve başarılarının çoğu halihazırda ispatlanmış olmasına ve diğer özelliklerinin gelecekte fayda vaadetmesine rağmen, televizyonun o kadar da faydalı olmayan uzun dönemli etkileri görmezden gelinemez" der (2001, s. 87-88). Televizyona yönelik bu olumsuz nitelendirmelerin başında ise, eğlence gelmektedir. Ancak burada bir noktayı gözden kaçırmamak gerekiyor. Aslında kamu hizmeti yayıncılığı yapan kurumların yayın politikalarında bile "haber vermek", "bilgi vermek" ve sonrasında "eğlendirmek" başlığı yer almaktadır. Araştırmacıların genel olarak eleştirdikleri nokta ise, eğlence unsurunun televizyondaki bütün programların içine işlemesi ve reyting için başat konuma getirilmesidir.

Postman, televizyonun tek bir kalıcı sesle, eğlencenin sesiyle konuştuğunu ve eğlencenin, televizyondaki her türlü söylemin üst-ideolojisi olduğunu söyler (2004, s. 93, 102). Postman'a göre, burada neyin gösterildiğinin ya da hangi bakış açısının yansıtıldığının hiçbir önemi yoktur. Zira her şeyin üstünde tutulan varsayım, bunların hepsinin bizim eğlenmemiz ve haz almamız gözetilerek sunulmasıdır. Matelski'ye göre (1996, s. 23), televizyoncuların çoğu inkâr etse de televizyon, gerçekte tamamen eğlendirici bir araç olarak gelişmiştir. Bunun gerekçesi ise, izleyicilerin evde mutlu ve sakin bir akşam geçirmek istemeleri ve uzun bir çalışma gününün ardından üzücü olayları duymayı istememeleridir. Bu nedenle Williams (Stevenson, 2008, s. 41), televizyon akışına bakarak televizyon izleme deneyimini ele aldığı çalışmasında, ister kamu hizmeti yayıncısı isterse ticari girişim olsun, her iki televizyonun ortak noktasının, programlamanın

izleyiciyi akşam eğlencesi için alıkoyma girişimi adına ardışık bir akış içinde düzenlenmesi olduğu sonucuna varmıştır.

Televizyon, sadece yapımcıları tarafından değil, izleyicileri tarafından da öncelikle bir eğlence aracı olarak algılanmakta; haberler, belgeseller ve siyasi yayınlar da dahil olmak üzere bütün programlar hakkında son adımda eğlence değeriyle hüküm verilmektedir (Esslin, 2001, s. 73-74). Dolayısıyla Bauman'ın (1998, s. 217) "telekent" olarak nitelendirdiği televizyon dünyasında yer alanlar, yalnızca zevk nesneleri olarak görünürler ve artık eğlendirmedikleri zaman ekrandan ve dolayısıyla dünyadan "zaplanabilirler". Eğlence sunmak, tek var olma amaçlarıdır ve bu amacı, birbirini izleyen her açışta yeniden doğrulamak zorundadırlar.

Kellner, eğlence şekillerinin, haberlerin içine kadar işlediğini ve "sansasyonel eğitlence" (eğitim+eğlence, *infotainment*) kültürünün giderek popülerleştiğini dile getirir (2013, s. 19). Filmde Diana'nın "haberlere burnumu sokmam, ama televizyon bir şov dünyasıdır ve haberler bile biraz eğlence içermelidir" ifadesi, televizyonda haberlerde bile eğlencenin temel amaç olarak görülmesinin bir yansımasıdır. Yine Howard Beale televizyonu "en harika ve en güçlü propaganda aracı" olarak tanımladıktan sonra sözlerine şöyle devam eder: "Televizyon gerçek değildir. Televizyon lanet olası bir eğlence parkıdır. Televizyon bir sirk, bir karnaval, seyahat eden akrobatların, hikâyecilerin, dansçıların, şarkıcıların, jonglörlerin, aslan terbiyecilerinin ve futbolcuların olduğu bir dünyadır. Bir zaman geçirme aracıdır". Televizyonun zaman geçirme ve eğlence aracı olarak görülmesi nedeniyle Beale'ın programı yenilenir. Beale, programa "tüm zamanların en çılgın peygamberi" diye çağrılır. Haber programı artık tamamen bir şova dönüştürülmüştür. Çünkü televizyonda her program eğlenceye hizmet etmektedir.

Televizyonun kitleleri etkileme ve kendine çekme gücünün yüksek olması, bu aracın çeşitli amaçları gerçekleştirmek için kullanılmasını da doğurmuştur. Örneğin olumsuz giden birtakım şeylere yönelik kaygıların azaltılması amacıyla eğlencenin kullanılması, bu yollardan biridir. Filmde Beale'ın çalıştığı kanalın yöneticisi olan Jensen, Beale'a ideolojilerin artık var olmadığını ve tek gücün para olduğunu söyler ve şöyle devam eder: "Öylesine evrensel bir holding düşünün ki, oradaki herkes ortak bir amaç uğruna çalışsın. Herkes eşit hisselere sahip olsun, tüm ihtiyaçlar giderilsin, bütün kaygılar yatıştırılsın, bütün sıkıntılar neşeye dönüşsün... Ve ben, bu müjde herkese haber verilsin diye seni seçtim". Jensen'ın bu amaç için Beale'ı seçmesinin nedeni de, Beale'ın televizyonda olması ve haftanın her günü 60 milyon insan tarafından izlenmesidir. Böylece bütün kaygılar ve bütün sıkıntılar televizyon sayesinde yok olacak ve bu olumsuzluklar neşeye dönüşecektir.

Özetle geçmişte de günümüzde de televizyon, bireyler ve aileler için en başta gelen eğlence ve vakit geçirme aracıdır. Bunun için televizyon programları,

eğlence mantığına göre düzenlenmekte ve eğlence hemen bütün programların başat unsuru haline getirilmektedir. Böyle bir stratejinin benimsenmesinde insanların ciddi konuları düşünmelerinin engellenmesi gibi bir amacın yattığını da gözden uzak tutmamak gerekir.

Hayatı Televizyondan Öğrenmek - Hayatı Televizyonla Yaşamak

Günümüz insanı, televizyondan sergilenen farklı birçok program aracılığıyla evden çıkmadan dahi toplumsal hayatının belli ihtiyaçlarını karşılamaktadır. Çünkü televizyon programları, dünyayı eve taşımakta ve bireyin dünya ile olan bağını oluşturmaktadır. Hemen her sahnesiyle ciddi bir televizyon eleştirisi sunan *Şebeke* filminde, günlük yaşamın gerçeklerini bir tarafa bırakıp televizyon dünyasında yaşayan ve tek hayatı televizyon ve reyting olan Diana karakteri ile karşılaşırız. Bu karakterle ve karakterin özelinde televizyon neslinin olayları ele alış tarzıyla ilgili en doğru tespiti Max yapar. Aynı televizyon kanalında çalışan Max'in, Diana hakkındaki yorumu şöyledir: "Gerçekten duyguları var mı bilmiyorum. O kız televizyon neslinden. Hayatı Bugs Bunny'den öğrenmiş. Bildiği tek gerçek, televizyon setinden gördükleri. Kafasında bizim gerçek hayatta yaşamamız gereken senaryolar oluşturuyor. Mesela 'haftanın filmi'gibi". Görüldüğü gibi bu sözlerle, "televizyon nesli" olarak nitelendirilen neslin, televizyon yüzünden duygularını kaybettikleri ve televizyonun kurguladıklarını gerçek zannederek, hayatlarının akışını buna göre düzenledikleri ifade edilmektedir.

Max'in "Sen yaşayan bir televizyon gibisin Diana. Güçlüklere kayıtsız, mutluluğa duyarsız. Savaş, cinayet, ölüm... bunlar senin için birkaç şişe biradan farksız ve hayatın koşuşturması senin için bir komedi filminden ibaret. Zaman ve mekân algını bile ufak anlara ve ânı ise tekrarlara hapsedip mahvediyorsun. Tamamen delirmişsin" şeklindeki sözleri, Diana'yı hedef almaktadır, ama gerçekte televizyon dünyasına ve bu dünyanın "tutsaklarına" yönelik eleştirileri barındırmaktadır. Çünkü Diana örneğinde görüldüğü gibi, gerçek hayatın en kötü taraflarını temsil eden cinayet, savaş ve ölüm gibi olaylar, televizyon dünyasında önemsenmeyen, sadece reyting getirisi olan olaylar olarak görülmektedir. Bu da televizyonun en ciddi konuları bile sıradanlaştırdığının ve insanlarda umursamazlığa neden olduğunun birer kanıtıdır.

Özellikle "televizyon nesli" için beyaz cam o kadar hayatın içindedir ki, yaşamdaki her şey televizyon yapımlarından aktarıldığı şekliyle değerlendirilir. Bu kişilere göre, yaşam da bir televizyon anlatısından ibarettir ve bu anlatının senaryosuna göre yaşanmalıdır. Nitekim filmin birçok sahnesinde Diana ile Max arasındaki diyaloglar bu gerçeği gözler önüne serer.[5] Max, Diana için

---

5. Max ile Diana arasında geçen, gerçek dünya - televizyon dünyası odağındaki tartışmalar şu şekildedir:

karısını terk ederken hayatlarını nasıl televizyon dizilerindeki senaryoya uygun şekilde yaşadıklarını ve bu senaryoya göre biçimlendirdiklerini "Aldatılan kadın, aldatan kocayı evden kovar. Ama endişelenme, eninde sonunda sana döneceğim. Bütün göstergeler onu terk edip sana geri döneceğimi söylüyor. Çünkü seyirciler mutlu Amerikan ailesinin bozulmasını istemez. Sonunda intihar ettiğim bir senaryo daha var. Anna Karenina'nın televizyona uyarlanmış hali" cümleleriyle net bir biçimde ortaya koyar.

Esslin'e göre (2001, s. 43) televizyon, gerçekle kurgu, gerçek dünya ile fantezi arasındaki ayrımı bulanıklaştıran bir araçtır. Televizyonun sunduğu dünya, gerçekte bir fantezi dünyasıdır. Zira seyirciye gösterdiği, ekranlardan seyredilebilen ama yakalanamayan ve dokunulamayan bir dünyadır. Hall'a göre de (1996, s. 4) televizyon ekranının şeffaflığı sadece bir illüzyondan ibarettir. Zira televizyon, telesine aracılığıyla sanki şeffaflığı yakalamış gibi görünmesine rağmen, izleyicilere ulaşan bu imaj, gerçeğin yeniden sunumu veya yapılandırılmasıdır ve onun kendi gerçekliği değildir. Beale, televizyonun içinde çalışan biri olarak bu gerçekleri şöyle dile getirir:

> Bizden hiçbir gerçeği öğrenemezsiniz millet. Biz size duymak istediklerinizi söyleriz. Deli gibi yalan sıkarız. Bunların hepsi aldatmaca millet, hiçbiri gerçek değil. Ama siz günlerce, gecelerce orada oturuyorsunuz, her yaştan, her renkten, her dinden insanlar. Bildiğiniz tek şey biziz. Burada gösterdiğimiz tüm saçmalıklara inanıyorsunuz. Ekranda gördüklerinizi gerçek sanıyorsunuz, hayatlarınız gerçek olmaktan çıkıyor. Ekran size ne söylerse onu yapıyorsunuz. Ekrandakiler gibi görünüyorsunuz, ekrandakiler ne yerse onu yiyorsunuz. Çocuklarınızı ona göre yetiştiriyorsunuz. Ekrandakiler gibi düşünüyorsunuz. Bu tamamen delilik. Sizi manyaklar. Biz tamamen illüzyonuz. Hemen bütün televizyonlarınızı kapatın. Hemen şimdi kapatın. Kapatın ve bir daha açmayın.

Görüldüğü üzere gerçek olan artık birebir deneyimlediklerimiz değil, televizyon ekranlarından bize verilendir. Televizyon pratikleri, uzam ve zaman duyularımızı yeni baştan düzenler ve böylelikle gerçek kurgusal olur. Beale'in de yukarıda aktardığı gibi, bu illüzyon dünyasında yaşananlar, tek gerçeklik olarak kabul edilir ve insanlar hayatlarını buna göre düzenler. Televizyon ekranından yansıyan her şeyin tek doğru olarak kabul edilmesi ve bu araca haber alma'dan eğitime kadar birçok konuda çok fazla önem atfedilmesi, büyük bir

---

Max: Asıl ve gerçek dünya, şu an yaşadığımız yer... Senin duygusal olarak nitelediğin şeyleri benim neslim yalnızca basit ve ahlaklı bir şey olarak görüyor. Ben senin sevmen gereken adamım. Hayatının bir parçasıyım. Burada yaşıyorum. Gerçeğim. Başka bir kanala geçemezsin.
Diana: Senaryomuzun geldiği nokta hoşuma gitmiyor. Gittikçe hastalıklı bir drama dönüşüyor.
Max: Yani programı bitiriyorsun.
Diana: Evet.
Max: Ve işte mutlu son. Şımarık kocanın aklı başına gelir. Karısına döner, uzun süredir gerçek aşkı yaşadığı kadına. Kalpsiz genç kadın ıssız harabesinde yalnız kalır. Müzik ihtişamla yükselir. Son jenerikler ve sonraki bölümün kısa bir özeti.

sorun olarak karşımızda durmaktadır. Bu sorunun altında yatan neden de, televizyonun kitleleri etkileme ve inandırma gücünün çok yüksek olmasıdır.

Beale, hem televizyonun bu yapısını hem de televizyon neslinin özelliklerini ekranlardan kendisini izleyenlere şöyle anlatır:

> Bildiğiniz tek şey bu ekranın içinde olanlar. Şu anda neslimizdeki tüm bireyler bu ekranda gösterilmeyen hiçbir şey hakkında fikir sahibi değil. Asıl gerçek bu ekran. Her şeyin açığa çıktığı yer. Bu ekran başkanları, başbakanları, Papa'yı rezil de eder vezir de! Bu ekran, inancı kalmamış dünyamızın en görkemli ve en muhteşem gücüdür. Bizi ilgilendiren şey, bu ekranın yanlı ellerin himayesi altında olduğudur.

Beale'ın aktardığı gibi televizyon, filmin ele aldığı dönem için en önemli bilgi kaynağıdır ve toplumun büyük çoğunluğu da başka bir kaynağa ihtiyaç duymamaktadır.[6] Ekrandan yansıyanlar, sorgulanmaksızın doğru olarak kabul edilmekte ve televizyon büyük ve muhteşem bir güç olarak betimlenmektedir.

Ekran Yüzü Olmanın Çekiciliği

Televizyon, izleyicilerini sadık hale getirmek için savaş öncesi radyo dizilerinin reçeteleriyle sinemadan alınan star sistemini bir araya getirmiştir. Her ne kadar 1950'li yılların başında bir televizyon şebekesi, sinemadan daha fazla izleyiciye sahip olsa da, sinemanın hayli yüksek fiyatlar ödediği yıldızları televizyonda çalıştırmak pek mümkün değildir (Barbier & Lavenir, 2001, s. 265). Bu nedenle televizyon, kendi yüzlerini / ünlülerini yaratır. Televizyon ünlüleri, televizyonda çalışan sunucu ya da spikerler olabileceği gibi sıradan insanlar da olabilir. Televizyon ünlüsü olabilmek için dönemin koşullarına göre belirli şartları yerine getirmek gerekir. Bu kişilerin ekran yüzü olarak televizyonda görünmelerinin sağlanmasında ise, seyircilerin onlara gösterdikleri ilgi, bir diğer ifadeyle reyting oranları etkili olmaktadır.

Mullan'a göre (aktaran Çaplı, 2002, s. 190-191) televizyon, gösteriş, şöhret, başarı görüntüleri ve öykülerini sıkça yayınlayarak sıradan insanın sıradan olmayan zevkler elde etmesini özendirmektedir. Bu nedenle sıradan izleyiciler, kendilerine mutlu, başarılı ve güzel olarak sunulan bu imgesel dünyanın içerisinde bir gün yer alabilecekleri umuduyla yaşamaktadırlar. Bu imgesel dünyada yer alabilmek için insanların neler yapabileceği ve ekran yüzü olmanın neden bu kadar çekici olduğu *Şebeke*'de çarpıcı bir şekilde ortaya konulmuştur. Diana, televizyon için bir kahraman yaratılmasının gerekliliğini konsept analiz raporunu gerekçe göstererek şöyle anlatır: "... Amerikan halkının içine kapandığını söylüyor. Vietnam Savaşı, Watergate Skandalı, ekonomik kriz

---

6. 1974 yılıyla birlikte televizyon en eski kitle iletişim aracı ve Amerikalıların çoğunun günün olaylarını öğrendiği başlıca araç olan gazeteleri geçmişti (Monaco, 2014, s. 442).

onları hırpaladı. Kabuklarına çekilip didişmeye başladılar. Hiçbir şeyin yararı olmuyor. Bu analiz raporu da, Amerikan halkının içindeki öfkeyi dile getirecek bir kahraman aradığını belirtiyor". Görüldüğü gibi kurgu bir kahramanın yaratılmasının altında da, hedef kitlenin ilgisinin sıkıntılardan ve krizlerden başka bir yöne çekilmesi yatmaktadır. Böylece insanlar, beğendikleri bir kahraman vasıtasıyla günlük hayatın zorluklarının üstesinden gelecekler ve televizyon ekranı karşısında her şeyi unutacaklardır.

Bu kahraman da kitleleri peşinden sürükleyeceğine inandıkları Howard Beale'dır. Beale, televizyonla milyonlarca kişiye seslendiği için kendisinin seçildiğini ve kutsandığını ekranlarda söyledikten sonra seyircilerden inanılmaz tepkiler gelir. Kanal yöneticilerinden Hackett, artık "manyak" ve "popüler" bir yıldızları olduğunu söyler. Öyle ki *Times* ve *New York Times* Beale'ı kapağa taşırlar. Arkadaşı Max ise, Beale'ın tedaviye ihtiyacı olduğunu düşünür. Zira bu ilgiden dolayı Beale, kendini peygamber zannetmeye başlamıştır. Bu konuda Diana'nın yorumu şöyledir: "Howard Beale şu anda bir boşluğu dolduruyor. Ekran başındakiler sahte de olsa, Musa kadar çılgın da olsa, kendilerine modern bir peygamber arıyor. Yarın en az yüzde 50 reyting alacak, hatta yüzde 60. Howard Beale bir ilah yarattı". Yaratılan bu ilah, kendisini seyredenleri de etkilemektedir. Howard bir şovunda da Amerikan şirketlerinin bir bir Arap petrol zenginleri tarafından satın alındığını, bunu durduracak kesimin de halk olduğunu söyler ve Beyaz Saray'a tepki için bir milyon telgraf çekilmesini ister. Beale'ın (televizyonun) izleyici üzerindeki etkisi burada da kendini gösterir ve herkes Beyaz Saray'ı telgraf yağmuruna tutar.

Aynı şekilde filmde televizyon yüzü / yıldızı olmanın ne kadar önemli olduğu vurgusu sık sık yapılmaktadır. Örneğin programı sunması için teklif götürülen kadın, bir suç örgütü liderinin yanına gider ve ona şöyle seslenir: "Ahmet, buna inanamayacaksın. Seni bir TV yıldızı yapacağım. Herkes evinde seni izleyecek". Bu "cazip" teklifi suç örgütü lideri hemen kabul eder. Zira kimse televizyonda görünmeyi ve milyonlarca kişiye ulaşmayı reddedememektedir. Çünkü televizyonlar reyting için şiddeti ve şiddetin unsurlarını ekrana taşımakta bir sakınca görmemekte, aynı şekilde şiddetin yaratıcı özneleri de ekrana çıkmak için çabalamaktadırlar. Böylece kirli ilişkiler ağı, reyting için kurulmaktadır.

Görüldüğü üzere televizyona çıkmak demek, çok sayıda insana ulaşmak ve bu sayede tanınmak anlamını taşımaktadır. Televizyon çeşitli dönemlerde reyting alacağını düşündüğü kişileri ünlü yapmış, bu kişilerin popülerliği azalınca da onları ekran dışına itebilmiştir. Filmde açıkça ortaya konulduğu üzere, televizyon hemen herkesi bir anda ünlü yapabilme gücüne sahip bir kitle iletişim aracıdır. Reyting için televizyon sıradan kişilerden bir kahraman yaratabilmektedir. Diğer taraftan ekran yüzü olmanın çekiciliği de insanları muhatlıkla baştan çıkarabilmektedir.

Her Şey Reyting İçin

Televizyon kanalları için reklam gelirleri çok önemlidir. Bunun için kanallar arasında reklam ve dolayısıyla da reyting için büyük bir rekabet vardır. Zira kim daha çok izleyiciye ulaşabilirse, reklamverenler o kanalı tercih edecektir. Bu iletişim ortamında reyting alamayan, dolayısıyla geniş bir izleyici kitlesine ulaşamayan programlar ve televizyon yüzleri ekranlara veda etmek zorunda kalacak ve yerleri başka programlar ya da kişiler tarafından doldurulacaktır. Televizyon kanalları için reytingin ne kadar önemli olduğu ve reyting için neler yapılabileceği *Şebeke*'de net olarak ortaya konulmaktadır. Filmin açılış sahnesinde Howard Beale'ın hikâyesi, Beale'ın görüntüsü üzerine dış ses tarafından şöyle anlatılır:

> Bu hikâye USB kanalının haber spikeri olan Howard Beale ile ilgilidir. O zamanlar, Howard Beale bir televizyon simgesiydi. Bu adamın 16 izlenme oranı ve 28 izlenme payı vardı. 1969 yılında, şansı ters gitmeye başladı. İzlenme payı 22'ye düştü. Ertesi yıl karısı öldü ve 8 izlenme oranı, 12 izlenme payıyla çocuksuz bir dul haline geldi. Tamamen kabuğuna çekildi ve kendini içkiye verdi. Ve 22 Eylül 1975'te, iki hafta sonra uygulanmak üzere işinden kovuldu.

Görüldüğü gibi filmde haber bülteni sunan Beale'ın parlak kariyeri sona doğru yaklaşmaktadır. Çünkü izleyici kitlesini büyük oranda kaybetmiştir. Bu nedenle işten kovulacağı en yakın arkadaşı ve meslektaşı tarafından kendisine bildirilir. Buna karşılık Beale, yedi haberlerinin tam ortasında, canlı yayında beynini dağıtacağını söyleyince arkadaşı Schumacher'in bu konudaki yorumu "Deli gibi reyting alırsınız. Sana bunu garanti edebilirim. En az yüzde 50. Bundan bir dizi bile çıkartabiliriz. Haftanın intiharı. Haftanın infazı. Buna bayıldım. İntiharlar. Suikastler. Manyak bombacılar. Mafya tetikçileri. Otomobil kazaları. Ölüm saati. Aileler için harika bir pazar gecesi seyirliği. Disney'i bile siler atarız" şeklinde olur.

Bu sözlerde de şiddetin nasıl bir reyting getirdiği, televizyonun bu şiddet olaylarını nasıl klişe kalıplarla aktardığı ve izleyicilerin de bunları nasıl bir zevkle izlediğinin açık bir ifadesini görürüz. Ayrıca şiddetin eğlencenin asli unsuru haline getirilmesi ve ailelerin de bunları eğlenerek izlemeleri ciddi sorunların varlığına işaret etmektedir. Nitekim filmde de bu olumsuz yapının ciddi bir eleştirisi söz konusudur.

Beale, programının kötü reytinginden dolayı kovulacağını öğrenince radikal bir karar alır. Daha önce de ifade ettiği gibi, bir hafta sonraki bültende kendisini öldüreceğini canlı yayındayken ilan ederek şöyle der: "Kötü reytinglerden dolayı, iki hafta sonra bu programdan emekli olacağımı duyurmak istiyorum. Bu program beni hayata bağlayan tek şeydi ve bu yüzden kendimi öldürmeye karar verdim. Bir hafta sonra bu programda beynimi dağıtacağım. Gelecek

salıyı bekleyin. Medyanın bu programı pompalamak için bir haftası var. Bundan çok yüksek reyting almamız lazım. Çok rahat yüzde 50".

Bu konuşmadan sonra Beale, apar topar yerinden kaldırılır. Diğer kanallar bu olayı haber yaparlar. Kanalın lobisinde çok sayıda kameraman ve muhabir Beale'ı bekler. Bir anda popüler olan Beale, yeni bir program yapmaya başlar ve "Howard Beale Show" 42 puanlık bir reytinge ulaşarak diğer bütün haber programlarının toplamı kadar izlenme payı elde eder. Nielsen reytinglerine göre "Howard Beale Show" o ayın en çok izlenen dördüncü programı olur ve bu bir haber programı için olağanüstü bir başarı olarak kabul edilir.

Filmde reyting için her şeyin yapılabileceği, özellikle Diana karakteri üzerinden aktarılmaktadır. Öyle ki Diana'nın reyting için yapamayacağı şey yoktur ve Diana, hayattan tek istediğinin %30 izlenme payı ve %20 reyting olduğunu söyler. Hatta Diana, reyting alabilmek ve sansasyonel olmak için kendi kanalları hakkında dava açılmasını bile ister ve bu arzusunu da "Aylarca manşetlerden inmeyiz. Watergate'den bile daha çok sükse yaparız. Tüm ihtiyacımız, bize açılacak altı haftalık bir dava" şeklindeki sözleriyle dile getirir.

Kısacası televizyonların reyting için yapamayacakları hiçbir şey yoktur. Televizyon kanalları için, programlarını mümkün olan en fazla kişiye ulaştırmak ve böylece izlenirlik oranlarını yükselterek reklam alabilmek temel amaçtır.[7] Bu nedenle kanallar, sıra dışı yapımlardan sıra dışı kişi ve hikâyelere kadar her şeyi reyting amacıyla kullanabilmektedir. En çok reytingi alabilmek için kişilerin özel hayatına müdahale edilmekte ve sansasyonel olan her şey ekranlara taşınmaktadır. Bu davranışların etik bir sorun olarak görülmemesi ise televizyon yayıncılığı açısından düşündürücüdür.

Televizyon-Şiddet İlişkisi: Reyting İçin Şiddetin Ekranı Olmak

Televizyon, 1960'lı yıllardan başlayarak zararlı olduğu öne sürülen, toplumsal ve bireysel şiddeti taşıdığı varsayılan medya hiyerarşisinin doruğunda yer alır (Maigret, 2012, s. 71) ve medyada şiddet, eleştirmenler için bir seçim aracı olur. Hatta bazı gözlemciler, tüm televizyon politikası tarihinin, gerçekte televizyondaki şiddet ve seks konusunda yapılan tartışmaların tarihinden

---

7. Televizyonun ilk günlerinde bir sponsor, görece az seyircisi olan bir programı finanse edebiliyordu. Onun amacı büyük izlenme oranı puanları değil, prestij ve etkiydi. Ancak günümüzde televizyonların programlamayı kontrol etmesi, izlenme oranları düzenini çok önemli hale getirdi. Programlar yalnızca tek tek ve dikkatli bir biçimde tasnif edilmedi, aynı zamanda her televizyon kanalının yıllık ortalaması da "başarı" ya da "başarısızlığın" belirtisi oldu. 1960'tan bu yana geçen birçok yılda birinci ve ikinci televizyon kanalı arasındaki izlenme oranları ortalamasındaki fark, istatistik olarak önemsiz denecek kadar küçük olmuştur, ama izlenme oranlarının psikolojisi öylesine büyük bir takıntıdır ki, önemsiz puan farkları hâlâ reklam gelirlerinde on milyonlarca dolar fark yaratabilmektedir (Monaco, 2014, s. 444).

oluştuğunu söyler. Bunun nedeni de televizyonun 1950'lerin ortalarında halkın dünyasına bir tüketim malı olarak giren, görece yeni bir olgu olmasıdır. Bu yeni olgu ile birlikte bu aracın getirebileceği muhtemel olumsuz etkiler hakkındaki endişeler hemen başlar. Çünkü daha önce ucuz romanlar, filmler ve radyo için duyulan kaygılar televizyona miras kalmıştır (Trend, 2008, s. 125). Bunların sonucunda da "eğer televizyon olmasaydı, pek çok ülkede ahlaksızlık, dil, cinsellik, şiddet ya da benzer olgular hakkında bu denli çok tartışma olmazdı" düşüncesi yaygın olarak dile getirilir (Briggs & Burke, 2004, s. 263).

İlk dönemlerdeki ve hatta sonrasında bile televizyonun etkileri üzerine yürütülen çalışmaların çoğunluğu, televizyon ve şiddet ilişkisine dairdir. Bu görüşlere göre televizyon, özellikle çocuklar ve gençler üzerinde şiddet ve saldırganlık, ahlaki değerler, cinsellik gibi konularda olumsuz etkilere sahiptir. Gerbner, televizyonun fiziksel saldırganlık olaylarını tasvir edişini tanımlamak için "mutlu şiddet" terimini bulur. Yıllar sonra da "kötü dünya sendromu" olarak adlandırdığı bir teori geliştirir. Buna göre, eğer kişi insanların çok televizyon izlediği bir evde yaşıyorsa, o kişi aynı dünyada yaşayan, ama daha az televizyon izleyen yan komşusundan daha kötü bir dünyada yaşıyor demektir. Çünkü programlar, insanların en kötü korkularını, kaygılarını ve paranoyalarını pekiştirmektedir. Gerbner'in görüşüne göre, çok televizyon izlemenin başka bir sonucu, kişinin televizyonda gösterilen şiddetin normal olduğuna inanmaya başlamasıdır. Televizyon, ayrıca izleyicileri kurbanlara ve acı çekmeye karşı duyarsızlaştırarak şiddetin sonuçlarını anlama, empati kurma, bir şeye karşı çıkma ve bir şeyi protesto etme yeteneklerini kaybetmelerine neden olur (aktaran Trend, 2008, s. 139). Televizyonun "yoğun" izleyicileri, kaygı ve korkularını ifade etmeye "hafif" izleyicilere kıyasla daha fazla yatkındır. Aynı kapsamda, yoğun izleyiciler mahallelerinin güvensiz olduğuna inanır, suç korkusunun çok ciddi kişisel bir sorun olduğunu beyan eder ve veriler hangi doğrultuda olursa olsun, suçun ve kanunsuzluğun artmakta olduğunu farz ederler (Gerbner, 2014, s.432-433).

Robins de (1999, s. 184-185) Gerbner'a paralel bir görüşü savunarak, "kültürümüzde televizyon izlemek şiddet, acı çekme ve ölümle karşı karşıya gelmektir" der. Robins'e göre, hem belgesel hem de kurgusal program türlerinde gerçek veya yapay ölüm görüntülerinden kaçınmak çok zordur ve bu görüntüler, gerçek ölüm deneyiminin giderek dışlandığı bir bağlamda sergilenmektedir.

Televizyon-reyting ilişkisinde, eğlencenin yanı sıra şiddet unsurunun da önemli bir yeri vardır. *Şebeke*'de şiddetin önemli bir reyting getirisi olduğu ve televizyonların da bunu bilerek hareket ettikleri yönünde net mesajlar verilmektedir. Örneğin, Diana'ya bir kaset gösterilir. Kasette bir yeraltı örgütünün soygunundan gerçek görüntüler vardır. Diana görüntüleri izledikten sonra televizyon ekibine "Aşırı derecede sansasyonel bir banka soygununun sekiz dakikalık görüntüsü var. Kesinlikle orijinal. Görüntüler tam da soygun

esnasında çekilmiş... Bu olaydan haftanın filmini çıkarabiliriz. Hatta dizi bile olur" cümleleriyle olayı aktarırken, inanılmaz derecede mutlu ve heyecanlıdır. Diana, bu görüntülerin iyi reyting getireceğini düşünerek şöyle devam eder:

> Bakın elimizde kendini Evrensel Kurtuluş Ordusu diye adlandıran ve soyduğu bankaları kameraya çeken bir çeşit saplantılı grup var. Belki de kaçırdıkları zengin kadınların, el koydukları 747 uçakların, bombaladıkları köprülerin, öldürdükleri elçilerin filmini de çekerler. Biz de her bölümün açılışında bu orijinal görüntüleri kullanır, bazı senaristlere bu görüntülerin arkasına birer hikâye yazdırır ve kendi dizimizi yaratırız.

Yeni yayın döneminde bu yasadışı örgütün yaptıklarıyla ilgili program yapmaya kararlı olan Diana, görülebileceği gibi, şiddetin şov kısmıyla ilgilenmektedir. Bu noktada yasadışı bir örgütün propagandasının yapılması ve olayın etik tarafı umurunda bile değildir. Hatta amaç, farklı bir şeyler ortaya koyarak ilgi çekmek ve yüksek reyting elde etmek olunca televizyon çalışanları bu örgütün lideriyle bir araya gelip program hakkında konuşmaktadırlar bile.

Bu yasadışı örgütle işbirliği, reyting için Beale'ı öldürmeye kadar gidecektir. "Beale Show"'un hedef kitleye artık ulaşamadığı, reklamlardan zarar edildiği araştırma raporu kaynak gösterilerek ortaya konulduktan sonra, Diana programı baltalayan tek şeyin Beale'ın bizzat kendisi olduğunu ve bu yüzden Beale'ın gitmesi gerektiğini söyler. Ekiptekiler de Beale'ın gitmesi konusunda aynı fikirdedir ancak yarattıkları bu "Mesih"ten nasıl kurtulacaklardır? Diana'nın Beale'dan kurtulma tasarısı "vahşice"dir ve ekiptekileri ikna etmek için şunları söyler:

> Bir suikaste ne dersiniz beyler? Galiba Mao Tse-Tung ekibini, programlarına malzeme çıkarmak için onu öldürmeleri konusunda ikna edebilirim. Aslında bu, sezon için müthiş bir başlangıç olur. Çarşamba geceleri diğer kanallarda çok ciddi rakiplerimiz var ve Mao Tse-Tung Saati sansasyonel bir açılış yapabilir. Stüdyoda, kameraların önünde yapılabilir. Howard Beale öldüğünde stüdyodaki seyircilerin korku dolu bakışları, yeni sezon açılışı için harika olur.

Diana'nın bu sözlerinden sonra yöneticilerden biri "Burada büyük bir suçtan bahsediyoruz. Kanalımızın adı bu işe karışmamalı" der. Beale'ın öldürülüp öldürülmeyeceği oylamaya sunulur. Öldürülmesi konusunda oy birliğine varılır. Her şeyden habersiz olan Beale, televizyon şovu için sahneye çıkar ve canlı yayında suikastçılar tarafından öldürülür. Diğer kanallar hem bu olayı hem de başka programları ve reklamları aynı anda yayınlarlar. Film, dış ses'in söylediği "tarihte kötü reytingler yüzünden öldürülen ilk adamın hikâyesi" şeklinde bitirilir. Görüldüğü gibi film, vurucu bir finalle noktalanmıştır. Zira televizyonların reyting için hiçbir şeyden kaçınmayacakları, çarpıcı ve çarpıcı olduğu kadar uç bir örnekle aktarılmıştır.

Özetle, televizyonların reyting amaçlı olarak şiddeti ekranlarına taşımaları, televizyon yayıncılığının ilk yıllarından itibaren eleştiri konusu olmuştur. Ancak bu noktada Çaplı'nın da (2002, s. 201-203) ifade ettiği gibi, şiddeti ve cinselliği, televizyonda başarının olmazsa olmaz koşulu olarak gören televizyon endüstrisinin, bu sihirli karışımdan uzak durmasını beklemek hiç de gerçekçi değildir. Gerçek yaşamda varolan şiddetin ekranda gösterilmemesinin komik olduğunu ileri süren yayıncılar, izleyicilerin açık şiddetten hoşlanmadıklarını, bunun yerine aksiyonu tercih ettiklerini belirtmektedirler. Aksiyonun alt yapısında ise, yine şiddetin bulunduğu gerçeğini göz ardı etmemek gerekmektedir.

Şebeke filminde yasadışı suç örgütleri kendilerine ekranlarda yer bulabilmekte ve yine aynı filmde önce televizyon dünyasının ilahı yapılan kişi, sonrasında reytingleri düştüğü için canlı yayın esnasında öldürülebilmektedir. Bu noktada, son olarak üzerinde durulması gereken önemli bir konu da, izleyicilerin kurgu değil, gerçek cinayet ve ölümleri ekranda görmek istemeleri ve bunların da ekranlardan şovun / eğlencenin bir parçası olarak sunulmasıdır. Böylece bu yapılaşma içerisinde şiddete karşı duyarsızlaşmış ve şiddeti önemsemeyen bir seyirci modeli karşımıza çıkmaktadır.

Sonuç

Sinemanın televizyonu ele alış biçimini ortaya koyabilmek amacıyla, *Şebeke* filminden elde edilen veriler genel olarak değerlendirildiğinde, sinemanın televizyonu olumsuz imgelerle perdeye taşıdığı net bir biçimde açığa çıkmaktadır. Nitekim televizyon yayıncılığının ilk yıllarından itibaren televizyona yönelik olarak çeşitli kesimler tarafından dile getirilen belli başlı eleştirilerin ve çalışmanın kuramsal bölümlerinde tartışılan televizyon imgesinin çeşitli yönlerinin *Şebeke* filminde de aynı biçimde yer aldığı görülmektedir.

Bu filmde öncelikle, televizyon dünyasında çalışanların reyting alabilmek ve programlarının devamını sağlayabilmek için her türlü yola başvuracakları açık bir biçimde gösterilmektedir. Televizyon anlatılarının birer kurgudan ibaret olduğu ve bu programların dürüstlükten uzak olduğu sıklıkla vurgulanmaktadır. Buna göre, ekranlardan izleyicilere ulaşan mesajlar kasten çarpıtılmakta, reyting amacıyla gerçekler gizlenmekte ve hedef kitleyi aldatmaya yönelik daha birçok farklı yollara başvurulmaktadır. Televizyonların reyting amacıyla insanları ekran yüzü yapması ve kahramanlık statüsüne yükseltmesi, sonrasında işi bitince de bu kişileri bir kenara atması, dikkat çekilen diğer bir konudur. Bütün bunların yanı sıra, televizyonun, ekrana taşıdığı kişileri gösterilerinin seyirlik bir nesnesi haline getirmesi de eleştirilen noktalardan biridir.

Televizyon için eğlencenin temel bir amaç olarak görülmesi, özellikle Diana karakteri vasıtasıyla sıklıkla dile getirilmiştir. Televizyon-şiddet ilişkisi bağlamında şiddetin önemli bir reyting getirisi olduğu ve televizyonların da bunu

bilerek hareket ettikleri, vurgulanan ve eleştirilen diğer bir sorundur. Filmin bir diğer eleştiri odağını da televizyon nesli oluşturmaktadır: Bu nesle göre, yaşam da bir televizyon anlatısından ibarettir ve bu anlatının senaryosuna göre yaşamak gerekir. Dolaylı bir gerçeklik dünyasında yaşayan ve hayatı televizyon dolayımıyla öğrenen televizyon nesli için televizyondan aktarılanlar sorgulanmaksızın doğru kabul edilirken, televizyondan aktarılmayanların gerçekliği ise kabul görmemektedir.

Sonuç itibariyle televizyonu anlatısının merkezine yerleştiren bu filmde, televizyona yönelik olarak yapılan bütün olumsuz tanımlamaları, nitelendirmeleri ve eleştirel literatürün belli başlı temalarını görebilmek mümkündür. Televizyona yöneltilen bu sistematik eleştirilerin genel bir toplumsal eleştirinin de parçasını oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Kaynakça

Althusser, L. (2003). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* (Çev. A. Tümertekin). İstanbul: İthaki.

Baggaley, J. (1980). *Psychology of the TV Image*. Great Britian: Gower.

Barbier, F. & Lavenir, C. B. (2001). *Diderot'dan İnternete Medya Tarihi* (Çev. K. Eksen). İstanbul: Okyanus.

Bauman, Z. (1998). *Postmodern Etik* (Çev. A. Türker). İstanbul: Ayrıntı.

Bourdieu, P. (2000). *Televizyon Üzerine* (Çev. T. Ilgaz). İstanbul: YKY.

Briggs, A. & Burke, P. (2004). *Medyanın Toplumsal Tarihi* (Çev. İ. Şener). İstanbul: İzdüşüm.

Carpenter, E. (2011). Yeni Diller (Çev. B. Ersöz). D. Crowley & P. Heyer (Ed.), *İletişim Tarihi Teknoloji, Kültür, Toplum* (s. 377-385). Ankara: Siyasal.

Castells, M. (2005). *Ağ Toplumunun Yükselişi* (Çev. E. Kılıç). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.

Cowen, R.S. (2011). Elektroniğin Toplumsal Gelişimi (Çev. B. Ersöz). D. Crowley & P. Heyer (Ed.), *İletişim Tarihi Teknoloji, Kültür, Toplum* (s. 456-466). Ankara: Siyasal.

Çaplı, B. (2002). *Medya ve Etik*. Ankara: İmge.

Ellis, J. (2006). Defining the Medium: TV Form and Aesthetics. G. Creeber (Ed.), *Tele-Visions An Introduction to Studying Television* (p. 12-19). UK: British Film Institute.

Esslin, M. (2001). *Televizyon Çağı TV - Beyaz Camın Arkası*. İstanbul: Pınar.

Gerbner, G. (2014). *Medyaya Karşı* (Çev. G. Ayas & V. Batmaz & İ. Kovacı). İstanbul: Ayrıntı.

Groombridge, B. (T.Y.). *Televizyon ve İnsanlar Demokratik Katılım Açısından Medya* (Çev. İ. Şener). İstanbul: Der.

Hall, S. (1996). Technics of the Medium. J. Corner & S. Harvey (Ed.), *Television Times A Reader* (p. 3-10). Londra: Arnold.

Hartley, J. (2007). Television as Transmodern Teaching. H. Newcomb (Ed.), *Television The Critical View* (p. 595-604). New York: Oxford University.

Henley, M. (2011). Network (1976), *Time-Traveling Film Critic* https://ttcritic.wordpress.com/2011/05/01/network/ (Erişim tarihi: 5 Ekim 2016).

Hulse, S. (2012). *The Virtual Diaspora as a Key Component in Consumer-Centered Journalism Ethics*, www.inter-disciplinary.net/at-the-interface/wp.../06/hulsedpaper.pdf
(Erişim tarihi: 30 Kasım 2016).

Kellner, D. (2013). *Medya Gösterisi* (Çev. Z. S. Doğruer). İstanbul: Açılım-kitap.

Küçükerdoğan, R. (2009). Televizyon Eğlendirir mi? Yoksa..., B. Küçükerdoğan (Ed.), *Televizyon Ve...*(s. 9-38). Ankara: Ütopya.

Lembo, R. (2007). Components of a Viewing Culture. H. Newcomb (Ed.), *Television The Critical View* (p. 455-470). New York: Oxford University.

Lewis, K. (2003). *Under the Influence: Sidney Lumet and Network.* http://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/0305-May-2003/Under-the-Influence-Sidney-Lumet.aspx (Erişim tarihi: 5 Ekim 2016).

Lumet, S. (Yönetmen). (1976). *Şebeke* [Film]. ABD.

Maigret, E. (2012). *Medya ve İletişim Sosyolojisi* (Çev. H. Yücel). İstanbul: İletişim.

Masson, P. (1973). Televizyonun Öteki Araçlar Üzerine Etkileri (Çev. A. Usluata), *Televizyonun Etkileri* (s. 20-42). İstanbul: İstanbul Reklam.

Matelski, M. J. (1996). *TV Haberciliğinde Etik* (Çev. B. Öcal Düzgören). İstanbul: YKY.

Monaco, J. (2014). *Bir Film Nasıl Okunur?* (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: Oğlak.

Mutlu, E. (2008). *Televizyonu Anlamak.* Ankara: Ayraç.

Nitsch, C. (2005). *Journalistic Reality as Material for Hollywood: Comments on Investigative Journalism in Film* http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/summary?doi=10.1.1.506.4191 (Erişim tarihi: 1 Ekim 2016).

Postman, N. (2004). *Televizyon: Öldüren Eğlence Gösteri Çağında Kamusal Söylem* (Çev. O. Akınhay). İstanbul: Ayrıntı.

Postman, N. & Paglia, C. (2011). İki Kültür: Basımcılığa Karşı Televizyon (Çev. B. Ersöz). D. Crowley & P. Heyer (Ed.), *İletişim Tarihi Teknoloji, Kültür, Toplum* (s. 420-435). Ankara: Siyasal.

Poyraz, B. (2002). *Haber ve Haber Programlarında İdeoloji ve Gerçeklik.* Ankara: Ütopya.

Reeves, J. L. (1989). TV's World of Sports: Presenting and Playing the Game. G. Burns & R. J. Thompson (Ed.), *Television Studies Textual Analysis* (p. 205-219). New York: Praeger.
Robins, K. (1999). *İmaj Görmenin Kültür ve Politikası* (Çev. N. Türkoğlu). İstanbul: Ayrıntı.
Ryan, M. & Kellner, D. (1997). *Politik Kamera* (Çev. E. Özsayar). İstanbul: Ayrıntı.
Stephens, M. (2011). Televizyon Haberleri Dönüştürüyor (Çev. B. Ersöz). D. Crowley & P. Heyer (Ed.), *İletişim Tarihi Teknoloji, Kültür, Toplum* (s. 410-419). Ankara: Siyasal.
Stevenson, N. (2008). *Medya Kültürleri Sosyal Teori ve Kitle İletişimi* (Çev. G. Orhon & B.E. Aksoy). Ankara: Ütopya.
Trend, D. (2008). *Medyada Şiddet Efsanesi Eleştirel Bir Giriş* (Çev. G. Bostancı). İstanbul: YKY.

"Kahraman" Gazetecinin Mitik Yolculuğu: *Spotlight*

Barışkan Ünal[1]

Giriş

Senaryosunu Josh Singer ve Tom McCarthy'nin yazdığı, Tom McCarthy'nin aynı zamanda yönetmenliğini de üstlendiği, 2015 yapımı, gerçek olaylara dayanan *Spotlight* filmi, 2001 yılında ABD'deki *Boston Globe* gazetesindeki "Spotlight" adındaki özel araştırma ekibinin, kiliselerdeki çocuklara yönelik yıllardır süren ve üstü örtülen cinsel istismarlar skandalını belgeleyen yazı dizisinin ortaya çıkış sürecini anlatıyor.

ABD gazetecilik tarihinde önemli olaylardan birini ele alan filmde, konu her ne kadar gerçeklere dayansa da sinemanın kendi yaratım sürecine girdiğinde anlatı haline dönüşmekte, mitik unsurlarla bezenmekte, izleyicinin filmin yaşanmış hikâye olduğunun bilincinde olmasıyla da sinema ve gerçeğin iç içe geçtiği mitik bir gerçeklik veya gerçeğin mitleştiği bir durum yaratılmaktadır. Dolayısıyla *Spotlight*, sinemanın tarihsel olayları mitleştirmesi, hegemonik iktidar ile baskı aygıtlarının iç içeliği ve "özgür basın miti" açısından incelenmesi gereken bir anlatı yapısı sunmaktadır. Bu bağlamda, bu makalede, filmin mitik yapısına, bu mitlerin ortaya koyduğu söylemlerle bu yapıda ortaya çıkan "kahramanın yolculuğu"na, hegemonik erkeklik iktidarı ve bunun karşısında "özgür basın miti" bağlamında bakılacaktır.

Mit, Gazetecilik ve Sinema

İnsanlık, doğayı kavramak, anlamlandırmak, toplumsal düzenini korumak için tarih boyunca mitler yaratmıştır. Joseph Campbell, "yeryüzünde her yerde, tüm çağlarda ve her koşulda insana ait mitler" türetildiğini ve bunların "insan vücudunun ve aklının eylemleriyle ortaya çıkan ne varsa hepsinin esin

---

1. Dr. Barışkan Ünal. Bu makale "Amerikan Sinemasında Gazeteci İmajı" adlı doktora çalışmasının küçük bir bölümünün yeniden yazılmış halidir.

kaynağı"nı oluşturduğunu belirtir (2010, s. 13). Toplumların ve ulusların kendi tarihi deneyimlerini mitin sembolik terimlerine taşıdığını ve daha sonra bu mitolojik tasvirleri, gerçek hayat krizleri ve siyasi durumlara yanıt için kullandığını ifade eden Richard Slotkin de kolektif bilincin mitik semboller ve söylemler tarafından şekillendiğini kaydeder (2005, s. 222-230). Dolayısıyla mitler sadece geçmişin hikâyeleri değildir, ideolojiktir ve bu yüzden de her dönem ve her gün kendisini yenileyerek ve geliştirerek, çeşitli araçlar vasıtasıyla devam eder. Toplumsal bilinç ve sosyal düzenlerin korunması ve devamı için yüzyıllardır ihtiyaç duyulan ve kullanılan mitler, bugünün modern toplumunda da varlığını sürdürmektedir.

Günümüzde mit yapımı ve iletimi açısından en etkili araçlardan biri sinemadır. Film türlerine dair araştırmalar film yapımının aslında "mit oluşturma" (Good, 1989, s. 3) olduğuna işaret eder. Basın da günümüzün mit üreticilerindendir. Jack Lule, gazetecilerin günlük haberlerde bilinçli veya bilinçsiz olarak mitleri kullandığını veya mitik hikâyeleri yeniden ürettiğini, dolayısıyla basının görevinin günümüzde sadece kamuyu bilgilendirmek değil, kamuya mitik hikâyeler sunmak olduğunu savunur (2001, s.17-19). Bu iki mit üreticisinin birleştiği, basının sinemanın konusu haline geldiği durumlarda da mit yapımı ve üretimi çifte katlanır. Basının mitleri sinema yoluyla bir kez daha pekiştirilirken, basının kendisi de sinema aracılığıyla mitleştirilir. W. Joseph Campbell, filmlerin, "medya mit yapımında" güçlü araçlar olduğunu (2010, s. 188) kaydederken, Matthew Ehrlich ve Joe Saltzman, popüler kültür sinemasının, gazeteciliğin tarihindeki olayları ele alarak basının geçmişine dair kahramanca mitleri yeniden inşa ettiğini (2015, loc[2]. 471) belirtir.

Bu açılardan, gerçek hikâyeye dayanmasının yanı sıra, "mit tedarikçisi" sinemanın anlatısına dahil olduğu ve yine günümüzde mitler için öncelikli araçlar haline gelen "haber"i (dolayısıyla da basını) konu edindiği göz önüne alındığında *Spotlight*, mit-sinema-gazetecilik üçgeni bağlamında önemli mitler sunmaktadır.

"Kahraman"lık Miti Üzerinden "Özgür Basın" Miti

Araştırmacılara göre gazetecilikle ilgili filmlerde pekiştirilen mit, "basının kamuoyunun çıkarlarına hizmette hayati rol üstlendiğine" (Ehrlich, 2004, s. 2) ve "özgür toplum ve özgür basının birbirinden ayırt edilemez olduğuna" (Ehrlich & Saltzman, 2015, loc. 2232) yönelik "özgür basın" mitidir. "Özgür basın" vurgusu için filmler, çeşitli mitlerden yararlanır; bunlardan biri de Campbell'ın kahraman mitidir.

---

2. Ehrlich ve Saltzman'ın eseri, Amazon Kindle üzerinden dijital ortamda okunduğu için sayfa numarası yerine "location" yer almaktadır. Bu nedenle yazıda bu eserden yapılan alıntıların yerleri "loc." kısatlamasıyla verilecektir.

Campbell'e göre her hikâyede kahraman benzer bir yolculuğa çıkar, benzer aşamalardan geçer ve sonunda zaferle ve dönüşerek eve geri döner. Böylece kahramanın yolculuğu temelinde toplumsal sorunlara, çözümsüzlüklere dair çatışmalar çözümlenir, bu konudaki mitler pekiştirilir ve varolan durum tekrar meşrulaştırılır. Robert Ray, kahramanı, "resmi" ve "aykırı / sistem dışı" kahraman şeklinde iki kategoriye ayırır. Genellikle maceracı, savaşçı ve yalnız karakter olarak resmedilen "aykırı / sistem dışı kahraman", ABD sisteminin özgürlük ve kendine yetebilme değerlerini yansıtırken, "resmi kahraman" ise kolektif eylem, yasal sürecin objektifliği gibi Amerikan inancını yansıtır (Ray'den aktaran Ehrlich, 2004, s. 8). Aykırı kahramanları sinemada daha çok Western filmlerindeki kovboylar veya teşkilatlarından ayrılmış eski polisler olarak görürüz. Filmlerde resmi kahramanlar ise daha çok öğretmenler, avukatlar, siyasetçiler ve aile babaları üzerinden temsil edilir.

Resmi ve aykırı / sistem dışı kahraman miti, filmlerde gazeteci karakterler bağlamında da benzer şekilde işler. Ehrlich, "aykırı / sistem dışı kahraman gazeteci"nin bireysellik ve özgürlüğü, "resmi kahraman gazeteci"nin toplumsal ilerlemeyi ve beyaz yaka ideallerini somutlaştırmasıyla mitik faziletleri temsil ettiğini belirtir (2004, s. 9). Her iki durumda da "kahraman gazeteci", demokrasinin işlemesini sağlar ve basının kamunun bilgilendirilmesinde hayati kaynak olduğu yönündeki "özgür basın" mitinin vücut bulduğu kahramandır.

Spotlight ve Kahraman Gazetecinin Yolculuğu

Campbell'in kahramanı ile Ray'in kategorileştirdiği resmi ve aykırı / sistem dışı kahramanın özgür basın mitinde birleşmesinde *Spotlight* kayda değer örnekler sunmaktadır. Campbell'e göre kahramanın yolculuğu, kendi olağan dünyasından ayrılarak yola çıkmasıyla veya yeni bir dünya düzenine adım atmasıyla başlar. Filmde olaylar dizisi, ülkenin sıcak Florida eyaletinden soğuk Massachusetts eyaletinin Boston kentine gelen, gazetenin yeni editörü Matry Baron'la başlar. Filmde, bilinmeyen dünyaya, "kasaba"ya[3] adım atarak yeni bir maceraya girişen Baron, yabancı, asosyal, yalnız, bekâr ve çoğunluğu Katolik kasabada Yahudi olarak filmin "aykırı / sistem dışı kahraman gazeteci"sidir, tıpkı Western filmlerinin yalnız kovboyları gibi. "Baron" kelimesinin terim olarak "kral", "çok etkili ve önemli işinsanı" anlamları da bu noktada dikkati çekicidir. Bir nevi "kahraman kral" ve "çok etkili işinsanı" olarak Baron, yeni krallığı Boston'a, *Boston Globe* gazetesinin yönetimine gelir.

Campbell, kahramanın, "yerel ve kişisel tarihsel sınırlamalarla çatışarak onları aşmış ve genel geçerliği bulunan, olağan insani biçimlere ulaşmış kadın ya da erkek" (2010, s. 30-31) olduğunu belirtir. "Aykırı / sistem dışı" olarak

3. Boston Kardinali Law, kenti "küçük bir kasaba" olarak tanımlar.

kendisini içinde eritmek isteyen, diğer türlü dışlama tehdidinde bulunan kasabaya karşı mevcut sistemin sunduğu değerleri, "kutsal"ları umursamadan adaletsizliğin üzerine gitmeyi görev edinen Baron, tüm bu özellikleriyle filmde, basının kamu için "hayati rolü"ne yönelik özgür basın mitinin vücut bulduğu "kahraman"dır. Kovboyu anımsatan bu "aykırı kahraman"ın silahı, gazetesidir. Kapitalist sistemin kâr getirmeyen kurumlarda öncelikli "elemanları işten çıkarma" kültürünün aksine Baron, *Boston Globe*'da küçülme yerine "gazeteyi okurlar için hayati kılma" hedefiyle yola çıkar. Bu noktada "çok güçlü ve etkili işinsanı" Baron'un kapitalist düzenin işinsanlarının kâr öncelikli yaklaşımını reddeder şekilde kodlanması ilginçtir. Ancak bu durumun yapıçözümü yapılırsa da, Baron'un konumu aslında kapitalist düzende gerçek, "çok güçlü ve etkili işinsanı"nın kâr değil, tüketici ve çalışan odaklı olması gerektiği yönündeki liberal istekleri de çağrıştırır. Baron için basının hayati olabilmesinin yolu, kâr ve tiraj korkusu veya hegemonik erkeklik iktidarının baskısıyla gerçekleri görmezden gelmek yerine, özgür basın mitinin özündeki kamu çıkarını temel almaktır. O nedenle kahramanın amacı / hedefi, kasabanın kamu ahlakında "kara leke"ye izin veren hegemonik erkeklik iktidarının temsilcisi Kilise[4] kurumuna, onu kutsallaştırmadan, kamu çıkarı doğrultusunda gidebilmektir.

Filmde, özgür basın mitine uygun olarak bu hedef uğrunda sunulan en önemli özellik, özgür ve özerk olmaktır. Bu durum, Baron'la Kardinal Law'ın ilk karşılaşmasındaki diyalogda vurgulanır. Kardinal, kasabada "yabancı ve aykırı" olmanın zorluğunu vurgulayarak Baron'a iki büyük kurum birlikte çalıştığında "şehrin daha fazla gelişeceği" teklifinde bulunurken, Baron, "gazetenin ancak yalnız hareket ettiğinde işini en iyi şekilde yapabileceği" yanıtını verir.

Baron, filmin "aykırı kahraman gazeteci"si olmasının yanı sıra, yıllardır gözleri önünde duran skandalı görmelerini sağlayarak Spotlight "kahraman"larını da yola çıkaran, Campbell'in sınıflandırmasındaki "Rehber" konumundadır. Spotlight ekibinin Baron'la en belirgin ortak özelliği, onların da kendi şehirlerinin temel unsurlarından olan Katolik inançtan uzaklaşarak bir nevi dışarıda kalmalarıdır. Hepsi, Katolik olarak yetiştirilmesine rağmen şu anda "Katolik oldukları pek söylenemeyeceğinden",[5] kasabanın kurallarını reddeden ve onun sınırlamalarıyla çatışarak onları aşan, "resmi" ile "aykırı / sistem dışı kahraman"ı bütünleştiren bir yapı sergiler.

Mitolojinin "karanlık iç yolun kendine has tehlike ve tekniklerini ortaya çıkarması" noktasında Spotlight'ın kahramanları, Baron'la yaşadıkları dünyanın, her şeyin görünürde olağan veya sıradan göründüğü kasabanın sanallığının

---

4. "Kilise" terimi burada herhangi bir kilise veya bina olarak değil, Katolik Kilisesi bağlamında kurumsal temelde kullanılmaktadır.

5. Kurbanlardan Saviano, Spotlight ekibine Katolik olup olmadıklarını sorunca Robinson, "Şöyle özetleyelim: Hepimiz Katolik yetiştik, ama şu anda pek Katolik olduğumuz söylenemez" der.

ve sırlarının farkına varırlar; "temiz ve mutlu" kasabanın gerçek "karanlık" yönüne, "kasabanın karanlık dünyasına" yolculuğa çıkarlar. Dolayısıyla filmde Spotlight kahramanları, her ne kadar gerçek dünyada gerçek olayları takip etse de, aslında Baron'la yeni bir dünyaya adım atmıştır.

Campbell, mitlerde olayların "fantastik ve gerçekdışı" olduğunu ifade eder. Bu nedenle yazara göre mitler, "Fiziksel değil psikolojik zaferleri temsil ederler. Efsane gerçek bir tarihsel kişi üzerine olsa bile, zafer dolu eylemler yaşam benzeri değil, düş benzeri tasvirlerle aktarılır" (2010, s. 41). Ancak, film bu noktada klasik mitik söylemin kodlarını kırar. Gerçek olaylara dayanan filmde çekimler ve atmosfer gerçekçidir, kamera genelde sabittir ve çekimde göz hizası düzeyinde kalır, renkler soluktur ve filmde mitik dünyanın sunduğu renkler, tılsımlar, düşsel anlar yoktur. Kahramanların ellerinde kılıçları, iksirleri bulunmamaktadır. Kahramanların tek "silahı", *fallik* unsur olarak kalemleri ve ayrıca defterleri ve öğrendikleri, başka bir ifadeyle bilgi ve bunları yazıya dökebilme gücüdür. Nitekim gazetecilik düşlerle değil, gerçeklerle ilgilenen, gerçek dünyayı aktaran meslektir ve gazetecinin macerası ancak gerçek dünyada mümkündür. Bu noktada Spotlight ekibi, Campbell'ın mitler için belirttiği, olayların fantastik ve gerçekdışı ortamda geçmesi, zafer dolu eylemlerin düşe benzer tasvirlerle aktarılması ilkesine uygun düşmüyor gibi görünse de, aslında hikâye Lule'un belirttiği "haberciliğin mit üretmesi" ile popüler kültürdeki "özgür gazeteci miti" bağlamına oturmaktadır. Lule'un haberler ile mitlerin neredeyse aynı işlevleri gördüğünü belirttiği hatırlandığında Spotlight, aslında zaten mitik dünyanın içendedir.

Kahramanın Karşıtı: Hegemonik Erkeklik İktidarı

Filmdeki iktidar ilişkilerine bakıldığında hegemonik erkeklik iktidarının baskınlığı ile devletin aygıtları arasındaki işbirliği dikkati çekmektedir. Bu noktada filmde kahraman gazeteciler, yolculuklarında mücadelelerini ve "imtihan"larını hegemonik erkeklik üzerine kurulu "sistem"e[6] karşı verirler.

Hegemonik erkeklik üzerine çalışmalarıyla bilinen sosyolog R. W. Connell, Antonio Gramsci'nin sınıf ilişkileri analizinden ortaya çıkan hegemonya kavramının, sosyal yaşamda bir grubun liderlik etmeyi iddia etmesine ve bu pozisyonu sürdürmesine yönelik kültürel dinamiklere işaret ettiğini, hegemonik erkekliğin, ataerkil düzenin meşrulaştırılmasındaki problemlere yönelik kabul

---

6. Baron, 50 istismarcı papazın ismini teyit eden Spotlight ekibine şunları söyler: "Eğer bunu yayınlarsak, Porter davasındakine benzer bir kedi-fare oyununa gireceğiz: Bir sürü gürültü, ama hiçbir değişim olmayacaktır. Dolayısıyla kuruma odaklanmamız gerekiyor, sadece bireysel olarak papazlara değil. Kurumların politika ve pratiklerine. Kilise'nin sistemi manipüle ettiğini gösterin bana: Bu papazların ceza almadığını, tekrar tekrar aynı kiliselere gönderildiklerini. Bunun en üst kademeden başlayan sistematik bir şey olduğunu gösterin". Bunun üzerine Bradlee, "Yani Kardinal Law'ın peşinden gideceğiz" derken Baron, "Biz sistemin peşinden gideceğiz" yanıtını verir.

edilen yanıtların somutlaştığı cinsiyet pratiklerinin biçimlenmesi olduğunu belirtir (2013, s. 256-257).

Filmde hegemonik erkekliği belirli kurumların temsili üzerinden görürüz. Filmdeki başat hegemonik iktidara Kilise sahiptir. Kilise'nin hegemon yapısını Kardinal Law temsil ederken, istismarcı papazlar filmde görünmeyen,[7] seyircinin karşısına çıkarılmayan hegemonik erkekliğin politika ve pratiklerinin yansıması, Kilise'nin tabiriyleyse sadece "birkaç çürük elma"dır.

Kardinal Law ile Baron arasında benzerlik ve karşıtlıklar da dikkat çekicidir. Baron Yahudi, Law Katoliktir. Yine de Baron inanç yerine aklı temel alırken, Katolik ilmihali "Boston için kullandığı rehber" olarak tanımlayan Law'ın temel felsefesini din oluşturur. Baron kasabanın yalnızı ve yabancısı iken Law, tüm kasabanın en saygın otoritesidir. Çalışanlarıyla toplantısında bile çekingen, sıradan adam portresi çizen Baron'un otorite kaygısı yoktur; Law ise duruşuyla otorite olduğunu iddia eder. Ancak ikisi de bekârdır. Law, dini zorunluluk nedeniyle bekârken Baron'un durumu bilinmez, ama aslında o da bir nevi, "mesleksel zorunluluğu" nedeniyle öyledir. Dolayısıyla filmde Law, ülkedeki muhafazakâr, mutlak otoriteyi, Baron ise liberal duruşu işaret eder. Bu bağlamda iki karakter siyasi mücadelenin mitik yansımasıdır. Hatta buna, Hıristiyan öğretisi temelli kamu yönetimi ile Yahudi ağırlıklı iş dünyasının mücadelesini de ekleyebiliriz.

Filmde Kilise, hegemonya ve iktidarını meşrulaştırma aracı olarak "kutsallığı", "topluma hizmeti" ve "dışlama" yöntemini kullanır. Kilise'nin iktidarının kutsallıkla özdeşleştirilmesi, özellikle Baron'un papazlara ilişkin kayıtların gizliliğini kaldırmak için mahkemeye gitmesi karşısında, herkesin şaşkın ve inanmaz bir tavırla "Kiliseyi mi mahkemeye verecek?" sorusunu yöneltmesiyle somutlaşmaktadır. Bunun yanında Kardinal Law'ın, Baron'a "Boston şehri için rehber" olarak tanımlayarak Hıristiyanlığa dair bir ilmihal hediye etmesi, hegemonik Hıristiyan erkek iktidarının, aykırı / sistem dışı ve Yahudi kahramana onun yabancılığını ve Kilise'nin kutsallığının, şehrin asıl meşru gücü olduğunu hatırlatma aracıdır.

Kurbanların tavırları da iktidarın kutsallığı kullanması ve bu yolla baskısını yansıtır. Spotlight ekibinden Sasca Pfeiffer'ın, "Joe, birine söylemeyi hiç denedin mi?" sorusu üzerine kurbanlardan Joe, "Kim olabilir, mesela bir papaz mı?" yanıtını verir. Başka bir kurban, yalnızca Kilise'nin değil arkadaşları ve meslektaşlarının da kendisinden sessiz kalmasını istediğini belirtirken bir polis, "Herkes biliyor, ama kimse bir papazı tutuklamak istemiyor" ifadesini kullanır.

---

7. "İstismarcı papaz" olarak sadece filmin en başında, polis karakolunda oturan bir papazı birkaç saniye ile, filmin ilerleyen sahnelerinde de emekli bir papazı, üzerinde papaz kıyafeti olmadan görür seyirci; bir de Pfeiffer'ın babaannesinin kilisesindeki normal bir papazı. Onun dışında papazlar, filmde sadece adlarıyla, varlık olarak somutlaştırılmadan yer alırlar.

Filmin ilk dakikasından itibaren istismara uğrayanlara ve bu skandalı ortaya çıkarmak isteyen Spotlight ekibine yöneltilen "Kilise'nin toplum için ne kadar iyi şeyler yaptığının hatırlatılması" vurgusu ise, hegemonik erkekliğin toplumsal hizmet söyleminden yararlanan bir vurgu olması açısından önemlidir. Kilise'nin hegemonisinin devamında kullandığı ikna / rıza temeli bu gerekçeye dayanır. Ayrıca, avukatların, üniversitelerin ve halkın genelinin kiliselerdeki cinsel istismar konusuna şüpheyle yaklaşması, iktidarın gücü ve meşruluğunu eleştirmekten çekinmesi ve Kilise'nin "iyi hizmetlerine" vurgu yaparak ve suçu önemsizleştirerek bireyselleştirmesi, hegemonik sistemin kutsallığı, toplumsal hizmeti ve kültürel baskınlık yoluyla işleyişini pekiştiren sekanslardır. Editör Walter 'Robby' Robinson'ın, "Doğru tarafta olmak istemez misin?" sorusuna Kilise'nin davalarına bakan Jim Sullivan'ın, "Kilise'den bahsediyoruz Robby. Çevrene bir bak, bunlar iyi insanlar, bu şehir için birçok iyi şey yaptılar" demesi, başka bir sahnede de yine Sullivan'ın "İnsanların Kilise'ye ihtiyacı var. Şimdi her zamankinden daha fazla [11 Eylül saldırıları olmuştur]. Kardinal mükemmel değil, ama yaptığı iyi şeyleri birkaç çürük elma yüzünden kenara atamayız" sözleri, durumun özeti gibidir.

Ancak burada parantez açarak filmin Kilise'yi tamamen karşıt ve "kötü" hegemonya olarak konumlandırmaktan kaçındığını belirtmekte fayda var. Filmde hegemon erkekliği Kardinal Law'ın temsil etmesi ve istismarcı papazların perdede görünmemeleri, sadece adlarıyla yer alıp varlık göstermemeleri ikircikli bir tutumu yansıtır. Film bir yandan Kilise'nin hegemoyasını eleştirirken diğer yandan ekranda dini kıyafetli papaz üzerinden istismarcılığı görsel olarak izleyiciyle buluşturmayarak papazlık mesleğinin kutsallığını kırmaktan ve seyircinin genel anlamda papazlar ile tacizi somut düzlemde özdeşleştirmesinden kaçınır.

Bu bağlamda film, popüler kültürün, kutsal din ile dünyevi kurumların yanlışlarını ayırt etmeye yönelik klasik "günah keçisi" yaklaşımını da sürdürür. Popüler kültürde mitler, günah keçisi hikâyeleri anlatıp yoldan sapanların kötü sonuçlarla karşılacağını göstererek, sosyal uzlaşmayı savunur ve yeniden teyit eder (Lule, 2001, s.63). Bu durum Rezendes ile Sipe arasındaki konuşmaya yansır. Rezendes, Sipe'a hâlâ nasıl Katolik olduğunu sorduğunda Sipe, "Kilise bir kurum, insanlar tarafından inşa edildi. Benim inancım ise ebedi. Ben ikisini birbirinden ayırıyorum" der. Film Kardinal ve "yitik" papaz imgelemiyle günah keçileri sunar, ancak Kilise'nin veya Hıristiyanlığın bütün olarak kutsallığına ve inanç sistemine karşı durmaz.

Kahramanın Görevi: Kurbanlar İçin Adaleti Getirmek

Hegemonik erkekliğin en fazla baskıladığı ve kahramanın kurtarması gerekenler, filmin ilk sahnesinde polis karakolunda çaresizce piskoposu dinleyen anne ve istismara maruz kalan erkek çocuk üzerinden seyircinin karşısına

çıkar: Çocuklar, dolayısıyla kaybedilen çocukluk, onur ve aslında kasabanın kendi insanlığı ve adaletin kendisidir, kurtarılması gereken.

Hegemonik erkeklik ilişkisinde, kadınların baskılanmasının yanı sıra, erkek grupları arasında da baskın olan ile itaatkâr olan şeklinde çok özel cinsiyetçi bir ilişki olduğunu belirten Connell, Avrupa ve Amerikan toplumunda bu tarz ilişkilerin en belirgin olanının baskın heteroseksüel erkekler ile itaatkâr / baskılanmış eşcinsel erkekler arasında olduğunu kaydeder ve erkekler arasında, geylerin, cinsiyet hiyerarşisinde en alt katta yer aldığını savunur. Filmde, kilise kurumunu temsil eden papazların çocuklara, özellikle de erkek çocuklarına taciz ve tecavüzü, hegemon erkeklik pratiklerinin yansımasıdır.

Bunun yanında Connell, hegemonik erkekliğin "kültürel olarak eşcinsellerin damgalanmasından daha geniş bir durumu" (2013, s. 257-258) ifade ettiğini dile getirirken, filmde erkeklik pratiklerinin amacının, sadece erkek çocuklar değil, kutsallık üzerinden toplumun en zayıf kesimlerini baskılamaya yönelik olduğu yansıtılır. Filmde, on bir yaşındayken bir papaz tarafından tacize uğrayan ve kurbanlar için bir organizasyon kuran Saviano'nun "Olay eşcinsel olmakla alakalı değil. Bu, papazların çocuklara tecavüz etmek için mesleklerini kullanması olayı [...] Tanrı'ya nasıl hayır dersiniz, değil mi?"[8] sözleri ile Rezendes'in, cinsel istismarla ilgili Robinson'a, "Tüm papazlar benzer durumdaki çocukları seçiyorlar, düşük gelirli aileler, babanın yokluğu, parçalanmış aileler. Geoghan gibi adamlar erkek çocukların izini sürüyor, bunları tercih ettiği için değil, erkek çocukları olaydan daha fazla utandığı ve bu nedenle daha az konuşma olasılığı bulunduğu için. Bu adamlar avcı Robby. Sipe bu durumun bir fenomen olduğunu söylüyor" ifadesi bu durumu somutlaştırır. Filmde bu hegemonyanın hem eşcinsel hem de çocuk yaştaki bireyler üzerinde uygulanması, ayrıca bu kesimler üzerindeki çifte baskıya işaret eder ve bu gücün kutsal görülen bir makamdan gelmesi, bireysel çaresizliği ortaya koyar.[9]

Kahramanın Engelleri: Hegemonik Erkeklik İşbirliği

Film, "kahraman gazeteci"lerin karşısına engeller olarak hegemonik erkeklikler arasındaki işbirliğini koyar. Connell'a göre, "hegemoni, ancak kültürel

---

8. Saviano, istismarı anlatırken tam olarak şunları söyler: "Olay eşcinsel olmakla alakalı değil. Bu, papazların çocuklara tecavüz etmek için mesleklerini kullanması olayı. Erkek ve kız çocuk. [...] Eğer fakir bir ailedenseniz, din çok önemli. Bu nedenle eğer bir papaz size ilgi gösterirse, bu çok büyük bir olaydır. Sizden çöpleri toplamanızı bile istese, bu özel bir şeydir. Bu sanki Tanrı'nın sizden yardım istemesi gibi bir şeydir. Size ahlaksız şakalar yaptığında, artık ortak sırrınız vardır. Size porno gösterir, idare edersiniz. Bir gün sizden cinsel taleplerde bulunur, onda da idare edersiniz, çünkü kendinizi kapana sıkışmış hissedersiniz. Sizi yetiştirmiştir. Tanrı'ya nasıl hayır dersiniz, değil mi?"

9. Saviano bu durumu "Şunu anlamanız lazım, bu sadece fiziksel istismar değil, ruhsal istismar da. Bir papaz bunu size yaptığında, sizin inancınızı da sizden alıyor. Dolayısıyla ya şişeye gidiyorsunuz ya şıringaya. Bunlar da işe yaramıyorsa gidip köprüden atlıyorsunuz. O nedenle kendimizi kurtulanlar olarak addediyoruz" sözleriyle dile getirir.

idealler ile kurumsal güçler arasında bazı uygunluklar bulunduğu zaman kurulabilir. Dolayısıyla iş dünyasının tepesi, ordu ve hükümet, gayet ikna edici bir erkeklik işbirliği sunar" (2013, s. 257). Bu noktadan filmde hegemon erkeklik işbirliğinin, Kilise ile (Gramsci ve Althusser'in tanımlamaları bağlamında) devletin aygıtlarını ellerinde tutanlar ve yargı, üniversite gibi kurumlar arasında süregeldiği görülür. Filmde hegemonik erkeklik işbirliği daha ilk sahnede karakol / kilise /başsavcı yardımcısı ekseninde verilir: Karakolda istismarcı papazlar konusunda bir şey yapmayan görevliler, papazı koruyan Kilise yönetimi ve başsavcı yardımcısı karşısında karakol odasındaki güçsüz kadın ve çocukların görünümü ile hegemonik iktidar / baskın erkek varlığı hissettirilir. Avukatlar, üniversite yönetimleri ve diğer kurumların temsilinde de erkeklerin ön planda olmasıyla bu durum pekiştirilir.

Hegemonik erkeklik sistemi ve işbirliğinin baskınlığı, ilerleyen sahnelerde avukatların konuyu doğrudan Kilise ile çözerek mahkemeye gitmemeleri, kurbanlar ve aileleriyle odada yalnızca başsavcı ve Kilise'nin avukatlarının bulunması, bu nedenle olayların Kilise ve papazların işine yarayacak şekilde kapatılması, avukatların bundan ciddi para kazanması, Kilise'nin de meşruiyetine ve saygınlığına devam etmesi, olanın sadece çocuklara olması üzerinden sunulur. Özellikle de Katolik kadın yargıç[10] üzerinden Kilise'nin hegemonik iktidarı, hegemonik erkekliğin kutsallığı ve toplumsal cinsiyetçilik dikkati çekerken, ilerleyen sahnelerde kurbanların avukatı Garabedian'ın olayların üzerini örtme konusunda "Kilise'nin birçok dostu" bulunduğunu söylemesi ve "onlar her şeyi kontrol ediyor, her şeyi" ifadesini kullanması da bu iktidarı pekiştirir.

Connell, hegemoninin toplumun tamamındaki kültürel baskınlıkla ilgili (2013, s. 257) olduğuna da dikkati çeker. Nitekim, filmin ilerleyen kısımlarında hegemonik baskıya aile kurumu ve mahallenin de dahil olduğu, kilisenin (bir nevi "devlet" yerine konularak, yani hem manevi hem dünyevi olarak kutsanarak) hegemonyasının meşrulaştırıldığı, hegemonik işbirliğinin sadece kurumlar arasında değil, tüm kasabalılar arasında olduğu görülür. Garabedian'ın gazeteci Rezendes'e şu sözleri de bu noktada dikkat çekicidir: "Benim sözümü bir kenara yazın Bay Rezendes, eğer bir çocuğun yetiştirilmesi bir kasaba gerektiriyorsa, o zaman bir çocuğun istismarı da bir kasaba gerektirir". Ayrıca Bradlee'nin "Boston'da doksan papaz! Bu kadar olsa insanlar bilirdi" yorumuna Rezendes'in,

---

10. Baron'un Kilise'nin gizli kalmasını sağladığı belgelerin kamuya açılması için açtığı davayı kazanıp kazanamayacağı konusunda Robinson "Yargıca bağlı" derken Bradlee, "... ve [yargıcın] hangi kiliseye bağlı olduğuna" diye ekler. Baron yargıcın adını söylediğinde, Bradlee "Zor; iyi bir Katolik kadın" yorumunda bulunur. Mahkemede de gazetenin avukatlarının savunmalarını yaparken "Kardinal" ifadesini kullanması üzerine kadın yargıç, bu ifadeye karşı çıkıp, "Kardinal için öyle her aklımıza gelen ifadeleri kullanamayız" diyerek kurumsallığı yansıtan "Başpiskoposluk" teriminin kullanmasını ister.

"Belki de biliyorlar" demesi ve Bradlee'nin "Kimse sesini çıkarmadı mı yani?" sözleri, hegemon gücün toplumdaki baskınlığına dair şaşkınlığı gösterir.

Sisteme karşı çıkanlara yönelik en büyük tehdit ise, dışlanma ve karalanmadır. Filmde, Kilise'nin, kurbanların avukatı Mitchell Garabedian, kurbanlar için organizasyon kuran Phil Saviano ve Kilise'de çalışan, daha sonra otuz yıl istismarcı papazlar ve onların kurbanları hakkında çalışma yürüten Richard Sipe için yürüttüğü karalama kampanyalarıyla bu kişilerin itibarını zedeleyen söylemler yarattığını ve bunların halk tarafından benimsendiğini görürüz. Kilise, benzer söylemleri, şehre geldikten sonra yalnızlığı, yabancılığı ile bekâr ve Yahudi olması üzerinden Baron'a karşı da sergiler. Spotlight devreye girdiğinde de ekibe yönelik olarak Sullivan'ın, Robinson'a "Baron sadece kendi izini bırakmak istiyor. Burada sadece birkaç yıl kalacak ve sonra aynı Miami ve New York'ta olduğu gibi başka bir yere geçecek. Sen nereye gideceksin?" ifadesini kullanması; Baron'ın papazların cinsel istismarı konusunun araştırılması talebini Spotlight ekibinden beğenen Mike Rezendes'e, editör Ben Bradlee'nin "Neden, çünkü sen de Kilise'den uzak düşmüş Katoliklerden birisin, ondan mı?" eleştirisini yöneltmesi, filmde dikkati çeken örneklerdir.

Kahramanın İmtihanı ve Mitik Dönüşümü

Filmin başında, medyanın, Kilise, yargı ve güvenlik kuvvetleri arasındaki işbirliğine dayanan hegemonik erkekliğe bilerek veya bilmeyerek yıllardır dahil olduğu veya bu baskının devamını sağladığı ortaya konur.[11] Bu eleştiriyi *Boston Globe* gazetesi ve Spotlight ekibi özelinde görürüz ki Spotlight ve daha genel anlamda basın, bu noktada filmin başında yolunu bulamamış kahraman konumundadır.

Boston Globe gazetesi, büyük skandalı görmemiş, sadece altı ay içinde konuyla ilgili kısa iki rutin haber ve bir köşe yazısı yayınlamıştır. Böylece cinsel istismar gerçeğinin üzeri bilinçli veya bilinçsizce kapanmıştır. Günümüzde, günlük rutin haber akışı içinde hızlı habercilik ve süregelen gelişmeler karşısında olaylar eriyip gitmekte ve çoğu zaman olaylara dair genel bakış imkânı kaçırılmaktadır. Film, gazetecilikteki zaman sınırlaması ve haberi günlük olarak yetiştirme telaşına vurgu yaparak, her şeyin çok çabuk "eski haber"e dönüştüğü zamanımızda, tam da bu nedenle medyanın çoğu zaman parçalara odaklanarak bütünü kaçırabildiği ve kamuoyunu sistemin yanlışları noktasında derinlemesine bilgilendiremediği eleştirisini yapar. Böylelikle, basının hegemonyaya bilerek veya bilmeyerek hizmet ettiği, olaylara kamunun çıkarları doğrultusunda değil, sistemin istediği yönde baktığı, bütünü görmek yerine

---

11. Robinson ve Pfeiffer üniversite yönetimiyle yaptıkları görüşmeden çıkıp, hemen üniversitenin karşısındaki gazete binasına giderlerken Pfeiffer, "Görünen o ki, herkes aslında olayı biliyor" der; Robinson ise "Evet, bizim dışımızda herkes ve biz tam da karşılarında çalışıyoruz" diye cevaplar.

her gün önüne gelen parçalarla meşgul olarak gerçeği kaçırdığı ve böylelikle özgür basın olgusunu yerine getiremediği iması ortaya çıkar. Filmde, Rezendes yeni bilgileri paylaştıkça muhabir arkadaşının devamlı "o konuda yazdık zaten" ifadesini kullanması, basının bu çalışma şekli ve olaylara mekanik bakışına örnek oluşturur. Bu eleştiri, Saviano'nun Spotlight ekibiyle toplantısında zirve noktasına taşınır:

> Saviano (*kitapları ve bazı belgeleri göstererek*): "Bunları size beş yıl önce gönderdim [...] ama konuyla ilgilenmediklerini söylediler."
> Carroll: "Senin hakkında birkaç haber yazdık."
> Saviaono: "Samimi olmam gerekirse onlar yeterli değildi. Anlamanız lazım, bu büyük bir olay, sadece Boston değil, tüm ülke. Tüm dünyaya, Vatikan'a kadar gidiyor bu."

Saviaono'nun bu sözleri basının parçalanmışlığını ve okyanus yerine damlalara odaklandığını gösterir niteliktedir. Ancak hegemonik erkekliğin sistemini kırabilecek tek güç olarak da, daha filmin başından itibaren basın gösterilir. Filmin ilk sahnesinde başsavcı yardımcısının (Robby Macleish) karakola girer girmez ilk sorduğu şeylerden birinin basın olması, basının konuyu bilmediğini öğrenince rahatlaması ve gazetecilerin uzak tutulması yönünde polislere talimat vermesinden baskın iktidarın basından "korktuğu" ve onun karşısında durabilecek tek "kahraman"ın "özgür basın" olduğu vurgulanır.

Bunun yanında, aynı Macleish'in, filmin sonuna doğru, yıllar önce yirmi papazın ismini *Globe*'a gönderdiğini belirterek, "Arkamda basın olmadan onların peşine düşemezdim. Bir liste isim gönderdim size, ama siz onun üzerini örttünüz" demesi, bir yandan filmdeki basın eleştirisinin en sert anlarından biridir, diğer yandan basının önemini ve adalet açısından diğer kurumlar ve bireyler için gerekliliğini vurgular niteliktedir.

Filmde, sistemin gerçek anlamda sorgulanması ve sarsılması ise, tıpkı masal ve mitlerde olduğu gibi meşrulaştırılmış baskıyı içselleştirmemiş, sistemin çarklarına girmemiş ve genelde sistemi dışlayan yabancı, aykırı / sistem dışı kahraman ile mümkündür. Spotlight'ta da her şey yabancının kasabaya gelmesiyle başlar. Bu, sistemi kıran, dışarıdan gelen ve sistemin erkeklik düzeninin kurduğu kuralları reddeden bir yabancıdır.[12] Sistemin hegemonik iktidarını benimseyen ve içselleştiren kesimler, kuralların reddedilmesine ancak direnç göstereceğinden, Baron karşı çıkışını yine ancak sistemin dışındakiler veya dışına çıkmışlarla birlikte gerçekleştirebilir,[13] yani Spotlight kahramanları ile.

---

12. Avukat Garabedian, "Yeni editör Yahudi değil mi? O geldi ve birden herkes Kilise ile ilgilenmeye başladı. Neden biliyor musun? Çünkü bu, dışarıdan birini gerektiriyor, benim gibi, ben de Ermeniyim".
13. İlk editör toplantısında, kendi gazetelerinden bir köşe yazısını henüz incelememiş ekibe konuyu açan Baron, ellerinde, papazın cinsel istismarını ve Kardinal'ın bunu görmezden geldiğini kanıtlayabileceğini belirten bir avukat olduğunu belirttiğinde, bir bölüm editörünün avukat için

Dolayısıyla "kahraman rehber" ile yola çıkan Spotlight, basının yapması gerekeni yapıp "özü"ne dönerek, sistemin parçalara böldüğü ve günlük akış içinde kaybolunmasını sağladığı şeyleri bir araya getirerek, sonunda (tıpkı filmin adı gibi) parçalara "ışık tutar" ve parçaların bütüne dönüşmesini sağlar. Ekip, konunun sadece bir veya birkaç papazla sınırlı kalmasını ve olayın üzerinin kapatılmasını önleyip, Baron'ın rehberliği ve sonrasında Robinson'ın ısrarı ile sistemin üzerine gitmesiyle Boston'da 90 papazın cinsel istismarcı olduğunu ortaya çıkararak, hem kentte hem de aslında tüm ülke ve dünya genelinde bu konuda değişimi getirir.

Bu süreçte, Spotlight ekibinin mitik yolculuğunda özellikle üç karakterin dönüşümü dikkati çeker: Ekibin editörü Walter 'Robby' Robinson, muhabirler Sacha Pfeiffer ve Mike Rezendes.[14]

Gazetecilerin geçmişteki yanlışlarını telafi etmesiyle basının sonunda doğruyu yapacağı ve basına dair sorunların kurumsal değil bireysel yanlışlardan kaynaklandığı kabulünden temellenen özgür basın mitinin somutlaştığı karakter Robinson'dur. Filmin başında izleyici, skandalın basın tarafından bilinçli olarak kapatıldığından şüphelenirken, filmin sonuna doğru, beş yıl önce haberi göremeyenin, aslında skandalın en derin şekilde araştırılması için elinden geleni yapan Robinson olduğunu öğrenir. Etrafı hegemonik erkekliğin temsilcileriyle sarılı Robinson, sistemin adamlarıyla o kadar iç içedir ki hatalarını görememiştir. Ancak bu noktada basına eleştirinin yanı sıra, onu aklama da vardır çünkü filme göre Robinson bunu bilinçli yapmamıştır, sadece "görememiştir"; günlük haber akışında kaybolmuş bir "kahraman"dır o.

Bu, izleyiciye Sullivan ile Robinson arasında, Sullivan'ın kentteki cinsel istismarcı seksen yedi papazın isimlerini teyit etmeyi reddetmesi üzerine geçen diyalogla verilir:

R.: "Yapma, bu bizim kasabamız. Herkes bir şey olduğunu biliyor, ama kimse bir şey yapmadı. Buna bir son vermeliyiz."
S.: "Ne yapacağımı söyleme bana. Bu pislikleri savunmaya yardım ettim, ama bu benim işim, ben işimi yapıyordum."
R.: "Evet sen ve geri kalan herkes."
S.: "Hepimiz bir şeyler olduğunu biliyorduk. Peki o zaman sen neredeydin? Neden bu kadar zamanını aldı bunu yapmak?"

Robinson'ın verebildiği tek cevap ise çaresizlik içinde "bilmiyorum" olur. Robinson'un geçmiş hatasıyla yüzleşmesindeki zirve nokta ise, Spotlight'ın, haberin yayınlanmasından önceki son toplantısında yaşanır.

"kaçık" ifadesini kullanması ve "Kilise'nin olayı yalanladığına" vurgu yaparak Kilise'yi tek geçerli otorite olarak görmesi yoluyla bu durum izleyiciye yansıtılır.

14. Makalenin sınırlılığı açısından iki erkek kahramandan sadece Robinson ele alınacaktır.

Kilise'nin avukatını eleştiren bir muhabir: "Biliyordu ve hiçbir şey yapmadı. Yıllar önce bir şeyler yapabilirdi. Belki bazı hayatları kurtarabilirdi."

Robinson: "Peki biz? Her parçaya sahiptik. Biz neden daha önce bunu yapamadık?"

Bradlee: "Her parçaya sahip değildik."

Robinson: "Saviano, Barrett, Geoghan vardı. Bodrum katında atanma listeleri vardı [...] Macleish bize yirmi papazın ismini gönderdi. Sacha bu konudaki haberimizi buldu [...] Metro ekinde haberi öldürdüm. Hiç devamını getirmek yok. Bilmiyordum ve hatırlamıyorum bile."

Filmde Robinson, kendi eleştirisini ve iç hesabını yaparak, on beş yıl sonra bile olsa, haberin sadece bir papazla ilgili tek bir sorun gibi sunulmasını ve üzerinin kolayca yeniden örtülmesini engelleyerek, "işin sonuna kadar" gidip sistemi deşifre ederek geçmişte yaptıklarını düzeltir, kendisini aklar. Spotlight ekibinin erginlenmesini sağlayan rehber Baron'un aynı toplantıdaki şu sözleri, hem Robinson hem de basını seyirciye affettirir niteliktedir: "Bir şey söyleyebilir miyim? Çoğu zamanımızı karanlıklar içinde tökezleyerek geçirdiğimiz için bazen kolayca unutulabiliyor. Birden ışık yanıyor ve herkes birbirini suçluyor. Burada olmadığım dönemde ne olduğuna dair konuşamam, ama hepiniz çok iyi bir habercilik yaptınız. Öyle bir habercilik ki, okurlarımız üzerinde hemen ve önemli bir etki yaratacak. Benim açımdan, bu neden bu işi yaptığımızın göstergesi." Bu durum hikâyenin "kral"ı, "aykırı kahraman"ı Baron'un da Spotlight ekibini dönüşüme uğratmayı başardığını, yeni krallığının aydınlanmaya ulaşmasını sağladığını gösterir.

Robinson'ın, durumu tamir etmesi ve "kral rehber"in onayını almasıyla, aslında yine popüler kültürün özgür basın miti olumlanır, pekiştirilir ve yeniden üretilir. Çünkü popüler kültür sunumlarında gazetecinin kahraman veya kötü adam olması, süreç içinde yaptıklarıyla değil, sonunda kamu çıkarını yerine getirip getirmediğiyle kurulur (Ehrlich & Saltzman, 2015). Dolayısıyla, özgür basın mitine uygun olarak, günün sonunda kamunun çıkarlarının galip gelmesini sağlayarak geçmişin hatalarını ödeyen Robinson, kahramanlığını hâlâ devam ettirir.

Hikâyede, Spotlight'ta kurbanlarla görüşme gibi en önemli ve en duygusal görevi üstlenen, hegemonyanın baskıladıklarının sesi olarak hegemonik erkekliği kıran önemli figür, kadın gazeteci Sacha Pfeiffer'dir. Hegemonik erkekliğin varlığını doğrularcasına, *Boston Globe*'un yönetiminde de en üst noktalarda erkekler yer alır. Filmde, gazetedeki kadınlar daha çok erkek gazetecilerin işlerine yarayan bilgileri arşivden toplayıp onlara getirenler ve sekreterler gibi gazetecilik açısından ikincil görev sahibi kişilerdir. Çoğu bölüm editörü erkektir ve Spotlight ekibinde de sadece bir kadın bulunmaktadır. Filmde hegemonik erkekliğin baskıladığı veya ikincil plana attığı eşcinseller, kadınlar

ve çocuklar arasında tek istisna, Pfeiffer'dır. Bunun yanında filmde baskılanan bu grupların güçsüzlüğü ve çaresizliği görülürken, Pfeiffer'in elinde çok güçlü bir silah, *fallik* nesne vardır: Kalemi.

Good'a göre, filmlerde gazetecilik tamamen "erkek işi" olarak gösterilir ve kadınlar, ancak bunun kenar işlerini yürütürler (1989, s. 15). Dolayısıyla popüler kültür filmlerinde kadın gazeteciler süregelen bir ikilem içindedir: gazetecilikte başarı için zorunlu gösterilen, erkeklerin içinde "erkeksi" olabilmek ile toplumun kadından beklediği, annelik ve sempatiklik (Ehrlich & Saltzman, 2015, loc. 1400). Pfeiffer, filmin başından itibaren işine yoğunlaşmış bir kadın olarak verilir. Spotlight ekibinin bürosu sekansında, haberlere eşit derecede katılımı ve yorumlarıyla Pfeiffer'ın ekipteki diğer erkeklerle eşitlik konumu vurgulanır. Giyimi sadedir, cezbedicilik ön plana çıkmaz, habercilikte fiziğini veya güzelliğini değil, kalemini konuşturur. Evlidir, ancak Pfeiffer'la ilgili duygusal sahneler göremeyiz. Bu yönüyle Good'un belirttiği erkeksiliğe yaklaşır ve filmlerdeki gazetecilere yönelik mitlerden kurtulamaz. Modern gazetecilik filmlerinde, kadın ve erkek eşitliği, her iki gazetecinin de profesyonel kimliklerinin soğuk ve yalnızlığına sıkışmış gösterilmesine (Good, 1989, s. 15) neden olur ki, diğer Spotlight üyeleri gibi Pfeiffer'ı da –evli olmasına rağmen– aynı yalnızlık ve sıkışmışlık içinde izler seyirci.

Ancak yine de Pfeiffer, kadın gazeteciye yönelik "ayartıcı" veya "erkeksi" şeklindeki iki kutup arasında giden mitlerin dışına çıkar. Pfeiffer, kadın kimliği, duruşu ve kadın hissiyatıyla bu iki zıt miti kıran karakterdir. Pfeiffer, hegemonik erkekliği, erkekleşerek –hegemonyayı eline almak suretiyle– veya ayartıcı kadın gazeteci olup bilgiye fiziğiyle ulaşarak değil, entelektüelliği, kadın duygusallığı ve gazetecilik perspektifiyle yener. Kurbanların özellikle erkekler olduğu ve yaşadıklarını diğer erkeklerle paylaşma zorlukları göz önünde bulundurulduğunda, haberin ortaya çıkması açısından en önemli parçalardan biri olan "baskılanan grupların konuşması"nı, konuşmaktan da öte gerçekleri tüm açıklığıyla anlatabilmelerini sağlayan Pfeiffer'dır.

Bunun örneği Pfeiffer ile kurbanlardan Joe arasındaki diyalogda da görülür:

J.: (*Papazın kendisiyle yakınlaşmasını anlatırken*) "Sonrasında olanlar oldu."
P.: "Spesifik olarak ne oldu Joe?"
J.: "Bana tacizde bulundu."
P.: (*Joe'ya anne şefkatiyle bakarak*) "Joe, sanırım burada kullandığımız dil çok önemli olacak. Bu durumu sterilize edemeyiz, sadece 'taciz' demek yeterli değil. İnsanlar gerçekten ne olduğunu bilmeli."

Bunun üzerine Joe, her şeyi tüm ayrıntılarıyla anlatırken Pfeiffer, Joe'ya "ağlamanın normal" olduğunu söyleyerek annelik vasfını ortaya koyar. Benzer

şekilde kurbanlardan Saviano'ya Pfeiffer, olaya sadece haber gözüyle bakmadığını vurgulayarak, "Buradayım, çünkü bu konuya önem veriyorum" der.

Kahraman, filmin sonunda kendini de özgürleştirir ve cesaret kazanır. Filmin başında, kiliseye haftanın üç günü giden büyükannesine taciz vakasını araştırdıklarını söyleyemeyen Pfeiffer, filmin sonunda haberini ilk büyükannesine okutturur. Daha önce sırf büyükannesi istediği için kiliseye giden Pfeiffer, filmin sonunda bu eyleminden vazgeçer, büyükanne vasıtasıyla metaforlaştırılan aile ve toplumun kurallarına boyun eğmek yerine özgürleşmeyi seçer.

Mitik Final: Kurbanlar İçin Adalet, Adalet İçin "Özgür Basın"

Spotlight ekibinin Boston'da sadece birkaç değil, doksana yakın papazın cinsel istismarcı olduğunu ortaya çıkarmasıyla, "kahramanın yolculuğu"na uygun olarak, filmin sonunda hem kahramanlar hem kent dönüşür. Baron, gazete için koyduğu "okur için hayati olma" amacını yerine getirirken, artık kasabanın yabancısı olmaktan çıkar. Film boyunca odasında yalnız görünen Baron, filmin sonunda kendisine mesafeli kalan Bradlee ile sohbet ederek gazeteden ayrılır. Kardinal'in Baron'u ikna için telefonla araması, haberin çıkmasını engelleyemez. Kilise özgür basın üzerinde hegemonyasını ve iktidarını kullanamaz, böylece hegemonik erkeklik iktidarı kırılır. Kurbanların gazeteyi telefon yağmuruna tutmasıyla iktidar, artık kamuya ve kamunun sesi olan basına geçer. Film, böylece ideolojik olarak da iktidarın muhafazakârlardan liberallere geçmesini olumlar.

Yıllar önce bu skandalı göremeyen Robinson, işi sadece bir papazın istismarıyla bırakmayarak ve sistemin üzerine gidip geçmiş yanlışını telafi ederek hem kahraman mitini hem de özgür basın mitini pekiştirir. Daha da önemlisi, avukatlar ve kurbanlar kahramanların mücadelesi sonrasında karanlıklarından ve üç maymunu oynamaktan çıkarak özgürleşir, öncesinde sistemi koruyanlar itirafa, kurbanlar konuşmaya başlar. Artık zincirler kırılarak herkes adalet için adım atar. Bunun en güçlü temsili de, skandaldan sonra gazetenin susmayan telefonlarıyla verilir.

Fimin sonunda Rezendes'in, avukatın bürosundan çıkarken iki istismar edilmiş çocuk görmesinin ardından avukatın, "Bay Rezendes, işinizi yapmaya devam edin" sözleriyle filmde, Kilise'nin istismarlarını ortaya çıkaran basının kamusal görevine devam ettiği müddetçe adaletin yerine geleceği ve kamu çıkarlarının işleyeceği mesajı ortaya çıkar. Ayrıca, filmin sonlarına doğru Macleish'in Poster Davası'nda aslında 20 papazın ismini gazeteye gönderdiğini öğreniriz. Macleish'in de skandalı ortaya çıkarmada "en iyi yol" olarak "basına gitme"yi göstermesi ve zamanında kendisinin bu yolu denemesi eklendiğinde, filmde gerçeklerin ortaya çıkarılmasında en iyi yöntemin basına ulaşmaktan geçtiğine vurgu yapılarak özgür basın miti pekiştirilir.

Kurbanların yanı sıra Kilise'nin Garabedian, Saviano ve Sipe'a yönelik karalama kampanyalarının kırılmasındaki tek aracın da yine özgür basın olduğu gösterilir ve hegemonyanın dışlama sürecinin kırılmasında özgür basının önemi vurgulanır. Tüm bu dönüşümlerle ve basına yönelik vurgularla filmde, baskıcı sistemlerin aşılamaz olmadığı, ama bunun için bir kahramanın gerektiği ve bunu çoğunlukla özgür basının yerine getireceği vurgulanır ve böylece özgür basın miti kutsanır, yüceltilir.

Filmin sonunda çıkan yazılarda eyalet ve ülkelerin yer aldığı listelerle, dünya genelindeki kiliselerde birçok cinsel istismar vakasının yaşandığının ortaya çıktığı verilerek, basının gerçekleri ortaya çıkarmasının, adaleti getirmesinin ve kamu çıkarına hizmet etmesinin önemi tekrar pekiştirilir.

"Kahraman"ın Hikâyesi Tamamlanamaz: Hegemonyayla Bitmeyen Mücadele

Ancak filmde, gazetenin telefonlarının devamlı çalması ve kahramanların bu olayla ilgili yeni hikâyelere adım atmasıyla yolculuğun sonlanmadığı, gazeteci kahramanın Campbell'in kahramanlarındaki gibi "eve dönüş"ünün olmayacağı ve yolculuğunun hep yeni yolculuklarla devam etmesi gerektiği, bunun özgür basının gereği olduğu gösterilir.

Özgür basının yolculuğuna devam etmesi zorunluluğu, Rezendes'in avukatın bürosunda istismar edilmiş iki çocuk görmesinin yanı sıra filmin ardından çıkan yazılardan birinde de güçlü biçimde kendini gösterir: "Kardinal Law, Aralık 2012'de istifa etti. Katolik kiliseleri arasında en yüksek rütbelerden biri olan Roma'daki Santa Maria Maggiore Basilikası'na tekrar atandı". Sonrasında perdede beliren, kiliselerdeki cinsel istismarın tüm ülke ve hatta tüm dünya genelinde olduğuna yönelik yazıyla birlikte değerlendirildiğinde, sistemin sistematik baskılama, istismar ve zayıfları ezme sürecinin, Vatikan'ın suçluyu ödüllendirmesiyle bugün olduğu gibi yarın da devam edeceği mesajı verilir.

Dolayısıyla film, bu hikâye bitse bile, gerçek hayatta sistemin her zaman kendini yeniden üretmeye, sürdürmeye ve hatta güçlendirmeye devam edeceğini ve mücadelenin bitmediğini vurgulayarak, tüm bu baskılara ve hegemonyaya karşı mücadeleyi, özgürlüğü, adaleti getirecek olanın, ancak kamu çıkarına göre hareket ederek vatandaşların sesi olacak özgür basın olduğunu ima eder.

Sonuç

Spotlight filmi, Campbell'in kahramanlık miti ile gazetecilik filmlerindeki özgür basın mitinin yeniden üretildiği, pekiştirildiği ve yüceltildiği filmlerden biridir. Filmde, yıllarca süren bir skandalı göremeyen ve böylece kamusal çıkar işlevini yerine getiremeyen basın, aykırı / sistem dışı kahraman rehber yardımıyla özüne dönerek ve hatasını telafi ederek, kendilerini, kasabalarını, ülkeyi

ve hatta dünyayı baskınlıktan "kurtarır" ve "özgürleşmeyi" sağlar, Kilise'nin hegemonik erkekliğinin yanlış pratikleri konusunda "spotlight" tutar.

Ehrlich ve Saltzman, popüler kültür imajlarında, basının özgür toplumun doğru işlemesi için hayati olduğu şeklinde bir tablo çizildiğini kaydeder (2015, loc. 91-98). Popüler kültürün basın hakkındaki hikâyeleri, benzer mitleri yeniden üretir. Bu mitler sadece gazetecilik hakkında değildir, aynı zamanda demokrasinin düzgün işlemesi ve iyinin kötüye galip gelmesi üzerinedir (2015, loc. 895). Filmin verdiği de tam olarak budur.

Basını, tüm hatalarına ve eksikliklerine rağmen kamu çıkarlarının gerçekleşmesi, adalet ve vatandaşın sesinin duyulması açısından hegemonyaya karşı en önemli araç olarak sunan filmde, seyircilere ve gerçek gazetecilere, hegemonik iktidarların baskısına, kendisini meşrulaştırmasına ve yeniden üretmesine karşın özgürlük ve kamu çıkarları için ellerindeki bu güce sahip çıkmaları ve bunu kullanmaları çağrısı yapılır. Film, hegemonyalara karşı mücadelenin bitmediğini belirtirken, tüm baskılara karşı durmada ve kamu çıkarını yerine getirmede vatandaşın gücünün özgür basın olduğu söylemini pekiştirir.

Kaynakça

Campbell, J. (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (Çev. S. Gürses, 2. Baskı). İstanbul: Kabalcı [1968].

Campbell, W. J. (2010). *Getting It Wrong: Ten of The Greatest Misreported Stories in American Journalism.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Connell, R. W. (2013). The Social Organization of Masculinity. C. R. McCann & S.-K. Kim (Ed.), *Feminist Local and Global Theory Perspectives Readers.* Londra: Routledge.

Ehrlich, M. C. (2004). *Journalism in the Movies.* Urbana and Chicago: University of Illinois.

Ehrlich, M. C. & Saltzman, J. (2005). *Heroes and Scoundrels: The Image of the Journalist in Popular Culture.* Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press.

Good, H. (1989). *Outcasts: The Image of Journalists in Contemporary Film.* Metuchen, N.J.: Scarecrow Press.

Lule, J. (2001). *Daily News, Eternal Stories: The Mythological Role of Journalism.* New York: Guilford. http://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=spotlight (Erişim tarihi: 18 Eylül 2016).

Gerçeğin İçindeki Mitler: *Çıplak*

Kurtuluş Özyazıcı[1]

> Bakın, Üstinsanı öğretiyorum size [...] insan bir iptir, hayvan ile Üstinsan arasında gerilmiş-bir ip ki uzanır bir uçurumun üzerinde (Nietzsche, *Böyle Söyledi Zerdüşt*, 2013, s. 8).

İngiliz sinemacı Mike Leigh, adı daha çok gerçekçilikle anılan bir yönetmen. Yine de onun filmlerini Ken Loach'ta olduğu gibi "toplumcu gerçekçi" bir bakış açısıyla izlemeyiz. Bize daha sıradan öyküler anlatır Leigh. İngiliz işçi sınıfının ya da alt-orta sınıfın yaşadıklarıdır bunlar. Richard Porton, Leigh'in dilinin İngiliz gerçekçiliğinin komik unsurlarıyla örüldüğünü ve bunun absürd tiyatro geleneğinden geldiğini söyler (Porton, 2003, s. 165). Leigh de filmlerinin "insanlara her zaman gerçekleri anlattığını" ifade etmiştir (Watson'dan aktaran Norman, 2009, s. 97). Sean O'Sullivan, Mike Leigh'in filmlerinde görüntü ya da sesten çok içeriğin önemli olduğuna vurgu yapar ve filmlerinin "yaşamı hissettiren" ve "gerçeği duyumsatan" bir büyücünün elinden çıktığını söyler (O'Sullivan, 2011, s. 2). Belki de bu yüzden oyuncularının ellerine yazılı metinler vermektense onları doğaçlama yapmaya teşvik eder Mike Leigh. Ortaya çıkan sonuç, başarılı oyunculuklarla süslenmiş "gerçek" öykülerdir.

Mike Leigh'in filmleri genelde aile öyküleri anlatır. *Büyük Ümitler (High Hopes*, 1988), yoksul ama mutlu bir çiftin öyküsü ile karşımızdadır. *Hayat Tatlıdır* (*Life is Sweet*, 1990), yine Londra'nın kenar mahallelerinden birinde yaşayan bir aşçı ve ailesinin yaşadıklarını anlatır. *Sırlar ve Yalanlar* (*Secrets and Lies*, 1996) öz annesini arayan siyahi bir kadının öyküsüdür. *Ömrümüzden Bir Sene* (*Another Year*, 2010), çevrelerindeki mutsuz insanları hayata bağlamaya çalışan yaşlı bir çiftin, belki de her yıl yaşadığı sıradan bir hikâyedir. *Daima Mutlu* (*Happy-Go-Lucky*, 2008), mutlu bir kadın ile onun mutsuz sürücü eğitmeninin öyküsüdür. *Topsy-Turvy* (1999), *Vera Drake* (2004) ve *Mr. Turner* (2014) gibi tarihi filmleri saymazsak Leigh'in sineması, Londra'nın arka mahallelerinde karşımıza çıkabilecek insanların genelgeçer öyküleridir: Çoğu

---

1. TRT'de Prodüktör.

alt-orta sınıftır, çoğunun bir aile yaşamı vardır ve içlerinde mutsuz olanlar da olsa, bunlar varolanla yetinmeyi bilen, kendileriyle barışık insanlardır. *Çıplak* (*Naked*, 1993) bir aile öyküsü anlatmaz. Diğer filmlerinde olduğu gibi "mutlu" olabilmeyi başarmış karakterler ise hiç yoktur bu filmde. Film, sınıfsal bir dert taşımaz, politik göndermelerde bulunmaz. *Çıplak*'ta daha çok "varoluşsal bir vurgu" söz konusudur (Carney & Quart, 2000, s. 237).

Çıplak filmi, yalnızca içeriğiyle diğer Mike Leigh filmlerinden ayrılmaz; gerçekle bu kadar haşır neşir bir yönetmenin bu film aracılığıyla "mitlere" gönderme yapması da ilginçtir. Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* kitabında "şekil değiştiren fakat hep aynı kalan" o hikâyeden bahsediyordu (2013, s. 13). Adına monomit dediği bu hikâye her kültürde ve her çağda karşımıza bir şekilde çıkıyordu. Aslında anlatılan "bin yüzlü kahramanın" yolculuğudur ve "kahraman kendisini bir yolculuk ve iç keşifle kurtarmak istiyordur" (Yücel, 2014, s. 13). *Çıplak* filminin öyküsünü Campbell'ın monomitiyle birebir örtüştürmek mümkün değil, ancak öykünün kuruluşu, kahramanın yola çıkışı ve yolculuğu sırasında yaşadıkları gerek Campbell'ın gerekse onun yazdıklarını geliştiren Vogler'in söyledikleriyle ters düşmüyor. *Çıplak*'ta bir kahramanın değil, anti-kahramanın öyküsüne tanık oluruz. Johnny, Manchester'ın arka sokaklarından birinde bir kadınla ilişkiye girmektedir. Birden kadına sert davranmaya başlar ve kadın bundan rahatsız olur. Johnny'nin elinden kurtulur ve "seni Bernard'a söyleyeceğim" diyerek oradan uzaklaşır. Johnny tedirgin olur. Bir araba çalarak Londra'ya doğru yol alır. Jenerik boyunca Johnny'yi arabada görürüz. Brian Henderson, "yönetmene imgeyi başka bir imgeye geçmeden geliştirme ve değiştirme imkânını verenin sadece uzun çekim olduğunu" söyler (2011, s. 276). Johnny'nin arabayla yol aldığı sahne tek bir çekim değildir ancak Johnny'yi uzun bir süre yolda görürüz. O'Sullivan, *Çıplak*'ın bir yol ve öfkeli genç adam filmi olduğunu itiraf eder (2011, s. 56). Kahramanın yolculuğu başlamıştır.

Volkan Yücel *Kahramanın Yolculuğu: Mitik Erkeklik ve Suç Draması* adlı kitabında Propp, Campbell ve Vogler'in "Kahramanın Yolculuğu" modellerini tartışır. Yolculuğun ilk aşaması Propp'da "aileden birinin evi terk etmesi" iken Campbell'da bu, "maceraya davet"tir. Vogler ise ilk sıraya olağan dünyayı koyar, ardından maceraya davet başlar (Yücel, 2014, s. 29). *Çıplak*'ta Johnny'yi önce kendi olağan dünyasında görürüz. Sokaklardadır ve bir kadınla beraberdir. Film ilerledikçe bu durumun Johnny'nin doğalı olduğunu anlayacağız. Sonra bir tehdit gelir. Kadın, "Bernard" adındaki birine onu şikâyet edeceğini söyleyerek Johnny'yi tehdit eder. Johnny huzursuz olur ve hemen oradan uzaklaşmak ister. Gidebileceği tek bir yer vardır, belki kısa süreliğine de olsa huzursuzluğunu giderebilecek tek kişi olan eski sevgilisi Louise'in yanı. Louise bir iş bulmuş ve Johnny'yi terk edip Londra'ya yerleşmiştir. Johnny böylece maceraya atılır.

"Johnny", İngilizce'de "tanınmayan, önemsiz adam" anlamına gelir.[2] Kahramanımız Johnny de ona adı sorulduğunda "bir adım yok" ya da "hiç kimseyim" diye yanıt verir. Simon Goldhill, *Çıplak* filmini çağdaş bir Odysseus öyküsü olarak yorumladığı yazısında "Londra sokaklarında yolculuğa çıkmış bir kahramanın adının Johnny'den başkası olması beklenemezdi. Çünkü 'johnny', 'andra' sözcüğünün İngilizcesidir ve 'insan / adam' anlamına gelen 'andra' *Odysseia*'nın ilk sözcüğüdür" der (Goldhill, 2007, s. 247).

Mike Leigh bu filmde entelektüel düzeyi yüksek bir kahramanı karşımıza çıkarır. Tıpkı Odysseus gibi o da "sözlerin efendisidir" (Goldhill, 2007, s. 247). Kadınlar onu çekici bulur ve Johnny de bundan faydalanır. Ama o, kadınlara kötü davranır. Zaman zaman sözleriyle zaman zaman fiziksel anlamda onları incitmek hoşuna gider. Louise'in evine gittiğinde, Louise evde yoktur, onun ev arkadaşı Sophie ile karşılaşır. Sophie de tıpkı Johnny gibi işsiz, hayata tutunmaya çalışan biridir. Johnny ona sorar: "Şu mutlu küçük insanlardan mısın?" Sophie alaycı bir şekilde yanıt verir: "İnanılmaz hayat doluyum." Johnny yeniden sorar: "Hiç düşündün mü, şu berbat hayatının en mutlu anını aslında yaşamışsındır ve ileride seni hastalıklar bekliyor olabilir." Johnny karamsardır ve etrafındakilere bunu hissettirmekten zevk alır. Louise eve geldiğinde kaldığı odayı ve tek kişilik yatağını ima ederek onu aşağılar. Hatta Sophie ile ilişkiye girerek adeta ondan intikam alır.

"Bizim kültürümüzde temsil edildiği şekliyle erkeklik, daima 'tamamlanmamış', aynı ölçüde hem toplumsal hem de ruhsal bir gerçeklik üzerinde kurulu bir varoluş özelliğidir" (Segal'den aktaran Yücel, 2014, s. 42). Mike Leigh *Çıplak* filminde bize aynı zamanda bir "erkeklik" hikâyesi anlatır. "Entelektüel" Johnny'nin kadınlara yöneldiği sahnelerde "zengin" Jeremy'yi karşımıza çıkarır. Jeremy tek amacı kadınlarla seks yapmak olan zengin, küstah ve aşırı kibirli bir karakterdir. "Jeremy" halk dilinde "iri penisli" anlamına da gelen bir sözcük.[3] Filmin sonlarında Louise, evden gitmek bilmeyen Jeremy'yi penisini kesmekle tehdit eder ve giderken de "bamya aletli" diyerek onunla dalga geçer. Mike Leigh, Johnny'yi daha sevimli göstermek için Jeremy karakterini ortaya çıkardığını itiraf eder (Raphael, 2008, s. 231). Oysa iki karakter de kadınları seks objesi olarak görmekte, onlara şiddet uygulamakta, hatta tecavüz etmektedir. İki karakter de sözleriyle kadınları aşağılar, cinsiyetçi ifadeler kullanır ama Johnny bunu entelektüel kılıf içerisinde gerçekleştirir. Jeremy ise söyleyeceğini doğrudan söyler. Johnny, Sophie ile tanıştığında ona sözleriyle kur yapar: "Memeli türünün, XY kromozomlu Manchesterlı azgın bir üyesi üstünde nasıl bir etki uyandırdığının farkında mısın?" Bu sahneden hemen sonra Jeremy ile tanışırız. Jeremy bir spor salonunda masaj yaptırmaktadır ve masaj yapan kadına doğru-

2. http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/johnny.
3. http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Jeremy.

dan sorar: "Benimle yemeğe çıkar mısın?" "Hayır" yanıtını alınca bir kez daha sorar: "Sence kadınlar tecavüz edilmekten hoşlanır mı?" Daha sonra Jeremy kadını yemeğe çıkarmayı başaracak, ama sözleriyle onu rahatsız etmeye devam edecektir. Jeremy, kadının iki göğsünün aynı büyüklükte olmadığını iddia eder. Kadın "Tartmak ister misin" diye sorar? Kadının onunla beraber olmasını teklif eder. Yine "Hayır" yanıtını alınca "Feminist misin" der kadına. Laura Mulvey "cinsel dengesizliğin yönettiği bir dünyada bakmadaki haz, etkin / erkek ve edilgin / dişi arasında bölünmüştür" der ve ekler: "Geleneksel teşhirci rolleri içinde kadınlar, bakılasılık mesajı veren, güçlü görsel ve erotik etki amacıyla kodlanmış dış görünüşleriyle aynı anda hem bakılan hem teşhir edilendirler" (Mulvey, 1997, s. 41). Johnny de o sırada Sophie'nin göğüslerine ulaşmak için elbisesinin bağcıklarını çözmeye çalışmaktadır. Sophie, "merdiveni denedin, asansörü kullanalım" diyerek elbisenin arka tarafında bulunan fermuarı açar. İki kadın da onları yalnızca bir seks objesi olarak gören ve fazla zeki olduklarını düşünen iki erkeğe hazırcevaplıklarıyla ders vermişlerdir. Johnny de Jeremy de aynı kişidir aslında, biri entelektüel kumaşla sarılmıştır sadece. Belki de bu yüzden ona karşı, Jeremy'ye olduğundan daha fazla sempati besleriz filmde.

Johnny, sevgilisi Louise'in peşinden gitmiştir ama evde kalmaktan rahatsız olur. Kitabını alır ve sokağa atar kendini. Kahramanın yaşayacağı maceralar vardır çünkü.

> Kahraman modern bir insan olarak ölmüştür; fakat ebedi insan –mükemmelleşmiş, belirsiz, evrensel insan– olarak yeniden doğmuştur. Öyleyse onun ikinci önemli görevi ve amacı bizlere dönüşmüş olarak geri dönmek ve yenilenmiş yaşamdan aldığı dersi öğretmektir (Campbell, 2013, s. 31).

Johnny her fırsatta daha önce bir kez öldüğünü ya da yaşayan bir ölü olduğunu söyler. Adeta İsa gibi yeniden doğmuştur (Whitehead, 2007, s. 97). Sokakta otururken karşılaştığı ve onu bekçilik yaptığı binaya alan Brian ile girdiği diyalog, Johnny'nin adeta bir Üstinsan olarak dünyaya geri döndüğünün işaretidir.

"Bu hayat nihai / ebedi hayatınız; tekrar yaşayacak olsaydık bile zaten yaşamakta olduğumuz hayatın yalnızca aynısı verilirdi bize, öyleyse hayatımız kurtarılacaksa şimdi kurtarılacaktır" (Nietzsche'den aktaran Yücel, 2014, s. 17).

Brian, boş bir binada bekçilik yapan bir görevlidir. O da kitap okumayı sever Johnny gibi. Okuyacak çok da zamanı vardır. Ancak o, Johnny kadar kötümser değildir. Para biriktirip İrlanda'da deniz kenarında küçük bir kulübede yaşamak istemektedir. Johnny insanlara karışmaya karar vererek çekildiği inzivadan uyanan Zerdüşt misali Brian'a yaşam dersleri vermeye başlar. "Hiçbirimizin bir geleceği yok" diyerek başlar söze, İncil'in Kıyamet bölümünden alıntılar yapar ve "Dünyanın sonu çok yakın, oyun bitti!" der. Din de bir mittir ve

gündelik yaşamın vazgeçilmez bir parçasıdır. Johnny'nin Brian'a akıl verirken göndermede bulunduğu, Vahiy kitabının 13. Bölüm'ünde yer alan ve şeytanın sayısı olarak bilinen 666 sayısıdır.

> Küçük-büyük, zengin-yoksul, özgür-köle, herkesin sağ eline ya da alnına bir işaret vurduruyordu. Öyle ki, bu işareti, yani canavarın adını ya da adını simgeleyen sayıyı taşımayan ne bir şey satın alabilsin, ne de satabilsin. Bu konu bilgelik gerektirir. Anlayabilen, canavara ait sayıyı hesaplasın. Çünkü bu sayı insanı simgeler. Sayısı 666'dır.[4]

Johnny'ye göre satın aldığımız tüm ürünlerin barkodları, kredi kartları vs her şey 666 sayısının bir türevidir. Bütün insanlık şeytanın esiri olmuştur, başka bir deyişle artık kıyamet günü yaklaşmıştır. Johnny, Brian ile sohbetinde adını vermeden Üstinsan'dan söz eder:

> Sence amip, bir kurbağaya doğru evrimleşeceğini düşünmüş müdür? Ve ilk kurbağa kendini sudan dışarı atıp bir eş bulmak ya da bir yırtıcıyı duraksatmak için ses tellerini görevlendirdiğinde o ilk vıraklamasının dünyadaki bütün lisanlara ve edebiyata doğru evrimleşeceğini hiç hayal etmiş midir? Elbette hayır. Ve nasıl ki o kurbağa Shakespeare'i hiç tasavvur edemediyse biz de kaderimizi asla tasavvur edemeyiz. Çünkü evrim henüz tamamlanmadı. İnsanoğlu ne tamamen var oldu ne de yok oldu. Bak, eğer zamanın tümünü tek bir yıl ile simgeleştirirsek biz Ocak'ın ilk anlarındayız henüz. Daha gidecek uzun bir yol var. Sadece artık ilave uzuvlar ya da yüzgeçler çıkarmayacağız. Çünkü evrim de evrimleşiyor. Her ne olursa olsun, insanoğlu asla yok olmayacaktır. En azından başka bir form alıp yok olacaktır. Maddenin ötesindeki bir şeye evrimleşecek, saf düşünceden oluşan türlere.

Bu uzun konuşma Zerdüşt'ün Üstinsana giden yolda yaptığı yolculuğu hatırlatır. Ve tabii ki Stanley Kubrick'in Arthur C. Clarke'ın eserinden uyarladığı *2001: Bir Uzay Yolu Macerası* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) filmini. "Ay Gözcüsü babasının gece ölmüş olduğunu fark etti. Yaşlı olanın babası olduğunu bilmiyordu. Bu tür bir ilişki onun anlayabileceğinin ötesindeydi. Ama iskelete dönmüş bedene bakınca belli belirsiz bir huzursuzluk duydu ki bu huzursuzluk üzüntünün atasıdır" (Clarke, 1998, s. 29).

Brian, koruduğu boş binanın karşısındaki bir evde, her gece bir kadını izler. Johnny, Brian'dan ayrıldıktan sonra kadının evine gider. Kadın Johnny'yi içeri alır. Sarhoştur, hayattan bezmiş bir haldedir. Johnny'yi çekici bulur. Johnny ise her zamanki alaycılığını sergiler. Kadının kitaplarını görünce "Ben fazla okumam" der. Jane Austin'in *Emma* kitabına "Emma'nın *Jane Austin* adlı kitabı" der. Brian'ın onları izlediğini bilmektedir. Kadınla sevişmeye başlar, tam onu soyarken kadının sırtındaki kafatası dövmesini görür. Johnny bunu tehdit olarak algılar ve "Anneme benziyorsun" diyerek oradan uzaklaşır. Johnny ölümden

---

4. http://incil.info/kitap/rev/13.

korkmaktadır. Filmin hemen başında aldığı tehdit, onu şehir değiştirmeye zorlamıştı, daha sonra sokakta bir grup serseriden dayak yediğinde yine kendini çaresiz hissedecekti. Kafatası dövmesi de Johnny'yi korkutmuştur. Freud, 1913'te yazdığı *Totem ve Tabu*'da ölü tabusundan bahsederken Maorilerden örnek verir ve "Bir ölüye dokunan ya da gömülmesinde hazır bulunan herkes kirlenmiş sayılır" der (Freud, 2015, s. 83). Johnny, belki kendini daha önce öldü diye tanımladığı için, belki kafatası ona ölümü ya da ölüler dünyasını hatırlattığı için bilinmez, korkar ve kaçar. Oysa onun alteregosu sayılabilecek Jeremy ölümden korkmaz. Aksine kırk yaşına geldiğinde intihar edeceğini, çünkü daha fazla yaşlanmak istemediğini söyler.

Johnny kadının yanından ayrıldıktan sonra bu kez bir restoranda çalışan genç bir kadına takılır. Onun kaldığı eve gider. Kadının evinde yemek yer, yıkanır. Goldhill yemek ve yıkanma temasının *Odysseia*'da karşımıza sık sık çıktığını söyler. Bu sahneyi Homeros'un *Odysseia*'sında Odysseus ile Nausica'nın sahneleriyle özdeşleştirir (Goldhill, 2007, s. 256). Johnny, diğer kadınlarla kıyaslandığında daha saf ve çaresiz görünen bu genç kadınla da dalga geçmeyi ihmal etmez. Salonda duran Eski Yunan biblolarını aşağılar ve kadının gey ev sahiplerini kastederek "*homer-fobik* görünmek istemem ama bütün bunlar çok saçma" der. Modern dünyanın eski ya da egzotik yerlere ait nesneleri barındırması ona saçma gelmektedir. Freud, *Totem ve Tabu* kitabında Frazer'ın totem tanımını kullanır: "Totem, ilkel insanın, kendi kişiliğiyle, türüne ait objelerin her biri arasında tamamen özel bir ilişki bulunduğuna inandığı için batıl bir saygı gösterdiği maddi bir objedir" (Freud, 2015, s. 153). Günümüzde farklı kültürleri simgeleyen objelerin evlerin salonlarında "bir süs" olarak sergilendiğini biliyoruz. Johnny disk atan Yunanlı heykelini görünce, "pizza dağıtıcısı adam" diye dalga geçer. Louise'in diğer ev arkadaşı Sandra'nın odasına girdiğinde de Sandra'nın Afrika'ya gitmesini garipsemiş, odasında duran Afrika ve uzak doğu kültürüne ait bazı nesnelerle yine dalga geçmişti. Ona göre, belli ki bütün bunlar birer ilkellik göstergesidir. Johnny, genç kadının evinde bir de Homeros'un *Odysseia* kitabını bulur ve adeta kendi yolculuğuna vurgu yaparcasına kadına kitabı okuyup okumadığını sorar. Kadın, Johnny'nin alaycı tavırlarından sıkılır ve onu kovar. Johnny, kadının yanından ona beddua ederek ayrılır. Bu bedduada yine kadınlar vardır. Genç yaşta ölen Emily Bronte'ye vurgu yaparak genç kadını aşağılar. Mike Leigh, daha sonra çekeceği *Profesyonel Kızlar* (*Career Girls*, 1997) filminde Emily Bronte'nin *Uğultulu Tepeler*'inin adını bolca anacaktır.

Geceyi sokakta geçiren Johnny, yine birilerine bilgiçlik taslamaya çalışır ama bu kez dayak yer. Jeremy ise parasının ona verdiği güçle Louise ve Sophie'nin bulunduğu eve gelmiş ve Sophie'yi para karşılığı sekse ikna etmiştir. Bu ikilinin buluştuğu sahne ilginçtir. Johnny dayak yedikten sonra Louise'in evine sığınmıştır. Banyodadır. Sahibi olduğu evden gitmeye pek niyeti olmayan Jeremy (ki

kendini ev halkına Sebastian olarak tanıtmıştır) ise çıkan gürültüden rahatsız olarak banyoya gelir. Johnny sakallı, üstü başı kirli, dayak yediği için yaralı bir halde yerde debelenmektedir. Jeremy'nin ise yüzü tıraşlıdır ve yarı çıplak halde ona acıyarak bakar. Filmle ilgili bazı yorumlarda Johnny için "Zekâsı ve entelektüelliğinden soyunsa Jeremy gibi görünecekti" denir.[5] Mike Leigh filme *Çıplak Maymun* adını vermek istediğini, bu isimde bir kitap olduğunu öğrendikten sonra ise bundan vazgeçtiğini söyler (Raphael, 2008, s. 247). Gerçekten de filmde maymunlara pek çok gönderme bulunmaktadır. Evrime inanan Johnny, pek çok kez maymunlardan bahseder. Özellikle Hindu dininde maymunlar kutsal hayvanlardır. Pek çok mit (üç maymun vb) maymunlara atıfta bulunur. Mike Leigh'in bu filmde Johnny ya da Jeremy olarak izleyicinin karşısına çıkardığı erkek figürü zekâ ve entelektüellikle (Johnny) ya da parayla (Jeremy) giyinmiş çıplak maymundan başka bir şey değildir aslında.

Filmin sonlarına doğru Louise ve Sophie'nin üçüncü ev arkadaşıyla tanışırız. Sandra, erkek arkadaşından ayrıldığı için Afrika gezisinden erken dönmüştür. Evin karmakarışık halini görünce çılgına döner. Hemşire olan Sandra, önce Johnny'nin yarasını tedavi eder, sonra dağılan evi toparlamaya başlar. Hiçbir cümlesini tamamlayamayan, kurduğu bu yarım cümlelerden kaotik bir durum içinde olduğu anlaşılan Sandra, ilginçtir, evin düzenini sağlayan kişidir.

Edith Hall, sinemadaki Odysseus öykülerini feminist açıdan değerlendirdiği yazısında *Çıplak* filmindeki Louise karakterinin bir tür Penelope olduğunu söyler.[6] Homeros'un *Odysseia*'sındaki Penelope, pek çok talibi olmasına rağmen Odysseus'u beklemişti. Hatta taliplerine bir şey ördüğünü söyleyerek onları oyalamış ve gündüz ördüğü örgüyü gece sökerek Odysseus gelene kadar örgünün bitmemesini sağlamıştı. Johnny, Louise'in evine yaralı ve çaresiz bir şekilde gittiğinde beraber Manchester'a dönmenin hayalini kurarlar. Johnny filmin başında da Louise'i Manchester'a dönmek için ikna etmeye çalışmıştı. Başta "Hayır" diyen Louise, Johnny'nin çaresizliğini görünce bu kez ikna olur. Beraber eve dönüş şarkıları söylerler. Sadık bir eştir Louise, tıpkı Odysseus'un eşi Penelope gibi. Kahramanımız Manchester'dan ayrılmış, Londra'da bir maceraya atılmış, pek çok savaşlar vermiştir. En çok kendiyle vermiştir bu savaşı. Restorandaki genç kadın onu evden atınca "Şunu anlıyor insan, kaç tane kitap okumuş olursan ol, bu dünyada hâlâ anlayamayacağın şeyler var" diyerek yenilgisini kabul eder. Kahramanın eve dönüşü için her şey hazırdır ancak Johnny düzene alışkın değildir. O yine ait olduğu yere, sokaklara dönmeye, yeni maceralar yaşamaya karar vermiştir. Jeremy'nin ortada bıraktığı parayı alır ve ayağı yaralı olmasına rağmen kaybeden-Odysseus olarak yeni bir yolculuğa çıkar.

---

5. http://www.avclub.com/article/inakedi-is-mike-leighs-nastiest-movieand-maybe-his-105186.
6. https://www.royalholloway.ac.uk/crgr/documents/pdf/papers/cinematicpenelope.pdf.

Kaynakça

Campbell, J. (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (Çev. S. Gürses). İstanbul: Kabalcı.

Carney, R. & Quart, L. (2000). *The Films of Mike Leigh: Embracing the World*. Cambridge: Cambridge University Press.

Clarke, A. C. (1998). *2001: Bir Uzay Efsanesi* (Çev. O. İşeri & A. Tüzünsoy). İstanbul: İthaki.

Freud, S. (2015). *Totem ve Tabu* (Çev. C. Karakaya). İstanbul: Kabalcı [1913].

Goldhill, S. (2007). Naked and O Brother Where Art Thou? The Politics and Poetics of Epic Cinema. B. Graziosi & E. Greenwood (Ed.), *Homer in the Twentieth Century* (s. 245-267). New York: Oxford University Press.

Henderson, B. (2011). Uzun Çekim. E. Yılmaz (Ed. & Çev.), *Filmde Yöntem ve Eleştiri* (s. 275-288). Ankara: De Ki.

Mulvey, L. (1997). Görsel Haz ve Anlatı Sineması (Çev. N. Abisel). *25. Kare, 21*, 38-46.

Nietzsche, F. (2013). *Böyle Söyledi Zerdüşt* (Çev. M. Tüzel). İstanbul: İş Bankası.

Norman, S. Ç. (2009). Close Encounters with the Real: The Films of Mike Leigh. *İletişim, 11*, 95-115.

O'Sullivan, S. (2011). *Mike Leigh*. Chicago: University of Illinois Press.

Porton, R. (2003). Mike Leigh's Modernist Realism. I. Margulies (Ed.), *Rites of Realism* (s. 164-184). Londra: Duke University Press.

Raphael, A. (2008). *Mike Leigh on Mike Leigh*. Londra: Faber & Faber.

Whitehead, T. (2007). *Mike Leigh*. Manchester: Manchester University Press.

Yücel, V. (2014). *Kahramanın Yolculuğu: Mitik Erkeklik ve Suç Draması*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

http://www.avclub.com/article/inakedi-is-mike-leighs-nastiest-movieand-maybe-his-105186 (Erişim tarihi: 2 Aralık 2016).

http://incil.info/kitap/rev/13 (Erişim tarihi: 2 Aralık 2016).

http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/johnny (Erişim tarihi: 3 Aralık 2016).

https://www.royalholloway.ac.uk/crgr/documents/pdf/papers/cinematic-penelope.pdf (Erişim tarihi: 10 Aralık 2016).

http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Jeremy (Erişim tarihi: 3 Aralık 2016).

Yaşam ve Ölüm Arasında Bir Labirent: Rüzgâr Bizi Nereye Götürecek?

Aslı Gön[1]

Giriş

Rüzgâr Bizi Götürecek (*Bad Mara Khahad Bord,* Abbas Kiarostami, 1999) bir adres arayışıyla başlar. Genel planda dolambaçlı ve tozlu yollarda ilerleyen bir araba görülür. Kıvrımlı yollarda ve eşsiz bir manzarada ilerleyen araba içinde, adresi bulmaya çalışanların konuşması duyulur. Kiarostami arabanın içindeki kişileri izleyiciye göstermez. Arabada geçen konuşmalar, konuşanların kimliği ve görüntüsü verilmeden, sadece sesle aktarılır. Bu aşamada o bölgenin yabancısı oldukları adres arayışlarından belli bu kişiler, izleyici için sesten ibarettir. Konuşmalardan anlaşıldığı üzere, arabadakiler bir tünelden geçtikten sonra filmin başladığı yere, bu dolambaçlı yollara gelmişlerdir. Henüz aranan yerin adı da belli değildir. Adres olarak aradıkları, tek başına duran bir ağaçtır. Arabadakilerden biri şöyle söyler: "Bu adresin bizi bir yere götüreceğini sanmıyorum." Filmin geneli düşünüldüğünde, bu ifadenin filme dair önemli ipuçları verdiği söylenebilir. Henüz görmediğimiz, ama konuşmalarına tanıklık ettiğimiz bu birkaç kişi şehirden gelmektedir ve adres arayışları şehrin yankılarını taşır. Başka bir deyişle şehirdeki alışkanlıklarını ve beklentilerini de beraberlerinde getirirler. Bu kırsal bölgede şehirdeki gibi adres aranamayacağı, hatta burada başka bir yaşam döngüsü olduğu ve özellikle kahramanın değişerek başka bir yönde yol alacağı, film ilerledikçe anlaşılır.

Birkaç genel planın ardından kesmeyle arabanın içinden yapılan bir çekime geçilir, ama bu aşamada arabadakiler yine sadece sesleriyle oradadır. Kaydırmalı çekimle arabanın penceresinden tarlalar ve çalışanlar görülür. Bu şekilde arabanın içinde, sırasıyla sağ ve sol pencereden kaydırmalı çekimle ve konuşmalar eşliğinde yolculuk devam eder. Ardından araba bir kadının önünde durur. Kadın arabadakilerin bakış açısıyla görülür. Ona "Siyah Dere

---

1. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Doktora Programı.

ne tarafta?" diye sorarlar. Böylece izleyici aranan yerin adını öğrenmiş olur.[2] Ardından yine arabanın içinde yola devam edilir ve araba küçük bir tepenin önünde durur. Arabadakileri karşılamakla görevlendirilen Ferzad, koşarak arabaya doğru gelir ve onlara geç kaldıklarını söyler. Bu konuşma sırasında arabadaki yolcular değil, Ferzad görünür. Yolcular yine sadece sesleriyle oradadır.

Bir adresin aranmasını ve ardından köye ulaşılmasını kapsayan açılış sahnesi, Kiarostami'nin, filmin genelini de kapsayacak şekilde, sesi kullanma biçimini ortaya koyar. Sadece açılış sahnesiyle bile Kiarostami'nin filmde sesin kullanımını önemsediği ve sesi ön planda tuttuğu söylenebilir. Öte yandan genellikle bir filmi "izlemekten" ya da "izleyici" olmaktan bahsedildiğinde ses kuşağı ikinci planda kalır ve sesin sinemanın gerçek temeli olan hareketli görüntülere eşlik etme amacı taşıdığı yönünde bir eğilim vardır (Bordwell & Thompson, 2008, s. 264). Kiarostami'nin sesi kullanma biçimi ise bu eğilimin tersi yöndedir. Filmde ses kuşağı en az görsel öğeler kadar, hatta açılış sahnesinde olduğu gibi onlardan daha ön plandadır. Bir anlamda Kiarostami izleyiciyi dinlemeye mecbur bırakır.[3] Böylece bir film sadece görsel bir deneyim değil, aynı zamanda işitsel bir deneyim haline de gelir. Kiarostami'ye göre ses görüntülerden daha önemlidir; çünkü kamerayla ancak iki boyutlu bir imge elde edilebilir, ama imgeye üçüncü boyutu ve derinliği veren sestir (Elena, 2005, s. 36).[4]

Ses ve öykü evreni birlikte düşünüldüğünde, başka bir deyişle diegetik ses söz konusu olduğunda, sesin kurmaca filmler içinde en yaygın kullanım biçimi, sesin o anda izleyiciye gösterilen öyküyle aynı zamana ait olmasıdır (Bordwell & Thompson, 2008, s. 288). Kiarostami filmin sonu hariç[5] diegetik ses kullanır, ama bu sesleri kullanma biçimi sinema izleyicisinin alıştığı uylaşımların dışındadır. Örneğin klasik devamlılık ilkelerine uygun biçimde kurgulanmış bir sahnede açı / karşı açı çekimi ve diyalog örtüşmesi kullanılarak ses enformasyonu ve işitsel devamlılık sağlanır (Bordwell & Thompson, 2008, s. 270). Ayrıca görsel bir unsur için oluşturulmuş işitsel ipucu, izleyiciyi o unsurun gerçekleşmesini beklemeye ve dikkatini o yöne yoğunlaştırmaya iter (Bordwell & Thompson, 2008, s. 265). Oysa Kiarostami sesi, izleyicinin beklentilerinin tersi yönde kullanır. Açılış sahnesinde olduğu gibi karakterler, özellikle de

---

2. Kiarostami öykü evrenine ait bilgileri vermeyi geciktirir. Aynı şekilde kahramanın kim olduğu ve neden bu köye geldiği bilgisi de izleyiciye hemen sunulmaz. Hitchcock'un *Arka Pencere* (*Rear Window*, 1954) filminin açılış sahnesi karşılaştırmak için güzel bir örnek oluşturur. Hitchcock çok kısa bir sürede görsel verilerle kahramanını izleyiciye tanıtır.

3. Bordwell ve Thompson'a göre Bresson, *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı* (*A Man Escaped*, 1956) filminde ses tekniğinin görüntü üzerinde hâkimiyet kurmasını sağlayarak izleyiciyi, filmi dinlemeye mecbur bırakmıştır (2008, s. 293).

4. "Ses görüntünün tersine uzamsal bir fenomen olduğu için filme bir 'beden', üçüncü bir boyut verir" (Elsaesser & Hagener, 2014, s. 251).

5. Filmin sonunda Behzad uyluk kemiğini nehre fırlatır. Kemik nehirde ilerlerken müzik başlar.

filmin kahramanı, görüntüden önce sesle sunulur. Kiarostami'nin sesle ilgili denemelerinin ilk filmlerinde bile olduğunu söyleyen Hamid Naficy'e göre Kiarostami sesi, toplumsal derinlik ve mekânsal boyut sağlamak için kullanır ve önemli ayrıntılar, sık sık ikircikli ve işitsel bir şekilde verilirken izleyicinin çerçevenin ardında neler olduğuna dair merak duyması sağlanır (2012, s. 224). Böylece verilen işitsel bilgi, görsel anlama eşlik etmekten öte, öykü evreninde kendi olarak var olur.[6]

Bununla birlikte diegetik sesin bir özelliği de, ses perspektifi yaratabilmesi ve görsel perspektifle hissedilen derinlik ve hacme benzer bir mekân içi mesafe duygusu yaratmasıdır (Bordwell & Thompson, 2008, s. 286). Oysa Kiarostami filmde, mekân içi mesafe duygusu ile oynar. Filmde mekân, dolambaçlı yollar ve ara sokaklarla labirentvari bir yapı sunarken, benzer şekilde ses kuşağı da bir ses labirenti sunar. İzleyici, hem önemli bilgiler sunduğu için hem de öykü evrenini yarattığı için, sesleri de takip etmek zorundadır. Bordwell ve Thompson'ın dile getirdiği gibi diegetik ses, kaynağı öykü evreninde olan ses, sesin mekânsal boyutunu yaratır (2008, s. 278). Böylece labirentvari yapı, mekânı olduğu kadar ses kuşağını da kapsar. İzleyici her yönden gelen seslerle kuşatılmıştır.[7] Kiarostami, izleyicinin kaynağı gösterilmeyen seslerin de peşinden gitmesini sağlar. Alberto Elena'ya göre film, izleyicinin umduğu bilgiyi sunmadığı gibi, bunu izleyicinin umduğu şekilde de sunmayarak, izleyiciyi gördüğü ve duyduğu kadarıyla ve bu parçalar üzerinde temellenen bir anlam oluşturmaya zorlar (2005, s. 154). Başka bir deyişle izleyici, klasik sinemaya egemen olan sesin "nerede?" sorusu ve görüntünün "burada" cevabı ilkesi (Elsaesser & Hagener, 2014, s. 252-253) olmadan bu anlamı oluşturmaya çalışır.

Ses kuşağının ön planda olduğu açılış sahnesinin gösterdiği gibi görüntü, bilgi verme konusunda ikinci planda kalarak, filmde Kiarostami'nin karakterlerini açığa çıkarma biçimini ve sırasını önemli hale getirir; çünkü ilerleyen sahnelerde filmin kahramanı olarak adlandırılacak Behzad'ın ortaya çıkışı, ertelenir. Onun yerine köye gidiş yolu, manzara ve daha önemlisi orada yaşayanlar ve Ferzad, izleyiciye filmin ana karakterinden daha önce tanıtılır. Filmin kahramanını bu şekilde alan dışında bırakarak Kiarostami, ayrıntıların önemini vurguladığı gibi, filmin genel temasına da işaret etmektedir. Yaşam ve ölüm labirentinde elde yazılı hazır bir adres, yol bulmak konusunda pek de

---

6. Metz'e göre ses, asla alan dışında değildir; ya duyulur ya da yoktur. Ses varsa her yere, tüm mekâna yayılır. Metz sesi, kaynağından bağımsız bir değerlendirmeye tabi tutarak, seçil nesne olarak ele alır (Metz, 1980, s. 29).

7. Sesin izleyiciyi Metz'in dile getirdiği gibi "her yerde oluşuyla" (1980, s. 29) kuşattığı söylenebilir. Ayrıca "Ses, varlığını maddeye borçlu olması yönünden maddeseldir ama sergilenemez ve çoğaltılamaz ve ancak yeniden üretilebildiği, bir dalga fenomeni olduğu için de maddesel değildir. Ses hem içeride hem dışarıda yönsel (bir kaynağı vardır ve bir şey meydana getirir) ve sarmalayıcıdır (sürekli bizi çevreler)" (Elsaesser & Hagener, 2014, s. 252).

işe yaramayacaktır. Hem köye ulaşımı sağlayan yollar hem de köyün içindeki ara sokaklar labirentvari yapısıyla sadece sabit bir yön duygusunun ve alışılmış neden-sonuç ilişkisinin sekteye uğramasına dair bir motif değildir, aynı zamanda olay örgüsünün de biçimini oluşturur; çünkü ileride de görüleceği üzere Behzad'ın bekleyişi ve soruları, bakış açısını değiştirmediği sürece onu çıkışsızlığın içine hapseder. Şehirdeki alışkanlıklar ve yaşam tarzı ile oradan gelen karakterin beklentisi, farklı bir yaşam döngüsü içinde işini kolaylaştırmaz. Khatereh Sheibani'nin de dile getirdiği gibi bu mekânın

> Beyaz dış görünümü ve herhangi bir yöne gitmek için çoklu güzergâhlar sunan acayip mimarisi, herhangi bir düzeni olan, tutarlı ya da nihayet sabit anlamlı bir dünyada yaşamayan izleyiciye ve Behzad'a alegorik bir fikir verir. Bu dünyada nesnel anlamların olmadığı ve sözde nesnelliğin sadece bizim öznel gerçeklik anlayışımızdan kaynaklandığını hatırlatır (2010, s. 110).

Bununla birlikte filmin açılışındaki adres arayışı, filmin adıyla da bağlantılıdır. Furuğ Ferruhzad'ın "*Rüzgâr Bizi Götürecek*" şiiri filmin önemli sahnelerinden birine işaret ettiği gibi aynı zamanda adres arayışıyla tezatlık oluşturarak filmin ana fikrine bağlanır. Filmin adı, hem akışına bırakmayı hem de gidilecek yerin belirsizliğini ortaya koyar. Behzad köyde geçirdiği zaman boyunca bir belirsizlik içindedir,[8] ama filmin sonunda değişerek her şeyi planlayamayacağını, yaşamı akışına bırakması gerektiğini ve daha önemlisi, yaşama farklı açıdan bakmayı öğrenir. Bu durum bir yanıyla Kiarostami'nin çalışma şekliyle uyumludur;[9] bir yanıyla da filmin biçimini ve içeriğini birleştirir. Behzad, labirentvari köyden, ancak ölümün planlanamayacağını, yaşamı gerektiğinde akışına bırakmayı kabullendiğinde ve yeni bir bakış açısı edindiğinde çıkar. Başka bir deyişle Behzad ölümü beklerken karşısına hayat çıkar. Sheibani'nin de dile getirdiği gibi Behzad köyde ölümü izlemeyi beklemektedir, ama Behzad'ın ters çevirdiği kaplumbağanın kendini tekrar çevirmesi, yeni bir bebeğin doğumu ve tarlada köpeklerin oynaması onu yaşamla kuşatır (2010, s. 110); çünkü Kiarostami filmlerinde yol imgesi önemlidir ve tedavi edici bir motif olan yolculuk, fiziksel bir noktadan başlasa bile çıktısı ruhsaldır (Sheibani, 2010, s. 118).

Behzad'ın bu köye neden geldiği ortaya çıktığında, onun bir yüzün peşinde olduğu anlaşılır. Pascal Bonitzer'e göre yüzün endişe verici aranışı, yolculuğu labirentin içine yönlendirir ve labirent öyküleri de aslında birer labirenttir;

---

8. "Kiarostami, köydeki mimarinin kural dışılığı ve belirsizliğiyle, Behzad'ın belirlenmemiş, sınırlanmamış halini anlatır" (Sheibani, 2010, s. 110).
9. Kiarostami çekim sırasında diyalog yaratmanın, özellikle profesyonel olmayan oyuncularla çalışırken gerekli olduğunu, üstelik sahnenin oyunculara açıklanmasının ardından ortaya çıkan diyaloğu hayal bile edemeyeceğini söyleyerek (Sterritt, 2000) bir anlamda yaşam gibi filmin de her zaman planlanamayacağını ortaya koyar.

çünkü yüz silinip kaybolduğunda labirent başlar ve çıkış, yüz, labirent olduğunda bulunur (2011, s. 56-57). Behzad'ın peşinde olduğu Melek Hanım, hiçbir şekilde onun karşısına çıkmaz. Ne Behzad ne de izleyici Melek Hanım'ın yüzünü görür. Behzad ve izleyici için labirent-anlatıyı başlatan, Melek Hanım'ın yüzünün aranmasıdır.[10] Böylece köye geldiği andan itibaren bekleyişiyle ve sorularıyla, ölmesi beklenen Melek Hanım'ın ölü yüzünün peşinde olan Behzad için başlayan labirent, köyün tamamına yayıldığında, aslında peşinde olduğu yüzün kendi yüzü olduğu ortaya çıktığında ve oradaki bekleyişi Behzad'ı değiştirdiğinde son bulur. Bu mekânsal ve işitsel labirentte zaman ilerledikçe, köy ve köydeki diğer insanlarla olan ilişkisi sonucunda Behzad, ölümü beklemekten ve yas törenini kaydetme arzusundan vazgeçer. Töreni kaydetmekten daha önemli bir şey edinir: Yaşam ve ölüm hakkında düşünerek yeni bir bakış elde eder. Bununla birlikte sadece Behzad değil, izleyici de Kiarostami'nin görüntü ve ses arasında kurduğu ilişkiyle yeni bir bakış edinmeye davet edilir. Jean-Luc Nancy'ye göre Kiarostami "Bakışı *hareketlendirir*: Çağırır ve canlandırır, uyanık hale getirir. Bu sinema her şeyden önce ve temelde *gözleri açmak* için buradadır" (2013, s. 14, vurgu Nancy'ye ait). Kiarostami mekânsal ve işitsel labirentte, bakışı sesle hareketlendirerek hem Behzad'ın hem de izleyicinin yeni bir bakış açısı edinmesini amaçlar.[11]

Behzad'ın Labirente Varışı

Kiarostami filmin kahramanı Behzad'ın izleyiciyle karşılaşma anını mümkün olduğunca geciktirir. Ferzad'ı arabaya aldıktan sonra köye doğru yolculuğa devam edilir. Araba köye yaklaştığında genel planda bir vadiye kurulmuş köy görülür. Arabada Behzad ve Ferzad arasında geçen konuşma, her iki tarafın bakış açısını ortaya koyar. Köyü neden sakladıklarını soran Behzad'a Ferzad'ın cevabı "Hayır, saklamadık; eskiler onu buraya yapmışlar" olur. Bu sırada araba orta yakın çekimde köprüden geçerken görülür. Behzad'ın dile getirdiğinin aksine köy saklı değildir; çünkü Simmel'e göre köprü, insanın birleştirmedeki başarısının zirvesidir (1997, s. 171). Böylece şehirden gelerek köprüden karşıya geçen konuklar için aslında köy saklı değildir. Oradadır; sadece köprüden geçilmesini bekler. Öte yandan Georg Simmel'in de belirttiği gibi insan, herhangi bir anda birleşmiş olanı ayırır, ayrı olanı birleştirir (1997, s. 171). Başka bir de-

---

10. Melek Hanım'ın hiçbir şekilde görülmeyen yüzünün aksine Behzad'ın yüzü ön plandadır. Behzad dama çıkıp çevresini gözlemlediğinde yüzü yakın planda verilir. Bununla birlikte daha dikkat çekici olan sahne, Behzad'ın tıraş olduğu sahnedir. Yüzü ekranın neredeyse tamamını kaplar. Melek Hanım'ın görülmeyen yüzü labirenti başlatsa da, aslında peşinde olunan yüz Behzad'ın yüzüdür; çünkü labirentten değişerek çıkan Behzad'tır.

11. Biçim ve içerik arasındaki organik bir ilişkiyi sürdüren filmin yavaş akışı, izleyiciye filmin ortaya attığı konuları düşünmek için zaman ve mekân sağlar (Anderson, 2004). Filmin yavaş akışına, izleyiciyi düşünmeye iten kullanımıyla ses ve görüntü ilişkisi de eşlik eder.

yişle şehirden gelenler, özellikle Behzad, bir ayrılığın sonucunda köyle birleşir; ama daha önemlisi birleştiği anda da ayrı düşer. Çünkü bu yolculuk şehirden köye, yeniden eskiye ve farklı bir bakış açısına doğru da bir yolculuktur. Film ilerledikçe Behzad, köyden ve çevresindeki insanlardan, şehirden getirdiği fotoğraf makinesi, telefon ve araba gibi nesnelerle özdeşleştiği, olayları kontrol edemediği ve onlara mesafeli yaklaşarak farklı baktığı için ayrı düşecektir.

Köprüden geçiş sırasında net olmamakla birlikte, ilk kez arabadaki kişilerin uzaktan görülmesiyle sesin kaynağı da çerçevede belirir. Ardından araba, toz bırakarak küçük bir tepeyi çıkar. Kesmeyle üst açılı bir çekime geçildiğinde alan dışından gelen köpek seslerinden de anlaşıldığı üzere köyün bulunduğu yükseklikten aşağıda sorun yaşayan araba görülür. Kiarostami ses kuşağını oluşturan diyaloglar ve çevresel seslerle bir mekân kurar. Böylece görsel alanın ötesinde sayısız mekân yaratır ve çerçevenin sınırları genişlediği için, kameranın yarattığı dünyanın ötesine geçilir ve alan dışında üst üste binen mekânların çoğulluğu söz konusu olur (Anderson, 2004). Özellikle köyde geçen zaman boyunca çevresel sesler hem Behzad'ı hem de izleyiciyi sarar. Buna ek olarak Behzad'ın köyde sürdürdüğü gözlemleri ve bekleyişi sırasında deneyimlediği karşılaşmalar sırasında gerçekleşen diyaloglar, klasik sinemanın uylaşımlarından farklı bir biçimde duyulur. Alan dışında bırakılan karakterler Behzad'la konuşmaya devam eder ya da onların kendi aralarındaki konuşmalarını Behzad dinlerken, izleyici de bu konuşmalara kulak misafiri olur. Bir karakterin çerçeveden çıkmasına rağmen konuşmaya devam ettiği bir durumda sesin ekranın yüzeyinde dolaştığını ve ne tamamen içeride ne de tamamen dışarıda olduğunu söyleyen Michel Chion'a göre, senkronize ses tiyatrodan; müzik opera, melodram ve vodvilden; seslendirme ise büyülü fener gösterilerinden gelir, ama çevre ve insan seslerinin (*sound / voice*) ekranın yüzeyinde dolaşarak (*wander*) bağlanacak bir yer araması sadece ve sadece sinemaya özgüdür (1999, s. 4). Kiarostami her sesin ve diyaloğun kaynağını göstermez. Sesler görüntüden bağımsız bir şekilde dolaşarak çoğul mekânları oluşturur.[12]

Hararet yapan arabayı aşağıda bırakan Behzad, Ferzad'ın peşinden köye doğru tırmanır. Bu sırada köye geliş yolunu konuşurlar. Ferzad köye geliş için üç ya da dört yol daha olduğunu söyler. Tek bir yol, tek bir giriş yoktur. Ferzad verdiği cevaplarla Behzad'ı düşünmeye yönlendirir. Filmde Kiarostami,

---

12. Sacco'ya göre bir bedenin varlığı, onu içeren mekânı kurar (aktaran Chion, 1999, s. 5). Chion bu bilgiden yola çıkarak, insan sesinin varlığının onu içeren işitsel mekânı kurduğunu söyler (1999, s. 5). Başka bir deyişle sesler alan dışından geldiğinde, izleyici o seslerin geldiği bir mekân varsayar. Kiarostami hem çevresel seslerle hem de diyaloglarla bu mekânları çoğaltmıştır. Örneğin Behzad'ın karşı komşusuyla balkonda konuşması, tepeye çıktığında çukur kazan Yusuf'la konuşması ya da çaycı kadının arabasını yanlış yere park eden adamla arasında geçen konuşma, açı / karşı açı çekimleriyle verilmeyerek seslerin dolaşması ve izleyicinin zihninde bir mekân yaratması sağlanır. Böylece sesler de bir labirent oluşturur.

Ferzad'ın ironik felsefi cevaplarıyla,[13] çoğumuzun dünyayı algılayışında varolan sabit gerçeklik ikilikleri fikrini sorunsallaştırarak ikili kavramların temelini oyar (Sheibani, 2010, s. 109). Böylece Ferzad'ın kesinlik içermeyen cevapları nesnel ve öznel gerçeklik anlayışına bağlanır ve bir anlamda Behzad için, ruhsal rehberlik de sağlar. Ferzad, Behzad'ı kalacağı eve kadar götürerek, onu labirentvari sokaklardan geçirir. Sokaklarda dolaşmaları boyunca Ferzad, sadece mekânsal değil, aynı zamanda cevaplarıyla ruhsal rehberliğini de sürdürür. Ferzad'ın rehberliği olmasa Behzad'ın kolayca yolunu bulamayacağı köyün dar sokaklarından izleyici de onlarla birlikte geçer. Ferzad ve Behzad izleyici ile birlikte senografik[14] kesinliğin yitirildiği dolambaçlı ara sokaklarda ilerlerken, karakterleri takip eden kamera, kesmelerle bir sonraki takibe bağlanır. Bu şekilde Kiarostami bir yanıyla ara sokaklarda bir ilerleme duygusu yaratırken (çünkü arabadan kalınacak eve varılır), öte yandan izleyiciyi dolambaçlı yolların bütünlüğünden yoksun bırakır. Dar sokakların birbirine bağlantısı belirsizdir. Seslerin yarattığı mekânların çoğulluğuna, köyün labirentvari yapısı eklenerek görüntü ve ses bütünlüğü yaratılır. Genel planda bir kez görülmesine rağmen, köyün içine girildiğinde, içerisinin dışarıdan göründüğünden daha karmaşık olduğuna dair bir izlenim doğar ve ses kuşağı da bu karmaşık yapıyı sürdürür.

Eve yaklaşıldığında artık kahraman daha net görülür. Ferzad ve Behzad, evlerinin önünde oturan kadınları selamlayarak geçerler. Bir meydanı andıran bu alanı geçerek bir kapıdan içeri girerler. Kesmeyle geçilen diğer sahnede bir kapı daha vardır. Bu mavi kapıyı Behzad için Ferzad açar. Simmel'e göre köprüden geçiş sırasında yönün anlam üzerinde bir etkisi yoktur; ama kapı, girişte ve çıkışta farklı bir niyet sergiler. Köprü iki sınırsızlığı birleştirirken kapı (dışarı) açıldığında, yaşam yalıtılmış ayrı bir varoluşun sınırlamasından tüm yönlere, olası sınırsızlığa akar (Simmel, 1997, s. 173). Ferzad'ın önderliğinde Behzad için kapılar dışarı değil, aslında içeri doğru açılır; çünkü içeri doğru açılan her kapı, Behzad'ı bu labirentvari köyün içine doğru ilerletir ve onu daha önce deneyimlemediği yalıtılmış başka bir varoluşa yönlendirir. İçeri doğru ilerleme sınırları belli bir alana yönelmez; çünkü Kiarostami mekânın labirentvari yapısını kullanarak, başka bir deyişle "biçimsel perspektifle mekânı

---

13. "Ferzad'ın dünyasında her zaman tek bir soruya birden çok cevap ve olasılık vardır. İronik bir biçimde mühendis diye çağrılan yönetmen, Ferzad'a köye gidiş yolunu sorduğunda, 'Şu yoldan ya da bundan, ya da diğer yoldan köye ulaşabilirsin' cevabını alır. Başka bir örnekte yönetmen ona büyükannesinin kaç yaşında olduğunu sorar; Ferzad da 'yaşı 100 ile 150 kadar' der. Cenaze törenini çekecekleri kadının ölümünü bekledikleri için yönetmen, kadının sağlık durumunu sorar; Ferzad 'Hem iyi hem kötü' der. Ferzad seksen yaşındaki amcasından 'genç' olarak bahseder çünkü daha yaşlı iki amcası daha vardır" (Sheibani, 2010, s. 109).

14. "Sinema belli bir biçimde klasik tiyatro senografisinden yola çıksa da, montaj, değişik plan büyüklükleri ve kameranın hareketliliği bu senografiyi tuzla buz eder. [...] Montaj, planların çeşitliliği, hareketli kamera, senografik kübün bu parçalanması akışkan, biçimlendirilebilir, canlı bir uzayın ortaya çıkmasına izin verir" (Bonitzer, 2007, s. 16).

ustaca kullanarak" (Sheibani, 2010, s. 114) kapalılık duygusunu bertaraf eder. Böylece Behzad sınırları çizilmiş sabit bir dünyadan sınırsızlığa doğru ilerler. İçeri doğru açılan kapı, onu köyün labirentvari sınırlarına dahil eder; ama değişmesine neden olacak karşılaşmaları ona sunarak ve özellikle Ferzad'ın kesinlik içermeyen cevaplarıyla aslında bir sınırsızlığa işaret eder.

Ölümü ve Yası Beklerken

Behzad'ın köyün içine doğru ilerlemesi aynı zamanda onu değiştirecek olan bir bekleyişe doğru ilerlemedir. Naficy sembolik açıdan bakıldığında tüm filmin beklemek üzerine bir inceleme olduğunu ve On İki İmam ve Şii felsefesinde *entezar*'ın, beklemenin, önemli bir kavram olduğunu söyler (2012, s. 225).[15] Bu bağlamda beklemek, Behzad önceleri bunun farkına varmasa da, orada geçirdiği zaman boyunca onun köydeki insanlarla bir etkileşim içinde olmasını sağladığı için önemlidir. Bu beklemenin ve etkileşimin sonunda köye geliş amacı değil, ondan daha önemli bir şey gerçekleşir. Kiarostami'nin kahramanı için peşinden gittiği elde edilmesi zor bir hedeftir, ama kahraman onun peşinden giderek daha değerli bir şey bulur (Elena, 2005, s. 101).[16] Burada söz konusu olan "peşinden gitmek", aslında bu labirent içinde beklemektir, başka bir deyişle labirent içinde dönüp durmaktır. Behzad'ın beklediği bir ölüm ve onu takip eden yası izlemek ve kaydetmektir. Bu nedenle On İki İmam anlayışı sadece beklemek değil, aynı zamanda ölüm ve ölümsüzlük ile ilgili bir bağlam da yaratır. Daha çok On İki İmam inanışına bağlanan Şiilik'in bir İran inancı olduğunu dile getiren Eyüboğlu'na göre,

> ... kimi Şiiler de imamların ölümsüz olduklarına, sonsuz bir yaşayış sürdüklerine inanırlar. Onlara göre ölüm görünüşte bir değişmedir, gözden uzaklaşma, görünmemedir. Gerçek insan olan, olgun, yetkin, yüce kişiler olan bu imamlar için ölüm olayı geçerli değildir. [...] Burada ilgi çekici yan, Şiiliğin insanın, özellikle olgun, yetkin insanın ölümüne inanmayışıdır. [...] İlginç olan, hangi anlayış düzeyinde bulunursa bulunsun, Şiilikte bir ölümsüzlük düşüncesinin varlığıdır. Oysa İslam dininde durum bunun karşıtıdır. Ölüm vardır, kesindir, tinler gövde değiştirmez (1989, s. 55-56).

Bu bağlamda film, ölüm ve yas törenini kaydetmeyi değil, bu amaç uğruna beklerken aslında yaşam ve ölüm arasında beklemeyi ve bunun üzerine

---

15. Eyüboğlu'na göre halife seçiminde, Ali'yi tutanların bağlandıkları geleneğe göre gerçek imam Ali'dir, ama seçim doğru değildir. İmamlık Ali'den sonra onun soyundan birine geçmelidir. Ali oğulları ve torunlarıyla birlikte on iki kişidir. On İkinci İmam olan Mehdi'nin ise özel bir durumu vardır. Onun ölmediğine, Tanrı'nın uygun gördüğü bir günde ortaya çıkacağına, yeryüzünde bozulan düzeni yeniden kuracağına ve insanları esenliğe kavuşturacağına inanılır (1989, s. 50).
16. Elena'ya göre de film beklemek üzerinedir ama bu, kahramanın yalnızlığını gidermeyen kısa karşılaşmalar içeren bir beklemedir ve Behzad bu uzak ve labirentvari köyde, pek çok Kiarostami karakteri gibi, hayatını değiştiren bir deneyim yaşar (2005, s. 150-151).

düşünmeyi hedefler. Büker'in de dile getirdiği gibi, çağdaş anlatı filmlerinde, anlatı doğrusal değildir (2010, s. 86) ve karakter öykünün önüne geçerek, birey ve onun sorunlarını gündeme getirir (2010, s. 125-126). Kahramanın içinde bulunduğu durumun bir sorun olarak ortaya konmasının önemli yanı, onun eyleminin nedeninin somut bir sorunu çözmek değil, soyut bir sorunu ortaya çıkarmak olmasıdır (Büker, 1985, s. 101-102). Bu nedenle, bu mekânsal ve işitsel labirentte Behzad, somut bir amaç uğruna beklerken, aslında daha önemli bir soyut durumla karşı karşıya kalır. Behzad, "Film ekibine rehber olan genç köylü çocuk Ferzad'dan yaşamı ve ölümü değerlendirmeyi öğrenir. Ferzad'ın edebi bakışından mühendis ölümü beklememeyi, fakat yaşamı kutlamayı anlar, çünkü Ferruhzad'ın söylediği gibi herhangi bir anda 'Rüzgâr bizi uzaklara sürükleyecektir'" (Sheibani, 2010, s. 104).

Behzad'ın bekleyişi sırasında karşısına ölüm kavramı farklı şekillerde çıkar. Anderson'ın da dile getirdiği gibi telefonla konuşmak için gittiği mezarlık, yaşlı kadının beklenen ölümü, Ferzad'ın bahsettiği atalar (eskiler), cennet ve cehennem ile ilgili sınav sorusu ve uyluk kemiği gibi ölüm sembolleri izleyiciyi (ve Behzad'ı) ölümden sonraki yaşamı düşünmeye yönlendirir (Anderson, 2004). Behzad, Melek Hanım'ın ölümünü beklerken köyde dolaşır. Bu hareketlilik hem Behzad hem de izleyici için ölüm sembolleriyle karşılaşma anları yaratır.[17] Bu sembollerin içinde sık sık yinelenen, Behzad'ın telefonla konuştuğu yer olan mezarlıktır. Behzad köyde telefon iyi çekmediği için, telefonun her çalışında koşmaya başlar, arabasına biner, köyden çıkar ve kıvrımlı yollarla mezarlığın bulunduğu tepeye çıkar. İlk telefon konuşmasını annesi ve babasıyla, diğerlerini ise patronu Guderzi Hanım'la yapar. Annesi ve babasıyla yaptığı konuşmanın önemli bir yanı vardır. Annesi bir yakınını kaybetmiştir ve Behzad'a neden cenazeye gelmediğini sorar. İlginç olan, Behzad'ın yakınındaki bir cenazeye katılmak yerine, uzun süren bir yolculuğun ardından, zor bulunan bir mekâna, henüz ölmemiş birinin olası cenazesine ve yas törenine gelmesidir. Bu durum, aslında Behzad'ın ölüm karşısındaki tavrını ortaya koyar. Ölüm üzerine düşünmek ya da ölümle bir bağ kurmaktansa, ölümü bir iş ya da uğraş olarak ele alır.

Behzad telefon görüşmeleri boyunca aslında bir iş görüşmesi yapmaktadır ve konuştuğu sırada mezarların arasında dolaşır durur. Köye, Melek Hanım'ın ölümünü beklemek ve ardından gerçekleşecek yas törenini kaydetmek için gelen Behzad, aslında ölülerin mezarları / mekânları üzerinde dolaştığının pek de farkında değildir. Bu, ölüme, dolayısıyla da yaşama, bir anlam yüklemediğini,

---

17. "Sinemada görsel alanın yanında bir de kör alan vardır. [...] Sinemanın farkı, alan-dışının kesintisizliği içinde olup bitenlerin, dramatik açıdan, çerçevenin içinde olup bitenler kadar –hatta bazen daha çok – önem taşımasıdır" (Bonitzer, 2011, s. 70-72). Behzad'ın köyde dolaştığı süre boyunca ölüm kör alandadır. Ölüm, çeşitli sembollerle zaman zaman ortaya çıkar. Öte yandan hem Melek Hanım hem de onun ölümü alan-dışında kalmasına rağmen filmin anlatısı içinde önemli bir yer tutar.

mesafeli davrandığını gösterir. Şehirden köye gelerek, geleneksel bir töreni kaydetmeyi amaçlayan Behzad, gözlemleyeceği toplumun değil, geldiği şehrin değer yargılarını taşır görünmektedir. Şehirden gelen biri olarak Behzad'ın, ölüm karşısında modern bir toplumun bakış açısını edindiği düşünülebilir; çünkü modern toplumlarda, geleneksel toplumlardan farklı olarak ölüm ve insan arasındaki bağın koptuğu öne sürülür (Sağır, 2014, s. 18). Ayrıca,

> ... modern düşüncenin ölüm algılamasındaki değişimler, geleneksel toplumlardaki ölüm algısıyla kıyaslandığında belirmektedir. Geleneksel toplumlarda, ölme süreci başta olmak üzere, ölüm sonrası bile ölüyle iletişimin sürdürüldüğü görülmektedir. Dualar, rüyalar, kurban, yemekler vb birçok kültürel pratik, bu iletişimin devam etmesini sağlayan araçları oluşturmaktadır (Sağır, 2014, s. 76).

Behzad'ın kaydetmeyi amaçladığı yas töreni, ölüm karşısında geleneksel bir algıyı içerir. Behzad ise bu törene bir iş gibi yaklaşarak, aslında ölümle ve dolayısıyla da yaşamla ilgili farklı bir algıya sahip olduğunu gösterir. Oysa köyde kaldığı süre boyunca bu düşüncesi değişir ve töreni kaydetmekten vazgeçer. Sheibani'ye göre filmin sonunda Behzad'ın uyluk kemiğini nehre fırlatması, önyargılarından kurtulduğuna dair bir işaret olarak okunabilir (2010, s. 113). Behzad telefonla görüşmek için tepeye çıktığında, çukur kazan Yusuf'la konuşurken kemiği fark eder ve onu Yusuf'tan ister. Tepenin yan tarafında ve aşağıda, mezarlarla aynı seviyede olan Yusuf kemiği yukarı doğru fırlatır. Kemik sanki yer altından, yaşayan birinin aracılığıyla, ölüler tarafından gönderilmiş gibidir. Behzad kemiği arabasında görebileceği bir yere koyar. Kemiğin varlığı hem Behzad'ın köye geliş nedenine hem de bu konuda yaşayacağı değişime işaret eder.

Behzad diğer telefon görüşmelerini Guderzi Hanım'la yapar. Ona yaşlı kadının durumuyla ilgili bilgi verir ve bir gelişme olmadığını, beklediklerini söyler. Telefon görüşmeleri birkaç açıdan önemlidir. Öncelikle telefon ve dolayısıyla da araba Behzad'ı çevresindekilerden ayıran nesnelerdir. Telefonda konuşabilmek ve şehirle bağlantı sağlamak için sürekli tepeye çıkmak onu "teknolojinin kölesi" (Elena, 2005, s. 157) kılar. Oysa filmin sonuna doğru, mezarlıkta çukur kazan Yusuf toprak altında kaldığında, Behzad ona yardım edebilmek için arabasından da vazgeçecektir. Bununla birlikte telefon görüşmeleri Kiarostami'ye şehirden gelen ziyaretçilerle köydekilerin yaşamı ve ihtiyaçları arasında bir karşılaştırma olanağı sağlayarak, Behzad'ın köydekilerle pek de iyi bir iletişim kuramadığını ortaya çıkarır (Elena, 2005, s. 155). Örneğin Behzad, Ferzad'ın kesinlik içermeyen cevaplarını anlamakta zorlanır. Onun sınavı olduğunu, tarlaya gitmesi gerektiğini pek önemsemez. Hatta Ferzad'ı sınavın ortasında sınıftan çıkarır. Ayrıca Melek Hanım'ın iyileşmekte olduğunu arkadaşlarına söylediği için Ferzad'ı azarlar. Burada asıl önemli olan,

Rosenbaum'un dile getirdiği gibi, Behzad'ın iyi ya da kötü biri olması değil, orada yaşayanlarla Behzad'ın, çevrelerindeki dünya ile ilişki kurma biçimleri arasındaki zıtlıktır (2000).[18]

Behzad'ın telefon görüşmelerini yapabilmek için defalarca tepeyi tırmanması ve ardından inerek köye dönmesi, biçimsel açıdan Sisyphos'u hatırlatır. Bilindiği üzere Sisyphos, Tanrılar tarafından cezalandırılır ve sürekli aşağı yuvarlanan bir kayayı her seferinde tepeye çıkarmak zorunda bırakılır. Albert Camus, Sisyphos'un tutkularıyla olduğu kadar sıkıntılarıyla da uyumsuz bir kahraman olduğunu söyler (2004, s. 128). Bu açıdan Behzad da hem tutkusuyla, ısrarla Melek Hanım'ın ölmesini bekler, hem de sıkıntısıyla, Melek Hanım ölmediği için farklı bir döngüye sahip bu köyde beklemek zorundadır ve bu yönüyle Sisyphos'a benzer. Öte yandan Sisyphos tepeye vardığında kayayı oraya çıkarabildiği için kısa süreliğine de olsa amacına ulaşır. Oysa Behzad'ın tepeye çıktığında yaptığı telefon görüşmeleri sonuçsuzdur. Bu görüşmelerin öyküye bir katkısı yoktur (Elena, 2005, s. 154). Bu görüşmeler mezarlıkta geçtiği ve onu Yusuf'la karşılaştırdığı için önemlidir. Hatta dışarısıyla iletişime geçmeye çalıştığı yer, sürekli tırmandığı tepe olmasına rağmen, etkileyici gözlemleri ve etkileşimi gerçekleştirdiği yer aşağıdaki köydür.[19] Tepeyi çıkmak, mezarlığa gitmek demektir. Bu köye geliş amacına işaret eder, ama tepeden inmek, köye ve yaşayanların arasına dönmek demektir. Bu bağlamda çıkmak değil inmek önemlidir.[20] Behzad aslında inerek bakış açısını değiştirir ve çevresindeki insanlara farklı yaklaşmayı öğrenir.[21]

Varlık ve Yokluk Arasında

Karşısına çıkan ölüm sembolleri ve yaşama dair anlar Behzad'ın köyde bekleyişi boyunca iç içe geçer ve tematik olarak yaşam ve ölüm olgusuna bağlanarak filmin içeriğini oluşturur. Bununla birlikte yaşam ve ölüm arasındaki salınım, filmde biçimsel olarak da yer alır. Bu biçimsel tercih, görüntü ve ses arasında kurulan ilişkiyle aynı zamanda varlık ve yokluk arasında da bir ilişki kurar. Naficy'ye göre film, ses ve görüntüyü içeren bir varlık ve yokluk oyununun (*a game of absence and presence*) örnekleriyle doludur ve birkaç

---

18. Köydeki televizyon antenleri bu köyün medyaya erişimi olduğunu, ama medya çalışanlarının köye erişimi olmadığını gösterir; çünkü köydekilerin farklı beden dilleri vardır; farklı bir zaman çerçevesi içindedirler ve gücü farklı bir şekilde kullanırlar (Rosenbaum, 2000).
19. http://www.filmsufi.com/2010/01/wind-will-carry-us-by-abbas-kiarostami.html
20. İleride görüleceği üzere, filmin önemli sahnelerinden biri de Behzad'ın kapalı bir alana ilk kez girdiği mahzende geçer. Behzad süt almak için daha da aşağı, sanki köyün de altına iner.
21. Camus, Sisyphos'un uzun çabası sonucunda amacına ulaştığını, ama ardından aşağıya, ovaya inen kayanın ardından baktığını yazar ve Sisyphos'un, onu, bu dönüş, bu duruş sırasında ilgilendirdiğini söyler (2004, s. 128). Behzad'ın da telefon görüşmelerinden sonra ne yapacağını düşündüğü anlar vardır; durur ve etrafına bakar. Onun da dönüşü aşağıya doğrudur.

karakter –Yusuf, Guderzi Hanım ve Melek Hanım– biz onlar hakkında bir şeyler duyduğumuz için ya da onları alan dışından duyduğumuz için vardır (2012, s. 225).[22] Kiarostami izleyicinin görmediği, hatta duymadığı karakterlere atıfta bulunarak, sadece çerçevenin maddi sınırlarının ötesinde değil, maddi ya da dünyevi olanın da ötesinde bir dünyayı hatırlatıp, ruhsal olanı anlamak için önemli bir kavram ortaya çıkarır: somut bir varlık olmaksızın varlık göstermek (*presence without material presence*), çünkü Behzad'ın iş arkadaşları, Yusuf, ölüler ve Melek Hanım çerçevenin maddi sınırları ötesinde var olurlar (Anderson, 2004).[23]

Filmin fiziksel olduğu kadar ruhsal bir yanı da olduğunu söyleyen Kiarostami'ye göre bazı karakterlerin görülmese de hissediliyor olması, somut bir varlık olmadan var olma olasılığını (*the possibility of being without being*) gösterir ve yönetmene göre filmin ana teması budur (Sterritt, 2000). Filmde Behzad dışında hem görülen hem de duyulan karakterler Ferzad, çaycı kadın, komşu kadın ve öğretmendir, ama Behzad'ın bu kişilerle olan diyalogları sırasında izleyici her iki tarafı aynı anda görmez. Behzad'ın balkonda komşu kadınla ve arabada öğretmenle konuşması ya da Ferzad'ın şehirden gelenleri karşıladığı sırada gerçekleşen konuşma ve çaycı kadının Behzad'la, kocasıyla ve çevredekilerle yaptığı konuşmalar, diyalog boyunca tarafları aynı çerçeve içinde konumlandırmaz. Açı - karşı-açı çekimi, klasik anlamda gerçekliğin sağlanması için omuz çekimini kullanarak, izleyicileri diegetik dünyaya dikerek, onların karakterlerle özdeşlik kurmasını sağlar; ama Kiarostami'nin iki karakter arasında açı / karşı açı çekimi kullanması, iki karakteri aynı görsel mekâna yerleştiren omuz çekimini içermediği için sinemanın özdeşleşme mekanizmasına karşı işler (Naficy, 2012, s. 191).[24]

---

22. İnsanın görüşünün (*human vision*) sinemada olduğu gibi kısıtlı olduğunu, ama duymanın tüm yönleri (*omnidirectional*) kapsadığını söyleyen Chion'a göre görme / görüş, biçimleri adlandırdığı ve tanımladığı için, konumlandırma açısından daha güvenli bulunurken, duyma adlandırılamayanın arafı (*the limbo of the unnamed*) ile ilişkilendirilir (1999, s. 17). Bu nedenle Kiarostami'nin ses ve görüntü arasında kurduğu ilişkiyle izleyici için bir tür araf yarattığı, adlandırma ve tanımlama konusunda görme yerine duymayı ön planda tuttuğu söylenebilir.

23. Naficy'nin sözünü ettiği varlık ve yokluk oyununu hatırlatacak şekilde Chion da bir oyun tanımlaması yapar. Chion, ekrandan çıkan karakterin sesiyle varlığını sürdürmesi ya da sesi duyulan bir karakterin inatla gösterilmemesi ile alan ve alan-dışı mekânların sesle kurdukları ilişkiyi saklambaç (*a game of hide and seek*) olarak tanımlar (1999, s. 18). Böylece somut ve soyut varlık göstermek iç içe geçer ve filmin sınırlarını muğlaklaştırır.

24. Dayan'a göre "Sinema düzenli ve sistematik olarak resimde (*Las Meninas*) istisnai olan soruyu ortaya atar: 'Buna kim bakıyor?' Oudart'ın analizinin saldırı noktası kesinlikle burasıdır" (2011, s. 87). Oudart'a göre dikiş, açı / karşı-açı kullanılarak Yok Olan'ın (*The Absent One*) ortadan kaldırılmasıdır; çünkü izleyici filmi okuması sırasında çerçevenin farkına vardığında İmgesel alanda yaşadığı hazdan yoksun kalır. Bu nedenle kimin baktığı ikinci bir çekimle verilir (1978). Başka bir deyişle "İzleyicinin görsel alanla özdeşleşmesine dayanan hazzı, çerçeveyi algıladığında kesintiye uğratılır. Bu idrak nedeniyle izleyici olmayan-birinin varlığını ve olmayan-birinin bakıyor olduğu o diğer alanı fark eder" (Dayan, 2011, s. 90). Kiarostami diyalogların çoğunu izleyiciye aktarırken

Bununla birlikte sesi duyulan, ama görünmeyen karakterler Yusuf ve Behzad'ın iş arkadaşlarıdır. Filmde sesi duyulmayan ve görünmeyen karakterler ise Melek Hanım, Guderzi Hanım ve Ferzad'ın sözünü ettiği, köyü bu vadiye kuran atalardır. Behzad telefon görüşmesi için tepeye her çıkışında, bu ataların mezarları arasında dolaşarak ne sesle ne de görüntüyle varolan Guderzi Hanım'la konuşur. Telefon görüşmesi bittiğinde ise sadece sesiyle orada olan Yusuf'la sohbet eder.[25] Köye indiğinde ise arkadaşlarına telefon görüşmesini aktarır. İçerideki odadan arkadaşlarının sesleri gelir. Konuşmalarının içeriğini ne görülen ne de duyulan Guderzi Hanım ve Melek Hanım oluşturur. Bu şekilde Kiarostami, görüntü ve ses arasında karmaşık bir ilişkiler ağı kurar. Göstermeden gösteren bir sinema (*cinema that shows by not showing*) yaratmayı istediğini söyleyen yönetmene göre, bazı karakterler görülmese de onların kim olduğunu bildiğimizi hissederiz (Sterritt, 2000). Bu nedenle Oubiña'nın da dile getirdiği gibi film, seyreltme etrafında kuruludur; söz konusu olan çekimlerin eklenmesi değil, çıkarılmasıdır (akratan Elena, 2005, s. 152-153).[26]

Kiarostami'nin görüntüyü ve sesi kullanma biçimi, bir yanıyla izleyicinin filmi izleme deneyimini temel alırken bir yanıyla da tematik açıdan yaşam ve ölüm arasındaki ilişkiye bağlanır. Çerçevenin sınırları, fiziksel olarak varolanlarla hiç gösterilmemiş olanları aynı anda kapsar ve bu şekilde bu dünya ve var olabilecek öteki dünyalar arasındaki ilişkinin eğretilemesi haline gelir (Anderson, 2004). Bu anlamda film, yaşamı ve ölümü ya da varlığı ve yokluğu iç içe geçmiş bir şekilde ele alır; hatta görüntüsü ve sesiyle izleyicinin karşısına çıkmayan, ama varolan ya da var olduğu hissedilen karakterlerle bir anlamda ölümsüzlük de çağrıştırılır. Eyüboğlu'nun dile getirdiği ölümsüzlük düşüncesi, görünmeme ya da gözden uzaklaşma (1989, s. 55-56) ile çerçevenin sınırları içindeki varlık-yokluk salınımı bir noktada buluşur. Ne duyduğumuz ne de

---

sesleri ön planda tutar; çünkü açı - karşı-açı ile görsel devamlılık sağlayarak izleyicinin karakterlerle özdeşlik kurmasına olanak sağlamaz. Behzad'ın özellikle, filmde hiç görülmeyen, ama sesi duyulan Yusuf ile konuşması, sesle devamlılık sağlansa da bir yokluğa işaret eder; çünkü Yusuf'un bakış açısı çekimi yoktur. Sadece alan-dışından gelen sesi vardır.

25. Chion'a göre akuzmatik ses, kaynağı ya da nedeni bilinmeyen / görülmeyen sestir (1999, s. 18). Dolar ise radyo, gramofon, kasetçalar ve telefon gibi yeni araçların ortaya çıkmasıyla sesin akuzmatik niteliğinin evrenselleştiğini ve sıradanlaştığını söyler (2013, s. 66). Behzad'ın tepedeki mezarlıkta telefonla ve Yusuf'la konuşması, hem Behzad hem de izleyici için sesin akuzmatik niteliğine işaret eder. Hatta izleyici telefon konuşmasında karşı tarafın söylediklerini de duymaz.

26. Kiarostami günümüzde filmlerin çok fazla şey gösterdiğini söyleyerek, bunun hayal etme olasılığına engel olduğunu dile getirir. Hayal gücünü ve yaratıcılığı hedefleyen Kiarostami bir Fars deyişinden söz eder: "İki gözü var ve iki tane daha ödünç aldı (*He had two eyes and borrowed two more*)". Kiarostami bu ödünç alınmış iki gözü, izleyicinin baktığı sahnenin dışında olanları görebilmek için ödünç aldığı bu iki gözü yakalamak istediğini söyler. Bu şekilde hem orada olanı hem de olmayanı görmek amaçlanır (Sterritt, 2000). Bununla birlikte modern minimalizme uygun film yapan yönetmenler arasında Kiarostami'yi de sayan Kovacs'a göre "minimalizm belirli bir biçimde ifade unsurlarının sistematik bir azaltılmasıdır" (2010, s. 149).

gördüğümüz, sadece duyduğumuz ya da kısmen görebildiğimiz karakterler aslında vardır. Kiarostami, izleyicinin ödünç alınan fazladan iki gözle, baktığı sahnenin dışına çıkabilmesini, orada olanı ve olmayanı görmesini ister (Sterritt, 2000). Bunu amaçlarken, filmin biçimini ve içeriğini bir bütün olarak ele alır.

Behzad'ın süt almak için mahzene indiği sahne de bu dünya ve olası diğer dünyalar arasında kurulabilecek ilişkiler açısından bakıldığında anlamlıdır. Behzad genellikle açık alanlarda, köyün dolambaçlı yollarında ya da tepede görülür. Behzad'ın kapalı alanda görüldüğü tek yer, indiği mahzendir. Mahzen karanlıktır; köyün, yerin altındadır ve filme adını veren şiir, bu sahnede okunur. Behzad'ın buraya inişine neden olan süt arayışı, mahzenin karanlığında önemini yitirir. Tepeden köye iniş gibi, inmek burada da önemlidir. Yusuf'un toprak altında kalmasından önce Behzad'ın yerin altına inmesi, onu, yaşayacağı değişime bir adım daha yaklaştırır. Yerin altına inmek, bir anlamda ölmek ve gömülmek anlamlarını çağrıştırır. Adem Sağır'a göre Türk-İslam tasavvuf anlayışında ve Uzakdoğu'nun bazı mistik inanç ve dinsel tutumlarında, nefis terbiyesi için kişi kendi ölümünü düşünerek, ölmüş olduğunu hayal eder ve mezarın içinde ya da yerin altında sorgulandığını zihnen tecrübe eder (2014, s. 40) ve bunun sonucunda ise "yaşadığı hayatın kıymetini anlamaya başlar ve hayatına çekidüzen vermeye koyulur" (2014, s. 41). Behzad bilinçli ve planlı olarak bu amaç doğrultusunda yerin altına inmiyor olsa da, yaşama yeni bir anlam vereceği bir deneyim yaşar.

Bununla birlikte yerin altı tamamen karanlık değildir. Karanlığı, lambadan yayılan ışık yer yer aydınlatır. Karanlıkta ses ön plandadır. Mekânın sınırlarını aşarak, karanlık gibi saran ve çevreleyen, sestir. Bir anlamda ses, anlamı ve bakışı şiire hapseder.[27] Filmi özellikle sinemada izlediği ve karanlıkta oturduğu varsayılan izleyici için de perdeden yayılan ses, şiiri ön plana çeker. Şiir, karanlıktaki ışık gibi, Kiarostami için önemlidir. Sadece öykü anlatan sinemanın aksine, şiirsel sinemanın daha uzun ömürlü olduğunu söyleyen Kiarostami'ye göre, şiir yakalanması zor bir şeydir ve her okunuşunda farklı anlamlar sunar (Sterritt, 2000).[28] Filme adını veren şiir Furuğ Ferruhzad'ın "Rüzgâr Bizi Götürecek" şiiridir:

küçücük gecemde benim, ne yazık
rüzgârın yapraklarla buluşması var
küçücük gecemde benim yıkım korkusu var
dinle

---

27. Metz'in de dile getirdiği gibi karanlık, ses için bir engel değildir; çünkü karanlıkta ya da arkamızda kalan ve bir şeyin ardında olan biriyle konuşulabilir (1980, s. 30).
28. Kiarostami kitaplığında yer alan romanların ve kısa hikâyelerin yepyeni olduğunu, ama tekrar tekrar okuduğu için şiir kitaplarının parçalandığını dile getirir (Sterritt, 2000).

karanlığın esintisini duyuyor musun?
bakıyorum elgince ben bu mutluluğa
bağımlısıyım ben kendi umutsuzluğumun
dinle
karanlığın esintisini duyuyor musun?
şimdi bir şeyler geçiyor geceden
ay kızıldır ve allak bullak
ve her an yıkılma korkusundaki bu damda
bulutlar sanki, yaslı yığınlar misali
yağış anını bekliyorlar
bir an
ve sonrasında hiç.
bu pencerenin arkasında gece titremede
ve yeryüzü giderek durmada
bu pencerenin arkasında bir bilinmez
seni ve beni merak ediyor
ey baştan aşağı yeşil!
yakıcı anılar gibi ellerini,
bırak benim âşık ellerime
ve dudaklarını
varlığın sıcak duygusunu
benim sevdalı dudaklarımın okşayışına bırak
rüzgâr bizi götürecek
rüzgâr bizi götürecek.[29]

Şiir, okunurken hem sesin yayıldığı karanlığa hem de yaşam ve ölüm olgusuna bağlanır. Behzad şiiri mahzende okuyarak sadece fiziksel değil, aynı zamanda ruhsal yolculuğunu da sürdürür. Sheibani'ye göre, bu şiirde temsilini bulan durum, Kiarostami'nin yalnız karakterlerinin dolaşırken yersiz-yurtsuz görünmeleri ve yaşamın geçici olduğunu düşünmeleridir; çünkü şiirdeki karakter yaşamın gelip geçişini umutsuzca izler (2010, s. 118). Şiir, ölümün bir bilinmez (pencerenin arkasında bir bilinmez) olarak varlığıyla ve yaşamı her an yıkabilecek gücüyle (her an yıkılma korkusundaki bu damda) yaşamı gelip geçici kılmasına rağmen, aslında onu değerli kılmasıyla ilgilidir;[30] çünkü "ölümün kavranması demek, yaşamın derin anlamının da kavranması demektir"

---

29. http://www.siir.gen.tr/siir/f/furug_fehruhzad/ruzgar_bizi_goturecek.htm Çeviri: Haşim Hüsrevşahi.
30. "[Ölümün ve yaşamın] her biri diğeri içindir ve diğerindedir. Yaşam, hiçbir yere ve her yere giderek ve daima ölümden geçerek, çetrefelli yoluna uygun olarak, bitmek tükenmez zikzaklar ve iniş çıkışlarla devam eder ve yaşam 'yaşamdan başka hiçbir şey' değildir. Ve de ölüm gizli, anlaşılmaz ve kabullenilemez olarak kalacaktır" (Nancy, 2013, s. 30).

(Frankl'dan aktaran Sağır, 2014, s. 51). Bu nedenle "ölüm bizzat bakışı açan kör noktadır ve yaşamı filme çeken de böyle bir bakıştır; kendisinden itibaren bakacağımız, ama kendisini göremeyeceğimiz, bu düzene ait olmayan bir bakış" (Nancy, 2013, s. 16-17). Ölüm olgusu, köyde geçirdiği zaman boyunca kör alanda kalmasına rağmen, çeşitli şekillerde Behzad'ın karşısına çıkar. Behzad başlangıçta ölüme karşı takındığı mesafeli tavrından vazgeçtiğinde ise, yaşama da başka bir şekilde bakabilmeyi öğrenir.

Hamid Dabashi'ye göre Kiarostami'nin sineması, sıradan bakıştan saklananı (*hidden from ordinary sight*) görebilmek için hafif bir açıyla keşfe çıkar (2001, s. 45). Bu nedenle sesin takip edilmesi ve her şeyin gösterilmemesi önemlidir. Sesin "nerede?" sorusu, görüntünün "burada" cevabıyla (Elsaesser & Hagener, 2014, s. 252) karşılık bulmadığında, izleyicinin düşünmesi ve yeniden bakması gerekir. Bergala'ya göre, bu filmde Kiarostami'nin daha derindeki ve gerçek amacı, bakışın yeniden eğitilmesidir (*re-education of the gaze*)" (aktaran Elena, 2005, s. 153). Kiarostami'nin Sehperi ve Ferruhzad'ın şiirlerindeki gibi, gerçeklik inşamızı yapıbozumuna uğratma biçiminin, onu diğer İranlı yönetmenlerden ayırdığını söyleyen Sheibani'ye göre de Kiarostami'nin kamerasının işlevi, izleyicinin, daha önce görmeyi başaramadığı gerçekliği kavraması için yeni bir gözle bakmasını sağlamaktır (2010, s. 100). Böylece izleyici "yerleşmiş norm ve değerleri yeniden anlamlandırmak, onları yeni bağlama yerleştirmek, yeniden düşünmek için bir şansa sahip olur" (Sheibani, 2010, s. 113).

Yeni bir bakış elde etmek ya da bakışı eğitmek, Kiarostami'nin pek çok filminde yer alan araba ve arabanın ön camının varlığıyla somutlaşır.[31] Sheibani arabanın ön camından ya da pencereden yapılan çekimlerin izleyiciyi, dünyayı farklı bir açıdan algılamaya davet ettiğini söyler (2010, s. 116). Aynı şekilde Bergala da filmin sonunda Behzad'ın arabanın ön camını yıkamasını, bakışın eğitilmesi ve daha iyi bir görme biçimi olarak yorumlar ve böylece filmin başında atıfta bulunulan hazine, farklı bir açıdan anlam kazanır (aktaran Elena, 2005, s. 158-159). Nancy'ye göre ise araba, pencereler, ön cam ve dikiz aynası, bir görünüm yakalayıcısıdır; ama bunlar serbest bırakmak amacıyla bir yakalamadır (2013, s. 32); çünkü,

> ... bakış bir göz önüne almadır, bundan ötürü de bir *saygı*dır. *Saygı [respect]* sözcüğü de bakıştan (*respicere*) gelir: ..'ya çevrilmiş, dikkatle, gözlemle ya da değerlendirmeyle yönlendirilmiş bir bakış. Uygun bakış, bakılan gerçek karşısındaki saygıdır, yani bu gerçeğin kendi gücüne ve mutlak dışsallığına karşı bir dikkat ve açıklıktır: bakış bu gücü esir alamayacak, bu gücü kendisiyle iletişime girmeye bırakacaktır ya da onunla iletişim kuracaktır. Bakmak sonuçta gerçeği düşünmekten, hükmedemediğimiz bir anlamı tecrübe etmeye koyulmaktan başka bir şey değildir (Nancy, 2013, s. 31, vurgu Nancy'ye ait).

---

31. Şu filmler örnek verilebilir: *Yakın Plan* (*Close Up*, 1990), *Ve Yaşam Sürüyor* (*Zendegi va digar hich*, 1991), *Kirazın Tadı* (*Ta'm-e gilass*, 1997), *On* (*Dah*, 2002).

Behzad köyün labirentvari sokaklarında geçirdiği zaman boyunca deneyimlediği karşılaşmalarla, izleyici ise hem bu mekânsal labirentte hem de ses kuşağının peşinde yeni bir bakış kazanma imkânı elde eder. Bu şekilde hükmedilemeyecek bir anlam alanı yaratan ölüm ve çerçevenin sınırlarını aşan karakterler, yaşamı anlamak ve ona farklı açıdan yaklaşmak için hem biçimsel hem de tematik olarak bir araya gelir. Behzad, deneyimi sonucunda yaşama, ölüme ve köydekilere saygı duymayı öğrenir; çünkü köydeki insanlara yardım ederek onlarla bir araya gelir ve yas törenini kaydetmekten vazgeçer.

Rüzgâr ve Başaklar

Yusuf'un çukur kazarken toprak altında kalması, Behzad'ı değişimine bir adım daha yaklaştıran önemli bir gelişmedir. Telefon çaldığı için yine tepeye çıkan Behzad, Yusuf'un toprak altında kaldığını duyar duymaz ona yardım etmeye çalışır. İronik bir şekilde Melek Hanım'ın ölümünü beklerken, Yusuf'u yaşatmak için uğraşır. Bu ana kadar Behzad'ın tepeden aşağıya, köye inişi genel planda verilirken, Yusuf için yardım araması, yakın planda ve ayrıntılı biçimde sunulur. Yol boyunca durarak, gördüğü kişilere Yusuf'un toprak altında kaldığını söyler ve yardım ister. Bu sırada iş arkadaşlarının köyden ayrıldığını da öğrenir. Tepeye geri döndüğünde arabasını, Yusuf'un hastaneye götürülmesi için verir. Ardından Behzad için önemli karşılaşmalardan biri gerçekleşir. Motosikletiyle Yusuf'a yardım için gelen doktorla tanışır.

Naficy'ye göre Kiarostami'nin pek çok kahramanının yalnızlığı, haddini aşan modernitenin ve modern öznelliğin bedelinin işaretidir ve bunun panzehiri ise dostluk ve duyuların hazzıdır (2012, s. 218). Behzad bu kez arabayla değil, açık havada, doktorun kullandığı motosikletin arkasında köye döner. Yusuf'a yardım etmesinin ardından doktorla arasında geçen konuşma yaşam, ölüm ve haz üzerinedir. Doktor Behzad'a "Başkalarına bir yardımım yoksa en azından hayatın tadını çıkarıp doğayı gözlemlerim. Doğayı izlemek, tavla oynamaktan ya da hiçbir şey yapmamaktan daha iyi" der. Uzmanlaşırsa kendini kısıtlanmış sayan ve tüm bedene baktığını söyleyen doktorun da, çevresine farklı açıdan yaklaşması konusunda Behzad üzerinde etkisi olur. Behzad doktoru, filmin başından beri ölmesini beklediği Melek Hanım'ın evine yönlendirerek onu muayene etmesini ister.

Bu aşamada Kiarostami, Behzad'ı filmin başından beri konumlandırdığından farklı bir şekilde gösterir. Behzad'ın değişimini onaylarcasına iki çekim, onu köydekilerle bir birlik halinde ve onların tarafında gösterir. İlkinde, doktoru Melek Hanım'ın evine yönlendirdikten sonra kaldığı eve gelen Behzad, komşusunun yeni doğan bebeği ağladığı için onun balkonuna geçer ve bu kez izleyici Behzad'ı, kaldığı evin balkonundan, karşı tarafta görür. İkincisinde ise, Behzad'ın Melek Hanım'ın evini izlediği üst açıdan, bu kez izleyici Behzad'ı

aşağıda Melek Hanım'ın evinin önünde doktorla konuşurken izler. Melek Hanım'ın reçetesini yaptıracağını söyleyen Behzad, doktorun motosikletine tekrar biner. Behzad ve doktor filmin açılış sahnesini hatırlatan, ama ondan farklı bir yolculuk gerçekleştirirler. Sarı başaklarla dolu tarlalar arasında kıvrımlı yollarda giderler. Açılış sahnesinden farklı olarak kapalı bir arabanın içinde değil, açık havada rüzgârla yolculuk edilir. Arabayı kullanan kişi genellikle Behzad'tır, ama burada Behzad yolu ve yolculuğu doktora bırakmıştır. Doktor yolculuk sırasında Hayyam'ın şu dörtlüğünü okur:

Zahide hurilerle dolu cennet hoş gelir
Oysa bana üzümün suyu daha hoş gelir
Onun cenneti veresiye benimki peşin
Ne var ki uzaktan davulun sesi hoş gelir (Eyüboğlu, 1981, s. 204)

Doktor Hayyam'dan aktardığı dörtlüğü tamamlarken, rüzgârda sallanan sarı başakların yanından geçerler. Kamera rüzgâra ve başaklara odaklanır; Behzad ve doktoru takip etmeyi bırakır. Doktor bu dörtlüğü, Melek Hanım hakkında konuşurlarken aktarır. Doktora göre Melek Hanım'ın hastalığı yaşlılıktır ve ondan daha kötüsü ancak ölümdür. Doktor "bu güzelliğe gözünü kapattığında da bir daha geri gelmeyeceksin demektir" dediğinde, Behzad'ın cevabı "öteki dünyanın daha güzel olduğunu söylerler" olur. Bu diyaloğu takip eden dörtlük, yaşam ve ölüm bağlamında anlam kazanır. Rüzgârın bizi götüreceği kesindir. Bu nedenle yaşamayı seçmek gerekir. Öte yandan yaşayan için bilinmez ve görülmemiş olan ölüm sonrası bir dünyanın varlığı da kendini hissettirir. Kiarostami'nin ses ve görüntü arasında kurduğu ilişkiyi hatırlatacak şekilde ölümden sonrasının varlığı ya da yokluğu iç içe geçer.

Bununla birlikte bu sahnede kamera rüzgârda salınan sarı başaklara odaklanarak bir anlamda görülmeyecek bir şeyi görünür kılmaya çalışır. Rüzgâr oradadır. Sarı başakların hareketindedir. Rüzgâr, somut bir varlık göstermeden varlık gösterir (*presence without material presence*) (Anderson, 2004) ya da Kiarostami'nin sözünü ettiği "somut bir varlık olmadan olma" olasılığına (*the possibility of being without being*) (Sterritt, 2000) işaret eder. Hem şiirin hem de filmin adında geçen rüzgâr, Hayyam'ın dörtlüğü eşliğinde belirir. Dörtlük duyulurken bakış, rüzgâra ve sarı başaklara yönlendirilir. Burada görülmeyeni görebilmek için bakışı eğitmek ve yeni bir gözle bakmak gerekir. Başka bir deyişle rüzgârı görebilmek için başaklara bakmak gerekir. Bu sahne aynı zamanda labirentin sonu demektir. Bonitzer'e göre "labirentin doruk noktası çöldür, iç içe geçen çizgilerin doruk noktasının beyaz sayfa olması gibi" (2011, s. 46). Filmde çöl olmasa da, sarı başaklarla dolu geniş tarlalar bir çölü andırır. "Yüz labirent olduğunda çıkış bulunur" (Bonitzer, 2011, s. 57). Behzad için çıkış yakındır. Somut bir yüz arayışıyla köye gelen Behzad için, Melek Hanım'ın

yüzü en başından beri yoktur. O yüz, köyün / labirentin tamamına yayıldığı için, Behzad yaşam ve ölüm hakkındaki düşüncelerini değiştirerek ve yeni bir bakış elde ederek o labirentten çıkacaktır.[32]

Rüzgârın sarı başaklar arasında salındığı sahne labirentin sonuna işaret etmesine rağmen filmin sonu değildir. Bir kesmeyle köy, geceleyin, genel planda görülür.[33] Elena'ya göre gece, Melek Hanım'ın öldüğüne dair bir işarettir (2005, s. 158). Ertesi gün, evinden duyulan ağlama sesleri ile Melek Hanım'ın öldüğü anlaşılır. Behzad köyden ayrılmak için arabasına bindiğinde, yas töreni için bir araya gelen kadınları görür. Bu andan itibaren birkaç önemli sahne art arda gelerek filmin sonuna bağlanır. Behzad tören için toplanan kadınların aceleyle birkaç fotoğrafını çeker. Filmin başlarında çaycı kadın fotoğrafının çekilmesine tepki gösterir ve engel olurken, filmin sonunda, Behzad birkaç poz çektikten sonra, kadın kendiliğinden durur. Her iki sahnede, yönetmen de kadınları izleyiciye gösterdiği için, Behzad'ın fotoğraf çekmesine izin verir gibidir. Oysa yas törenini ne Behzad ne de izleyici izleyebilir; çünkü ne Behzad ne de yönetmen töreni kaydetmiştir.[34] Behzad bu kez ölüm ve yas töreniyle arasına saygı göstermek için mesafe koyar.

Ardından Behzad köyden ayrılarak nehir kenarında arabanın ön camını yıkar. Burada da, bebeğe bakmak için karşı balkona geçtiğinde ve Melek Hanım'ın evinin önünde doktorla konuştuğunda olduğu gibi, Behzad'ın konumu değişmiştir. Behzad bu kez arabanın içinden, sürücü koltuğundan yapılan çekimle, ön camdan görülür. Arabanın ön camını yıkayarak görüntüyü izleyici için netleştirir gibidir. Daha sonra direksiyonla ön cam arasında duran uyluk kemiğini alarak nehre fırlatır. Behzad mezarlıkta bulunan kemiği, yaşamın ve hareketin içine fırlatarak, aslında yaşam ve ölümün birlikteliğini vurgulamış olur. Kemik artık gömülerek çevresinden yalıtılmış değildir, artık keçilerin yeşil ağaçlarla kaplı çevresinde otladığı bir nehirde ilerler. Başka bir deyişle, artık "ölüm yaşamın yadsınması demek değildir" (Sağır, 2014, s. 50) ya da

---

32. Bununla birlikte sarı başakların rüzgârla hareketlendiği sahneyi bir tablo-plan olarak ele almak mümkündür. Behzad ve doktorun çerçeveden çıkmasının ardından geriye kalan bir manzara resmidir. Bir yanıyla Vincent van Gogh'un *Kargalarla Buğday Tarlası* (*Wheatfield with Crows*, 1890) tablosundaki başakları hatırlatan bu manzarada hem hareket hem de hareketsizlik bir aradadır. Godard'ın *Tutku* (*Passion*, 1982) filminde kurduğu canlı tablolara değinerek sinema ve resmin mücadelesinden bahseden Bonitzer'e göre, planın hareketiyle tablonun hareketsizliği arasında kaydedilmiş bir fark vardır; burada söz konusu olan tablo-planın diyalojik işlevidir; çünkü [onda] hareket ve hareketsizlik bir arada bulunur (2011, s. 131). Bu sahnede manzaranın / başakların hareketsizliğine rüzgârın hareketi eklenir. Kiarostami planı kamerayla elde ederken, hareketi rüzgâra bırakmıştır.

33. Bu, filmdeki ilk ve tek gece görüntüsüdür. Gecenin ortaya çıkışıyla bir günün bitip diğerinin başladığı ilk kez net olarak anlaşılır. Filmin önceki sahneleri labirentvari mekânda, zamanı da muğlak hale getirir. Behzad'ın bu köyde tam olarak kaç gün geçirdiği belli değildir.

34. Behzad köyden çıktıktan sonra onun göremediği, ama izleyicinin gördüğü kazanlarda yemek pişirilen sahne üst açıyla verilir.

yaşam, ölümü kapalı bir alana hapsederek çevreden yalıtmaz. Yaşam ve ölüm bir arada var olduğunda anlam kazanır.[35] Nehirde kıvrılarak akıntıyla ilerleyen kemiğe diegetik olmayan müzik eşlik eder. Müzik öykü evreni dışından, bir bilinmezlikten gelir. Böylece Kiarostami, kaynağı çerçeve içinde olmayan müziğin eklenmesiyle, görülmeyene ve bilinmeyene bir kez daha atıfta bulunur.

Sonuç

Rüzgâr Bizi Götürecek ölüm ve yas töreni kaydetmek amacıyla uzak bir köye gelen Behzad'ın, bu köyde kaydedeceği ölümü beklediği süre boyunca çevresindekilerle olan etkileşimini ve yaşadığı değişimi anlatır. Kahramanı yolculuğa çıkaran somut neden, film ilerledikçe önemini yitirerek, yerini yaşam ve ölüm üzerine düşünmeye ve yeni bir bakış açısı edinmeye bırakır. Kiarostami, bu mekânsal ve işitsel labirentte yaşam ve ölüm temalarını, "bir varlık ve yokluk oyunu" (Naficy, 2012, s. 225) ile biçimsel ve tematik bütünlük içinde ele alarak, Behzad'ın ve izleyicinin yeni bir bakış açısı edinmesini amaçlar. Töreni kaydetmek amacıyla Behzad, yüzü hiç gösterilmeyen Melek Hanım'ın ölümünü beklemeye başlayarak labirente girer. Mekânın labirentvari yapısıyla uyumlu ses kullanımı, izleyiciyi de labirentin içine yerleştirir. Filmde bazı karakterler hem görülür hem duyulurken, bazı karakterler ise ya sadece duyulur ya da hiçbir şekilde duyulmaz ve görülmez.

Bu mekânsal ve işitsel labirentte hem izleyici hem de Behzad elde edebildiği bilgiden yola çıkarak bir anlam üretmeye çalışır. Seslerin kullanımıyla çerçeveyi aşan mekânlar kuran Kiarostami, aynı zamanda seslerle bakışı da harekete geçirir. Behzad ve izleyici hazır ve net cevapların olmadığı bir durumla karşı karşıya bırakılarak yaşam ve ölüm üzerine düşünmeye yönlendirilir. Naficy, Kiarostami'nin filmlerinin araştırma / inceleme filmleri (*research films*) olduğunu söyler; çünkü filmler anlamaya dair bir yolculuktur (*quest*) ve cevaplar filmi üretenler tarafından dikte ettirilmez (2012, s. 204-205). Bu nedenle Behzad, dolayısıyla izleyici de, onu bu köye getiren somut nedenin peşini bırakarak, düşünmeyi temel alan bir süreç içine girer. Filmi izleyen izleyiciler gibi, Behzad da köyde bulunduğu süre boyunca aslında bir izleyicidir. Çevresini gözlemlemesi ve köydekilerle etkileşimin ortaya çıkması, onu değiştirir. Ferzad'la köye tırmanması ile mezarlıkta bulduğu kemiği nehre atması arasında geçen zamanda labirente dönüşen kendi yüzü olur. Melek Hanım'ın yüzünün peşinde endişeyle ve sıkıntıyla ilerlemesi, onu labirent içinde yönlendirirken, bulduğu yüz aslında kendi yüzüdür. Böylece izleyici de bir anlamda kendi yüzüne dönerek yeni bir bakış açısı edinme olasılığına sahip olur.

35. Filmin sonunda Behzad yaşama doğru yol alırken, Melek Hanım ölüme uğurlanır. Burada anlam, ikisinin kesiştiği noktadır.

Film yapımına yönelik "sinema nedir?" yaklaşımının izleyicinin perdeyle olan ilişkisini etkilediğini ve izleyiciden düşünmesini istemenin, sorgulayan bir izleyicilik biçimi yarattığını dile getiren Mulvey'e göre, Kiarostami'nin filmleri belirsizlik ve merak estetiği (*an aesthetic of uncertainty and curiosity*) üzerine kuruludur; bu belirsizlik, merak gerektirir ve merak yaratır (2002, s. 260). Filmde merak uyandıran belirsizlik, birkaç şekilde ortaya çıkar. Görüntü ve sesin kullanımı, izleyiciyi karakterler açısından belirsizlik içinde bırakır. İzleyici görüntü ve ses birliğinin sağlayabileceği hazır bilgiden yoksun kalır. Böylece sesi takip etmek, bakışı harekete geçirmek ve elde edilebilen bilgi doğrultusunda düşünmek mümkün olur. Ayrıca mekânın labirentvari yapısı da kesinlikten yoksundur. Dolambaçlı yollar ve sokaklar, izleyicinin mekâna dair net bir fikre sahip olmasına izin vermez. Bununla birlikte seslerle oluşan çoğul mekânlar çerçevenin de sınırlarını belirsizleştirir. Sınırları çerçeveyi aşan mekânlar, karakterlerin varlığı ve yokluğu üzerine bir sorgulama imkânı yaratır.

Belirsizlik, Behzad'ın yolculuğunun ve amacının akıbeti için de söz konusudur. Naficy'ye göre Kiarostami'nin tek bir göreve odaklanan karakterleri inatçı ısrarları sonucunda bazen amaçlarına ulaşır, bazense ulaşamazlar (2012, s. 207-208). Belirsizlik, karakterlerin amaçlarına ulaşmaktan daha önemli bir şeyi deneyimlemelerine olanak sağladığı için önemlidir. Nancy'ye göre Kiarostami'nin filmleri "kusursuzca başka bir yerin bildirimi üzerine tasarlanmış olarak sona ererler" (2013, s. 24). Nancy'nin örnek olarak ele aldığı film *Arkadaşımın Evi Nerede?* (*Khane-ye doust kodjast?*, 1987) filmidir. Bu filmde küçük bir çocuk, arkadaşının ödev defterini yanlışlıkla alır. Bunu fark ettikten sonra, defteri arkadaşına verebilmek için inatla ve ısrarla arkadaşının evini arar. Sonuçta amacına ulaşamaz; bu arada arkadaşının ödevini de yapar. Filmin sonunda, öğretmenin ödev kontrolü sırasında defterin içinde kurumuş bir çiçek vardır. Nancy'ye göre bu "defter arkadaşlığın yeni yeri haline gelir, aynı zamanda öğretmenin yanılgısının ve eğitime ilişkin belli bir gerçekliğin de yeni yeri haline gelmiştir" (2013, s. 24).

Bu nedenle Behzad'ın yolculuğa çıkış nedeni önemini yitirir. Karakteri harekete geçiren neden, yerini önemli bir deneyime bırakır. Yolculuğun fiziksel bir başlangıç noktası olmasına rağmen çıktısı ya da sonucu ruhsaldır (Sheibani, 2010, s. 118). İçinde kurumuş çiçeğin olduğu defterde olduğu gibi, Behzad'ın nehre fırlattığı uyluk kemiği, başka bir yerin bildirimi ve yolculuğun ruhsal sonucunun göstergesidir. Behzad'ın köyde geçirdiği zaman boyunca varolan belirsizlik, hem Behzad hem de izleyici için sorgulamaya ve düşünmeye açık bir alan yaratır. Böylece Behzad'ın çevresindekilere, yaşama ve ölüme dair farklı bir açıdan yaklaşması mümkün olurken, izleyicinin de bakışı harekete geçirilerek onun da benzer bir imkâna sahip olması sağlanır. Ölümü beklemek ve yas törenini kaydetmek üzere köye gelen Behzad'ın bu amacına ulaşamamasını ve yaşamı seçmesini anlatarak Kiarostami de yaşamı seçer; ama o, yaşamın ve

ölümün sınırlarının kameranın kaydedebileceği alanı aşabileceğinin farkındadır. Filmin açılış sahnesinde Behzad ve arkadaşlarının köyü arama çabalarının ve adres sormalarının aksine, filmin sonunda uyluk kemiği atıldığı nehirde yolunu kendiliğinden bulur. Artık dünyaya farklı bir açıdan bakan Behzad da, uyluk kemiğinin ve rüzgârın, başka bir deyişle ölümün farkında olarak, bir anlamda kendini yaşamın akışına bırakır.

Kaynakça

Anderson, M. J. (2004). The Wind Will Carry Us. http://reverseshot.org/archive/entry/267/wind_will_carry_us (Erişim tarihi: 12 Ekim 2015).

Bonitzer, P. (2007). *Bakış ve Ses* (Çev. İ. Yasar). İstanbul: Metis.

Bonitzer, P. (2011). *Kör Alan ve Dekadrajlar* (Çev. İ. Yasar). İstanbul: Metis.

Bordwell, D. & Thompson, K. (2008). *Film Sanatı* (Çev. E. Yılmaz & E. S. Onat). Ankara: De Ki.

Büker, S. (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar*. Ankara: Dost.

Büker, S. (2010). *Sinemada Anlam Yaratma*. İstanbul: Hayalbaz.

Camus, A. (2004). *Sisifos Söyleni* (Çev. T. Yücel). İstanbul: Can.

Chion, M. (1999). *The Voice in Cinema* (Çev. C. Gorbman). C. Gorbman (Ed.).New York: Colombia University.

Dabashi, H. (2001). *Close Up Iranian Cinema, Past, Present and Future*. Londra &New York: Verso.

Dayan, D. (2011). Klasik Sinemanın Tutor-Kodu (Çev. E. Yılmaz). E. Yılmaz (Der.), *Filmde Yöntem ve Eleştiri* (s. 79-93). Ankara: De Ki.

Dolar, M. (2013). *Sahibinin Sesi Psikanaliz ve Ses* (Çev. B. E. Aksoy). İstanbul: Metis.

Elena, A. (2005). *The Cinema of Abbas Kiarostami* (Çev. B. Coombes). Londra: Saqi.

Elsaesser, T. & Hagener, M. (2014). *Film Kuramı Duyular Yoluyla Bir Giriş* (Çev. B. Soner & B. Yıldırım). Ankara: Dipnot.

Eyüboğlu, S. (1981). *Hayyam Bütün Dörtlükler*. İstanbul: Cem.

Eyüboğlu, İ. Z. (1989). *Alevilik-Sünnilik İslam Düşüncesi*. İstanbul: Cem.

Ferruhzad, F. Rüzgâr Bizi Götürecek (Çev. H. Hüsrevşahi). http://www.siir.gen.tr/siir/f/furug_fehruhzad/ruzgar_bizi_goturecek.htm (Erişim tarihi: 22 Kasım 2015).

Kiarostami, A. (Yönetmen). (1999). *Rüzgâr Bizi Götürecek* [Film]. İran: MK2 Productions.

Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980* (Çev. E. Yılmaz). Ankara: De Ki.

Metz, C. (1980). Aural Objects (Çev. G. Gurrieri). *Yale French Studies, 60*, 24-32.

Mulvey, L. (2002). Afterword. R. Tapper (Ed.), *The New Iranian Cinema Politics, Representation and Identity* (s. 254-261). Londra & New York: I.B. Tauris.

Naficy, H. (2012). *A Social History of Iranian Cinema Volume 4 The Globalizing Era, 1984-2010*. Durham & Londra: Duke University.

Nancy, J. L. (2013). *Filmin Apaçıklığı Abbas Kiyarüstemi* (Çev. T. Ertuğrul). İstanbul: Küre.

Oudart, J. P. (1978). Cinema and Suture (Çev. K. Hanet). *Screen, 18*. http://www.lacan.com/symptom8_articles/oudart8.html
(Erişim tarihi: 12 Ekim 2015).

Rosenbaum, J. (2000). The Universe In a Cellar (The Wind Will Carry Us). http://www.jonathanrosenbaum.net/2000/12/the-universe-in-a-cellar/
(Erişim tarihi: 5 Kasım 2015).

Sağır, A. (2014). *Ölüm Sosyolojisi*. Ankara: Phoenix.

Sheibani, K. (2010). Kiarostami ve Modern Fars Şiir Estetiği (Çev. S. Sönmez). *sinecine, 1*(1), 97-122.

Simmel, G. (1997). Bridge and Door (Çev. M. Ritter). D. Frisby & M. Featherstone (Ed.),
Simmel On Culture: Selected Writings Theory, Culture and Society (s. 170-174). Londra: Sage.

Sterritt, D. (2000). With Borrowed Eyes: An Interview with Abbas Kiarostami.
http://www.filmcomment.com/article/with-borrowed-eyes-an-interview-with-abbas-kiarostami/
(Erişim tarihi: 5 Kasım 2015).

"The Wind Will Carry Us" – by Abbas Kiarostami (1999).
http://www.filmsufi.com/2010/01/wind-will-carry-us-by-abbas-kiarostami.html
(Erişim tarihi: 5 Kasım 2015).

Üçüncü Bölüm
Yüzleşmeye Çağıran Anlatılar

Kısmi Görme'nin Dönüşümü: *Barbara*

Zeynep Büker[1]

Barbara[2] filmi hikâyesini 1980'li yıllarda Doğu Almanya'da yaşayan Doktor Barbara'nın (Nina Hoss) seçimleri üzerine kurar. Film başladığında Barbara'yı hastanenin bahçesinde mesai saatinin gelmesini beklerken görürüz. Az sonra aradakalmışlık durumu açığa çıkar: Barbara'nın yurtdışına gitmek için başvuruda bulunduğunu, bundan dolayı cezalandırıldığını ve Berlin'den Baltık kıyılarındaki bir taşra hastanesine "sürgün" gönderildiğini anlarız. Açıkçası, Barbara "sakıncalı" ve cezalıdır. Atandığı taşrada, doğanın sunduğu onca güzelliğe karşın çok da huzur bulduğu söylenemez, çünkü Stasi onu bir çemberin içine yerleştirmiştir. Sürekli gözetim altındadır. Evine ansızın yapılan baskınlar, yaşamı daha da katlanılmaz kılar. Umut, Batı Alman bir sevgili olabilir. Batı Alman erkek arkadaşı Jörg'le (Mark Waschke) gizlice buluşan Barbara, onun yardımıyla Doğu tarafından kaçmayı planlamaktadır. Atandığı hastanenin yöneticisi konumunda olan Doktor André (Ronald Zehrfeld) de işlediği bir "suç" nedeniyle bu hastaneye gönderilmiştir. Onun yakın ilgisi, sevecenliği, duruşu, Barbara'nın arada kalmışlığını perçinler. Barbara, Batı Almanya'ya kaçmaya çok yaklaştığı bir anda karar değiştirir ve hastası Stella'nın (Jasna Fritz Bauer) kendisinin yerine kaçmasını sağlar. Barbara kalır. Film, onun neden Doğu'da kaldığını sergiler. Bu sergileme dışında başka bir sorgulamaya girişmez. Belki de sorgulamayı seyirciye bırakır. Filmin sonunda arada kalmışlık son bulur. Dönüşüm farkındalığı barındırır, Doğu "cehennem", Batı da "cennet" değildir. Aslında "cennet"e (Batı'ya) ilişkin düş, kadını tutsak eden çemberin tam anlamıyla kendisidir. Farkındalık, çemberi kırmaktır, artık nerede olduğunun da bir önemi yoktur. Film, temel olarak yaşam olaylarına

---

1. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Doktora Programı.
2. 2012 yılında Berlin Uluslararası Film Festivali'nde En İyi Yönetmen, Gümüş Ayı ödülünü almıştır. Yönetmen Christian Petzold, Berlin Freie Üniversitesi'nde Almanca ve tiyatro eğitimini bitirdikten sonra Berlin Alman Film ve Televizyon Akademisi'nde yönetmenlik eğitimi almıştır. Bir yandan da Harun Farocki ve Hartmut Bitomsky'ye yönetmen yardımcılığı yapmıştır. Christian Petzold'un televizyon filmleri dışındaki hepsi ödüllü filmleri şunlardır: *Die Innere Sicherheit* (2001), *Wolfsburg* (2003), *Gespenster* (2005), Yella (2007), *Jerichow* (2008), *Barbara* (2012) ve *Phoenix* (2014). Filmin resmi yayın organı: www.barbara-der-film.de/.

eşlik eden karşıtlıklar, kişilerin kararları ve seçimlerini dönemin toplumsal hayatından kesitler eşliğinde sergiler.

Filmdeki Temel Karşıtlıklar

Alman Demokratik Cumhuriyeti (bilinen adıyla Doğu Almanya), sosyalist bloğa dahil bir ülkedir. Ancak sosyalist bloğun diğer ülkelerinden farklı bir durum sergilemektedir. Batı Almanya ile tarihsel, kültürel bağları vardır. Dahası iki ülkede de Almanca konuşulmaktadır. Bir anlamda Alman Demokratik Cumhuriyeti'nin özgün bir ulusal kimliği yoktur, farklı bir sistemde Almanya Federal Cumhuriyeti (bilinen adıyla Batı Almanya) ile aynı ulusal kimliği paylaşmaktadır. Aynı "ulus"un iki ayrı sistem olan sosyalizm ve kapitalizm ayrımında buluşması, filmdeki karşıtlıkların zeminini oluşturur.

Sosyalist Birlik Partisi (SBP) II. Dünya Savaşı'nın hemen ertesinde Almanya'nın Sovyetler Birliği'nin denetimine geçen bölgesinde kırk yıl boyunca yönetimde kalmıştır. 1960'ların sonundan başlayarak Alman Demokratik Cumhuriyeti'nin varlığı Batı Almanya tarafından da kabul edilmeye başlanmış ve 1970'ler ve 1980'ler boyunca Doğu Almanya jeopolitik alanın önemli bir aktörü olmuştur. 18 Ekim 1990'daki seçimlerde yönetimdeki Sovyet yanlısı Sosyalist Birlik Partisi (kısaca SBP) ulusal parlamentodaki çoğunluğunu kaybetmiştir. İki cumhuriyetin birleşmesiyle 1990 yılı içinde Alman Demokratik Cumhuriyeti'nin varlığı sona ermiş ve 9 Kasım 1989'da Doğu Almanya'nın, isteyen vatandaşların Batı'ya gidebileceğini açıklamasının ardından "Berlin Duvarı" yıkılmıştır.

İki cumhuriyetin birleşmesinin ardından yeni parlamento, Doğu Almanya'daki "diktatörlük" olarak adlandırılan yönetim biçimini, kurulan iki ayrı komisyon aracılığıyla incelemeye tutmuş, bu inceleme sırasında uzman görüşlerinden ve tanıklardan yararlanılmıştır. Benzer şekilde üniversite mensupları ve gazeteciler de Doğu Almanya'nın "diktatörlük" olarak adlandırılan yüzünü çeşitli çalışmalarla ele almışlardır. Bu çalışmalar, Doğu Almanya'nın insan hakları ihlallerine, kısaca "Stasi" olarak adlandırılan resmi devlet güvenlik kurumunun uygulamalarına odaklanmıştır.

Bu tartışmalar *Barbara* filmindeki Doğu Almanya sunumunun ve film kişilerinin politik tutumlarının irdelenmesi açısından önemlidir. Doğu Almanya, Sosyalist Birlik Partisi ve Stasi incelemelerinin odaklandığı nokta olan sert ve soğuk yüzlü sosyalizm anlayışının Doğu Almanya'da yaşayanlar tarafından nasıl algılandığı, Mary Fulbrook'un *The People's State: East German Society from Hitler to Honecker* adlı çalışmasında ele alınmıştır. Fulbrook, çalışmasında Doğu Almanların çoğunun siyasetbilimcilerin Hitler'inkiyle kıyasladığı düzeyde bir diktatörlükte yaşadıkları ve bir anlamda "kurban" oldukları yönündeki yorumları karşısında şaşkınlık yaşadıklarını belirtmektedir. Bu tespite göre

Doğu Almanların çoğu "mükemmel sade yaşamlar" (Fulbrook, 2005, s. 3) yaşadıklarına inanmaktadır. Doğu Alman yaşamını güzelleyen açıklamalar yapan bu gruplar, geçmişe yönelik olarak duyulan özlemi anlatmak için "ostalji"[3] sözcüğünü türetmişlerdir. Ostalji, 1990 ve sonrasını takip eden yıllarda Doğu Alman yaşamına ve bu yaşama damgasını vuran her tür ürüne yönelik nostaljiyi anlatır. Geçmişe böylesine bir hasret, doğal olarak şaşkınlık yaratmıştır.

Doğu Almanya'daki Stasi merkezlerinde çalışan kişi sayısının fazlalığı, çok fazla sayıda kişinin Stasi için gayri resmi anlamda da çalışması, Doğu Almanya'nın, siyasetbilimcilerce "diktatörlük" olarak nitelendirilmesine yol açmıştır. Oysa Fulbrook'un araştırmasına göre, Batı ve kapitalizm ile bütünleşme sonrasında ortaya çıkan işsizlik, gelir adaletsizlikleri gibi gerçekliklerin de Doğu Almanya sosyalizmiyle ilgili "ostalji"yi yaratmış olduğu rahatlıkla ileri sürülebilir. Jan Palmowski'nin dikkat çektiği gibi iki cumhuriyetin birleşmesinden sonra yaşanan Batı Alman emperyalizmi ve Batı Almanların Doğu Almanlara demokrasiyi öğretme çabaları da "ostalji"yi yaratmış olabilir (2009, s. 298). Başka bir görüş, Doğu Alman sosyalizminden en çok rahatsız olan grupların üst sınıflar ve profesyoneller olduğunu, "ostalji" duyan kesimin işçi sınıfı mensupları olduğunu ileri sürmektedir. Ancak, Rudolf Bahro, Doğu Almanya ile ilgili hoşnutsuzluğun, eski sınıf konumlarıyla olan ilişkisini reddeder. Eski sınıf konumu nedeniyle sosyalist Almanya'dan hoşnutsuzluk duyacak kesimin, zaten Batı'ya geçmiş olduğunu ifade eder (Bahro, 1990).

1990 sonrasında Alman Demokratik Cumhuriyeti'ne duyulan özlem ve Batı Almanya ve kapitalizm ile hızlı bütünleşmenin bir arada yaşanması da dikkat çekicidir. Batı ve Doğu Almanya'nın aynı ulusun, ayrı iki yakaları olmaları nedeniyle de bu anlaşılabillir bir paralelliktir. Ancak Batı ve Doğu Almanya karşıtlığının ortasındaki Almanların "kararsızlığı"nın anlaşılması için Doğu Almanların "milliyet" kavramıyla girdikleri ilişkinin anlaşılması da önemlidir. Jan Palmowski (2009, s. 4) Doğu Almanya'da "millet" kavramının nasıl oluştuğunu ve benimsendiğini irdeler. Buna göre, Sosyalist Birlik Partisi, Doğu Almanya Cumhuriyeti'ne özgü bir milliyet geliştirmeye çalışır. Bu, kendisini yerel ve bölgesel gelenekler ve sınıf kavramıyla tanımlayan sosyalist bir milliyet tanımıdır.

> [SBP], her ne kadar Alman 'kapitalist' geçmişiyle bağlarını kopardığını öne sürse de, milliyet idealini Alman *heimat* geleneğine dayandırır. [...] Alman tarihinde *heimat* topluluk ve fiziksel ve coğrafi anlamlarıyla bir yer aracılığıyla oluşan bağlılığı ifade eder. [...] Alman Demokratik Cumhuriyeti dahil olmak üzere on dokuz ve yirminci yüzyıllar boyunca Almanya'nın yer, bağlılık, kimlikle ilgili politik ve duygusal söyleminin merkezinde yer alır (Bahro, 1990, s. 4).

---

3. *Ost* (doğu) ve *Nostalgie* (nostalji) terimlerinden türetilmiştir.

Doğu Almanya örneğinde sosyalist bir *heimat* yaratma çabası da Palmowski'ye göre başarılı olmuştur. *Heimat* festivallerine katılım, televizyonlarda *heimat show*ları gösterilmesi aracılığıyla Sosyalist Birlik Partisi, kültür ve eğlencenin üretimi ve tüketimi ile ilgili vatandaşlar düzeyinde ilgi yaratabilmiştir. Bir anlamda sosyalist partinin sınıf mücadelesi dışında da meşruiyetini kazandığı yer, *heimat*'dır. Doğu Almanya'da ve Alman toplumunun tarihte geçirdiği her aşamada *heimat* gelenek ve değişimi harmanlayan bir aracı görevi görmüştür. Doğu Almanya'nın, aynı yıllarda Afrika veya Asya'daki herhangi bir sosyalist ülkeden farkını oluşturan da gündelik yaşamda sosyalist modernliğin yaşanabilmesidir. Fulbrook'un Doğu Almanya'nın "normal" algılanmasıyla, diğer bir deyişle diktatörlük olarak algılanmamasıyla ilgili olarak görüşlerine daha önce değinilmişti. Palmowski'nin bu algılanışa karşılık olarak verdiği cevaba göre sosyalist *heimat* kavramı, kitlelerin katılımını sağlayabilmiştir. Bir diğer deyişle, Doğu Almanların "mükemmel sade yaşamlar" yaşadıklarıyla ilgili görüşlerinin kaynağında sosyalist *heimat* kavramı yer almaktadır. Sosyalist *heimat,* kişilerin ikili varoluşlarının önemli bir yüzüdür.

Her durumda, Doğu Almanya sosyalizmine duyulan nefret ya da özlem gibi tutumların eski Doğu Alman topraklarında yaşayanları keskin bir biçimde ikiye ayırmakta yetersiz olacağı düşünülebilir. Doğu Alman yaşamına karşı edinilen tutumun ya da nefretin ve özlemin her durumda açık olmadığı olağandır. Fulbrook, Doğu Almanya ile ilgili olarak başabaş giden özlem ve nefret gibi tutumların açıklanmasına destek verecek şekilde Doğu Alman yönetiminin "katılımcı diktatörlük" olarak tanımlanarak anlaşılabileceğini ileri sürer. Bu anlamda 1960'ların ortasından başlayarak 1980'lerin ortasına kadar kişiler "normal" yaşamlarını sürdürmüştür. Bazı durumlarda bu "normallik" hissine eleştirel bir mesafe de girmiştir; ancak bu, herkes için aynı şekilde gerçekleşmemiştir. Fulbrook'un Doğu Almanya ile ilgili çözümlemelerinde belirttiği gibi (Fulbrook, 2005), eleştirelliğin de eşlik edebileceği normallik hissinden hareketle Doğu Almanya'da yaşamanın Barbara için ne kadar "normal" olduğu ve ne kadar eleştirellik içerdiği ve bunların zaman içerisinde geçirdiği değişim ele alınabilir. Kişilerin kendi varoluşsal özellikleri ve seçimleri sonucunda yarattıkları "arada kalmışlık" durumu, kendi politik ve yaşamsal seçimlerine yansır. Bu yansıma sonucunda ödedikleri bedeller, kişilerin kendi yaşam dünyalarındaki karşıtlıkların her iki taraftan birine doğru ne derece eğildiğiyle belirlenir.

Doğu Almanya ve Batı Almanya

Filmin yönetmeni olan Christian Petzold,[4] açıklamasında Doğu Almanya'nın hep solgun renklerle, umutsuz yüzlerle anlatıldığını vurgulamıştır. Kendi yap-

4. Bu metinde, filmin tanıtım dosyasında yönetmen ve oyuncularla yapılan söyleşiden yararlanılmıştır. http://www.the-match-factory.com/films/items/barbara.html.

mak istediği şeyin "baskılanmış, sıkıntı içerisinde bir halkın aşkla karşılaşması gibi bir tablo" ortaya koymak olmadığını söyler. Petzold'ün açıklamalarında belirttiği üzere *Barbara* filminde doğanın ve doğa olaylarının ses ve görüntülerle yoğun bir şekilde yer aldığı söylenebilir. Benzer şekilde Barbara'nın giysileri de sadedir, ama kadın kimliğini yansıtır. Barbara orta derecede topuklu ayakkabıları ve etekleri ile cinsiyetini belirgin kılan bir giyim tarzına sahiptir. Bir yandan, Judd Stitziel'in (2005, s. 60) betimlediği üzere Barbara, 1950'lerden itibaren resmi olarak da teşvik edilen "güçlü" kadın imgesiyle uyumludur. "Çalışan kadın" imgesine özgü özellikler, 1950'lerden itibaren kapitalist ve sosyalist rejimlerde kendisini göstermiştir. Doğu Almanya'da çalışan kadın imgesinde kadın kendinden emindir, üretim sürecine ve toplumsal yaşama etkin katılım sağlar, modern teknolojiyi benimser; ancak, Doğu Alman kadını aynı zamanda, kapitalist toplumlardan farklı olarak "Amerikanlaşma", "erkeksileşme", "abartılı cinsellik" gibi değersiz kitle tüketim kültürü öğelerinden uzak durmalıdır (Stitziel, 2005, s. 58).

Film Doğu Almanya'nın baskıcı yönlerini belirgin kılma yönünde bir amaç gütmez ve bu yöndeki simgeleri de kullanmamıştır. Ancak, filmde belli gerçekliklere de yer verilmiştir. Film boyunca iki ayrı sahnede Barbara'nın evi ve bedeni, Stasi görevlilerince aranır. Evi ve kendisi sürekli gözetlenir.

Rudolf Bahro, kendisiyle yapılan söyleşiler sırasında Batı ve Doğu Almanya'da aynı sanayileşme süreçlerinin işlediğine dikkat çeker. Bahro, Doğu Almanya'daki yaşam standardının Batı Almanya'dakinden sadece %25 oranında daha düşük olduğunun söylendiğini belirtir. 1989 yılı itibariyle dünyadaki "sosyalist" ülkelerin dağılımına bakıldığında, Doğu Almanya'nın kendi coğrafi, ekonomik, tarihi koşullarıyla pek çok sosyalist ülkeden farklı olacağını tahmin etmek çok güç değildir (Bahro, 1990, s. 99). Stitziel de özellikle Doğu Almanya'da yaşanan devlet sosyalizminin kendisini büyük ölçüde kapitalizmin alternatifi olarak tanımladığını, ancak bir yandan da bu rejimin kapitalist rejimle ortaklıkları olduğunu vurgular. Her iki sistem de modern, sanayileşmiş toplumların sıkıntılarını yaşamakta, modernitenin bir çeşit tüketici cenneti ile sonuçlanacak bir refaha varılmasına yardım edeceğini varsaymaktadır. Batı Almanya ve Doğu Almanya arasında kurulacak böyle bir benzerlik, kültürel çözülmenin her iki taraf için de benzer şekilde gerçekleşeceğinin tahmin edilmesi açısından önemlidir (Stitziel, 2005, s. 20). Bahro'nun da belirttiği gibi iletişim araçlarının şiddet temasını sıklıkla kullanması gibi bir çözülme, her iki taraf için de geçerlidir. Ancak Bahro, Batı Almanya özelinde değerlendirilebilecek "Batı uygarlığı"nın Doğu'dan farkını aşağıdaki ifadede belirtir:

> Bugün Batı Uygarlığının bireyciliği, bireysel eylemlerin giderek azalan önemiyle birleşmiş durumda. Bu gelişme bana, devletin her tarafı saran gücü karşısında bireyin kapıldığı önemsizlik duygusundan bile daha tehlikeli görünüyor. İç değerler, kitlenin

dışsal biçim ve koşullarının terimleriyle tanımlanıyor, bu biçim ve koşullar birey düzeyinde artık birleştirilemez. Bu anlamda kişilik Batı'da, Doğu'da olduğundan daha hızlı parçalanıyor (Bahro,1990, s. 120).

Bahro'nun yukarıda kişiliğin parçalanmasıyla ilgili değerlendirmesi, Batı'ya ilişkin tüketim, sevgisizlik gibi kavramların filmdeki ele alınışıyla değerlendirilebilir. Ayrıca Batı ve Doğu Almanya sanayileşme ve yaşam standardı anlamında dünyanın pek çok ülkesiyle karşılaştırıldığında daha üst düzeyde yer almalarına rağmen, bu standardın Doğu Almanya'da zengin ve yoksul arasında aşırı farklar yaratmadan gerçekleştiği önemli bir noktadır. Bahro, Doğu Almanların istediklerinin kapitalist sistem olmadığını, tüketim malları olduğunu ifade ederken, Doğu'da Batı'nın tüketim mallarına yönelik bir talebin olduğunu ifade eder. Bahro bir taraftan Doğu Almanya'da arzı sınırlı lüks mallar için bir tür karaborsa geliştiğini belirtirken, diğer yandan da malların yeterli derecede mevcut olduğunu, ancak zaman zaman kalite sorunu yaşandığını ifade eder. Bir anlamda, Doğu Almanya'da yaşamsal tüketim mallarının arzıyla ilgili sıkıntının olmadığı, ancak lüks tüketim mallarına erişimin olmadığı bu satırlardan çıkarsanabilir. Doğu'nun Batı mallarına olan ilgisini gösteren bir sahnede, Barbara'nın Batı Alman sevgilisi Jörg ve arkadaşı Gerhard'ın Mercedes otomobili görünür. Ormanlık alanda park etmiş olan Mercedes, eski model otomobiliyle yaklaşan yaşlı bir Doğu Alman'ın dikkatini çeker. Yaşlı Alman durur ve otomobille ilgili olarak Gerhard ile aralarında şu diyalog geçer:

Y.A.: "Isıtmalı modelleri de varmış diye duydum."
G.: "Yok, kışın biz de eldiven giymek zorunda kalıyoruz."
(Gülüşürler)
Y.A.: "Kaç yapıyor?"
G.: "200."
Y.A.: "Bizim yollarımızda yapamaz ama."

Bu kısa diyalogdan anlaşılabileceği üzere, Doğu Almanın dikkatini Mercedes çekmiştir. Ancak bu Mercedes için Mercedes'e "layık" yolların da gerektiği açıktır. Doğu Almanlar, bu yollara sahip olmadıklarını düşünür. Fulbrook, Doğu Almanların Batı'ya seyahatlerdeki sınırlamalardan, ifade özgürlüğüyle ilgili kısıtlamalardan, araba, telefon, taze meyve gibi yiyecek ve mallara ulaşamamalarından ve bozuk yollardan memnuniyetsizlik duyduklarını belirtir. Batı tipi bolluk ve seyahat özgürlüğü, Doğu Almanlar için çok çekicidir, ancak bunlar Batı'da da herkesin ulaşabildiği olanaklar değildir. Yazar, Batı'nın (kimilerine) sunduğu bu olanaklar yerine Doğu'nun çocuk bakım merkezleri, ucuz tatil, eğitim, garantili istihdam olanakları, spor ve sosyal etkinliklerin yapılabileceği ortamlar sunduğunu hatırlatır. Fulbrook, Doğu'nun, Batı'nın

bireyci, rekabetçi ve kişisel kazanım odaklı toplum yapısından ne kadar farklı olduğunun hem Batı hem de Doğu Almanlar tarafından, ancak birleşmeden sonra anlaşıldığını vurgular (2005, s. 294).

Bu gerçek anlaşılmadan önce Batı Almanların kolonyal bir tavırla "bağımsızlığını" kazanmamış "yerlileri" (Doğu Almanları) uygarlığa kavuşturma çabası içinde olduğu söylenebilir. Bu tavrın birleşmeden sonra da tümüyle değiştiği söylenemez. *Barbara*'da, bu kolonyal tavrın izleri, Barbara'nın Batı Alman erkek arkadaşı Jörg'ün davranışlarında gözlemlenebilir. Jörg, Barbara'nın kaçışı için elinden geleni yapar. Filmin büyük bir bölümünde Barbara da aynı çaba içerisindedir. Dahası, filmin sonunda kendi gitmese bile Batı'ya gitmeye ihtiyacı olan başka birisine, genç bir kadın hastasına (Stella) yardım ederek onun kaçmasını sağlar. Ancak Batı'ya gitme ihtiyacı, karakterlerin kendi geçirdikleri dönüşümler ve anlam arayışları çerçevesinde değerlendirilmelidir.

Kendisine Doğu Almanların rejimi ve Batı Almanya ile ilgili tavrı sorulduğunda Bahro, Doğu Almanların Batı'daki emek yoğunluğunun ve rekabetçi baskıların farkında olduğunu belirtir. Fulbrook'un savlarıyla örtüşecek biçimde Bahro, Doğu Almanların çoğunun Batı'ya yerleşmek istemediğini düşünmektedir. Ancak yine de halk, Batı'yı görmek istemektedir. Bahro'ya göre üretkenlik kapasiteleri yüksek insanların Batı'ya gitmesine izin verilmesi demek, Doğu'nun, kapitalizmin insan kaynaklarını finanse etmesi anlamına gelebilirdi. Ayrıca Bahro, Stasi'nin Batı'yla kurulacak herhangi bir ilişki sonucu yakalanacak insan sayısıyla ilgili bir hedefinin olduğunu düşünmektedir. Bu, şüphesiz Bahro'nun nesnel verilerle ortaya koyduğu bir sav değildir; ancak rejimin, özellikle Batı'ya gitme arzusuna verdiği cevabı anlamak açısından önemlidir.

Kırk yılı aşkın süre farklı rejimler altında yaşasalar da Batı ve Doğu Almanya, aynı ulusa, tarihe ve ulusal simgelere sahiptir. Elias Canetti, insanlar kendilerini bir ulus içinde tanımladıkları zaman büyük ve kapsayıcı bir birimin bilinçlerine işlendiğini ifade eder. Kişinin kendisini yakın hissettiği bu büyük birim, bir kitle ya da kitle simgesidir. Bu kapsamda Canetti, bazı ulusları simgelerine gönderme yaparak tanımlar. Almanlar için de kitle simgesinin ordu olduğunu belirtir. Ordu, bir anlamda, *uygun adım yürüyen bir ormandır.* Canetti Almanya'daki orman duygusunun diğer modern ülkeler arasındaki en yoğunu olduğuna dikkat çeker ve ormanın Alman şiir ve şarkılarına pek çok kez konu olduğunu belirtir. Dahası, şiir ve şarkılarda yer alan ormana çoğu zaman "Alman" adı verilir (Canetti, (1992, s. 171). *Barbara* filminde de Barbara'nın pek çok kereler orman ve koruluk alanlardan geçtiği, Batı Alman sevgilisiyle ormanda buluştuğu görülmektedir. Canetti, Alman kitle simgesi olarak ormanı deniz ile karşılaştırır ve Almanların kendilerini İngilizler gibi denizde düşlemek yerine, ormanda düşlediklerine dikkat çeker. Barbara da André'ye açık bir şekilde denizden hoşlanmadığını ifade etmiştir. Aslında

Barbara için Batı'ya kaçmanın yolu denizden geçmektedir,[5] ama Barbara bu yolu da son anda reddederek, yine ormana ve ormanın devamındaki André'ye, çalıştığı hastaneye, Doğu Almanya'ya döner.

Üretmek...

Barbara filminin temel karşıtlığı, Batı Almanya'nın temsil ettiği kapitalizm ve Doğu Almanya'nın temsil ettiği sosyalizm arasındadır. Film, Barbara'nın yurtdışına temelli olarak çıkış amacıyla yaptığı bir başvuru sonrasında cezalandırılarak görevlendirildiği kırsal bölgeye gelişiyle başlar ve Barbara'nın gönderildiği bu yerden kurtulma arzusu üzerine şekillenir. Ama her şey, ilk başladığı yönde devam etmeyecektir.

Barbara yurtdışına çıkış başvurusu yapmış ve bu nedenle Berlin'den uzaklaştırılarak kırsal bir bölgedeki küçük bir hastanede görevlendirilmiştir. Filmdeki kent-kır ayrımı bu eksende işlenir. Barbara'nın atandığı hastaneye geldiği andan itibaren takındığı kendi içine dönük, "soyutlanmış" tavır, iş arkadaşları tarafından "kentli züppe" olarak görülmesine yol açar. Kendini soyutlamasıyla ilgili olarak André, Barbara'yı uyarmak durumunda kalır. Marx'a göre de burjuvazi, kentin kıra karşı zafer kazanmasını sağlamıştır. Kent tarih ortamıyken, kır tecrit ve ayrılığı simgeler. Debord, kentsel üretimin işçileri bir araya getirdiğini ve bu bir araya gelmeye karşı mücadelenin yine şehircilik aracılığıyla yerine getirildiğini vurgular. Debord'a göre: "Sisteme dahil olmak, tecrit edilmiş bireylerin birlikte tecrit edilmiş bireyler olarak yeniden ele geçirilmelerini gerektirir: Fabrikalar ve kültür evleri, tatil köyleri ve toplu konutlar, tecrit edilmiş bireyi aile yuvasına kadar izleyen bu sahte kollektiviteye hizmet etmek amacıyla özellikle düzenlenmiştir" (1996, s. 93). Barbara kırsal bölgeye ilk geldiğinde biraz da kendi tercihi nedeniyle tecrit edilmiş durumda ve yalnızdır. Bir yerde "kentli züppe" olarak tanımlanırken başka bir sahnede yine Batı'ya gitmek isteyen başka bir kadının tüketim tutkusu karşısında şaşkınlığa düşer. Barbara'nın kentli züppe olarak "yanlış" yorumlanmasına neden olan onun uzaklığı ve soyutlanmışlığıysa, bu, onun "birlikte tecrit edilmiş bireyler" olmama yolundaki mücadelesi olarak da görülebilir.

Barbara'nın bir doktor olarak hastalarıyla olan yakın ilişkisi ve çalışma anları filmde ayrıntılarıyla gösterilir. Barbara'nın Batı Alman sevgilisi Jörg, filmin herhangi bir sahnesinde "üretim" süreci içerisinde gösterilmez. Barbara ve André ise, filmin önemli bir kısmında hastanededirler. Barbara'nın Jörg ile ilk buluşması ormanlık bir alanda olur; bu sahnede çok az diyalog vardır: Barbara ve Jörg sevişirler. İkinci buluşmaları bir otel odasında gerçekleşir. Bu bölümde de Jörg'ün Barbara'yı öptüğü görülür. Filmin yönetmeninin kendi ifadesiyle

---

5. Filmde, Baltık kıyısından küçük bir botla Batı'ya kaçış düzenlenmiştir.

de "duygusal bir an yakalamaya çalışırlar, ancak bu gerçekleşmez".[6] Jörg'ün arkadaşı Gerhard'ın Batı Almanya'ya gitmek isteyen sevgilisi Steffi, Barbara'ya İlkbahar / Yaz 1980 *Quelle* kataloğunu gösterir. Steffi'ye Gerhard tarafından değerli bir kolye hediye edilmiştir. Steffi, Barbara'ya Jörg'ün ona hediye alıp almadığını sorar, ona göre hediye "en baştan" verilmelidir. Filmde kullanılan İlkbahar / Yaz 1980 *Quelle* kataloğuyla ilgili olarak yönetmen Petzold, "Belki de bu kataloğun Doğu Almanya'nın çöküşünde, Strauß kredisinden daha fazla etkisi olmuştur" yorumunu yapar. Bu, tüketim ve tüketim ürünlerinin Doğu Almanların bir kısmı için taşıdıkları çekiciliğin yönetmen tarafından bir anlamda mizahi bir dille ifade edilmesidir. İki kadın arasında geçen bu sahnede, Barbara'nın bambaşka bir Batı algısına sahip olduğunu anladığını yönetmen Petzold da ifade eder. Ayrıca, yönetmen Barbara ve Jörg'ün otel odasında yalnız oldukları sahneyi de filmin sonunda Barbara'nın André'yi öptüğü sahne ile karşılaştırır ve bu ikinci sahnedeki sıcaklık ve iletişime dikkat çeker. Yine otel odasında, Barbara ve Jörg arasındaki diyaloglarda Jörg, Barbara'nın Batı Almanya'ya geldiği zaman çalışmak zorunda olmayacağını ifade etmiştir. Bu edilgenliğin Barbara için arzu edilecek bir durum olmadığı, Barbara'nın üretim süreci içerisindeyken takındığı etkin tavır ve hastalarına yönelik fedakârlıkları ile ifade edilmiştir. Otel odasında Barbara-Jörg ve Barbara-Steffi diyaloglarının tamamlanmasından sonra, sahne bir kesme ile Barbara'nın tren sahnesine bağlanır ve Barbara'nın Batı imgesiyle ilgili sorgulamalarının başladığı hissettirilir.

Barbara'nın Dönüşümü ve Politik Duruşu

Film boyunca sistemlerin, kişilerin (doktor, polis, hasta, hasta yakını, vb) tam anlamıyla "saf" ve "suçsuz" olmadığı vurgulanır. Filmdeki resim-film karşıtlığı, kadın karakter Barbara için bir kırılma noktası olur. Rembrandt'ın *Anatomi Dersi* adlı tablosu ve erkek doktorun tabloya ilişkin geliştirdiği yorum, Barbara'nın kendisini, toplumları, sistemleri sorgulamasına ve politik bir duruş almaya karar vermesine yol açar.

6. http://www.the-match-factory.com/films/items/barbara.html.



Rembrandt: *Anatomi Dersi (1630)*

Filmin kırılma noktası olarak nitelendirdiğimiz sahnede Barbara, meslektaşı André, Rembrandt'ın *Anatomi Dersi* adlı tablosundaki yanlışa ve bakışlara dikkat çektiğinde, her iki sistem içindeki çarpıklıklara kendi getirdiği yorumun değişebileceğini görür. Filmde Alman Demokratik Cumhuriyeti'nden Batı'ya kaçmaya hazır potansiyel bir "suçlu" olarak yaşayan Barbara'nın ve mesleki bir hata nedeniyle cezalandırılan André'nin benzerlikleri, suç kavramı açısından önemlidir.

André, Barbara'ya tabloyla ilgili olarak dikkatini çeken bir şey olup olmadığını sorar. Rembrandt'ın *Anatomi Dersi* adlı tablosunda hasta, hırsızlık suçundan asılmış bir suçlu olan Aris Kindt'dir. Anatomi dersini ise Dr. Tulp vermektedir. Dr. Tulp ve öğrencilerinin tümü anatomi atlasına bakmaktadır. İzleyici ise, anatomi atlasını değil, doktorları ve hastayı görmektedir. Barbara tabloya yaklaşır ve tablodaki hatayı farkeder. Bu tabloda ve film sahnesinde izleyici doktorun gözünden görmez, hasta / suçluyu görür. Doktorlar için, anatomi dersindeki gövde bir araştırma nesnesidir. Foucault, tıbbi bilginin veri toplamadaki bütünselleştirici tarzına değinir:

> Şimdi tıbbi bakışın birliğini oluşturan şey, bakışın, sona erdiği yerdeki bilginin sınırı değil, asla durduramayacağı bu açık, sonsuz, hareketli, sürekli yer değiştiren ve zamanla zenginleşen bütünselliktir: Yani, sonsuz ve değişken olaylar dizisinin bir tür

klinik kaydı. Ama dayanağı hastanın bireysel algılanması değildir, her zaman zengin ve karmaşık bir şekilde dallanıp budaklanarak kesişen tüm bilgilerin, sonunda tarih, coğrafya ve devlet boyutlarına genişletilmiş olan ortak bilincidir (2002, s. 48).

Doktor kimliğinde olmayanlar, yani tabloya bakanlar ve film izleyicileri, tablodaki "insanı" görür. Bir anlamda, doktor kimliğinde olmasına rağmen André, tablodaki "insanın" farkındadır ve bunu Barbara'nın da görmesini ister. Film, yakın çekim ile Aris Kindt'in yüzünü, omuzlarını ve memelerini gösterir. Bonitzer, André Bazin'e atıfla sinema ekranının bir tablonun çerçevesi gibi değil, "olayın sadece bir parçasını gösteren bir kaş" gibi iş gördüğünü belirtir (2006, s. 84). Bonitzer'den devam edersek, "tablonun uzayı merkezcil, ekranın uzayı merkezkaçtır" Barbara için, André'nin teşvik etmesiyle tablonun kör noktası yok olur. Bir anlamda, Barbara'daki "Batı" imgesiyle ilgili kör alanlar yok olur, Barbara, tablonun bütününü görme yolunda ilk adımı atar. *Anatomi Dersi*, Barbara'nın kilitlenmiş yönlerini açığa çıkaran bir ders niteliğine bürünür. Barbara için Batı, artık "cennet" olmaktan çıkar. Bonitzer'in deyişiyle "kilitlenmiş görme" ya da "kısmi görme"nin yol açtığı edilgenlik son bulur. Onun Doğu'da kalma kararı devinimsizlik olarak nitelendirilemez, tam tersine etkin olma olarak nitelendirilebilir.

Yazıda daha önce de değindiğimiz, Barbara'nın tüketim tutkunu Steffi ile rastlantıyla tanışması, filmin kırılma noktasını oluşturur. Barbara, Batı'nın aşırı tüketim nedeniyle ikili ilişkilerde dahi metayı önemsediğini gözlemler. Barbara'nın dönüşümü kapitalizm ve Batı Almanya'ya ilişkin o ana kadar yarattığı imgeyi sorgulamasına yol açar. Barbara yalnız yaşayan, çevresindekilere yararlı olabilen bir kadın olarak seçimini kalmaktan ve paylaşmaktan yana kullanır. Bu, artık onun politik duruşudur.

Filmin yönetmeni olan Petzold, 70'lerin sonunda Doğu Almanya'yı terk etmek isteyen bir aktrisin karşı karşıya kaldığı durumla Barbara'nın seçimini karşılaştırır. Barbara, tam kaçışın gerçekleşeceği saatte, bir ameliyat için hastanede beklenmektedir. Ameliyata katılmak ve kaçmak arasında kaldığı ikilem de Barbara'nın seçimlerinde etkili olur. Barbara, bu ameliyata katılmayı kabul eder. Petzold'ün bahsettiği aktris de tam kaçışın gerçekleşeceği saatlerde bir akşam yemeğine davet edilmiş ve bu daveti kabul etmiştir. Bu aktris için, Batı'ya kaçmış olacağından hiçbir zaman katılamayacağı bir randevu söz konusudur. Petzold bunu "geriye kalan yalnızlıktır, çünkü hiçbir zaman geri dönmeyeceksindir ve o ana kadar yaşadığın hayat da yok olacaktır" sözleriyle ifade eder. Yönetmenin Anna Segher'in dizelerinden aktardığı gibi "geçmişini kaybettiğinde, geleceğin de olmayacaktır". Bu anlamda Barbara da tüm baskılarına ve duyduğu nefrete rağmen geçmişini kaybetmemeyi seçer. Bu seçimin *heimat*'la bağlantılandırılması ne kadar mümkündür bilinemez, ama Barbara'nın "Alman" olan yanlarının karakteri ve kararlarıyla bir bağının kurulması mümkündür.

Aslında, Barbara'nın önceleri Doğu'ya duyduğu nefret ve tepki, Doğu'nun karşıtı olan Batı'ya olan ilgisini canlı tutmuştur. Ama geçirdiği dönüşümle, Barbara Batı'yı da ve Doğu'yu da sorgulamaya başlamıştır.

Barbara, hastası Stella'ya okumak için Mark Twain'in *Huckleberry Finn'in Maceraları* kitabını seçer. *Huckleberry Finn* beyaz bir çocuk olan Huck ve kaçak bir köle olan Jim'in maceraları üzerinedir. Kitap, özgür bir ruhu anlatır. Yayımlandığı dönemde model bir kahraman sunmadığı ve yetişkin otoritesine yer vermediği için birçok eleştiriye hedef olmuş, kitabın çocuklara uygun olmadığı vurgulanmıştır. Kitap bir çocuk başyapıtı olarak değerlendirilir hale geldiğinde bile, kitapla ilgili tartışmalar son bulmamıştır. *Huckleberry Finn* bir anlamda çocuk denebilecek yaşta hamile olan, evsiz Stella'yı temsil eder gibidir. Stella kimsesizler yurdunda kalmaktadır, ancak burayı reddetmektedir. Tek sığınağı Barbara'nın varlığıdır ve sonunda kaçışı da Barbara'nın kendi kaçış hakkını devretmesi üzerinden Barbara tarafından sağlanacaktır. Barbara Batı'yı sorguladığı için bir dönüşüm geçirmiştir; ancak kendi çocukluk macerasının peşinden giden, otorite karşıtı Stella'nın kaçmasına da engel olmaz. Barbara'yı Doğu'da tutan üretim süreci gibi güçlü bir bağ, Stella ile Doğu arasında yoktur. Bir anlamda hem Stella, hem de Barbara verdikleri kararlarla "kurtuluşa" ererler.

Barbara'da Kadın Temsili

Fulbrook'un belirttiğine göre (2005, s. 142) Doğu Almanya'da kadınların rolleri "özgürleşme" ve "ikili yük" (*Doppelbelastung*) karşıt kutupluluğu içerisinde değerlendirilmektedir. İkili yük, kadınların geleneksel kadın rollerine ek olarak geleneksel erkek rollerini de üstlendikleri anlamına gelmektedir. Politbüronun üst düzey görevlileri dahil olmak üzere pek çok erkek ev işi ve çocuk bakımının kadınların görevi olduğunu düşünmektedir. 1960'lardan itibaren, nüfusun düşüşe geçmesiyle bebek ve çocuk bakımıyla ilgili kapsayıcı sistemler yaratılmış ve kreş, *Kindergarten* gibi kurumlar oluşturulmuştur. Batılı anneler çalışıp çalışmama arasında seçim yaparken, Doğu'daki anneler işyerlerine bağlı ve kolay ulaşılabilir eğitim, sağlık, alışveriş yerleri gibi hizmetlerden yararlanabilmekteydi. Fulbrook'un ifade edişiyle, kadın politikaları Batılı anlamda bireysel olarak özgürleşmek yerine, sosyalizme katkı vermek, anneliği sürdürmek ve işgücüne katılmak üzerine kurulmuştur. 1950 ve 60'lı yıllarda yürütülen kampanyalarla, kadınlar eğitim ve işgücüne katılımda önemli kazanımlar elde etmişler ve erkeklerle hemen hemen aynı düzeylere gelmişlerdir. Ancak erkekler, liderlik ve yöneticilik gibi konumlarda görev alırken, kadınlar bu görevlerde halen yer almamaktadır. Barbara'nın da bir doktor olması hasebiyle, 1988 yılında Doğu Almanya'daki kadın doktor oranlarına bakıldığında, tüm doktorların %52.6'sını kadınların oluşturduğu görülmektedir (2005, s. 163).

Barbara filminde Barbara geleneksel kadın rollerini temsil etmez, Barbara'yı daha çok bir "iş" mekânı olan hastane içerisinde veya ormanlık alanda görürüz. Jörg, Barbara'ya, Batı'ya gelirse çalışmak zorunda olmayacağını söylemiştir. Pekerman, evin hem güvenli bir sığınak hem de hapis olduğunu belirtir (2012, s. 27). Jörg Barbara'ya güvenli bir sığınak önermiştir, ama Barbara bunun aynı zamanda hapis anlamına geldiğinin farkındadır. Pekerman, mahrem olanın çelişik yapısına dikkat çeker: Mahrem alanlarda kişi bazı kişilere en açık durumdayken, bazı kişilere en kapalı ve uzak konumdadır. Barbara, birçok insanla bir araya gelebileceği iş ortamından uzak kalamaz.

Cinselliğin kullanımı da Barbara için dönüşüme zemin hazırlar. Sevgilisi Gerhard'dan alacağı hediyeleri ve metaları fazlaca önemseyen Steffi, cinselliği ve kadın-erkek ilişkilerini metalaştırmayı seçer. Barbara'nın Jörg ile olan ilişkisinde de cinsellik, diyalog ve sıcaklıktan daha ön planda bir yer tutar. André ile ise kısa süreli ama içten bir "sevgi" anı yaşar. André'nin varlığı ve sevgisinin de Barbara'yı Doğu Almanya'da tutan nedenler arasında olduğu kolayca söylenebilir. "Aşk uğruna verilen bir karar" olmaktan çok, bu zaten, film boyunca Doğu'ya atfedilen üretim, doğa, fedakârlık gibi kavram ve değerlerin oluşturduğu bütünde yerini almaktadır. Film, Doğu'ya gitmek isteyene kapılarını kapatmaz. Kişilerin yaşam döngüleri farklıdır ve bunlar onların politik ve yaşamsal seçimlerine yansır.

Barbara, "kapitalist" olarak adlandırılamayacak, ancak rejimin baskıcı yönleri ile uyuşamayacak bir kadın karakterdir. Barbara'nın geçirdiği değişimler, Alman ulusunun kimlik inşasında rolü olabilecek *heimat* kavramı ve özelikle tüketim, bireycilik ve kadının toplumsal hayattaki yeri gibi kavramlar üzerinden Doğu ve Batı Almanya karşıtlığı çerçevelerinde değerlendirilmiştir. Bu kapsamda Barbara'nın geçirdiği dönüşüme öncülük eden iki sahne üzerinde ayrıca durulmuştur. Bunlardan birisi Rembrandt'ın *Anatomi Dersi* tablosu hakkında Barbara ve André'nin konuşmaları, diğeri ise Barbara ve Steffi'nin otel odasındaki sahneleridir. Diğer bir önemli değişim faktörü, Barbara'nın hayatındaki iki erkek üzerinden işlenmiştir. Jörg ve André, Batı ve Doğu Almanya'yı temsil ederler. Aslında Barbara'nın geçirdiği dönüşüm sadece belli sahnelerde değil, tüm film boyunca ele alınmış ve bu, bu rejim ve kişilerin tümüyle iyi ya da tümüyle kötü olmaları gibi keskin karşıtlıkların simgeleri kullanılmadan yapılmıştır. Barbara'nın geçirdiği dönüşüm, onun politik duruşu olarak belirlenir. Barbara'nın yaşam deneyimleri üzerinden Doğu Almanya'da kalmaya karar verişi iş, aşk, sosyal ilişkiler ve yardımseverlik gibi kavramlarla birlikte gündelik hayatın politik ve yaşamsal kararlarımızla temas ettiği anı ifade eder.

Kaynakça

Bahro, R. (1990). *Kızıldan Yeşile* (Çev. A. Tükel). İstanbul: Metis.

Bonitzer, P. (2006). *Kör Alan ve Dekadrajlar* (Çev. İ. Yasar). İstanbul: Metis.

Canetti, E. (1992). *Kitle ve İktidar,* Çev. Aygen. İstanbul: Ayrıntı [1998].

Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu* (Çev. A. Ekmekçi & O. Taşkent). İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, M. (2002). *Kliniğin Doğuşu* (Çev. İ. M. Uysal). İstanbul: Epos [1963].

Fulbrook, M. (2005). *The People's State East German Society from Hitler to Honecker.* Londra: Yale University Press.

Palmowski, J. (2009). *Inventing a Socialist Nation: Heimat and the Politics of Everyday Life in the GRD, 1945-90.* New York: Cambridge University Press.

Pekerman, S. (2012). *Film Dilinde Mahrem: Ulus Ötesi Sinemada Kadın ve Mekân Temsili.* İstanbul: Metis.

Stitziel, J. (2005). *Fashioning Socialism: Clothing, Politics, and Consumer Culture in East Germany.* Oxford &New York: Berg.

Yüzündeki Sır: Herkesin Bildiği Sır

Hasan Akbulut[1]

> Anlamak, hatırlamaktan daha önemlidir, her ne kadar anlamak için mutlaka hatırlamak gerekse de (Sontag'dan aktaran Sarlo, 2012, s. 19).

Giriş: Sır'lı Bir Anlatı

Herkesin Bildiği Sır: Dersim başlıklı kitabın girişinde Şükrü Aslan, 1938'de gerçekleşen kıyımın ve bu kıyımı yaşayanlarla, ona tanıklık edenlerin ulusal söylemde bir sır gibi saklandığını söyler.

> 'Dersim kırımı' bir fısıltı olarak kulaktan kulağa yayılıyor, fakat kamuya bir ses vermek gerektiğinde 'ulus-devlet inşasının zorunlu sonuçlarından biri' denilerek olan biteniler meşrulaştırılıyor ve 'konu kapanıyordu'. Böylece Dersim'de devletin başvurduğu fiziki tasfiye süreci herkesin bildiği, ama konuşmadığı bir 'ulusal sır' olarak kalmaya devam ediyordu (Aslan, 2010, s. 11).

Konuşulmayan sır, unutulmaya bırakılsa da, pek çok örnekte olduğu gibi, unutulanın nasıl da tekrar anımsandığını, kendisini anımsattığını ya da hayaletleriyle varlığını duyumsattığını biliyoruz. Dersim'in sırrı ile çalışmaya konu olan filmimiz arasında coğrafi bağ yok, ancak kıyım ve sır, onları ortaklaştırmaya yetiyor. Giz, gizem olarak da karşılayabileceğimiz sır sözcüğü, *TDK Türkçe Sözlük*'te (2016) şöyle tanımlanmış:

> (II) *a.* 1. Varlığı veya bazı yönleri açığa vurulmak istenmeyen, gizli kalan, gizli tutulan şey. 2. Aklın erişemediği, açıklanamayan veya çözülemeyen şey, giz, gizem. 3. Bir işin, bir şeyin dikkat, yetenek, deneyim ve sezgi yardımıyla kavranabilen en zor, en ince yanı. 4. Bir amaca ulaşmak için kullanılan, başvurulan özel ve gizli yöntem.[2]

Tanımlara göre sır, hem gizlenen bir gerçek, hem kolaylıkla anlamı çözülemeyen bir giz, bir ustalık belirtisi ve bir yöntem. Bu tanımlamalarda dikkat

---

1. Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Öğretim Üyesi.

2. http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.58539e199170e1.41971074.

çekici olan şey, bir sırra konu olan eylemin vurgulanmasına karşılık, onu eyleyen failin görünmemesi. Sır bir suç, yasak ya da dini ve ahlaki olarak yapılmaması gereken bir eylem ise, onu yapan failin kim olduğunu göremiyoruz. Sırra konu olan eylemin, muamelenin ardından adeta ağzımızı sıkı sıkı bağlayıp oturuyoruz. Peki neden?

Yönetmenliğini Christian Petzold'ün yaptığı, Türkiye'de *Yüzündeki Sır* adıyla gösterime giren *Phoenix* (2014),[3] sırra konu olan eylemden çok, bu eylemlere maruz kalmış bir özneye, onun sırrı hem koruma, hem de filmsel anlatının doruk noktasında faş etmekle sonlanan inatçı çabası dolayımı ile odaklanıyor. Bu yazı ise, sırrını, pek çok tehlikeye karşın sonuna dek saklayarak sonunda gerçeği keskin biçimde ortaya koyan Nelly Lenz'in (Nina Hoss) bu çabasının anlatıldığı, politik gerilim olarak adlandıracağımız *Phoenix* filmini okumayı amaçlıyor. Filmi geçmiş, travma, bellek, anımsama, unutma, anlatı kavramlarını merkeze alarak ve melodramla da ilişkilendirerek ağır çekim bir okuma ile incelemeye çalışacağım. Ağır çekim okuma, Rolland Barthes'ın Honore de Balzac'ın *Sarrasine* adlı öyküsünü etraflıca çözümlediği *S/Z* adlı kitabında geliştirdiği bir okuma pratiği olup, Barthes'ın kendisi tarafından da, göstergebilimsel serüveninin üçüncü aşaması olarak kabul edilir.[4] Bu aşamada okuma pratiği, metnin gerçeğini açıklamak değildir, "oluşum içindeki bir anlamlandırma, usanmak bilmez bir yaklaştırma, düzdeğişmecesel bir çalışmadır" (Barthes, 2002, s. 21). Bir başka deyişle ağır çekim okuma, metnin akışını bozarak, araya girerek, onu anlam göçlerine uğratarak, birimleri çoğul biçimde dizgeleyerek adım adım yorumlamak, metni yeniden yapılaştırmaktır. Ağır çekim okumamızda ilk durağı, henüz *Yüzündeki Sır* ismiyle, filmin adı oluşturdu. Filmin adının, eylemin failini gizlediğini söyleyerek ağır ağır ilerleyelim öyleyse.

Filmin özgün ismi olan *Phoenix*, İngilizcede anka kuşu anlamına gelir. Mitolojik bir figür olan anka, ölümsüz bir kuş olarak bilinir. Kendi küllerinden yeniden doğar. "Simurg", "zümrüd-ü anka", "anka kuşu" gibi, Nelly de gerçek anlamda küllerinden doğar. Öyleyse filmin isminin, *myisanabim* olduğu, anlatının sonu için bir erken anlatı olduğu söylenebilir. Andre Gide'in edebiyata armağan ettiği bu kavramı şöyle açıklamak mümkün:

---

3. Filmin senaryosunu, Hubert Monteilhet'in *Le retour des cendres* (*Küllerinden Doğmak / Küllerinden Dönüş*, 1961) adlı romanına dayalı olarak, Petzold ve sonradan Harun Farocki, birlikte yazmışlar.

4. Barthes'in göstergebilimsel serüveninin ilk evresini, *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş* (1966) kitabıyla çözümlemeye başladığı "büyülenme" oluşturur. Bu evrede, yazar benimsediği yapısalcılığı belirgin biçimde anlatılara uyarlar. Serüvenin ikinci evresinde "bilimsellik" vardır. Göstergebilime dayanarak yaptığı edebiyat, resim, moda ve gündelik hayata eleştirileri bu evrenin ürünüdür. Son evre ise, Barthes'ın deyişi ile, "betik" evresidir. Yazınsal yapıttan ayrı olan betik, "güzelduyusal bir ürün değil, anlam taşıyan bir kılgı; bir yapı değil, yapılaştırma; bir nesne değil de bir iş ve oyun" olarak tanımlanır (Öztürk Kasar 2002, s. 9-10).

Armalar bilimi (Héraldique)'den öykündüğü 'mise en abyme' kavramı, bir armanın içine o armanın aynısının küçültülmüş, minyatürize edilmiş bir şekilde yerleştirilmesidir. Edebiyatta ise bir edebi yapıtın içine aynı yapıtı temsil eden bir ya da birden fazla mikro hikâye konulması demektir (Boyacıoğlu, 2004, s. 622).

Erken anlatım olarak karşılığını bulan kavramı, "bir romanda, romanın konusunun, bu roman içinde mikro hikâye halinde tekrarlanması" olarak tanımlamak mümkün. Jean Ricardou'ya göre, "erken anlatı tekniği, bir mikro hikâyedir" (Boyacıoğlu, 2004, s. 622). "Erken anlatım veya iç anlatı, bulunduğu yapıtın tümüyle benzerlik ilişkisi kuran bölümdür" (Kıran & Kıran, 2000, s. 266).

Bu mikro hikâye açıldıkça, Nelly'nin gerçeğini öğreniriz. Aslında Nelly'nin amacının ne olduğunu filmsel anlatının başında fark ederiz. Geçmişine, kaybettiklerine yeniden sahip olmak; kocasının karşısına yeniden çıkmak ve yeniden onun arzu nesnesi olmak. Elbette Nelly'nin küllerinden doğma sürecinin, uzun ve tehlikelerle dolu bir serüven olacağı açıktır. Film otuz yedi sahneden oluşur. Siyah ekran üzerinde beyaz yazılarla oyuncuların isimleri belirir ve filmin sonunda da duyacağımız "*Speak Low*" adlı parça çalar.[5] Şarkının sözleri, ileride de vurgulanacağı gibi, Nelly'nin ağzından, kocası Johnny'e (Ronald Zehrfeld) seslenişi olarak okunabilir.

Müzikle birlikte biz de bir yolculuğa çıkarız. Lene Winter'in (Nina Kunzendorf) kullandığı aracı, Almanya-İsviçre sınırında pasaport kontrolü için durduran askerler, araçtaki sargılar içindeki kadının yüzünü görmek isterler. Zira kocasını vuran bir kadını aramaktadırlar. Aradıkları kadın Nelly olmasa da, onun öyküsünü öğrenen seyirciler olarak, Nelly'nin kocasını vurma arzusu duyabiliriz, çünkü Lenny'i bu hale getiren, anlatının ilerleyen sahnelerinde öğreneceğimiz gibi, Johnny'dir. O, Nazilerle işbirliği yaparak, şarkıcı karısını adeta onlara teslim etmiştir. Üstelik Nelly gözaltındayken de ondan boşanmıştır. Bu yönüyle, askerin arama gerekçesiyle verdiği haber, Nelly için yer değiştirmiş bir telafi arzusunu yansıtır. Ve seyirci olarak bu yer değiştirmiş arzudan utanç duymamıza hiç gerek yoktur.

"Deneyim" Anlatılabilir mi?: Tanıklık, Hatırlama ve Anlatma

Nelly, bu bilgilerden habersizce kocasına âşık olmayı, onu özlemeyi sürdürür. Kadın ağlayarak yüzünü askere gösterir, ama seyirci göremez o yüzü. Tıpkı,

---

5. Müziği Kurt Weill'e, sözleri Ogden Nash'e ait olan ve filmin sonunda, Lenny tarafından da söylenen *Speak Low* adlı şarkının sözleri şöyledir: "*Aşktan bahsederken sesini alçalt / çok ama çok yakında bitecek yaz günlerimiz / aşktan bahsederken sesini alçalt / zaman çok dar çok yakında akıntıya kapılıp / giden bir tekne gibi sürüklenip gideceğiz, sesini alçalt / aşk, karanlıkta çakıp çabucak kaybolan bir kıvılcım / nereye gitsem hissediyorum / yarın çok yakın, yarın hep burada ve hep çok yakın / zaman çok eski ve aşk çok kısa, aşk saf altın ama zaman bir hırsız / geciktik aşkım geciktik / perde hızla hızla iner ve her şey çok yakında çok yakında sona erer / bekliyorum sevgilim bekliyorum / benimle sessizce konuş, aşkı konuş benimle hemen.*"

Nelly ve onun gibilere toplama kampında yapılanların gösterilmemesi gibi. Film, ileride de vurgulanacağı gibi sanki toplama kampının, Holokost deneyiminin anlatılamayacağı görüşünü bir kez daha yineler. Theodor Adorno'ya göre Auschwitz sonrası şiir yazmak barbarlıktır (2012, s. 179). Elbette Adorno bu benzetmesiyle Holokost'un oluşturduğu toplumun kültürel değerlerini yeniden üreten sanatsal üretim eyleminde varolan etik ile estetik arasındaki gerilimi vurgular. Daha sonrasında "Auschwitz'den sonra pekâlâ öldürülebilecekken kaza eseri de olsa kurtulan herhangi bir insan'ın nasıl hayatta kalabileceğini sorgular. Claude Lanzmann ise yaptığı *Shoah* (1985) adlı soykırıma dair belgeselinde "hakikat kurgu gibi yapılanmıştır" önermesiyle hareket eder. O, gerçeği, Holokost gerçeğini, ancak kurmacalaştırarak anlatmaya çalışmıştı bu nedenle.

Travma çalışmaları literatürünü değerlendiren Kaplan ve Wang (2004, s. 4) da, "büyük travmaların bütün temsilleri olanaksız kıldığı"nı belirtir. Auschwitz'in açıklanamaz ve görselleştirilemez olduğu görüşü, Pınar Yıldız'ın aktardığı gibi (2015, s. 105) "başka türlü temsil etme" zorunluluğuna doğru kaymıştır.

> Elie Wiesel'e göre, bunu [Auschwitz'i] bizzat yaşamamış olanlar asla anlamayacak, yaşayanlar ise asla anlatamayacak, ne doğruyu ne de tamamını... Geçmiş ölülerindir. Dolayısıyla aslında Auschwitz'e tanıklık etme görevini üstlenen kişi, bir başkası adına konuştuğunu er geç fark edecektir. Primo Levi, kampta bir tutsağı hayatta kalmaya iten en kuvvetli nedenin yaşananlara tanık olma, bunları anlatma ihtiyacı olduğunu söylemişti. Fakat bu tanıklık hep eksik kalacaktı, mutlak sonu yaşayanlar Holokost'un asıl kurbanlarıydı ve onların yaşadıkları asla dile getirilemeyecekti. Bu açıdan, aslında tanıklık da imkânsızdı. Levi bu çıkmazı sıkça sorgulamıştı: O henüz dilini yitirmemişti; hâlâ konuşabildiğine ve anlatabildiğine göre asıl tanık o değildi. O, korkunç sonu deneyimlememişti. Oysa gaz odalarında biten hayatların dili yoktu. Fakat Levi ve onun gibi sağ kurtulanlar hayatlarını bu mutlak tanıklara borçlu olduklarını bildikleri için, onlara kaybettikleri seslerini geri verebilmek için yaşananları anlatma ihtiyacını duyuyorlardı. Holokost'u hatırlamak ve hatırlatmak etik bir sorumluluktur (Simson, 2012).

Holokost'u hatırlama ve hatırlatma sorumluluğu, *Phoenix*'te farklı biçimde işler. Öncelikle film, odağını Nelly'nin, kocası Johnny'e ulaşma çabasına ve gerilimli sürecine yerleştirir. Ancak bu çaba filmi romantik bir aşk filmi yapmaya yetmez. Çünkü ne yakılmış, sakatlanmış insanları, yıkılmış sokaklarıyla dönemin gerçekleri buna olanak verir, ne de romantik aşkın birbirine âşık bir çifti vardır filmde. Gerçekte Nelly'nin çabasını bir aşk olarak tanımlamak da eksik kalır. Geçmişin travmatik kaybının yol açtığı tahripkâr duygular ve kamptan kurtulmanın verdiği şaşkınlık ile Nelly, onu kişisel, toplumsal geçmişine bağlayacak bir bağ arar. Johnny, bu bağlardan en güçlüsüdür onun için. O, eski kocası tarafından yeniden tanınmak, benimsenmek / onaylanmak ister. Böylece filmde tanık olmadığımız travmaya dair sorgulamanın da ancak

o zaman başlayabileceğini düşünebiliriz. O, Auschwitz hakikatini, şimdi kendi hakikatini yaşadıktan sonra hatırlayacaktır. Çünkü Beatriz Sarlo'nun belirttiği gibi, "hakikat diye bir şey yoktur, sadece kendi hakikatini anlattığını söyleyen bir maske (klasik tiyatronun maskesi, persona) vardır" (2012, s. 27).

Seyirci henüz iki kadının kim olduğu bilgisinden mahrumken, gittikleri muayenede kadın doktorun sesi, olanları özetler: Nelly'nin ateşli silahla yüzünün yaralandığını, eski bir şarkıcı olduğunu ve 1938'e dek Londra'da bir koroda şarkı söylediğini anlatır doktor. Elbette Nelly'nin yüzünü yine göremeyiz. Film bize olaylar hakkındaki bilgileri, karakterlerin diyalogları aracılığıyla aktarır. Bu kez Nelly, kendi geçmişi hakkındaki gerçekleri, ona refakat eden Lene'den dinlerken, bizler de öğrenmeye devam ederiz: Ailesinden herkes ölmüştür, Nelly'ye bir miras kalmıştır ve o, bulunamamıştır. Burada sözü edilen "o", Johnny'dir. Bu nedenledir ki Lenny, yüzünün nasıl görünmesini istediğini soran doktora, "eskiden olduğu gibi" yanıtını verir.

Yüz ameliyatı için onu inceleyen doktorun, nasıl görünmek istediğine ilişkin sorusu ve Nelly'nin verdiği yanıt, Nazi Almanya'sının tıp ve bilim etiği ile, travma sonrası belleğe ilişkin dikkat çekici bir diyalogdur. "Nasıl görünmek istersin?" sorusu, saf bir ırk yaratma amacına kilitlenmiş bir faşist iktidarın gölgesindeki bilimin eğretilemesi gibidir. Soruyu soran özne, kurumsal gücünü, toplumun nasıl görünmesi gerektiğini belirleyen iktidardan alarak benzer pratiklere zaten imza atmıştır. Savaş sonrasında ise, bu pratiğini sürdürebilir. Nelly'nin soruya verdiği "eskiden olduğu gibi" yanıtı ise, soykırım kurbanlarının, travma sonrası henüz yeni bir yüz arayışında olmadığının başka türlü bir ifadesidir. Bir başka deyişle yanıt, soranın cesaretinden yoksundur, çünkü henüz gerçeklerle yüzleşmemiştir. O, geçmişte, anda, belirli bir zamanda ve coğrafyada sabitlenmiş gibidir. Yanıt, eskiden kocası tarafından benimsenmesini sağlayan görüntüsüyle Nelly'nin tanınma, benimsenme arzusunun bir ifadesidir. Yine doktorun Nelly'ye verdiği "zor" cevabı, travmayla yüzleşmenin, korkunç gerçeği anımsamanın, bellek mücadelesinin kaçınılmazlığını ima eder. Nelly'nin tek istediği, kocası Johnny'e kavuşmaktır, düşünde bile onu görür. Onun kendisini ölüme yollayan bir işbirlikçi olduğunu bilmeden. Film, bellek mücadelesini Nelly'nin, eski kocası, ona göre hâlâ aşkı olan Johnny'nin gözünde kimliğini ve onun arzusunu tekrar kazanması süreci eşliğinde ele alır. Bu deneyim, kişisel olan ile politik olanın ayrılmazlığını da vurgular. Filmin tanıtım fragmanında *Hollywood Reporter*'dan Jordan Mintzer'in şu yorumu aktarılır: "Tek kelimeyle çarpıcı. Savaş sonrası kurulan düzenin harika bir temsili ve Hitchcock tarzı bir saklı kimlik hikâyesi" (2014).[6] Nelly'nin trajik hikâyesi üzerinden anlatılan, belki de travmanın farkına varamayan ya da bunu reddeden, bu gerçekle yüzleşmeyen soykırım tanıklarının hikâyesidir.

---

6. http://www.hollywoodreporter.com/review/phoenix-toronto-review-730679.

Filmin başında, Nelly'nin tedavi olduğu hastanede, birbirlerine benzeyen yüzü sargılı hastalar görürüz. Seyirciden sargılarla saklanan yüzler, gelecekleri ancak geçmişte bulabilecek olan soykırımın tanıklarından başka birileri değildir. Nelly ve diğer kurtulanlar geçmişlerini ararken, Lene de, toplama kampında çekilmiş insan fotoğraflarına bakar ve listelerde tanıdık bir isim arar. Arşivdeki arayışı, duyduğu tartışma sesleri üzerine onu bir belgeye götürür. Bir kimlik fişi olan belgede piyanist Johannes ("Johnny") Lenz'in 4 Ekim 1944'te boşandığı yazar. Sesler, arşivde belgeleri karıştıran ve Nelly Lenz'e öldüğü söylenen kocasına aittir. Zira tartışma, Johnny'nin, Nelly'ye ait kimlik belgelerini karıştırması üzerine çıkmıştır. Lene, ona kalan mirasla Nelly'yi İsrail'e yerleşme planları yapmaya ikna etmeye çalışır, satın almak üzere Hayfa'daki bir evin fotoğraflarını gösterir. Nelly hiç ilgilenmediği gibi, ısrarla Johannes'i, onun yaşadığı yeri sorar. Lene, oranın bombalandığını söyler. Filmin bu on birinci sahnesinde, ilk kez başkarakterin, Nelly'nin ismini duyarız. Seyirciden gizlenen yüzü ve adıyla Nelly, milyonlarca isimsiz soykırım tanığının temsilidir, onların cisimleşmiş halidir.

Nelly, ameliyat sonrası biraz iyileştiğinde yıkıntılar içindeki sokakta kocasından bir iz aramaya çıkar. Bu ilk sokak deneyiminde, kırık cam parçalarından kendi değişmiş yüzünü görür ve kendisini arabada bekleyen Lene'ye "Artık yokum" der. Cebinden çıkardığı fotoğrafını Lene'ye gösterip, "Bu benim, tanıyabilir misin?" diye sorar. Nelly de, kırık cam parçalarının arasında durduğu fotoğrafta, kum, tuğla ve odun yığınının yıkılmışlığından farksızdır. Bölünmüş, parçalanmış olsa da, bu malzemelerle kendi geleceğini inşa etmekten başka da şansı yoktur. Nelly, Nazilerin daire içine alındığı, onların öldürdüğü insanların ise haç işareti ile belirlendiği bir fotoğrafı cebinden çıkardığında Johnny'nin üzerinde haç olmadığını görür ve bir kez daha onu Lene'ye sorar. Lene sinirlense de, Nelly'nin kendi geleceğini geçmişi üzerinden kurması için Johhny'e ihtiyacı vardır.

Nelly, artık iyileştiğinde, onu Lene ile birlikte bir evin içinde görürüz. Bir de Elisabeth isminde, eldeki malzemelerden çeşitli yemekler pişirebilen yardımcıları vardır. Savaş bitmiştir, ancak yokluk devam etmektedir. Nelly'nin üzerindeki yeşil trençkot, soluk yeşil perdelerle örtüşür. Sanki içindeki eşyalarla birlikte evler, insanlar, soluk bir geçmişin parçası olmuşlardır şimdiden. Zamanda geçmişe kayıtlanmışlardır. Gelecek ise, Lene'ye göre yeni bir ülkenin kurulmakta olduğu Filistin'dedir. Zira Lene, görevlerinin, yeterli para ve güce ulaşıp Filistin'de bir Yahudi devleti kurmak olduğunu söylerken, Nelly'ye de sorumluluğunu anımsatır. Nazilerin el koyduğu mallarını ve paralarını geri alabildikleri için, yiyecek kıtlığı çekseler de, zenginlerdir. Nelly, Lene'nin Filistin'de bulduğu eve dair yine yorum yapmaz, çünkü onun kurtuluşu Johnny üzerinden olacaktır. Yemekte "*Speak Low*" adlı filmin plaktan dinledikleri tema müziğini, bir kez daha dinlerler.

Nelly, ayna önünde kendine bakar ve yüzünü tülle örten bir şapka takarak, ilk kez kendi başına geceleyin sokağa çıkar. Sokak, kara filmlerdeki kadar tekinsiz ve belirsiz görünür. Tekinsiz sokakta ona iyi gelen şey, kör bir müzisyenin çaldığı kemandır. Müzisyen, müziğini beğendiyse ondan bir şeyler vermesini ister. Nelly, hemen piyanist kocasını aradığını söylediğindeyse, eğer şanslıysa kabare veya kulüplerde çaldığını, değilse kendisi gibi sokaklarda olacağını söyler. Kör müzisyen, Yunan tragedyalarındaki kör bilici gibidir, Nelly'yi kocasının çalışabileceği Amerikan kulüplerine yönlendirir.

Lenny, yıkılmış duvarlarla dolu yarı karanlık sokakta ilerledikten sonra kırmızı neon ışıkları ile Phoenix kulübünü görür. Bir kadını kuytu bir yere götürmeye zorlayan Johnny isimli bir erkeği izler ve adamın seyirciden gizlenen, yalnızca seslerle verilen gizli işlerini izledikten sonra ona Johnny diye seslenir. Adamın, aradığı Johnny olmadığını fark edip özür dilese de, bu onun taciz edilmesini ve soyulmasını engellemez. Ertesi sabah Lene, Nelly'yi gece ortalıkta dolaşmaması konusunda uyarır ve Hayfa'ya ya da Telaviv'e yerleşmekle ilgili düşüncelerini sorar. Orada onun için uygun bir Yahudi korosundan söz ettiğinde ise, Nelly'nin "Yahudi korosunda ne yapabilirim? Hem Yahudi değilim!" tepkisiyle karşılaşır. Lene ona, Yahudi olduğu için (Nazilerin) onu öldürmeye çalıştıklarını söyler ve Johnny ile ilgili gerçekleri anlatır. Johnny Ekim 1944'te tutuklanmıştır, Nelly 6 Ekim 1944'te tutuklandığında ise Johnny serbest bırakılmıştır ve çalışmasına izin verilmiştir. Bu sırada Nelly'nin yüzü şaşkındır. Az sonra Lene, iki ay önce onu gördüğünü söylediğinde yüzü güler ve "Onunla konuştun mu" diye sorar. Lene'nin "Hainlerle konuşmam" keskin yanıtı ve Johnny'nin onun parasının peşinde olduğunu söylemesi bile, Nelly için bir anlam ifade etmez. Kamp deneyiminin, onu kimliğinden ve bilincinden uzaklaştırmış olduğu görülür. Nelly, ya onu bedensel, düşünsel ve duygusal olarak tahrip eden geçmişi anımsamıyordur ya da anımsamamayı, unutmayı seçiyordur.

Ertesi gece yine Phoenix'in önündedir, yine içeriden "*Speak Low*" şarkısı çalmaktadır. Bu kez Nelly içeri girdiğinde erkek sunucu, iki kadın şarkıcının söylediği *Tag und Nacht* ("*Night and Day*")[7] şarkısını anons eder. Nelly şarkıyı dinlerken ve çevreyi izlerken, nihayet, masalardaki küllükleri toplayan Johnny'i görür ve yüzündeki tülü kaldırıp ona seslenir. Johnny ona bakar, ancak tanıdık bir yüz göremeyince işine devam eder. Johnny'nin bakışındaki uzaklık, filmin sonunda Nelly'nin gerçek sesiyle söylediği "*Speak Low*" şarkısını duyduğunda erir gider. Ancak henüz çok erkendir. Anlatının ilerlemesi, gerilimin kurulması gerekir.

---

7. *Tag und Nacht* (*Night and Day*) adlı parçanın sözleri Cole Porter'a (1932'de yapılmış *The Gay Divorce* adlı müzikal oyundan) ait olup, Loraine Hillmann tarafından Almanca sözleri yazılmıştır. Şarkıyı Valerie Koch ve Eva Bay söyler.

Nelly eve gittiğinde kendi yüzüne bakar ve Lene, ona gece korunması için aldığı tabancayı verir. Nelly yine Phoenix'tedir, ancak bu kez eksiltilerle izleriz olanları. Şarkılar söylenmiştir ve masalar toplanmaktadır. Nelly, az evvel şarkı söyleyen kadınlara Johnny'i aradığını söyler. Kızlar, "Gözünü morartan o mu?" diye sorar. Fiziksel olarak bunu yapan Johnny değilse de, gerçekte morarmış gözlerin müsebbibi odur. Film burada bir yandan bir gerçeğin gizlenme sürecini anlatır, bir yandan da bu gizlerin imalarla, ironilerle dile getirilmesine fırsat verir.

Johnny, Nelly'yi tanımaz ve ona iş için kendisiyle değil, patronuyla konuşmasını önerir, işine devam eder. Bu sırada iki şarkıcı kadın Berlin'in gündüz bir taşraya benzediğini, gece ise ışıl ışıl göründüğünü, Berlin'in yüzünün değiştiğini anlatan bir kabare söylerler. Yönetmen, şarkıda betimlenen Berlin ile Nelly arasında bir benzerlik ilişkisi kurar. Nelly, yıkılmış binaları ile tam da Berlin'in bir eğretilemesidir. Nasıl ki Berlin Amerikan askerleriyle dolu ve onların işgali altındaysa, az sonra Nelly de bu askerlerden birinin tacizine maruz kalır. Johnny olanları görse de müdahale etmez, ancak bir görevli Amerikan askerine yanlış bir kadınla ilgilendiğini söyleyip Nelly'yi dışarı atar. Nihayet dışarıda beklerken Johnny onunla konuşur ve bir çırpıda niyetini söyler: "Çok para kazandırırım. Birine benziyorsun? Eşime. Yaşarken çok yoksuldu, ölünce zengin oldu." Johnny, kolundan tuttuğu Nelly'yi, onun onayını beklemeksizin bodrum katında yaşadığı izbe eve götürür ve böylece Nelly'nin gerilim dolu "kendisine benzeme, kendisini oynama" oyunu başlar. Nelly, Johnny ile gitmesinin, en azından kendisini ona yaklaştıracağını anlar ve onunla gider.

Kendini Oynamak

Nelly, Holokost'u önce anlatmaz, çünkü karşısına çıktığı Johnny onu tanımaz. Bunun üzerine Nelly, kendisini Esther olarak tanıtır ve adım adım onun planının bir parçası olur. Esther'in Nelly'ye olan benzerliğini fark eden Johnny, onun servetine konmak için, öldüğü düşünülen Nelly'nin aslında ölmediğini, onun kamptan sağ kurtulduğunu kanıtlamaya çalışır. Bu tarihin tam bir ironisidir. Nelly'yi toplama kampına gönderen biri olarak Johnny, aslında Nelly'nin ölmediğini, soykırımdan kurtulduğunu kanıtlamaya çalışırken, Holokost deneyimini anlatmaya başlar. Ancak bu deneyimi, gerçekte soykırımla ilgilendiği için değil, Nelly'nin mirasıyla ilgilendiği için, planının başarılı biçimde işlemesi için paylaşır. Nelly'nin de kamp deneyimiyle ilgisi, bu deneyimi anımsaması, Johnny'nin planının işleyişi sırasında gerçekleşir. Bu da gerçek bir hesaplaşmaya neden olmaz. Zira Nelly'nin de temel motivasyonu, kocasının kendisine tekrar âşık olmasını, onun tarafından yeniden tanınmasını sağlamaktır.

Wim Staat (2016, s. 185), Christian Petzold'ün filmlerini, Stanley Cavell'in "bilinmeyen kadın" kavrayışı çerçevesinde değerlendirerek, dikkat çekici bir şekilde, Petzold'ün daha çağdaş melodramlarının bilinmeyenin, yani kabul edilmemişliğin filmleri olduğunu, yalnızca kadın kahramanlarını değil, aynı zamanda erkek kahramanlarını arzuladığını söyler. Staat'a göre (2016, s.185) Petzold'ün melodramlarında, erkek ve kadın bilinmezliği karşılıklıdır: Erkekler ve kadınlar, karşılıklı onay üzerine romantik bir ilişki kuramazlar. Petzold, kahramanlarının özel yaşamlarının toplumsal ve politik koşullar tarafından nasıl sınırlandırıldığını gösterir. Bu kısıtlamalar, Cavell'in "baş sayfa ahlaki ikilemleri" olarak adlandırdığı şeyle değil, Cavell'in de belirttiği gibi (1996), başkarakterlerinin yaşamlarının gündelik durumları, evde olmamaları ile belirlenir. Petzold'ün melodramlarında kahramanlar, kendilerini karşılıklı güven ve karşılıklı kabul görmenin olmadığı bir yerde bulurlar (Staat, 2016, s. 185). Ancak *Phoenix*'te, "tanıma" çabasının başarıya ulaştığını değil, yalnızca bu çabanın gerilimli sürecini görürüz.

Nelly'nin öldüğüne dair bir belge olmadığı için onun mirasından yararlanamayan Johnny'nin planı, onu eşi gibi göstermek ve böylece onun mirasına sahip olmaktır. Bu işten Nelly'nin payına da 2000 dolar düşecektir. Nelly'nin, (kendisi için sarf ettiği) "Belki de yaşıyordur" cümlesine yanıt bile vermez Johnny. Bu olasılık, onun hem karısını Nazilere ihbar eden, hem de onu boşayan biri olduğu gerçeğini içerdiği için korkunçtur ve o, bu olasılığı konuşmak bile istemez. Hatta kendisine Johnny diye hitap etmemesini, Johannes demesini ister ondan: "Dışarıda Johnny diyebilirsin. Evet, hayatta kalmış biri olarak geç döndüğünde!" Nelly, adının Esther olduğunu söylediğinde de, Johnny, "Pek Esther kalmadı artık" diye karşılık verir. Elbette filmin adı gibi, Nelly'nin seçtiği Esther adının da bir anlamı vardır.

> İbranice İncil'e göre, Esther, Pers kralı Ahısualuuş'un Yahudi kraliçesiydi... Onun hikâyesi, Purim'in Yahudi geleneğinde yüceltilmesinin temelidir. Alternatif bir bakışa göre ise, Esther, Ishtar isminden türetilmiştir ve Proto-Semitik dillerde kök 'yıldız / sabah / akşam yıldızı' sözcüklerinin farklı bir İbranice yorumudur (2016).[8]

Yahudiler, sıradan öksüz bir kızken Perslerin kraliçesi olan, İran'daki Yahudileri soykırımdan kurtaran Esther'in tanrı tarafından soylarının kurtarılması için gönderildiğine inanırlar. Kendisine verdiği Esther ismiyle Yahudileri soykırımdan kurtaran Nelly, filmsel anlatı içinde ancak kendisini soykırımdan kurtarmayı başarabilmiştir. Bu durumun ironikliği, aynı zamanda Lene'nin, onun için Yahudi korosunda bir yer ayarlamaya çalıştığını söylerken verdiği "Ben Yahudi bile değilim ki!" cümlesiyle de güçlendirilmiş olur. Bilincin reddettiği

8. https://en.wikipedia.org/wiki/Esther.

gerçek, belki de bir dil sürçmesiyle, tesadüfi olmayan biçimde benimsenir hale gelir Nelly için. O artık soykırımdan kurtulduğu gerçeği ile yüzleşmeye başlar.

Yeni seçtiği Esther adıyla Nelly, başlangıçta Johnny'e göre karısına benzemese de, iki hafta boyunca Nelly'ye benzemeye çalışacaktır. Johnny, bir sabah uyandığında göz hizasındaki pencereden, sokaktan eve doğru yürüyen Nelly'yi görür. O eve girince, dışarı çıkartıp, tekrar eve gelmesini ister. Ona, Nelly'ye benzemediğini söyleyip, gitmesi için eline biraz para tutuşturur, ancak Nelly gitmez ve denemek ister. Nelly için, kendisini oynaması kolay görünebilir, ancak soykırımdan kurtulmuş, kendisini tanımayan eski kocasını, onun karısına aslında ne kadar da benzediğine inandırmak, üstelik o olduğu halde, kendisi değilmiş gibi rol yapmak son derece güç bir oyundur. Bu oyunun başında kendi yazısını taklit etmek vardır. Eskiden yazmış olduğu bir alışveriş listesindeki yazısına bakıp, onu taklit etmesi gerekir ki, bunu başardığında, Johnny, şaşkınlığını gizleyemez: "Neredeyse aynı!" Nelly'ye yazdırdığı "hayattayım, geri döneceğim" cümlesi de, bir kez daha yönetmenin gerçekleri, gizleri farklı yollarla anlatma çabasının bir ürünüdür. Nelly'nin gizlediği gerçeği Johnny, bir cümle olarak ona yazdırır. Ertesi gün ise, yangından geriye kalan, Nelly'ye ait ayakkabı ve kırmızı elbiseyi denetir ona. Bu eşyalar üzerinden Nelly, Johnny'e sorduğu sorularla, Johnny'nin duygusal tepkisini ölçmeye çalışır. Nelly'nin "Paris'ten mi almıştın? Birlikte mi gitmiştiniz? Sen mi almıştın?" sorularına Johnny'nin verdiği "galiba" yanıtı, onun duygusal tepkisine ilişkin önemli bir veri sunar. Johnny, ayakkabı ve giysileri denediğinde Nelly'nin yürüyüşünü düzeltir, "merhume" karısının diz altı giydiğini ve saçını boyadığını söyler. İşleri bittiğinde onun doğudan gelen bir trene binmesini, onunla sonra buluşacağını belirtir. İkisi arasındaki diyalog, kamp deneyimine dairdir:

> Nelly: "Kırmızı bir elbise ve Paris'ten alınan ayakkabılarla mı? Toplama kampından kimse böyle dönmüyor ki!"
> Johnny: "Toplama kampından dönenleri görmüşsündür. Tüm o yanık izlerini ve perişan yüzlerini. Kimse onlara bakmaz. Herkes gözünü kaçırır. Ama biz herkesin sana bakmasını istiyoruz. Bu Nelly desinler. Nelly bunu başardı ve geri döndü. Hoş bir elbise ve kırmızı elbise giyiyor. Çünkü mutlu. Bizi istediğimiz şeye ulaştıracak olan da bu."

Johnny'nin kamptan sağ kurtulup gelenlere dair tanımlaması, gözlemlere dayanır, Nelly'ninki ise deneyimlerine. Filmsel anlatıda Nelly'nin kamptan kurtulan birini, Johnny'nin talimatı ile "öğreniyormuş gibi" yaptığını görürüz. Onun kendi deneyimlerini anlatmasının bile olanağı yoktur. Ne de olsa kamp deneyimi "anlatılamaz". Ancak Johnny'nin talimatları ile Nelly'nin bu deneyimi öğrenmesi, daha doğrusu oynaması gerekir. Talimatların sonu yoktur. Johnny, trenden indiğinde Nelly'yi karşılayacak arkadaş grubunun fotoğraflarını gösterir ve onlarla karşılaştığında neler yapacağını anlatır. Nelly için bunlar kolaydır; çünkü onun asıl merakı, giderek gerçek Nelly'ye benzediğinde Johnny'nin onu

tanıyıp tanımayacağıdır. Filmin asal gerilimini de bu oluşturur. Johnny'nin Nelly'ye seslenmesiyle başlayan bu gerilimli süreç, ona göründüğünde, el yazısını Nelly gibi yazdığında, "onun" elbiselerini giydiğinde, saçını ve makyajını "ona" benzettiğinde, nihayetinde şarkı söylediğinde Johnny'nin nasıl tepki vereceği üzerine kuruludur. Nelly, onun gözünde kendisini Johnny'nin anımsadığı, kurduğu haline yaklaştırmaya çalışır. Ona, karısının bir fotoğrafı olup olmadığını sorar. Johnny, önce ödevlerini yaptıktan sonra fotoğraf göstereceğini belirtir. Nelly, her yeni sorusuyla Johnny'nin kendisine dair anılarını ve sevgisini yoklar:

Nelly: "Gözleri ne renkti?"
Johnny: "Seninki gibi."
Nelly: "Yani?"
Johnny: "Mavi."

Nelly'nin "Yani?" tepkisi, gerçek Nelly'nin kendisi olduğunu anımsatma çabasını ele verir. Johnny ise, bu çabayı görmez. Johnny'nin yüzüne bakarken Nelly gülümser ve "... bu ayın ışıltısına cevap veremeyen adam gerçekten de kör olmuş bir ruhtur" (Zacharek, 2015). Onun temel yönelimi, onları kimsenin kuşku duymayacağı biçimde, Esther adındaki bu kadının, aslında Nelly olduğuna inandırmak ve böylece, onun mirasına sahip olmaktır. Bir seferinde *Mon Cinéma* dergisindeki bir aktrisin fotoğrafını gösterip, eşinin onu çok beğendiğini ve onu taklit ettiğini anlatır.

Johnny, Esther üzerinden yeni bir Nelly kurmaya çalışır. Eskisi ve gerçek olan Nelly ile hesaplaşmaya hazır değildir belki de. Nelly Esther olarak, bu benzetmelerin bir işe yaramayacağını söylese de, Johnny, herkesin pejmürde birini değil, onun gibi birini görmek isteyeceğini belirtir. İhtiyaç duyulan şeyi, bir hikâye olarak tanımlar Nelly ve şöyle devam eder:

> Çırılçıplaktı. Etrafımızda kapılar. Yeni gelenlerin üzerini aramak zorundaydık. Banknot veya gizledikleri mücevherleri kontrol ediyorduk. Ve sonra şu kız, bana bakışı. Kızın bana bakışı. Kız öyle bir baktı ki (ağlayarak anlatır). Elinde annesinin elbisesi vardı.

Nelly, Johnny'nin bu hikâyeyi nereden bulduğu sorusunu önce karşılıksız bıraksa da, ısrara direnemez ve "Okudum" diye yanıtlar. Hikâye etkileyicidir, çünkü gerçektir. Johnny, soran olduğunda bu hikâyeyi anlatmasını, ancak ekibin bunu sormayacağını söyler. Bu, Nelly'nin Holokost deneyimine dair konuştuğu ilk andır. "Deneyimin anlatısı, bedene ve sese, geçmişin sahnesinde öznenin gerçekten mevcut olmasına bağlıdır. Deneyimsiz tanıklık olmaz, ama anlatmadan da deneyim olmaz" (Sarlo, 2012, s. 21). Nelly'nin kampı deneyimlediğini biliriz, ancak o bunu anlatıya dönüştürmeyi, bu ana dek gerekli görmez. Onun

deneyime dair bir anlatı üretme ve bunu anlatmadaki, bir başka deyişle temsil etmedeki isteksizliğinin birinci nedeni, Johnny'e kavuşma, onun tarafından tekrar sevgili / âşık / eş olarak kabul görme arzusudur. Çünkü bu arzunun doyuma ulaştırılması, ona göre şimdilik sessiz kalmayı, kendini Johnny'nin planına bırakmayı gerektirir. Ayrıca Primo Levi'nin söylediği gibi, "Kişinin geçirdiği ya da bir başkasının geçirmesine neden olduğu büyük sarsıntının anısı da sarsıcıdır, çünkü böyle bir anıyı hatırlamak kişiye acı verir ya da en azından onu rahatsız eder. Yaralanan kişi acısını yenilememek için anıyı yok etmek ister" (Levi, 1996, s. 20). Bu nedenle de Nelly, anımsamak istemez. Hikâye anlatma açısından, travmayı ve kampı temsil etme konusundaki isteksizliğin diğer nedeni, tanıklıktaki eksiklik ve "mevcut olmayan özne" kavrayışları ile açıklanabilir.

> Toplama kampının hakikati, sistematik kitle ölümleridir ve sadece bu kaderden kurtulabilenler konuşabilir; konuşan özne kendisi seçmemiştir özne olmayı, metin dışı koşullarla seçilmiştir. Öldürülmeyenler, toplama kampının tamamını anlatamazlar, konuşurlar, çünkü onların yerine başkaları ölmüştür... O yaralı bir öznedir, vekâleten ölülerin yerine geçmek istediği için değil, önceden bu yerin ona ait olmadığını bildiği için. Tanıklığın birinci tekil şahıs öznesi olması gereken kişi mevcut değildir, o artık hiç kimsenin vekâleten temsil edemeyeceği bir ölüdür. 'Ölüm cezasına çarptırılanlar', artık konuşamazlar ve öldürülenlere dayatılan bu sessizlik, 'kurtulanların' tanıklıklarına bir eksiklik verir (Sarlo, 2012, s. 29,30).

"Gerçek tanıklar, uç noktayı yaşayanlar, yani Gorgon'u[9] görenler, yaşadıklarını anlatmak üzere geri dönmeyenler ya da suskun dönenlerdir" (Levi, 1996, s. 70). Nelly, tanıklığı bir eksikliği barındırdığı için de doğrudan anlatmayı seçmez. O, Agamben'in deyişi ile "mevcut olmayan bir özne"dir.

> Bu öyle bir birinci tekil şahıstır ki, tanıklıkta ortaya çıktığında, her zaman başka birinin yerine geçmiştir, onun vekili ya da temsilcisi olduğu için değil, sadece ölmüş olanın yerine ölmediği için. Mevcut olmayanlar, radikal biçimde temsil edilemez, tanıklığın paradoksallığı buradan beslenir: Toplama kampından sağ kurtulan, tanıklık yapmak için yaşar ve gerçek tanıkların, yani ölülerin yerini alarak birinci tekil şahsı kullanır. Kurtulanlar, hatırlamaktan başka bir şey yapamazlar" (Agamben, 2010'dan akt. Sarlo, 2012, s. 30).

"Mevcut olmayan bir özne" olarak Nelly'nin hikâyesi, ölüme gitmeyen birinin gördüklerini birinci tekil şahıs ile anlatır. Bir yönüyle filmsel anlatı içinde Nelly, Johnny'nin karşısına Esther olarak çıktığı için, gerçekte tam anlamıyla o, "yaşayan bir ölü"dür. Esther, öldüğü varsayılan Nelly'nin tanık olmuş olabileceği

---

9. Gorgonlar, Yunan mitolojisinde Deniz Tanrısı Phorcys ve Ceto'nun kızları olup, keskin dişli, saç yerine başlarında canlı yılanlar olan, dişi canavarlardır (Necatigil, 2000, s. 116). Medusa, bu kızlardan en bilinenidir.

bir deneyimi anlatmaktadır o anda. Toplama kampında ölmediği için kesin sonu hatırlayamayan Nelly, Primo Levi'nin tanımlamasıyla da "yaşamayanlar"dan biridir: "Her türlü etik sınır kavramını, en başta da yaşamın içinde sözü yitirmiş, özne olmayan özneler". Ancak kampta olan birinin bileceği türden bu anı / deneyim de Johnny'de bir farkındalığa yol açmaz. Johnny'de olan şey, şaşkınlık ve kızgınlıktır. Kendisine "Johnny" diye seslendiğinde Nelly'yi bir kez daha uyarır. Nelly ise, benzetilmek istediği dergideki aktrise bir kez daha bakar. Ne de olsa biraz daha çalışmalıdır.

Nelly'nin Esther olarak kendini performe etmesi, onun gibi olmayı öğrenmesi yetmez. Johnny, onun, dergideki kadın gibi bakmasını isterken de ondan yeni bir performans bekler. Bu performans ise, Nelly'ye benzemekten çok, Johnny'nin aklında kurduğu kadını oynamaya dairdir. Böylece Nelly, hem kendisini hem de olması istenilen kişiyi oynamaya zorlanmış olur. Film bu noktada şu önermeyi üretir: Nasıl kimliğin inşasında öteki ile karşılaşmak gerekliyse, kaybedilen kimliğin yeniden kuruluşunda da, kendiyle karşılaşmak ve hem kendini hem de başkasını / ötekini taklit etmek, oynamak gerekli olur. Bu nedenle Nelly, bir kez daha fotoğrafa bakar. Bir kadın olarak Nelly, Johnny'nin kurduğu kadını oynamaya zorlanır. Onun Esther olarak Nelly'ye, yani kendisine benzeyip benzemediğine de Johnny karar verir ki, bu durum filmin toplumsal cinsiyet bağlamında tartışılmasının da yolunu açar. Ancak bu tartışmanın, soykırım deneyiminden ayrı yapılmaması gerektiği de anımsanmalıdır. Ona verdiği kırmızı elbiseyi giydiğinde, verdiği boyayla saçlarını boyadığında ve makyaj yaptığında bile onun Nelly'ye benzemediğini söyler Johnny. Filmde bu an, Nelly'nin bir kez daha Johnny'e "Beni tanıdın mı?" sorusuyla vurgulanır. Nelly'nin sorusu gerçektir; gerçekten de Nelly olduğunun tanınmasına dönüktür.

Nelly'ye fiziksel olarak benzeme sürecini, davranış olarak benzeme süreci takip eder. Johnny, onu çıkardığı bir yürüyüş sırasında yıkılmış evlerinin önünde durup Nelly'nin geçmişiyle ilgili öyküsünü anlatır. Önce manavın onlara satış yapmadığını, sonra Nelly'nin şarkı söylemesinin yasaklandığını, komşularının onlara gelmeyi kestiğini, sığınağa alınmayan ve ihbar edileceğinden emin oldukları Nelly'nin 1943 kışında gölde, arkadaşlarının tekneden bozma evinde saklanmak zorunda kaldığını söyler. Elbette bu öyküde, Nelly'yi ihbar edenin kendisi olduğuna dair bilgi eksiktir. Gerçek gizlenmiş olsa da, Nelly'nin ilgilendiği şey bu öykü değil, daha çok, Johnny ile onların sık yürüyüşe gidip gitmedikleri, geceleri dışarı çıkıp çıkmadıkları ve gittikleri mekânların olup olmadığıdır. İlişkilerinin niteliğine dair sorduğu sorular, Nelly'nin romantik aşk arayışının bir parçasıdır. Fotoğrafta gördüğü bir ağacın dibine oturmak için koşturduğunda, Johnny onu, "Fotoğraftakilerden uzak dur" diyerek durdurur. Ona, "Nelly'yi oynamaktan vazgeç. O olmadığını biliyoruz. İkna etmen gereken kişi ben değilim ki!" der. Nelly'nin onu kendisi olduğuna ikna edemediğine

inandığı tam bu sırada bir mucize gerçekleşir. Yoldan geçenlerin şapkasını bankta unutmuş Nelly'yi görmelerini, tanımalarını engellemek için Johnny sarılıp Nelly'yi öper. Onları görenlerin yaptığı "âşık olmak ne güzel" yorumu eşliğinde, dışarıdan bakıldığında âşık ve mutlu bir çift gibi görünürler. Tam da Nelly'nin istediği gibi. Ses kuşağında duyulan caz müziği, kırdaki bu sahnenin yanılsamasını güçlendirir. Bir sonraki sahnede Nelly'yi, Lene'ye Johnny sayesinde hayatta kaldığını anlatırken buluruz.

> Johnny olmasa, toplama kampında hayatta kalamazdım. Aklımda tek düşünce, onunla tekrar nasıl bir araya geleceğimdi. Ve sonunda buraya geldiğimde onu aramam gerekiyordu ve nihayet onu bulduğumda beni tanımadı. Lene, ben tekrar ölmüşüm ve şimdi beni tekrar Nelly yapıyor.

Elbette duydukları Lene'yi mutlu etmez, çünkü Johnny'nin, Nelly'nin parasının peşinde olan bir ihbarcı olduğuna inanır. Onun midesini bulandıran şey, Nelly'nin kendisine yapılanları affetmesidir: "Biz Yahudiler yazdık, çizdik, şarkı söyledik, çalıştık. Almanya adına savaşa katıldık, yine de ayrım yapmadan gazla zehirlendik. Ve şimdi hayatta kalanlar geri dönüyor ve affediyor. Gaz bulutu dağılıyor ve biz affediyoruz. Korkaklığı, yapılan ihaneti affediyoruz. Bu oyuna katılamam Nelly." Nelly, olanlara romantik aşk arayışı ile bakıp değerlendirirken Lene, toplumsal ve politik açıdan bakar ve Nelly'nin, kendisine, Yahudilere yapılanların hesabını, Johnny'yi vurarak sormasını yeğler.

Kamunun Sahnesinde Performans

Johnny, adım adım planını uygular. Sırada Nelly'nin kamptan dönebildiğine inandırılacak, onun kendi performansını sunacağı kamu sahnesi vardır. Bu süreçte ilk durak, eski komşularıdır. Bisikletle ağaçlık yolda bıraktığı Nelly, bahçede çalışmakta olan komşusuna doğru yürürken, Johnny de onları uzaktan ağacın arkasından izler. Bahçede üç kişi vardır. Erkek, Nelly'yi görünce dönüp eve girerken, kadın onu gördüğünde "Bayan Lenz, sizi tekrar gördüğüme sevindim" diyerek sarılır. Bu, filmsel anlatıda Nelly'nin, Lene'den sonra ilk kez başkalarınca tanındığı andır. Plan başarıyla yürür. Nelly, az evvel onu gördüğünde arkasını dönüp eve giren erkeğin davranışına ilişkin olarak "Eşiniz de mi?" diye sorar. Kadının, "Bugünlerde erkekler nasıl, bilirsiniz" yanıtının Nelly için bir anlamı yoktur; "Nasıllarmış?" diye sorar. Kadın omuz silker. Nelly'nin dönüşünün, kadının kocasını memnun etmediği açık olsa da, bu tutumunun nedeni açık bırakılır. Nelly orada tutuklanmıştır ve komşular korkudan bir şey yapamamıştır, kadın bu nedenle suçluluk duyar.

Nelly bu konuşmada, komşularının, teknede saklandığını bilmediğini, kendisi tutuklandıktan hemen sonra Johnny'nin oraya döndüğünü öğrenir. Bu bilgi, komşuların da Johnny'nin ihanetinden haberdar olduklarını ve

suçluluk duygusunda bunun payının büyük olduğunu düşündürür. Onu şaşkına çeviren bu bilgiden sonra Nelly kalkıp, göl kıyısında, bir süre saklandığı tekneye yürür. İçeri girdiğinde kesik ve derin nefes alışlarından onun geçmişi anımsadığını anlarız. Teknedeki yarı insan boyundaki kapıyı açtığında, o ufacık yerde bırakılmış kapları görür. Johnny'nin gelişiyle irkilen Nelly, ona Nelly'nin tutuklanmasından sonra oraya gelip gelmediğini sorar. Yüzünde bir suçluluk ifadesi beliren Johhny'nin bu soruyu "Gidelim" diye geçiştirmesi de Nelly'nin şüphesini artırır. Dönüş yolunda Nelly'nin "Ona ihanet ettin mi?" sorusu yanıtsız kalınca, Nelly, Johnny'i rahatlatmak için, belki de onu daha da açmak için onu affettiğini belirten bir açıklama yapar:

> Bazen bu tam bir ihanet sayılmaz. Onu sakladın, sürekli ilgilendin. Sonra tutuklandın ve sürekli sorgulandın. En sonunda serbest bırakıldın. Gidip, bir an önce ne durumda olduğuna bakmak istedin. Takip edildiğinin farkında değildin. Sonrasında artık çok geçti. Orada öylece durdun, yapabileceğin hiçbir şey yoktu. Çaresizce Nelly'yi götürmelerini izledin.

Bu konuşmalar esnasında, önlerinden bisikletle geçtikleri binaların kırılmış camları, Berlin'in savaş sonrası tahribatını, savaşın yıkımını anlatırken, benzer bir tekniği kullanan *Almanya Sıfır Yılı* (Roberto Rosselini, 1948) filmini anımsatır. Young, Petzold'ün de filmin Almanya'nın *'Sıfır Yılı'* hakkında olduğunu doğrulayarak, savaş sonrası Almanların, "Phoenix" olduklarını söyler, Nelly'nin değil" (akt. Staat, 2016).

Planın en önemli aşaması, arkadaşlarının onu istasyonda bekleyeceği Nelly'nin trenden inişidir. Bisikletle geldikleri istasyonda küçük bir prova yaparak Johnny, işi şansa bırakmaz ve sırasıyla trenden indiğinde onu kimlerin karşılayacağını, onların nasıl davranacaklarını anlatır. Nelly, "Peki ya biz?" sorusunu da performe ederek birlikte prova ederler: "Bunları yaparken konuşmayacağız, öpüşmeyeceğiz ve birbirimizin kollarına atılmayacağız. Basitçe sarılacağız. Başını omzuma yaslayacaksın ve ikimiz de gözlerimizi yumacağız. Başka bir şey yapmayacağız. Hiçbir şey. Uzunca bir süre." Aslında sorusu, gerçekte Nelly'yi ilgilendiren şeye, yani bundan sonra ikisine ne olacağına ilişkindir. Bir başka deyişle romantik aşk itkisiyle ifade edilmiş gerçeğe dair bir meraktır. Johnny'nin yanıtı ise, o anda ne yapacaklarına ilişkin teknik bir yanıt olmaktan öteye geçemez. Yine de Nelly, Johnny'e inanmayı seçer, çünkü onun tarafından tekrar sevilmek ister.

Eve döndüğünde eşyaların toplanmakta olduğunu görür ve Lene'nin kendisini vurduğunu öğrenir.[10] Nelly'ye bir mektup bırakmış olan Lene mektupta

---

10. Noirish adlı blogda film üzerine yayınlanan bir yazıda (Realthog, 2016), Lene'nin, Nelly'nin sadık bir dostu mu, ona âşık ve Johnny'i rakip olarak gören biri mi yoksa Siyonist idealler için çalışan bir idealist mi olduğu konusundaki belirsizliğe dikkat çekilir. Filmsel anlatıda Nelly'nin,

şöyle der: "Sevgili Nelly, bizim için geri dönüş olmadığını söylemiştim. Ama benim için ileriye gidiş diye de bir şey yok. Giderek yaşayanlardan çok ölülerimize doğru çekildiğimizi hissediyorum Bunu senden saklayamam. Kocan, tutuklanmandan hemen önce seni boşadı. İlgili belgenin bir kopyasını mektuba ekliyorum. Elveda."

Kocası ile ilgili gerçeği öğrenmiş olsa da, Nelly için artık tek yol, Johnny'nin planına uymaktır. Mektubun Lene'nin ağzından okunuşu, Nelly'nin Johnny ile birlikte istasyona geldiği görüntülere eşlik eder. Johnny anahtarı almaya gittiğinde, Nelly istasyona yanaşan trenin bıraktığı dumanlara gömülür. Bu görüntü, gaz odalarında boğularak öldürülen kurbanları akla getirir.

Johnny, Nelly'yi ertesi sabah arkadaşlarının huzurunda istasyona getirecek trene bindirmek üzere hazırlıklarını sürdürür. İlk kez ona Nelly diye hitap ettiğinde, bunu dilinin sürçmesine bağlar. Elbette dil sürçmelerinin, bilinçaltına itilen korku ve kaygıların bir ifadesi olduğunu bilen seyirci, gerçeği bilir. Planının kusursuzca yürümesi için bütün ayrıntıları düşünmüştür. Öyle ki, birilerinin ona Auschwitz tutsaklarının kollarına yazılan numaraları anımsatıp onu görmek istemeleri halinde, kulaklarına fısıldayarak numarayı kazıdığını söylemesini ister. Bu direktif üzerine Nelly öfkeyle banyoya girer ve Johnny'i banyodan çıkarır. İkisini ayıran buzlu camlı kapı, sahneyi gizden kaynaklanan gerilimle besler. Banyoda çantasından çıkardığı silahla Nelly'yi, buzlu camın ardındaki Johnny'nin siluetine bakarken görürüz. Çantasından çıkardığı boşanma belgelerini okur. Bu kez yönetmen, simetrik olarak Johnny'nin buzlu camın ardından Nelly'nin siluetine bakışını izleriz. Nelly'nin üzüntüsü ve kızgınlığı ile Johnny'nin belirsizliğe dair kaygısı, ikisi için de atmosferi gerilimli kılar. Seyirci, ya o silahın patlamasını ya da Johnny'den gelecek bir tepkiyi bekler.

Tren yolculuğunun ardından Nelly, nihayet kendisini bekleyen arkadaşlarının huzurunda istasyona varır. Her şey, Johnny'nin planladığı gibi yürümektedir. Arkadaşları Nelly'ye sarılır, kaybettikleri yakınlarını haber verir ve onu arkada bekleyen Johnny'e doğru yönlendirirler. Bu kurmaca geri dönüş ve karşılama, gerçeğe dönüşür. Başını Johnny'nin omzuna koyan Nelly, ağlar. Johnny'nin kaçındığı gerçek, şimdi onun kurduğu bir oyunla tam karşısındadır. Nelly, onun kaçtığı geçmişin canlı bir tanığıdır. Johnny, onu gördüğüne hem şaşırmış hem de mutlu olmuş birini başarıyla oynar.

Arkadaşlarıyla birlikte eve geldiklerinde, verandada kurulmuş masada yemekler hazırdır ve Nelly'nin aralarına dönmesinin şerefine kadehler kaldırılır.

Johnny'nin ardından, tekrar birleşme arzusuyla gitmesindeki ısrarı üzerine Lene'nin intihar etmesi, bu yorumlardan ilkini öne çıkarır. Ancak bu olasılık, filmi başka düzlemlerde değerlendirmeyi gerektirir. "Benzer biçimde Zehrfeld'in Johnny karakterizasyonu konusunda aynı belirsizlik vardır; Johnny'nin sömürücü bir alçak mı kötü niyetli bir birey mi ya da ikisinin bir karışımı mı olduğu belirsizdir" (2016). Oyunculuklardaki, karakterleri keskin biçimde tanımlamayı zorlaştıran belirsizlikler, filmin anlam katmanlarını güçlendirir.

Johnny, onun elinden tutup, "Nelly, sen benim aşkımsın, hayatımsın. Ne olursa olsun" der. Bu cümlenin ardından, arkadaşlarının başlarını önlerine eğmesi, onların da gerçeği bildiklerini ifade eder. Nelly'nin yüzünden kızgınlığı okunur. Filmin doruk noktasını oluşturan sahne, Nelly'nin herkesi şarkı söylemek üzere içeri davet etmesiyle başlar. Johnny'nin kaygılı bakışları eşliğinde, *Speak Low* şarkısını çalmasını ister Nelly. Günün birinde Berlin'de Johnny ile hep bu şarkıyı söylemeyi hayal ettiğini belirtir. Johnny'nin piyanoda çalmasıyla birlikte, filmin başından beri ses kuşağında duyduğumuz bu şarkı diegetik hale gelir. Johnny çalmaya başladığında, heyecandan şarkıya hemen başlayamaz, başladığında da şarkının sözlerinde olduğu gibi kısık sesle, konuşur gibi söyler. Kendi sesiyle söylemeye başladığında, Johnny'nin gözlerinden şaşkınlığı okunur, ancak onun gerçeği fark edişi, Nelly'nin kolundaki, numaralardan oluşan dövmeyi görmesiyle gerçekleşir. Johnny, şaşkınlıktan çalmayı bıraksa da, Nelly şarkısına devam eder.

Sevgilim kısık sesle konuş
Aşk bir kıvılcım, karanlıkta kaybolan, erkenden
Hissettiğim şey aynı, nereye gidersem gideyim
Yarın burada ve hep çok yakında
Zaman çok yaşlı ve aşk çok kısa
Aşk som altın, zamansa bir hırsız
Çok geç, sevgilim çok geç
Perdeler iner ve her şey biter
Çok yakında çok yakında
Ben beklerim...

Şarkısını bitirdiğinde Nelly, Johnny'nin şaşkın bakışlarını görür, ama umursamazca ceketini alıp, dışarıya, ışık huzmesine doğru yürür ve çerçeveden çıkar. Nelly, kendisini Johnny'e olan aşkı, onun tarafından tanınma, aşkının onaylanması arzusu aracılığıyla yeniden kurarken, Johnny'e de büyük bir hayat dersi vermiş olur. Filmsel anlatıda sonrasında ne olduğu anlatılmaz, ancak Nelly'nin artık Johnny ile birlikte olamayacağını düşünürüz. Küllerinden doğan Nelly, Johnny tarafından da kimliğini Nelly olarak netleştirdiğinde, yardıma ihtiyacı olan biri olarak değil, güçlenmiş bir kadın olarak yoluna devam eder. Nelly'nin, eski kocası tarafından tekrar tanınma arzusu gerçekleşmez. Johnny'nin, Nelly'nin kolundaki kamp dövmesine kilitlenen bakışı, bu tanımanın geçiciliğini anlatır. Johnny, onu tanır, ancak film, onun Nelly'nin kim olduğunu kamusal olarak benimsemesinden evvel biter. Tam da bu nedenle Johnny için Nelly'nin deneyimi bilinemez kalır. Filmin final sahnesi, "kişisel tanıma ile kamusal onay arasındaki gerilimi, yalnızca Nelly'nin performansının kamusallığı ile değil, aynı zamanda Kurt Weill'in şarkısına kanonik bir referans

aracılığıyla ifade eder" (Staat, 2016, s. 190). Nelly'nin, sevgilisine gerçekte olmak istediği kişiyi görmesine izin vermeye dönük çabaları reddedilir filmde. Nihayetinde bu red ya da tanımama, filmi "bilinmeyen kadın" melodramının bir çeşitlemesi yapar.

Sonuç: Bilinmeyen Bir Kadının Performansı Olarak Tanıklık ve Sır

Phoenix, kimliği gizlenmiş, bilinmeyen bir kadın melodramının yeniden okunması olarak değerlendirilebilir. Cavell'in kavramsallaştırdığı haliyle bilinmeyen kadın melodramları, bir aşığın diğeri tarafından kamusal kabulünün önemini anlatır (1996). Staat'a göre Petzold'ün melodramlarının Cavellci bir okuması, yönetmenin melodramlarında bir kadının arzusunun nasıl kabul edilmeden kaldığına odaklanır. "Bu kadınlar, bir inkâr formu olarak bu tanınma eksikliğini deneyimleyeceklerdir; yalıtılmışlıktan acı çekeceklerdir. Böylece bilinmeyen kadın melodramları, Cavell'ae göre, daimi sosyal sorunlara odaklanırlar" (Staat, 2016, s. 186).

> Hollywood melodramlarında kadınlar, kamusal kabule dayanırlar. Aşklarını, kamusallığa eriştiklerinde yüceltirler. Bu, onların aşklarının daima komünal bir boyutu olduğu anlamına gelir. Böylece Petzold'ün melodramlarının Cavellci bir okunuşunun anahtarı, romantik ilişkilerde bu eksik kamusal tanınma boyutudur. *Phoenix*'teki popüler şarkı da, *Wolfsburg*'daki klasik bir araba, *Barbara*'daki tanınmış bir resim gibi Petzold'ün filmlerinde daimi olarak belirli ürünlerin kamusal önemiyle dolaşıma sokulmuşlardır. Petzold'ün filmlerinde kanonik ürünler, kamusal tanınmayla, onayla özel bir bağımlılık ilişkisi kurar (Staat, 2016, s. 186).

Phoenix'te Nelly'nin arzusu, kamusal bir onay görmez. Hollywood melodramlarında görüldüğü gibi, başkarakterler, ait oldukları kamusal kültür tarafından trajik olarak sınırlandırılmışlardır. Bu sınırlandırılmışlık, *Phoenix*'te önce faşist Nazi döneminin toplama kampını deneyimlemiş Nelly'yi bedensel, duygusal, toplumsal, ahlaki olarak konumlandırır. O, tümüyle tutsak edildiği kamptan, eskisine benzemeye çalıştığı bir yüzle çıksa da, önce kampın ölümcül şiddetiyle ve ardından cerrahi müdahale ile sınırlandırılmıştır. Ölümden kurtulduğunda bile, yakınları tarafından öldüğü düşünüldüğü için de yasal ve duygusal olarak sınırlandırılmıştır. Eski kocasının sevgisini tekrar kazanmaya çalışırken, Lene'de cisimleşmiş olan "Yahudilerin toplumsal davası" tarafından da toplumsal ve ahlaki açıdan sınırlandırılmıştır. Bu sınırlar içinde Nelly'nin, tıbbi, yasal, toplumsal ve ahlaki ikilemler, çelişkiler içinde konumlandırıldığı iddia edilebilir. Öldüğü düşünülür, ama yaşıyordur; seviyordur, ama arzu nesnesi aşkı tarafından tanınmıyordur; yeniden aşkı kazanmak isterken, Yahudilerin yeni kurulmakta olan ülkesi İsrail onu beklemektedir. Belirleyici olan itki romantik aşk olsa da, bu arzu doyurulmaz.

Phoenix'te Petzold, kanonik bir ürüne, Kurt Weill'in caz bestesi *Speak Low*'a gönderme yapar. "Şarkı, final sahnesinde göze çarpar, belirsiz tanıma sahnesi, Nelly'nin benimsenmesiyle bitmez. Film onun odadan ayrılışıyla biter" (Staat, s.189). *Phoenix*, öldüğü düşünülen Nelly'nin, varlığını, yaşadığını kanıtlaması ve eski kocası Johnny tarafından yeniden tanınması, ona olan aşkının onaylanması arzusunun gerilimli sürecini anlatır, ancak bu arzuyu doyurmaz. Film, bu arzu aracılığıyla kendisi (Nelly) ve benzeri (Esther) arasında yarılan, hem kendisini hem de eski kocasının imgesinde kurduğu haliyle kendisini performe etmek zorunda kalan (ya da bunu gönüllü olarak seçen) Nell'yi anlatmakla kalmaz, aynı zamanda onun Auschwitz'e dair tanıklığının temsil edilemez olduğunu bir kez daha yineler. Zira onun tanıklığı, ölümü deneyimlemediği için hep eksiktir. Johnny'nin, onun Nelly'ye benzeme sürecini sürekli eksik görmesi de bununla ilişkilidir. Performanstaki eksiklik, tanıklıktaki eksiklikle kavranabilir. Nelly'nin tanınma, sevilme arzusu, Johnny tarafından onaylanmamış görünse de, bu süreç, onun için kendini gerçek tanıması, gerçekle yüzleşme anlamına gelir. Nihayetinde o, küllerinden yeniden doğar. Deneyimini, sırrını hikâye ederek, sözle anlatamaz, ancak kendini performe ederek, oynayarak anlatır. Performans, bizatihi deneyimin anlatısı olarak işlev görür. Böylece kamp, konuşulmayan, ama herkesin bildiği bir sır olarak kalmaya devam eder.

Phoenix, anlatılmaz olanı "anlatılabilir" kılan bir şeyi, soykırımı, bu deneyimin anlatısını üretmeye girişir. Geçmişle ilgili tüm anlatıların bir temsil, onun yerine geçen bir söylem olduğu gerçeği anımsandığında Nelly'nin tanıklığı da bir temsil olarak tanımlanmayı gerektirir. O, deneyimini, doğrudan sözle değil, kendine benzeme, kendi benzerini oynama aracılığı ile iletebilir ve böylece bir özne olarak kendisini yeniden kurabilir.

Phoenix, yarı karanlık ve gölgeli aydınlatmasıyla, karakterlere dair belirsizlikle ve tekinsizlikle *film noir* özellikleri gösterir. Petzold de, filmin *Vertigo*'ya (Alfred Hitchcock, 1958) gönderme yaptığını ve başkarakterin dünyasının, *film noir* kıtasının gölgeler ülkesine ait olarak tanımlandığını doğrular (Young 2015, s. 38). Ancak film aynı zamanda politik gerilimin ve melodramın topraklarında da dolanır. Stephanie Zacharek, *Phoenix*'te Petzold'ün, "geleneksel melodramın olanaklarını keşfetmekle yetindiğini ve onu geniş duygusal zenginliklere dönüştürdüğünü" belirtir (2015). Kimliğin gizlenişi ya da aşama aşama açığa çıkışı biçimindeki melodramatik izlek, filmin tema müziğinde belirginleşir. Filmde olay örgüsü, Johnny'nin, sesinden Nelly'yi tanıdığı anda biter. Sonrasında ne olduğunu bilemesek de, Nelly'nin anlatamadığı duyguları dışavuran "*Speak Low*" şarkısı, yarım kalmış bir aşkı tamamlamaya çağırır: "Sevgilim, geç kaldık - ancak hayatın tamamı, yetişme isteğimize bağlı" (Zacharek, 2015).

Film, gücünü Nelly'yi oynayan Nina Hoss'un eşsiz performansından alır. Fisher'e göre (akt. Staat, 2016, s.198) Petzold'ün Hoss ile çalışması, Alman,

hatta Avrupa sinemasındaki, en çarpıcı yönetmen-oyuncu işbirliklerinden biridir; Petzold'ün, belirgin biçimde Hoss'un çalışmasına katkısı, onun bedeninin gerilimi, ikna edici olmayan biçimde diyalog-yönelimli hale gelmeye başlamış olan 1950'lerde Alman oyunculuğuna dikkatli biçimde alternatif olarak planlanmış bir askıda kalma durumunu ifade edebilmesindedir. Nelly rolünde Nina, kasılmış bedeni ile, melodramın sınırlanmışlığını, film noir'ın tekinsizliğini, toplumsal ve politik olanın belirsizliğini eşsiz biçimde anlatır.

Mariella Cvetic, *Phoenix*'in, savaş-sonrası dönemde Alman kötü talihi ve kendini aldatma hakkında eğitici bir öykü olarak okunabileceğini belirtir ve Nelly'nin küllerinden doğsa bile, eskisinin aynısı olmadığını vurgular (2015). Bu saptamada kendini aldatan Nelly'dir, çünkü o yaşadığı kamp deneyimini, birkaç istisna dışında anımsamaz ve geçmişle hesaplaşmaktan kaçınır. Kamp deneyimi, tıpkı Berlin gibi, tıpkı onun ameliyatla eski haline benzetilmeye çalışılan yüzü gibi, onu da değiştirmiştir. Savaş sonrası Berlin nasıl tanınmaz haldeyse, Nelly'nin geçmişin sırlarını gizleyen yüzü de tanınmaz. İkisi de belleklerini yok etmeye dönük saldırının özneleridir. Berlin, bu saldırıyı, harabeye dönüştürülmüş sokaklarında kabarelerde, müzik salonlarında Almanca söylenen şarkılarla unutmaya çalışır. Nelly ise kendini unutur, ki bu unutma, onun tümüyle kendisini, Johnny'nin şimdi anımsadığı haliyle yeniden kurmasına yol açar. Başka bir deyişle Johnny, Nelly'yi eski haline benzetmeye çalışırken, onu eskisinden farklı olarak dönüşmeye de zorlar. Bu nedenle ondan sinema dergisinde bulduğu aktrisin pozunu takınmasını ister. Böylelikle *Phoenix*, Auschwitz sonrası yeniden inşa sürecinde, geçmişin şimdinin perspektifiyle kurulduğunu da vurgular.

Kaynakça

Adorno, T. W. (2012). *Edebiyat Yazıları* (Çev. S. Yücesoy & O. Koçak). İstanbul: Metis.

Aslan, Ş. (Ed.). (2010). *Herkesin Bildiği Sır: Dersim.* İstanbul: İletişim.

Barthes, R. (2002). *S/Z* (Çev. S. Ö. Kasar). İstanbul: YKY.

Boyacıoğlu, F. (2004). Andre Gide ve Yeni Romancılarda Romanesk Karşıtlığı ve Erken Anlatı Tekniği. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 11*, 619-635.

Cavell, S. (1996). *Contesting tears: The hollywood melodrama of the unknown woman.* Chicago, IL: The University of Chicago Press.

Cvetevic, M. (2015). Is There Such Thing As a Phoenix Or We Just Talk About Architectural Object and Its Near-Doppelganger. R. Boškovic vd. (Ed.), International Interdisciplinary Scientific Conference Radical Space In Between Disciplines Conference Proceedings, Serbia: Department of Architecture and Urbanism, Faculty of Technical Sciences.

Esther (2017). https://en.wikipedia.org/wiki/Esther (Erişim tarihi: 15 Şubat 2017).
Fisher, J. (2013). *Christian Petzold.* Urbana, IL: University of Illinois Press.
Kaplan, E. A. & Wang, B. (2004). Introduction: From Traumatic Paralysis to the Force Field of Modernity. E. Ann Kaplan, B. Wang (Ed.), *Trauma and Cinema* (s. 1-23). Hong Kong: Hong Kong University Press.
Kıran, A. & Kıran, Z. (2000). *Yazınsal Okuma Süreçleri.* Ankara: Seçkin.
Levi, P. (1996). *Boğulanlar Kurtulanlar* (Çev. K. Atakay). İstanbul: Can.
Necatigil, B. (2000). *100 Soruda Mitologya* (6. Baskı). İstanbul: Gerçek.
Mintzer, J. (2014). Phoenix: Toronto Review.
http://www.hollywoodreporter.com/review/phoenix-toronto-review-730679
(Erişim tarihi:13 Şubat 2017).
Kasar, S. Ö. (2002). Rolland Barthes: Eşsiz Bir Yazı Ustası. R. Barhes, *S/Z* (s. 9-11). İstanbul: YKY.
Realthog (2016). Phoenix. Noirish, The Annex To John Grant's A Comprehensive Encyclopedia of Film Noir.
https://noirencyclopedia.wordpress.com/2016/08/17/phoenix-2014/
(Erişim tarihi: 18 Şubat 2017).
Sarlo, B. (2012). *Geçmiş Zaman: Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma* (Çev. P. B. Charum & D. Ekinci). İstanbul: Metis.
Simson, E. (2012, 21 Kasım). "Dehşeti Temsil Etmek". *Şalom Gazetesi.* http://www.salom.com.tr/haber-84834-dehsetI___temsll_etmek.html
(Erişim tarihi: 7 Şubat 2017).
Staat, W. (2016). Christian Petzold's Melodramas: From Unknown Woman to Reciprocal Unknownness in Phoenix, Wolfsburg, and Barbara. *Studies in European Cinema, 13*(3), 185-199.
Yıldız, P. (2015). Sinemada Hatırlamanın Politikası: Gece ve Sis. *İleti-ş-im, 22,* 101-118.
Young, N. (2015). The Past is not Myself. *Sight and Sound,* June, 38–41.
Zacharek, S. (2015, 21 Temmuz). Nina Hoss Illuminates Petzold's Great Thriller 'Phoenix'. *the Villiage Voice.* http://www.villagevoice.com/film/nina-hoss-illuminates-petzold-s-great-thriller-phoenix-7388123
(Erişim tarihi: 13 Ocak 2017).

İyiliğin ve Kötülüğün Sınırında: *Beyaz Tanrı*

Senem Duruel Erkılıç[1]

Beyaz Tanrı (Fehér Isten, 2014), Rainer Maria Rilke'den "Kötü olan her şey sevgimize muhtaçtır" alıntısının ardından etkileyici bir sahne ile açılır. Bomboş Budapeşte sokaklarında 12-13 yaşlarında bir kız çocuğu, bisikleti üzerinde endişeli bir arayış içindedir. Kent bir felaketin ardından terk edilmiş gibidir. Bisikletli kızın arkasındaki kavşaktan aniden bir köpek sürüsü fırlar. Beyaz çorapları, topuklu ayakkabılarıyla incinmeye son derece açık görünen bisikletli kız, artık kendisini kovalayan vahşi görünümlü büyük bir köpek sürüsünden kaçmaktadır. Budapeşte sokaklarındaki bu korku dolu kaçış ve dev köpek sürüsünün kovalayışı, gerçeküstü, kâbusu andıran bir sahnedir. Filmin sonlarına doğru kavrayacağımız ve tekrar yeni bir gözlükle izleyeceğimiz bu sahne, filmin ne hakkında olacağına ve katmanlı yapısına ilişkin de bir göndermede bulunmaktadır. Sahne, bu filmin, köpeğinden ayrılmak zorunda kalan bir kız çocuğu (Lili) ve başına türlü belalar açılan köpeği (Hagen) hakkında olmaktan öte, hoşgörüyü / hoşgörüsüzlüğü, ayrımcılığı, iyilik ve kötülüğü, iktidarı / liderliği, çoğunluğun belirleyiciliğini, körleşmeyi, dostluğu, sanata ve insana dair olanın iyicil bir güç içerdiğini, ancak filmin sonlarına doğru ikinci kez izlediğimizde anlamlandırmamızı sağlayacaktır. Rilke alıntısı, filmin temel önermesini özetlediği gibi, kötülüğün kaynağı ve panzehiri hakkında düşünmeye yöneltir seyirciyi. Kötü olarak nitelenen ve dışlananın, gerçek bir kötüye dönüşmesi ve olumsuz anlamda "donanımlı" bir biçimde geri dönüşü nasıl bertaraf edilebilir? Kötüden kurtulmanın yolu onu yok etmek yerine, dönüştürmek değil midir? Gerçek kurtuluş, aşkın bir iyilik ve sevgiyle mümkün müdür? Film, başında net olarak kestiremeyeceğimiz, ama ilerledikçe kavrayacağımız, duymaktan sıkılmadığımız, iyiliğe ilişkin bir masalı anlatır: Kötülükle baş edebilmek, karşılıksız bir iyilik ve sevgiyle mümkündür. *Beyaz Tanrı,* en ilksel duygular ile içinde yaşadığımız çağın, yüzleşmekten kaçınamadığımız defolarını harmanlayan çağdaş bir masaldır.

---

1. Prof. Dr., Mersin Üniversitesi İletişim Fakültesi Öğretim Üyesi.

Kornél Mundruczó'nun yönettiği *Beyaz Tanrı*, temelde insanların hayvanlar üzerinde kurmaya çalıştığı tükenmeyen iktidar mücadelesini, naif bir dostluk öyküsüyle karşıtlık kurarak ele alır. Arlene Landau filmi kısmen mit, kısmen peri masalı, kısmen politik bir fabl olarak tanımlar (2016, s. 149). *Beyaz Tanrı* insan-hayvan ilişkisi temelinde ilerlemesinin ötesinde, ahlaki çıkarımlarda bulunulacak bir yapıya sahip olmasından ötürü de bir fabldır. Filmde fabllarda rastladığımız hayvanların kişileştirilmesi, iyi ve kötü ayrımlarının siyah / beyaz kadar net ortaya konması, film akışında kötülük yapanların cezalandırılması gibi öğeler dikkat çekicidir. Diğer taraftan sınırlayıcı hazır cevaplar yerine seyircinin tartışmayı sürdürmesine zemin hazırlayan yapısı, filmi güçlü kılmaktadır. Gerçekçi bir hikâye, gerçeküstü olay akışı ve öğelerle birleştirilmiştir. Metaforlarla dolu anlatımı, seyircinin politik çıkarımlar yapmasına kanal açmaktadır.

Lili, annesi ve üvey babası tarafından, yalnız yaşayan öz babasına üç aylığına bırakılır. Annesi yeni eşiyle birlikte Avustralya'ya bir konferansa gidecektir ve bu süre zarfında Lili'yle babası ilgilenecektir. Bir de zoraki konuk, Lili'nin köpeği Hagen'le... İlk sahneden itibaren Lili'nin babasının mutsuz, daha çok da umutsuz bir adam olduğunu görürüz. Bir mezbahada çalışan baba profesördür. Ama bir nedenle asıl mesleğinden ayrılmıştır, mezbahada etleri kalite kontrolünden geçirmektedir. Mezbaha sahnesi, insanın zalimliğini çarpıcı bir görsel anlatımla ortaya koyar. Bacaklarından asılmış hayvanların iç organlarının açıldığı, bağırsaklarının çıkarıldığı ve üretim zinciri kontrolünde tüketime uygun olarak damgalandığı sahneden itibaren film, insanların hayvanlarla kurduğu iktidar ilişkisini gözler önüne serer. Tüketim toplumunun sert eleştirisi, hayvanlarla kurduğumuz sadece "yarar" üzerinden işleyen ilişkiyi açığa vurarak yapılır. Profesör, etleri kontrol edip damgaladığı mezbahadan çıkmadan önce aynada kendi yüzüne dikkatle bakar, beyaz önlüğünün yakasına bulaşmış olan kanı temizlemeye çalışır. Fakat kan daha çok dağılır. Dağılan kan lekesi, babanın dahil olduğu döngüyü işaret etmektedir. Yuval Hoah Harari, *Sapiens* (2015) adlı kitabında insanların milyonlarca yıl boyunca avladıkları küçük hayvanlarla ve "ne buldularsa" onu yiyerek beslendiklerinden söz eder. Ancak 400 bin yıl önce çeşitli insan türleri, büyük hayvanları da avlamaya başlamışlardır. Harari böylece Homo Sapiens'in ortaya çıkarak besin zincirinde yukarı zıpladığını anlatır. Bu hızlı sıçrama karşısında, ekosistem gerekli ayarlamayı yapacak zamana sahip olamamış, insanlar da değişime ayak uyduramamıştır (2015, s. 24). Yazar, ölümcül savaşlardan çevre felaketlerine pek çok tarihsel kötülüğün bu hızlı gerçekleşen sıçramadan kaynaklandığını ifade eder. "Daha yakın zamana kadar savandaki orta halli yaratıklar olduğumuz için hâlâ korku ve endişelerle doluyuz ve bu da bizi fazlasıyla zalim ve tehlikeli kılıyor" der Harari (2015, s. 25). Harari'nin yorumunun bir bakıma görsel karşılığıdır mezbaha sahnesi. Filmin başlarında gördüğümüz mezbaha / mezbahanın önü, filmin sonunda

çözüme ulaşılan yerdir. İnsanın hayvanlar üzerindeki önü alınmaz iktidarı ve zalimliği, bacaklarından asılmış büyükbaş hayvanların geçişiyle suratımıza çarparken köpeklerden kaçış sahnesi, yine önü alınmaz korkularımızın en sembolik anlatımıdır. Kendinden olmayanı yok etmenin, ondan kurtulma isteğinin arkaik itkileridir belki de bu korku ve endişe.

Profesör baba, mütevazı bir evde yaşıyordur. Bir baba olarak kızıyla daha iyi bir ilişki kurma isteği anlaşılır, ama anneyle boşanmış olmalarının ve Lili'nin ergenliğe henüz adım atıyor olmasının getirdiği çatışmayı yaşarlar. Lili, babasının ona verdiği köpük baloncuk oyuncağını "Ben artık çocuk değilim" diyerek iter, baba kızının ağzındaki sakızı çıkarttırır. Ama en belirleyici çatışma, Lili'nin köpeği Hagen üzerinden çıkar. Baba köpeği istemez. Lili ile birlikte filmin ana kahramanı olan Hagen, kırmızı / kahverengi tüylü, melez bir labradordur. Safkan olmayan bir sokak köpeğidir. Melez köpekleri besleyebilmek için, sahiplerinin vergi ödemeleri gerekmektedir. Baba, vergi kuralını ev sahibesinden sert bir uyarıyla öğrenir. Vergisi ödenmemiş melez köpekler, köpek polislerince barınağa götürülecek, orada yeni bir sahip tarafından alınmayı bekleyeceklerdir. Filmin ilerleyen sahnelerinde anlayacağımız üzere bu köpeklerin barınakta uyutularak öldürülmeleri de büyük bir olasılıktır. Sokak köpeklerinin toplatılması, sahiplenenlere vergi uygulaması, sadece safkanlardan oluşan "bir idealin" ortaya konması politik imalar içermektedir. Landau melez köpekler üzerinden işleyen bu anlatımın, Macaristan'ın anti-Semitik geçmişini, Sovyetler tarihini, Avrupa'nın gündemindeki göçmenler sorununu ve Better Hungary[2] hareketini akla getirdiğini ifade eder (2016, s. 149).

Toplatılan sokak köpekleri üzerinden kurulan metaforik anlatımla, sadece hayvanlara değil, insanların birbirlerine yaptıkları "temizlik" harekâtları da tekrar zihnimizde dönmeye başlar. İnsanın en temel sorunsallarından iyilik ve kötülük, teolojik tartışmaların dışına 20. yüzyılda çıkmış ve Nazi toplama kampları ile gaz odaları kötülük hakkındaki yaklaşımların modern dünyadaki sembolik bir örneği olmuştur. 20. yüzyıla damgasını vuran insanlık tarihinin bu utancı, arılık modelleri üzerine de yapılanmaktadır. Zygmunt Bauman *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları* (2000) kitabında, eleştirel bir biçimde ele aldığı "Temizlik Düşü"nü[3] şöyle açıklar: "Mary Douglas'ın analizinden temizlik düşüncesinin ve kire karşı mücadele saplantısının insanların evrensel karakteri olduğu anlaşılıyor: temizlik modelleri ve korunacak kalıplar zamanla ve bir

---

2. "Jobbik-Movement for a Better Hungary", anti-Semitik retoriği sürdüren aşırı sağ bir partidir. 2003 yılında kurulmuş olmasına karşın 2008'de dikkatleri çekmiştir. Sığınmacı krizinde ırkçı açıklamalarıyla dikkat çeken Viktor Orban'ın Fidesz Partisi'nin üst üste iki seçim kazanarak iktidarını koruduğu, sığınmacı karşıtı Jobbik Partisi'nin de 2014 seçiminde %20 oy alarak hızla büyüdüğü dikkatleri çekmektedir.

3. Bauman, Mary Douglas'ın 1966'da yayımlanan *Saflık ve Tehlike: Kirlilik ve Tabu Kavramlarının Bir Çözümlemesi* adlı yapıtına göndermede bulunmaktadır.

kültürden diğerine değişir, fakat her zaman ve her kültürün belli bir modeli ve kuraldışılıklara karşı korunacak belli bir ideal kalıbı vardır. Aynı zamanda da temizlik ve temizleme kaygılarının tamamı, bu analize göre, esasen aynıdır. Buna göre yerleri süpürmek ve vatan hainlerini damgalamak ya da yabancıları dışlamak, hep aynı, düzenin korunması [...] güdüsünden ortaya çıkıyor" (2000, s. 17). Fakat "Her düzenin kendi düzensizlikleri vardır; her arılık, (temizlik, saflık) modeli, süpürülmesi gereken kendi pisliğine sahiptir. [...] Nereden bakılırsa bakılsın, 'daimi başlangıç' durumu, her defasında yeni ve 'geliştirilmiş' saflık hedefleri üretiyor ve bu her yeni hedefle birlikte de –şimdiye kadar duyulmamış ve görülmemiş– kir sınıfları yaratıyor. [...] Her daim yenilenen arılık modelleri ve arındırma becerileri karşısında artık hiçbir şey güvenli değildir; gün belirsizlik ve kuşkunun günüdür" (Bauman, 2000, s. 21-22).

Hagen, Lili'nin en iyi dostudur; öyle ki ilk gece ayrı yattıklarında Hagen uluyarak ağlayacak, ancak Lili'nin trompetinden gelen müziğin sesiyle sakinleşerek uyuyakalacaktır. Lili ve Hagen'in dostluğu ortak bir dil olan müzik üzerinden perçinlenir. Filmin leitmotifi olan Liszt'in *Macar Rapsodisi* (*Hungarian Rhapsody*) adlı eseri dramatik yapının da temeli olarak filmde sıklıkla duyulacaktır: Lili'nin üyesi olduğu gençlik orkestrasının provasında, köpeklerin barınaktan kaçıp konser salonunu basmaları anında, son sahnede Lili, Hagen ve diğer saldırgan köpeklerle karşı karşıya kaldığında ve başka sahnelerde... *Macar Rapsodisi*, Hagen ve Lili arasında kurulan dostluğun sembolüdür. Eser, film boyunca masumiyetin, dostluk ve sadakatin leitmotifi olduğu kadar, masumiyetin yitirilişinin, değişen Avrupa'nın, zorbalığa karşı başkaldırının da müziği haline gelir. Kornél Mundruczó da "[bu] müziğin özgürlük, azınlıklar, azınlıkların devrimi hakkında" olduğunu ifade eder. Eserin günümüzde Macar milliyetçilerince herhangi bir özgürlük düşüncesi olmadan kullanıldığını, tekrarlarla müziğin asıl ruhuna iadesini istediğini belirtir (Talu, 2015).

Hagen, ilk geceyi banyoda geçirirken Lili, köpeğini yalnız bırakmaz, ona trompetiyle *Macar* Rapsodisi'ni çaldıktan sonra yanındaki küvette uyuyakalır. Ertesi sabah köpek polisi, apartman aralığında karşılaştıkları ev sahibi kadının ihbarı üzerine eve gelmiştir. Baba, artık Hagen'e bir başka sahip bulmaya kararlıdır. Lili buna razı olmaz ve Hagen'i alarak evden kaçar. Kente yukarıdan bakan boş bir arazide, Lili ile Hagen'in arkadaşlıklarının sevgi temelli eşit bir dostluk olduğunu daha net anlarız. Bir adamın köpeğine oturup kalkmayı komutlar vererek öğrettiğine tanık olan Lili, Hagen'e asla böyle davranmayacağına dair söz verir. Dostluk herhangi bir nedene bağlı olmadan kurulan ve eşit bir ilişkinin oluştuğu bir pratiktir. "Dostluk, eşitlik ve benzerlikte ortaya çıkar. Benzerlik, erdemce benzerliktir. Benzerlik ve eşitlik, dostluğun ruhudur" (Aristoteles'ten aktaran Kayıran, 2012, s.250-251). Kayıran, arkadaşlık fenomeninin en çok sinemada işlendiğini ifade ederken, bunun eşit olmayanların beraberliği olduğunun da altını çizer (238). Lili'nin Hagen'le dostluğu, bir

çıkar ilişkisine yaslanmayan saf ve türsel bir eşitlik olmasa bile erdemce eşit bir ilişkidir. Hagen fabllarda olduğu gibi konuşmasa da gözleriyle, davranışlarıyla konuşur. Kişilik sahibidir ve kendine özgü değerleri vardır. İkisi arasındaki ilişki, insanın hayvanlarla ve tüm doğayla dostluğuna dair mitolojik hikâyeleri, efsaneleri de kapsayan bir dostluk düşüncesine bizi yönlendirir.

Lili, babasının, orkestra şefinin ve toplumun dayattığı kuralları kabullenemez. Orkestra provasına Hagen'i de götürür ve saklar. Çalıştırıcıları olan şef, sert ve disiplinli biridir; prova sırasında gençleri sıklıkla azarlamasına ve müziğin sanılanın aksine boğucu bir disiplinle yan yana gelmesine tanık oluruz. Sertlik ve ilişkilerdeki mesafe, gençler arasında da vardır. Hagen'in, kapatıldığı dolapta bir süre kaldıktan sonra, Lili'nin daha önce ona çaldığı partisyonu duyunca dayanamayıp dolaptan dışarı fırladığındaki tepkiler çarpıcıdır. Şef, bağırarak kimin köpeği olduğunu sorduğunda, orkestradaki diğer gençler suçlunun kim olduğunu Lili'ye yönelen bakışlarıyla anlatırlar. İnsanlar arasında dostluk ve güven yoktur. Bir başka prova sahnesinde vurgulanacağı gibi, müziğin içerdiği iyicil idealler ile şefin despot tutumu arasında da uçurum vardır. Lili için trompetini ve Hagen'i alarak prova salonunu terk etmekten başka çare kalmaz.

Lili ve Hagen'in bir arada kalmaları hemen hemen imkânsızdır. Onları yolda yürürken bulan baba, artık kontrolü eline almaya karar verir. Lili'nin asilikleriyle baş edemiyordur, köpeğin vergisini ödemeyecek, onu barınağa bırakacaktır. Arabada baba kritik soruyu sorar: "Barınak yerine ona sokağa bıraksam daha mı iyi olurdu?" Lili düşünmeden belki de ergenliğin verdiği başkaldırıyla, babasına karşı çıkmak için "sokağa bırakılsa daha iyi" olacağını söylediğinde, baba ani bir fren yapar. Hagen'i arabadan indirir ve sokakta bırakır. Bu beklenmedik ve çok sarsıcı bir ayrılıktır. Mizansenleri, kamera açıları ve başarılı oyunculuklarla kurulmuş görsel senfoni, bu ayrılık sahnesinde perçinlenir. Hagen'in arabanın arkasından koştuğu, Lili'nin ona çaresizce seslendiği sahneden itibaren film, yolları birbirlerinden ayrılan iki dostun nasıl ve hangi koşullarda buluşacakları hakkında merak uyandırır. "Dostluk beraberce yol almadır. Beraber yol almak için zaman zaman kimlikler kaybolur, ben ve öteki arasındaki farklar silinir ve dostlar adeta aynı kişi olur. Montaigne de, dostlukta ruhların derinden uyuşması, karışması ve kaynaşmasıyla 'onları birleştiren dikiş'in adeta 'silinmiş' ve artık görünmez hale gelmiş olduğunu söyler" (Kiriş Yılmaz, 2015, s.71). Lili ve Hagen'in yol arkadaşlıkları, bir bakıma ayrıldıkları bu sahneden itibaren başlayacak ve farklı iki kanaldan akacaktır.

Hagen, Budapeşte'nin karmaşık, arabalarla ve türlü tehlikelerle dolu sokaklarında kalakalmıştır. İlk kez dış dünyayla karşı karşıyadır. Bu sahneden itibaren Hagen, Lili'nin onu sarıp sarmalayan sevgisinden uzakta, karmaşanın içinde kendine yön bulmayı, insanlara güvenmemeyi öğrenecektir. Bir araba tarafından ezilmekten kurtulan ve şehrin karmaşasında ne yapacağını bilemeyen Hagen, bir başka köpekle karşılaşacak, şehir ortamında tehlikelerden

korunmayı, yiyecek bulmayı, pis suları içebilmeyi, köpek polislerinden kaçmayı, kısaca hayatta kalmayı ondan öğrenecektir. Bu küçük, sevimli köpekle kurduğu sessiz arkadaşlık, daha çok bir kader ortaklığıdır.

Şehrin içinde yitip giden Hagen'in hikâyesine koşut olarak Lili'nin ayakta kalma mücadelesine tanık oluruz. Lili babasının zoruyla orkestra şefinden özür dileyecek ve orkestraya geri dönecektir. Genç kız, gerçek bir dostluk kuramadığı akranlarının yanında onlardan biri gibi olmaya çalışacaktır. Ama aidiyet kazanma savaşı, onu farklı yerlere sürükleyecek, orkestradan hayran olduğu delikanlı nedeniyle bilmeden uyuşturucu taşıyacak, nezarete alınacak ve nerede yanlış yaptığını sorgulayan babası tarafından nezaretten çıkarılacaktır.

Sokağa atıldıktan sonra, kendine bir barınak bulana ve karnını doyurana kadar Hagen'in başına gelenler insanın zalimliğini ortaya serer. Sokakta yaşayan bir evsiz adam tarafından (ki o da aslında Hagen gibi toplum dışına itilmiştir) tutsak edilir ve bir kasaba satılır. Göçmen olduğu anlaşılan kasap için Hagen, para demektir. O da Hagen'i satar. Üçüncü kişi ise Hagen'i bahisle dövüştürmek için eğiten gerçek bir zalimdir. Dost Hagen'in dişlerini biler, iğnelerle hormon yükler, işkence misali koşu bantlarında ona antrenman yaptırır, kısaca onu insanlara güvenmeyen, dövüşçü bir yaratığa dönüştürür. Hagen'in köpek dövüşüne hazır hale geldiği sahne, filmdeki dönüm noktalarından biridir. Hagen'in içindeki "kötülük" artık ortaya çıkmıştır. Hagen'in sıcak bakan gözlerine dehşet ve daha çok da kin yerleşmiştir. Yeni sahibinin ona verdiği isimle Max olmuştur.[4] Yönetmen Max'ın doğuşuyla insanlığa dair en derin yaralardan birine tuz basar: İyiliği öldürmek ve kötülüğü ortaya çıkarmak / yaygınlaştırmak çok da zor değildir. Kötülük özünde korkutucu bir güce sahiptir; yozlaşma ve yıkımdan oluşan bir hiçliktir (Eagleton, 2011). "Söz konusu gücün özünde, doymak bilmez öfkesini bir başka faniden çıkarmak için dışa taşan ölüm güdüsü" yatmaktadır (Eagleton, 2011, s.113). Burada doymak bilmez öfkenin, tüm dışta kalanlarla, göçmenlerle, evsizlerle ilişkilendirilmesinden öte bir sistem sorunu olarak ortaya konduğunu hatırlatmakta fayda var. Kısaca Hagen, Max'a dönüşerek bunun bir parçası olmaktadır.

Hagen'in dünyasındaki ikinci büyük kırılma ise dövüş sahnesinde ortaya çıkar: Hagen, dövüştüğü köpeği öldürür. Bahisçilerin birbirleriyle kapışarak satın almak istedikleri bir köpeğe dönüşen Hagen, bir canlıyı öldürmenin dayanılmaz ağırlığı altında kalmıştır. Başını önüne eğerek pişmanlığını ifade etmesine rağmen, artık masumiyetini kaybetmiş, bir katil olmuştur. Köpek dövüşçüleri arasında bahis nedeniyle çıkan bir kavgadan ve elektrik kesintisinden yararlanarak kaçar. Uzun bir yolu geriye doğru koşarken hâlâ Lili'yi

---

4. Filmde Hagen ve Max'ı canlandıran iki farklı köpek kullanılmıştır. Ayrıca filmin girişinde tüm eğitim görmemiş köpeklerin sokaklardan ve barınaklardan kurtarılarak sahiplenme programının yardımıyla evlere yerleştirildiği belirtilmiştir.

aramaktadır. Bu koşu aynı zamanda kaybolan masumiyete, pişmanlığın verdiği çaresizlikle tekrar iyi olana doğru bir geri dönüş arzusunu gösterir. Aslında yaşananları tamir edecek bir geri dönüş pek de mümkün değildir. Bu koşudaki umutsuzluk, sadece Hagen'in yaptıklarından kaynaklanmaz, tekrar içine gireceği yeni kötülük halkalarıyla belirginleşir. Hagen köpek polislerince yakalanıp barınağa kapatılacak, orada uyutulmaya götürülmeden önce köpeklerin alındığı odadaki televizyonda çok tanıdık Tom ve Jerry çizgi filmini diğerleriyle birlikte büyülenmiş gibi izleyecektir. Çizgi filmde *Macar Rapsodisi*'ni piyanoda çalanın bu kez bir "ev kedisi", yani Tom olması ise ironiktir. Çizgi film, bir hapishaneye dönüşen barınaktan kaçışın ve isyanın altyapısını içgüdüsel olduğu kadar sınıfsal olarak, ev kedisi-sokak köpeği karşıtlığı üzerinden hazırlar.

Barınak, bir hapishane metaforudur. Hagen'in burada gördüğü muamele, onu daha da vahşileştirecek, barınak görevlisini köpek dövüşünde öğrendiği saldırı biçimiyle öldürecektir. Bir kez öldürmek, artık daha çok canlının hayatına son vermenin de kapısını açmıştır. Onları barınağın parmaklıklarına tıkan beyaz adamı (belki de "Beyaz Tanrı"yı) öldüren Hagen, diğer köpeklerin gözünde bir lidere dönüşür.

Beyaz Tanrı'nın isim benzerliği dışında ırkçılık ve ötekileştirme eleştirisi nedeniyle Samuel Fuller'in kült filmi *Beyaz Köpek*'i (*White Dog*, 1982) anımsattığı, Kornél Mundruczó'yla yapılan röportajlarda da dile getirilmiştir. *Beyaz Köpek*'te Fuller, arabasıyla çarpıp yaraladığı bir köpeği evine alıp iyileştiren bir kadının, köpeğin sadece siyah ırktan insanlara saldırdığını fark etmesi ve köpeğin aslında önceki sahipleri tarafından bu yönde eğitilmiş olduğunu anlamasını ele alır. Irkçılık ve ötekileştirmenin, sonradan öğrenilen şeyler olduğunun köpekler üzerinden gösterilmesi açısından filmlerde bir ortaklık olduğu söylenebilir.[5]

Hagen'in öyküsüne koşut olarak Lili'nin hikâyesinde "iyi"ye dönüş görece daha kolay olur. Lili'yi nezaretten alırken çaresizlik içindeki babasının ağlaması, genç kızın yüreğini yumuşatır. Babası, onu Hagen'den uzaklaştırdığı için kendini suçlamaktadır. Baba kız ilişkisindeki bu sert viraj, yeni bir başlangıç olacak, Lili'yle babası artık daha birbirlerini anlamaya açık, daha toleranslı bir ilişki kurmaya başlayacaklardır. Bu babanın olduğu kadar Lili'nin babasına yaklaşımında da önemli bir dönüm noktası, birbirini anlamaya ve empati kurabilme gücüne bağlı olarak gelişen bir barıştır. Babası kızını konser için

---

5. Mundruczó kendisiyle yapılan röportajda Fuller'in filmine yapılan benzetmeden gurur duyduğunu belirtir. Ancak bu filmin ortaya çıkışında kendisini etkileyen iki yazardan söz eder: Coetzee ve Vladimir Sorokin. Yönetmen bu yazarların birinin Güney Afrika'dan, diğerinin ise Rusya'dan olmakla birlikte kendisine Doğu Avrupa gerçeğine ilişkin birçok şey söylediklerini ifade eder. Özellikle Coetzee'nin dünyasının, ele aldığı sürgün, memleket, ırkçılık, kolonyalizm konularının, Doğu Avrupa'nın da gerçeğini yansıttığını ifade eder (Talu, 2015).

hazırlayacak, onun yetişkinliğe adımını simgeleyen topuklu ayakkabılarını özenle giydirecektir.

Filmin en etkileyici sahnelerinden biri, açığa çıkan kötülüğün artık kimse tarafından kontrol altına alınamayacak ölçüye geldiğinin gösterildiği sahnelerdir. Hagen'in liderliğinde barınaktan kaçan köpekler, şehrin (Budapeşte'nin) sokaklarına yayılırlar. İnsanları korkuya boğan, onlara saldıran bu köpekler, bastırılan, kontrol altına alınmaya çalışılan ve bu yüzden yok edilenin, zalimce ve kontrolsüzce yok etmek üzere daha da kabarmış bir öfkeyle geri dönüşüdür. Film anlatısı bu noktadan itibaren Hagen'in ve Hagen gibilerin bir öç alma ritüeline dönüşür. Hagen'in içindeki kötülüğü açığa çıkaran köpek dövüşçüsünden, onu alıp satanlara ve hatta Hagen'i ilk gördüğünde ihbar eden ev sahibesine kadar ona kötülük edenler, birer birer Hagen'in liderliğindeki köpekler tarafından cezalandırılır. Filmdeki en tartışmalı ahlaki mesaj, bu cezalandırma ritüeliyle ortaya çıkar. Kötülerin cezalandırılmasıyla bir yandan seyirci *katharsis*e ulaşırken diğer yandan kontrolsüz ve vahşi cezalandırma biçimi, kötülüğün yeniden üretilmesine neden olur ve o ölçüde de tartışmalı hale gelir. Bir fabldaki ya da gerçeküstü bir masaldaki gibi neden-sonuç ilişkisi kurulduğu ve bunun bir masal olduğunun seyirci tarafından peşinen kabul edildiği de düşünülebilir. Buna rağmen film, gerçeküstü ile gerçekçi yapı arasındaki gelgitleriyle seyirciyi şaşırtır. Dostunun peşinden korkusuzca giden Lili, onun cinayetlerine parça parça tanık olur. Bu tanıklıklarla Hagen, Lili için giderek yabancılaşmakta, ondan uzaklaşmaktadır. Jean Baudrillard'a göre, "Başkalarına uygulanan şiddete bakarak kendinize ne kadar şiddet uygulanacağını görebilirsiniz. Kötülüğün egemenliği böyle bir şeydir" (2005, s. 165). Kısaca Hagen'deki bu değişim, Lili için baş edilmesi hiç de kolay olmayan bir boyuta ulaşmaktadır.

Bu intikam saldırılarının en ilginci ve ilki, Lili'nin de içinde olduğu konser salonuna yapılan baskındır. Aylardır provası yapılan konser sırasında, tarihi ve görkemli binada locaları ve salonu birden köpek sürüsü doldurur. Hagen, adeta başına açılan her türlü belanın başlangıcı olan provadan kovulduğu günün intikamı için ilk buraya gelmiştir. Aslında bu aşamada Lili'yi mi aradığı yoksa intikam peşinde mi olduğu belirsizdir. Bu sahneyi son derece çarpıcı kılan, Avrupa aristokrasisinin ve / veya burjuvazisinin sembolik mekânlarından konser salonunun, oraya ait olmayan ötekiler, safkan olmayanlar (köpekler) tarafından basılmış olmasıdır. Konser salonu ile Avrupa / safkan olmayan ötekiler ile göçmenler arasında kurulan metaforik bağlantı sarsıcıdır. Eski Avrupa'nın ve değerlerinin çözülmesi / çökmesi, dışladıklarının daha yabanileşmiş olarak dönüşüyle gerçekleşmektedir. Yönetmen Kornél Mundruczó şöyle der: "[Filmin] çoğunluğun ne olduğunu ve azınlığı yaratan çoğunluğu yansıttığını düşünüyorum. Aynı zamanda bizler kendi canavarlarımızı yaratıyoruz. Ve onları canavar, sokak köpeği, azınlık olarak etiketliyoruz" (Talu, 2015).

Baudrillard'a göre farklılık bir ütopyadır. "Öğeleri ayırt etme hayali ve onları yeniden bir araya getirme, bir düştür. İyilik ve kötülük ayrımı için de aynı şey geçerlidir" (1998, s.132-133). Bu açıdan "... farklılıklar, düzenli değiş tokuştur [...] Değiş tokuşun olanaksız olduğu her yerde terör söz konusudur. Yani hangisi olursa olsun kökten ötekilik bir terör kaynağıdır" (Baudrillard, 1998, s. 133). Film köpeklerin yarattığı terörün kaynağını Baudrillard'ın ifade ettiği gibi kötülükte ve yaratılan ötekilikte görmektedir. Dictinary.com'a göre 2016 yılının en çok merak edilip internette en çok aranan sözcüğünün "yabancı korkusu" anlamına gelen "zenofobi" (*xenophobia*) olması, ne yazık ki içinde yaşadığımız zamana ilişkin çıplak bir durum tespiti olduğu gibi, 2014 yapımı filmin temel sorunsalını da destekler bir göstergedir. Bu bilgi bize, Avrupa'da olduğu gibi, tüm dünyada belirgin biçimde başat hale gelen terörün –tek nedeni olmasa da– zenofobi ile desteklendiğini bir kez daha hatırlatmaktadır.[6]

Filmin ilk sahnesini daha büyük bir dehşet içinde yine seyrederiz. Sinematografik olarak ve sinemasal anlatım açısından son derece güçlü olan bu sahnede konser salonundan fırlayarak dostu Hagen'in peşine düşmüş olan Lili, sırtında trompetiyle artık saldırgan köpek sürüsünün[7] önünde bisiklet sürmektedir. Lili de kabaran bu öfke tufanında yok edileceklerden biridir. Hagen için özel biri, onun dostu değil, sıradan bir hedeftir. Filmin dramatik olarak da tepe noktası Hagen ve arkasındaki vahşileşmiş köpek sürüsüyle Lili'nin tek başına karşı karşıya geldiği sahnedir. Öfke ve güvensizlik, Hagen'i kendisi olmaktan uzaklaştırmış, onu dev bir köpek sürüsünün lideri haline getirmiştir. Güç ve iktidar, Lili ile aralarına büyük bir mesafe koymaktadır. Hagen ve Lili artık birbirlerine dostça ve güvenle değil, "yabancı ve zarar verebilecek öteki" olarak bakmaktadırlar. Hagen, dostu Lili'yi tanıyamayacak durumdadır. Filmin belki de en güçlü metaforlarından biri, köpek sürüsünün liderle birlikte veya lidere rağmen taşkın bir güce dönüşmesiyle oluşur. Güç, şiddete dönüştükten sonra, şiddetle kendi alanını oluşturduktan sonra, artık kontrol dışıdır. O güç, liderin de kontrolü dışına çıkabilir. Geri dönüşü olmayan bir şiddet olgusuyla nasıl karşı karşıya kalınabileceğini, zalimin yok ettiği iyilik karşısında nasıl kurbana dönüşebileceğini, madunun ise nasıl zalim olabileceğini gösterir film.

Tam da bu düşünceler arasında bir yolculuk yaparken Lili'nin trompetinden yayılan notalarla film zirveye ulaşır. Hagen, Lili'yi olmasa bile unuttuğu "kendini" hatırlar müzikle. İkisi arasında kurulmuş olan dostluk ve ortak geçmiş, müziğin iyileştirici gücüyle yeniden ortaya çıkar. Orfeus lir çalarak hayvanları

---

6. Bu kelimenin İngiltere'nin Brexit seçimleri, ABD'nin başkanlık seçimleri, Suriyeli mültecilerle ne yapılacağı üzerine tartışmalar, ırkçı polis saldırıları ve hatta transların hangi tuvaleti kullanacağı tartışmaları sırasında yayılan korkunun bir yansıması olduğu düşünülüyor. Katy Steinmetz, http://time.com/4583809/xenophobia-word-of-the-year-2016/ 28 Kasım 2016.

7. Bu sahnede herhangi bir özel efekt kullanılmamış olması ve çekimlerin 200 kadar köpekle yapılmış olması dikkat çekicidir.

ve aslında doğayı nasıl kendinden geçiriyorsa, Lili'nin trompetinden çıkan sesler de tüm masallardaki, efsanelerdeki, mitolojilerdeki gibi Hagen'i ve saldırmaya hazır tüm köpekleri sakinleştirir. Köpekler oldukları yere oturur ve düşünceli bir biçimde *Macar Rapsodisi*'ni Lili'nin trompetinden dinlerler. Kahramanın vahşi hayvanlarla dostluk kurması, hayvanların dilinden anlaması masallarda, efsanelerde karşılaştığımız doğaüstü olgulardan biridir. Hayvanlarla iletişim kurabilmek, kahramanın bir erdemidir.

Bu sahnede Lili'nin ilişki kurmak için gösterdiği çaba, Hagen'in içindeki iyiliğe müzikle seslenmesi, iyiliğe ilişkin bir soruyu akla getirir: Sınava tutulmamış, zora gelmemiş bir iyilik, iyilik midir?[8] Lili'nin iyiliği zorlu bir sınavdan geçmiştir. Kendisine saldırmak üzere olan köpeklerin, karşı-şiddetle durdurulmasına razı gelmemiş, babasının mezbahadan çıkarttığı alev püskürten tüpleri kullandırmamıştır. Silah yoktur, sadece müzik vardır. Lili'nin bu sınavdaki dayanma gücü, sadece Hagen'e yaptığı bir iyilik olmanın ötesinde, iyilik duygusunun ve düşüncesinin tüm Budapeşte sokaklarına yayılmasını sağlayacak kadar büyür. Hagen ve diğer köpeklerin karşısında yere yatıp köpeklerin göz seviyesinden onlarla bakışması, Lili'nin eşit bir ilişki için çalıştığını ifade eder. Bu mizansen Lili'yi, müziğiyle hayvanları büyüleyip onları yola getiren bir "master" olma konumundan kurtararak "gerçek bir iyi" yapar. Babasının Lili'nin yanına gelip aynı biçimde yere uzanması ise, sadece filmin başındaki baba-kız çatışmasının sona erdiğinin değil, iyiliğin çoğalabileceğinin iyimser bir habercisidir. Platon'a göre, "Dost ister ruh, ister beden, ister bambaşka bir şey olsun, ne iyi ne kötü iken bir kötülükten ötürü iyi olmak arzusuna düşendir" (Platon, 1997, s. 218). Dostluğun ve sanatın (müziğin) kötülükle baş edebilecek ve onu dönüştürebilecek güçte olmasına duyulan ihtiyacın hiç sönmemesi, belki de insanlık için en büyük adımdır. Böyle olması dileğiyle...

---

8. Terry Eagleton "Sınava tutulmamış, zora gelmemiş bir iyiliği gerçekten de takdir edebilir miyiz, diye sorabiliriz kendimize. İyilik, düşmanla çetin savaşında ehliyetini kanıtlamalı [...] diyen eski moda püriten inançta haklı bir yön var" der (2011, s.14-15).

Kaynakça

Baudrillard, J. (1998). *Kötülüğün Şeffaflığı: Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme* (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Ayrıntı.

Baudrillard, J. (2005). *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği* (Çev. O. Adanır). Ankara: Doğu-Batı.

Bauman, Z. (2000). *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları* (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı.

Eagleton, T. (2011). *Kötülük Üzerine Bir Deneme* (Çev. Ş. Bezci). İstanbul: İletişim.

Harari, Y. H. (2015). *Hayvanlardan Tanrılara Sapiens* (Çev. E. Genç). İstanbul: Kolektif Kitap.

Kayıran, Y. (2012). Arkadaşlık Fenomeni. *Cogito*, 68-69, 233-254.

Kiriş Yılmaz, N. (2015). Dostluk (Philia) Nedir?. *Maltepe Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Dergisi, 1&2*, 64-91.

Landau, A. (2016). White God. (2014). Directed and Cowritten by Kornél Mundruczó. *Psychological Perspectives, 59*(1), 149-151.

Platon (1997). *Lysis* (Çev. S. Eyüboğlu). İstanbul: Meb.

Steinmetz, K. (2016, 28 Kasım). Dictionary.com's 2016 Word of the Year is *Xenophobia*. http://time.com/4583809/xenophobia-word-of-the-year-2016 (Erişim tarihi: 27 Aralık 2016).

Talu, Y. (2015, 20 Mart). NDNF Interview: Kornél Mundruczó. *Film Comment,* Film Society of Lincoln Center.

http://www.filmcomment.com/blog/ndnf-interview-kornel-mundruczo-white-god/

(Erişim tarihi: 27 Aralık 2016).

Dördüncü Bölüm

Toplumsal Cinsiyet Üzerine

Havva Hakkında Her Şey

Özgür Yaren[1]

Zamanın hızla akıp geçtiğini, dünyanın aman vermeden değiştiğini, eskiden geçer akçe olan her ne varsa değerini, önemini, dünyayla ilgisini yitirdiğini anlatan bir bavul dolusu film bulursunuz. Primat belgesellerine benzeyen hikâyelerinde evlatlar, çıraklar ya da nankör bir *protégé*, gençliği ve bitmek bilmez enerjisiyle acımasızca hamle edip dünya ile rabıtasını yitiren ihtiyarların yerini alır. Nostaljik bir ton taşıyan filmlerde, geride kalan zamanların gelmekte olandan daha asude, daha düzgün, daha ahlaklı olduğu ileri sürülür. Gençlik enerjisi ise ihtiras ve açgözlülüğe tercüme edilir. Aslında insani değerlerle ilgisiz biyolojik durumlar olan gençlik ve yaşlılık, dünyanın düzenini simgeleyen evrensel bir temaya dönüşür.

Billy Wilder'ın daha sonra bir bavul dolusu filme referans olacak *Sunset Bulvarı* (*Sunset Boulevard*, 1950) adlı filmi, bizim Yavuz Turgul filmlerinden aşina olduğumuz bu temayı, dünyayla ilgisini tamamen yitirmiş, gerçeklikle bağını koparmış sessiz dönem yıldızı Norma Desmond'un günbatımındaki kişisel trajedisiyle ele alır. Onunla aynı yıl *Paramount*'a rakip stüdyo *Twentieth Century Fox*'un gösterime soktuğu bir başka film, *Perde Açılıyor* (*All About Eve*, Joseph Mankiewicz) ilk bakışta aynı temayı işler. Sahne ışıkları altında çevresini ve hayranlarını büyüleyen bir Broadway yıldızının sahip olduğu her şeye, işine, sevgilisine, arkadaşlarına ve yıldız tacına, korumaya aldığı ihtiraslı bir genç kız göz koyar.

Perde Açılıyor, yıldızlığın biyolojik yasalardan daha acımasız işleyen kurallarına göre yaşlanmakta sayılan bir kadınla onun yerini alabilmek için yanıp tutuşan genç bir kadının mücadelesidir. Görünüşte bir yandan evrensel kuşak savaşını ele alır, bir yandan da elde ne kadar klişe varsa kullanıp birbirini çekemeyen şirret Havva'lar hakkında bir hikâye anlatır. Ancak *Perde Açılıyor* kapanırken, 1950'lerin Amerikası'na en uzak seyirciye bile, bir polisiye kahramanının önem vermediği detayların birden başına üşüşmesi gibi, bir epifani yaşatır. Uyanık seyirci zaten henüz filmin başındayken durumun farkına var-

1. Doç. Dr., Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Öğretim Üyesi.

mıştır. *Perde Açılıyor* ya da orijinal adının doğrudan çevirisiyle *Eve Hakkında Her Şey*, sansür ve ağır denetleme nedeniyle karnından konuşsa da, denetleme dönemi filmleri arasında hem lezbiyen hem gey karakterlere yer veren sıra dışı bir örnektir. Filme adını veren Eve Harrington'ın (Anne Baxter), önemli karakterlerden biri olan Addison DeWitt'in (George Sanders) ve diğer yan karakterlerin eşcinsel eğilimleri, Hollywood yapım kodu nedeniyle filmde açık edilemese de defalarca ima edilir.

Sıra dışı eşcinsellik vurgusuyla Joseph L. Mankiewicz'in filmi, II. Dünya Savaşı sonrasında, soğuk savaş döneminde Amerikan toplumunun eşcinselliğe yönelik tavrını ortaya koyması bakımından eşsizdir. Film, dışarıdan gelen bir tehdit olarak düşünülen eşcinselliğin, soğuk savaş ideolojisinin söylemleriyle nasıl kodlandığının, homofobinin, soğuk savaşa özgü tehdit algısıyla nasıl bütünleştiğinin ve bu dönemde geçer Amerikan aile yapısı ve normatif cinselliğin nasıl tanımlandığının ipuçlarını verir.

Vito Russo, Amerikan sinemasında eşcinselliği ele aldığı öncü kitabı *The Celluloid Closet*'de (1987), eşcinsellik fikrinin perdede ilk önce erkek ve kadın rollerini kurcalamanın tehlikeleri hakkındaki korkularımızın bir yansıması olarak fark edilmeyen, görünmeyen bir tehlike olarak belirdiğini ileri sürer (s. 6). Öte yandan, daha gerilerden, sahne geleneğinden ve vodvillerden gelen kılık değiştirme, başka kimliğe bürünme, kimliklerin karıştırılması ve travesti komedisi, başından beri sinemanın ilgisini çeker (Russo, 1987, s. 6). Birilerinden saklanmak ya da bir yere sızmak için kadın kılığına giren bir erkeğe başka bir erkeğin yanlışlıkla, onu kadın sanarak asılmaya kalkmasından, onu tutup öpmeye, eteğinin altına bakmaya çalışmasından daha komik ne olabilir? Ortada kocaman bir yanlışlık var; şaşkın çapkın, bilseydi o perukanın altında bir erkek olduğunu, böyle bir hamlede bulunmazdı! Burada komedi, seyirciyle perdedeki karakter arasındaki bilgi farkından doğar. Seyirci en çok, kılık değiştirildiği gün gibi ortada olmasına rağmen şaşkının, durumun farkına varamamasına güler. Cinsel normların sınırlarında gezse de sonunda yanlışlığın açığa çıktığı, geçiciliği özenle vurgulanan bu kılık / kimlik değiştirme sahneleri, güvenli komedilerdir.

Gizliliği ima ettiği için asıl tehlike, normatif cinselliğe sığmayan karakterlerin görünüşleri ve davranışlarıyla heteroseksüel kadınlardan ve erkeklerden farklılık göstermeyerek görünmezlik kazandıkları durumlardır. Savaş sonrası Amerikan toplumu bir yandan cezalandırma pratikleriyle eşcinselleri gizliliğe (kimliklerini gardıropta saklamaya) mecbur kılarken, diğer yandan da bu gizliliği toplumun temellerine yönelik büyük bir tehlike olarak algılar.

Birleşik Devletler'de özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında cinsiyet ve cinsellik normlarına uyumsuzluğa yönelik şiddeti artan bir devlet baskısının olduğu, bunun da gey ve lezbiyenlerin bu dönemde artan görünürlüğünün sonucu olduğu kabul edilir. Tarihçi Margot Canaday, bu dönemde ilk kez,

göçmen kabulünde, yurttaşlık hakkı verilmesinde, devlet yardımlarında ve ordu hizmetinde eşcinselliğin eleyici bir kriter olarak dikkate alındığını, böylece eşcinselliğin medikal ve psikiyatrik bir kategori olmanın yanı sıra legal bir kategori haline geldiğini ileri sürer (2009, s. 4).

1950'de, Mankiewicz'in filmiyle hemen aynı zamanda yayınlanan, ABD Senatosu Tahsisat Komitesi'nin "hükümette çalışan homoseksüeller ve diğer cinsel sapkınlar"a ilişkin raporu, toplumun karşısındaki bu görünmez tehlikeye dikkat çeker: "Pek çok erkek homoseksüel fiziksel görünüm ve genel davranış bakımından oldukça erkeksi görünürler. Çoğu kadın homoseksüelin de dışarıya yönelik davranışlarında kadınlığın her hali mevcuttur" (Corber, 2005, s. 4). Rapor kamuda çalışan homoseksüellerin büyük bir tehdit olduğunu, çünkü hem kurumdaki diğer çalışanları da olumsuz etkileyebileceklerini hem de yabancı casusların şantajlarına karşı daha savunmasız olduklarını iddia eder. Dahası, bu tür kamu görevlilerinin polis kaydı olmadıkça açığa çıkarılıp kamudan ihraç edilmelerinin neredeyse imkânsız olduğunu vurgular (Corber, 2005, s. 4).

Eşcinselliğin gizlilikle ilişkilendirilmesi ve bu nedenle toplum için daha büyük bir tehlike olması, bütün soğuk savaş dönemi boyunca yaygın olarak işlenen bir temadır. Genç oğlanları eşcinsellik tehlikesine karşı bilinçlendirmek için kamu spotu olarak yapılan bir eğitici film, gençleri aynı konuda uyarır: "Civarda bir homoseksüelin olup olmadığını asla bilemezsiniz. İlkin normal görünebilir ve akıl sağlığının yerinde olmadığını anladığınızda çok geç kalmış olabilirsiniz. Bu nedenle grubunuzdan ayrılmayın ve yabancılarla yalnız kalmayın" (*Boys Beware*).

Eşcinselliğin kolaylıkla fark edilememesine ve bunun doğurabileceği fazladan tehlikelere yapılan vurgu, soruşturma altındaki eşcinselleri, Soğuk Savaş döneminin cadı avı sırasında soruşturulan komünistlerle ve parti sempatizanlarıyla ilişkilendirmiş olur. Bu ilişkilendirmenin mantığına göre eğer gey ve lezbiyenler tersine çevrilmiş bir cinsel kimlikle kolayca tanımlanamıyorlarsa, onlar da fark edilmeden devlete sızabilir ve "normal" devlet görevlilerini sapkınlığa sürükleyerek devleti içeriden yıkabilirler (Corber, 2005). Sonunda eşcinselliğin de Soğuk Savaş'ın diğer tehlike odakları gibi Amerika'ya dışarıdan gelen, Amerikan olmayan bir durum olduğu, zamanında fark edilmezse, en az diğer beşinci kol faaliyetleri kadar ulusal güvenliğe tehdit oluşturacağı düşünülür. Nitekim 1950'lerde, sonradan "Lavanta Kaçıran" (*lavender scare*) diye anılacak kampanyayla komünist ya da sempatizan olarak suçlananlardan çok daha fazlası eşcinsellik suçlamasıyla kamudan ihraç edilir (May, 2008, s. 13).

İşin ilginci, "gardıropta saklanmak" olarak adlandırılan bu gizliliğe devletin soruşturmalar, hak mahrumiyeti kararları ve cezalarla ürettiği baskının yol açmasıdır. 20. yüzyıl ortalarında eşcinselliğin türlü bürokratik süreçlere konu edilmesi, aynı zamanda toplumu homoseksüeller ve heteroseksüeller olarak açık bir biçimde ikiye ayıran, daha önce belirgin olmayan bir çizgi-

nin[2] çizildiğini gösterir (Canaday, 2009, s. 12). Ancak bu kristalleşme erkek eşcinselliğiyle ilişkilidir. Lezbiyenlik söz konusu olduğunda gerek kadınların toplumsal statüsünün ulusal tehdit oluşturmaya uygun olmaması, gerekse de lezbiyen kadınların cinsel davranışlarını tanımlayıp yasal işlem yapabilmenin pratik zorlukları nedeniyle federal devletin kadın eşcinselliğini sorun olarak tanımlaması ve harekete geçmesi daha uzun sürer (Canaday, 2009, s. 177). Homoseksüellikle ilişkili suç kayıtlarının da gösterdiği gibi, kadınlar birinci sınıf yurttaşlığa erişmedikçe (orduya ya da kamu hizmetine girmedikçe) lezbiyenliğe karşı kayıtsız kalınır (Canaday, 2009, s. 12-13).

Özetle 1950'lerden itibaren eşcinsellerin toplumsal görünürlüğü bir yandan artarken, bir yandan da yoğunlaşan cezalandırma pratikleri ve devletin fiilen gizlenmeye yönlendirme (gardırop) siyaseti nedeniyle baskı altına alınır. Canaday'a göre "gardırop" 20. yüzyılın sonuna doğru giderek belirginleşen bilinçli bir devlet stratejisidir; devlet norm dışılığı tanımlarken özellikle belirsiz davranır ve gizlenebilenlere geçiş izni verir (2009, s. 256). Canaday'ın bu yorumu, cinsel tarihçilerin cinselliği ve özellikle II. Dünya Savaşı sonrası homofobiyi, soğuk savaş anksiyetesi ve McCarthyci retorikle ilişkilendiren yaygın kabule alternatif bir yaklaşım getirir.

Eşcinseller, gündelik hayatta olduğu gibi perdede de görünmezdir. Cinsel normların dışına çıkılmasının filmlerde temsili, henüz savaş öncesinde yasaklanmıştır. Büyük Hollywood stüdyolarının uzlaşısıyla 1968'e dek filmleri denetleyen Film Yapım Kodu (*Hays Code*), sadece norm dışı cinsel konumların temsilini (metinde "cinsel sapkınlık" olarak geçer) değil, onlara ilişkin her türlü imayı da yasaklar.[3]

Özellikle eşcinsellik temsillerine ilişkin bu yasak öylesine ciddiye alınır ki 1940'larda ve 1950'lerde sansür, gizli anlamların ve imaların peşinde aşırı yorumlamalarla ilgisiz diyalogları bile mahkûm eder. Russo'ya göre özellikle İngiliz tiyatro uyarlamaları, Britanya İngilizcesinin kimi yönleriyle Amerikan toplumunda kulağa efemine gelmesi nedeniyle homoseksüellik imasıyla suçlanır (1987, s. 92). Bu sıkı düzenlemelere ve işgüzar sansürcülere rağmen stüdyolar çeşitli uylaşım ve klişeleri kullanarak filmlerde örtük eşcinsel karakterlere yer vermeye devam ederler. 1950 yılı, özellikle örtük lezbiyen karakterlerin bolluğu bakımından verimli geçer. Bu yıl gösterime giren Michael Curtiz'in *Trompetli Adam* (*Young Man with a Horn*) filminde Lauren Bacall'ın oynadığı sofistike Amy North ve John Cromwell'in *Caged* filminde Hope Emerson'un canlandırdığı sadist hapishane müdürü Evelyn Harper karakteri,

---

2. Oysa 20. yüzyılın başlarına dek çoğu devlet sapkınlarla ilişkiye giren erkekleri (erkeksi ve aktif oldukları sürece) sapkınlıkla değil ahlaksız davranışta bulunmakla suçlamıştır. Bu da toplumu homoseksüeller ve heteroseksüeller olarak açık bir biçimde ikiye ayıran ahlaki bir çizginin henüz oluşmadığı anlamına gelir (Canaday, 2009, s. 11).

3. http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html.

Perde Açılıyor'un Eve Harrington'uyla birlikte açık edilmemiş lezbiyen duyguları ve aynı zamanda cinai dürtüleri paylaşan cinsel yönelimi örtük karakterlerdir (Russo, 1987, s. 100).

Perdeler Açılır, Dolap Kapakları Aralanır

Eve'in ilgi odağı olduğu bir ödül töreniyle başlayan film, uzun bir geridönüşle hikâyeyi en başından alır. Işıkların altında şık gece kıyafeti ve mücevherlerle parıldayan çekici kadın, hikâyenin başında karşımıza gece vakti karanlık bir sokakta, başında eski bir şapka, üzerinde kirli bir erkek pardösüsüyle gölgelerin içinden oğlan çocuğu gibi çıkar. Sesi boğuk ve derindir. Ancak kendisini büyük yıldız Margo Channing'in (Bette Davis) soyunma odasına davet ettirir ettirmez ilk halinden sıyrılır ve Margo'nun şefkatli kanatları altına girip onun asistanlığını yapmaya başlayınca dış görünümünden ses tonuna, erkeksi (*butch*) halini geride bırakır. Margo'nun dünyasına girmek için tereddütle başlayıp prova edilmişçesine ustaca sürdürdüğü talihsiz aşk hikâyesi –evlendikten hemen sonra savaşa gidip geri dönemeyen eş– onu kederli bir dul olarak heteroseksüel kadın konumuna da yerleştirir. Eve'in dokunaklı hikâyesine inanmayan ve bizim de kuşkulanmamızı sağlayan, sadece Margo'nun sözünü budaktan sakınmayan, kaçın kurası, erkeksi kişisel asistanıdır.

Eve'le tanıştıktan hemen sonra, havaalanında Margo'nun yönetmeni ve sevgilisi Bill'i Los Angeles'a uğurlama sahnesi, Eve'in dokunaklı hikâyesini anlatırken gizlediği erkeksi lezbiyen tavrının en belirgin olduğu andır. Bill, uçağa yönelip iki kadını yalnız bıraktığında Eve, Margo'ya sarılmak istercesine arzuyla bakar. Eve'in hamlesi Bill'in geri dönüşüyle yarıda kalır. Bir sahne öncesinde Bill'in Margo'yu öpmek için uzanmasını Eve'in bilerek kesintiye uğratmasıyla örtüşüp bir *mise-en-abyme* oluşturan bu an, Bill ve Eve'i aynı konumda, Margo'nun sevgilisi olarak eşitler. Nihayet Bill uçağa yürüdüğünde geride kalan Margo, Eve'in koluna girer ve bu yeni çift, kol kola yürüyerek uzaklaşırlar. Bu görüntüye eşlik eden Margo'nun dış sesi, görsel imayı daha da güçlendirir: "Aynı gece Eve, üst kattaki küçük misafir odasına yerleşti. Sonraki üç hafta masallardan çıkmış gibiydi. Bense son perdedeki Sindrella'ydım. Balayı başlamıştı." Böylece sevgilisi Bill'i kıskançlıkla seven, en samimi anında kadınlık vazifelerinden bahseden Margo'yla normatif kadınlığı canlandıran Eve arasında yıldız oyuncu ve kişisel asistanı ilişkisinden fazlası olduğu ima edilir.

Filmin ilk yarısında Eve'in kötücül bir yalancı olduğunu bize hatırlatan Margo'nun asistanı Birdie de cinsel yönelimi belirsiz, erkeksi bir karakter olarak tasvir edilir. Birdie'yi canlandıran Thelma Ritter'in oyunculuk kariyeri ve kişisel hayatı da –evli ve çocuklu olduğu halde, o dönemde New York, Fire Island'da boy veren bir lezbiyen cemaate katılmış– filmin ilk seyircileri için bu betimlemeye katkı sunuyor olmalıdır (Corber, 2005, s. 10). Film ilerledikçe

kadınsı (lezbiyen terminolojisinde *femme*) –ve sinsi– Eve, erkeksi Birdie karakterini yerinden eder. Film, böylece lezbiyenliğini saklayan bir karakterin, heteroseksüel bir kadını baştan çıkarabilme ihtimalindeki büyük tehlikeyi vurgulamış olur (öte yandan Eve'in erkekleri baştan çıkarma girişimleri hüsrana uğrar). Nihayet seyircinin kolaylıkla özdeşleşebileceği Margo'nun bir lezbiyenin ağına düşme tehlikesi, Eve'in hem Margo olmak hem de Margo'ya sahip olmak istemesi nedeniyle ortadan kalkar. Eve onu taklit ettikçe, onun yerine geçmek istedikçe Margo, Eve'den uzaklaşır. Böylece onunla özdeşleşen kadın seyirciler de lezbiyen yayılma tehlikesinden –kendilerinin de lezbiyenleşmesinden– kurtulurlar. Elbette makul bir süre boyunca bu ihtimalin heyecanını yaşadıktan sonra.

Margo'nun Eve'e tahammülünü yitirdiğini iyice açık ettiği parti sahnesi, iki kadın arasındaki yakınlaşmadan dolayı duyduğu pişmanlığı dışa vurur. Margo, gerçek bir drama kraliçesi gibi acı sözlerle etrafına saldırdıktan sonra yorgun ve yıkılmış halde yatak odasına çıkarken Bill'in yardım teklifini kendi pişmanlığının bildirisine dönüştürür. "Ne yapacaksın? Beni yatağa mı yatıracaksın? Giysilerimi çıkarıp başımdan mı tutacaksın? Üstümü örtüp ışıkları söndürerek usulca dışarı mı çıkacaksın? Eve olsa öyle yapardı, öyle değil mi Eve?" Bu pişmanlık ifadesi, Margo'nun cinsiyet normlarına geri döndüğünün de bildirisidir. Eve, oynadığı rolde ısrar ederek "Eğer isterseniz.." diye yanıtladığında Margo "İstemem!" diye üsteler. Nihayet bu görevi, Hollywood'dan dönen sevgilisi Bill üstlenir.

Margo ancak Eve ile birlikte yaşadığı üstü örtülü lezbiyen ilişkiden ötürü duyduğu vicdan azabını açık ettikten sonra, onu normal bir kadın olmaktan alıkoyan diğer özelliğinden, yıldız bir oyuncu olmasından dolayı da pişmanlık belirtir. "Bir kadının kariyer sahibi olması tuhaf iş. Merdivende tırmanırken hızlanmak için geride bıraktıkların... Bir kadın olmaya geri döndüğünde onlara ihtiyacın olacağını unutuyorsun." Nihayetinde Margo, bir erkeğe sahip olmadan kadın olmanın mümkün olamayacağını da itiraf ederek tövbe etme sürecini tamamlar. Böylece kadınlığın, ancak ve ancak heteroseksüellikle ilişkili olduğu vurgulanmış olur.

Filmin son sahnesinde hemcinsine karşı zafiyetin, Eve'in de sonunu getireceği ima edilir. Eve'in ödül aldığı gece, kendisine hayran bir genç kız gizlice dairesine girer. Eve, polise haber vermek ya da genç Phoebe'yi (Barbara Bates) göndermek yerine, tıpkı kendisi gibi ısrarcı ve teklifsiz kızın birden kişisel asistanı gibi davranmasına ses çıkarmaz. Yazar-yönetmen Mankiewicz'e göre onun son sahnede bir başka entrikacı kadına zafiyet göstermesi, fiziksel çekiciliğin sonucudur; zira Eve, Margo Channing (Bette Davis) gibi bir garibanı kanatları altına alabilecek türden bir cömertliğe sahip değildir (Russo, 1987, s. 101).

Bu sahnede aynalar sayesinde kelimenin sözlük anlamıyla gerçekleşen *mise-an-abyme*, yeni bir yırtıcı genç kadının, Margo'nun yerini alan Eve'in

yerini almaya hazırlandığını gösterir. Önce Phoebe, kapıyı çalıp Eve'in takside unuttuğu ödülünü getirenin DeWitt olduğunu söylemez. Güvenilmezliği seyirci önünde açığa çıktıktan hemen sonra Eve'in kostümünü giyip ödülünü eline alan Phoebe'in aynalarda sonsuz sayıda çoğalan görüntüsü, Eve'in bir vakitler Margo'yu taklit ettiği ve hayali seyircilere selam vererek onun yerine geçtiği sahneyi hatırlatır. Kadınların birbirleriyle özdeşleştikleri, birbirlerinin yerine geçtikleri, aynı zamanda birbirlerini arzuladıkları bu sahneler, öncelikle Eve Harrington'un sonunun başlangıcını bildirir. Diğer yandan, aynalarda katlanarak heteroseksüel kadın görünümleriyle birbirlerini kandıran ve gittikçe çoğalan gizli lezbiyen ordusunu, Amerikan toplumunun karşı karşıya olduğu bu büyük tehlikeyi haber verirler.

Perde Açılıyor'da karakterlerin lezbiyenliklerinin belirgin bir biçimde vurgulandığı sahneler, dikkat çekici bir biçimde bu karakterlerin sinsi, yalancı ve tehlikeli yönlerinin vurgulandığı anlarla bir aradadır. Phoebe'nin kısa sahnesinde sergilediği masum, kadınsı (*femme*) performansı, söylediği açık yalanla ve açgözlülüğüyle kesilir. Eve'in erkeksi haliyle uydurma hayat hikâyesini anlattığı kadınsı performans, arka arkaya gelir. Pansiyondaki oda arkadaşı, telefonda yardıma ihtiyaç duyan endişeli genç kız rolü oynadıktan sonra çok kadınsı görünmeyen jestlerle Eve'e sarılır ve birlikte üst kata, yatak odalarına çıkarlar. Normatif kadınlık performansını içeren bu lezbiyen karakterlerin perdedeki diğer lezbiyen olduğu varsayılan karakterlerden farkı, asıl kişiliklerini gizleyerek "takiye yapmaları"dır. Bu fark, kimi araştırmacıya göre soğuk savaş döneminin görünmez tehlike olarak kodlanan lezbiyen inşasından ilham alır (Corber, 2005), kimine göre ise gizlenme, lezbiyenliğin bürokratik mekanizmalardan sakınabilecek, kalabalığa karışmasına izin verilen tek halidir (Canaday, 2009).

Nüfuzlu ancak kötücül ve bencil tiyatro eleştirmeni Addison DeWitt, filmin bir diğer örtük eşcinsel karakteridir. Addison temsili, cinsel sapkınlığı yasaklayan yapım kodunun arkasından dolanmak için stüdyoların geliştirdiği tüm göstergeleri içerir: Şık giysiler, zarif bir üst sınıf aksanı, mesafeli, şirret (onun için "balıkçı karısı" der Bill) bir vurgu taşıyan espri anlayışı ve kadınlarla ilişkilendirilen bir meslek (Corber, 2005, s. 15). Margo'nun hüsrana uğradığı partide DeWitt, tiyatrocular hakkında konuşurken aynı zamanda eşcinselleri de ima eder: "Bizim ortak yönümüz anormallik. Biz tiyatrocular, insanlığın geri kalanından farklı bir türüz. Biz hakiki sürgün kişilikleriz."

Normların dışında kalan cinsel yönelimlerinin getirdiği yoldaşlık, DeWitt'i Eve'e yaklaştırır. DeWitt, bu tesadüfi yoldaşlığı dramatik bir biçimde dile getirir: "Sen sözüne güvenilmez bir insansın, Eve. Ben de öyle. Bu bizim ortak noktamız. Aynı zamanda insanlığa duyduğumuz nefret, sevmeye ve sevilmeye yeteneksiz oluşumuz, doymak bilmez ihtiraslarımız ve yeteneğimiz. Biz birbirimizi hak ediyoruz." DeWitt'in sevmeye yeteneksizlik iddiası, 1950'lerin

tıbbında, homoseksüelliğin kökenini narsisizmden alan bir psikopatoloji olduğu düşüncesinin yankısı gibidir (Corber, 2005, s. 15).

Ancak filmin homofobik söylemine ilişkin hikâyeyi karmaşıklaştıran, bu söylemin tersine çalışan ve filmin ideolojisi içinde çatlaklar oluşturan pek çok detay vardır. Öncelikle *Perde Açılıyor,* perdede eşcinselliğin imasının bile yasak olduğu, gündelik hayatta normatif cinselliğe uymayan herkesin gardıroba mahkûm edildiği bir çağda, onur yürüyüşünde kortej grubu oluşturacak kadar kalabalık lezbiyen ve gey karakterleriyle cüretli bir görünürlük yaratır. Yasak konulara değinebilmek ve tabuyu göstermek söz konusu olduğunda bu film, cinsel sömürü filmleriyle yarışabilecek bir pervasızlığa ve cürete sahiptir. Bu açıdan film Comolli ve Narboni'nin orijinali *Cahiers du Cinéma* dergisinde yayınlanan öncü makalesinde söz ettiği, egemen ideolojinin gerçekliği betimleme biçimine karşı gelen film sınıflandırmasına, özellikle açıkça politik olmasa da formu ve yapısıyla konusunu politize eden ve fiilen egemen ideolojinin "tersine çalışan" filmler kategorisine kolaylıkla yerleşebilir (1971).

Özellikle Bette Davis'in Margo performansı, Margo'nun normatif kadınlıkla sınırlanamayan belirsiz yönelimiyle birleştiğinde, filmin yapım kodunun onayladığı ideolojisinin aleyhine çalışan devasa bir çatlağa dönüşür. Büyük bir Broadway yıldızı olan Margo, bütün ilişkilerinde frapan, aşırı ve teatral tavırlarıyla bir divanın *camp* performansını sergiler. Üstelik pek çok eleştirmen, Mankiewicz'in Margo karakterini, gürültülü özel hayatı ve lezbiyen ilişkileriyle de tanınan sahne aktristi Tallulah Bankhead'den esinlenerek tasarladığını, saçı, yüz ifadeleri ve boğuk sesiyle Davis'in performansının Bankhead taklidine dayalı olduğunu ileri sürer (Corber, 2005, s. 11).

Margo karakteriyle sergilediği *camp* performans, Bette Davis'i *drag queen* şovlarında taklit edilmesi sevilen bir figüre dönüştürür (Bradshaw, 2008, s. 77). *Perde Açılıyor* ise egemen ideolojinin tersine çalışan niteliği sayesinde, denetleme ve sansürün etrafından dolaşmak için benimsediği homofobik söyleme rağmen, zaman içinde *queer* sinemaseverlerin, özellikle gey erkeklerin *camp* olarak kabul edip değer verdikleri bir klasik Hollywood filmi haline gelir (Benshoff & Griffin, 2006, s. 70). Filmin çatlaklarından sızarak zaman içinde kanon haline gelen karşı kültürel konumu, onu lezbiyen sanatçılar için de önemli bir referans haline getirir. Kaucyila Brooke ve Jane Cottis'in *Yalnız Kuru Öpücükler* (*Dry Kisses Only,* 1990) adlı videosu, diğer Hollywood klasikleriyle birlikte *Perde Açılıyor*'u da lezbiyen alt metni açık edecek biçimde yeniden kurgular ve filmin kripto-*queer* kahramanı Eve'i gardıroptan çıkarır (White, 1999, s. 34). Böylelikle homofobik olmaya zorlanmış *tuhaf* bir filmin hikâyesi, kırk yıl sonra açılıp gün yüzüne çıkmış olur.

Epilog

Bugün 1950 yılından ve soğuk savaşın biçimlendirdiği toplumdan olabilecek en uzak noktadayız. Dışarıdan gelecek saldırı korkusunu içerideki gizli hainler ya da beşinci kol temasıyla güçlendiren ve egemen ideolojinin dışında kalan her kesimi potansiyel düşman olarak gören soğuk savaş Amerikası, normatif cinselliği de büyük bir tehdit olarak görüyordu. Günlük hayatta olduğu gibi perdede de eşcinsellerin görünmez olması sağlanmaya çalışılıyordu. Cüretkâr bir istisna olarak ele aldığımız *Perde Açılıyor,* egemen ideolojinin gerçekliğine karşı, ancak gardırobun aralık kapısından güç bela görünen bir alternatif sunmaya cesaret edebiliyordu.

O öyle bir zamandı. Ancak sonraki on yıllarda eşcinsel topluluklar, yer yer yoğunlaşan baskıya rağmen görünür ve etkili bir karşı kültürel alan yaratabildiler. Zamanla bu karşı kültürel alan toplumsal bir mücadele hareketine döndü, belirgin biçimde politikleşti. 1980'lerde kuramsal bir boyut kazanmaya başladı ve 1990'lara gelindiğinde cinsiyetin ve cinselliğin toplumsal bir inşa olduğu fikrinin kabul görmesini sağladı. Bu kuramsal yapı, bir yandan şemsiye kavram olarak *queer*'i dolaşıma sokup savaş sonrası belirginleşen ikili kavramları, eşcinsel ve heteroseksüel ayrımını eskitti; diğer yandan da farklı cinsel yönelim, tercih ve performans türleri, onur yürüyüşlerinin kortej grupları mantığıyla ayrı ayrı tanınıp gittikçe uzayan kısaltmalarla anılır oldu. Bu kuramsal çeşitlenmeye koşut olarak LGBT toplumu, Amerika'da hızla anaakıma tırmandı ve kültürün meşru bir parçası olarak kabul görmeye hak kazandı. Bu arada *queer* hareket, toplumsal mücadeleye ilk başladığında sahip olduğu karşı kültürel ve muhalif bagajını, merkeze ve meşruluğa doğru yürürken, tıpkı Margo'nun kariyerine yükselirken yaptığı gibi geride bıraktı ve orduda görev alma, evlat edinme, yasal evlilik gibi yurttaşlık haklarının edinilmesine odaklandı. Bu mücadele parmak ısırtan bir başarıyla tamamlanıp LGBT toplumu da siyaseten doğruculukla korunma aşamasına geldiğinde, bu kez bu değişime ayak uyduramayıp merkezde yeni beliren bu değerleri kabullenmeyi istemeyenler bağnazlıkla suçlandı ve anaakımın dışında kalıp marjinalleştiklerini hissettiler. Eşcinsel evlilikler federal düzeyde yasalaşırken eşcinsel çiftlerin düğünleri için pasta yapmayı reddetmek, ayrımcılık suçu olarak tanımlanmaya başladı (*Oregon bakery*). Bu tuhaf yer değiştirme, başka kaygılarla birlikte bugün Amerikan politikasını rehin alan sağ popülizmin yakıtı oldu. Bugün Çay Partisi'nden Alternatif Sağ'a (*Alt-right*) pek çok yeni gerici hareket, siyaseten doğruculuğa ve siyahlar, göçmenler, Müslümanlar gibi *queer*'lerin de kısmen koruma altına alınmalarına yönelik tepkiyi istismar ediyorlar. Son on yılda merkez siyasetinin koruması altına giren yeni insani değerlere karşı çıkmak üzere düşünce özgürlüğü, vicdan özgürlüğü gibi anayasal kavramlar çerçevesinde bir tartışma yaratıyorlar. Bu tartışma,

maalesef aynı dönemde neo-liberal politikaların yoksullaştırıp güvencesiz kıldığı kitleleri kendi aleyhlerine harekete geçirmeye de yardımcı oluyor. Önceki on yılda güç bela devreye sokulabilmiş sosyal devlet uygulamalarına bile tahammülü olmayan Trump gibi sağ-popülist liderlerin devlet destekli sağlık sigortasına ihtiyacı olan milyonlarca yoksul beyaz Amerikalı tarafından desteklenmesinin nedenlerinden biri de, toplumsal katmanların eşi görülmemiş hızda gerçekleşen yer değiştirmesi olmalı. *Perde Açılıyor*'u 1950'den ve soğuk savaş döneminden işte bu kadar uzakta izliyoruz. Araya giren mesafenin büyüklüğü, dönemin seyircisinin şıp diye anlayacağı uylaşımları, ipuçlarını, imaları bizim için okunmaz kılıyor. Filmin yüzeydeki söylemi, günümüzde karşılığını büyük ölçüde kaybetmiş durumda. Buna rağmen *Perde Açılıyor*, başka marifetlere de sahip olmalı ki dünyayla rabıtasını yitiren ihtiyarlara benzemiyor.

Kaynakça

Benshoff, H. M. & Griffin, S. (2006). *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America.* Rowman & Littlefield Pub Inc.

Bradshaw, M. (2008). Devouring the Diva: Martyrdom as Feminist Backlash in The Rose. *Camera Obscura 67, 23*(1) doi 10.1215/02705346-2007-024

Canaday, M. (2009). *The Straight State: Sexuality and Citizenship in Twentieth Century America.* Princeton: Princeton University Press.

Comolli, P. & Narboni, J. (1971). Cinema/İdeology/Criticism. *Screen, 12*(1), 27-38.

Corber, R. J. (2005). Cold War Femme: Lesbian Visibility in Joseph L. Mankiewicz's All About Eve. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies, 11*(1), 22.

Davis, S. (1961). Boys Beware. *https://www.youtube.com/watch?v=8NZvtvt2JqA*

(Erişim tarihi: 15 Aralık 2016)

http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html (Erişim tarihi: 13 Aralık 2016).

Mankiewicz, J. L. (Yönetmen). (1950). *All About Eve* [Film]. ABD: *Twentieth Century Fox.*

May, E. T. (2008). *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era.* New York: Basic Books.

"Oregon bakery pays $135,000 in state-ordered damages to same-sex couple after refusing to bake wedding cake." *Daily News*, http://www.nydailynews.com/news/national/bakery-pays-135k-refusing-gay-wedding-cake-article-1.2479452

(Erişim tarihi: 1 Nisan 2017).

Russo, V. (1987). *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies.* Harper Collins.

White, P. (1999). *Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability.* Bloomington: Indiana University Press.

Carol'da Eşcinsel Arzu ve Mutluluk Vaadi

Eren Yüksel[1]

Eleştirmenler tarafından Yeni Queer Sinema'nın temsilcisi, "kadın filmleri yönetmeni" gibi pek çok kavram etrafında tanımlanan Todd Haynes, ilk filminden son filmine kadar muhafazakâr toplumsal düzenin dışında yer alan ve sınırları aşan karakterleri konu almasıyla ve modern yaşamın norm dışı görülen aşırılıklarını ya da özgürlüklerini cisimleştirmesiyle adından söz ettiren önemli Amerikalı yönetmenlerden biridir. Çoğu filminde 1950'lerin muhafazakâr, görünüşte homojen toplumu tarafından bastırılan arzulara ve karakterleri çevreleyen şiddete değinen Haynes, filmlerini geçmişi yeniden değerlendirme çabası etrafında inşa eder. Etkilendiği yönetmenler arasında sıralayabileceğimiz Douglas Sirk gibi kimi zaman melodram kodlarını kullanan yönetmen, ataerkil bir toplumda ötekileştirilen kadınların ve geylerin bakış açılarına, arzu ve isteklerine yer verir. Ancak Haynes, Sirk'ün filmlerinde olduğu gibi anlatıyı Hollywood'un kodlarıyla sınırlandırmaz. Sirk'ün filmleri, Amerikan rüyasına ilişkin etiğin başarısını iddia ederek acı veren pek çok çatışmayı görmezden gelirken (Cook, 2005, s. 15), Haynes çatışmaları çözümlemeden bırakır, karakterleri sabitleştirmekten ya da Justin Wyatt'ın deyişiyle, etiketlemekten / adlandırmaktan kaçınır (2007, s. 211). Wyatt'ın da belirttiği üzere Haynes, *queer* bir temsil / anlatı oluşturmak yerine, daha çok geylerin belli bir tarihsel süreçteki görünürlüğünü konu alır. "Haynes'in yapıtları, gey / lezbiyen / *queer*'leri diğer marjinal grup ve kişilerle bir araya getirme yönündeki bir arzuyu ortaya koyar. Bu süreç içerisinde, toplumun egemen ve ikincil konumlarında yer alan gruplar arasındaki ayrımın kesinliği, toplumsal düzen içinde 'diğerlerine' ayrılmış olan mekân ihlal edilerek belirsizleştirilir" (Wyatt, 2007, s. 206). Geçmişe nostaljik bakış, onu idealize etmekten çok eleştirel bir çerçevede hatırlatmaya, yeni bir tarih oluşturmaya işlerlik kazandırır. Haynes'in melodrama bakışı da bu çerçevede değerlendirilmelidir. Bastırılmış kadınsı arzuları ve endişeleri ifade etmek için kadın filmlerini kullanan Haynes'in sinemasında

---

1. Dr., Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Öğretim Üyesi.

tür, postmodern pastişin ötesinde sistematik bir estetik ve kültürel eleştiriye dönüşür (Belau & Cameron, 2016, s. 35, 36); dolayısıyla hem yeniden çağrılır hem de yerinden edilir (Doane'dan aktaran Belau & Cameron, 2016, s. 35).[2] Bu bağlamda lezbiyen bir aşkı konu alan *Carol* da yönetmenin melodram kodlarını yeniden değerlendirdiği filmlerinden biridir. Patricia Highsmith'in Claire Morgan ismiyle yayımladığı ve kitabın ancak sonraki baskısında kendisine ait olduğunu kabul ettiği *Tuzun Tadı* (*The Price of Salt*, 1952)[3] adlı romanından uyarlanan film, lezbiyen arzu hakkında mutlu sonla noktalanan ilk kadın romanı olarak görülür. Roman, karakterleri için trajik bir son barındırmayışıyla döneminin lezbiyen temalı romanlarından farklılaşır. Bu yıllarda gerek yayıncılar gerekse sinemacılar, böyle temaların filme ya da romana sızmasına, bunun ancak ahlaki bir sınav olmasını ve olumsuzlanmasını şart koşarak izin verirler. Buna göre, karakterlerin heteronormativiteyi tehdit eden arzusu nedeniyle ödüllendirilmemesi, cezalandırılması gerekir. 1960 öncesinde ve 1960'lı yıllarda lezbiyen ya da gey arzuya yer veren filmleri değerlendiren Steven Paul Davies, bu dönemde eşcinsellerin kötü, acınacak figürler olarak temsil edildiğini, kendi cinslerine yönelik arzuları nedeniyle çoğunlukla intihar ettiğini vurgularken (2010, s. 64), Robert Kolker de 1950'lerde komik karakter olarak konumlandırılan geylerin göz kırpma, başını öne eğme gibi jestlerle tanımlandığını, kural dışı sayılarak taciz edildiğini belirtir (2011, s. 359). Örneğin William Wyler'ın *Tehlikeli Fısıltı* (*The Children's Hour*, 1961) adlı filminde de okulda birlikte çalıştığı çocukluk arkadaşı Karen'a (Audrey Hepburn) yönelik eşcinsel arzusunun farkına varan Martha (Shirley MacLaine)[4] intihar eder. Ancak genellikle lezbiyenlerin kendilerine yönelik olumsuz tutumu konusunda eleştirilse de *Tehlikeli Fısıltı*, aynı zamanda kadın homososyalliği bakımından bir yapıbozum barındırır ve eşcinselleri ötekileştiren toplumun muhafazakâr yapısına işaret eder. *Carol*'da ise eşcinsellerin kendilerine yönelik olumsuz bakışına yer verilmez; romanda olduğu gibi âşıkların sonunda bir araya geleceğinin ima edilmesi, lezbiyenlerin sonunun ölüm ya da intihar olduğu geleneksel hikâye kurgusunda bir gedik açar. Lezbiyenlerin mutlu olma olasılığı vurgulanır.

---

2. Haynes'in sinemasında imgelerin türün içine yerleştirilmediğini, türsel olanın imgeyi işgal ettiğini belirten Mary Ann Doane'a göre, görüntünün gücü de tanınabilirliğine bağlı hale gelir (2004, s. 12-13).

3. Daha çok cinayet romanı yazarı olarak tanınan Highsmith, kitabın *Carol* ismiyle yayımlanan ikinci baskısında, kitabın içeriğinden dolayı, lezbiyen yazar olarak anılmamak için takma isim kullandığını ve Carol'ın kendi anılarından yola çıkarak kurguladığı bir karakter olduğunu belirtir (Highsmith, 1992, s. 307-310).

4. Steven Paul Davies, Shirley McLaine gibi yıldızların sinema kariyerlerinin canlandırdıkları eşcinsel rolden etkilendiğini, kariyerlerinin bu rolün gölgesinde sürdüğünü ifade etmektedir (2010, s. 67).

Carol uzun bir geriye dönüşle[5] ilerleyen döngüsel bir anlatım izler. Metro ızgarasının yakın çekimiyle açılan filmde, kamera öncelikle yukarı doğru çevrinir, daha sonra metrodan çıkmakta olan insanları izleyerek New York'un bir caddesine yönelir ve uzun bir kaydırma çekimiyle filmin ana karakterleri arasında yer almayan Jack'in şık bir restorana girişini ve birlikte yemek yiyen Carol ve Therese'in yanına gelişini görüntüler. Therese, Jack'in müdahalesiyle bir partiye katılmak üzere Carol'dan ayrılır. Bu sahnede iki kadın karakterin ne konuştukları duyulmasa da birbirlerine bakışları, jest ve mimikleri aracılığıyla acı duygusunun (*pathos*un) harekete geçirildiği, melodramatik bir kavuşamama-ayrılık durumunun söz konusu olduğu ve konuşmanın, Jack'in müdahalesiyle fiziksel olarak kesintiye uğratıldığı görülür. Aslında bu an, filmdeki erkek karakterlerin iki kadın arasındaki ilişkiyi kesintiye uğratmasının ilk örneği olması açısından filmdeki diğer sahneleri önceler. Film süresince kadınlara âşık olan, sahip olmaya çalışan ya da dedektif gibi onları izleyen erkekler, iki kadının ilişkisini engellemeye çalışacak, ama bunda başarılı olamayacaktır. Restoran sahnesinden sonra Therese, Jack'le birlikte bir partiye katılmak üzere taksiye biner ve taksinin yağmur nedeniyle bulanık hale gelen penceresinden bakarken Carol'a benzeyen bir kadın görür. Filmde zaman zaman Carol'ın bakış açısına yer verilse de filmi ağırlıklı olarak Therese'in bakış açısı çekimleriyle izleriz. Therese'in Carol'la ilk kez oyuncak mağazasında göz göze geldiği ana, ikilinin yavaş yavaş yakınlaşmasına, birlikte seyahate çıkmalarına, Carol'ın kocası Harge'ın, peşlerine dedektif takarak ikilinin ilişkisini belgelemesine ve kızının velayetini pazarlık konusu haline getirerek Carol'a şantaj yapmasına tanık oluruz. Heteronormatif düzenin temsilcisi olan ve kadınlar arasındaki aşkı kabul etmekte zorlanan erkek karakterler, kadınlar arasında engelleyici sınırlar oluşturmaya çalışır. Ne Harge ne de Therese'in sevgilisi Richard, lezbiyen aşkı ya da bağlılığı gerçek bir ilişki olarak kabul eder. Carol'ın aşkı sapkınlık, Therese'inki çocuksuluk olarak kodlanır erkekler tarafından. Richard, Therese'in Carol'a yönelik aşkını, lise yıllarından kalma bir çeşit hayranlık olarak değerlendirerek, Therese'i evliliğe zorlar. Sarah Ahmed'in *queer* hazlara ilişkin ifadesine başvuracak olursak, "'*Queer*lik' heteroseksüel birliktelik öyküsünde bir geçiş anı olduğu sürece *queer* hazzı uygun görülebilir ('eğlenceli bir oyalanma olarak *queer*lik')" (2015, s. 205). Her ikisi de bu durumu, heteroseksüel ilişkiye yeğ tutulamayacak geçici bir macera olarak kabul etmeye hazırdır.

Carol ve Therese, erkekleri arkalarında bırakıp seyahate çıkana kadar gerçek bir ilişkiye başlayamazlar (Esther, 2015, s. 2). Seyahate çıkış anı ise

---

5. Filmde bu uzun geriye dönüşün yanı sıra, melankolik bir özlem duygusunun hâkim olduğu, Therese'in bugününü ve Carol'ı ilk kez gördüğü anı birlikte değerlendirmemize imkân veren kısa süreli geriye dönüşler de söz konusudur.

Noel filmlerini hatırlatan masalsı bir atmosferle sunulur. 1950'ler melodramlarında kullanılan, *diegetic* olmayan bir Noel müziği[6] eşliğinde karla kaplı yollardan geçen ikilinin arabadaki yakın çekimleri aracılığıyla, ataerkil denetimden uzakta deneyimledikleri mutluluk ve özgürlük vurgulanır. Ancak seyahatin başlangıcındaki bu mutluluk, bir süre sonra ataerkil iktidarın temsilcisi olarak düşünebileceğimiz dedektif tarafından takip edilmeleriyle kaybolacaktır. Hatta White'ın da belirttiği üzere, yavaş yavaş gözetim duygusunun hâkim hale geldiği filmde, karakterlerin dedektifle tanışmadan önce dahi imgelerin kısmen engellendiği ve sanki saklanan birileri tarafından izleniyormuş hissi yaratıldığı görülür (2015, s. 14). Bu kapsamda çiftin başlangıçtaki mutluluğunun ifade edilmesine ilişkin aşırılığın, seyahatin sonunda ayrılığın neden olduğu acının ve kaybın izleyici tarafından daha fazla deneyimlenmesine neden olduğu söylenebilir. Ayrıca ikilinin seyahati sırasında kullanılan bazı simgeler, örneğin Waterloo kasabasının girişinde yer alan Napolyon Bonapart'ı simgeleyen figür ve Carol'ın Waterloo kasabasıyla ilgili espriyle karışık iması[7] da ikiliyi bekleyen kaçınılmaz sonu ve yaklaşan eril tehlikeyi ifade eder.

Filmle ilgili önemli bir nokta da her kadının lezbiyen olabileceğine ve dostluk ve aşk ilişkisinin iç içe geçebileceğine dair bazı feminist kuramcıların varsayımlarını doğrulamasıdır.[8] Carol'ın evliyken çocukluk arkadaşı olan Abby ile aşk yaşaması, kadın dostluğunu ataerkil iktidar için tehlikeli hale getirir. Hem kadın dostluğunun hem de aşkının heteronormativiteyi tehdit etmesi, Abby ve Carol'ın dertleştikleri gece Harge'a ait olduğunu düşünebileceğimiz bir arabanın farının evi aydınlatarak kadın dostluğunu engelleme çabasıyla ortaya konur. Lezbiyenliğin sadece cinsel arzuyla ilişkili olmaması –iki kadın arasındaki arzunun kelimeye dökülememesinin ve cinselliğin ertelenmesinin

---

6. İlk olarak *The Lemon Drop Kid* (Sidney Lanfield & Frank Tashlin, 1951) adlı Hollywood romantik komedisinde kullanılan *Silver Bells* adlı Noel şarkısı, filmin nostaljik atmosferini güçlendiren önemli bir etki yaratır.

7. İlk kez birlikte oldukları gecenin sabahında Therese'in "Bu kasabanın adı neydi?" sorusu karşısında Carol'ın gülerek "Waterloo, korkunç değil mi?" ifadesini kullanması, Napolyon'un ülkesi için bir dönüm noktası niteliği taşıyan Waterloo yenilgisini akla getirir ve karakterlerin de kendi kişisel hayatlarında benzer bir kader anıyla karşı karşıya kalacaklarına işaret eder. Bu diyalogdan çok kısa bir süre sonra Harge'ın tuttuğu özel dedektifin çiftin Waterloo'da kaldığı otel odasına bir dinleme düzeneği yerleştirdiği ve ses kayıtlarının kocası tarafından velayet davasında Carol'a şantaj yapmak için kullanılacağı öğrenilir. Bütün bu olanlar, Carol'ın kızının velayetini kaybetmemek için kocasına boyun eğmesine ve âşık olduğu Therese'den ayrılma kararı almasına neden olur.

8. Örneğin Adrienne Rich ataerkil iktidar karşısında yapılanan tüm kadınlar arası ilişkiler için "lezbiyen sürekliliği" kavramını kullanır (aktaran Falquet, 2009, s. 270). Adrienne Rich'in "lezbiyen süreklilik" kavramından da yararlanarak *İki Genç Kız* (Kutluğ Ataman, 2004) ve *Vicdan* (Erden Kıral, 2008) filmlerindeki kadınlar arası yakınlaşmaları çözümleyen ve arkadaşlık ve arzunun iç içe geçmesinin hetero ve homo gibi ikilikleri bozguna uğrattığını ve bunun da *queer* bir potansiyel taşıdığını ifade eden başka bir çalışma için bkz. Güçlü (2012).

gerilimini[9] de uzun süre izleriz– aynı zamanda arkadaşlıkla iç içe geçmesi, kadınların baskıcı toplumsal sistemi arkalarında bırakarak çıktıkları seyahatte birlikte makyaj yapmak ve parfüm sıkmak gibi kadınlık deneyimlerini paylaşmalarıyla görünür kılınır. Filmde birçok sahnede kadınlar arasındaki homososyallik olumlanır. Kadınların birbirlerinin sırdaşı olduğu ve birbirlerini daha iyi anladığı vurgulanır.

Carol'ın zamansal olarak konu aldığı, refah kapitalizminin etkin olduğu 1950'ler Amerikası, kadının annelik göreviyle tanımlandığı, heteroseksüel aşkın ve cinselliğin tek geçerli ilişki biçimi sayıldığı, ailenin yüceltildiği ve buna uygun olmayan kişilerin norm dışı kabul edilerek toplum tarafından sapkınlaştırıldığı ve bir çeşit linçe tabi tutulduğu bir dönemdir. Bu dönemde eşcinseller kimliklerini açık bir şekilde yaşayamazlar. Dolaptan[10] çıkma deyimi ve eşcinsellerin kimliğini açıkça yaşaması ve açıklaması gerektiği düşüncesi telaffuz edilmez henüz. Filmde de *straight* kişiler, geyler ve lezbiyenlerle karşılaşmaz ancak onlar hakkında konuşulduğunu duyabilir. Buna paralel olarak yönetmen, *Carol*'da lezbiyenlerin New York'unu sergilemez, bunun yerine âşıkların dünyasını göstermeyi tercih eder (White, 2015, s. 11). 1950'lerde ancak gizli bir şekilde yaşanabilecek eşcinsel arzu, uzunca bir süre kaçamak ya da karşılıklı bakışmalarla, sessizliklerle, omuza dokunma gibi imalarla, müzik kullanımı ve mizansenle sergilenir. Kamusal alanın *queer* hazza kapalı olması, Carol ve Therese'in birbirlerine daha mesafeli davranmasını zorunlu kılar. Çünkü heteroseksüel arzunun norm kabul edildiği kamusal alanda *queer* öznelerin kuralları ihlal etmemesi, en ufak bir imadan bile kaçınmaları, heteroseksüelleri rahatsız etmemeleri gerekir (Ahmed, 2015, s. 187). Dolayısıyla eşcinsel aşk ve cinsellik de ancak mahremiyetin söz konusu olabildiği, ikilinin etraftaki gözler tarafından izlenmediklerinden emin oldukları zaman, baş başa kaldıkları anlarda mümkün hale gelir.

Film, romanda da olduğu gibi Therese'in arzu duyduğu kişiyi sürekli olarak izlemesiyle şekillenir. Romanda hem anlatıcı hem de anlatının kahramanı olarak öznelliği yoğun biçimde sergilenen Therese'in filmde de sahne tasarımcısından fotoğrafçıya dönüştürülmesiyle karakterin bakışın üstünlüğünü ele geçirmesi mümkün kılınır. Fuller'in de altını çizdiği üzere filmin senaristi Phyllis Nagy ve Todd Haynes, Therese'in mesleğini değiştirerek Highsmith'in

---

9. Todd Haynes, karakterlerin ne zaman ya da nasıl ilişki kuracaklarını bilememenin filmde gerilimi tırmandırdığını ifade ederken (Davis, 2015, s. 35), Graham Fuller, Carol'ın cinselliği ertelemesinin ve çiftin Harge'ın tuttuğu dedektif tarafından izlenmesinin, filmde gerilimi harekete geçiren temel unsur olduğunun altını çizmektedir (2015, s. 51).

10. Tarihsel olarak 1969 yılında New York'ta gerçekleşen Stonewall ayaklanmalarından sonra kullanılmaya başlanan "dolap" kavramı, "kendi cinsel kimliklerini kamusal olarak itiraf etmeyecek lezbiyen ve geylerin ya içinde ikamet ettiği ya da aykırı cinselliklerini uyarladıkları özel saklanma mekânını tarif eder" (Winning, 2011, s. 70).

tezgâhtarlık yaptığı dönemde gördüğü Kathleen Wiggins Senn'e sahip olma arzusunu karaktere yansıtırlar ve başka türlü elde etmekte zorlanacağı failliği ona verirler (2015, s. 51). İlk karşılaştıkları sahnenin yanı sıra Carol'ın birlikte yaşama teklifini reddeden Therese'in ani bir karar değişikliğiyle Oak Room'a geldiği ve Carol'ı aradığı son sahnede Carol'a yönelik arzusu, öznel kamera kullanımıyla ve kameranın kaydırma hareketinin Carol'ın yüzüne yapılan optik zoomla tamamlanmasıyla ifade edilir. Her iki sahnede de Carol, Therese'in bakışına karşılık vermesine karşın iki kadının heteroseksüel kuralları ve normları ihlal eden arzu dolu bakışının, sadece izleyiciler tarafından fark edilmesi mümkün kılınır. Ayrıca Therese'in Carol'ı yılbaşı ağacı alırken fotoğraf makinesiyle görüntülemesinde olduğu gibi, kimi zaman kameranın dili Therese'in fotoğraf makinesini taklit eder. "Tıpkı Therese'in gözünün Carol'dan başka bir şey görmemesi gibi, sığ alan derinliğinde netlik ayarı yapmaya çalışan filmin gözü de Therese ve Carol'dan başka bir şeyi seç(mez)" (Dadak, 2016, s. 21). Graham Fuller'in de belirttiği üzere fotoğrafını çekerken, Therese Carol'ı duygusal olarak dondurmaya yönelik bilinçdışı bir arzu duyar (2015, s. 51).[11] Ancak filmde sadece Therese'in bakış açısı çekimleriyle sınırlandırılmayız. Carol'ın bakış açısından da çekimler yapıldığı ve bu bakışın arzunun yanı sıra endişeyi ifade ettiği söylenebilir. Carol'ın arzusundaki dokunaklılık, Haynes'in kadınların engellenmiş yaşamları hakkındaki diğer filmlerini akla getirir (White, 2015, s. 16).

Filmde bakışın yanı sıra pencere ve camlar da kadın karakterlerle ilişkili anlamların iletimi açısından önemli bir işlev taşımaktadır. Pencere, kadın melodramlarında olduğu gibi kadın karakterlerin toplum tarafından baskılanmasını belirten bir metafor olarak kullanılır. 1940'larda ve 1950'lerde pencerenin kadının sosyal ve sembolik pozisyonu için oldukça önemli olduğunu vurgulayan Mary Ann Doane'a göre bu filmlerde pencere, kadının evcil, iç dünyası ile üretimin eril dünyası arasında bir aracılık işlevi görmekte, cinsiyete göre ayrışmış alanları birbirine bağlamakta ve kimi zaman kadınla ilgili dokunaklılığın bir dışavurumuna dönüşmektedir (2004, s. 2). *Carol*'da da kadın karakterlerin sıklıkla camın arkasında ya da önünde çerçevelenmesi, yukarıda sıralanan işlevleri karşılar. Örneğin Carol'ın kocasının velayet şartlarını kabul ettikten sonra Abby ile pencere önünde dertleştiği ve konuşmalarının araba farının ışığıyla kesintiye uğratıldığı sahnede, ikilinin kapı eşiğinin arkasından çerçevelenmesi aracılığıyla mekâna sıkıştırıldığı görülür. Evin kadınsı alanı ile dışarının eril alanının karşıt hale getirildiği sahnede, evin Carol'ın da belirttiği üzere bir "hapis hayatına" dönüştüğü vurgulanır. Yine Carol'ın Harge'ın

11. Bu kapsamda Therese'in Carol'a duyduğu arzuda ve hissettiği hayranlıkta, onun zarif eldivenlerinin, kırmızı ojelerinin, her daim yapılı sarı saçlarının ve daha üst bir sınıftan geldiğini gösteren kürkünün de etkili olduğu düşünülebilir.

zoruyla katıldığı partiden biraz uzaklaşmak, arkadaşı Jeanette'in de kocasının denetiminden kurtulmak ve sigara içmek için pencerenin önünde bir araya gelmesi, kadınlar arası homososyalliğe işaret eder. Ayrıca cam, kimi zaman âşık karakterler arasındaki engelleri, geçmişe yönelik özlemi ve karşılık içermeyen bakışı vurgular. Ayrıldıktan sonra Carol'ın taksi camının arkasından caddede tesadüfen gördüğü Therese'e özlem dolu bir bakış yöneltmesi ya da Therese'in Carol'ın birlikte yaşama teklifini reddettikten sonra geçmişi hayal etmesi, bu tarz bir bakışı ifade eder; bu bakış, ayrılık tarafından motive edilir ve karşılık içermez. Yine çoğu zaman puslu, lekeli, dışarının ve içerinin aynı anda görünmesini sağlayan pencereler ve görüntüyü karmaşıklaştıran yansımalar, içeri ve dışarı karşıtlığının iç içe geçmesinin önünü açar. Haynes'in de bir röportajında belirttiği üzere filmin görüntü tasarımı oluşturulurken, *Cennetten Çok Uzakta* (*Far From Heaven*, Haynes, 2002) filminde olduğu gibi canlı renkler kullanılmaz; bunun yerine Saul Leiter adlı fotoğrafçının 1950'li yıllarda gerçekleştirdiği çalışmalardan da yararlanılarak daha soyut, kimi zaman çerçevenin kesintiye uğratıldığı bir stile başvurulur (Davis, 2015, s. 32). Özellikle böyle anlarda daha kasvetli bir şehir portresi sunulması aracılığıyla karakterlerin melankolisi ve toplum tarafından uygun görülmeyen eşcinsel aşk cisimleştirilir.

Carol'da eşcinselliğin yasaklanmasına ek olarak kadın karakterler üzerinde baskı yaratan bir diğer unsur, Harge'ın burjuva ailesi tarafından cisimleştirilen, servet ve statü aracılığıyla elde edilen üstünlük vurgusudur. Filmde ailenin merkezinde yer aldığı heteronormatif / heteroseksist cinsiyet düzeni, para ve itibarın olduğu, ancak sevginin olmadığı, evliliğin bir çeşit iş sözleşmesi haline geldiği sıkıcı toplantılara katılmak ve görünüşte mutluymuş gibi rol yapmak anlamına gelir. Carol'ın Harge'la olan evliliğinin yıkılmasında, çiftin kendilerine ait özel bir hayatlarının olmaması ve Carol'ın burjuva aile tarafından kontrol edilmeye çalışılması etkilidir. Harge'ın ailesinin evinde geçen yemek sahnesinde, Carol'ın güçlükle katlandığının anlaşıldığı kibar bir yapmacıklık söz konusudur ve buradaki sınıfsal ve ataerkil baskı, kadın karakterin çerçeve içinde sıkıştırılmasıyla ortaya konur. Eşikten, odanın dışından yapılan çekim aracılığıyla Carol, bir yanında Harge'ın annesi ve diğer yanında kapıyla sınırlandırılacak biçimde çerçevelenir. Odanın içinden çekim yapıldığında, Harge'ın anne ve babasının masanın başında, Carol ve kocasının ise ikilinin ortasında oturduğu görülür. Carol ve Harge'ın ebeveynleri tarafından sorguya çekilen çocuklar gibi konumlandırılması, masadaki huzursuzluğu ve gerilimi ifade eder. Bu sahnede mizansenin düzenlenişi ve karakterlerin beden dili, Harge'ın da Carol gibi kendi ailesinin katı kuralları tarafından baskı altına alındığını gösterir. Film süresince ailesinin kendisine uyguladığı baskıyı Carol'a yansıtan ve Carol'dan sorumlu olduğunu belirten Harge, küçük kızını pazarlık konusu haline getirerek ve karısını anneliği üzerinden tehdit ederek kadın karakter

üzerindeki eril otoritesini devam ettirmeye çalışır. Ancak pek çok melodram filmindeki kadın karakterin aksine kocasının şantajlarına boyun eğmeyi reddeden Carol, özgürlüğünü elde etmek için çaba sarf etmenin, kendisi ve kızı için en doğrusu olduğuna karar verir.

Sonuç olarak kadın karaktere annelik ve aşk arasında bir seçim dayatılsa da, anneliği tercih etmediği için onu yargılamayan ve muhafazakâr toplum yapısını yeniden üretmek için aşırılık, erteleme, zıtlık gibi melodram kodlarını kullanmayan *Carol*'ın, melodramın kendini kurban eden, fedakâr kadın imgesinin altını oyduğu söylenebilir. Kadınlar hâlâ bedeller öder, ama arzularından vazgeçmez ya da arzuları hakkında yargılanmayı kabul etmez. Carol'ın avukatları ve kocası Harge'ın önünde herhangi bir utanç belirtisi göstermeksizin kendisini savunmayı reddetmesi ve yaşadıklarından pişman olmaması, *queer*ler için onur anının "başkasının bizden utandığına tanık olup" utanmayı reddetmek olduğunu ileri süren Sarah Ahmed'in söyledikleriyle örtüşür (2016, s. 155). 1950'lerde geçen film, kadınların ancak özgürlüğüne sahip çıktığında, arzusunu gerçekleştirdiğinde kendisine ve etrafına bir faydası olduğunu vurgulayan feminist imalar barındırır. Kadın karakterlerin yaşadığı aşk ve kavuşamamanın beraberinde getirdiği acı, onları kurbanlaştırmaktan ziyade, onların daha güçlü birer figür olmalarının önünü açar. Carol'la yaşadığı ilişki sonucunda hayatı daha fazla deneyimleyen Therese, bunu fotoğraflarına yansıtarak *New York Times*'da çalışma fırsatı elde eder. Carol'la tanıştığı sırada beresiyle ve elbiseleriyle çocuksu bir görünüm çizen ve tezgâhtarlık yapan Therese'in kıyafetlerinin değişimi ve erkeklerin ağırlıklı olduğu iş dünyasında var olma çabası, yetişkinliğe geçişi ifade eder. Carol ise, toplumun kendisi için biçtiği ev kadını rolünü bırakarak ekonomik bağımsızlığına kavuşur. Carol'ın bir hapishane hayatı yaşadığının hissettirildiği, kocası Harge'ın istediği gibi girip çıkabildiği lüks malikâneden ayrılıp kendi evini tutması, katlanılması gereken geleneksel değerlerden, üst sınıf ahlakından uzakta yeni bir yaşam şansı anlamına gelir.

Kaynakça

Ahmed, S. (2015). *Duyguların Kültürel Politikası* (Çev. S. Komut). İstanbul: Sel.

Ahmed, S. (2016). *Mutluluk Vaadi* (Çev. D. Mayadağ). İstanbul: Sel.

Belau, L. & Cameron, E. (2016). Melodrama Sickness and Paranoia: Todd Haynes and Woman's Film. *Film & History: An Interdisciplinary Journal*, *46*(2), 35-44.

Cook, P. (2005). *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*. New York: Routledge.

Dadak, Z. (2016). Tuzun Tadı. *Altyazı*, *158*, 18-21.

Davies, S. P. (2010). *Eşcinsel Sineması Tarihi: Sinemada Görünür Olmak* (Çev. A. Toprak). İstanbul: Kalkedon.

Davis, N. (2015). The Object of Desire. *Film Comment*, *51*(6), 30-35.

Doane, M. A. (2004). Pathos and Pathology: The Cinema of Todd Haynes. *Camera Obscura 57*, *19*(3), 1-21.

Esther, J. (2015). Carol: What We Did For Love. *Lesbian News*, *41*(4), 23-27.

Falquet, J. (2009). Lezbiyenlik. (Çev. G. Acar Savran). H. Hirata vd. (Ed.), *Eleştirel Feminizm Sözlüğü* (s. 268-277). İstanbul: Kanat.

Fuller, G. (2015). Carol. *Cineaste*, *41*(1), 50-52.

Güçlü, Ö. (2012). Maksadını Aşan Yakınlaşmalar: *2 Genç Kız* ve *Vicdan*'da Kadın Homososyalliğinin Sınırı. C. Çakırlar & S. Delice (Ed.), *Cinsellik Muamması: Türkiye'de Queer Kültür ve Muhalefet* (s. 427-448). İstanbul: Metis.

Haynes, T. (Yönetmen). (2016). *Carol* [Film]. ABD & İngiltere: The Weinstein Company.

Highsmith, P. (1992). *Carol (Tuzun Bedeli)* (Çev. M. Harmancı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Kolker, R. P. (2011). *Film, Biçim ve Kültür* (Çev. F. Ertınaz vd.). Ankara: De Ki.

White, P. (2015). Sketchy Lesbians: Carol as History and Fantasy. *Film Quarterly*, *69*(2), 8-18.

Winning, J. (2011). Lezbiyen Modernizmi: Dolabın İçinde ve Ötesinde Yazmak (Çev. K. Tanrıyar). H. Stevens (Ed.), *Gey ve Lezbiyen Yazını* (s. 70-89). İstanbul: Sel.

Wyatt, J. (2007). Todd Haynes: Rolünü Azametle Oynamak. Y. Tasker (Ed.), *50 Çağdaş Sinemacı* (s. 205-212). Ankara: Dost.

Yerli Kadını Kimse İstemez

Güzin Yamaner[1]

> Hem kadınların ikincil statüsü hem de et yeme derin kişisel meselelerdir (Adams, 2013, s. 62).

Filme Dair...

Katalan yönetmen Isabel Coixet'nin 2015 yapımı filmi *Geceyi Kimse İstemez* (*Nadie quire la Noche / Nobody Wants the Night*), prömiyerini bu isimle yapmış, sonra *Bitmeyen Gece* (*Endless Night*) adı altında yönetmeni tarafından başka bir versiyonu hazırlanmış, çok yüksek beğeniler almasa da çok önemli toplumsal meselelere değinmiş bir filmdir.

Geceyi Kimse İstemez, 65. Uluslararası Berlin Film Festivali'nin açılış filmi olarak seçilir. Film, İspanya, Fransa ve Bulgaristan ortak yapımı uluslararası bir projenin ürünüdür. Filmin başrollerinde Juliette Binoche, Rinko Kikuchi ve Gabriel Byrne yer alır. Filmin senaryosu Miguel Barros'a aittir.

Film, Berlin'deki prömiyerinin ardından olumsuz eleştiriler alır. *Guardian* filmi beş üzerinden iki ile değerlendirirken, İspanyol eleştirmenler filme üç ya da dört yıldız verirler. İnternetteki seyirci yorumlarından da görülebileceği gibi film, genel olarak "Coixet, güçlü bir kadın karakter yaratmak istedi herhalde ama bu, filmi taşımaya yetmedi" şeklinde eleştiriler alır. "Binoche büyük bir oyuncu olabilir, ama iyi oyuncular kötü yönetmeni ve senaryoyu kurtarmazlar. Güzel bir manzaradaki sevimli köpekler bir film için çok da yeterli şeyler değil" de diyen olur. Japon Rinko Kikuchi'nin İnuit yerlisi bir kadını canlandırmasını "komik" bulan eleştiriler çıkar. Bu farklı ırklar imgesi, "bir Kızılderili'yi canlandırmak için beyaz bir oyuncunun yüzünü kırmızıya boyamasına" benzetilir.[2]

Film 1908'de geçer ve bizi Ellesmere, Kanada'dan alarak Grönland'a, Kuzey Kutbu kâşifi Robert Peary'nin eşi Josephine Peary'nin, kocasının bu önemli keşif macerasına tanıklık etmek üzere buzlu bir doğaya yaptığı yolculuğa götürür. Bu macerada olgun yaşının ve sınıfının karizmasını taşıyan Josephine,

---

1. Prof. Dr., Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Öğretim Üyesi.
2. http://www.imdb.com/title/tt2735996/reviews.

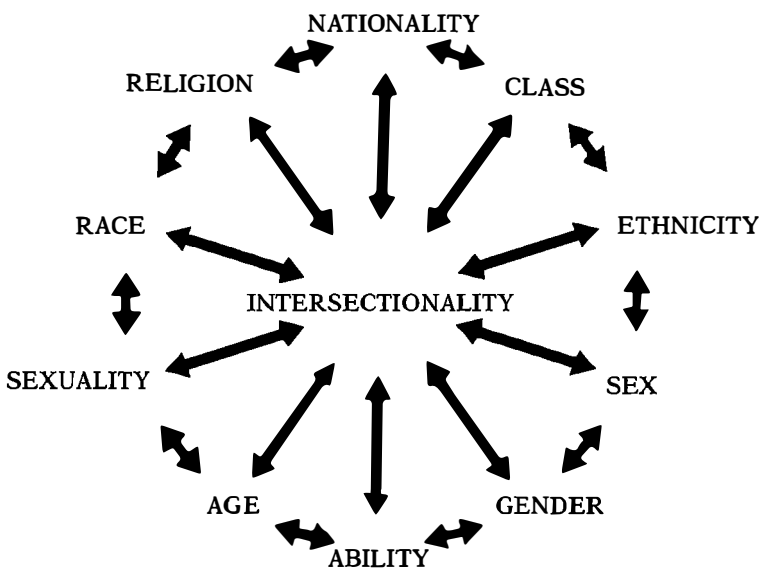
varlığını asla tahmin etmeyeceği bir *öteki* kadınla, Allaka ile tanışacaktır ve üstelik bu gencecik yerli kadın hamiledir. Film, böylece bir kadının kocasının ardından düştüğü amansız bir doğa mücadelesinin hikâyesi mi, yoksa kaderlerindeki ilginç kesişim noktasına sürüklenen iki kadının macerası mıdır... bu soru üzerine bizi düşündürmeye başlayacaktır.

Film, bembeyaz karların içinde sürünen gizli bir paravanla açılır. Paravanın arkasında bir kadın vardır; Josephine, nişan alır ve kendince çok büyük bir ayıyı kırmızı kanlar içinde beyaz karlar üzerine serer. Yanındaki Eskimo mihmandarı Ninq, çok büyük bir ayı değil, dediyse de beyaz efendi kadın, ayının büyüklüğü konusunda ısrarcı olur. Daha sonra film, beyaz kadına yardım edecek olan iki erkek ve giderek kalabalıklaşan erkekler topluluğu içinde tek bir kadının olduğu bir yemek masasından birdenbire uçsuz bucaksız bir beyazlığa bürünür. Ve yine bir beyazlık içinde de son bulur. Beyazlığın içinde o masada tanıştığımız insanlar, beyaz kadının verdiği yolculuk kararına itiraz ederler ve bunun çok tehlikeli olduğunu açıklarlar. Ancak beyaz efendi kadın kararlıdır ve kafile o masada verilen karar gereği köpekleri koştukları kızaklarla yol almaya başlar. Artık film, ta ki beyaz kadın kocasının mola verdiği önemli bir istasyon kulübesine ve onun yanı başındaki bir igloya ulaşıncaya kadar, beyaz hanımefendinin protokol kızağı, seyahat için yapılmış sofra takımları, New York'ta pahalı bir moda tasarımcısının özel tasarımı olan yeşil taftadan şölen elbisesi, kızakları çeken çok güzel köpekler ve uçsuz bucaksız karlarla kaplı bir kutup manzarasından ibarettir. O istasyon kulübesi bir fırtınaya çok dayanamayacaktır ve uçup gidecektir zaten. Ama evin yanı başındaki o iglonun sırrı nedir? Buzdan yapılan sıradan bir iglo ve iglonun içindeki yerli genç kız. Çok az İngilizce sözcük bilen, devamlı gülen ve güldükçe beyaz hanımefendinin sinirini bozan genç bir yerli kız. Şimdilik onu genç kız zannederiz. Ama bir süre sonra iki kadının amansız yağan karlar altında tükenen erzak ve yakıttan sonra birbirlerine zorunlu olarak yanaşmaları ile birlikte görürüz ki, bu genç kız aslında hamile bir genç kadındır. Kuşkusuz bu durum Josephine için büyük bir şoktur. Üstelik henüz daha bu yerli kadının, kendi kocasının adını neden bu kadar çok sayıkladığına bir anlam verememişken, bir de karnı burnunda bir sevgili ile karşılaşmak, Josephine için hiç de kolay değildir. Ancak koşullar gereği yasal bir eşin yakaladığı yasak bir sevgili konumunun çok ötesinde bu iki kadın, bir ilişki, hatta bir kızkardeşlik tesis etmek durumunda kalacaktır. Hatta Josephine'in, İngilizceyi katleden, görgü kurallarından bihaber bu genç kadını eğitmesi lazımdır. Josephine de öyle yapar, şarap nasıl içilir, çatal hangi elde, peki ya bıçak tabağın neresinde olmalıdır, başlar öğretmeye. Josephine, yerli kadına hanımefendilik dersleri vermelidir, başka hiçbir sorunları yokmuş gibi. Oysaki vahşi doğa koşullarına, ellerinde kalan kömürü son parçasına kadar yakarak, o ateşin isinde balıkyağlarını ya da köpek etlerini kurutup yemek yaparak iki başlarına direnmekten başka çareleri yoktur. Ta ki bebek doğduktan

kısa bir süre sonra hayatını donarak yitirinceye ve bir siyah görevli gelip Bayan Josephine'i kurtarıncaya ve yerli kadın Allaka ölüme terk edilinceye kadar... Film böylece bitiverecektir, yerli kadın ve onun gayrimeşru bebeği birbirlerinin peşi sıra donarak ölürlerken. Josephine Peary ise kendisini, başarısını sonsuza dek kanıtlayan kocası Robert Peary'nin yanına sağ salim ulaştırılabilecek olan elemanın kanatları altında o buzlu karlardan geçip giderken...

Filmi Üç Ayağa Basarak Okumak: Sınıf, İnsan-Doğa, Toplumsal Cinsiyet

Elbette sınıf meselesi, insan-doğa ilişkisi ve toplumsal cinsiyet örüntülerinin hepsi birbirleriyle ilişkili ve birbirlerini kesen olgulardır ve bu olguları birbirinden ayrıştırmak kolay değildir. Üstelik bu olgular, sınıf, etnisite, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet, ırk, yaş ve kimlik gibi birçok etmenin üst üste yöneldiği kesişimsellikle de doğrudan ilişkilidir (Resim 1). Örneğin, insan-hayvan ilişkisi, birbirine çok zıt iki kültür ve iki iklimin insanlarının birbirinden çok farklı alışkanlıklarıyla birlikte toplumsal cinsiyetlendirilmiş bir ilişkidir ve böylece insan-hayvan ilişkisi, toplumsal cinsiyet kalıpyargılarından bağımsız değerlendirilebilecek bir mesele olmaktan çıkar. İnsan-insan ilişkisinin diğer birçok örüntüsü de aynı şekildedir. Bu bağlamda filmi okurken sınıf, doğa ve cinsiyet gibi çeşitli ayaklarla yere basmaya çalışmak, bu ayakların birbirleriyle bağlantısız oldukları anlamına gelmemektedir. Bu üç basamak yalnızca, birbirini ören imgeler aracılığıyla filmi incelemek üzere ayrımlandırılmıştır.



(Bromley, 2012, s. 58)

Sınıf
Beyaz Üst-Orta Sınıfın Doğaya Hükmetme ve Dünyayı Yönetme Hırsı:

Filmin temel varlığı, beyaz üst-orta sınıf –elbette erkek– insanın doğaya egemen olma kararına dayanır (Kâşif Teğmen Robert Peary). Beyaz erkek, Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşadığı üst-orta sınıf konforlu hayatının içinde, uzaklardaki beyaz ufkun ötesini adım adım merak eder. Orada keşfedilecek yeni prestijler vardır ve bu prestijler üst-orta sınıfın servetine servet katacak bir ünü getirebilir. Her şeyden daha önemlisi, belki de sadece o üne sahip olmaktır ki o parayla ölçülemeyen bir arzu olabilir. Öyleyse beyaz üst-orta sınıf Joseph Peary, el değmemiş buzlarla kaplı Kuzey Kutbu'nu keşfe çıkabilir, çıkacaktır da. 20. yüzyılın hemen başlarında o zamanın bugünle kıyaslanmayacak denli sınırlı teknik olanakları çerçevesinde bütün ömrünü ve ailesini bu uğurda adaması gerekse bile.

Bugün Robert Peary'nin bu çılgın keşif macerası hakkında ne düşünebiliriz? İnsanın doğaya hükmetme hırsını sorgulayabiliriz belki. Bu hırs nihayete ermiş midir, yoksa insan hâlâ doğaya hükmetmek istemekte midir? Marksizm'de toplumsal cinsiyet ve aile olgularını inceleyen araştırmacı Heather A. Brown, beyaz erkeğin doğayla olan mücadelesinin ilginç bir sorunsalda düğümlenişini gösterir gibidir bize:

> İnsanlık hayatta kalabilmek için her zaman doğayla etkileşim içinde olmak zorundadır. Ancak bu, bilim ve teknoloji geliştikçe kolaylaşır... Dolayısıyla zorunluluk aşılmamıştır, reddedilmiştir (Brown, 2016, s. 94-95).

Dolayısıyla Robert Peary'nin çok sayıda hayata mal olan keşif yengisi, bugün güçlü ve eril-egemen insan zihniyetinin çözdüğü ve ardında bıraktığı bir mesele değildir. Brown'a kulak verirsek, insan-doğa ilişkisinin reddi, bu ilişkinin çözümsüzlüğü kadar sıkıntılı bir yoldur. Bugün bu sıkıntı noktasında oluşumuz, yakın geçmişte büyük beyaz-erkeğin doğa üzerindeki sınırsız bir keşif hırsı ile yakından ilgilidir. O yüzden de Peary'nin o vahşi doğadaki mücadelesi, geçmişte yaşanmış nostaljik bir serüvenden öte, bizi bugün insan-doğa ilişkisi üzerine hâlâ düşünmemiz gereken bir yerde bırakan bir girişimdir.

Film, içten içe yürüttüğü pagan inançlar, mistik olan ve Hıristiyanlık arasındaki imgelerin tezatlığı aracılığıyla beyaz insanın doğaya olan hükmetme hırsının saçmalığını ortaya koyar. Film ilk bakışta inanç düzlemine önem veriyor gibi değildir, ancak beyaz insanın doğaya hükmetme gerekçeleri düşünüldüğünde filmin inançla ilgili imgeleri önem kazanır. Yolda bir istasyon kulübesinde Josephine, ölü bir adamın kemikleri ile karşılaşır ve adamın ruhunun huzur bulması için bunların köpeklerin kazamayacağı bir derinliğe gömülmesini ve başına da bir haç dikilmesini emreder. Rehber Bram Trevor,

bu insanların Josephine'in anladığı anlamda bir tanrılarının olmadığını, dolayısıyla haçın anlamsız olacağını savunur. "Bu insanların tanrıları işte bu" diye etrafı gösterir Bram. Doğa bu insanların tanrısıdır. Ancak iyi bir Hıristiyan olan Josephine, haç konusunda ısrarcıdır. Bram az sonra buzlu sularda donarak ölürken Josephine'den rica ederek, "Lütfen başımda bir haç olmasın, haç yok!" der. Tek tanrıya inanan insanlarla doğaya inanan insanlar arasında, ölümden sonra da var olma aşamasında bile hırs farkı vardır. Bu yerli insanlar için doğa takvimdir, düzendir ve en büyük düzenleyicidir. Onlara göre "güneş uyuduğunda hava soğur" (filmde, Ninq ve Allaka'dan). İnsan soğuktan bayılıp yerde kaldığında saçı donarak yapışmışsa kesilir ve "saçın yerde uyumak istediği" düşünülür (filmde, Allaka'dan). Yerli insan için doğaya hükmetmek yerine doğayla tam olarak uyumlu bir düzende yaşama döngüsü hâkimdir. Tüm bu yerli insanların doğayla bütünleşen döngüleri karşısında Robert Peary, bayrağı en önce kendisinin kutba dikmesi konusunda canlıların hayatlarını tehlikeye atmaktan çekinmemektedir.

Beyaz Kadın ve *Öteki* Emekçi Erkekler:

Pamuk gibi elleri, şık ve sıcak giysileri, şarap şişeleri ve sandıklarda korunan şık sofra takımları ile Josephine'e yardım eden kendi renginin alt-sınıf erkekleri ve öteki halkların erkekleriyle başlarız filme. Bilmeyiz henüz, filmin iki kadına indirgenerek nasıl beyazlaşabileceğini ve hangi renkten olursa olsun, erkeklerin onları tedbirsiz bıraktığı bir doğada kadınların nasıl perişan olabileceklerini! Buna rağmen, filmin başından sonuna beyaz üst-orta sınıf kadın, alt tabakanın her renginden erkeğin içinde zaman zaman güçlü gibi görünse de, ana karar alma noktalarında çok etkili değildir. *Öteki* de olsalar erkekler masasında kadınlığı ile ıssız olan Josephine'in sınıfı ile bayağı güçlü bir konumu vardır. Örneğin kocasının peşine gideceğini kararlılıkla bildirir kendi sınıfının ve alt-sınıfın erkeklerine. Onların mesleki ve yaşam deneyimlerine dayanarak sağlam gerekçelerle reddettikleri bu kararı uygulamaya koyacaktır güçlü beyaz kadın. Filmin bu çelişkisi ile sınıf ve toplumsal cinsiyet ilişkilerinin kesişimselliği düşündürücü bir zemin olarak karşımıza çıkar. Erkekler topluluğu, güçlü beyaz hanımefendinin başına buyruk aldığı kararları onaylamasalar bile, seslerini çıkaramayıp hayatları pahasına itaat etmek zorunda kalırlar. Amansız bir takip yolculuğuna çıkmaya karar vermek hanımefendinin kendinde gördüğü bir inisiyatiftir. Oysa emekçi sınıftan birkaç değişik renkteki erkek, sınıflarının dili yettiğince hanımefendilerini bu yolculuğa çıkmanın tehlikeleri konusunda ikna etmeye çalışırlar. Elbette başaramazlar. Amansız yolculuk başlar ve gerek insanlardan gerekse hayvanlardan pek çok can kaybına yol açar. Kocasının başarısını kutsamak için, doğa vahşiliğinin son kozlarını oynadığında Josephine, hangi sınıftan olursa olsun erkeklerin kararlarına ve

deneyimlerine boyun eğmek durumunda kalır. Örneğin *öteki* konumundaki yerli kadın Allaka ölüme terk edilecekse, bu kararı siyah renkli bir erkek çalışan, Mathew Henson verir ve beyazın en güçlü tonundaki derisiyle hanımefendi, renkli derili alt-sınıftan bir erkeğin bu kararına uymak durumunda kalır. Oysaki Josephine hayatına tam bir şok yaratarak giren ve bir kadın için çok zor olan bir konuma sahip Allaka'ya karşı çok güçlü duygular beslemeye başlamıştır. Yine de son noktada itiraz etmez yalnız gitmeye ve Allaka'yı orada donmaya terk eder; çünkü kızakta tek bir kadını kurtaracak yer ve yiyecek kalmıştır. Yerli kadın Allaka için yaşam şansı yoktur. Bu nedenle filmi sınıf ve toplumsal cinsiyet kesenlerini birbirlerinden ayırt ederek okuyamayız!

Filmin sahnelerinden örnekler, üzerinde düşündüğümüz beyaz kadın ve renkli erkekler maddesini genişletmemize yardım edebilir. Beyaz pamuklara sarılı Bayan Josephine Peary'ye alt sınıftan iki erkek yardım eder; Kaptan Spalding ve Bram Trevor. Kaptan iyi bir yol göstericidir. Bram ise, İrlandalı bir denizci olarak ömrünü karlar ve buzlar içinde geçirmiştir ve Teğmen Peary'nin birçok keşif macerasında ona eşsiz bir rehber olmuştur. Oysaki Josephine, Bram'ı ve diğer erkekleri dinlemeyip bu maceraya atıldığı için Bram buzlu sulara düşecek ve kurtulamayacaktır. Alt sınıftan bir erkeğin üst sınıftan bir kadının yolunda ölümüdür bu. Film boyunca beyaz üst-orta sınıftan olan ve tarihe geçecek olan Bay Peary'yi hiç görmeyiz. Ama Kaptan Spalding ve Bram Trevor, emekçi sınıfın erkekleri olarak filmin başında bizimle olurlar, ta ki filmi iki kadına, vahşi buzlara, bu buzların donduracağı minicik bir yenidoğan bebeğe ve çok güzel köpeklere bırakıncaya kadar.

Josephine'le yenen akşam yemeği sofrasında beyaz efendi kadın ile diğer erkekler arasında ve diğer erkeklerin kendi aralarında, yüzlerce yılın ırk ve sınıf meseleleri buz gibi eser durur. Sponsora göre "hiç can kaybı yaşanmamıştır". Rehber Bram Trevor, "İki Eskimo'yu insandan saymıyor musunuz?" der. Masadakiler, beyaz ekipten olanları kastettiklerini söyleyerek durumu düzeltmeye çalışırlar. Üstelik köpekler de can vermiştir bu keşif macerasında. Köpekler, filmin sonlarındaki açlık sefaleti sırasında da Allaka tarafından "ömür boyu sadık dostlar" olarak anılacaklardır. Köpeklere şükran duyanlar yine *öteki*ler olacaktır, beyazlar değil. Üstelik Allaka, sadık dostunu öldürüp etini yemek ve Josephine'e yedirmek durumunda kalmıştır.

Josephine, film boyunca sürekli alt sınıftan erkeklerle karşılaşır ve kararlar vermek durumunda kalır. Kendisi ve Allaka hakkında son kararı vererek birini yaşama diğerini ölüme gönderecek olan siyah Henson'dan evvel Josephine'in karşılaştığı son erkek, Frand Nashtell'dir. Frand, Robert Peary'nin yaverlerinden biridir, ancak parmakları donunca Teğmen Peary tarafından geri gönderilmiştir. Frand, psikolojik olarak da iyi değildir. Terk edilmek onu korkutmuştur. Josephine, Eskimo Ninq ile bu adamı Ellesmere'e yollamaya karar verir ancak adamla ilişkisi sevgi dolu ilerlemez. Frand, kocasının kendisini de aldattığını

ima ederek, "Seni kim sevecek şimdi Bayan Peary?" der. Josephine'in içinde bir şüphe uyanır. Kulübenin kapısının önünde, gördüğü son güneşlerden birinin altında otururken Allaka çıkar karşısına ve kendisini tanıtır; "Benim adım Allaka! Ben bir kadınım!". Evet, Allaka gerçekten de bir kadındır, iki kadın bunu daha sonra çok yoğun bir biçimde deneyimleyecektir. Ancak Frand, Josephine'in karşılaşabileceği en tekinsiz erkeklerden biri olarak Allaka ile ilk ipucunu veren erkektir aynı zamanda.

Kadınlararası Irk ve Sınıf Uçurumları:

Film, kıpkırmızı şık bir giysi içindeki Josephine'in beyaz bir yavru ayıyı kanlar içinde yere sermesiyle başlar; aynı şekilde filmin başlarında yine kırmızı giysileri içindeki Josephine yerli kadınların atölyesinde dolaşmaktadır. Kendisi iyi bir Hıristiyan kadın olarak şık sokak kıyafetlerine bürünmüşken yerli kadınlar, dışarda kar buz varken bile deri işlemeciliğini bütünüyle çıplak yapmaktadır. Neşeli yerli kadınlar için üst giysisi asla gerekli bir kamusal edim değildir. Josephine onlara örtünmelerini söylese de, yerli kadınlar bunu anlamaz bile. İki kadınlık algısı arasındaki fark, Josephine'in anlayıp özeleştiri yapabileceği bir tarzda değildir. Çünkü beyaz kadın için asıl olan kendisidir, bu yerli kadınları anlamak mümkün değildir. Oysa film, ırk ve sınıf ayrımındaki kadınlıklar arasında yerli kadınların özgürce gülüşlerini bize gösterdiği için önemlidir.

Kadınlararası sınıf meselesi, filmin ana eksenlerinden biridir, hatta belki de filmin asal çatışması budur. Filmin taşıyıcısı iki ana kadın karakterin kast seçimi, ilginç bir ironiye sahiptir ve sınıf çelişkisini destekler niteliktedir. Amerikalı üst-sınıfa ait Josephine rolündeki Juliette Binoche, Oscar ödüllü, dünya sinemasında ünü kanıtlanmış beyaz, Avrupalı bir oyuncudur. Buna karşın şimdiye dek hiç bilinmeyen gizli bir ilişkinin kadını olan yerli Allaka'yı, Japon oyuncu Rinko Kikuchi'nin oynaması bir ironi içeriyor gibidir. Aslında Allaka'nın Grönland'da yaşayan bir yerli, bir İnuit[3] kızı olması gerekir, oysa bu Eskimo kadını bir Japon kadın oynamaktadır. Bu ironi birkaç katmanda karşımıza çıkar. En önemlisi şudur: Demek ki öteki olanlar birbirleri yerine geçebilirler. Nasılsa beyaz kadının karşısında bir ötekinin varlığı, sadece beyaz olanı tanımlamak, onun altını koyu harflerle çizmekten ibarettir. Böylece bir ötekinin hangi ırktan olduğunun önemi olmayabilir. *Hamlet*'in Rosencrantz ya da Guildernstern hakkında dediği gibi, "... birbirinden farkı olmayan!"[4]

---

3. İnuit halkları, Alaska, Kanada ve Grönland'da yaşayan Eskimoların ana kollarından biridir.
4. Shakespeare'in ve belki de dünya edebiyatının en çok okunan ve sahnelenen eserlerinden olan *Hamlet*'in ünlü Helsingor Şatosu'nun iki hizmetkârı vardır: Rozencrantz ve Guildernstern! Her iki uşak da Hamlet'in yaşantısında yer alan ve çeşitli entrikalar çeviren insanların dümenlerinin arasında sıkışıp kalırlar. İki uşağın başına gelenler yalnızca bu kadar değildir, belki karşılaştıkları en

(Shakespeare, 2012, s. 56). Allaka'nın bir İnuit kızı değil de bir Japon tarafından canlandırılışı, bir başka yönüyle de, öteki olan kadınları ciddiye almamızı gerektiren önemli bir durum olmadığını sergilemeye yöneliktir. Allaka film boyunca sürekli gülmektedir. Beyaz kadın endişeli, planlı ve hedefli iken Allaka, zamanın dışında bir sabırla erkeğini beklemektedir. Allaka için belki de zaman denen meselenin iki evresi vardır; güneşin uyuduğu kutup kışı ve uzaklara giden erkeği ile o ağır kışın bir nebze de olsa müsaade edebileceği baharın gelişi ve erkeğini kendisine geri verişi. Gerisi hep birbirinin aynı günler ve *kimsenin istemediği geceler*. Gece, Allaka'nın sevdiği beyaz adamdan doğuracağı "küçük insan"ı elinden alacak bir tehlikedir; gece, donarak ölmektir filmde.

Allaka'nın, kendisini karnında bebeğiyle bu zor koşullarda bir başına bırakıp giden erkeğine küsmek bir yana dursun, en küçük bir sitem bile etmemesinde bu *zamansızlık* yatıyor olabilir mi? Yerli genç kadının, babası yaşındaki bir adamın evli olup olmamasını, yani başka bir kadının ve onun çocuklarının sorumluluğuna sahip olup olmamasını hiç sorgulamadan kendi hayatını ona teslim etmesine; kendisini karnı burnunda olduğu halde karın ve buzun altında tek başına bırakıp gitmesi karşısında herhangi bir küskünlük ya da sorgulama hissetmemesine şaşkınlığımızı düşündüğümüzde, imdadımıza patriyarka kuramı yetişir. Patriyarka kuramı, bir yerli kadının bu talepsizliğini anlamamıza yardım eder. Kurama göre kadınların kamusal alana girememeleri, erkekler gibi dışarıda meslek sahibi olarak para ve prestij getiren işlerde çalışamamaları, uzak diyarlara çalışmaya ya da yeni olanaklar aramaya gidememeleri gibi bütün dışlanmışlıkların altında, "kültürel kadınlık ve erkeklik mefhumlarını oluşturan süreçlerin bir parçası olarak toplumsal cinsiyetin temsiliyeti" de önemli bir sorunsal / etkendir. Çünkü bu temsiliyet, bireylerin kadınsı ve erkeksi kişilik aidiyetlerini nasıl tartışmasız olarak benimsediklerini ve bu aidiyetlerin nasıl, kimler ve neler tarafından belirlendiğini incelediğimizde hemen kendini ortaya koyar (Walby, 2016, s. 142). Böylece kültürel olarak kadınlık ve erkeklik mefhumları arasındaki temel, keskin ve tartışılmaz farklar kemikleşir, onları net olarak görürüz.

Aynı keskin farklar, patriyarkanın en güçlü dayanaklarından biri olan "kadınları kadınlara kırdırmak" düzlemiyle de filmde karşımıza çıkar. Henüz iki kadın, kulübede bu kadar aç ve donmaya mahkûm değildir. Hatta Josephine hâlâ kendine ait istasyon kulübesinde yaşamaktadır, köle Allaka ise igloda. Bir fırtına gelip istasyon kulübesini havaya uçuruncaya kadar da Josephine o kulübede estetik derslerini vermeyi sürdürür ve yeşil taftadan şölen elbisesini

---

yaralayıcı mesele, ikisinin isimlerinin kolayca birbirine karıştırılması, hangi adın hangi uşağa ait olduğunun çok bir önem taşımamasıdır. Öyle ya uşak uşaktır, adı ne olursa olsun... Bu mesele post-modern tiyatronun önemli temsilcilerinden biri olan Tom Stoppard'ın *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* oyununda da ele alınmıştır. Oyunda bir bahis parasının hep aynı yüzünün gelmesi, iki insanın birbirinden ayırt edilmemesi sorunsalı ile eşitlenir (Stoppard, 2000).

giyeceği o büyük kavuşma gününü hayal etmeye devam eder. Josephine'in bildiği kadınlık aidiyetleri, adabına göre sofra hazırlamak, her şeye gülmemek, ağırbaşlı olmak ve seviyeli bir İngilizce ile konuşmaktır. Çünkü bir hanımefendi böyle olmalıdır. Oysa Allaka, eliyle yemek yiyen, sürekli gülen ve berbat İngilizce konuşan genç bir kadındır ve derhal adap eğitimine tabi tutulmalıdır. Josephine, kendini "erkeğini" beklemeye adamış bu genç kadını dilediği gibi azarlamaktan çekinmez. Çünkü kadın kabadır! Her şeyine katlanabilir Josephine belki, ama ya bu gülüşüne, hele o İngilizceyi anlamamasına! Tanrım! Bu ne kaba saba bir kadındır, bir kadın nasıl böyle olabilir! O istasyon kulübesinden içeri girip Marksizm'den geçerek Josephine desek: *Kadınların sınıfını erkeklerin sınıfı belirler*. Senin alışkanlıkların neden böyle yüksek bir estetiğe sahip, bu genç kadın neden bu kadar kaba sana göre... Biraz bekler misin Josephine? On yıla kalmaz dünyada çok büyük dönüşümler olacak, kadınlar kız kardeşlik üzerine çok başka şeyler söylemeye başlayacaklar ve birbirleriyle ilişkileri çok dönüşecek desek...

İnsan-Doğa
Ölümsüzlük Hırsı ve Doğaya Hükmetmek:

Bir yol yoksa yolu sen yap!
(Filmden, Robert Peary'nin sözü)

İnsanın doğayla ilişkisi, daha mağara önünden itibaren doğaya uyum sağlamaya, doğanın ona sunduğu yiyecekler için ona şükretmeye ve tapınmaya, ama buna karşın ona başkaldırmaya yazgılıdır. Çünkü insan, ölümlülüğü doğa içindeki devinimle deneyimler. İnsanın belki de ulaştığı ilk trajik bilgi kendi ölümlülüğüdür. Bu fani, güvensiz ve zamanı belirsiz son, insanda egemen olma, ölümsüzlüğü elde etme çabası olarak tezahür eder. Gerek doğaya karşı değiştirilen bir nehir yatağının yönü, gerek vahşi bir hayvanın dişlerinden bir kolye yapmak gerekse de kendi adını keşfedilmemiş bir dünya parçasına vermek olarak. Hangi yolla olursa olsun, insanın ölümsüzlük kaygısı ile doğayla olan ilişkisi, iç içe bir meseledir. Doğa vahşi ise insan da kararlıdır. Ama cinsiyetsiz olarak tanımladığımız bu insanın toplumsal cinsiyeti nedir? Unutulmamalıdır ki, gücün atfedildiği erkek olarak toplumsal cinsiyetlendirilme ile, duygusallığın, şefkatin, bakımın ve evle sınırlı kalmanın atfedilişiyle toplumsal cinsiyetlendirilen kadının konumu, doğa karşısında birbirine ters yerlerdedir. İnsanın doğaya karşı olan tahakkümü eril-egemen zihniyetin ürünüdür. Eril-egemen zihniyet, doğaya ve kadınlara da benzer bir dille baskı uygular (Bkz. Griffin, 1978). Anaerkil dönemlerde kadın ve doğa arasında gördüğümüz doğurganlık ve besleme gibi tüm yaşamsal uyumların karşısında;

doğa ve erkek ilişkisinde gördüğümüz hep güç mücadelesi, galip gelme, kendi adını hükmettirme ve kendi kardeşlerinin boğazını kesmekten çekinmeme gibi tezahürlerle biçimlenir. Öyleyse doğaya hükmedişin eril-egemen bir tarz olduğu söylenebilir. Binlerce yıllık eril-egemen insan ilişkilerinin göstergeleri bu sanıyı desteklemektedir. İnsanın uygarlık tarihinde uzun bir adım atarak, onun en büyük erdemlerinden biri olan kardeşlik olgusunun tesisine geçecek olursak, orada bile ne yazık ki işlerin iyi gitmediğini görürüz. "Fransız Devrimi'nin üçüncü sloganı olan 'kardeşlik' gerçeklik haline gelir" (Mellor, 1993, s. 24), ancak kadınlar bu kardeşliğin içinde yer almak için uzun bir süre daha beklemek durumunda kalırlar. Tüm insanların kardeşliği, belli ki sadece erkek insanın kardeşliğinden ibarettir. Her ne kadar kadınların insan haklarından söz edilse de, bunun toplumsal hayatta dünya yüzüne yayılması kolay ve çabuk olmayacaktır. Aslında öte yandan, erkek insanın kardeşliği de hâlâ ve uzun bir süre daha güçlü beyaz erkeğe duyulan kardeşlik olarak kalacaktır. Erkeğin özne olduğu bir kardeşlik, tüm dünya erkekleri için de geçerli olmayacaktır, her ne kadar iddia o şekilde kurulmuş olsa da.

Filmde de bunu görürüz. Robert Peary, kardeşliğin gerektirdiği her fedakârlığın yapılabileceği tek erkek kardeştir. Çünkü film çok açıktır: "Yaşamın olmadığı donmuş bir tundra"[5] olarak betimlenen bir coğrafyadayız. Aslında dünyanın sonunda olduğumuz kesindir. Belki de orada dünya bitmiş, bu iyi yürekli cefakâr insanlar, alışkın olduğumuz dünyayı, efendi Robert Peary için genişletmeye çalışmaktadırlar. Robert Peary, tüm yol açıcı büyük beyaz adamlar gibi dünyanın son noktasına kadar ulaşan büyük hedeflerin öncüsüdür.

İnsan-Hayvan:

İlk metafor hayvandı
(Berger'dan aktaran Adams, 2013, s. 97).

İnsanın hayvanla ilişkisi, dünyanın en eski ve en büyük sömürü ve yok ediş ilişkilerinden biridir. Üstelik bu ilişki, "çiğden pişmişe" evreler geçirip, sömürü düzeyini giderek daha da artırır. İnsanın hayvana çektirdiği acıların cinsiyetçi sömürü düzeniyle de doğrudan ilişkisi vardır. Çünkü "*Çiğden Pişmişe: Cinsiyetli Gıda*" sömürgeci ve erkek-egemen bir kapitalizmin en güçlü dayanaklarından biridir (Shiva, 2014, s. 21). Hayvanları avlamak ve sonra onları pişirmekle kadınları eve kapatmak ve onlardan hizmet beklemek birbirine yakın eylemlerdir. Erkekler, uzak yerlere hayvanları avlamaya giderler. Bazen o hayvanları ehlileştirirler, kızak köpekleri gibi. Bazen o hayvanlar kurutulmuş etler olurlar, köpekler ya da derin okyanus balıkları gibi. Hayvan, doğanın temsilcisidir, ama et artık sömürgeci kapitalizmin göstergelerinden biri haline

5. http://www.imdb.com/title/tt2735996/combined.

gelmiştir. "Et, görülmeyen ama daima orada olanın (hayvanlar üzerindeki ataerkil tahakkümün) sembolüdür" (Adams, 2013, s.53). Bu noktada, Kuzey Kutbu gibi bir coğrafyada, başka bir hayatta kalma olanağının neredeyse hiç olmadığı bir doğa parçasında hayvan eti bu bağlama girmez denebilir. Öyle ya, metrelerce karın altında otlar doludur da bu insanlar mı yememektedirler! Ancak doğa koşullarının zaruri dayatmalarından bağımsız olarak hayvan eti her kültürde eril-egemen bir anlayışın hükmü altındadır. Bu, yerli kabilelerde de böyledir, güçlü sömürge imparatorluklarında da. Hayvandan elde edilen et değerlidir, çünkü kültürün yaratıcısı erkek, o eti uzaklara giderek ve güç göstererek elde etmiştir. Böylece, kültür, bilim, akıl ve evrensel olan erkeklerin nosyonları; doğa, beden, duygu ve yerel olan *öteki*lerin nosyonu olarak tarihi şekillendirmeye başlar ve bu döngüden de çıkamayız. Çünkü erkek güçlüdür, hayvanları avlar ve kadın pasiftir. Kadın ancak ev içinde o avları yemek halinde hazırlar. Tarih, erkekleri (güçlü olanlarını) patron kılarken, zayıf olanları, kadınları ve hayvanları o "kültürlü" erkeğin vahşet dolu egemenliğine terk eder. Allaka'nın hayvan etleriyle olan doğal ilişkisi, savaşa giden erkeklerin ardından sürdürdüğü hayatta kalma mücadelesinde onun en büyük destekçisidir. Allaka, "hem kadınların ikincil statü[ye sahip olmasını] hem de et yemeyi derin bir kişisel mesele" olarak görmez (Adams, 2013, s. 62), çünkü Allaka hayvanlara, yerel kültürün içinde henüz büyük beyaz adamın sömürgeci düzeni kadar vahşi bir hırsla yaklaşmamaktadır. Tam tersine, buzlar içinde insan hayvan ilişkileri vahşi gibi görünse de, bu ilişki bir hayatta kalma mücadelesidir. Allaka yalnızca hayatta kalmak için hayvanları kesip kurutmaktadır ya da mecbur kaldığında çiğ etlerini yemektedir, hatta köpeklerin bile. Ama sömürgeci beyaz adamlar ve onların kadınları için hayvan, sadece hayatta kalmak için değil, sırf estetik kaygıları için bile kesilebilir. Kürkleri daha güzel olduğu için ya da etleri daha lezzetli ve şık yemeklere yakıştığı için. Fakat ne tuhaftır ki, kültürlü efendilerin, bu keyfi hayvan kesimlerine rağmen o hayvanın çiğ etiyle ciddi sorunları vardır. Allaka çiğ et yiyebilir, çünkü hayatta kalmak için bu gereklidir. Ama Josephine, o kadar estetik öğretilerine rağmen çiğ et yemekte ya da balık yağı parçasını yutmakta inanılmaz zorlanır. Hele köpek eti yemek, aman allahım! Josephine bu yolculuğu katetmeye kararlıdır ama hesap şunun üzerine kuruludur: Hizmetliler, işlenmiş etleri hanımefendilerine sunacaklardır. Hanımefendinin sınıfına layıkıyla hizmet edilebilmesi için kaç hayvanın telef olması gerekiyorsa o kadar hayvan kullanılacaktır elbette. Ama mümkünse pişmiş olarak! Ya da en azından tütsülenmiş ve kokusu başka bir mekânda bırakılmış olarak!

Doğanın hayvanlarının üstün insan sınıflarına hizmet etmesi, yeni bir tasarım değildir. Güçlü erkekler ve onların emrindeki emekçi erkekler (bir tür "köleler"), büyük beyaz adamın savaşını kazanması için yüz yıldır uzaklara gidip durmaktadır zaten. Erkeklerin uzaklara gitmesi, insan ve hayvan

ilişkisinde daima önemli bir ateşleyici öğedir. İnsan hayvan ilişkisi, binlerce yıllık mağara duvarlarına kazılı resimlerde, uygarlık tarihinin çok önemsediği bizonun karnındaki insan eliyle yapılmış ve gurur duyulan ilk aletlerden biri olan o okla, bir zafer anıtı gibi saklanır. Hayvanla insanın ilk ilişkisi, hayvanın bağrında saplı zehirli oktur. Hayvanın insanla ya da diğer canlılarla ilişkisi ise yalnızca kendisinin hayatta kalmasının asgari koşulları ile sınırlıdır. Hayvanların, insanlar gibi ihtiyaçları yokken diğer canlıları öldürmedikleri çok açıktır.

İnsan, ot da yiyebildiği ve gayet yeterli biçimde beslenebildiği halde hayvanları gereksiz ölçüde, ihtiyacından fazla katleden tek canlıdır. İnsan, hayvanları yiyen tek canlı değildir elbette. Diğer canlılar da birbirlerini yiyerek beslenirler. Ama diğer hayvanların başka canlıları yemeleri, onların doğalarının, değiştirilemez sonucudur. Oysa insan, başka besinlerle de beslenebildiği halde kültürel olarak hayvanları yemekten vazgeçecek gibi görünmemektedir. Hatta hayvan eti yemek ve giderek onu pişirerek yemek, (cinsiyetçi) kültürün artması olarak algılanan bir göstergedir.[6]

Kuşkusuz dünya coğrafyasının her köşesinde insan ve hayvan ilişkisi birbiriyle eş değildir. Kimi coğrafyaların dinamikleri bambaşkadır. Örneğin *Bitmeyen Gece*'de buzulların içinde birbirini parçalayarak yiyen köpekler bile varken, insan gibi doğa karşısında hayvana oranla daha aciz bir konumda olan bir varlığın hayvan yemesi kadar "doğal" ne olabilir? Etrafları kilometrelerce karla kaplı bir doğa içinde bu insanlar başka ne yapabilir? Kutup insanlarını hayvan yemekle suçlamak hadsizliği değildir bakışımız. Sorun, meseleye nereden baktığınızdır. *Bitmeyen Gece*'de başından beri sorduğumuz soru aynıdır. İnsan, doğaya bu denli hükmetmek zorunda mıdır? Bu sorunun hayvanlar için karşılığı çok yaşamsaldır çünkü. Özellikle de buzulların içindeki kızak köpekleri, türlerinin tükenmesine aldırış etmediğimiz kutup balıkları ve sayamadığımız diğer canlılar için. Bir coğrafi keşfin, o doğa parçasının asıl sahibi olan hayvanlar üzerinde yok edici tahribatı, tartışmasız derecede acıtıcıdır.

Bitmeyen Gece, *öteki*lerin hayvanlarla ilişkileri ile beyaz efendilerin hayvanlarla ilişkileri arasındaki çelişkilerle örülü bir film olması bakımından da önemlidir. *Öteki*ler, hayvanları kollayan, onlardan hizmet almaya yazgılı olduklarının bilinci ile hareket eden, ama canavarlaşmayan insanlarken, beyaz efendiler tüm *öteki*lerden maksimum hizmet alma konusunda canavarlıkta kendilerine bir sınır çizmezler. Bu *öteki*ler, köle erkekler, hayvanlar ve kadınlardır. Bu bakımdan *Bitmeyen Gece*, henüz sömürgeci kültürle tanışmamış olan yerli kültürün insan-hayvan ilişkisi ile beyaz adamın sömürgeci kültürünün

---

6. "'Men' (adam) ve 'meat' (et) kelimelerinin her ikisi de sözlükbilimsel daralmalardan geçmiştir. Asıl halleri kapsamlı olan bu kelimeler, şimdi kendilerine özgü göndermeleriyle yakın ilişki halindedir. Et artık tüm besinler anlamına gelmez; *adam* kelimesi de farkında olduğumuz üzere artık *kadın*ları kapsamaz" (Adams, 2013, s. 92).

insan-hayvan ilişkisi arasında yüzyıllara dayalı farkları sergilemesi bakımından *ekofeminizm*in[7] anlatılarına çok iyi bir örnek teşkil eder.

Kadın-Doğa:

Kadın ve doğa ilişkisinde film aracılığıyla anacağımız ilk ilmek, sömürgeciliğin kadını aşağılamak için zaten aşağılık bir kategori olarak gördüğü doğayla kadını eşdeğer tutma biçimidir denebilir. Bin yılların sömürgeci kapitalist düzeni gereği doğa, güçlü beyaz erkeğin alt etmeye çalıştığı, kendince de böbürlenerek çoktan alt ettiği bir düzlemdir ve kadınlar da erkeklere oranla alt kategoride olan varlıklar olarak doğayla ilişkilendirilirler. *Bitmeyen Gece*, beyaz erkek insanın doğaya karşı verdiği büyük mücadelenin bir filmi olarak bize gösterir ki, tüm *ötekiler*, Griffin'in de dediği gibi yerli erkekler, hayvanlar, vahşi hayvanlar, kadınlar ve doğa, tahakküm kurulacak varlıklardır (1978).

Güçlü beyaz erkekten "aşağıya" doğru, doğaya varıncaya kadar, tüm varlıklar güçsüzdürler; ama özellikle kadınlar. Val Plumwood, "kadınların 'doğa' alanına dahil edilmelerinin, onları ezmeyi sağlayan başlıca araçlardan biri olageldiğini" (2004, s. 33) gördüğümüzü söyleyerek, kadınların doğada olup biten her çeşit vahşice ya da acımasızca ilerleyen döngüyle birlikte düşünülmelerini de açıklamış olur. Plumwood, kadınların doğanın vahşi döngüsüne terk edilerek kadınlara yaşatılan ezilme ilişkilerinin nasıl akılsallaştırıldığının altını çizer. Kadına yönelik bu ezilmeyi onaylayan ve açıklayan bu türden yaklaşımlar oldukça yaygındır ve bu, genel kabul görmüş paradigmalarca da üretilip durulmuş bir bakış açısıdır. Örneğin Cato, "Kadın vahşi ve dizginsiz

---

7. Ekofeminizm, kendisini tek tanrılı dinlerle birlikte değişen tanrı/lar düzeni üzerine düşünen ve yeryüzüne serpilmiş bulunan Tanrı'nın evladı kadınlara ve erkeklere yeni bir gözle bakan bir bilim olarak tanımladığı için, şimdiye dek özellikle de kapitalizme çok büyük bir iştahla eklenen coğrafi keşiflerin patronu büyük beyaz erkeğin Tanrı'nın evlatlarına bakışından daha farklı bir anlayışa sahip olduğu için değer verilmeyi hak etmektedir (Mellor, 1993, s. 75-76). Tüm insanlar için koşulsuz biçimde eşitlikçi ve o eşit insanın doğayla tam uyumlu olduğu bir anlayıştır ekofeminizm. Dünya çok uzun bir zamandır farklı kültür ve inanç sistemlerine ait insanlar arasında çok eşitsizce davranılan bir yerdir ve buna itiraz etmenin vakti çoktan gelmiştir. Dünya yüzünde, özellikle de sömürü sistemlerinin en ağır işlediği dönemlerde (kölelik gibi kurumlar aracılığıyla) yalnızca insanlar değil, doğa da büyük tahribata uğramıştır. İnsan sınıfları arasında ırk, kültür ya da inanca dayalı sömürüler kadınları ne kadar ikinci kere eziyorsa, doğanın sömürüsü de kadınlar üzerinde ikinci bir katman olarak baskılanmaktadır. Dünyada çok ciddi ekolojik tahribatlar vardır. Bu tahribatlar içinde hâlâ kadınların tarlada, küçük ev işletmelerinde ve ev içindeki emeği, değersiz, görünmez, ucuz ve hatta bedavadır. Buna karşın dünyanın her yerinde kadına ve tüm *öteki*lere en ağır şiddeti uygulayanlar yine güçlü erkeklerdir. Dünyadaki toplam nüfusun dörtte biri kaynaklardan yararlanmıyor ve çok küçük bir azınlık her şeyi, ama her şeyi kendi çıkarı için kullanıyor, kullanacak da. Ekofeminizm, insanın neden doğaya hükmetme hırsından vazgeçmesi gerektiğini bize bizim gelecekteki iyiliğimiz için açıklar: Çevreye yaptıklarımız ve kapitalizmin bize yaptıkları birbiri ile ilintilidir (Bkz. Mellor, 1993). Yarınlarımız, ancak doğaya olan saygımıza geri dönüşümüzle mümkün olacaktır. Yoksa doğaya hükmetme hırsımız, yaşam olanaklarımızı kurutacaktır.

bir hayvandır" der (Plumwood, 2004, s. 33). Burke'e göre ise "Kadın olsa olsa bir hayvandır, üstelik en üstünlerinden biri de değildir" (Plumwood, 2004, s. 33). Böylece bu bakış açılarıyla, zaten doğadaki hayvanlar üstünde sorgusuz sualsiz bir egemenlik hakkı gören eril zihniyet, kadınları doğa içindeki hayvanlarla özdeşleştirerek her ikisi üzerindeki egemenliğini birleştirmiş olur. Kadınlara yönelik olarak doğadan çarpıtılarak gasp edilen modelin bir üst aşamasının dehşetini Freud'da görürüz: "Kadın ailenin çıkarlarını ve cinsel yaşamı temsil eder; uygarlık ise giderek daha çok erkeğin işi olmuştur" (Plumwood, 2004, s. 33).

Bu yüzden bir kâşif, mutlaka en güçlü sınıftan ve en güçlü cinsiyetten olmalıdır. Zaten öyle de olur. Ama film, bize eril-egemen zihniyetin doğa üzerinde tahakküm kurdum diyerek böbürlenmesi karşısında verdiği açıkların ışıklarını sızdırmada çok başarılıdır. *Bitmeyen Gece*, bir dönem filmi olarak yalnızca beyaz-üst sınıf insanların her şeye rağmen nasıl ayakta kaldıklarını, tüm *öteki*lerin ise (emekçi beyaz erkekler, yerli erkek ve kadınlar, doğa ve hayvanlar) nasıl yok olduklarını göstererek aslında 20. yüzyıl başının sömürgeciliğine bir örnek teşkil etmenin ötesine geçer. Filmi 1908'in dönem kodlarıyla izlemenin ötesinde bugün, 21. yüzyılın ilk çeyreğinde varolan kadın ve doğa tartışmaları ile izleriz. Filmle içimizden şu dille konuşuruz; sen öyle olduğunu sandın, *öteki*lerin canlarıyla beyaz efendileri hayatta tuttuğunu ve bu düzenin değişmeyeceğini sandın, ama bir yüzyıl sonra bugün senin sergilediğin koşullar çok farklı okunuyor artık. Nasıl mı? Mesela *ekofeminizm* diye bir alan var artık ve kadınlarla doğa ilişkisi, aradan geçen on binlerce yıl ötelendiği ikincil konumdan, özgürleşimin birincil araçlarından biri konumuna yükseldi. Çünkü artık *ekofeminizm* kendisini, büyük beyaz adamın yeryüzünden gökyüzüne tüm kaynaklara, insanlara ve hayvanlara sahip olduğu sanrısına direnen bir başka muhalif hareket olarak tanımlıyor. Hiç ummadığımız tarih köşelerinde gizli kalan şifacı kadınların deneyimleriyle doğanın döngüsel ve besleyici kaynaklarına bugün ulaşabiliyoruz. Josephine'in, hayatında dahil olamayacağı kadar ilkel doğa koşullarında bir kız kardeşi ile yaşamını geriye dönüşsüz biçimde değiştiren iyileştirici anlar yaşaması gibi örneğin. Filmimiz, kadın ve doğa ilişkisinin, aradaki on bin yıllık patriyarka tarafından bile yok edilememiş üstü örtülü bir yaşanmışlık olduğunu ortaya koyuyor. Büyük beyaz üst-orta sınıf kadınlığın bile üstünü örtemediği bir kadın ve doğa ilişkisi. Sanki binlerce yılın ötesinden gelen ve bir anda şık elbiselerin, şaraplı sofra adaplarının ve salon danslarının hepsiyle alay ederek onun yerine suda haşlanmış deri elbise parçalarının ya da köpek etlerinin elle yendiği bir kadın-doğa ilişkisi sergileniyor. Fritjof Capra, tam da bu bağlamda kadınların binlerce yıldır çektikleri acıların boşa gitmediğini, bu acılı deneyimlerin üst üste gelerek saf bir zemin oluşturduğunu ortaya koyar. Böylece bu saf zemini oluşturan kadınlar, erkekleri içinde bulunduk-

ları kargaşadan çıkaracak birer *deus ex machine* olarak tahayyül edilebilirler[8] (Bkz. Capra, 1983).

Allaka, Robert Peary için tam bir *deus ex machine* olmuştur besbelli. "Ayı yavrusu! Yatağımı ısıt!" dermiş Robert Peary, Allaka'ya. Allaka belli ki ihtiyacı olan sıcaklık olmuş Peary'nin. Mary Daly, yeni bir Tanrıça yaratmanın mümkün oluşundan söz ederken[9], (1986, s.19) Allaka'yı kastediyor gibidir. Anatanrıça kültünü zorunlu olarak bırakışımızın ardından binlerce yıl sonra bu yerli genç kadın, güler yüzüyle yeniden doğan bir Tanrıça gibidir. Bay Peary onda ne bulmuştur? Yalnızca bir dişi mi, yoksa "doğaya analık edebilen bir kadınlık" mı, bilmek kolay değildir (Mellor, 1993, s. 88). Allaka, doğaya karşı her mücadeleyi verebilen biri olarak çıkmıştır Bay Peary'nin karşısına. Belki adamın haberi bile yoktur genç kadının hamileliğinden. Tıpkı pagan kültürde oyunun, müziğin, doğaya karşı mücadelenin ve soyun devamının iç içe oluşu gibi, Allaka, kadının doğurganlığını ve güzelliğini kutsanacak kadar güzel bir şey olarak görür (Mellor, 1993, s. 88). Büyük semavi dinlerin yıktığı tüm tanrıça tapınakları (Miles, 1988, s. 19-20), sanki bu igloda yeniden inşa edilmiştir ve Allaka buzların o tapınağın içinde binlerce yıldır sakladığı bir tanrıçadır. Doğayla barışık, doğaya tam uyumlu bir karlar ve buzlar tanrıçası. Onu oracıkta bırakan kuzey yarımküreli beyaz adam Robert Peary ile Allaka arasındaki mütevazılık mesafesi de o buzullar kadar uzaktır birbirine.

Bitmeyen Gece, filmin geçtiği 20. yüzyılın başlarından bu yana tüm yüzyılın doğaya verdiği zararların hepsini yaşamış bir kadın olarak Mary Mellor'un, "Bir eko devrime ihtiyaç olursa bu devrimi yine Kuzeyli Beyaz Adamlar mı yapacaklar?" sorusuna bir umutla yanıt vermek için bir kere daha izlenebilir (Mellor, 1993, s. 23). Eğer doğayla ilintili yeni bir devrimi yine Kuzeyli Beyaz Adamlar yapacak olursa, sonuçlarını tahmin etmek için uzağa gitmeye gerek yok, *Bitmeyen Gece*'nin finali ve sergilediği kayıplar en açıklayıcı yanıtlardır. Gerekirse bir kere daha tekrar etmekte yarar vardır; "Kesin olan bir şey vardır. Ekolojik krizin en ağır yükü, insan topluluğunun en yoksul ve en zayıf üyelerine düşecektir ve düşmüştür. Bu gruplar içinde en çok acı çekenler de kadınlar; kadınlar yoksulların en yoksullarıdır... Bundan dolayı geleceğe uzanan yeşil yola kadınlarla başlamamız gerekmektedir" (Mellor, 1993, s. 23). Allaka'nın ve doğurduğu "küçük insan"ın donmuş bedenleri, geleceğimizin buzlarını eriten sıcaklıklardır aslında.

---

8. *Deus-ex-machina* [Düz çevirisi: "Makineden tanrı"]: Antik Yunan tragedyalarında trajik kahramanların, bilge kişilerin ve soyluların çözemediği olaylar düğümlenir ve Tanrılar, insanların düğüm olmuş bu olaylarını yukarıdan, Olympos Dağı'ndan kutsal bir makine olan *deus-ex-machina* yollayarak çözüme kavuştururlar. Bu makinenin içinde mitolojik Tanrılar vardır.

9. Mary Daly, çığır açan kitabı *Beyond God the Father*'da, özellikle Mary Baker Eddy ve Ann Lee gibi dindar liderlerin Tanrı'nın "maternal" yönlerine ait beklentilerinden söz eder ve çok sayıda feministin Tanrı'yı "She" (dişi) olarak çağırdıklarını belirtir (Daly, 1986, s.19).

Toplumsal Cinsiyet

Kadın ve Kamusal Alan / Özel Alan:

Kadın hareketi muhalif bir toplumsal hareket olarak dünya siyasi düşünce tarihinde neyi dönüştürdü diye soracak olsak, heyecanla en üst düzlemlerde vereceğimiz yanıtlardan biri, feminizmin *özel olan kamusaldır* sloganı olurdu. Patriyarkanın kadınları en çok kıstırdığı kıskaç, belki de özel alan / kamusal alan ayrımı idi; zira kadınlar için özel alandan, büyük çaplı olarak da "eve odaklanmış olan özel alandan" kaçıp kurtulma şansı neredeyse sıfıra yakındı. Ama bütün baskı rejimlerinde olduğu gibi patriyarka da kendi gücünün sonsuz döngüsüne inandığından, özel alanla kamusal alan arasındaki sızıntılardan ve hatta çatlaklardan ya haberdar değildi ya da en büyük özelliği olan kurnazlığı ile bu sızıntıları ve hatta çatlakları çok güzel bir biçimde sıvayarak ilerliyordu. Ancak patriyarkanın gücü bir yere kadar yetecekti. O yer de, Kadın Hareketi'nin ilk kazanımlarından olan, kadınların da artık kamusal alanda var olabilmelerine dair olan ilk talepleriydi.

Açılış sahnelerinden itibaren 20. yüzyılın ilk başları gibi çok erken bir tarihte bir kadının evinden akıl almaz bir mesafe ile uzak olduğunu gözler önüne sererek başlayan *Bitmeyen Gece*, giderek o kadının, kocasının bilgisinin olup olmamasına çok da aldırmadan, kendi başına onun izinden gitme kararı almış olmasını sergiler. Yüz yıldan bir çeyrek asır fazla zaman geçtiğinde bu talepler daha da gelişmiştir elbette. Bugün kadınların mesafe ile ilgili katettiği yollar tartışmasızdır. Ancak daha 20. yüzyılın o ilk günlerinde, üstelik üst-orta sınıf bir kadının bütünüyle erkeklerden kurulu bir dış dünyaya bu pervasızlıkla girişi, dönemin kaydedilen kadın hakları mücadelesi ile ilintilidir.

Kuşkusuz kadınların kamusal alana çıkışlarının, yalnızca tek başlarına seyahat edebilmeleri ile mümkün olmasıyla yetinmek imkânsızdır. Bir kadın için kamusal alanın varlığından tam olarak söz edebilmek için, iktisadi haklar ve kültürel haklar gibi birçok uzantının da yerine getirilmesi gerekir. Yine de Josephine'in yaşadığı dönemde aldığı bu mesafe, önemli bir kazanımdır.

Josephine'in başını uzattığı, Allaka'yla kocası Bay Peary'nin aşk kaçamağı kulübesinde ise özel alanla kamusal alanın birbirine karışma riski daha yüksektir. Hatta bu karışım, yukarıda sözünü ettiğimiz patriyarkanın bile fark edemediği ya da fark ettiyse de kurnazca tıkamaya çalıştığı sızıntıların ta kendisi olan bir ara alandır. Evet, buz kulübesi Allaka için tıkılıp kaldığı en fazla iki metrekarelik bir kapalı uzamdır. Oysa her iki kadının da erkeği olan Robert Peary başını alıp kilometrelerce ileri gitmiştir. Karısını evde bırakmak, aşığını bu minicik kulübeye kapamak, yalnızca kendi adını dünya tarihine yazdıracak olan başarıya tek başına gitmek gibi tüm kararları kendisi vermiştir. Öyleyse Allaka için bu iki metrekarenin içinde nasıl bir kamusallıktan söz edebiliriz, değil mi? Sorunun yanıtı, yine erkeklerin akıl gözünden kaçan sızıntılarda gizlidir:

[...] Di Stefano Marx'ın, insanlığın soyut bir formunu –(erkek) proletaryayı– kuramının merkezine koyduğunu iddia eder görünür. Bu okumaya göre proletarya, doğa bir kez alt edildikten sonra herkesin bundan yarar sağlayacağı bir evrensel toplum yaratacaktır. Ancak bu, kadınların yeniden üretim emeğini, doğayı ve zorunluluğu dışladığı için yanlış bir evrenselliktir (Brown, 2016, s. 95).

20. yüzyıl başındaki Kuzey Kutbu erkeklerinin gözden kaçırdıkları işte budur; kadınların görünmez emeği ve belki de bu görünmez emeğin en çok ilintili olduğu mecralardan biri olarak doğanın ta kendisi. Allaka'nın orada bir dakika içinde donarak ölüme terk edilme kararını veren, Allaka gibi yerli halkların temsilcisi renkli bir erkektir. Bu renkli emekçi, beyaz patronun beyaz karısının yanı sıra kendi sınıfından bir kadını da kurtarmak için herhangi bir tedbir aldığında gelecektir "evrensellik". Oysa Marksizme rağmen henüz bir evrenselliğe ulaşmış değilizdir. Filmle beraber bu evrensellik için daha beklememiz gerektiğini çok üzülerek görürüz. Emekçi sınıf, erkeklerden kurulu bir sınıf olarak görüldükçe daha çok bekleyeceğimiz söylenebilir. Hangi sınıftan olurlarsa olsunlar, kadınların işin içinde olmadığı genellemeler hedefine ulaşamayacaktır. Allaka için bir şey yapamamış olmakla birlikte diğer yerli kadınların evrensel hakları için çok taze bir umudumuz saklıdır: "Kadınlar ayrı bir işçi sınıfı olmalıdır" (Brown, 2016, s. 103). Kadınların yeniden üretim emekleri de emek olarak değerlendirilmedikçe, kadınlar için kurtuluş yoktur ve bu da tüm insanlık için kurtuluşun ufukta görünmediğini gösterir.

Her sınıftan kadınların sorunlarına da ayrıca eğilmek bir başka zorunluluktur. Josephine'in evinden çok uzaklarda olması ve filmin sonunda hayatta kalması, onun kurtulmuş olduğunu gösterir mi? "Özel alan / kamusal alan ikiliğini modern biçimiyle yüceltmek: Bu iki alan arasındaki toplumsal cinsiyete dayalı işbölümünü ve hiyerarşiyi göz ardı ederek kamusal alana 'çıkabilmiş' olmayı kurtulmuşluğun ölçütü haline getirmek" (Brown, 2016, s. 100) kuşkusuz sakıncalı bir bakış açısıdır. Bu nedenle Josephine, başı her sıkıştığında, ancak kocasının gücü sayesinde ayakta kalabilecektir. Josephine'in sınıfı gereği elde ettiği özgürlükler, ancak belirli uzunluktaki bir ipin çizdiği bir dairede mümkün olacaktır. Yine de kuşkusuz, sınıf avantajı, her zaman hayatta kalmanın en temel garantisidir.

Evlilikte Kadının Konumu:

Bir engeli aşamazsan, çevresinden dolaş.
Su öyle yapar (Atwood, 2017, s. 45).[10]

Bitmeyen Gece, insanın doğaya hükmetme hırsı üzerine okunabileceği gibi, o kadar zorlu doğa koşulları içinde verilen amansız mücadeleye rağmen

10. Feminist ütopyanın ünlü yazarı Margaret Atwood'un *Penelope* romanında, Penelope'nin annesinin gelin olmakta olan kızına öğüdü.

üstü örtük bir biçimde, aslında bir evlilik kurumu eleştirisi olarak da üzerine düşünmeyi gerektiren bir filmdir. Zaten bir filmin yönetmeninin kadın bakış açısına sahip olması (yönetmenin kadın ya da erkek olmasıyla ilgisi olmayan bir duyarlılıkla), o filmi, mutlaka kadınlar ve dolayısıyla erkekler için de daha iyi bir dünya kurmaya yönelik bir ilmek atan bir film yapar. *Bitmeyen Gece* de bu tür filmlerden sayılabilir.

Filmde, açlığın ve soğuğun doruklarında bir gece iki kadın, aynı erkeğe olan aşkları üzerine konuşurlar. Allaka, "Sen niye bana kötü bakıyorsun, gece gibi kötü bakıyorsun bana", der. Ona, kocasına çok âşık olduğunu anlatmaya çalışmaktadır. "Sen başka erkeklerle oldun mu?" diye sorar Josephine'e. Josephine "Hayır" der. Allaka, "Ben de" der. Her iki kadın için de tek bir erkek olmuştur. Ama erkek için bildiğimiz kadarıyla en azından iki kadın. Aşk ve sadakat üzerine, birkaç cümle ile anlaşan iki kadının sahnesi, filmin en etkileyici sahnelerinden biridir.

Film bizi 20. yüzyılın ilk on yılı dolmadan yakalar, 1908'de. Bu tarihi vererek modernizm için, yeni rüyaların kıtası Amerika için ve bunların beraberinde gelen birçok toplumsal dönüşüm için önemli bir süreçten söz ederiz. Özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde palazlanmaya başlayan ve neredeyse bir on yıl sonra dünya tarihine çok önemli olaylar kaydedecek olan Kadın Hareketi, birçok kadının kulağına kar suyu kaçırmaya başlamıştır bile. Öyle ya, yeni kıtanın kuzeyinde cereyan eden büyük savaşlar, erkek insan hakları üzerine Avrupa'da yazılmış olan beyannameden yola çıkarak kadınlara bambaşka dünyalar açan "Kadının İnsan Hakları Beyannamesi", kölelikte olduğu üzere insan renklerinin yol açtığı büyük toplumsal olaylar gibi çok büyük devinimlerin yaşandığı Amerika Birleşik Devletleri'nde, artık geride kalan 19. yüzyılda olduğu haliyle kadınların yalnızca evde oturmasını beklemek bir aymazlık olurdu. Kadınlar sokağa, kamusala uygun giysileri ve aksesuarları ile dışarıdalardı artık. Emekçi kadınlar dokuma fabrikalarında, şık hanımlar caddelerde. Josephine gibi olanlar ise yüzlerce kilometre ötelerde ve hatta dünyanın sonu olan Kuzey Kutbu'nda.

Josephine, kadınlara yasak olduğu üzere, evinden dışarı adımını atmasa idi, evliliği ile ilgili olup bitenleri asla öğrenemeyecekti. Oysaki, bir kadın ancak mesafe katedebildiği sürece kendi hayatını ilgilendiren olayları öğrenebilir. Aksi halde, ataerkilliğin on binlerce yıl dayattığı gibi evinde oturan bir kadın için *bilgisizlikten bilgiye geçiş*[11] sürecinin yaşanma ihtimali yoktur. Josephine, modern bir *Penelope*[12] gibi, uzak ufuklara giden ünlü kocası Robert Peary'yi

---

11. Antik Yunan tragedyalarında trajik kahramanların başına gelen dönüşüm.
12. Penelope, Antik Yunan'da, Homeros'un *Odysseia* destanında Odysseus'un karısıdır. Odysseus uzaklara gitmiştir. Penelope ise aradan yirmi yıl da geçse evde oturup kocasına sadık ve sabırlı bir biçimde onu beklemeye yazgılıdır. Karşısına çıkan tüm engellere direnen kadın, kocasına sadık kalmak için her türlü yola başvurarak bekler. Bu süreçte, kendi iradesi dışında, erkekler tarafından kadın hakkında kararlar alınmaktadır. Ama Penelope, serüvenci kocasının tahtını kimselere kap-

evinde sessizce beklese idi ya da dağları delip memlekete su getirmekle görevli kamusalın en önemli kahramanı *Ferhat*'ı bekleyen ve tek bir ses birimine sahip olmayan *Şirin* gibi hasta yatağında vakit doldursaydı, bunların hiçbiri olmayacaktı. Yani, kocasının nasıl yaşadığını öğrenemeyecekti. (Yine de aşağıda Penelope ile ilgili dipnotta, Josephine'in kocasının arkasından gidişinin bir kadın özgürleşimi olup olmadığı tartışılmıştır.)

Filmde evlilik üzerine koca Robert Peary'ye sorulacak tek bir soru vardır; içinde yaşadığın 20. yüzyılın ilk on yılında karın Josephine, evden seninkine benzer büyük bir hayal ile ayrılsa ve bir adamla birlikte olsa, ondan hamile kalsa, sen bir şekilde onun peşinden gitsen ve onu görsen ne yapardın? Tepkin ne olurdu? Toplumsal muhalif bir hareket olarak feminizmin itkisiyle sorulmuş olan bu sorunun mantığı şudur; eğer bir kurum, o kurumun bütün üyelerine eşit haklar ve benzer yaşam biçimleri sağlamıyorsa orada bir sorun vardır. Evlilik kurumu gibi! Bugün feminizmin geldiği Üçüncü Dalga, "çokaşklılık"[13] kavramını bünyesine almış durumdadır. Kadın hakları savunuculuğu, kadınlara dayatılan tekeşliliğe mahkûmiyeti sorgulamıştır. Kadın hakları savunuculuğu ile klasik muhafazakâr evlilik kurumu arasındaki fark da burada yatmaktadır. Evlilik kurumu, patriyarkanın en temel birimlerinden biridir ve sürekli bir

---

tırmadan, ona ait haliyle bekler kocasını. Allaka'nın sabrı ve elbette sadakati Penelope'ye, Odysseus'un serüvenciliği de Bay Peary'ye karşılık gelir. Penelope, aradan geçen yirmi yılda kocasının engin denizlerde denizkızlarıyla neler yaptığını sorgulamaz ve kocası da hep Tanrıçalara ait kutsal hikâyelerle karısını aslında hiç aldatmamış sayılması gerektiğini anlatır durur. Penelope inanmış gibi yapar ve dert etmez görünür kocasının neler yaptığını. Peary'nin yasal karısı Josephine, Penelope gibi evinde oturup kocasının yolunu gözlememiştir, onun peşinden yollara düşmüştür. Ama bu bir kadın özgürleşimi midir? Josephine'in mesafe katedebiliyor olması sadece, sanki Penelope'nin kocasının tahtını korumak için bulduğu çeşitli çözümlere benzeyen bir haldir, o kadar. Josephine, evinden ayrılıp ta buralara kadar gelerek kendini özgürleştirmemiştir; yasal eşin gelişi, kocanın başarısını kutlamaya odaklıdır sadece. Ayrıca modern bir Penelope gibi Josephine de kocasının serüvenini başarı ile bitirmesinin ardından, onun karlarla buzların pagan tanrıçaları (örneğin Allaka gibi) ile neler yaptığını sorgulamayacaktır. Önemli olan Odysseus gibi Bay Peary'nin de tahtını korumuş olmasıdır. Evlilik yasal eşler için karşılıklı olarak verilen rollere uymayı gerektirir. Bay Peary'nin hayatına giren kadınların rolleri, öyle ya da böyle, Penelope'nin rolünü paylaşmaktan öteye gidememiştir. Erkeklerinin başarısı için her çareye sabırla başvurmuş ve kendisini hesaba hiç katmamıştır her iki kadın da. Tıpkı Penelope gibi. Son tahlilde Josephine için mesafe katediş, aslında Penelope'nin, kocası Odysseus yenilmesin diye bulduğu çözümlere denk bir çözümdür. Bu mesafe, Kadın Hareketi'nin kadınları kamusal alana katma çabasının bir tezahürü değildir. O durum, Josephine dışarı çıkıp, evliliğine olanları görüp kendi kararlarını kendisi alabilseydi gerçekleşmiş olurdu. Bu haliyle Josephine'in kocası için dış dünyaya tek başına gidişiyle Penelope'nin kocası için evden dışarı adımını atmayışı arasında bir fark yoktur. Her iki kadın da eylemlerini evin içinde ya da evden yüzlerce kilometre uzakta, yalnızca kocaları uğruna yapmaktadırlar, o kocaya âşık birer eş oldukları için.

13. *Çokaşklılık*, "açık ilişki" ve "çoğul sadakat" gibi kavramlarla tartışmaya açılan bir bağlamdır. Hem çokaşklılık hem de açık ilişki; "Her iki ilişki biçimi de dışarıya kapalı olmayan çift ilişkisidir. Bu tür bir ilişki veya evlilikte, her iki partner de ilişkileri ya da evlilikleri dışında birbirlerinden bağımsız cinsel partnerlere sahip olabilecekleri konusunda hemfikirdir" (Schroedter & Vetter, 2014, s. 50).

sadakat nosyonunu en temel erdem olarak sunmaya devam etmiştir. Ancak tarih açıkça yazmıştır ki bu sadakat, yalnızca kadınlara dayatılmıştır. Binlerce yıldır da bu sadakat erdemine sahip olamadıkları yolunda iftiraya uğratılan kadınların kanları akıtılmıştır. İçlerinden en masum olanlarından birini (elbette hepsi de masumdu), *Desdemona*'yı seçelim. *Othello*, genç kadın o kadar masumken, onu gece uykusunda bir melek kadar suçsuzken yastıkla boğup öldürmemiş midir? Sonra hırsına, kinine ve öfkesine yenik düşüp körlükle göremediklerini fark etmesi ve ölümcül bir pişmanlığa düşmesi fayda etmiş midir? Hayır! İşte kadın hareketi, muhalif düşünceleri ile tüm bu eşitsizlikleri sorguya açmıştır. *Çokaşklılık* bahsi de burada anlamlıdır. Şimdi de bir sanat yapıtı olarak sıra *Bitmeyen Gece*'nin ünlü kocaşına bu soruyu sormaya gelmiştir. Robert Peary'nin yaşadığı yıllarda evlilik kurumu, bir kocaya tanıdığı hakları, o kocanın karısına asla tanımayan bir kurumdur. Sorun *çokaşklılık*ta değildir. Sorun, evlilik kurumunun eşler arasında yarattığı adaletsizliktir:

> Karı-koca evliliği, tarihe asla erkekle kadının karşılıklı uzlaşması olarak girmez ve hele en yüksek evlenme biçimi olarak aslâ kabul edilemez. Tersine: bir cinsin öbürü tarafından uyruk altına alınması olarak bütün tarih öncesinin o zamana kadar bilmediği, iki cins arasındaki bir çatışmanın açığa vurulması olarak ortaya çıkar (Engels, 2002, s. 78).

Evlilik içi eşitsizlikler, yalnızca kadınlara erkekler kadar ufka gidebilme özgürlüğü tanınmaması ya da kadınları sadakat unsuru ile sınava tabi tutarken erkeklerin bu sınavdan muaf tutulması gibi eşitsizlikler değildir.

> Tarihte kendini gösteren ilk sınıf çatışması, erkekle kadın arasındaki uzlaşmaz karşıtlığın karı-koca evliliği içindeki gelişmesiyle ve ilk sınıf baskısı da dişi cinsin erkek cins tarafından baskı altına alınmasıyla düşümdeştir (Engels, 2002, s. 78).

Film, bu nedenle, evlilik kurumu içinde kadının konumunu ve *öteki* kadın olgusunu irdelediği için anlamlıdır.

Kadınlık / Kız Kardeşlik / Doğurganlık

Birbirinden yüzlerce yıl uzaktaki kültür, dil ve toplumsal konum farklarına rağmen Josephine ve Allaka, bir adamın yasal karısı ve gizli âşığı iki kadın, buzlu karlar içindeki o kulübeyi "feministmiş gibi duran bir mülke" çevirirler; böylece film, "kıvrımlı bir romantizme" dolanmış bir imgeler yumağına dönüşür.[14] Film üzerine yazılan bu eleştirileri destekleyen en büyük imge, belki de Josephine'in kocasıyla yapacağı o şölensi kutlama sahnesinde giyeceği şaşaalı elbiseyi bir dirhem ısı elde edebilmek için ya da artık anlamsız olduğunu düşündüğünden yakmasıyla gelen imgedir. Josephine, normalde boğazına

14. http://www.imdb.com/title/tt2735996/combined.

sarılacağı bu yerli kadın için, şimdi bu kadar acıya katlanmasının mürüvveti olacak olan o şölende giyeceği elbiseyi ateşe atıverir.

Feministmiş gibi duran o mülkte Josephine, hayatta denenmek istemediği bir hususla yüzleşmek zorunda kalır; annelikle. Kadınlara, erkek-egemen, doğaya hâkim evlilik düzeninin en büyük dayatmalarından biridir bu; bir kadın anne olmalıdır! Annelik, kadınlara ulaşabilecekleri en büyük mertebe gibi sunulmuştur. Kadınlar da anneliği bu bağlamda yaşamaya kodlanmışlardır, annelikleri kendi hayatlarının tamamını kapsayan bir olgu oluverir onlar için. Kadınlar, anneliği asla tartışmadan kabul ederler. Özellikle 20. yüzyılın o ilk yıllarında.

Doğanın kadınlara biyolojik olarak yüklediği döl verme görevi de evlilik kurumu içinde kadınlar için katmanlı bir yüke dönüşmüştür. Çiftler arasında döl tutma olayı zaten önemli bir mesele iken, bir de "ilk işbölümünün, erkekle kadın arasında, döl verme bakımından yapılan işbölümü" (Engels, 2002, s. 78) olması, kadınlar açısından bir başka ezilme biçimini dayatmıştır. Josephine, kocasından gebe kalmış olan Allaka'ya, kendi yasal kızını anlatır. Yirmi yıllık evliliği içinde şimdi kızı Marie Ahnighito on altı yaşındadır. Kızına bu ismi yerliler vermiştir, çünkü Josephine tek evladını da bu coğrafyada, kocasının keşif tutkusunun peşinde doğurmuştur. Bebeği o kadar beyaz yüzlüdür ki, yerliler bebeğe "beyaz yüzlü bebek" anlamına gelen Ahnighito adını vermişlerdir: "kar bebeği"! Yerliler fildişinden, kemikten birçok hediye getirmişlerdir bu beyaz yüzlü bebeğe. Josephine, kızının yüzünün beyazlığını defalarca tarif eder. Allaka, "Benim bebeğime kimse hediye getirmeyecek, benim bebeğimin ziyaretçisi olmayacak!" der. Çünkü sadece "korku ve açlık" hissedecektir Allaka. Filmde kutup kışının hafta sayıları verilir. Bu diyalog, kutup kışının onuncu haftasında cereyan eder. On sekizinci haftaya kadar dayanacak olan bu iki kadın, şimdi bebeklerinin onlara verdiği anlam üzerine konuşmayı sürdürmektedir. Josephine, "Kızımı hiç düşünmedim" der. Ocakta yeşil tafta, tasarımcı elinden çıkan pahalı şık şölen elbisesi yanmaktadır. Josephine, buradan kurtulabilme ümidini yitirdiği bir anda, kocasına kavuşacağı an giyeceği elbiseyi yakarak o ümitsizliği kabullendiğinde kızını düşünmediğini, kocasına olan aşkının anneliğine baskın çıktığını fark eder. Kocası, yani kızının babası, bu on altı yıl içinde toplam on dört ay evde olmuştur. Josephine, elbise yanarken ailesini, kocasını ve kızını hatırlar. Saçları gıdasızlıktan tutam tutam dökülmektedir, diş etleri kan içindedir. Burnunun kanı ellerine bulaşır. Ama yine de, aşk için, o aşkın bebeklerini doğurmak için değer. Allaka ise "küçük insan"ı aşkı ile tanıştırabilecek midir, "lih" dediği aşkı ile? Allaka, erkeğinin yasal eşine, "Aşk, o yokken bile onunla gülmektir" der.

Ama belli ki Robert'ın uzun yılları evinden binlerce kilometre uzaklarda geçirmiş olması hiç sorgulanmamış, karısını çok az gördüğü sürelere karşılık kimlerle nasıl yaşadığı konusu hiç açılmamıştır. Binlerce yılın kadınlara dayat-

tığı en "kutsal" işlev olan "annelik" nosyonunun yükü, tahmin edilebilir bir yük değildir. İşte sırf bu tarihsel-toplumsal annelik miti yüzünden, şimdi artık yaşı hayli ilerlemişken, patriyarka kadınlara karşı sürekli genç kadınlar tehdidini savururken, bu gencecik ve üstelik karnı burnunda kadın için Josephine'den ne yapmasını bekleriz? Bir Azize gibi genç ve üstelik alt-alt sınıftan bu *yerli* kadına ve karnındaki evlilik dışı bebeğe hiç sesini çıkarmamasını mı? Kömürlük deposunda kalan birkaç kova kömürle, donarak ölmüş köpeklerin etlerinin ateşte tütsülendiği yemek kırıntılarıyla ve en ironik olanı tahta sandıkta bekleyen trajikomik tafta elbisenin süsüyle püsüyle bu bir iki metrekarelik buz küpünün içinde ne yapabilir Josephine?

Öyleyse Josephine, toplumun ona öğrettiği kalıpyargıları şu yarım metre ötesindeki buzlarda dondursun ve bu karnı burnunda gencecik kadını bağrına bassın. Çünkü dişil güç bunu gerektirir. Josephine de öyle yapar. Josephine, ara ara kendisini çıldırtan genç gelini azarlasa da, artık bir annedir, bir anneannedir, bir kadın Şaman'dır ve bir ebedir. Bu, Josephine'in tercih edip etmeyeceği bir seçim değildir. Bu, binlerce yıldır doğaya hükmetmeyi aklına koymuş olan büyük beyaz adamın, dünya yüzündeki her sınıftan, her yaştan ve her renkten kadına uyguladığı dayatmanın sonucudur.

Josephine, *Medea*[15] mitini yenmeye çalışır ve bunu başarır. Genç gelini oracıkta elleriyle boğuvermez. Ama patriyarkal düzen Josephine'leri, *Medea*lar gibi genç gelinleri ölüme terk etmeye yazgılamıştır. Oysa Josephine gebe kadını kollar, doğumun ebesi olur. Lohusa kadının beslenmesine, ısınmasına yardım eder. "İki anne" "küçük insan"ı hayatta tutmaya çalışırlar. Uyuyakalan iki kadının, "iki anne"nin arasında donarak ölen bebeğin acısını paylaşırlar. Oysa Allaka, "küçük insan"a, "Tchikua" adını vermiştir; "iki anneden doğan" anlamında. Ama talihsiz bebeğin kaderi *Medea*'nın bebeklerinin kaderine benzemektedir. Nasıl ki *Medea*'nın bebekleri de "uyurlar", Tchikua da, güneş uyanıncaya kadar uyuyacaktır... Güneşi hiç göremeden kutup kışının 18. haftasında ölen Tchikua, anneciği tarafından bu duyguyla uğurlanır, güneş uyanıncaya kadar uyusun diye... "Bitmeyen Gece" güneş uyandığında bitecektir, ama yine güneş uyandığında, Tchikua da çoktan sonsuza dek uyumuş olacaktır.

Josephine, patriyarkanın kadınlara yüklediği yaşlı kumanın genç kumanın bebeklerine katlanamaması kehanetini bozar. Bebek annesini emsin diye tüm işleri yapar; "senin sütün çok kıymetli" der Allaka'ya. Ama iki anne kurtaramazlar bir bebeği. Erkekler bu kadınları burada bırakarak savaşı kazanmaya

---

15. *Medea*, Euripides'in ünlü Antik Yunan tragedyası. *Büyük bir aşkla kendi evini ve ailesini feda ederek peşinden geldiği*, kocası olan ünlü deniz askeri, ordular komutanı Jason'un, üzerine kuma getirmek istemesiyle beraber, genç gelini zehirli bir pelerinle öldüren, kendi evlatlarını da uykularında ebedi uykularına yollayan kadın tragedya kahramanı. *Medea*, Ortadoğulu Müslüman toplumlara atfedilen kumalık olgusunun tarihteki ilk Batılı trajik kahramanlarından biridir (bkz. Euripides, 2006).

gitmişlerdir. Yeniden araya bir erkek kararı girmeden evvel, Josephine ve Allaka, kadınlara ait olan bilgiyi patriyarkanın sınırları dışında, kendi kulübeden ülkelerinde bulmuş gibidirler. Ama bu bilginin geçerliliği uzun sürmez ve erkekler yine kararları alırlar. Josephine'i kurtarmaya gelen kızakta yalnızca tek bir kadına göre yer vardır ve o da elbette yasal eş olan üst-sınıfın kadını Josephine'dir. *Öteki* kadın hangi sınıftan, hangi yaştan olursa olsun, yasal evlilikler patriyarkanın her zaman tek tercihidir. Bu da tragedyanın aslında kadınları içermediğinin, trajik olanın yine erkek özne üzerinden anlatıldığının zeminidir. Kadınlar, başlarına trajik olaylar gelse de o tragedyanın içinde erkek öznelerin nesneleridir yalnızca. Josephine, kendi hayatı ile Allaka'nın hayatı arasında bir tercih yapacaktır. Kendi hayatını seçmiş olur. Düşünmek için neredeyse saniyeleri bile yoktur. Freeman'ın *Yapısızlığın Tiranlığı* (bkz. Freeman, 1970) olarak açıkladığı düzen şöyle işlemektedir; "... politikalar ve sesler çok büyük oranda erkeklere aittir" (Mellor, 1993, s. 59).[16] Josephine, erkeklerin düzenine geri dönmeye çabuk adapte olur ve o düzende başarılı sona ilerlerler.

*Öteki Yerli Kadın*ın Ardından...

Film, Allaka'yı, *öteki* yerli kadını kurtarmaz. Siyah Henson, Josephine'in burada olduğunu eskimo Ninq'den öğrendiklerini söyler ve tek bir kadını kurtarmak için hazırlık yaparak geldiğini belirtir. Bu hazırlık Allaka için değildir. Kuzey Kutbu'na bayrak dikilmiştir ve artık Josephine buluşma yerine, Ellesmere'e dönmelidir. Final sahnelerinde kadınların çaresizce ölüme terk edildiği filmler de feminist midir? Tam bu yazı biterken yeni bir yazı konusu açmak gibi bir şey olur bu soru.

En güzel yanıt, yine yazılmış bir modern trajik kahraman kadın olan *Sonya*'dan gelir, Çehov'un ünlü gamlı baykuşu, umutsuz âşığı *Sonya*'dan. Kendi filmimize uyarlayacak olursak *Sonya*'nın sözlerini: "Kadın filmleri çekeceğiz Vanya Dayı"! Daha çok film yapacağız, o filmler üzerine daha çok kadın daha çok kadını yazacak ve o zaman daha çok kadın özgürleşimi gelecek. Artık kadınlar ölmeyecek... Kimse yerli kadını ölüme terk edemeyecek...

---

16. Mary Mellor, "politikaların ve seslerin çok büyük oranda erkeklere ait oluşunu", Hülsberg'in kaydettiği tarih algısından aktarır. Hülsberg, Alman yeşil hareketinden gelen bir isimdir. (Bkz. Hülsberg, 1988).

Kaynakça

Adams, C. (2013). *Etin Cinsel Politikası* (Çev. G. Tezcan & M. E. Boyacıoğlu). İstanbul: Ayrıntı.

Atwood, M. (2017). *Penelope* (Çev. D. Şendil). İstanbul: Alfa.

Bromley, V. L. (2012). *Feminisms Matter Debates, Theories, Activism.* Toronto: University of Toronto Press.

Brown, H. A. (2016). *Marx'ta Toplumsal Cinsiyet ve Aile* (Çev. G. Rastgeldi). Ankara: Dipnot.

Capra, F. (1983). *The Turning Point: Science, Society, and the Rising Culture.* New York: Fontana.

Daly, Mary. (2000). *Beyond God the Father.* Londra: The Women's Press.

Engels, F. (2002). *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni* (Çev. K. Somer). İstanbul: Sol [1884].

Euripides, (2006). *Medea* (Çev. M. Balay). İstanbul: Mitos Boyut.

Freeman, J. (1970). *The Tyranny of Structurelessness.* Londra: Dar Star/ Rebel Press.

Griffin, S. (1978). *Women And Nature: The Roaring Inside Her.* New York: Counterpoint.

Hülsberg, W. (1988) *The German Greeens.* Verso, Londra.

Mellor, M. (1993). *Sınırları Yıkmak* (Çev. O. Akınhay). İstanbul: Ayrıntı.

Miles, R. (1988). *The Women's History of the World.* Harmondsworth: Penguin.

Nadie Quiere la Noche http://www.imdb.com/title/tt2735996/reviews & http://www.imdb.com/title/tt2735996/combined (Erişim tarihi: 27 Şubat 2017).

Plumwood, V. (2004). *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek* (Çev. B. Ertür). İstanbul: Metis.

Schroedter, T. & Vetter, C. (2014). *Çokaşklılık* (Çev. Ö. Karlık). İstanbul: Ayrıntı.

Shakespeare, W. (2012). *Hamlet.* Londra: Harper Press.

Shiva, V. (2014). *İnadına Canlı* (Çev. E. Ayhan). İstanbul: Sinek Sekiz.

Stoppard, T. (2000). *Rosencrantz ve Guildernstern Öldüler* (Çev. Ş. Yücel). Ankara: Dost.

Walby, S. (2016). *Patriyarka Kuramı* (Çev. H. Osmanoğlu). Ankara: Dipnot.

Deforme Edilmiş Erkeklik: *Korkuyorum Anne*

Nergiz Karadaş[1]

Erkekliğin yerli ve yabancı filmlerde ve diğer medya mecralarındaki temsilleri çoğunlukla ataerkil yapıya uygundur. Özne konumunda ön plana çıkarılarak egemen ideoloji çerçevesinde yeniden üretilen ve izleyiciyle buluşan erkekler çoğunlukla güçlü, korkusuz, namuslu vb olumlu sıfatlarla karakterize edilmektedir. Bu süreçte kadınların ya da hemcinslerinin karşısında sürekli baskın olması gerekli olan "hegemonik erkeklikler" kendilerine dayatılan cinsiyet kalıplarına çarpmakta, zorlanmakta, değişmekte ya da değişime direnirken kendi kimliklerinden ödün vermektedir.

Erkekliğin, başka konumların "ne olduğu" hakkında konuşarak bu sayede kendi konumunu sorgulama dışı bırakan bir iktidar konumu olduğunu ileri süren Sancar (2011, s. 16), bu görüşünü Simone de Beauvoir'ın (*İkinci Cins: Kadın*) erkekliğin kendi cinsiyetinden bahsetmeyip sürekli başkalarının (kadınların, çocukların, yabancıların, eşcinsellerin, siyahların, vb) cinsiyet özelliklerinden bahsederek konumunu koruma çabası içerisinde olduğuna ilişkin görüşleriyle desteklemektedir.

Asuman Suner, tıpkı tarihsel süreçte olageldiği gibi yeni Türk sinemasının hem popüler hem de sanatsal kanadının, çoğunlukla erkek kahramanların hikâyeleri üzerinden yükselen ve / veya erkeklerin gözünden anlatılan bir sinema olduğunu, kadın karakterlerin ise erkeklerin arzu nesnesi olarak, erkek bakışında görüldükleri gibi temsil edildiğini dile getirmektedir (Suner, 2006, s. 291). Bu hikâyelerde erkeklerin korkularıyla, defektleriyle izleyici karşısına çıkıyor oluşları bir an için umut olsa da filmin sonunda bütün erkekler özne olmakta, diğer bir ifade ile iktidar konumlarını tekrar ele geçirerek "hegemonik erkek"liğe uygun hale gelmektedir.

Sinemada dramatik anlatının kurulmasında ve özellikle çatışmanın yaratılmasında karşıtlıklardan yararlanma sıklıkla başvurulan bir yöntemdir. Reha Erdem'in *Korkuyorum Anne* (2004) filmi de karşıtlıklar üzerine kurulan hikâyelere yerinde bir örnektir. Filmde her şey karşıtlık ilişkileri içinde var

---

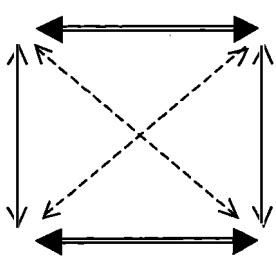
1. Dr., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Üyesi.

olmaktadır: kadınlar-erkekler, eğri basanlar-doğru basanlar, kalın belliler-ince belliler, korkanlar-korkmayanlar, tembeller-çalışkanlar, güzel olanlar-çirkin olanlar, hırsız olanlar-hırsız görünenler / olmayanlar.

Bu makalede, Reha Erdem'in *Korkuyorum Anne* filminde erkek karakterlerin sunum biçimleri, göstergebilimsel bir çözümleme yaklaşımı olan, Greimas'ın "göstergebilimsel dörtgen" yöntemi ile ele alınmaktadır. İsminde bir seslenme olan filmin, erkekliğe bakış ve erkekliğin sunuluş biçiminde bir farklılık yaratarak erkeğe atfedilen basmakalıp özellikleri deşifre ettiği ve eleştirdiği düşüncesinden yola çıkılmıştır. Bu kapsamda erkekliğin konu alınmasındaki temel saik, filmin çözümlenmesi ile erkekliğe, erkek iktidarına ilişkin toplumsal cinsiyet rollerinin filmler aracılığıyla nasıl yeniden üretildiğinin ve dolayısıyla sürdürüldüğünün ortaya konulmasıdır. Erkekliğin Reha Erdem filmlerindeki temsilinin ortaya konulması, erkeklerde baskılanan korkuları ortaya koymakta, eşzamanlı olarak kadına atfedilen önyargılı ve / veya basmakalıp özellikleri kırmaktadır.

Göstergebilimsel dörtgen, birçok anlam izlenimi yaratan durağan, diğer bir ifade ile statik ilişkilerin eklemlenmesiyle incelenebilir. Bu, dörtgenin sınıflandırılmış ve durağan özelliğidir. Söz konusu dörtgendeki ilişkiler karşıtlık (<----->) / çelişkinlik (↔) ve içerme (bütünleyim: ⎪•••••>) ilişkileriyle açıklanır. Bir yandan değerlerin sınıflandırılmasını, diğer yandan bir değerden ötekine geçişi gösterir; bu sayede anlamsal değerlerin dönüşüme uğradığı bir işlemler ağını oluşturur. Değerlerin bu dönüşümü çelişkinlik ilişkisinde olumsuzlama eyleminin yerini alır. Bu kapsamda dörtgende a1'in (yaşam) karşıtı a2 (ölüm) iken çelişkinlik ilişkisi ā1 ve ā2 şeklinde ortaya konulur (Eziler & Kıran, 2003, s. 272/277). Bu makalede *Korkuyorum Anne* filminin derin yapısında *kadın-erkek, tembel-çalışkan, güzel-çirkin, hırsız olmak-hırsız görünmek* karşıtlıkları ile erkekliğin sunum biçimleri, göstergebilimsel dörtgen üzerinden ortaya konulmaya çalışılmaktadır.

KADIN
a1
Bakışın nesnesi, güzel, çalışkan, korkusuz, anne, sağlıklı, erkeksi görülen işler yapan, iğdiş edilmeyi akla getirendir.



ERKEK
a2
Bakışın öznesi, dirençli, teşhirci, güzel olmasalar da olur, tembel, sünnet olmalıdır, korkabilir, baba,askere gitmelidir, "kadınsı", hasta ya da yaralı olabilir.

ERKEK OLMAYAN
ā2

KADIN OLMAYAN
ā1

Korkuyorum Anne filminin, filmsel anlatısında kadın-erkek karşıtlığı yer almaktadır. Kadın olanlar (a1) bakışın nesnesi konumundadır ve bu konumda bakılasılık söz konusudur, diğer bir ifade ile kadınlar seyredilendir. Erkek ise bakışın öznesidir, bu nedenle Neriman Hanım (Terzi) Ümit'e (jimnastikçi) bakarken aslında erkek bakışıyla bakar. Bu bakış Laura Mulvey'in 1975'te yazdığı "*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*" adlı çalışmasında da belirttiği gibi erkeksi bir bakıştır (2008). Bakışın öznesi olan kadın (a1) güzel olmalıdır, buna karşılık erkekler (a2) güzel olmasalar da olur. Nitekim filmin başkarakteri Ali, idealleştirilmiş beden temsiline aykırı olarak kilolu, bu nedenle de "güzel" diyemeyeceğimiz bir bedensel yapıya sahiptir.

Filmde kadın karakterler çalışkandır. Kapıcının karısı Selvi ve terzi Neriman'ın hayatlarını çalışarak kazandıklarını görürüz. Buna karşılık "kadın olmayan" (ā1) yani erkek olanlar (a2) tembel niteliklidir. Örneğin Ali, çalışmayı pek sevmeyen biridir. Selvi'nin kocası da kapıcı olduğunu bilmemize rağmen çalışırken hiç görmediğimiz, hatta Neriman'ın köpeğini gezdirirken işten kaytardığını bildiğimiz biridir.

Filmde kadın olanların annelikleriyle ön plana çıktığını görürüz. Filmde iki tür anneye çağrı, sesleniş vardır. Birincisi seslenilen-özlenilen, fakat orada olmayan annedir ki, Ali'nin annesi buna örnek oluşturur; bir diğeri de varolan ve kendisine seslenilen annedir, Çetin ve Keten'in annelerine seslenişleri ise buna örnektir. Kadın olana (a1) böyle bir sesleniş varken erkek ve baba olan için böyle bir şey söz konusu değildir. Ali kazadan sonra annesine seslenirken, ısrarla uzun bir süre babasını hatırlamamıştır. Yine Çetin, sünnetten kaçtığı ve sünnet olduğu sırada babasına değil, annesine seslenmektedir. Ayrıca annelerin daha fedakâr olduğunu söylemek mümkündür. İpek, içinden gelen annelik güdüsüyle tek başına bebeğini doğurmayı göze alırken, bebeğin babası onu aldırmak için çabalamaktadır.

Kadın erkek karşıtlığında kadın olanlar (a1) sağlıklı, erkek olanlar ise hasta ve yara alabilirdirler. Filmdeki kadın karakterlerin tamamının sağlıklı olduğunu görürüz, fakat erkek karakterler hasta ve yaralıdır. Filmimizin ana karakteri Ali, geçirdiği kaza sonucu yaralanmıştır. Çirkin ve şişman olan Ali, artık yaralıdır ve aynı zamanda kolu uyuşmakta, bacağına üşüme gelmektedir ve en önemlisi kaza sonucunda hafızasını kaybetmiştir. Ali'nin yanı sıra babası Rasih Bey kalp hastasıdır; kapıcı belinden rahatsızdır ki diğer kapıcılarla birlikte kahvede hastalıklarından konuşurken organlarını teşhir etmektedirler; Aytekin'in kolu uyuşmaktadır; Keten ise gece altına kaçırmaktadır. Hasta olan erkeklerin aynı zamanda korkuları da vardır: Ali yüksekten, Çetin sünnetten, Aytekin ise askerlikten korkmaktadır. Bu açıdan film, erkekliğin sorgulandığı, ama sonunda aklandığı bir filmdir. Korkularına rağmen erkekler dirençlidir. Buna karşılık erkek olmayan (ā2), yani kadın olanların (a1) korkusuz oldukları görülmektedir. Ali'nin yükseklik

korkusuna karşılık Selvi ve temizlikçi arkadaşı pencere kenarlarına oturup boşlukta ayaklarını sallandırır.

Filmde Ali'nin hafıza kaybı ve onun çevresindekilerin hayat telaşları yanında insan vücudunun hikâyesi de kadın ve erkek karşıtlığı içerisinde iki farklı şekilde ele alınmaktadır. Bunlardan biri bedenin yaralanması, hastalanması ile ortaya çıkan "pornografik imge olarak" beden, bir diğeri ise "erkeğin bakışının nesnesi olarak" kadın bedenidir.

Sayın'ın belirttiği gibi pornografik imge, göze değil dolayımsız olarak bakışa seslenen, sunacak bir şeyi olmadığı için kendini çıplaklık perdesiyle perdeleyen, yani çifte varoluşa sahip olmayan ve kendilerini metinde bildik bir bakışı tatmin etmek amaçlı örgütleyen imgelerdir. Kendilerine çıplak bir bedene bakıldığı gibi bakılmasını öneren pornografik imgeler, aslında kendini sunsa bile vermeyen, görünenin arkasında hiçbir giz barındırmayan, çıplaklığının ötesinde hiçbir şeye sahip olmayan imgelerdir. Pornografik imgelerle birlikte bakışın iktidarı da el değiştirmektedir. Bakışın iktidarı seyirlik nesnenin eline geçmektedir. Zaten pornografik imge sunduğu çıplaklık nedeniyle değil, doğası gereği kişinin kendine ait gözünü yitirmesine, göz ve bakış arasındaki boşluğun yok olmasına ya da perdelenmesine neden olduğu için pornografiktir (Sayın, 2003).

Bu çerçeveden ele alındığında filmde çok sayıda *pornografik imge* yer almaktadır. Bu pornografik imgeler "gizli öte"dir. Filmde soyut ve somut gizli öteler yer almaktadır. Bunlar, erkeklerin korkuları üzerine kurulan soyut "gizli öte" ve röntgenler, insan organlarının mankeni, sesçil evrende fetişleşen organlar olarak somut-pornografik olan "gizli öte"lerdir ve bu gizli öteler pekiştirilerek gösterilmektedir. Fakat imgeye dönüşmeyen "gizli öte" korkunun göstergesi yoktur.

Hakikatin çıplaklığında, bu filmdeki pornografik imgeleri iki açıdan ele almamız mümkündür: röntgen filmleri (gözle göremediğimiz, estetik olmayan iç organlar ile kemiklerimiz) ve yaralar ile çirkin olma, şişman olma gibi durumlar.

Filmde çok sayıda röntgen filmi yer almaktadır. Bunların bir kısmı Ali'ye aitken, biri de Ümit'in ayak filmidir. Röntgen filmleri çifte varoluştan yoksun olmaları itibarı ile pornografik imge niteliğinde, yani bakışın öznesi durumundadır. Bunun yanı sıra doktor olmayanlara okuma sorunsalı yarattıkları için, bakışın iktidarını ikinci kez izleyiciden almaktadır. Röntgen filmlerini, Aquinolu Thomas'ın ayrımından hareketle, temsil edileni türsel bir benzeşime dayanmadan anlattığı için "iz" olarak ifade edebilmekteyiz (Sayın, 2003, s. 19). Filmde Çetin'in Ümit'e ait röntgen filmini Çakır'a kemik olarak sunması, fakat Çakır'ın bu kandırmacaya kanmayarak görülenin kemikle türsel benzeşimi olmadığını vurgulaması da bu nitelendirmeyi desteklemektedir.

Filmdeki bir diğer pornografik imge de iç organlardır. Röntgen filmlerinde, insan vücudu maketinde, Rasih Bey'in evinin duvarlarında ve anatomi kitabında iç organlar pornografik imgeye dönüşerek bakışın iktidarını ele geçirmektedir. Ayrıca kahvede kapıcıların konuşmaları esnasında fetişleştirilen ve değişim nesnesine dönüşen organlar, sesçil ve düz değişmecesel olarak pornografik imgeye dönüşmektedir. Hakikatin çıplaklığında bir diğer pornografik imge de yaralardır. Ali'nin vücudunda kaza sonucu oluşan yaralar, film boyunca birkaç kez açıkça görülmekte ve bakışın iktidarını ele geçirmektedir.

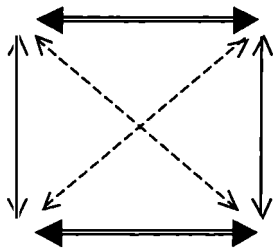
Ali'nin evinde duvarda yer alan aile büyüklerinin resimleri (ikona) de pornografik imgedir. Filmde kim oldukları üzerinde durulmasa da, temsil ettikleri ile olan türsel benzeşimleri onları imge olarak nitelendirmemizi sağlamaktadır.

Filmde insan vücudunun hikâyesi, bir de erkeğin bakışının nesnesi olan kadın bedeni üzerinden ele alınmaktadır. Geleneksel olarak fetişe dönüşen kadın bedeni ve güzellik miti burada da sürdürülmektedir. Ali'nin güzel olmayan bedenine karşın kadın gövdesi, ideal olarak sunulmaktadır. Mulvey'in de makalesinde belirttiği gibi kadınlık imajı ve erkek izleyiciye verdiği hazzın türünden dolayı sinematik bakış erkeksi bir bakıştır (2008). Filmde Neriman Hanım'ın bakışı bu erkeksi bakışı simgelemektedir. Gerek kendisine elbise diktirmeye gelen müşterilerine, gerekse Ümit'e bakışı erkek gözünün bakışıdır. Bu nedenle yorumları ve beklentileri de bu yöndedir. Tseelon'a göre kadın bedeni, aynı zamanda fetişizm dürtüsünü de beraberinde getirir. Fetişizm dürtüsü, penisi olmayan kadının görülmesi ile harekete geçer. Normal cinsel nesne, "penisin yerine geçen" sembolik bir nesneyle ikame edilir (Tseelon, 2002, s.104–106). Filmde kadınların bacakları ikame penistir. Ayrıca kadınların erkeklerde yarattığı iğdiş edilme korkusu da sünnet korkusuyla anlatılmaktadır. Kadın bedeninin bu şekilde sunumunun, bakışı tatmin etme arzusunun yanında bir diğer nedeni de bakışı denetleme ve yönlendirme isteğidir.

Erkek olanlar (a2) sünnet olmalıdır, bu, erkek ve insan olmanın temelidir. Bu nedenle Çetin ve hatta mahalledeki bütün erkek çocuklar için sünnet olma gereklidir. Kadın (a1) olanların sünnet olmaları gerekmez. Kadın (a1) olanlar ise (penissiz olan), iğdiş edilmeyi akla getirmektedirler. Erkekler için erkek olmanın bir diğer basamağı da askere gitmelerinin gerekliliğidir. Ali askerliğini yapmıştır, Aytekin ise bundan korkmasına rağmen yine de erkek olmak için askerlik yapmalıdır. Erkek olmayan (ā2) için askerlik gerekli değildir ama yine de erkeksi görülen işleri yapabilir, ayrıca erkekler de kimi zaman kadınsı olanı yapabilirler. Örneğin Selvi kimi erkek işlerini yaparken, Keten ("keten" aynı zamanda yumuşak bir kumaş cinsinin adıdır) kadınsı işler yapmaktadır; dikiş diker, çamaşır asar, buna ek olarak yine Rasih Bey'i aslında kadınsı bir iş olan fasulye ayıklarken görürüz.

Tembel Adamı Kim Beğenir ki?

TEMBEL
a1
Parasızlık, beğenilmeme, eleştirilme, pasiflik, güçsüzlük, bahane, bu kadar tembel olursa pornografik imgeye dönüşür.
ā2



ÇALIŞKAN
a2
Para, güç, güzel ve genç kız arkadaş, saygı, övgü cevap verme hakkı, itibar
ā1

ÇALIŞKAN OLMAYAN

TEMBEL OLMAYAN

Korkuyorum Anne filminin, filmsel anlatısında yer alan ve erkeklik temsiliyle de ilişkilendirilebilecek olan bir diğer karşıtlık ise "tembel-çalışkan" karşıtlığıdır. Filmde tembel (a1) olarak nitelendirebileceğimiz insanlar, Ali ile kapıcı Rıza Efendi'dir. İkisi de hastalıklarını bahane ederek çalışmazlar ve bu nedenle başta Rasih Bey olmak üzere birçok kişinin eleştirisini alırlar. Özellikle Ali, babası tarafından sürekli tembel olarak nitelendirilmektedir. Çünkü Ali hafızasını kaybetmeden önce de çalışmayı pek sevmeyen biridir. İhtiyaçlarını babasının kendisine verdiği parayla karşılamaktadır. Babası vermediği takdirde parasızdır. Kapıcı Rıza Efendi de filmin diğer tembel erkek karakteridir. Yaygın toplumsal bakış erkeğin evini geçindirmesi yönünde bir beklentiye sahipken Rıza Efendi de her fırsatta işten kaytarmaktadır.

Filmde çalışkan (a2) olarak nitelendireceğimiz karakterler ise Selvi, Neriman Hanım, Aytekin ve Keten'dir. Kocası Rıza Efendi'nin aksine Selvi, yorulmak bilmeden, neredeyse tüm mahallenin temizliğine giderek para kazanmaktadır. Yani bir anlamda evinin geçiminin büyük bir kısmını Selvi üstlenmektedir. Neriman Hanım da yine çalışarak ayakları üzerinde durabilen biridir. İşini iyi yapmakta ve iyi kazanmaktadır. Bu nedenle Neriman Hanım ve Selvi, çevrelerinde eleştirilmek yerine övgü alırlar.

Keten çalışmasına rağmen annesi tarafından eleştirilse de sevdiği kadın olan İpek tarafından iyi bir terzi olarak beğenilir. Sonuçta Keten annesinin yanında çalışmakta, ondan bağımsız para kazanamamaktadır; Aytekin ise lunaparkta çalışarak kendi parasını kendisi kazanmaktadır. Bu nedenle kimseye muhtaç değildir ve kimse tarafından bu konuda eleştirilmez.

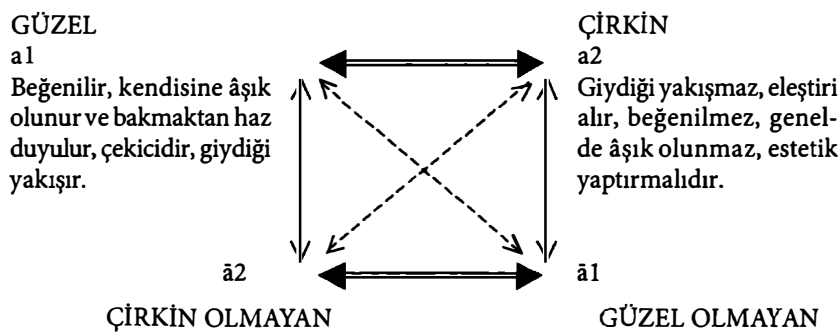
Filmde babası Ali'ye tembelliği ile ilgili eleştirilerde bulunduğunda, Ali bunlara cevap veremez, çünkü gerçekten de çalışmayı sevmeyen, tembel biridir. Bu kadar tembel olduğu için de pornografik imgeye dönüşmüştür. Buna karşılık tembel olmayan Keten'e filmin sonunda Neriman Hanım, parayı çaldığı

için hırsız dediğinde Keten buna cevap verme hakkını kendinde bulmuş ve "O parada benim de hakkım var, ben de çalışıyorum" demiştir.

Ali, Ümit'ten hoşlanmaktadır. Bunu fark eden İpek, Ali'ye Ümit'in ondan yaşça küçük, genç ve güzel bir kız olduğunu, Ali bir işe girip para kazanmadan ve kendine çekidüzen vermeden "bu işin" zor olacağını söyler. Yani Ali'nin kendi parasını kazanarak ayakta durması gerekmektedir. Burada genç ve güzel bir sevgiliye sahip olmanın koşullarından biri olarak çalışkan olma, yani para kazanmanın gerekli olduğu ortaya konulmaktadır. Çünkü tembel insanlar pasif ve güçsüzken, çalışkanlar itibar gören, kendine güveni olan, saygın kişilerdir. Gücün atfedildiği erkeğin de çalışkan, itibar gören, kendine güveni tam, güçlü olması gerekmektedir.

Neriman Abla Ben Güzel miyim?

Filmdeki bir diğer karşıtlık ise güzel-çirkin karşıtlığıdır ve bu karşıtlık üzerinden erkeğin bakış açısı da inşa edilmiş olur.

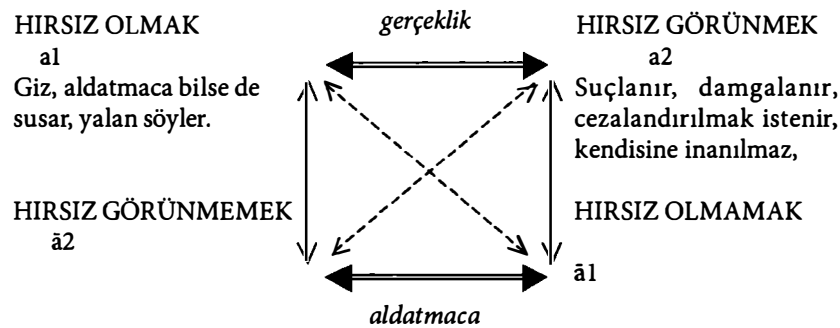


Güzel (a1) olan daima beğenilir; çünkü kadın, güzel ve bakışın nesnesi olandır. Ayrıca filmde Neriman Hanım'ın gözünden güzel olmanın ölçütleri de belirlenmektedir. "34 beden, kollar uzun, bilekler ince, göğüs 85, bel 55" olan, güzel olandır. Bu nedenle böyle bir vücuda sahip olan kişiye her giydiği yakışmaktadır. Beğenilmek Ümit'i de mutlu eder. Buna karşılık güzel olmayanlar beğenilmez ve eleştiri alırlar. Örneğin Neriman Hanım evdeki müşterisinin dudaklarını, omuzlarını, çenesini, göğüslerini, "fazla gelen etlerini" eleştirir. Bunları estetikle nasıl düzelttireceğine dair önerilerde bulunur. Hatta modellerin tutmadığını, giydiklerinin yakışmadığını söyler. Müşteri mutsuz olur ve ağlamaya başlar. Daha önce de belirttiğimiz gibi Neriman'ın bakışı, idealize edilmiş beden üzerinden erkeğin bakışını dile getirmektedir. Erkek bakışı için güzelliğin reçetesi yazılmaktadır. Güzel olan bakılmaktan haz duyulan

ve kendisine âşık olunandır. Ümit güzel bir kızdır ve Ali ona âşık olmuştur. İpek, Ali ile konuşurken okulda daha birçok erkeğin Ümit gibi güzel bir kıza âşık olacağını söyler. Bu aslında güzel olanın herkes tarafından beğenileceğine yapılan bir göndermedir. Filmin anlatısında kadınların güzel ya da çirkin olarak nitelendirilmesi söz konusuyken erkekler için böyle bir değerlendirme yapılmamaktadır. Erkeğin güzelliğine ilişkin konulmuş bir kriter, bir değerlendirme söz konusu değildir.

Ben Hırsız Değilim

Filmdeki bir diğer karşıtlık ise hırsız olmak-hırsız görünmek karşıtlığıdır.

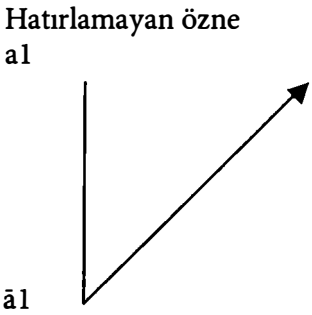


Keten, İpek'i mutlu etmek için evden para çalarak yüzüğü kuyumcudan alır. Fakat yüzüğü saklamak isterken annesine yakalanır ve yüzüğün, Ali'nin annesine ait olduğu ve kendisine saklaması için verdiği yalanını söyler. Ortada bir aldatmaca söz konusudur. Ali hafızasını kaybettiği için hiçbir şey hatırlamamaktadır ve kendisine söylenene inanarak yüzüğü annesinin yüzüğü olarak benimser. Kuyumcu soygununun da zanlısı olan Ali, yüzüğü Ümit'e hediye eder. İpek'in yüzüğü görmesiyle Ali'nin kuyumcuyu soyduğu ve hemen polise teslim edilerek cezalandırılması gerektiğine kanaat getirilir. Bu noktada Keten, gerçekleri bilmesine rağmen kendisini kurtarmak için susar. Neriman Hanım evden çalınan parayı fark ettiğinde de daha önceden damgalanan Ali'yi suçlar. Filmin sonunda Keten İpek'e yüzüğü alanın kendisi olduğunu söyleyene kadar Ali, hırsız olarak görülür. Bu karşıtlık çerçevesinde filmde erkekler hırsız olarak nitelendirilmekte, kadınların hırsız olabileceğine ilişkin bir temsil yer almamaktadır. Filmde hırsızlık yapan Keten ise bunu bir kadını mutlu edebilmek için yapmakta ve yine bir kadın olan annesinden korktuğu için suçu Ali'nin üzerine atmaktadır.

Özne Dönüşümleri

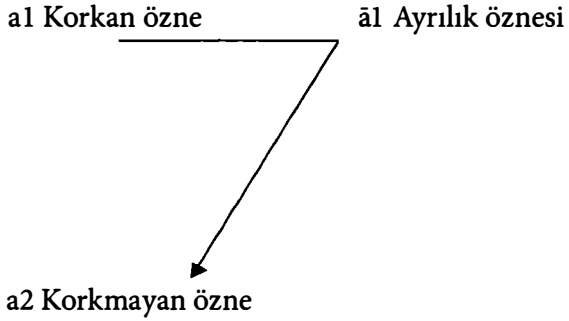
Ali

Geçmişini hatırlamamak, Ali için temelde bir karşıtlık oluşturur. Ali, kazadan öncesine ilişkin, babası da dahil birçok şeyi hatırlamamaktadır. Geçmişini hatırlaması için o ve çevresindekiler çaba harcarlar. Bu karşıtlık, onun her şeyi birden hatırlamasıyla son bulur. Ali yüksekten korkmaktadır. Filmin sonunda dönüşüm geçirerek yükseklik korkusunu yenmiştir.



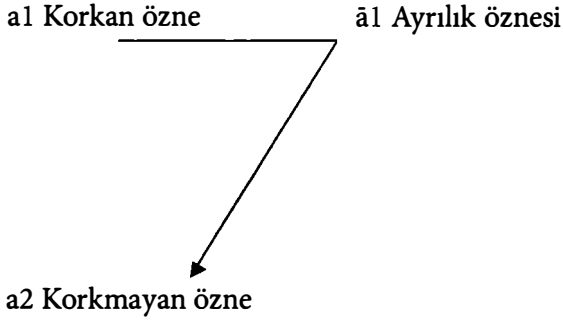
Aytekin

Dönüşüme uğrayan bir diğer özne de Aytekin'dir. Film boyunca askerlikten korkan ve askere gitmekten çeşitli bahanelerle kaçan Aytekin, zorunlu olarak askere gittikten sonra dönüşüme uğrar. Hatta askerde çok mutludur.



Çetin

Çetin, birçok korkusu olan bir çocuktur. Film boyunca sünnetten, Rasih Bey'den, onun anatomi kitabından korkar. Fakat en büyük korkusu olan sünnet edilmesiyle, diğer tüm korkularını da yener. Filmin sonunda artık Rasih Bey ve onun kitabından korkmamaktadır. Hatta ona kitapla ilgili sorular sormaya başlamıştır.



Sonuç

Korkuyorum Anne filminde erkek karakterlerin, bireysel ve birbirleriyle kesişen hikâyeleri ve korkuları çerçevesinde şekillendiği görülmektedir. Filmin, erkekliğe bakış ve erkekliğin sunuluş biçiminde bir farklılık yaratarak erkeğe atfedilen basmakalıp özellikleri deşifre ettiği ve eleştirdiği düşüncesinden yola çıkılan bu çalışmada, filmin derin yapısı kadın-erkek, tembel-çalışkan, güzel-çirkin, hırsız olmak-hırsız görünmek karşıtlıkları üzerinden göstergebilimsel dörtgen ile ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Yapılan inceleme sonucunda yaygın temsillerin aksine *Korkuyorum Anne* filminin ilk yarısında erkeklerin "yükseklik, sünnet, askerlik" gibi korkuları ve "tembellik, hasta olma, yalan söyleme, hırsız olma, çirkin olma" gibi özellikleriyle, diğer bir ifade ile olumsuz yanlarıyla temsil edildikleri görülmüştür. Filmde yer alan erkeklere ilk bölümde atfedilen bu olumsuz nitelikler karşısında kadınlar, korkusuz, sağlıklı, cesur, çalışkan, kendine güvenli, fedakâr ve güzel olarak temsil edilmektedir. Bu nitelikleri, kadınları film içerisinde erkeklerden daha güçlü karakterler olarak nitelendirmemize neden olmaktadır. Kadın ve erkek karakterler çerçevesinde karşıtlıklar üzerinden kurulan bu temsil, filmin büyük çoğunluğunda geçmişten gelen toplumsal cinsiyet kalıp yargılarına uygun temsillerden farklı bir temsili içermekte, bu yanı ile filmi birçok filmden ayrı bir noktaya taşımaktadır.

Temsildeki bu farklılığa rağmen filmin sonunda erkek karakterlerin hepsi dönüşüm geçirir ve özne konumlarını ve dolayısıyla iktidarlarını ellerinden alan olumsuz yanlardan kurtulur. Bu özelliğiyle filmin, erkekliğin ve / veya erkekliğe ilişkin yaygın temsillerin sorgulandığı ve fakat sonunda aklandığı bir temsil olma özelliği taşıdığı düşünülmektedir.

Kaynakça

Eziler, A. & Kıran, Z. (2003). *Yazınsal Okuma Süreçleri.* Ankara: Seçkin.

Mulvey, L. (2008). Görsel Haz ve Anlatı Sineması (Çev. N. Abisel). S. Büker & G. Topçu, G. (Ed.), *Sinema: Tarih/Kuram/Eleştiri* (s. 235-256). Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi.

Sancar, S. (2011). *Erkeklik: İmkânsız İktidar - Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler.* İstanbul: Metis.

Sayın, Z. (2003). *İmgenin Pornografisi.* İstanbul: Metis.

Suner, A. (2006). *Hayalet Ev - Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek.* İstanbul: Metis.

Tseelon, E. (2002). *Kadınlık Maskesi* (Çev. R. Kekeç). Ankara: Ekin.

Beşinci Bölüm

Anneler ve Çocukları

Fedakâr Anneler, İsyankâr Kızlar: *Anneler ve Kızları*

Şeyma Balcı[1]

Anneler ve Kızları (1971), Ömer Lütfi Akad'ın hem sayısız melodramlarından biri hem de popüler şarkıcıların oyuncu olarak yer aldığı ilk filmidir. Film aynı zamanda *Zehirli Hayat*'ın (*Imitation of Life*, Douglas Sirk, 1959) bir uyarlamasıdır.[2] Melodram kodlarının kendini gösterdiği filmde, Neşe (Neşe Karaböcek) ve Fatma (Yıldız Kenter) birer kız çocuğa sahip, birbirlerine benzemeyen annelerdir. Köyden kente gelmiş Fatma ve kızı Iraz'ın (Leyla Akçan Kenter) yolları rastlantı sonucu Neşe ve kızı Ayşegül'le (Yonca Koray) kesişir ve aynı evde yaşamaya başlarlar. Fatma ev hanımı, Neşe ise ünlü bir ses sanatçısı olur. Anneler ve kızları farklı dönemlerde farklı sorunlar yaşar. Kızlar ergenlik aşamasına geldiğinde anneleriyle ilgili problemleri, dertleri gün yüzüne çıkar. Iraz'ın annesinin "hizmetçi" olması ve kentli olamamasından yana derdi vardır, ki bu sorun küçüklüğünden itibaren kendini gösterir; Ayşegül ise küçüklüğünden itibaren annesiyle gurur duyar, onun yaptığı işi destekler.

---

1. Dr., Kastamonu Üniversitesi İletişim Fakültesi Öğretim Üyesi.

2. Fannie Hurst'un 1933 tarihli aynı adlı romanı sinemaya ilk olarak 1934 yılında John M. Stahl tarafından uyarlanır. 1959 yılında ise melodram sinemasının usta yönetmenlerinden Douglas Sirk tarafından yeniden filme alınır. Film, 2005 yılında Amerika Birleşik Devletleri Ulusal Film Arşivi (National Film Registry) tarafından korunması gereken filmler listesine seçilir. 2007 yılında ise *Time* tarafından ırkçılıkla ilgili en önemli 25 film arasında gösterilir (www.entertainment.time.com). Douglas Sirk'ün yönettiği filmde, beyaz Lora Meredith (Lana Turner) ve siyahi Annie Johnson (Juanita Moore) isimli anneler ve onların kızlarıyla ilişkileri, ırkçılık üzerinden anlatılır. Lora, eşi öldükten sonra New York'a taşınır. Amacı ünlü bir tiyatro sanatçısı olmaktır. Annie ise evsizdir ve kızıyla birlikte sokakta kalmıştır. Her iki kadının da eşi yoktur (Lora'nın eşi ölmüş, Annie'ninki ise onu terk etmiştir). Lora'nın kızı Susie (Sandra Dee), plajda kaybolur. Onu ararken fotoğrafçı Steve Archer (John Gavin) ile tesadüfen karşılaşır. Susie ise Annie'nin kızı Sarah Jane (Susan Kohner) ile oynar. Gidecek bir yeri olmayan Annie, Lora'ya onun evinde çalışma teklifinde bulunur. Lora, ödeyecek parası olmasa da, bu teklifi geri çevirmez ve iki kadının arkadaşlıkları başlar. Annie'nin kızı Sarah Jane beyazdır ve annesinin siyahi olmasından utanır. İlerleyen dönemlerde bu nedenden dolayı annesinden uzaklaşır. Susie ise annesinin çalışmasından dem vurur, çünkü Lora istediğini başarır, ünlü bir tiyatro sanatçısı olur ve bu uğurda kızını yalnız bırakır. Ömer Lütfi Akad'ın *Anneler ve Kızları*'nda ise ırkçılık yerini köy-kent karşıtlığına bırakır. *Imitation of Life*'ın temel izlekleri *Anneler ve Kızları*'nda belirgin olmasına karşın filmde, melodrama özgü yerli kalıplar kendini gösterir.

Ancak ergenliğinde bir yandan annesinin kendisini yalnız bırakmasından şikâyet eder, bir yandan da annesine âşık Aydın'a (İzzet Günay) "tutkun"luğu yüzünden annesiyle karşı karşıya gelir. Dolayısıyla annelerin çocuklarına dair sorunları, birbirlerinden hem dönem (çocukluk ve ergenlik) hem de konu açısından faklıdır. Bu bağlamda film, bu makalede, karakter, mekân ve annelik ekseninde çözümlenmiştir.

Melodrama Şarkılar Eşlik Ediyor

Film, Neşe Karaböcek'in kendi sesinden verilen *Seni Andım Bu Gece*[3] şarkısıyla başlar. Erken anlatım,[4] jenerikte Neşe Karaböcek yazısı ve şarkı sözü ikiliğiyle ortaya çıkar. Filmin başında Neşe, kızını arayan bir anne olarak görülür, ancak izleyiciye daha sonra ünlü bir şarkıcı olacağı bilgisi de verilmiş olunur. Şarkı sözü ise Neşe ve hayatına girecek erkeğe, başka bir deyişle, aşka dairdir. Neşe, parkta fotoğraf çeken Aydın'a (İzzet Günay) yanlışlıkla çarpar. Tam bu sırada adı geçen şarkı bir anda kesilir. Hem çok uzakta hem de çok yakında olan bu kişinin Aydın olacağı da böylelikle anlaşılır. İkili arasında daha sonra gerçekleşecek evliliğe dair diyaloğu kimse bilmeyecektir, izleyiciler hariç! Melodramın anlatı yapısının olmazsa olmazlarından biri olan "tesadüf etme", filmin en başında kendini gösterir. "Aşkın başlamasında rastlantılar büyük bir öneme sahiptir. [...] Kadın ve erkek, rastlantıyla tanışırlar" (Akbulut, 2008, s. 94). Bu sahnede, Neşe, Aydın'ın fotoğraf karesini bozar. Aralarında geçen küçük bir diyalogdan sonra kızını aramaya devam eden Neşe, onu Iraz'la oynarken görür. Filmde ilk olarak çocukların adları duyulur: Ayşegül ve Iraz. Çocukların adları anneleri tarafından söylenmesine karşılık, annelerin adları uzunca bir süre duyulmaz. İki kadının birbirlerine ilk hitap şekli "Bacı" ve "Hanım"dır. Geleneksel kadın Fatma "Bacı", modern kadın Neşe "Hanım"dır.

Fatma ve Neşe parkta konuşmaya başlar. Hikâyesini anlatan ilk kişi Fatma olur. Fatma, Çankırı'nın İkizören köyündendir. Eşi İstanbul'a üç yıl önce gelir. 1950'den sonra yaşanan kırdan kente göçle gelen bu genç adamlar "öncü" kişilerdir. Erkek, kentte belli bir iş sağladıktan sonra kadın göçüne kaynaklık eder (Özbay, 1999, s. 277; Tekeli, 1998, s. 15). Fatma'nın eşi de kentte belirli

---

3. Söz: Şekip Ayhan Özışık, Beste: Ülkü Aker. Sözleri şöyledir: "Seni andım bu gece / Kulakların çınlasın / Şimdi dargınız seninle / İnan sen herkesten başkasın / Belki bana çok uzaktasın / Belki de çok yakınsın / Şimdi dargınız seninle / İnan sen herkesten başkasın / Seni benim kadar hiç kimse sevmeyecek / Seni benden, beni senden başka hiç kimse bilmeyecek / Öyle bir bilmece ki bu aşk hiç kimse çözmeyecek / Seni benden, beni senden başka hiç kimse bilmeyecek / Kulakların çınlasın."

4. "Erken anlatım yazında uzaklık, yakınlık, yansıma ve bakış açısının değişimi gibi etkiler yaratır. Bir anlatının ya da tiyatro oyununun indirgeme yoluyla, yapıtının tümüne gönderme yapmasına erken anlatım denir. Tiyatro içinde tiyatro, anlatı içinde anlatı, gerçeklikle kurmaca arasındaki ilişkiyi ayna yansıması biçiminde değiştirir" (Kıran & Kıran, 2000, s. 265-266). Filmde "erken anlatı" Neşe Karaböcek'in şarkıları aracılığıyla sunulur.

bir süre tutunduktan sonra eşini çağırır. Fatma İstanbul'a gelir, ancak eşi, onu çağırdıktan hemen sonra ölür. Fatma, Türkiye'nin kentleşme sorunlarının üstesinden gelebilmesini sağlayan "farklı toplum kesimlerinin kendiliğinden geliştirdiği mekanizmalardan" ağ türü ilişkiler içerisinde (Işık & Pınarcıoğlu, 2013, s. 96), bir anlamda enformel ilişki kanallarıyla (akrabalık, hemşehrilik vb) kentte tutunmaya çalışır. İki hemşehrisinde kalır, ancak kimseye yük olmak istemediğinden hemşehrilerinin yanından ayrılır. Anne babası öldüğünden, kardeşleri gurbette olduğundan ve köydeki toprağı da satıldığından köye dönememiştir. Artık o, "[nerde] başını sokacak bir yer bul[ursa] oralı" olacaktır. Kızıyla İstanbul'da bir başlarına sokakta kalırlar. Bunun için de Neşe'ye, aradığının bir "barınak, namuslu bir yer" olduğunu ve "boğaz tokluğuna" onun yanında çalışabileceğini söyler. İki yıl önce eşini kaybeden, evindeki örme tezgâhıyla geçimini sağlayan, ancak geçim sıkıntısı yaşayan Neşe, bu teklife sıcak bakmaz. Neşe, kızı Ayşegül'ün parktaki bir bankta oturan adamın ekmeğini aldığını görür. Ayşegül, Aydın'ın o sırada fotoğraflarını çektiğinden haberdardır. Annesinin yanında Aydın'dan fotoğrafları ister ve ev adresini verir. Neşe, Ayşegül'ü yanına alarak yola koyulur. Aydın, Iraz ve Fatma arkalarından bakar. O sırada Iraz, annesine yorulduğunu ve gitmek istediğini söyler. Neşe, Fatma'nın kızına söylediklerini –"gideriz yavrum, gitcek bir yer buluruz elbette"– duyduğunda arkasını döner ve "Bacı" der. Gözlerini "olur" anlamına gelecek şekilde kapatır. Birlikte yola koyulurlarken Aydın yine fotoğraflarını çeker.

Genel planda apartmanlar gösterildikten sonra kamera gecekondularda durur. "Barınak" belli olmuştur. Fatma ve kızı için tavan arasındaki oda ayarlanır. Neşe, evde bir yandan makinede örgü örer bir yandan da eski hocası Rasim'den musiki dersleri alır. Fatma'nın evdeki varlığıyla Neşe, şarkıcılık yolunda ilerler. Neşe ve Fatma kızlarıyla birlikte ilk sorunlarını bu evde yaşar, hayatları değişmeye başlayınca sorunlar daha da görünür hale gelir. Sorunlardan biri annenin istenilen biçimde olmaması, diğeri ise erkektir. Kadına yakışan melodramda (Akbulut, 2008) erkekler nerde durur?

Erkeksizlik! Peki Ama Kimin İçin?

Tıpkı Fatma gibi Neşe'nin de eşi ölmüştür. Her iki kadının da dul olması, melodram kodlarıyla yakından ilişkilidir. Yaşamlarında kızları olsa bile sevgilileri ya da âşık oldukları bir erkek yoktur. Gerek Batılı gerekse yerli melodramlar, bir "eksiklik"le başlar. Bu eksiklik, kadın karakterlerin yaşamlarında eksikliklerini hissettikleri "kurtarıcı-bağışçı" erkeklerin yokluğudur ve bu yokluk, kadınlar için bir sorun olarak sunulur (Akbulut, 2008, s. 61, 109). Eksik, Neşe ve Fatma'nın parktaki ilk karşılaşmalarında Fatma tarafından dile getirilir: "Başında bir büyük olsa iyi olur ya". Neşe'nin tereddütlü cevabı gecikmez: "Olur olmasına da [...]". Neşe'nin "da" vurgusu, geçmişine dair

bir içeriği barındırır. Yarım kalmış bir kariyeri ve bir plağı da olan eski bir ses sanatçısıdır o. Ne olmuştur da kariyeri yarım kalmıştır? Neşe ilk plağını çıkardıktan sonra evlenir ve işini bırakır. Kariyeri değil, aşkı seçer. Ryan ve Kellner'ın da belirttiği gibi yetmişli yıllarda erkek yönetmenlerce kadınlara en sık uygulanan ikili yapı, kariyer ve aşk ya da kariyer ve evlilik temalarıdır. Yapılması gereken seçim, genellikle ya işle çocuklar arasında ya da zorlu bir kamusal yaşamla erkek himayesi arasındadır (Ryan & Kellner, 2010, s. 220-221). (Yönetmenimiz erkek ve yıl 1971.) Neşe'nin evlendikten sonra kızı olur, ardından da kocası ölür. Bu sefer de kariyer ve çocuğu arasındaki seçimini çocuğundan yana kullanır; ama ses eğitimine devam etmeyi de ihmal etmez. Neşe, ikili yapının kadınlar için tekinsiz sayılan kariyer alanında ilerlemesini Fatma'nın evde kızına bakmasıyla gerçekleştirir. Fatma, Neşe'nin hayatının kolaylaştırıcısıdır.

Aydın'ın Neşe'nin evine gelişini ise Ayşegül sağlar. Bu başlangıç, fotoğraf sayesinde olur.[5] Aydın udu görür ve sohbet başlar: "Demek musikiyle meşgulsünüz."[6] Neşe cesareti olmadığından, Aydın ise dış dergi muhabirliğinden, fotoğraf sergisi açmayı planladığından ve fotoğrafın sanat sayılması için çabalayacağından bahseder. Ayşegül olaya müdahil olur ve –bir yetişkin gibi– Aydın'dan yemeğe kalmasını ister. Ardından Neşe de aynı şeyi teklif eder. Aydın önemli bir işi olduğunu söyler ve teklifi geri çevirir. Ancak Ayşegül'ün pes etmeye niyeti yoktur. Aydın'ın ayaklarına sarılır ve ondan ertesi gün de gelmesini ister. Aydın gelmek için söz verir, ama asıl onay alması gereken kişinin Neşe olduğunun farkındadır. Neşe de onay verir. Aydın evden çıktıktan sonra Ayşegül, "Ne hoş amca, değil mi?" der. Neşe, kızının sorusuna yanıt vermeyerek hayatındaki eksikliğin erkek olmadığını bir kere daha gösterir.

Neşe'nin evinde görülen ilk erkek, ilk plağını çıkarmasını sağlayan, müzik hocası ve tanıdıkları Rasim'dir. Yaşlı olduğundan Rasim Amca diye çağırılır. Rasim, Neşe'nin hayatına profesyonel olarak devam etmesini istediğinden, gazinoda ona bir görüşme ayarlar. Neşe, görüşmesi gereken kişiyle değil, gazinonun işletmecisiyle görüşür. Neşe'nin sesi beğenilir, ancak bir yerlere gelinmek isteniyorsa "feda edilmesi" gereken şeyler de vardır. Neşe kendisini "yanlış kapı" olarak nitelendirir. Böylece izleyiciye, işe ne kadar gereksinim duyulursa duyulsun "namus"un daha önemli olduğu vurgusu yapılır. "Çevrelerindeki erkekleri, hatta yaşamlarına girip kendilerine âşık edecek erkekleri terslemeleri, onlara yüz vermemeleri, bu kadınların göndericilerinin namus olduğunu da vurgular. Namus ise, 'geleneksel' bir toplumda kadının sahip

---

5. Filmin başlangıç sahnesinde, Ayşegül bankta oturan adamın ekmeğini çalar. Aydın da bu kareyi fotoğraflar. Ardından filme adını da veren anneler ve kızlarının da fotoğrafını (Fatma-Iraz; Neşe-Ayşegül) çeker.
6. Fatma ise ud'u gördüğünde "saz" der. Köy-kent karşıtlığı ud ve saz arasındaki ilişkide kendisini gösterir. Köyden gelen Fatma sazı, kentte yaşayan Aydın ud ve musiki ilişkisini bilir.

olması gereken temel değer olarak görülür" (Akbulut, 2008, s. 348). Neşe, yaşadıklarını Aydın'a anlattığında Neşe için geçerli olan ataerkil sistem içerisindeki kadınlık kodları Aydın tarafından yeniden üretilir. Aydın'a göre Neşe iyi yapmıştır. Neşe de hemfikirdir, ama nasıl geçinecekleri onu daha fazla düşündürür. Rasim, melodram kodu "yanlış anlamayı / anlaşılmayı" düzeltmeye çalışır. Neşe'nin bu işe evet demesi için de Ayşegül'ü öne sürer. Bir anne olarak kızına "iyi bir hayat" vermelidir. Neşe provaya gider ve *Bir İhtimal Daha Var O da Ölmek mi Dersin*[7] adlı şarkıyı söyler. Erken anlatı tekrar devreye girer. Sükût edecek kişi Aydın'dır.

Aydın ve Neşe tekrar bir aradadır. Aydın, Ayşegül'ün fotoğrafı sayesinde iş bulduğunu, Neşe de gazinoda çalışmaya başlayacağını söyler. Ancak Aydın bu duruma sevinemez. Susar! Neşe'ye evlenme teklif etmek için iş bulmayı bekler; çünkü işsiz bir adamın evlenme teklifinin "gülünç" olacağını düşünür. "Kapitalizmde, çalışma, erkeklerce yerine getirilen bir şeydir. Erkekler, para kazandıkları için, ailenin geçimini sağlayan kişilerdir. [...] Birçok erkek karılarının ücretli işçi konumu elde etmesine kuşkuyla bakar; çünkü para, ne denli az olursa olsun, güç ve bağımsızlık anlamına gelir" (Rowbotham, 1998, s. 96). Neşe yine bir ikilikle karşı karşıyadır: iş ve aşk. Biri "güç ve bağımsızlığı", diğeri "sonsuz saadeti" getirecektir. Neşe böyle bir şey düşünmediğini, hayır demek de istemediğini, ancak kızını üvey baba tarafından büyütmemeye yemin ettiğini söyler. Aydın'ın bu durum karşısında yönelttiği "İlelebet böyle mi kalacaksınız?" sorusu, toplum tarafından istenen ve beklenene ilişkindir; kadın dul kalmamalıdır! Neşe'ye bir emir cümlesi savurur: "Gitmeyeceksiniz!" Neşe ise daha önce yaptığı fedakârlık yüzünden aynı durumu yeniden yaşamak istememektedir. Kendi deyişiyle "kafasına koyduğunu başarmaya" kararlıdır! Bu sefer "güç ve bağımsızlığı", bir anlamda işi seçer, eşi değil (bu aşamadan sonra filmde geçen şarkı sözleri gerçekleşir; çiftler birbirlerinden "çok uzakta" olur, önce "sükût" sonra "vuslat" yaşanır). Aydın evden çıkar. Neşe'nin başarılı bir şarkıcı olduğu art arda gösterilen plaklarla, yaşadıkları ise yine söylediği şarkılarla verilir. Aydın'dan ve evinden ayrıldıktan sonra söylenen ilk şarkı, *Sensiz Kalan Gönlümde Bil ki Hayat Virane*[8] olur. Neşe'nin yıllar sonra Aydın'a "Bu hayat, şöhret güzel şey. Evet, ama değer miydi diye düşünüyorum. Kızımdan, bütün sevdiklerimden uzak kaldım" cümlesi, "bu âlem"in sevdikleri yanında olmayınca "boşuna"lığı üzerinedir. Dolayısıyla "kadın işi seçtiğinde sevdikleri (filmde ailesi ve Aydın) yanında olamaz" mesajı verilir. Tam melodram kodu

---

7. Söz ve Müzik: Osman Nihat Akın. Sözleri şöyledir: "Bir ihtimâl daha var, o da ölmek mi dersin söyle canım, ne dersin / Vuslatın başka âlem, sen bir ömre bedelsin / Sükût etme nazlı yâr, beni mecnun edersin / Vuslatın başka âlem, sen bir ömre bedelsin."
8. Söz: İrfan Özbakır. Müzik: Memduha Olgun. Sözleri şöyledir: "Sensiz kalan gönlümde bil ki hayat virane / Sen yoksun ya yanımda bu alemden bana ne / Bu dünyada sevmeyen ya deli ya divane / Sen yoksun ya yanımda bu alemden bana ne."

kırıldı diye düşünülürken filmin sonunda melodram kodu yeniden üretilir. Aydın gazinoya Neşe'yi dinlemeye gider. Birbirlerini görmek onları mutlu eder. Neşe Aydın'ı eve davet ettiğinde Fatma ona "seni çok aradık" der. Eksiklik bir kez daha dile getirilir. Artık Neşe, her şeyden vazgeçer. Mesleğini bırakıp Aydın'la birlikte olmayı tercih eder (Aydın "çok yakın"dır). Neşe son turnesine çıkar ve ardından Aydın'la beraber olur. Dolayısıyla erkeğin varlığını sürdürebilmesi eşinin "çalışmama"sına bağlıdır (Rowbotham, 1998, s. 97). Aydın'ın Neşe'ye söylediği "İşin bize her zaman engel olacak" sözü, hem melodram kodunu yeniden üretir hem de erkeğin varlık alanını gösterir.

Fatma, "Bacı" olduğu için yanında ya da hayatında bir erkek olmaz (*Fatma Bacı*, *Kızım Ayşe* filmlerindeki gibi; bu yazının devamında ele alınacak). Melodramlarda "kadının, bedenini, bir yuva kurup anne olmanın dışında cinselliğe kapalı tutması" (Abisel, 2000, s. 176), hem Neşe'yi hem Fatma'yı "cinsellikten muaf" kılar. Aynı zamanda Neşe, "Hanım"dır. "Cinsellikten muaf"lık, Fatma için ebedi, Neşe için geçicidir. "Hanım" olmak, yanında ya da hayatında bir erkeğin olmasını mı getirir? Ya da "Bacı" olmak "cinsellikten muaf"lığı zorunlu mu kılar? Annelerin kızları söz konusu olduğunda durum farklılaşır mı?

Ayşegül ve Iraz'ın hayatlarındaki erkeklere bakıldığında, Iraz'ın sevgilisi varken Ayşegül'ün yoktur. Iraz'ın sevgilisi zengin bir aileye mensuptur ve Iraz'la evlenmek istemektedir. Iraz, narsist bir kişi olduğundan Freud'dan yola çıkarak şunu söyleyebiliriz: Bu kişilik yapısı yaslanma tipine uygun olarak ya kendisini besleyen kadını ya da kendisini koruyan erkeği ve bunların yerini alan bir dizi ikame nesnesini sevebilir (2015, s. 36-37). Iraz annesini değil, sevgilisini sever ve ona bağlıdır. Bu bağlamda nesne seçimi, bir anlamda sevgili seçimi de narsisizmiyle ilintilidir. Aşk söz konusu olduğunda Iraz, "kendisinin hiçbir zaman sahip olamadığı mükemmeliyetlere", zenginlik ve üst sınıfa, başka bir deyişle "eksikliğini duyduğu mükemmeliyete sahip olan kişiye âşık" olur (Freud, 2015, s. 45). Iraz, sevgilisine ne annesi ne sınıfsal konumu ne de adı hakkında gerçeği söyler. Sevgilisi gerçekleri öğrendiğinde Iraz'ı defalarca tokatlar. Türk filmlerinde görülen âşıklar arasındaki sınıf farklılığı, melodramın tipik bir biçimidir. Sınıf, aşkın sınırlarını belirlediği gibi kesintiye uğratır, çiftlerin mutluluğunun ertelenmesine ve gecikmesine yol açar (Kılıçbay & İncirlioğlu, 2003, s. 236). Dolayısıyla sınıfsal farklılıklar yüzünden Iraz ve sevgilisi arasındaki aşk, kesintiye uğrar. Ayrılık sonrası suçlanan ise Fatma olur. Iraz'a göre "bahtından" annesi sorumludur. Iraz, sevgilisinden ve evden ayrıldığında başka erkeklerle görüşmeye başlar. Sevgilisi ondan özür dilemeye geldiğinde o, her zamanki narsisizmiyle özrü kabul etmez. Filmin sonunda, Fatma'nın cenazesine, uzaktan da olsa katılan sevgilisiyle yeniden birleşecekleri izlenimi verilir.

Küçükken "hoş amca" olan Aydın, Ayşegül'ün ergenliğinde, başka bir deyişle gençliğinde artık Aydın'dır. Yıllar sonra karşılaşmaları, kendi evlerin-

de annesi adına düzenlenen yemekle olur. Ayşegül'ün özel alandan / evden çıkışı ise Aydın'la gerçekleşir. Öncesinde Ayşegül herhangi bir erkekle görülmez. Aslında Ayşegül'ün yanında Fatma hariç kimse görülmez. "Yalnızlığın dünyasına yerleşen" ergen ya da gençtir o (Güleç, 2014, s. 45). Neşe'nin son turnesine çıkmasıyla Aydın ve Ayşegül daha fazla vakit geçirir. Fatma'nın deyimiyle Ayşegül, Aydın'a "tutkun"dur. Tutkulu idealleştirme, nesnenin bütün kusurlarını meziyete dönüştürmek değildir; normal aşk gibi, tutkulu aşk da bu konuda aynı açıklığa sahiptir. Bu erkek, Erkektir (bu, tüm meziyetlere sahip olduğu anlamına değil, ama benim için Erkek'i Erkek yapan meziyetlere sahip olduğu anlamına gelir)[9] (Rony, 1995, s. 225). Ayşegül, Aydın'la çok iyi anlaştığını, onun iyi bir insan olduğunu söyler. En önemlisi de "hayatı[n]da rastladığı en olgun erkek"tir. Dolayısıyla Ayşegül için "Erkek'i Erkek yapan meziyetler", anlaşmak, iyi insan olmak ve olgunluktur. Ayşegül, Aydın'a karşı hislerini Iraz'la değil Fatma'yla paylaşır. Fatma Ayşegül'ü, Aydın konusunda "akranı" olmamakla uyarsa da sonuç nafiledir. Ayşegül, annesinin dönüşüyle birlikte Aydın'la vakit geçirememekten, konuşamamaktan dert yanar, çünkü Aydın Neşe'yle vakit geçirir. Yapısı bakımından başarısızlığa mahkûm olan tutku-aşk, yoğun olduğu oranda kısa sürelidir; bu arada zaten kıskançlığın ve nefretin etkisindedir (Rony, 1995, s. 230). Ayşegül, annesinin Aydın'la ilişkisini anladığında annesini kariyeri uğruna kendisini yalnız bıraktığı konusunda suçlar, bir yandan da "sığındığı tek insanı" "elinden" almakla. Neşe'nin kızına "İstersen senin için vazgeçerim" demesi bir şeyi değiştirmez. Rony'nin, "Kıskançlık, doğal olarak köleleştirici aşkı izleyerek ikinci bir tutkuya dönüşür" (1995, s. 230) ifadesi Fatma'nın ölümü sebebiyle gerçekleşmez. Çünkü ölüm, filmde birleştirici bir işlev kazanır. Fatma'nın cenazesinde herkes bir aradadır. Aile üyelerinin bir aradalığı ölümle gerçekleşir.

Kadının Yeri Evidir!

Melodramda, mekân ve karakterler sabittir (Abisel, 1995, s. 62). Ev çevresinde geçen melodramlarda kadın, ana karakterdir (Schatz, 1981, s. 222). Dolayısıyla melodramda ev, domestik uzam niteliğinde, kadınla ilişkili olarak ele alınır (Akbulut, 2008, s. 70). *Anneler ve Kızları*'nda durum hiç de farklı değildir. Kamera neredeyse dışarı hiç çıkmaz. İlk olarak gecekondu evi, ardından sınıf atlamanın beraberinde getirdiği villa tarzında bir ev, filmin temel mekânlarıdır. Dolayısıyla film, hep iç mekânda geçer. Kamera dışarı çıktığında deniz kenarı ve sokak çekimleri olsa da, bu çekimler kısa sürelidir. Deniz kenarında Ayşegül ve Aydın, Iraz ve sevgilisi vardır, sokak çekiminde

9. Metinde yer alan ifade tersine çevrilerek kullanılmıştır. İlk hali ise şöyledir: "Bu kadın, Kadındır." (Bu, tüm meziyetlere sahip olduğu anlamına değil, ama benim için Kadın'ı Kadın yapan meziyetlere sahip olduğu anlamına gelir.)

ise Iraz ve sevgilisi. Suyun dişil niteliğini Su ve Düşler kitabında vurgulayan Bachelard, denizin anne simgelerinden biri olduğunu aktarır (2006, s. 135). Iraz, annesinden kaçarken başka bir anneye –denize– sığınır. Ayşegül'ün annesi ise uzaktadır, ama anne varlığını, deniz kenarında yasak nesne olan Aydın'la ve denizle duyumsatır. Ancak bu sahnelerde belirgin farklılıklar vardır. Örneğin Iraz, sevgilisiyle denizdedir ancak anne hem alan dışında hem de denizle birlikte varlık gösterir. Iraz'ın bakışlarından, alan dışında annenin kendisini ve sevgilisini izlediği anlaşılır. Ayşegül'ün durumunda ise anne turnede, bir anlamda uzaktadır. Anne (filmde deniz), Ayşegül ve Aydın bir üçgen oluştururlar. Her iki kadının yaşamının tepe noktasında Aydın vardır.

Öyküleri kentte geçen filmlerde en çok karşılaşılan mekânlar arasında ikinci sırayı alan pavyon, bar ya da gece kulübünde (Abisel, 1997, s. 136) Aydın ve Ayşegül, Iraz ve sevgilisi ya da Iraz ve başka erkekler gösterilir. Ev dışındaki çekimlerde her iki kadın (Iraz ve Ayşegül) erkeklerle bir aradadır. Tek başlarına kamusal alanda değillerdir. Ayşegül'ün bir erkekle (Aydın'la) kamusal alana çıktığı yerler aynıdır. Bir erkek olmadan kadın kamusal alana çıkamaz! Örneğin; Ayşegül Aydın'la dışarı çıkar, Iraz sevgilisiyle çıkar, Fatma bir tanıdık gençle çıkar, Neşe Rasim'le çıkar. Bir anlamda kadınlar tek başlarına dışarıda varlık gösteremezler. Fatma'nın evden çıkışı, kızı Iraz'ı aramak adınadır. Bunun dışında Fatma hep evdedir. Evde olduğunda da genellikle mutfaktadır. Filmin başlangıcında Fatma'nın aradığı bir "barınak", "namuslu" bir yerdir. Böylesi bir yerde kızıyla aynı odada yaşamaya başlar. Neşe ve kızı da aynı odayı paylaşır. Ne zaman ki daha büyük bir evde yaşamaya başlarlar, işte o zaman ev içinin gösteriminde küçük değişiklikler kendini gösterir. Iraz ve Fatma, yine aynı odayı paylaşır. Anne ve kızın keskin bir şekilde ortadan ikiye ayrılmış odanın içindeki alanları birbirine taban tabana zıttır: Fatma'nın tarafında Kur'an-ı Kerim, rahle, duvarda cami figürlü kilim, seccade; Iraz'ın tarafında ise posterler, pikap, tuvalet aynası ve masa bulunur. Oda sahnesine iki farklı müzik eşlik eder: Fatma'nın tarafında ulvi müzik, Iraz'ın tarafında yabancı müzik çalar. Anne ve kızın dünyalarının farklılığı bir kere daha vurgulanır. Neşe ve Ayşegül'ün odaları ise hiç gösterilmez. "Barınak"tayken de "ev"deyken de Fatma'nın hiç şikâyet ettiği görülmez. Ancak Iraz için yaşadıkları ev, ev değildir, "el kapısı"dır. Bachelard'a göre "İçinde gerçek anlamda oturulan her mekân, ev kavramının özünü kendi içinde barındırır" (1996, s. 33). O yüzdendir ki Fatma yaşadıkları mekânı ev olarak adlandırır ve "el ele vererek bugün[ler]e geldik"lerini söyler.

"Uzun yalnızlıklar sonunda somutlaşmış süre fosillerini mekân sayesinde, mekânın içinde buluruz. Bilinçdışı oturur orada. Anılar devinimsizdir. Bilinçdışı, mekâna iyi yerleşmiştir, mutludur, çünkü bilinçdışı kendi mutluluk mekânında barınmaktadır" (Bachelard, 1996, s. 37-38). Gerçekte Iraz'ın mekâna yerleşen bilinçdışı alanı mutlu mudur? Eve geç gelen, evdeki etkinliklerde bu-

lunmayan, annesinin arkadaşlarıyla aynı masada yemek yemeyen Iraz için, "el kapısı" olarak gördüğü ev "mutluluk mekânı" değildir. Evden söz edeceksek, bu mutluluk mekânının "arka bahçesine uğramamız" gerekir (Gürbilek, 2005, s. 64). Arka bahçede ise ev, "dışarıya karşı bir sığınak olduğu kadar bir engel" ve "bir iç dünya bağışlarken aynı zamanda büyük bir iç sıkıntısı da" (2005, s. 63) veren bir yapıdadır. Iraz için engel ve iç sıkıntısını oluşturan, "evin anaçlığı"dır (Bachelard, 1996, s. 35). Gecekondudaki yaşamda Neşe kamusal alana çıktığında ev, anaçlığını Fatma sayesinde korur. Yeni evlerinde de bu durum değişmez. Iraz için anne nasıl dayanılmazsa, "evin anaçlığı" da dayanılmazdır. Böyle olduğu içindir ki Iraz evi terk eder. Mutlu değildir yaşadığı evde. Ne evi ne de evin içindekileri sevmektedir. "Geçmişin tiyatrosu olan belleğimizin dekoru, kişileri baskın rolleri ile korur" (Bachelard, 1996, s. 36). Iraz'ın belleğinde kalan dekor, annesinin mutfakla ve evle özdeşleşen rolleridir. Iraz, evin ana giriş kapısı yerine mutfak kapısını kullanır. Annenin mutfaktaki varlığı bilindiği halde neden mutfak kapısı kullanılır? Iraz, annesinin onu "görmesini" isterken başka bir açıdan da annesini "görmek" istemektedir? Başka bir deyişle Iraz, "görmek" ve "kendini göstermek" mi istemektedir? "Bir şeyi gördükten hemen sonra, aynı zamanda kendimizin görülebileceğini de fark ederiz. Karşımızdakinin gözleri bizimkilerle birleşerek görünenler dünyasının bir parçası olduğumuza bütünüyle inandırır bizi" (Berger, 2010, s. 9). Mutfaktaki her karşılaşmanın –bir anlamda "görünenler dünyası"nın– hemen ardından konuşma gerçekleşir. Ancak Dolar'ın ifadesiyle, görülür olanla işitilir olan arasında keskin bir zıtlık vardır: Görülür dünya göreli bir sağlamlık, kalıcılık, belirginlik ve mesafeli bir konum sunar; işitilir olansa akışkanlık, geçiş, tamamlanmamış ve şekilsiz bir karakter ve mesafesizlik sunar. Görülenin devamlılığının aksine ses, ele avuca sığmaz, sürekli değişir, oluş halindedir (Dolar, 2013, s. 82). Iraz ve Fatma söz konusu olduğunda görünmenin yarattığı mesafe durumunu yaratan Iraz olur. Annesiyle konuşurken uzaktan ve özellikle onun yüzüne bakmadan iletişim kurmaya çalışır. Evden ayrılmak istemesi, annesini her gördüğünde yaşamında kalıcı ve belirgin olacağını bir kez daha hatırlattığı için midir?

Neşe'nin evden, bir anlamda özel alandan kamusal alana çıkışı, sürekli ev içinde kalan Fatma sayesinde gerçekleşir. Bir anlamda kadınlar kamusal alana, ancak başka bir kadını evde tutarak çıkabilir. Köyünde "ücretsiz aile işçisi" olan Fatma, kentte ev kadınıdır artık. Kendi isteğiyle ev işlerini yapan Fatma'nın ev içindeki "görünmeyen emeği", Aydın tarafından ona saygı duyulmasına yol açar, Neşe içinse Fatma'nın hakkının ödenmemesini beraberinde getirir. Iraz için ise annesi "köle"dir. Aydın, asıl "köle"nin kendileri olduğunu söyler ve Neşe'yi örnek gösterir. Başarı adına sevgiden mahrum kalmak, "köle"lik olarak nitelendirilir. Bir kez daha kadının yerinin ev olduğu vurgulanır. Rowbotham, kadınların "ev işine ancak hastalık durumunda ara" verdiklerini söyler (1998, s. 99); tıpkı Fatma gibi. Neşe ünlü bir assolist olduğunda evde değil, gazinoda

gösterilir. Ne zaman ki işini bırakacağını açıklar, işte o zaman ev içinde görüntülenir. Ev içinde olmaya başladığı andan itibaren de Aydın'la birliktedir.

"Bacı"nın Değişmez Timsali: Yıldız Kenter

Yıldız Kenter'in *Anneler ve Kızları*'nda adının Fatma olması izleyiciye tanıdık gelir. Adına münhasır bir başka filmde başrolde yine Yıldız Kenter vardır: *Fatma Bacı* (Halit Refiğ, 1972). Film, kan davası yüzünden İstanbul'a üç çocuğuyla göç eden, Doğu-Batı ikileminin merkezde yer aldığı ve bir apartmanda kapıcılık yapan Fatma Bacı üzerinedir. *Anneler ve Kızları*'nda ise Batı yerini kente, İstanbul'a bırakır. Refiğ'in filmlerinde sıklıkla kullandığı Doğu-Batı karşıtlığını Akad, köy-kent karşıtlığıyla kurar. *Anneler ve Kızları*'nda köyden kente göç etmiş, annesini nefret nesnesi haline getiren, ortaokulu bitiren, adını değiştiren ve içinde bulunduğu yaşamdan memnun olmayan Iraz, bir yıl sonra Refiğ'in filminde üniversite öğrencisi Ayşe (Leyla Akçan Kenter) olur, ama değişen pek de bir şey olmaz. *Fatma Bacı*'da Fatma'nın iki kızından biri olan Ayşe, Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Moda Tasarımı Bölümü okumaktadır. Bir Batılı gibi davranışlar sergilemekte, partilere gitmekte, arkadaş çevresinden sınıfsal konumunu gizlemekte ve annesinden utanmaktadır. *Anneler ve Kızları*'nda da Iraz'ın olgunlaşmış halini Leyla Akçan Kenter oynar. Iraz ve Ayşe arasında davranış anlamında belirgin farklılıklar bulunmaz. Kenter'in, bir anlamda "Bacı"nın kızları hem Batı'nın hem kentin "kurbanıdırlar". *Fatma Bacı*'nın sonunda Ayşe hatasını anlar ve annenin hayatta kalmasıyla çocuklar bir araya gelir. Ancak *Anneler ve Kızları*'nda Iraz hatasını anladığında anne ölür.

Kızım Ayşe (Yücel Çakmaklı, 1974) filminde de benzeri bir tema vardır. Kenter bu filmde kızı Ayşe'nin (Necla Nazır) doktor olması için İstanbul'a göç eden ve bu uğurda evde dikiş diken, temizliğe giden fedakâr Huriye Bacı'dır. Ayşe ve Huriye Bacı ahşap evlerinde huzurludurlar. Ne zaman ki kentle teması çok daha önceleri başlayan ve üst sınıfa dahil olan Melahat'in (Deniz Erkanat) evine taşınırlar, işte o zaman Ayşe, annesini eleştirmeye başlar. Köy-kent karşıtlığı Ayşe tarafından dile getirilir, tıpkı Iraz gibi. Fatma Bacı, oğlunu kurtarmak için adam öldürürken *Kızım Ayşe*'de Huriye Bacı, Ayşe'nin "namusunu" kurtarmak için adam öldürür. Huriye Bacı hapisten çıkınca doktor olan kızı Ayşe'yi de yanına alarak köylerine, bir başka deyişle eski yaşamlarına dönerler.

Anneler ve Kızları'nda Iraz için "kente düşmüştür" denilir ama kent gösterilmez. Büker, *Fatma Bacı*'da da Doğu'dan doğrudan söz edilmediğini aktarır. "Doğu, parti sahnelerinde değişmeyen, tekdüze bir gerçeklik olarak tanımlanır. Sözel olarak sergilenmeyen Doğu'nun gerçek değeri ise filmin evrenine Yıldız Kenter'in oyunculuğu ve edimleri ile yayılır ve bir 'örtü' gibi filmi sarar" (Büker, 2003, s. 85). *Anneler ve Kızları*'nda ise köy-kent karşıtlığı belirgindir. Örneğin, her üç filmde de kentte yaşamaya başlayan annelerde herhangi bir değişim

gözlenmez. Kıyafetler, konuşma biçimleri, dini pratikler, fedakârlık gibi özellikler annelerde her zaman bakidir. Kızlar söz konusu olduğunda ise değişim kaçınılmazdır. Kıyafetler modern bir biçim almakta, makyaj yapılmakta, anne ve "eski" eleştirilmektedir. *Anneler ve Kızları*'nın merkezinde esas olarak Fatma ve Iraz'ın olması, bu anlamda manidardır. Bu nedenledir ki filmde, hem kent hem de Kenter'in oyunculuğu filmi 'örtü' gibi sarar.

Yıldız Kenter "Bacı" olmadığında "Hanım" rolündedir. Bir anlamda modern kadındır. Yine adına münhasır *Hanım*'da (Halit Refiğ, 1988) Olcay Hanım olarak izleyicinin karşısındadır. Piyano öğretmeni Olcay Hanım, eski ahşap bir köşkte yalnız ve hasta bir yaşam sürer. *Ağaçlar Ayakta Ölür*'de (Memduh Ün, 1964) ise yine "Hanım"dır, hastadır ama yalnız değildir. Eşiyle birlikte eski ahşap bir köşkte torununun fotoğraflarına bakarak, onunla konuşarak yaşamını sürdürür. *Hanım*'da da Olcay Hanım, ölen eşinin fotoğraflarıyla konuşur. Her iki filmde de köşk satılmak istenir (*Hanım*'da Olcay Hanım'ın kızı Ülkü –Fatoş Sezer–, *Ağaçlar Ayakta Ölür*'de torun –Fikret Uçak– köşkün satılmasını ister). *Ablam* (Ülkü Erakalın, 1973) filminde de avukatlığı bırakmak zorunda kalan, İstanbul'u terk edip bir çiftlik evinde yaşamını sürdüren bir Hanım'dır. Bacı ya da Hanım karakterleriyle filmi "örtü" gibi saran Yıldız Kenter'in *Anneler ve Kızları*'ndaki "örtü"sü nasıldır?

Geleneksel ve Sözlü Kültürün Kadını Fatma

Kentle temas ettiği noktalar yok denecek kadar az olan Fatma'nın İstanbul'a geldiğindeki kıyafetiyle İstanbul'da yaşamaya başladıktan sonraki kıyafeti arasında bir fark yoktur. Her daim başında beyaz başörtüsü, elbisesinin üstünde hırkası vardır. İstanbul'a gelmesinin üstünden yıllar geçse de hâlâ "Bacı"dır. Sözlü kültürün kadınıdır o. Ustalıkla atasözleri ve deyimleri gündelik hayat içerisine yerleştirir. Ong'un deyimiyle "birincil sözlü kültürde sadece şiire değil, hemen hemen tüm düşünme ve anlatım biçimine hâkim [...] kalıp deyişler" (örneğin atasözleri) insanın bilincine ve bilinçdışına işlemiştir (2013, s. 40). Yerli melodramlar, dilsel-sözel aşırılıkları diyaloglarla pekiştirir (Akbulut, 2008, s. 75, 112). Bir melodram filmi olan *Anneler ve Kızları*'nda Fatma'nın dilsel-sözel aşırılıkları, "düşüncenin özünü" (Ong, 2013, s. 50) oluşturan deyişlerle başka bir boyuta evrilir.[10] Fatma Bacı'nın sözlü kültür kadını olmasını Akad'ın sözleri de doğrular:

---

10. Düşüncenin özünü oluşturan bu "kalıp deyişler" şunlardır: Evli evinde köylü köyünde gerek; gelene git denilmez; faydasız baş mezara yanaşır; her bir derdini insan kendi yenmeli; sabah sürçen geceye dek sürçer; ana gözü kör de olsa görür; kuzu kurban olmaz; anası kızına taht kurmuş da baht kuramamış; sebepsiz kuş uçmaz; taş altında olmasın da dağ ardında olsun; armut dibine düşer.

> Çoktan beri el atmak istediğim, bir insan. [...] Bu insan bizim kadınlarımızdır. İster kentte, ister köyde olsun ulusun anası, Anadolu'nun gelmiş geçmiş o büyük kültürünü özümsemiş, kuşaklardan kuşaklara taşıyan bilge kadını [...] şivesinden çok kullandığı sözlerle, deyimlerle ve olayları yorumlamasıyla bir 'Fatma Bacı' kişiliği doğuyor. [...] Onu asıl yaratan, yazarken elimin altından eksik etmediğim *Atasözleri ve Deyimler* kitabımdır (Akad, 2004, s. 513-514).

Türkiye'de halen içinde bulunduğumuz modernleşme sürecinde bütün değişimlere ve kırılmalara karşın bir süreklilikten, iki kadın stereotipinden söz edebiliriz: Modern kadın ile geleneksel kadın (Bora, 2014, s. 78). Bu sürekliliğin filmlerde de devam ettiği söylenebilir. Fatma geleneksel, Neşe ise modern kadını temsil etmektedir. Fatma'nın geleneksel tavırları film boyunca hiç değişmez. Utandığında başını çevirir, tülbentiyle ağzını örter. Kendi fotoğrafını gördüğünde, "Şarkı söyler misin?" sorusu karşısında, Aydın elini öptüğünde hep utanır ve utandığında yaptığı eylemi tekrarlar; tülbentle ağzını kapatır, başını çevirir. Ramazan'da oruç tutar, eş dostu iftara çağırır, namazını kılar, Kur'an okumaya devam eder, ölürken helallik diler. Gecekondu ve villadaki odasında bir değişim yaşanmaz. Neşe ise modern kıyafetler giyer, Fatma gibi "sabahlarınız hayrolsun" demez, "günaydın" der; atasözü ve deyim kullanmaz, fotoğrafa yabancı gözlerle bakmaz, gündelik hayatında din ile herhangi bir pratik ilişki kurmaz.

Abisel, rolüne uygun davranan ve rolüne uygun davranmayan kadınların temsilinin birbirinden farklı olduğunun altını çizer. Rolüne uygun davrananlar "esas" kadın karakterler, "olanla yetinme", "gözünü yükseklere dikip farklı taleplerde bulunmama", "yerini bilme" gibi özellikler sergilemektedir (Abisel, 2000, s. 176-177). Fatma, filmde "esas" kadın olarak sunulur. Sürekli Allah'a şükreder. "Ben" diliyle konuşmaz, maddi ve manevi herhangi bir istekte de bulunmaz. Gecekonduda yaşadıklarında "Zengin bir hayat fena mı?" sorusuna odanın bir köşesine bakarak "Bundan iyisi can sağlığı değil mi?" diyerek cevap verir. "Elindekiyle yetinmeyen [...] bu nedenle erkeklerin dünyasına geçiveren [...] bildiğini yapıp istediğini planlı biçimde elde etmeye çalışan [...] para ve kariyer sahibi olan" (Abisel, 2000, s. 177), rolüne uygun davranmayan kadın ise Neşe'dir. "Profesyonel" şarkıcılık yolunda "kafasına koyduğunu başarmaya kararlı" olan ve aşkı değil, erkek dünyası sayılan işi seçmesiyle Neşe "mutsuzluk getiren"le karşılaşır (Abisel, 2000, s. 177). İş hayatı söz konusu olduğunda sevdiklerinden uzak kalmanın doğruluğunu sorgular. Filmin sonunda ise "mutsuzluk getiren" iş hayatından uzaklaşır, "esas" kadın olur. Esas kadın olmak, biraz da eve geri dönüşle mümkündür. Başka bir deyişle esas kadının yeri, erkek egemen çalışma dünyası değil, evdir! "Esas" kadın Fatma'nın kızı Iraz, filmin evreninde nerde durmaktadır?

Raziye, "boyun eğen, kabul eden, rıza gösteren" (www.tdk.gov.tr) anlamına gelir, *Anneler ve Kızları*'nda bu adı hiç duymayız ama Iraz da Raziye demektir. Iraz, ismiyle müsemma değildir. Boyun eğmez, kabul etmez, rıza da göstermez. Bunun ilk örneğini ise eve geldikleri anda gösterir. Kent çocuğu Ayşegül, bebeklerini Iraz'a gösterir. Aralarında küçük bir kavga olur. Konuya dair geçen diyalog ise şöyledir:

Ayşegül: (*Annesinin yanına gelerek*) "Anne, baksana şuna, benim bebeğimi aldı. Bunu veriyorum istemiyor (*elinde tuttuğu küçük bebeği gösterir*). Çirkinmiş bu. Adını da Iraz koydum. Kızdı."
Fatma: "Ver onu Iraz." (*Iraz elinde büyük bebeği tutar ve annesine hiçbir tepki vermez. Sadece bakar.*)
Neşe: "Zararı yok Ayşegül. Madem onu sevdi."
Ayşegül: "Ama Suzi benim bebeğim."
Neşe: "Şimdilik onda kalsın. Gene senin olur."

Todorov (2008) kavgayı, belirli bir amacı olan, bir rakibe gereksinim duyan, bu nedenle anne babaya değil, arkadaşa yönelen ilk eylem olarak görür. "Bir nesneyi elde etmek ya da bir kişinin dikkatini çekmek" üstüne kurulu "kavga, zorunlu olarak rakip tarafından bir takdir isteğine bağlı değildir, daha çok bir güç denemesidir: İki çocuk aynı oyuncağa sarılır, en güçlüsü yenilenin bakışına aldırış etmeden üstün gelecektir" (2008, s. 74). İlk rakip bu anlamda Ayşegül'dür. Güç denemesini, kavgayı kazanan Iraz olur. Boyun eğmez, razı gelmez Ayşegül'e. Suzi bebekle uyuyan Iraz olur. Ayşegül sabah uyandığında Suzi bebeği Iraz'a verir. Suzi bebek, ikinci kez Iraz'ın olur. Artık Iraz her anını Suzi'yle geçirir. Iraz'ın örnek alacağı rol modeli de bebek Suzi'dir. Suzi gibi giyinmek ister, Suzi gibi giyinemediğinde de okula gitmek istemez. Okula siyah önlükle gider ama bu isteğini de gerçekleştirir.[11] Ancak değişmeyen bir gerçek varlığını ilerleyen dönemlerde devam ettirir: Ayşegül'ün rakip olması.

Iraz, büyüdüğünde kendisini Suzan olarak tanıtır, arkadaşları ona Suzi der. Ancak evde kimse onu Suzi diye çağırmaz. O, Iraz'dır. Sevgilisi evlerine geldiğinde onun "Suzan burada mı?" sorusuna Fatma, "Yanıldın yiğidim, burada öyle birisi yok" diye cevap verir. Iraz, evde ve dışarıda farklı adlarla çağırılır. Suzan ise, "yakan, yakıcı, ateşli, coşkulu" (www.tdk.gov.tr) anlamına sahiptir. Bu sefer, ismi taşıyan, ismiyle müsemmadır.

---

11. Fatma: "Armut dibine düşer denilmiştir ya, bu kız nereye düşmüş ola?" / Aydın: "Bu kız şehre düşmüş Fatma Bacı." Diyalogda Akad'ın köyden kente göç edenlerin yaşadığı değişim ve bir anlamda kentin insanı nasıl değiştirdiğine dair düşünceleri de saklıdır. Kentle kurulan temas, beraberinde değişimi de getirir.

> Ad verme geleneği, deneyimsel ve kültürel belleği aynı anda birleştiren yoğun bir kimliklendirme ve bilinçlendirme etkinliğidir. Kişinin kendini yaşadığı topluma kabullendirmesi için, görünür bir başarı kazanarak adını hak etmesi / alması zorunludur. Kişi, kendi adını bulması / alması ile dünyadaki varlığını kesinler, dünya yüzünde kendine bir 'yer' edinir. Sembolik anlamdaki bu 'yer edinme' yönelimi, ruhsal olarak bir yeniden doğuş sayılabilir. Mitik göndergeli bu yeniden doğuş kültü, bireyi, ona tarihselliğini sağlayan kültürel belleğin aydınlık ve gizemli zenginliğine taşır. Bu durum, fizyolojik olmasa da ruhsal açıdan bir yeniden doğuştur. Kişi 'ad almak' için yaptığı eylemle kendini yeniden doğurur ve sosyal kabul görür. Kimliği onanmamış birisi, kaostan kozmosa geçememiş yarı ölü bir varlıktır, şekilsizdir. Birey, kaostan kopan yönüyle, bir bakıma sosyal ortama kendini yeniden doğurmuş olur (Korkmaz, 2003, s. 74).

Kültürel belleğinden, bir bakıma geçmişinden uzaklaşarak, kente özgü davranış, giyim, konuşma kalıplarını yerine getirerek Suzi adını hak ettiğini düşünen Iraz, üst sınıflar içerisinde kendine bir "yer" bulmuş olur. Böyle olduğu içindir ki sevgilisi tarafından kabul görür. İsmi değişse de kendisine ve etrafındaki diğer insanlara gösterdiği görüntü sahici midir? Iraz, narsistik bir yapı sergiler. "Zayıf bir özdeğer duygusuna sahip, kendileri hakkında derin şüpheleri ve değersizlik duyguları olan" (Wardetzki, 2010, s. 14) narsistik kişiliklerin aslında kendilerini benimsemekten, kabullenmekten ne denli yoksun (Parman, 2012, s. 119) kişiler olduğunu Iraz bir kere daha gösterir. Iraz'ın yaşamında "eksik" vardır. Bu eksiklik bir erkek değildir. Bu eksikliğin Iraz için "çaresi yoktur" ve ilk rakip Ayşegül, bu "eksikliği hiç anlayamaz". Narsistik ve narsisizm, hayatı sınırlayan ve sevgi dolu, sürdürebilir ilişkileri büyük oranda imkânsız kılan temel bir eksikliği tarif eder (Wardetzki, 2010, s. 14). Iraz eksikliğini Ayşegül'e dile getirir: "Niye ben de senin gibi değilim? Niye ben bir hizmetçi kızıyım? Niye, niye?" Rakiple kavga etmeden dile gelen eksiklik, hem Ayşegül hem de Iraz'ın nasıl bir anne istediklerini de ortaya çıkarır. Ayşegül, Fatma gibi "üstüne titreyen, gözünden ayırmayan" –dolayısıyla çalışmayan– bir anne; Iraz, sınıfsal konumu yüksek ve dolayısıyla hizmetçi olmayan bir anne ister.

"Dışarıya karşı kendisine uymayan bir benlik inşa edecek" narsist kişiliklerin inşa ettiği "sahte benlik", hayatta kalma mekanizmasıdır. Eğer bir çocuk erken yaşta "maske takmaya" başlarsa devamında yine kendisi olan öbür benliğini gittikçe daha az hisseder (Wardetzki, 2010, s. 40). Iraz, çocukluğunda "maske takmaya" başlar. Annesine olan davranışları bunu kanıtlar. Iraz'ın ağzından ne küçükken ne de ergenliğinde sevgi sözcükleri duyulur. Iraz'ın "anlamın içinde buhar olup çıkan sesi" izleyicinin onunla özdeşlemesine olanak da sağlamaz (Dolar, 2013, s. 21). "Yararlı (faydalı) ve zararlıyı ve haklı ve haksızı, iyi ve kötüyü açığa vuran söz"ler (Dolar, 2013, s. 108) Iraz'la birlikte dile gelince –herkese karşı– yaralayıcıdır. Haksızlığını, kötülüğünü, narsistliğini, eksikliğini sözleri açığa vurur. Aslında kimseyle sağlıklı bir iletişim kurduğu

görülmez. Aydın yıllar sonra Iraz'ı gördüğünde onu "değişmiş", Neşe'yi ise "isyan içinde" ve "insana ürküntü veren" biri olarak görür. Ayşegül'e "düşman" gibi bakar Iraz. "Sahte bir benlik"le kendine kozmosta yeni bir adla yer açan Iraz, duygularını öldürerek benliğinden bir parçayı da öldürür. Annesini ise sürekli aşağılar, eleştirir. Önündeki engeli annesi olarak gören Iraz, hastalığında da annesini yalnız bırakır. Çocukları tarafından yalnız bırakılan, eleştirilen, suçlanan anneler filmde nasıl sunulur?

Kolaylaştırıcı ve Düzenleyici Anneler

Kadın ve anne olmanın genellikle bir arada işlendiği Türk sinemasında kent ya da taşrada geçen filmlerde annelik kurumu her zaman için belirli kavramlar etrafında temsil edilir: fedakâr, iyi, sadık (bir adım ötesi namuslu), ev kadını, vb.[12] "Yemez yedirir, giymez giydirir" anneler, çocukları için ölümü bile göze alır. Yanlış anlaşılma sonucu –ki bu yanlış anlaşılma genelde sadık eş rolünden sapmayla olur– evlerinden kovulan bu kadınlar bir şekilde yuvalarına geri dönerler ve anneliğin nasıl görüldüğü filmin adına yansır: *Bütün Anneler Melektir* (Orhan Aksoy, 1971). *Bir Demet Menekşe*'de (Zeki Ökten, 1973), Banu (Lale Belkıs) iyi bir kadın olarak sunulmadığı gibi, anne olmayı "dokuz ay onu sömürecek bir et yığını"yla bir gördüğü için, tam tersine kötü kadın olarak sunulur. "İyi kadın, fedakâr eş ve annedir; iyiliğin esas nedeni de, doğaya aykırı davranmamasıdır. Kötü kadın ise, doğaya aykırı davranarak analık rolünü reddeden, çapkın, sefih, haz peşinde koşan –ama aynı zamanda gizemli ve çekici!– 'fettan kadın'dır" (Berktay, 2003: 160). Filmlerde kimi zaman kadınlar anne olamıyorlarsa, kuma yoluyla annelik meşru hale getirilir. *Kuma*'da (Atıf Yılmaz, 1974) Hanım (Fatma Girik) yıllarca çocuğu olmayınca kendi kumasını kendi getirir. *Gülüşan*'da (Bilge Olgaç, 1985) ise iki karısından çocuğu olmayan Mestan (Halil Ergün), bir kuma daha alır.

1965-1975 yılları arasında melodram filmlerinde anneler genellikle fedakâr, evlenmemiş ya da eril yanı güçlü anneler olabildiği gibi filmlerde üvey anneler de görülmektedir (Er, 2004, s. 56). Melodram filmi *Anneler ve Kızları*'nda da annelik fedakârlıkla özdeşleştirilse de Raphael-Leff'in (1983, s. 380) annenin, bebekten kendisine uyarlanmasını istediği "düzenleyici anne" ve annenin bebeğe uyduğu "kolaylaştırıcı anne" modelinden hareketle anneliğin nasıl olduğuna bakılmıştır.[13]

---

12. Fedakâr anne teması yıllar içinde değişmeyen bir temadır. Yıllara göre başlıca filmler ise şöyle sıralanabilir: *İki Yavrucak* (Orhan Aksoy, 1965), *Sezercik Yavrum Benim* (Safa Önal, 1971), *Fatma Bacı* (Halit Refiğ, 1972), *Ana Kurban Can Kurban* (Feyzi Tuna, 1975), *Bizim Aile* (Ergin Orbey, 1975), *Gülen Gözler* (Ertem Eğilmez, 1977), *Neşeli Günler* (Orhan Aksoy, 1978), *Gülsüm Ana* (Memduh Ün, 1982), *Yavrularım* (Bilge Olgaç, 1984), *Canım Oğlum* (Orhan Elmas, 1988).

13. *Düzenleyici anne* bebeğini, tatminini düzenlemesi için tanımlaması gereken bir ihtiyaçlar demeti olarak görmektedir. Bu tür anne rolünü, bebeğini eğitmek ve onun çevresel gerçekliğe uyum

Filmde, kızların annelerine davranış ve hisleri iki farklı döneme yayılır: çocukluk ve ergenlik. Aynı durum anneler için de geçerlidir. Filmin başlangıç sahnesinde, Neşe ve Ayşegül "olumsuz" özellikleriyle gösterilir. Neşe parkta kızını kaybeden bir anne, Ayşegül ise parkta kaybolan çocuktur. Ayşegül annesine göre "geçimsiz"dir; parkta ekmek çalar, insanlara "bu" diye hitap eder. Fatma ise parkta kızını kaybetmemiş, Iraz da parkta kaybolmamıştır. Iraz annesine göre "uysal"dır; Ayşegül'ün ekmek çalışını izler, simidini bölüşür, sokakta Ayşegül'ün elini tutar. Kolaylaştırıcı anne bebeğini "kırılgan, bağımlı ve zararsız" görürken; düzenleyici anne bebeğini "güçlü, talepkâr, doyumsuz" görür (Raphael-Leff, 1983, s. 388). Fatma kolaylaştırıcı anne, Neşe ise düzenleyici anne olarak gösterilir. Neşe, kızı insanlara "bu" diye hitap ettiğinde,[14] parkta oturan adamın ekmeğini aldığında, Aydın'dan akşam yemeğine kalmasını istediğinde "düzenleyici anne" olarak kendini gösterir.[15] Ayşegül'ün çocukluğunda annesiyle problemleri yoktur. Hatta annesini takdir ve teşvik eder. Ayşegül'ün annesine olan kızgınlığı ergenliğinde dile gelir. Bu dile gelişin sebebi ise bir erkekle, aslında yasak nesne Aydın'la ilgilidir. Ayşegül ergenliğinde annesinin onu yalnız bırakmasından, para ve şöhret peşinde koşmasından ve sevdiği adamı elinden almasından şikâyet eder. Neşe, Ayşegül'e "Bunları hep senin için yaptım" dese de o, bunları "fedakâr anne oyunu" olarak görür. Fatma gibi bir annesi olmasını ister: "Üstüne titreyen, gözünden ayırmayan". Neşe, Ayşegül'ün çocukluğunda "düzenleyici anne" iken, ergenliğinde ne "düzenleyici" ne de "kolaylaştırıcı anne"dir. Çünkü Neşe, Ayşegül'ün yaşamının belli bir evresinden sonra yoktur. Ayşegül için annelik görevini, "teyze" dediği Fatma yerine getirir. Fatma ise kendi kızına olduğu gibi Ayşegül'e karşı da "kolaylaştırıcı anne"dir. Fatma, Ayşegül'ün Aydın'a karşı hislerini düzenlemek istese de başarılı olamaz.

Fatma, Iraz'ın çocukluğunda "kolaylaştırıcı anne", ergenliğinde ise hem "düzenleyici" hem de "kolaylaştırıcı anne"dir. Fatma, Ayşegül ve Iraz'ı dışarı çıkardığında, Iraz annesinin elini değil, Ayşegül'ün elini tutar. Fatma da onları takip eder. Ancak Iraz annesinin geriden gelmesini ister; çünkü kıyafetlerini –hırka, elbise, tülbent– uygun bulmaz. Fatma, Iraz'a uyar, çocukları geriden takip eder. Fatma, Iraz'ın çocukluğunda "düzenleyici anne"liği sadece bir kere

---

sağlamasını gerçekleştirmek olarak görmektedir. *Kolaylaştırıcı anne* bebeğini doğumundan ya da hamileliğinden itibaren çok yakın olarak görür; bebeğinin kendi ihtiyaçlarını söyleyeceği konusunda ona güvenir. Bu ihtiyaçlarını karşılamayı kolaylaştırmak için bebeğine adapte olması gerekir (Raphael-Leff, 1983, s. 380).

14. Neşe: (*Ayşegül'ü görür*) "Ayşegül, nerdeydin?" / Ayşegül: (*Iraz'ı göstererek*) "Oynuyordum anne. Bununla." / Neşe: "Bu ne demek? Adı yok mu?" / Ayşegül: "Sormayı unuttum." / Fatma: (*Oturduğu banktan*) "Adı Iraz. Şurda eyleştiler birlikte." / Neşe: "Simidi nerden aldın?" / Ayşegül: (*Fatma'yı göstererek*) "Bu kadın aldı." / Neşe: "Bu kadın ne demek? Teyze de bakayım." / Ayşegül: "Teyze aldı. Bana da verdi."

15. Neşe Ayşegül'e "İlk gördüğün kimseyi yemeğe alıkoymak ayıp şey" der.

sergiler, ancak onda da başarılı olamaz. Kızının kendisine yaptığı eleştirilere küçükken bir cevap vermez. Neşe gibi kızının davranışlarını düzenlemeye çalışmaz. Iraz'ın "kente düşmesi"yle birlikte annesine karşı davranışları da değişmeye başlar. Annesinin sözünü dinlemeyen, onu eleştiren, aşağılayan ve ona bağıran Iraz'a karşılık, Fatma kızı büyüdüğünde kızını anlamaya çalışır, dinler, öper, ona sarılır ve onunla konuşur. Dinlemenin peşinden itaat gelir; birçok dilde ikisi arasında güçlü bir etimolojik bağ vardır[16] (Dolar, 2013, s. 79). Iraz'ın dinleme edimini gerçekleştirdiği söylenemez. Diyalog halindeyken de kendisi baskın gelir ve karşısındakinin konuşmasına izin vermez. Annesinin sözünü dinlemez, dolayısıyla itaat de etmez. Iraz, annesinin "düzenleyici anne" olmasına izin vermez. Fatma'nın düzenlemeleri daha çok "düşüncenin özü"nü oluşturan atasözleri ve deyimlerledir. Örneğin Fatma, Iraz'a okul dönüşü yağmurda ıslanmasın diye montunu getirdiğinde arkadaşlarından biri Fatma'yı "umacı" (TDK'ye göre öcü) olarak adlandırır. Iraz, annesini arkadaşlarının yanında kovar. Kendisinden utandığını, herkesin annesi gibi olmadığını bağırarak yüzüne söyler. Ergenliğinde ise Iraz'a göre annelik sadece "sevmek, okşamak"la olmaz; annesine sevginin yetmediğini, onun iyi bir anne olamadığını söyler ve ekler: "İkimizden biri yerinde değil." Iraz yine annesini suçlar. Suçlamasının nedeni ise onu olduğu gibi bırakmamasıdır. Olduğu gibi bırakılmamasının nedenini de şöyle ifade eder: "Köyden getir. İstanbul'un ortasına bırak. Ne şehirli et ne köylü. Ne paralı ol ne parasız. Ne okumuş ol ne cahil. Ne uşak ol ne bey." *Kızım Ayşe*'de de benzeri bir durum vardır. Ayşe, annesini "köy kafası"na sahip olmakla, değişen döneme ayak uyduramamakla ve kendisine karışmakla suçlar. Huriye Bacı, İstanbul'daki yaşamı kızı için kolaylaştırırken Batı'nın değerlerini düzenlemek istediğinde kızı tarafından eleştirilir. Büker, *Fatma Bacı*'da Kenter'in hem kolaylaştırıcı (çocuklarının hayatını) hem de düzenleyici (sağduyuyu, geleneği, Doğu'yu temsil eden) anne olduğunu aktarır (2003, s. 84). Her üç filmde de "Bacı"nın kızları annelerinden utanır. *Anneler ve Kızları*'nın başlangıç sahnelerinde Iraz'ın annesine karşı davranışlarında olumsuz bir durum yoktur. Ancak ne zaman ki Iraz kentte aslında kentli bir ailenin yanında yaşamaya başlar, davranışlarında değişiklik baş gösterir. Gizli suçlu İstanbul'dur! Ancak bunu öğrenmek için Iraz'ın büyümesini, bir anlamda genç kız olmasını bekler izleyici. Burada bir açıklama yapmak yerinde olacaktır; filmin genelinde daha çok Iraz ve Fatma öne çıkar. Aslında Akad'ın kente dair göç üçlemesi *Gelin* (1973), *Düğün* (1974) ve *Diyet*'te (1975) de benzer izlekler söz konusudur. Üçlemede kadının merkezde yer almasının yanı sıra kent baskın bir temadır. Filmde İstanbul'un gösterimi sınırlı olsa da kent,

16. Gerçekten de Türkçe'de dinlemek ve itaat sözcükleri eşdeğer anlamlara sahiptir. Dinlemek: 1) İşitmek, kulak vermek; 2) Birinin sözünü, öğüdünü kabul edip gereğince davranmak; 3) Kulakla veya dinleme aletiyle hastayı muayene etmek; 4) Uymak, baş eğmek, itaat etmek. (www.tdk.gov.tr)

insanları ekonomik anlamda kuşatan konumdadır. Akad'ın kentle bir derdi vardır; ancak kentli insanlarla, bir anlamda kentte yaşayanlarla doğrudan bir derdi yoktur! Asıl derdi, kente göç etmiş insanın kentle kurduğu ilişki ya da kentte kendine yer edinme biçimiyle ilgilidir. *Anneler ve Kızları*'nda da kentin gösterimi sınırlıdır; ancak ekonomik boyut burada yerini kültüre, bir anlamda "kentlileşemeyen köylüler"e bırakır.[17] Dolayısıyla *Anneler ve Kızları*'nda bu durumun en somut örneği, Iraz ve Fatma'da kendini gösterir.

Annesini nefret nesnesi haline getiren Iraz, annesi gibi olmak istememekte ve bunu açıkça dile getirmektedir. Anne kompleksi denilen kompleksin temelini anne arketipi oluşturur[18] (Jung, 2015, s. 24). Kızın anne komplekslerinden biri olan anneye karşı direnci Jung şöyle açıklar:

> Bu [...] tipin özelliği dişi içgüdülerin aşırılığı ya da felç olması değil, annenin üstünlüğüne karşı direnmenin diğer her şeyden daha büyük bir önem taşımasıdır. Bu tip, olumsuz anne kompleksine mükemmel bir örnektir. Leitmotifi şudur: Nasıl olursam olayım, yeter ki annem gibi olmayayım! Bir yandan asla özdeşleşme noktasına varmayan bir hayranlık, bir yandan da, anneyi kıskançlıkla reddetmekten ibaret olan, Eros'un aşırı gelişimi söz konusudur. Böyle bir kız ne *istemediğini* çok iyi bilmesine rağmen, yazgısının nasıl olmasını istediği konusunda genellikle bir fikri yoktur. Tüm içgüdüleri anneyi reddetmek üzerine yoğunlaştığı için, kendine ait bir yaşam kuramaz (2015, s. 29-30).

Ayşegül ve Iraz için önlerindeki "engel" anneleridir. Anneler ise kızların "engel"lerini ortadan kaldırmak adına birçok şeyden feragat ederler ve de fedakârlık yaparlar. Neşe, Aydın'dan vazgeçmeyi, Fatma ise Iraz'ı görmemeyi kabul eder. Bir anlamda anneler "kolaylaştırıcı anne" olurlar.

---

17. Türkiye'de kentleşme olgusunun açıklanmasında dönemlere göre belirli yaklaşımlar hâkim olmuştur. Her bir yaklaşım zamanla yerini bir başkasını bırakmıştır. Tekeli, kentleşme olgusunun kavranışındaki ilk aşamada kentleşmeye çözüm aranmaya başlandığını ve gecekonduların yapılmaya başladığını aktarır. Bu dönemde göç edenlere "kente gelmesi engellenebilir [...] olarak bakma eğilimi yaygın"dır. İkinci aşamada, mekanik analojilerden yararlanılır: "Köy itiyor, kent çekiyor". Üçüncü aşamada ise, kente gelenlerin kültürel dönüşümü merkeze alınır. Kuramcılar ya da eski kentliler, yeni gelenlere, "kentteki köylüler" ifadesini kullanır. Bu durum kentleşme olgusuna "kültür farklılığı" ekseninde bakmayı getirirken, "Sorun bir kültürel dönüşüm olarak ortaya konulunca, yeni gelenlerin kentlileşmesi bir zaman sorunu haline gelir" (Tekeli, 2014, s. 41-43). İşte tam da bu noktada Akad'ın meseleye kültürel baktığı söylenebilir. Aynı dönem içerisinde bu bakışın baskın olduğu bir diğer film ise Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları*'dır (1964). Akad'ın meseleye bakışının değişmesi ise göç üçlemesiyle gerçekleşir.

18. Kolektif bilinçaltını oluşturan arketipler, Jung tarafından çok çeşitli olarak sıralanmıştır. En çok sözü edilen arketipler baba, yeniden doğuş, gölge, aile, ihtiyar bilge adam, anne gibi arketiplerdir. Anne arketipinin en tipik biçimi kişisel anne'dir. Anne arketip özellikleri "anne"lik ile ilgilidir: dişinin sihirli otoritesi; aklın çok ötesinde bir bilgelik ve ruhsal yücelik; iyi olan, bakıp büyüten, taşıyan, büyüme, bereket ve besin sağlayan; sihirli dönüşüm ve yeniden doğuş yeri; yaralı içgüdü ya da itki; gizli, saklı, karanlık olan, uçurum, ölüler dünyası, yutan, baştan çıkaran ve zehirleyen, korku uyandıran ve kaçınılmaz olan (Jung, 2015, s. 22).

Anne kompleksinin altında anne arketipi yattığı bilgisi hatırlandığında, bu arketipin ne olduğuna bakmak gerekli. "Umacı"ya benzetilen anne! Jung'un (2015, s. 22) anne arketipindeki uğursuz simgeler[19] içerisinde yer alan "umacı", Türk mitolojisinde de karşımıza çıkar. Anne arketipinin Türk mitolojisindeki görünümleri, olumlu ve olumsuz özellikleri bakımından farklılık taşır. Olumlu ve olumsuz bu iki kutup, adlandırmada, eylemlerin hedefinde ve olumlu-olumsuz eylemleri yapabilme gücünde ortaklık gösterir. Örneğin, "umay"[20] adlandırmada olumlu özelliklere sahipken kimi eylemlerinde olumsuz özelliklere sahiptir. Buna karşılık "umacı, öcü" adlandırmada olumsuz özelliklere sahiptir (Fedakar, 2014, s. 17). Kimseye kötülük yapmayan biri olarak Fatma, sadece adlandırmada kötü olabilir. Bir arketip kesinlikle yalnızca can sıkıcı bir önyargı değildir. Ancak yanlış yerde olduğunda öyledir (Jung, 2015, s. 24). Tam da bu bağlamda Fatma için geçerli olan arketip, yanlış yerdedir ve can sıkıcıdır. Anneyle özdeşleşemeyen Iraz, narsisizmiyle gittikçe anneden uzaklaşır. Evrende kendine bir yer bulmak adına ismini değiştirir, ancak köklerinden kaçamaz. Eve her geldiğinde gördüğü ve herkesin hayranlık duyduğu annesinin yaşamını düzenlemesine izin vermez. Fatma ise hayatındaki kadınların yaşamının kolaylaştırıcısıdır. Sözlü kültürün kadını olduğundan "düzenleyici anne"liği kullandığı atasözleri ve deyimlerle kendisini gösterir. Her ne kadar kızı tarafından benimsenmese de kültürü, geleneği düzenlemeye çalışır. Bu düzene katılmak isteyenler filmin sonunda Fatma'nın mezarının başındadır. Yokluğuyla da Fatma'nın "düzenleyici anne"liği devam edecektir.

Kaynakça

Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan.

Abisel, N. (1997). Bir Dünya Nasıl Kurulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine. S. Büker (Ed.), *Onat Kutlar'a Armağan: Sinema Yazıları* (s. 123-143). Ankara: Doruk.

Abisel, N. (2000). Yeşilçam Filmlerinde Kadının Temsilinde Kadına Yönelik Şiddet. N. B.

Çelik (Ed.), *Televizyon Kadın ve Şiddet* (s. 173-212). Ankara: KİV.

Akad, L. (2004). *Işıkla Karanlık Arasında*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.

Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır - Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*. İstanbul: Bağlam.

Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası* (Çev. A. Derman). İstanbul: Kesit [1957].

19. Diğer simgeler ise şunlardır: cadı, ejderha (balık ve yılan gibi yutan ve boğan her hayvan), mezar, tabut, derin su, ölüm, kâbus.

20. Türk mitolojisinde "kadınları ve çocukları koruyan" anne (Çoruhlu, 2002, s. 40).

Bachelard, G. (2006). *Su ve Düşler - Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme* (Çev. O. Kunal). İstanbul: YKY [1942].
Berger, J. (2010). *Görme Biçimleri* (Çev. Y. Salman). İstanbul: Metis [1972].
Berktay, F. (2003). *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis.
Bora, A. (2014). *Kadınların Sınıfı - Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası*. İstanbul:
İletişim.
Büker, S. (2003). Düşman İzmir'de Denize Dökülür. A. Karadoğan (Ed.), *Halit Refiğ: Bir Sinema'nın ve Sinemacı'nın Serüveni* (s. 83-95). Ankara: DKİV.
Çoruhlu, Y. (2002). *Türk Mitolojisinin Anahatları*, İstanbul: Kabalcı.
Dolar, M. (2013). *Sahibinin Sesi - Psikanaliz ve Ses* (Çev. B. E. Aksoy). İstanbul: Metis.
Er, A. (2004). *1965-1975 Yılları Arasındaki Yerli Melodramlarda Annelik Figürleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
Fedakar, P. (2014). Besleyen mi, Öldüren mi: Türk Mitik Tasavvurunda Anne Arketipinin Antropomorfik Görünümleri. *Milli Folklor*, *103*, 5-19.
Freud, S. (2015). Narsizm Üzerine Bir Giriş. S. M. Tura (Ed. & Çev.), *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası* (s. 21-46). İstanbul: Metis [1914].
Güleç, N. (2014). Ergenlik: Anlamak ve Anlaşılmak Üzerine. T. Parman (Ed.), *Psikanaliz Yazıları Ergenlik* (s. 39-52). İstanbul: Bağlam.
Gürbilek, N. (2005). *Ev Ödevi*. İstanbul: Metis.
Işık, O. & Pınarcıoğlu. M. M. (2013). *Nöbetleşe Yoksulluk - Gecekondulaşma ve Kent Yoksulları: Sultanbeyli Örneği*. İstanbul: İletişim.
Jung, C. G. (2015). *Dört Arketip* (Çev. Z. Aksu Yılmazer). İstanbul: Metis [1976].
Kılıçbay, B. & İncirlioğlu, E. O. (2003). Interrupted Happiness: Class Boundaries and the 'Impossible Love' in Turkish Melodrama. *Ephemera*, *3*(3), 236-249. http://www.ephemerajournal.org/sites/default/files/3-3kilicbayandincirolioglu.pdf
Kıran, Z. & Kıran, E. A. (2000). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin.
Korkmaz, R. (2003). Oğuz Yurdu Romanında Toplumsal Bilinçdışının Görüntü Düzeyleri. *bilig*, *27*, 71-83.
Ong, W. J. (2013). *Sözlü ve Yazılı Kültür - Sözün Teknolojileşmesi* (Çev. S. Postacıoğlu Banon). İstanbul: Metis [1982].
Özbay, F. (1999). İstanbul'da Göç ve İl İçi Nüfus Hareketleri (1985-1990). O. Köymen (Ed.), *75 Yılda Köylerden Şehirlere* (s. 277-294). İstanbul: Tarih Vakfı.
Parman, T. (2012). *Ergenlik ya da Merhaba Hüzün*. İstanbul: Bağlam.

Raphael-Leff, J. (1983). Facilitators and Regulators: Two Approaches to Mothering. *British Journal of Medical Psychology, 56*, 379-390.
Rony, J-A. (1995). Tutku-Aşk (Çev. E.T.Ç.). *Cogito, 4*, 225-230.
Rowbotham, S. (1998). *Kadın Bilinci Erkek Dünyası* (Ş. Alpagut). İstanbul: Payel [1973].
Ryan, M. & Kellner, D. (2010). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası* (Çev. E. Özsayar). İstanbul: Ayrıntı.
Schatz, T. (1981). *Hollywood Genres; Formulas, Filmmaking and the Studio System.* Philadephia: Temple University.
Tekeli, İ. (1998). Türkiye'de İçgöç Sorunsalı Yeniden Tanımlama Aşamasına Geldi. İ. İçduygu & İ. Sirkeci & İ. Aydıngül (Ed.), *Türkiye'de İçgöç* (s. 7-21). İstanbul: Tarih Vakfı.
Tekeli, İ. (2014). Kent, Kentleşme ve Türkiye Deneyimi. *Kent, Kentli Hakları, Kentleşme ve Kentsel Dönüşüm* (s. 27-48). İstanbul: Tarih Vakfı [1983].
Todorov, T. (2008). *Ortak Hayat* (Çev. M. E. Özcan). Ankara: Dost.
Wardetzki, B. (2010). *Dişi Narsisizm Uçlarda Yaşayanlar Kabul Görmeye Olan Açlık* (Çev. F. S. Öztürk & M. Öğünmez). İstanbul: Sistem [1991].
Dinlemek: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.56a65ea536bf17.22872561 (Erişim tarihi: 12 Kasım 2015).
Imitation of Life: http://entertainment.time.com/2008/02/04/the-25-most-important-films-on-race/slide/imitation-of-life-1934/ (Erişim tarihi: 19 Eylül 2015).
Raziye: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_kisiadlari&arama=anlami&uid=6908&guid=TDK.GTS.562fef707c4d55.57536610 (Erişim tarihi: 22 Ekim 2015).
Suzan: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_kisiadlari&arama=anlami&uid=7765&guid=TDK.GTS.562ff0567ad030.79510081 (Erişim tarihi: 22 Ekim 2015).
Umacı:http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.56a65f4218b652.66556422 (Erişim tarihi: 10 Kasım 2015).

Yerli Kadın Yönetmenler ve Yeni Filmlerde Anne-Kız İlişkisi

S. Ruken Öztürk[1]

Bu çalışmada yazımı iki bölüme ayıracağım. Birinci kısımda Türkiye'de kadın yönetmenlerin güncel bir kaydı yer alacak, ikinci kısımda ise tema ortaklığı üzerinden yakın dönemden birkaç film kısaca ele alınacaktır.[2]

Yerli Kadın Yönetmenler

Kadın yönetmenlerle ilgili Türkiye'de ilk çalışma Öztürk'e ait *Sinemanın Dişil Yüzü: Türkiye'de Kadın Yönetmenler* (2004) adlı kitaptır. Bu kitapta 2003 yılına kadar 23 kadın yönetmen ve onlara ait 96 film saptanmış (yurtdışında film yapan Ayten Kuyululu ve Ayşe Polat bu sayının dışında tutulmuş) ve yönetmenlerin bir kısmıyla görüşmeler yapılmıştı. Söz konusu 96 filmin 37'sinin Bilge Olgaç'a ait olduğunu anımsatalım. Bu kitapta daha önce kayıtlara geçmemiş Cahide Sonku'ya ait bir film, sözlü tarih bağlamında görüşmelerle gün yüzüne çıkarılmış, 1956 yılında *Büyük Sır* adlı filmi yönetenlerden birinin de Sonku olduğu (Öztürk, 2004, s. 54), böylece kayda geçmişti.

Bu makalede güncel verilerle yeniden bir değerlendirme yapılırken bu kez yurtdışında film yapan Türkiyeli kadınlar da hesaba katılmıştır. *Sinemanın Dişil Yüzü: Türkiye'de Kadın Yönetmenler* kitabındaki verilere ve listeye ek olarak bu makalede 2000 yılından 2017'ye kadar olan kadın yönetmenler ve onların filmleri aşağıda gösterilmiştir:

Başlangıcından (1950'lerde Cahide Sonku'nun filmlerinden başlayarak) 2000 yılına kadar –yurtdışındaki Türkiyeli kadın yönetmenleri de hesaba katarsak– 24 kadın yönetmen ve onlara ait 96 film var (2003 yılına kadar kadın yönetmenlerle ilgili yıl/film/yönetmen bilgisi aynı kitabın 401-404. sayfaları arasında bulunuyor). 2000'den günümüze yıl bazlı kadın yönetmenler ve

---

1. Prof. Dr., Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Öğretim Üyesi.

2. Bu çalışmanın küçük bir kısmı 5-6 Eylül 2016 tarihinde Hacettepe Üniversitesi'nde Toplumsal Cinsiyet Çalıştayı'nda sunulmuştur. Ayrıca bildiri makale halinde yeniden yazılırken, kadın yönetmenlere ait filmler için en son tarih Haziran 2017 olarak belirlenmiştir; bu tarihten sonra yapılan filmler kaydedilmemiştir.

filmleri şöyle (yönetmenin ilk filmiyse, parantez içinde, yeni bir yönetmene işaret etmesi açısından "yeni" ifadesi kullanılmıştır):[3]

2000'de, bir yeni kadın yönetmen yurtdışında film yaptı:

1. Auslandstournee	Ayşe Polat (yeni, Almanya)

2001'de, sadece bir film yapıldı:

2- Büyük Adam Küçük Aşk	Handan İpekçi

2004'te, kadınlar tarafından ikisi yurtdışında üç film yapıldı:

3- Ayın Karanlık Yüzü	Biket İlhan
4- En garde	Ayşe Polat (Almanya)
5- Folge der Feder/Tüyü Takip Et	Nuray Şahin (yeni, Almanya)

2005'te, sadece bir film yapıldı:

6- Bulutları Beklerken	Yeşim Ustaoğlu

2007'de daha çok ürün gördük; dokuz film ve yedi yeni kadın yönetmen var:

7- Fikret Bey	Selma Köksal (yeni)
8- Mavi Gözlü Dev	Biket İlhan
9- Saklı Yüzler	Handan İpekçi
10- Joenjoy	Nur Akalın (yeni)
11- Peri Tozu	Ela Alyamaç (yeni)
12- Hayattan Korkma	Berrin Dağçınar (yeni)
13- Kilit	Ceyda Aslı Kılıçkıran (yeni)
14- Benim ve Roz'un Sonbaharı	Handan Öztürk (yeni)
15- Son Ders: Aşk ve Üniversite	Iraz Okumuş (yeni, Uğur Yağcıoğlu'yla)

2008'de, yedi film ve altı yeni kadın yönetmen var:

16- Merdivenaltı	Nur Akalın
17- Nisan Balığı	Berfi Dicle Öğüt (yeni)
18- Lodos	Didem Erayda (yeni)
19- İncir Çekirdeği	Selda Çiçek (yeni)
20- Şeytanın Pabucu	Hilal Bakkaloğlu (yeni, Turgut Yasalar'la)
21- Kara Köpekler Havlarken	Maryna Gorbach (yeni, Mehmet Bahadır Er'le)
22- Yitik Hisler	Sümeya Kökten (yeni, Belçika)

2009'da, dokuz film ve beş yeni kadın yönetmen var:

23- Pandora'nın Kutusu	Yeşim Ustaoğlu
24- 11'e 10 Kala	Pelin Esmer (yeni)
25- Köprüdekiler	Aslı Özge (yeni)
26- Güz Sancısı	Tomris Giritlioğlu
27- Başka Dilde Aşk	İlksen Başarır (yeni)
28- Kako Si	Özlem Akovalıgil (yeni)
29- No Ofsayt	Maryna Gorbach (Mehmet Bahadır Er'le)
30- Süpürrr	Yeşim Sezgin (yeni)
31- Sens interdits	Sümeya Kökten (Belçika)

---

3. Elbette, titiz çalışılmasına karşın belki de bu sayılar eksiktir (internetten ulaşamadığım bilgiler nedeniyle). Yeni yönetmenleri derlerken Ali Can Sekmeç'in kadın yönetmenlerle ilgili kitabından da (2015) yararlanılmıştır. Belki de bazı filmler, hakkında haber çıktığı halde, aslında tamamlanmamıştır. Bu nedenle sayılar bir-iki fazla ya da (daha çok da) eksik olabilir.

2010'da, yedi film ve beş yeni kadın yönetmen var:

32- Atlıkarınca	İlksen Başarır
33- Zefir	Belma Baş (yeni)
34- Öfkeli Çılgınlık Karamsar Çile	Hatice Yakar (yeni)
35- Bir Avuç Deniz	Leyla Yılmaz (yeni)
36- Off Karadeniz	Nur Dolay (yeni)
37- Peşpeşe	Suvi Elif Alagöz (yeni, Ertan Alagöz'le)
38- Luks Glück	Ayşe Polat (Almanya)

2011'de, iki film ve bir yeni kadın yönetmen var:

39- Çınar Ağacı	Handan İpekçi
40- Geriye Kalan	Çiğdem Vitrinel (yeni)

2012'de, on film ve altı yeni kadın yönetmen var:

41- Araf	Yeşim Ustaoğlu
42- Gözetleme Kulesi	Pelin Esmer
43- Aziz Ayşe	Elfe Uluç (yeni)
44- Yabancı	Filiz Alpgezmen (yeni)
45- Yarım Kalan Mucize	Biket İlhan
46- Çanakkale 1915	Yeşim Sezgin
47- Ferahfeza	Elif Refiğ (yeni)
48- Pazarları Hiç Sevmem	Rezzan Tanyeli (yeni)
49- Evdeki Yabancılar	Dilek Keser (yeni, Ulaş Güneş Kaçargil'le)
50- Ateşe Uçan Kelebekler	Selda Salman Acar (yeni, Erdoğan Acar'la)

2013'te, on film ve altı yeni kadın yönetmen var:

51- Hayatboyu	Aslı Özge
52- Şimdiki Zaman	Belmin Söylemez (yeni)
53- Köksüz	Deniz Akçay (yeni)
54- Mavi Dalga	Zeynep Dadak & Merve Kayan (2 yeni)
55- Bahar İsyancıdır	Selma Köksal
56- Sev Beni	Maryna Gorbach (Mehmet Bahadır Er'le)
57- Erkek Tarafı	İlksen Başarır
58- Vay Başıma Gelenler	Semra Dündar (yeni)
59- Dantel Söküğü	Şahine Hatipoğlu (yeni)
60- Die Erbin	Ayşe Polat (Almanya)

2014'te, sekiz film ve beş yeni kadın yönetmen var:

61- Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku	Çiğdem Vitrinel
62- Kumun Tadı	Melisa Önel (yeni)
63- Deniz Seviyesi	Esra Saydam & Nisan Dağ (2 yeni)
64- Bir Varmış Bir Yokmuş	İlksen Başarır
65- Vay Başıma Gelenler 2 Buçuk	Semra Dündar
66- Yarım	Çağıl Nurhak Aydoğdu (yeni)
67- Rüzgarla Bir	Dilek Çolak (yeni)
68- Gizli Yüzler	Sümeya Kökten

2015'te, on yedi film ve on iki yeni kadın yönetmen var:

69- Uzaklarda Arama	Türkan Şoray
70- Tozbezi	Ahu Öztürk (yeni)
71- Anayurdu	Senem Tüzen (yeni)

72- Mustang	Deniz Gamze Ergüven (yeni, Fransa)
73- Nefesim Kesilene Kadar	Emine Emel Balcı (yeni)
74- Yitik Kuşlar	Ela Alyamaç (Aren Perdeci'yle)
75- Vesvese: Cin Tuzağı	Sümeya Kökten
76- Aşk Nerede	Semra Dündar
77- Çekmeköy Underground	Aysim Türkmen (yeni)
78- Aşk Olsun	Neslihan Yıldız Alak (yeni)
79- Evlenmeden Olmaz	Yasemin Türkmeneli (yeni)
80- Her Şey Aşktan	Andaç Haznedaroğlu (yeni)
81- Kasap Havası	Çiğdem Sezgin (yeni)
82- Yemekteydik ve Karar Verdim	Görkem Yeltan (yeni)
83- Ceset	Pınar Sinan (yeni)
84- Köpek	Esen Işık (yeni)
85- Azap	Dilek Keser (Ulaş Güneş Kaçargil'le)

2016'da, dokuz film ve dört yeni kadın yönetmen var:

86- Auf Einmal / Ansızın	Aslı Özge (Almanya)
87- Tereddüt	Yeşim Ustaoğlu
88- Bana Git De	Handan Öztürk
89- Çok Uzak Fazla Yakın	Türkan Derya (yeni)
90- Oğlan Bizim Kız Bizim	Semra Dündar
91- Son Bir Dans	Sümeya Kökten
92- Sekerat: Son	Şeyda Şen (yeni)
93- Şeytanın Çocukları: El Ebyaz	Oya Köksal (yeni, Vedat Dikmetaş'la)
94- Yağmurlarda Yıkansam	Gülten Taranç (yeni)

2017'de iki yeni kadın var:

95- Kaygı	Ceylan Özgün Özçelik (yeni)
96- Toz	Gözde Kural (yeni)

Anımsayalım: 2000'e kadar 24 kadın yönetmen, 96 film vardı. 2000'den günümüze 61 yeni kadın yönetmen sektöre girmiş, toplam 96 film var, bunun yarısından çoğu, 59'u ilk film (iki kadının ortak çektiği iki film var çünkü). Öyleyse başlangıcından günümüze 85 kadın 192 film yönetmiş. Başlangıcından 2000 yılına kadar sektöre girebilmiş kadın sayısının, son on yedi yıla kıyasla çok az olduğunu görüyoruz. Başka bir ifadeyle son yıllarda kadınların daha çok film yapma şansı yakaladıklarını söyleyebiliriz.

Bu makalede özellikle 2010'dan günümüze yapılan ilk filmlere dikkatimizi yönelttik. Buna göre 2010'dan bugüne kadar 41 kadın yönetmene ait 65 filmin içinde 39'u ilk filmdir. Bu ilk filmlerin bir kısmına hiç ulaşılamıyor, DVD'leri bulunmuyor, bir kısmı muhtemelen yeterince gösterim şansı da bulamadı, festivallere katılmadı ya da gösterime hiç girmedi. En yeni tarihli (2010-17 arası) ilk filmlerin içinde hem sinemalarda gösterime girmiş, hem de mutlaka bir festivalde gösterilmiş ödüllü filmler arasında ortak bir

tema var mı diye baktığımızda her biri farklı türde ve tarzda olan filmlerin arasında, az sayıda olmakla birlikte dikkat çeken temanın anne-kız ilişkisi olduğunu görmekteyiz.

Otuz dokuz ilk film arasında anne-kız ilişkisini anlatan üç film ikişer ya da üçer yıl arayla çekilmiş, her biri yönetmeninin ilk ve makalenin yazıldığı tarihe kadar henüz tek filmi olan anlatılardır.

Zefir	(2010, Belma Baş'ın ilk ve tek filmi)
Köksüz	(2013, Deniz Akçay'ın ilk ve tek filmi)
Anayurdu	(2015, Senem Tüzen'in ilk ve tek filmi)

Her üçünü de söz konusu kadınlar yazıp yönetmiştir, filmlerin yaratıcıları tam anlamıyla onlardır. İlginç bir biçimde her üç film de (gerçekte öyle olmasa da) birbirini izler gibi yapılmıştır; bu nedenle bir birlikte okuma denemesi yapacağım.

Üç Yeni Filmde Anne-Kız İlişkisi

Konu olarak bu üç filmden ikisi benzer bir yaklaşımda, boğucu bir anneyi (*Köksüz* ve *Anayurdu*) anlatmaktadır. *Köksüz*'de anne, sorumluluğu aşırı derecede kızına veriyor, ona yükleniyor; *Anayurdu*'nun annesi ise aşırı kurallar koyuyor, kızına baskı yapıyor. *Zefir* ise daha farklı bir yerde durarak, kayıtsız anneyi anlatıyor. Boğucu annelere sahip kadınlar, yetişkinler; kayıtsız anneye sahip olan ise dokuz yaşında bir kız çocuğu.

Bir de filmlerdeki babalara bakalım: *Zefir*'de baba ortada neden yok, bilmiyoruz. Zefir, anneanne ve büyükbabasıyla kalıyor. *Köksüz*'de baba ölmüş, anne bir başına üç çocukla kalmış, abla yetişkin, erkek çocuk ergen ve bir de küçük kız kardeş var. Bu iki filmden farklı olarak *Anayurdu*'nda bir baba var; görmüyoruz / duymuyoruz, ama babanın sözünün taşıyıcısı anne. Bu arada baba başka bir şehirde. Diyaloglardan anladığımıza göre, aslında bu babadan genç kadın da zamanında kaçmış, hatta halihazırda annesi de kocasından kaçıyor.

Hem film isimleri hem de karakterlerin isimleri anlamlı: Zefir, batıdan esen hafif ve ılık rüzgâr anlamına geliyor. Filmde annesini bekleyen kız çocuğunun adı. Gerçekten de çocuk bir rüzgâr gibi esiyor... Köksüz sözcüğü, aslında yönetmenin de birçok yerde söylediği gibi ailenin babasının olmamasına işaret etmiyor, ailenin imkânsızlığını vurguluyor. Aile köklerle ilgili çünkü. Karakterin adı Feride, bu da ister istemez *Çalıkuşu*'nun (Reşat Nuri Güntekin, ilk basımı 1922) fedakâr, iyi kalpli Feride'sini çağrıştırıyor. Gerçekten de ailede Feride büyük abla ve tüm sorumluluk, anneninki de dahil, onun üzerinde. *Anayurdu* filmi ise, kadın karakterin köydeki annesinin evine dönmesini anlatıyor, gerçekten annesinin köyüne gidiyor kadın. Karakterin adı Nesrin,

ilk duyuşta sıradan bir isim gibi geliyor kulağa; oysa sözlükte anlamı "bir tür yaban gülü". Boşuna değil bu isim.

Her üç filmin de biçimsel olarak anaakım sinema dışında kaldığını, birer sanat filmi olduğunu söylemek yanlış olmaz. Her üç filmde de müzik yok, ses kuşaklarında başta *Zefir*'de olmak üzere dış sesler (rüzgâr, yağmur sesi) var. Sadece *diegetic* müzik, bir başka ifadeyle kaynağı filmin içinde yer alan müzik söz konusu. *Zefir*'de Zefir'in dinlediği *Mamy Blue* ve *Yalan* şarkıları, ya anne özlemini dile getiriyor ya da sevgisinin yalan olduğunu. Kazım Koyuncu'nun isyankâr şarkısı *Ben*[4] ise, hem anne hem de kızı için söylenmiş gibi (annenin de isyankâr olduğu kendi babası tarafından dile getiriliyor). Anne de kız da bu anlamda birbirlerine benziyorlar.

Hemen başlarda bir zoom var ve "Anne" diye bağırıyor Zefir. Film boyunca, annesinden uzakta, anneanne ve büyükbabayla Karadeniz'de yaşayan Zefir'e annesini özleyip özlemediği sorulur. "Anne" diye bağırması, anneyi rüyada gördüğünü söylemesi, "Çok mu özledin anneni" diye sorulduğunda "Yo, normal" demesi, ölümün doğallığı (hayvanı gömme sahnesi), annesiyle yan yana gömülmek istediğini söylemesi, uzaktan gelen kişiyi annesi sanması, anneyi beklemesi ve benzeri sahnelerin hepsi hem anne özlemini gösterir hem de filmin sonunu hazırlar. Kendisine süt veren / kendisini besleyen Nergis adındaki ineğe bağlıdır. Nergis ortadan kaybolunca (uçurumdan düşmesine neden olan da kendisidir) anne ortaya çıkar. 32. dakikada anne gelir (ilk gösterildiği çekimde biz onun yüzünü değil, belden aşağısını görürüz, erkek kıyafetleri içindedir, cinsiyeti kestiremeyiz, yolculuk için postal, pantolon giymekte, sırt çantası taşımaktadır), kollarını açar, kızına sarılır. Bir sahnede anne yatarken, Zefir yanına gelir, yatar. Başka bir sahnede anne, süt getirir kızına ama kızı sütü beğenmez (oysa anneannenin getirdiği Nergis'in sütlerini beğeniyordu). Filmde bir inek kaybolur, Zefir beğendiği sütten yoksun kalınca anne gelir, anne yok olduğunda ise sevdiği sütün sahibi inek tekrar ortaya çıkacaktır.

Zefir annesinin onu bırakacağını fark eder. Şenlik sırasında annesi arkadaşıyla konuşurken çocuğunu kastederek "Annemlere bırakacağım" der. Evde anne ağlar, anne babasına gitmesi gerektiğini söyler. Bu arada sinemamız, giden erkek karakterlerle doludur; memleketlerinden giden ve dönüp de annelerini aramayan erkekler Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak*'ı (2002) ya da Semih Kaplanoğlu'nun *Yumurta*'sı (2007) gibi birçok filmde vardır. Zefir'in annesi uzak, uzun süreli bir göreve gideceğini söyler. Şehirde de göreve gittiği zamanlarda başkalarının evine bıraktığını anlarız Zefir'i. Başkalarının evinde kalmaktan hoşlanmadığı için okulunu buraya, köye aldırmaktan söz eder. En azından uzun bir süre

---

4. Şarkının sözleri şöyledir: "Baba ben yıkıcıyım ama / Ama kendini bilmez değilim / Yaşamak istiyorum sadece / Kendi savaşlarım uğrunda / Ben sadece ben olmak istiyorum / Işık hızıyla geçen zamanı / Yaşamak belki de çok zor / Korkuyorum ben geçmişten / Korkuyorum gelecekten."

ya da temelli bırakıyor gibidir (başka çocuklar için gittiğini anlarız ama bir yardım kuruluşunda mı nerede çalışmaya gidiyor, bilemeyiz).

Filmin zihinlere kazınan bazı sahneleri de vardır. Bir sahnede anne kız, taş üstünde farklı taraflarda yatarlarken, birden uyanır anne. Evde *Yalan* şarkısı çalar,[5] Zefir'in bu şarkıyı çalarak annesine kızgın bir mesaj verdiğini anlarız, anne de imayı anlar. Annesi şarkı çalarken kızıp teybin pillerini atınca Zefir de yemeğe gelmez. Anne pilleri toplar, Zefir'le vedalaşmadan çıkar. Ama kız, annenin peşinden gider, uçurumun kenarında, "Gitmem gerek" diyen kadını, kızı "Git öyleyse" diyerek aşağı iter. Anneyi gömer, mezarının başında annenin sandviçini yer, sarı bir çiçekle mezarı süsler. İşte o tuhaf anda Nergis çıkagelir.

Zefir'de ve *Köksüz*'de üç kuşağı da görürüz. *Anayurdu*'nda ise anneane hayatta değildir. Zefir'de bir sahnede anneanneden kızına ve torununa (doğayla ilgili) bilgi aktarımı söz konusudur. Anne uçurumun kenarına gittiğinde, babası dikkat etmesini söyler, ama hep uçta oturduğunu söyler Zefir'in annesi. Gerçekten de hep uçlardadır. Anneanne kızının gidecek olmasını onaylamaz, ama baskı da kurmaz diğer anneler gibi, o açıdan farklıdır; sadece annesiz kalacak olan Zefir'i düşünür. Ama anne dediğimiz nedir, bir çocuğa bakan büyüten kim ise, o anne değil midir (yani bazen anneanne, bazen bir dadı / bakıcı, bazen bir baba).

Bu arada anneyi "kayıtsız" diye tanımlıyoruz, ama söz konusu anne genellikle literatürde bu başlıkta tartışılan, çocuğunu taciz eden, istismar eden ya da uyuşturucu kullanan diğer annelerden (bkz. Kaplan, 2004a, s. 192) farklıdır; bunları yapmaz ama çocuğunu ihmal ettiği söylenebilir mi, onu belki de daha iyi koşullara sahip olan ailesine bıraktığı için?

Belma Baş'la Açık Radyo'da yapılan söyleşide (2011), yönetmen, gösterim sırasında seyircilerden birinin "Türk annesi bunu yapmaz" bile dediğini, oysa kendisinin bunları Uganda annesinin de, Türk annesinin de yapabileceğini söylediğini ifade etmiştir. Filmde babanın yokluğu seyircinin tepkisini çekmemiştir. Yönetmene göre, babanın filmde niye görünmediğinin sorgulanmaması, izleyenlerin babaların gitmesini normal karşılamaları yüzündendir.

Estela Welldon da *Anne: Melek mi Yosma mı?* adlı kitabını yazdığı sırada kendisine bu şekilde saldırıldığından söz eder; "Anneler böyle şeyler yapmazlar!" Yazar, bu tepkinin anneliğin aşırı idealleştirilmesine bir örnek olduğunu söyler (2001, s. 11). Oysa herkes canavar olabilir, herkes çocuğunu göz ardı edebilir, yok sayabilir, hata yapabilir. Farklı bir bakış açısıyla şöyle sorabiliriz:

---

5. 1970'lerde Yeliz'in söylediği *Yalan*'ın sözleri şöyledir: "Yalan Yalan Yalan Yalan / Gözümdeki ateş kalbimi yakınca / Sandım ki aşkımız ömür boyunca! / Meğer bu bir oyunmuş kolay oynanan / Beni sevdiğin var ya o bile yalan! / Yalan Yalan Yalan Yalan / Ayrılık yok artık, böyle demiştin / Bilsen seni nasıl nasıl sevmiştim / Oysa gerçek farklıymış, uyandığım an / Anladım ki sevgi koca bir yalan! / Yalan Yalan Yalan Yalan / Söz vermiştin bana seninim diye / Başka bir aşk bulmuşsun yine kendine / Söyle mutlu mu şimdi kalbini çalan? / Yoksa bu yeni sevgin o da mı yalan! / Yalan Yalan Yalan Yalan."

Bir kadın, çocuğunun, koşullar gereği anneannesi ve büyükbabasıyla daha iyi yaşayabileceğini düşünüyorsa, o kadının çocuğuna karşı kayıtsız olduğunu mu düşünürüz? Ya da onu yok saydığını mı? Onu sevmediğini mi? Filmde kadın karakter, gitmesinin daha doğru olduğunu düşünüyor (başkalarına yardım etmesi gerektiğini düşünüyor) ve kızının, kendi anne babasıyla kalmasını daha uygun buluyor.

Welldon'un aktardığına göre, Melanie Klein'ın kuramında kız bebeğin annesinin üreme işlevlerine dönük kıskançlığı merkezdedir. Klein, kız çocuğun, annesinin onun üreme yetilerini çalacağını varsaydığını (Welldon, 2001, s. 25) yazar. Bu da kız çocuktan anneye aktarılan bir kıskançlık mıdır? Bu durum, filmde, annenin sonunu hazırlayan kız çocuğunun edimini açıklar belki de.

Köksüz'de anne tüm sorumluluğu büyük kızına yükler. Feride hem anneyle, hem ergen kardeşi İlker'le, hem küçük kız kardeşiyle uğraşmalıdır; sonunda da evlenmeye karar verir. Filmde erkek çocuğunun babasızlığı hissetmesi vurgulanmıştır, kızlar içinse bu durum söz konusu değildir. Küçük kız kardeş daha hassas, içe kapanıktır. Feride evin sorumlulukları yüzünden istediği gibi yaşayamaz. Evde boru tıkanır (ailenin işlevsizliğine yönelik bir metafor olan lavabonun borusu Gülağa tarafından bile tam anlamıyla tamir edilemez), Feride akşam sinemaya gidecekken gidemez. Çünkü anne tüm sorumluluğu kızının üzerine yıkmaktadır. Özellikle anne, bir sahnede, tek başına küçük kızının okulundaki gösteriye gitmesi gerektiğinde şaşırır, eli ayağına dolaşır. Feride toplantısı nedeniyle işten çıkamadığı için annesine telefonda yolu tarif etmek ister, ama bu telefonla konuşma / yol tarifi sahnesi anne için travmatik olur. Anne yolu bulamayacağını, karıştıracağını düşünmektedir; sahne ağlamayla biter. Zaten anneleri, güvensizliği nedeniyle gösteriye de gidemez.

Köksüz'de *Anayurdu*'na benzeyen şu tür sahneler var: Feride uyumaktadır, annesi "Çay yaptım" diye uyandırır kızını. Feride uyumak istemektedir. Bir sonraki sahnede Feride, çay içmeye salona gelir ve annesinin yatağına girer, TV izlerler. *Anayurdu*'nda kulaklık takmış olan kadın, yorulan annesinin masaj talebini ("azıcık ovsan") duymazdan gelir, ama bir sonraki sahnede masaj yapmaktadır. Buna benzer başka sahneler de var (anneden gelentelefonu açmaz, hemen sonraki sahnede onu geri arar) ya da anne kızının duş yapmasını ister, kızı istemez, ama bir sonraki sahnede duş yapıyordur. Hep annelerin dediği olur, eninde sonunda kızlar annelerini kırmaz ve boyun eğerler; anneler hep kazanır.

Anayurdu'nda, Nesrin kitabını yazmak için, annesi de kızını yalnız bırakmamak için köye gelir ama bu durum Nesrin'in istediği bir şey değildir; anne kız arasında gerilim yaşanır. Nesrin düşündüğünden erken gelen annesini kapıda bekletir (anımsayalım, *Uzak*'ta Mahmut da akrabası Yusuf'u bekletmişti, ama Mahmut'u kimse kınamamıştı), komşular Nesrin'i annesini beklettiği için ayıplar.

Her iki filmde de anneler tatmin olmaz ve kızlarını sürekli eleştirir, hatta daha ileri giderek aşağılarlar. *Köksüz*'de küçük kızın annesinin doğumgünü için seçtiği resmi annesi beğenmez ("Nereden buldun bunu?" der), hediyeyi önemsemez, bir kenara koyar. Kendi kızıyla ilgili de damadına olumsuz şeyler söyler; kızını işkolik olmakla eleştirir. *Anayurdu*'nda anne, kızının bir erkeği mutlu edemeyeceğini doğrudan söyler: "Dualarım olmasa kim bilir kötü yola düşecektin, günah işledin, kocan da haklı, kim böyle bir kadını koynuna alır?".

Her üç filmde de birlikte sarılma ve yatma sahneleri var. *Zefir*'de Zefir, annesinin yatağına girer; *Köksüz*'de Feride, annesiyle çay içip TV izlemek için onun yatağına girer; *Anayurdu*'nda anne kızın karşılıklı yattıkları bir sahne var, sonra konuşmak için Nesrin, annesinin yatağının yanına gelir. Hem çok yakındırlar, hem de çok uzak; gerilim hiç bitmez, mesafe hiç kapanmaz.

Görsel düzenlemede, her iki karakter de sıkışmış durumdadır *Anayurdu*'nda. Özellikle anne, kapının arasından görünür, kapı kenarları onu sıkıştırır; örneğin perdede anne soldadır, sağ taraf karanlıktır (kızın bulunduğu yer), anne "Birlikte kıbleye dönelim" der, sol flulaşırken ve arkadayken sağ taraf öndedir, karanlıktır ve Nesrin vardır. Anne namaz için arkadan öne geldiğinde, önde solda anne, arkada Nesrin kalır ve bu kez Nesrin flulaşır. Birlikte dua ederler, bir kez daha anne kazanır; Nesrin arkadan "Yeter artık" deyince anne "Afedersin" der. Anne bir yandan talimat verir ("Hadi namaz kılalım") bir yandan da baskı yaptığını fark eder, özür diler; bir salınım halindedir. Nesrin kitap yazmak için köye gelmiştir, annesinin gitmesini ister, anne sürekli bilet almayı geciktirir ve "Bileti yarın alırız, namaz kılalım" der. Beckett'ın absürd tiyatro eseri *Godot'yu Beklerken*'de (1949) olduğu gibi, "Godot'yu bekler gibi", bilet alma sahnesi sürekli gecikir. Annenin kazandığı çok sayıda sahne vardır bu anlamda (Nesrin'in direnmesine karşın annenin dediği olur sonunda: masaj, duş sahnelerinde olduğu gibi).

Köksüz'le arasındaki en büyük fark, dinsel vurguların *Anayurdu*'nda çok olmasıdır. Anne öğretmendir aynı zamanda.[6] *Anayurdu*'nun annesi, bilgisayar başında dua okuduğunu söyler, sürekli namaz kılmak ister, hatta kızını da sürekli namaza davet eder (tıpkı Akad'ın 1968'deki filmi *Vesikalı Yarim*'de, babanın oğlunu "yasa"ya çevirmek için namaza davet etmesi gibi).

Her üç filmde de anneanneler vardır, daha önce yazdığımız gibi: *Anayurdu*'nda Nesrin'i "Zela'nın torunu geldi" diye karşılarlar; anasoylu bir

---

6. 19. Uçan Süpürge Kadın Filmleri Festivali'nde, 29 Nisan 2016'da Kızılırmak sinemasında tanık olduğum *Anayurdu* filminin gösterimi, yönetmenin katılımıyla gerçekleşmişti. Bir izleyici, söyleşi sırasında "öğretmen anne" karakterini gerçekçi bulmadığını söyledi ve eleştirdi. Yönetmene "karakterin hem öğretmen hem de dinci olamayacağını" söyledi. Bunun üzerine yönetmen Senem Tüzen, öğretmenlerin, hep laik Cumhuriyet aydını olduğuna dair bir klişe olduğunu, oysa her görüşten insanın öğretmen olabileceğini, olduğunu söylemişti. Nitekim başka bir izleyici, kendi annesinin aynen filmdeki karakter gibi olduğunu belirterek yönetmeni desteklemişti.

tanımlama yapılır. *Köksüz*'de anneanne erkek torununun / İlker'den kızının rahatsızlığını görmezden gelmesini ister, artık sorumluluğun ona ait olduğunu söyler; "Annen panik atak, üç çocukla şaşırdı" (anneye göre İlker çocuktur hâlâ).

Eren Yüksel'e göre, *Köksüz*'de, baba kaybı üzerinden erkek kimliğinin korku ve kaygıları dile getirilir. Erkek çocuğun (İlker) bir yandan babanın yerini alma zorunluluğu ile erkekliği performe etme becerisi arasındaki mesafe, hegemonik erkeklik pratiklerinin genç erkekler üzerinde yarattığı baskıyı sergilemesine olanak verir. Sevdiği kişinin de baba ikamesi olamaması, Feride'nin çıkışsızlığına ilişkin eleştirel bir söylem ortaya çıkarır (Yüksel, 2015, s.143).

> [...] *Köksüz*'de kocası öldüğünde evin dışına adım atamamasıyla ve çocuklarıyla sömürücü ilişkiler kurmasıyla geçmişte bağımlılık içeren bir evliliğin parçası olduğu anlaşılan Nurcan ataerkil düzenin gizli suç orta[ğı]dır. *Köksüz*'de Feride'nin bir ebeveyn olarak aile içinde annenin üstlenmediği sorumluluklardan kurtulmak ve güçlü ve güvenilir bir erkeğin desteğini almak için evlenmeyi seçmesi de annesininkine benzer bir ataerkil pazarlık ilişkisini kabul ettiğini gösterir. İstemediği bir evlilik yapmaya mecbur kalan Feride'nin Gülağa'yla öpüştükten sonra şiddetli biçimde dişlerini fırçalaması ataerkil düzende kadın öznelliğinin, bedeninin ve cinsel kimliğinin sakatlanmasına dair bir metafor oluşturur (Yüksel, 2015, s. 145).

Burada Yüksel'in "güçlü ve güvenilir bir erkeğin desteğini almak için evlenmeyi seçmesi" ifadesindeki güçlü erkek profili tartışmaya açıktır; tersine, annenin boğuculuğundan kaçmak için Feride, evet sevmediği, ama fallus sahibi de olmayan güçsüz, efendi (içgüveysinden hallice) bir erkek seçer. Gülağa'nın güvenilir olduğu kesindir.

Yüksel bu yazısında *Atlıkarınca*, *Araf*, *Gözetleme Kulesi*, *Şimdiki Zaman*, *Geriye Kalan* ve *Köksüz*'ü inceler ve genel olarak tüm filmlerin cinsiyet inşasındaki risk ve tutarsızlıkları açığa çıkardıklarını ve egemen ataerkil toplumsal cinsiyet düzenini sorguladıklarını söyler (2015, s. 149). *Köksüz*'de anneanne satır arasında yasa'yı koruyan kişidir. Özge "Belki ablam vazgeçer evlenmekten" deyince anneanne, "gelinlikle çıkacak, kefenle döner, vazgeçmek yok" der. İzleyici olarak egemen ataerkinin sesi olan anneannenin bu tavrı ve tonu hoşumuza gitmez.

Anayurdu'nda anne temizlik yapar, kızının odanın şeklini değiştirmesinden de aslında rahatsız olur, balkondaki iç çamaşırlarını kaldırır. *Köksüz*'de temizlik had safhada, daha ileri aşamadadır. Anne temizlik hastasıdır, kendisini fazla yorar, üç ay yatması gerekir. Bu durum nişan öncesi olduğu için annenin işine gelir, "Uğursuzluk var, bak nişanın da kaldı" der; Feride, annesinin memnuniyetini ve bu durumdan aldığı hazzı fark edip nişanı yapınca "Sen de koca diye ölüyormuşsun kızım" diyerek Feride'yi aşağılar. *Anayurdu*'nda annenin kızını aşağılamasına, iğdiş etmesine benzer bir sahnedir bu. Ama kızlar isyan ederler. Feride evlenmekte kararlıdır, temizlik hastası olan ve yatmak zorunda olan

annesinin önünde elindeki kirli tabakları yere bırakır, kırar, kardeşine de kırık parçaları temizlememesini söyler. Yerdeki tabakların tarafından anneyi çeker kamera, durumun temizlik hastası olan anne için büyük bir işkence olduğunun altını çizer. *Köksüz*'de, filmin sonundaki düğün sahnesinde ailecek harmandalı oynamaları istenir, ama anne yoktur; üç kardeş oyun için çıktıklarında anne hap içmek için eve, yukarıya çıkmıştır. İntihar etmek ister. Aşağı gelir. Genel çekimde harman dalı oynayan üç kardeş vardır. Anne orta çekimde oturur ve ağlar, orta çekimde oyun oynamakta olmasına rağmen Feride'nin bakışları anneye kilitlenmiştir, ters giden şeyleri fark eder, o da ağlar.

Köksüz'de, biçimsel olarak, sahne geçişlerinde kararmalar var. Ayrıca annenin kardeşini ziyareti sahnesinde sokakta ne yapacağını bilemez halde, şaşkın ve sakar bir şekilde gezmesi de ani sıçramalarla (*jump cut*) verilmiş, ki bu dolaşma sırasında bir kaza geçirir.

Filmlerin finalleri etkileyicidir. Zefir çocuktur ve annenin kayıtsızlığı ve onu terk edip gidecek olması nedeniyle annesini öldürüp tıpkı ölen hayvanları gömdüğü gibi onu da gömer. Son sahnede sadece Zefir ve inek vardır. *Köksüz*'de Feride annenin boğuculuğundan ve aşırı sorumluluk yüklenmekten kaçmak için filmin sonunda evlenmek üzeredir, anne de intihar girişiminde bulunur. Annenin bakışı ile biter film. Kızını cezalandırmak için düğünü zehir etmiştir, Feride adeta sezer bunu. *Anayurdu*'nda ise kız evlenmiş ve boşanmış, annesinin aşırı baskısından da bunalmıştır. Son sahnede Nesrin, zekâ geriliği olan bir adamla, sırf annesine inat birlikte olur; oyun gibi başlar sevişme sahnesi, isyan eder, ezan sesi duyulur, içeri girer, anne pencere önündedir, kendisi de aynaya bakar. Aynaya bakışı son sahnedir.

Anneyi öldürüp adeta bireyselliğini kazanan Zefir'den, anneye karşı evlenme kararını hayata geçiren ve belki de annenin ölümüyle sonuçlanacağı için onunla fiziksel olarak da bağlarını koparmaya hazırlanan Feride'ye ve anne evine döndüğü halde, son eylemiyle sembolik olarak anneyle bağlarını koparmış olan Nesrin'e kadar, her kız çocuğu ve kadının bakış açısından anneyle ilişki problemlidir. Bu gerilimi çözmek için anne, sembolik ya da fiziksel olarak yok edilmeli, birey olmak için onunla zaman zaman uzlaşılsa bile, temelde ona karşı çıkılmalıdır.

Her üç filmin finali de seyirciyi şaşırtan ve etkileyen özelliklere sahiptir. *Zefir*'de annenin öldürüleceği aklımıza bile gelmez. *Köksüz*'de annenin kızının evlenmesine dayanamayıp sırf onu cezalandırmak için intihara kalkışacağını beklemeyiz. *Anayurdu*'nda ise, kadının annesinin kurallarına ve baskısına direnmek ve isyan etmek için bulduğu yol, kasabanın delisiyle, zihinsel engelli bir erkekle, önce isteyerek ilişkiye girmektir (ama bu sevişme de isyanla biter). Kadının adının (Nesrin) yaban gülü anlamına gelmesi boşuna değildir.

Linda Williams'ın da belirttiği gibi kızların anneleriyle olan bağı tamamen koparmaları pek mümkün olmazken erkek çocuk, erkek kimliğine sahip ola-

bilmek için anneyle birincil özdeşleşmeyi kırmak zorundadır (2004, s. 485). Estela Welldon'a göre anneler yaşlanırken genç kızlar büyür, ortaya bir rekabet çıkar. Bağlanma duygusu erkek çocukta anneye bağlılıktan rahatlıkla başka bir kadına geçebilir, ama kız çocuk anneye bağlılıktan babaya bağlılığa geçmek zorundadır (Welldon, 2001, s. 61), onun geçişi daha zordur. "Rahmin gücü kadınları erkeklerden ayırır ve annelik gücünü ortaya çıkarır... Bu normalde iyi amaçlarla kullanılan bir güçtür; fakat bir aksilik olduğunda, sevgi, doyum ve güvenlik yaratan içgüdüler bunların tam tersini üretebilir" (s. 55). Yazar, kızının seçimlerine karışan (meslek olarak doktorluk "uygun değil", hemşirelik "uygun" diyen), kendisinin yaşamında hiç tatmadığı bağımsızlık ve özgürlüğü kazandığı için kızını çok kıskanan annelerden / hastalarından söz eder (s. 72, 73). Rahimden yoksun kalmak, bir anlamda anne olabilme yetisinden yoksun kalmak, Welldon'a göre "yalnızca kadınlara özgü bir biçimde gerçek bir güç yitimi yaşamaktır" (2001, s. 76). Özellikle iki film için geçerlidir bunlar. Kadınlar bu gücü kaybettikçe başka bir gücü kullanırlar: *Köksüz*'de anne, muhtemelen ölene kadar kızıyla yaşamak ister, tüm sorumluluğu ona atarak. *Anayurdu*'nda ise anne, ölene kadar kızına ne yapıp yapmaması gerektiğini söylemek ister. Bu anlamda *Zefir*, kayıtsız bir anneyi anlatırken rekabetin öbür tarafına bakar. Eğer kayıtsız anne tarafından izleyecek olsaydık hikâyeyi, belki ona da hak veriyor olurduk, diye düşünmeden edemeyiz. Sonuçta üç film de, zengin ayrıntılarıyla sorguladıkları bu ilişkiye eleştirel bir açıdan bakarlar; ciltler dolusu kitaba bedeldirler. Birer ilk film olmalarına rağmen, her üçü de takdire şayandır.

Ann Kaplan, annenin pozisyonundan pek bakamadığımızı, feminizmin bir anlamda kızların hareketi olduğunu ve içimize ataerkil bir dişilliği aşılamaya çalışan annelerimize karşı savaştığımız için de annelikle özdeşleşmenin zor olduğunu, annenin konumundan bakamadığımızı yazarken (2004b, s. 466) sanki bu üç filmden de söz ediyor gibidir.

Kaplan, popüler metinlerde annelik temsillerini araştırdığı kitabında birkaç temel paradigmadan hareket eder: kurban konumundan ya da fallik anneden. Ancak yeni postmodern çağda bunu aşan yeni annelikler de var (2004a). İncelenen söz konusu üç film popüler filmler içine girmediği halde, kısmen *Köksüz*'deki annenin kendini kurban konumunda algıladığını, zaman zaman kurbanla fallik-olan arasında gidip geldiğini, *Anayurdu*'ndaki annenin ise buyurgan yapısıyla daha çok fallik bir anneyi çağrıştırdığını, ancak kızıyla samimi bir şekilde konuşurken kendini anlattığını, onun da kendini kurban konumunda gördüğünü söyleyebiliriz. Bu anlamda *Zefir*'deki anne farklı bir yerde durmaktadır, bir anlamda anne olmaya direnen bir annedir.

Kaynakça

Açık Radyo (2011, 8 Mayıs). 29 Nisan 2011 tarihli Belma Baş söyleşisi. http://acikradyogunlugu.blogspot.com.tr/2011/05/ahmet-ulucay-sinefil-zefir-belma-bas.html (Erişim tarihi: 13 Şubat 2017).

Kaplan, A. (2004a). *Motherhood and Representation.* Londra: Routledge [1992].

Kaplan, A. (2004b) The Case of the Missing Mother: Maternal Issues in Vidor's Stella Dallas. A. Kaplan (Ed.), *Feminism & Film* (s. 466-478). Oxford: Oxford Univ Press [2000].

Öztürk, S. R. (2004). *Sinemanın Dişil Yüzü: Türkiye'de Kadın Yönetmenler.* İstanbul: Om.

Sekmeç, A. C. (2015). *Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler.* Antalya: Antalya Film Festivali.

Welldon, E. V. (2001). *Anne: Melek mi Yosma mı? Anneliğin İdealleştirilmesi ve Alçaltılması* (Çev. S. Kunt Akbaş & C. Kurultay). İstanbul: Ayrıntı.

Williams, L. (2004) Something Else Besides a Mother. A. Kaplan (Ed.), *Feminism & Film* (s. 479-504). Oxford: Oxford Univ. Press [2000].

Yüksel, E. (2015). Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Erkeklik Temsilleri ve Şiddet. *Doğu Batı, 74*, s. 135-151.

Anne ve Çocuklar Birbirine Bakıyor: *Köksüz*[1]

Canan Uluyağcı[2]

Giriş

Sinema pek çok kez anne ve çocuklarına baktı. Bergman'dan Akad'a kadar pek çok sinemacı ana konu olarak annelik, anne-kız, anne-oğul ilişkisi üzerine odaklandı. Çünkü insanların doğumdan, hatta anne karnından itibaren maruz kaldıkları pek çok baskı annelik ile yakından ilişkilidir. Anne kavramı çocuğun gelecekteki yaşamı için önemli kavramlardan biridir. Tura'ya göre gücün simgesi, babanın düzenini sağlayan anne (toplumsal söylemin öznesi olarak), çocuğun bilinçdışına bastırdığı pek çok arzusunun konusu olmanın yanında, yine toplumsal söylemi gerçekleştirmek adına varolan kişidir. Toplum tarafından arzu edilmeyen arzuların bastırılması ve bunların tamamen bilinçdışına atılmasını sağlayan kişi annedir (Tura, 1996, s. 60).

Psikanaliz açısından bakıldığında bu tartışmaların ana kaynağı olarak Oedipus söylenine gönderme yapıldığı görülmektedir. Bilindiği gibi Kral Oedipus, tanrıların onun için hazırladığı acı kaderinden kaçmak ister. Ancak bundan kurtulamaz. Oedipus, Yunan mythos'unun en trajik kahramanlarından biridir. Trajik kahraman, tek başına ya da bütün soyuyla lanete uğramış kişidir. Bir anlamda kaderin oyuncağı olmuştur. İstemeyerek ya da bilmeyerek suç ve günah işlemektedir. Bundan dolayı da korkunç belalara uğramaktadır. Oedipus'un serüvenine kısaca bakalım: Oedipus, Thebai Kral soyundandır. Annesi İokastre hamileyken, düşünde, doğacak çocuğun babasını öldüreceğini görür ve çocuğu doğar doğmaz dağa bırakır. Çocuğun ayak bilekleri delinmiş, içinden bir kayış geçirilmiştir. "Ayağı şiş" anlamına gelen Oedipus adı da buradan gelmektedir. Yıllar sonra Oedipus kralın oğlu olmadığını, bulunmuş bir çocuk olduğunu öğrenir ve Tanrı Apollon'dan gerçeği öğrenmek için yola çıkar. Thebai'ye yakın bir yerde bir adam ve arabacısıyla tartışır. Onları öldürür. Aslında öldürdüğü, babası Laios'dur. Oedipus yoluna devam eder. Thebai'ye varır. Sphinks adlı

---

1. Bu makale, 11-14 Eylül 2014 tarihlerinde 5. European Conference on Social and Behavioral Sciences, ST Petersburg, Rusya'da sunulan sözlü bildirinin geliştirilmiş halidir.
2. Dr., Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Öğretim Üyesi.

canavarın bilmecelerini doğru yanıtlar ve onun ölümüne neden olur. Thebai halkı bu canavardan kendilerini kurtardığı için, Oedipus'a Laios'tan boşalan taçla birlikte karısı İokastre'yi verir. Yıllar sonra gerçek ortaya çıkar. Oedipus babasını öldürmüş ve annesiyle evlenmiştir. Bunun üzerine İokastre kendini öldürür. Oedipus ise annesinin / karısının iğnesi ile gözlerini kör eder (Erhat, 1978, s. 246-247).

Tanrıların yazdığı kaderden kurtulamayan Oedipus'un öyküsü psikiyatrinin ve pek çok anlatının temelini oluşturmuştur. Oedipus ve annesi tanrıların yazdığı kaderden kurtulamazlar ama *Köksüz* (Deniz Akçay, 2013) filminin kahramanları bu kaderden kurtulmak için pek çok yol denerler.

Uyuyan Anne ve Oğul

İnsanlar, dünyada yaşadıkları olayların karşısında hep kaderlerine razı olduklarını söylerler; tıpkı Tanrıların kendisi için yazdığı kötü kaderinden kurtulmak isteyen Oedipus gibi. Oedipus bu kaderden kurtulmak için pek çok yol denedi. Ancak bu yolların hepsi, onu tekrar Tanrıların yazgısına çıkardı. Oedipus acı kaderini yenemedi ve bilmeden yasağı çiğneyerek annesi ile evlendi. *Köksüz*'ün İlker'i de Oedipus'un yazgısını pek çok erkek çocuk gibi yaşadı. Çizgiyi geçti. Yasağı deldi. Sonu ise Oedipus'un yazgısından farklı oldu. Onu Tanrıların gazabından annesi korudu.

Filmin ana olay örgüsünü, kocasını kaybettikten sonra üç çocuğu ile kalmış bir anne ve çocuklarının ilişkisi oluşturur. Anne (Nurcan), yaşamı boyunca evin dışında varlık gösterememiş bir kadındır. Kocasının ölümü ile birlikte çocukların sorumluluğu üstüne kalmıştır. Ancak o, bu sorumluluğu yüklenecek güce sahip değildir. Bu nedenle kendisine ilişkin tüm sorumluluğu büyük kızı Feride'ye yüklemiştir. Feride işin, evin, anne ve kardeşlerinin sorumluluğunu üzerine almıştır. Ancak mutsuzdur. Annesinin bitmek bilmeyen istekleri Feride'nin bir özel hayatı olmasını engellemektedir. Ortanca kardeş İlker ise evin tek oğludur. Babanın ölümü en çok onu etkilemiştir. Bir yandan evin erkeği olması konusundaki baskılar, diğer yandan böyle bir sorumluluğu üzerine alamayacak bir yaşta olması, İlker'i sorunlu bir çocuk durumuna düşürmüştür. Evin küçük kızı Özge ise sadece ilgi ve sevgi beklemektedir. Anne bunların hiçbirini çocuklarına verebilecek durumda değildir.

Film evin ortanca çocuğu İlker ve küçük kızı Özge'nin balkon görüntüleri ile açılır. İki kardeş balkonda oturmaktadırlar. İlker "Arabayı alıp gezelim" der. Özge "Annem..." dediğinde İlker "Uyuyor" diye yanıtlar. Özge "Ya uyanırsa?" diye sorar. Buradan televizyon karşısında uyuyan anneye geçilir. Annenin uyanmaya niyeti yoktur. Film boyunca, son ayrıma kadar anne uyanmayacaktır. Filmin ilk ayrımı ile son ayrımı arasında nedenli bir bağ vardır ve bu bağ metnin okunmasında önemli bir yer tutmaktadır.

İlker ve Özge arabayı alıp çıktıklarında anne uyanır ve arkalarından koşar. Onları durdurduktan sonra İlker ile tartışır. İlker evi terk eder. Diyologlardan anlaşılan, bu ilk değildir; genç adam arkadaşının evine gider.

İlker, arkadaşı okula gittikten sonra, arkadaşının, temizlik yapan annesine saldırır. Başta direnen anne, daha sonra İlker ile sevişir. Yönetmenin kamerası, İlker'in, arkadaşının annesi ile yattığı her ayrımdan sonra kendi annesine geçer. Üstelik mekânlar bile aynıdır (mutfakta yattıktan sonra, mutfakta iş yapan kendi annesi, salonda yattıktan sonra salonda iş yapan kendi annesi gibi). Böylece İlker, bir anlamda annesinden intikam alır. Diğer anne ne kadar şehvet doluysa, kendi annesi o kadar masum ve terbiyelidir.

Lacan "kimliklendirme" üzerinde durmuştur. Kimliklendirme, bireyin kendisini önce ailesiyle olmak üzere, diğer insanlarla ilişkilendirmesinde kurduğu özne kimliğinin yapılanmasını ele alır. Kimliklendirmede "arzu" ve "öteki" kavramlarının yeri çok önemlidir. Lacan'a göre "arzu" biyolojik bir dürtüden çok, cinsel ya da ruhsal çekiciliği olan bir nesneye yönelik fanteziye dayanan bir yönelmedir. Çocuğun ilk fantezisi ise anneyle bütünleşmek üzerinedir (aktaran Kabadayı, 2013, s. 79). Anne, oğlundaki cinsel uyarılmanın aslında kendisine karşı olduğunu sezinler. Örneğin, çocuğun penisiyle oynamasına izin verilmemesinin nedeni budur. Anne, bunu yasaklamakla doğru bir şey yaptığına inanır. Bu dönemde çocuk iğdiş edilme korkusu yaşar ve bu korkunun nedeni babadır; çünkü çocuk babasının, penisini yok edeceğini düşünür. Bu evreden sonra çocuk, annesini böyle sevmeyi göze alamaz. Bunu bilinçdışına iter ve baskılar. Bu durum, ergenlik döneminde bazı bozuklukların nedeni olabilir (Freud, 2015, s. 253-254).

Anneyle bütünleşemeyen İlker, başka bir anne ile cinsel ilişkiye girerek hem bu bütünleşmeyi tamamlamaya çalışır hem de kendi annesi ile ilişkiye giremediği için ondan intikam alır. Tura'nın da belirttiği gibi öte yandan çocuğun arzusu, anne ile bütünleşmek, onda eksik olan şeyin yerini almak, onun arzusunun nesnesi olmaktır. Çocuk böylece dolayımsız tatmin durumuna erişecektir. Ancak anne-çocuk ilişkisinde "Babanın Yasası" olan ensest yasağı ile karşılaşması, çocuğun eksiksizlik arzusunu cinsel bir arzu olarak bilinçdışına kodlamasına yol açar. Öyle ki, çocuk başlangıçta simgeleşmemiş eksiksizlik arzusunu, annesi için annenin eksiği olan fallus olmak şeklinde simgeleştirir. Böylece, o, fallus olarak anneden kastre edilmiştir (Tura, 1996, s. 66). Bu kastre edilme sürecini İlker, başka bir anne ile yatarak gidermeye çalışır. Üstelik ona engel olacak bir babanın yasağı da söz konusu değildir. İlker ödipal dönemde takılmıştır, çünkü babasının yokluğu ve annesinin davranışları bu dönemi aşmasına engel olmuştur. Zaten İlker film boyunca babasını arar ve ödipal dönemdeki bir erkek çocuğunun çıkmazını yaşar. Sonunda mücadele edip babasıyla özdeşleşir. Lacan'a göre çocuk için annenin söylemi ile babanın yasası sürer. Baba, sadece sözden ibaret olan yasası sayesinde vardır. Bu

yasayı sürdüren kişi ise annedir. Eşdeyişle annenin söylemi ile babanın yasası var olur. Eğer babanın durumu kesinlik kazanmazsa, çocuk anneye tabi kalır (Tura, 1996, s. 186).

Ödipal fenomen, insan varlığının köklü ve evrensel bir dönüşümüdür; Lacan'a göre, ikili ya da imgesel olan ilişkiden, imgeselin tersine simgesel düzene özgü olan dolaylı ilişkiye geçiş aşamasıdır. Çocuğun benzeriyle (bir başka çocuk, aynadaki kendi imgesi, anne ya da annenin yerini tutan bir başkası olabilir) ilk ikili ilişkisi, ona bir şey kazandırmaz. Çocuk ötekinde, ayna imgesinde ya da annesinde, kendisiyle karıştırdığı ve özdeşleştiği bir benzerini görür sadece. Bu aşamada takılıp kalan çocuk, kendisini ve diğerlerini karşılıklı göreli konumlarına yerleştirmekte yetersiz kalır. Bu dönemde takılı kalan kişide, önce zulmeden düşman ve sonra tercih edilen nesne rolü atfedilen çevredeki kişilere ilişkin kafa karışıklığı gözlenir (Tura, 1996, s. 153-154). İlker de bir yandan annesine olan davranışları, abla ile olan ilişkisi ve Özge'ye göstermeye çalıştığı sevgi, diğer yandan toplumun onaylayamayacağı davranışları (arkadaşının annesi ile yatması, esrar içmesi, okula gitmemesi gibi) ile bu kafa karışıklığını yansıtır.

Anneanne de sürekli olarak İlker'e, babasının yerine geçmesi gerektiğini söyler. Böylece çatışma daha çok artar, çünkü İlker için baba imgesinin "iyi" ve "kötü" yanları tamamen bütünleşmemiştir. O, sürekli babasını aramaktadır. Arkadaşları babalarını anlatırken o sessizce esrar içer. Arkadaşlarının anlattıkları "baba" kavramı ise toplumun onayladığı baba kavramı ile örtüşür. Birisinin babası çocukları için yurtdışında çalışmaktadır, diğerininki maç izlerken polise kafa tutmuştur. Böylece güçlü ve koruyucu baba imgesi tekrar yinelenir. İlker sokağa çıkar ve caddede koşarak babasını çağırır. Bir anlamda bu ayrım İlker'in bilinçaltına bir yolculuktur. Bu yolculuk, evlerindeki beyaz kapılar aracılığı ile de simgelenir. İlker evde sürekli beyaz kapılardan ve koridorlardan geçerek annesine, Feride'ye ve Özge'ye ulaşmaya çalışır. Ancak unutmamak gerekir ki Lacan'a göre çocuğu ödipal üçgenine bağlayan, çocuğu "babaya" gönderen kişi annedir. Böylece çocuk, annenin söylemi ile kültüre bağlanmış olur (Tura, 1996, s. 130). Annenin söylemi ile babasına ulaşmaya çalışan İlker sonunda yine annesinin sayesinde kültüre bağlanır ve babanın söylemini sürdürme görevini üstlenir.

Anne ve Kızları

Köksüz'ün olay örgüsü, aslında erkek kahramanlardan çok kadın karakterler üzerine kuruludur. Mutsuz anne ve mutsuz kız çocukları... Oral dönemde erojen (cinsel bakımdan duyarlı) bölge ağızdır. Yani libido, ağız yoluyla tatmin edilir. İkinci evre olan "anal" dönemde ise libido, dışkılama fonksiyonuna yönelmiş, bu yolla tatmin aramaktadır. Anal dönemde, nesne libidosu da

gelişmeye başlamıştır. Anal dönemi "fallik dönem" izler. Bu dönemin temel özelliği, nesne libidosunun giderek ağırlık kazanmasıdır. Erojen bölge genital organlardır. Libidinal dürtüler karşı cinsten ebeveyne yönelirken Oidipus karmaşasının tohumları da atılmış olunur. Bu süreç, çocukta kastrasyon karmaşasının gelişiminde etkili olacaktır. Genellikle kastrasyon karmaşası, erkek çocuklar için Oidipus'tan çıkışta, kız çocuklar için ise Oidipus karmaşasına girişte olur. Kız çocuk kastre edildiği fantezileriyle, yani eskiden sahip olduğu bir penisin ondan alındığı imgelemesiyle penis sahibi olmak yerine, babasından bir çocuk sahibi olmayı düşler ve böylece libidosunu babasına yöneltirken, erkek çocuk annesine duyduğu cinsel arzular nedeniyle babası karşısında geliştirdiği saldırgan duyguları babasına yansıtır ve babası tarafından penisi kesilmek suretiyle cezalandırılacağı kaygısına (*angoise*) kapılır. Karmaşanın çözümü, erkek çocuğun annesinden vazgeçmesi (ensest yasağını tanıması) ve babasıyla özdeşleşmesi iken, benzer süreç kızlarda çok daha geç ve güç gerçekleşir. Nitekim "kız çocuk-anne" çatışmaları "erkek çocuk-baba" çatışmalarından genellikle daha uzun, kimi kez yaşam boyu sürer ve "anne-kız çocuk" ilişkisi, hatta iki kadın arasındaki ilişkiler daima daha çift değerli seyreder (Tura, 1996, s. 43-44). Öte yandan Oedipus öncesi evre kız çocukta erkeklerden çok daha önemlidir. Cinselliğin uyanmasından önce ortaya çıkan aile-içi (zina) bağlılığı, erkek ve kadınlarda korunma, sorumluluk, özgürlük ve tehlikelerden kaçınma arzusunu oluşturur. Bebekte bu arzular doğuştan bulunur, gereksinimleri karşılayan kişi ise annedir. Çocuğun sevgiye ve bakıma gereksinimi vardır (Fromm, 1979, s. 98).

Nurcan, çocuklarının ihtiyaç duyduğu bu sevgiyi verememiştir. Anneanne bu gereksinimi biraz karşılamış, ancak yeterli olamamıştır. Anneanne için sevginin göstergesi yemek yapmak ve onu çocuklara yedirmek ile ilişkilidir. Nurcan ise kocasının ölümünden sonra kendini terk edilmiş hisseder ve tüm enerjisini ev işlerine verir. Böylece hem cinsel (kocası öldükten sonra yatak odasını kapatması bunun göstergesidir) hem de toplumsal anlamda bu yalnızlığını ev işleri ile kapatmaya çalışır. Ev yaşamı alanının kadınsı ilkeyle temsil edilişinin nedeni, yalnızca kadınların kamusal yaşama girmelerinin engellenmiş olması değil, daha çok modern aileyle ilintilendirilen özelliklerin kadınsı olarak anlaşılıp kavranması ve bu özellikler bazında bir kadınlık kavramının kurulmuş olmasıdır (Öztürk, 2000, s. 63). Annenin tüm yaşamının ve mutluluğunun kocasına bağlı olması, toplum tarafından sürekli olarak yinelenmektedir. Kocasını kaybeden kadın, tıpkı babasız kalmış çocuk gibidir.

Freud'a göre hem kurallar koyan baba hem de bu kuralları uygulayan anne, çocuk için hadım etme gücünü taşırlar. Çocuk eğer babanın yasaklamasını kabul etmezse, anne gibi, iğdiş edilmekle ve eksik kalmakla tehdit edilir (aktaran Kabadayı, 2013, s. 81). Özge'nin terliklerinin üzerinde yazan "*love*" sözcüğü ise annenin bu sevgisizliğini simgeler.

Köksüz'de de baba hiç gözükmez. Ancak annenin söylemi ile babanın yasası ve gücü yeniden oluşturulur. Burada çocuklar hadım edilme tehlikesi ile karşı karşıya kalmamalarına karşın, fallusun yerini almaya çalışan annenin gücü-güçsüzlüğü karşısında sorun yaşarlar. Nurcan için erkeksiz kalmak, yani otorite ve güçten yoksun olmak en büyük kayıptır. Bu nedenle sokağa bile tek başına çıkamaz. Çocuklar doğum günü için dışarıda yemek yemek isterler, ancak Nurcan "Tek başımıza! İti var kopuğu var. Gitmem" diyerek erkeksiz olmanın güçlüğünü belirtir. Filmde baba hiç gözükmez. Sadece duvarda asılı, izleyicinin çok da seçemediği bir fotoğrafı vardır. Babanın olmaması nedeniyle anne, gücün temsilcisi olmak zorundadır. Çocuklar için kurallar ve yasaklar koyan konumundadır. Ancak Nurcan bu kurallar ve yasakları düzgün bir biçimde koyamadığı için çocukları ile iletişim kuramaz. Nurcan'ın kendisini aklamasının tek yolu, kocasının hatırası ve tek başına kalmış olmasıdır.

Chodorow'a göre anne, çocuklarını kendinden ayrı bir varlık olarak görmek istemez. Kız çocuğu olan annenin, bileşik varlık oluşturma konusunda haklı gerekçeleri vardır. Aynı cinsten olma güçlü bir gerekçedir. Anne, bir zamanlar kendisinin de başka bir annenin kızı olduğunu unutmaz. Annenin kızı ile gerçekleştirdiği birincil özdeşleşme çok güçlüdür. Anne ile kızın özdeşleşmeleri ve birincil varlık oluşturmalarında narsistik bir yön de vardır. Anne, kızını bir kopyası ya da uzantısı gibi görür (aktaran Büker, 1996, s. 27). Nurcan da Feride'nin evlenmesini hiç istemez. Çünkü Feride giderse yalnız kalacaktır. Narsistik yönü o kadar ağır basar ki Feride'yi ona "Sen doğduğundan beri böyleydin. Bir uğursuzluk var senin başında" diyerek evlenmekten vazgeçirmeye çalışır. Ancak Feride için tek kurtuluş yolu bu evliliktir. Sevmediği halde, iyi bir insan olduğu için Gülağa ile evlenmeyi kabul eder. Gülağa ile öpüştükten sonra uzun uzun dişlerini fırçalar ve ağlar. Ancak annesinden kurtulmak ve belki de ilk kez annesine başkaldırmak için bu evliliği kabul eder.

Uyanan Anne ve Çocukları

Bunların yanı sıra, anne sevgisi koşulsuzdur, koruyucudur, sıcak bir sığınaktır. Koşulsuz olduğu için denetlenemez ya da elde edilemez (Fromm, 1979, s. 68). Filmin son ayrımı bunun bir göstergesidir. Çocuklarını mutlu edemeyen anne, Feride'nin kına gecesinde intihara kalkışır. Vefalı olan, yine annedir aslında. Onların kendisi olmadan daha mutlu olacaklarına inanır. Böylece Feride istemediği bir evliliği yapmaktan kurtulacak, İlker evin babası olacak ve Özge bu ortamda aradığı sevgiyi bulacaktır. Bu ayrımda anne çok güzeldir. Makyajı, saçı ve kıyafeti ile film boyunca gördüğümüz anneden çok farklıdır. Çocuklarının üçü harmandalı oynarken ilaçları içer, büyük bir sükûnetle gelir oturur. Gözleri yaşlarla dolu, gururla çocuklarına bakar. Feride de annesine bakar, onun da gözleri doludur. Anne ve çocukların çatışması bitmiştir. Filmin başında uyuyan anne, aslında filmin sonunda uyanır.

Kaynakça

Büker, S. (1996). Ölümler Julie'yi Özgürleştiriyor: Mavi. *25. Kare, 15*, s. 25-27.

Erhat, A. (1978). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi

Freud, S. (2015). *Sigmund Freud Psikanaliz Üzerine Beş Konferans ve Psikanalize Toplu Bakış* (Çev. K. Şipal). İstanbul: Say.

Fromm, E. (1979). *Sevgi ve Şiddetin Kaynağı* (Çev. Y. Salman & N. İçten). İstanbul: Payel.

Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi - Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*. İstanbul: Ayrıntı.

Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. İstanbul: Alan.

Tura, S. M. (1996). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Ayrıntı.

Aşağıdaki Erkek Çocuk Yukarıdaki Anneye Bakıyor: *L'enfant D'en Haut*'da Karşıtlıklar

Aslıhan Doğan Topçu[1] & *Y. Gürhan Topçu*[2]

Yönetmenliğini Ursula Meier'in yaptığı *Yukarıdaki Çocuk* (2012), on iki yaşında küçük bir hırsızın öyküsünü anlatır. Fransa-İsviçre sınırında, Alpler'de geçen filmin orijinal ismi, *L'enfant d'en haut*, öykünün ana izleği ve uzamsal çerçevesi ile ilgiliyken, İngilizce ismi "*Sister*" ise, anlatının kahramanlarının içinde yer aldığı ve filmin ana motivasyonunu da oluşturan karmaşayı işaret eder gibidir. Filmin başkarakteri olan on iki yaşındaki Simon, anne babası olmayan ve ablası Louise ile yaşayan, hırsızlık yaparak geçimini sağlamaya çalışan bir çocuktur. Simon her gün, yaşadığı yerin yakınında, "yukarı"da bulunan kayak merkezine giderek kayak sezonu boyunca o bölgeye tatile gelenlerin paraları, eşyaları ve kayak malzemelerini "aşağı"da satmak üzere çalar. Anlatı, Simon'un aşağıda ve yukarıdaki bu iki farklı hayatı üzerinden ilerler.

Film, kayakçıların soyunma odalarından, vestiyerlere astıkları mont, çanta, başlık gibi eşyaları çalan Simon'un görüntüsü ile açılır. Simon tuvalet kabininde eşyaları, çantaları açar, bazılarını dener. Çaldığı kayak botunu denerken görülen delik çorabı, Simon'ın oraya ait olmadığını seyirciye ilk kez açıkça gösterir. Kırmızı bir teleferik, Simon'u keskin çizgilerle ayrılan iki farklı dünya arasında taşır: "yukarısı" ve "aşağısı". Yukarıdan indikten, yani işten sonra Simon, "iş / kayak kıyafetlerini" değiştirir ve ablasıyla yaşadığı otoban kenarındaki apartmana gider. Abla Louise, daha çok sevgilileriyle vakit geçiren ve bu yüzden eve zaman zaman uğrayan, "abla-anne" rolünü yerine getirmeyen genç bir kadındır. Yemek vb ihtiyaçlarını karşılayabilmek için çaldığı kayak malzemelerini satan Simon, hem duygusal hem de maddi olarak yoksunluk çeker. Anlatıda Simon'un ebeveynleri hakkında bir bilgi de verilmez. Seyirci, Simon'un kendisine yukarıda yarattığı hayatla, aşağıda yaşamak zorunda olduğu hayatı "aşağı / yukarı" arasındaki karşıtlık ve göstergeler üzerinden anlamlandırmaya başlar.

---

1. Prof. Dr., Mersin Üniversitesi İletişim Fakültesi Öğretim Üyesi.
2. Prof. Dr., Mersin Üniversitesi İletişim Fakültesi Öğretim Üyesi.

Bu noktada filmi, Seçil Büker'in film dilini, kuramsal ve eleştirel eğilimler çerçevesinde açıkladığı çalışmasında yer alan "Göstergebilimsel Yaklaşım: Metz" bölümünden hareket ederek, Metz'in önerdiği ve Büker'in açıkladığı şekilde göstergebilimsel kavramlarla okumaya, anlamlandırmaya başlamak yerinde olacaktır.

> Göstergebilimsel çözümleme filmi yaratmaz, film zaten yaratılmıştır. Ama sinemanın kodlarını yaratır, onları açıklar, nesneler gibi belirler. Aslında bu kodlar filmde üstleri örtülü dururlar, çözümlemeci onları ortaya çıkarır. Göstergebilimcinin sözünü ettiği kodlar, iletinin ya da filmin anlaşılmasını sağlayan mantıksal ilişkilerdir; fiziksel varlıkları yoktur ama filmin iletisini gerçekleştiren kurallardır. Göstergebilimci filmleri inceledikten sonra, filmlerde işleyen kuralları ya da kodları belirler. Yönetmen kodları ileti göndermek için kullanır, göstergebilimci ise iletileri oluşturan kodları belirlemeye çalışır. Geleneksel film eleştirisi genellikle filmin iletileri üzerinde yoğunlaşır, göstergebilimsel eleştiri ise bu iletileri yöneten kodlarda yoğunlaşır (1996, s. 77).

Büker (1996, s. 78) Metz'in açıkladığı şekliyle sinemada üç tür kod bulunduğunu söyler. Bunlar, sinemaya özgü kodlar (çevrinme veya 180 derece kuralı gibi), sinemaya özgü olmayan kodlar (kültürel kodlar örneğin, yas döneminin simgesi olarak farklı toplumlarda siyah ve beyaz renk kullanımı) ve sinemanın başka sanatlarla paylaştığı (ışık ve gölge gibi) kodlardır. Yine Metz'den kalkarak söylenirse, Büker'in de belirttiği gibi bir göstergebilimci için önemli olan, iletilerin düzenlendiği filmdir. Film, bir metin olarak, bütünüyle okunması gereken iletiler toplamıdır. Metin, filmin iletilerini dizisel (dikey) ve dizimsel (yatay) eksenlerin etkileşimi ile oluşturur (Büker, 1996, s. 78). Dizisel anlam bağı (dikey eksen), aynı dizi içinde bulunan ve birbiriyle yer değiştirebilen göstergelerin içinden seçilmiş ve anlamını aynı dizide bulunan, ancak seçilmemiş olan tek bir göstergenin dizimde yer almayan, ama alabilecek olan dizideki diğer göstergelerle karşıtlığından edinir ve "aralarında ortak bir yön bulunan göstergeler, çağrışım yoluyla bellekte birbirine bağlanır" (Büker, 1996, s. 81). Dizisel yapı, dikey eksende yer alır ve eğretilemeler (metafor) yoluyla anlamın yaratılmasına hizmet eder. Yaratılan anlam ise anlamlandırmanın ikincil boyutu, yani yananlamsal boyuttur ve ideolojiler bu düzeyde işler. Ancak göstergeler aynı düzlemde dizilmişlerse, buna dizimsel bağlantı denir. Dizimsel bağlantı, yatay düzlemde yer alır. Burada bir diziden (dikey eksen) seçilen göstergelerin bir dizimde (yatay eksen) birleşimi söz konusudur. Gösterge, dizimsel boyuttaki öbür göstergelerle bağıntı kuracak biçimde yerleştirilir ve böylece anlam kazanır, bu düzanlamdır, yani görünen anlam, anlamlandırmanın birincil düzeyi.

Büker'in Metz'den hareketle (1996, s. 80-81) açıkladığı biçimde film, gerçek dünyadan görüntülerle, gösterenle gösterilenin birlikte olduğu görüntülerle yapıntısal öyküyü kurar. Peki *Yukarıdaki Çocuk*'da, Meier'in kurduğu yapıntısal

öyküyü nasıl okuyabiliriz? Filmin iletilerini oluşturan kodları var mıdır? Varsa bu kodlar yukarıda sayılan türlerden hangisine girmektedir? Filmi düzanlamsal düzeyde nasıl anlamlandırabiliriz? Aynı şekilde filmde dizisel bağıntılar ve buradan seçilmiş ikili karşıtlıklarla yananlam oluşturulmakta mıdır?

Yönetmen Meier'in filmde dizisel anlam bağı içinden seçtiği göstergelerle yarattığı karşıtlıkların en temel olanı, dikey / yatay karşıtlığıdır. Filmin tümüne yayılmış olan bu başat ikiliğe, "dikey / yatay" dikotomisine, psikanalitik çerçeveden bakabiliriz. "Her tür toplumsal yapının ve ruhsal açıdan ebeveyn ve çocuk ilişkilerini de içeren tüm toplumsal ilişkilerin temelinde kardeşlerin olduğunu" öne sürdüğü çalışmasında Juliette Mitchell, psikanalizin bir şekilde ihmal ettiği kardeş dinamiklerine bakar ve psikanalitik kuramın, dikey bakış açısına verdiği önemi, "Ruhsal ve toplumsal ilişkileri anlama biçimimiz, bizim dikey etkileşimi ön planda tutmamıza neden olmuştur: ebeveynler, çocuklar ve kuşaklar arasındaki artan, azalan çizgiler" diye açıklar (2012, s. 9). Klasik psikanalizin dikey bakış açısıyla, yani ebeveynlerin çocuk üzerindeki etkileri ile kişilik gelişiminde belirleyici olan aile dinamikleri anlayışına karşın Mitchell, bu dikey bakış açısının kısıtlılıklarına dikkat çekerek, kuşaklar-içi yatay bir eksen olarak kardeş dinamiklerinin belirleyici rolünü anlamamızı sağlamaya çalışır. Mitchell, psikanalitik kuramın, ödipal arzu ve dikey bakış açısına verdiği önemin, kendi sınırlarının çok ötesinde bir etki yarattığını söyler ve kendisinin psikanalitik kurama yatay ekseni (kardeşler) eklemek istediğini belirtir (2012, s. 11). Dolayısıyla bir çocuğun kişilik gelişiminde ağırlıklı rol, artık sadece hiyerarşiye dayalı ve dikey dizimde yer alan ebeveyn-çocuk arasında değil, çocuk ile ailedeki diğer çocuklar, yani kardeşlerin yer aldığı yatay dizimde yer alan ve görece daha az hiyerarşik olan (ya da hiç olmayan) kardeşler-arası ilişkilere doğru yön değiştirmektedir.

Yukarıdaki Çocuk'da dikey eksende yer alması gereken ebeveynler ve ödipal arzu yoktur, bunun yerine yatay eksende yer alan kardeşlik bulunmaktadır. Simon tanıştığı insanlara anne babasının bir kuleden ("dikey" mekân) düşerek öldüklerini anlatır. Simon, Mitchell'ın açıkladığı biçimde dikey eksende eksiktir. Belki de Simon tam da bu nedenle, bu eksikliği giderebilmek için her gün dikey eksende "yukarı" çıkar. Mitchell'ın söyledikleri Vivona'nın şu açıklaması ile de pekişir "dikey boyut, anne baba yokluğu" (Oidipus karmaşası) "arzu" ile, "yatay boyut / kardeş karmaşası" ise "yok olma korkusu" ile ilgilidir (Vivona'dan aktaran Keskinöz Bilen, 2014, s.xv). *Yukarıdaki Çocuk*'da ise mesele hem dikey hem de yatay boyutun eksik olmasıdır. Ebeveynlerin yokluğu, dikey boyutun eksikliğini getirir. Dolayısıyla ödipal arzuyu harekete geçirecek bir şey de yoktur. Yatay boyutta ise, anlatının başında var olduğunu sandığımız "kardeşlik" de aslında yoktur, çünkü Louise, aslında Simon'un annesidir ama Simon'a ne ablalık ne de annelik yapar.

Aşağıdaki gerçek yaşam, Simon gibi alt tabakadan bir çocuk için oldukça çetindir. Vasıfsız bir eleman olarak çalışan ablası işten kovulmuş ve erkek arkadaşıyla kavga etmiştir. Ablası, sarhoş bir şekilde geldiğinde onu karşılayan Simon'a yiyecek alıp almadığını sorar. Louise ve Simon rolleri değişmişlerdir. Louise sürekli hatalar yapıp, çocukça davranırken, Simon hırsızlık yaparak da olsa evin geçimini sağlar, ablasını ve hayatlarını toparlar. Seyirci, Simon'un annesi (Louise) tarafından istenmeyen bir çocuk olduğunu, onunla ve sevgilisiyle çıktıkları araba yolculuğunda duyar.[3] Böylece Simon ile Louise'in aralarındaki gerilimli ilişkinin sebebi de ortaya çıkar.

Simon'un babası yoktur ve ablası ile de olması gereken şekilde bir kardeşlik ilişkisi bulunmamaktadır. Anlatının ilerleyen kısımlarında açığa çıkacağı üzere, abla / annesi ile de güvenli bir bağlanma geliştirememiş[4] olduğu açıktır. Bu nedenle hem yatay hem de dikey eksende eksiktir. Ancak seyirci bu durumu filmin büyük kısmında anlamaz. Filmde dikey eksende yer alan "baba" yoktur, "anne" ise anlatının ortalarına dek gerçekten var olmaz. Dolayısıyla Simon anne ve babadan yoksun, hayattaki tek akrabası olan ablası ve başkaları tarafından da ihmal edilen[5] bir çocuktur. Filmdeki bütün yetişkinler ya Simon'dan faydalanır ya da ona karşı ilgisiz kalırlar. Çalışmadığı için kardeşinin hırsızlık yapmasına göz yuman Louise'den başka, kayak merkezinde aşçılık yapan Mike da Simon'dan çalıntı kayak malzemesi satın alır, çaldıklarını gizlemesine yardım eder. Diğer çalışanlar da çalıntı olduğunu bildikleri halde Simon'dan çok ucuza malzeme satın alırlar. Restoran şefi Simon'u yakaladığı halde, sosyal hizmet birimini ya da polisi aramaz. Sorun çıkmaması için, onu ait olduğu

---

3. Simon, annesinden yönelen ve duygusal yönden örseleyen, duygusal (psikolojik) istismarı da (Tezel, 2002, s.95) yaşamaktadır. Duygusal istismar, çocuğa kendisini kusurlu, değersiz, istenmeyen ve sevilmeyen olarak hissettirir.

4. Mitchell dışında anne çocuk bağlanması ile ilgili literatürde pek çok çalışma bulunmaktadır. Ancak bu yazı oluşturulurken Mitchell dışında Hazan ve Shaver'in "Bağlanma: Yakın İlişkilerle İlgili Araştırmalar İçin Bir Çerçeve" başlığı taşıyan çalışmaları dikkate alınmıştır (http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/40/482/5654.pdf).

5. Çocuğun ihmali literatürde çocuğa yönelik şiddet içinde çocuk istismarı ile birlikte yer alan ve fiziksel, cinsel ve duygusal istismara göre kanıtlanması, tanımlanması daha zor olan, görece daha soyut bir şiddet türüdür (Polat, 2000, s. 154). İstismarda olduğu gibi ihmal de kendi içinde alt başlıklara ayrılarak (fiziksel, duygusal, eğitimsel ve tıbbi ihmal ile şahitlik konumu) incelenmektedir. Buna göre fiziksel ihmal (çocuğun beslenme, barınma, giyinme ihtiyaçlarını karşılamada yetersizlik, yetersiz hijyen, çevresel tehlikelerden yetersiz koruma, yetersiz gözetim, aile içi şiddete maruz bırakılması vb) (s. 155-157) iken, duygusal ihmal, çocukların ebeveynlerinden yeterli sevgi ve terbiye almaması olarak açıklanabilir. Eğitimsel ihmal, çocuğun okula gitmemesi, fazla devamsızlık yapması veya ihtiyacı olan özel eğitimden yoksun bırakılması, tıbbi ihmal ise çocuğun tıbbi gereksinimini karşılamama, karşılamada gecikme veya tıbbi öneri ya da tedavilere uymama sonucu çocuğun fiziken zarar görmesi ya da zarar görme potansiyelinin olması olarak tarif edilmektedir. Son ihmal türü ise, çocuğun aile içi şiddete şahit olma hali olarak verilmektedir. Çocuk, bu türden ihmal davranışları karşısında fiziksel, duygusal olumsuz tepkiler geliştirmektedir (Polat, 2000, s. 154 -155). Simon'un yaşamı ve ilişkilerinde literatürde tanımlanan bu türlerin hemen hepsi görülmektedir.

yere, "aşağıya" göndermekle yetinir. Eşyaları çalınan bir turist Simon'u yakaladığında, yine polise teslim etmek yerine kendisi cezalandırmayı tercih eder. Kristin ise aynı şekilde Simon'un saatini çaldığını anladığında, sadece saati geri almakla yetinir. Avrupa'nın refah düzeyi en yüksek ülkesinde Simon, belki de bu umursamazlık yüzünden yaşam mücadelesi vermektedir.

Simon'un yaşamı, bu dikey ve yatay boyut arasındaki eksikler, kayıplar, gerilimler üzerine kurulmuştur. Granot'a göre ergenler bir kayıpla karşılaştıklarında bunu önemsemiyormuş gibi görünebilirler; bunun nedeni, ergenlerin güçlü görünmek istemeleridir. Böyle bir durumda ergenler genellikle iki paralel düzeyde yaşarlar: Görünen düzeyde normal hayatlarına devam ederler; gizli kalan düzeyde ise kayıpla ilgili yoğun duygular yaşarlar (aktaran Attepe, 2010, s. 26). Simon da çalarak hem gizli kalan düzeyde (dikey eksen) ebeveyn yokluğunu yerine koymaya çalışırken, normal hayatta ise en temel ihtiyaçlarını (beslenme vb) giderebilmek için çalmaktadır. Çünkü temelde Simon, aslında tüm bu iki düzeyi dolduracak ve yükümlülüklerini yerine getirecek olan ebeveyne sahip değildir.

Simon'un varlığını fark eden tek kişi kayak merkezinde tanıştığı kadın Kristin'dir. Bu da Simon için onu önemli hale getirir ve en çok eksikliğini duyduğu hisleri, yani sevgi ve ilgi görmeyi kısa bir süreliğine de olsa Kristin aracılığıyla tamamlamaya çalışır. Simon, pistte çocuklarına ilgi göstererek dikkatini çektiği Kristin'e sarıldığında kısa bir süreliğine de olsa sanki kendinde eksik olanları yerine koymaya çalışır. Ancak birlikte yemek yediklerinde Kristin hesabı ödemeye çalışan Simon'a izin vermez. Louise'in tersine, ilk kez bir yetişkin, ona "çocuk" olduğunu hatırlatır, çocuklar bir yetişkin yerine hesap ödeyemez.

Kırmızı teleferik gibi bir başka kırmızı taşıt daha anlatıda önemli bir rol üstlenir: Louise'in yeni sevgilisinin kırmızı arabası. Simon, sevgilisi ile çıkmak için hazırlanan Louise'e gitmemesi için ısrar ettiği halde Louise onu dinlemez. Simon, kırmızı arabaya binip uzaklaşan ablasının ardından kıskançlıkla bakar. Tıpkı Kristin ile olduğu gibi bu sahnede de Simon, parayla satın alamayacağı şeyler olduğunu anlar. Parası olsa da bir çocuk olarak bir araba sahibi olamaz. Aynı şekilde Louise'e de sahip olamayacağını anlamıştır. Kırmızı araba, anlatının kırılma noktasına da sahne olur. Louise'in sevgilisi evlerinde kalmaya başladığı ve ilişkileri ciddileştiği için araba ile çıktıkları gezide onları kıskanan Simon, Louise'in ablası değil, annesi olduğunu itiraf eder ve Louise ile sevgilisinin ayrılmasına neden olur. Arabadan atılırlar ve otobanda anne oğul, kavga ederler. Louise aslında Simon'u hiç istemediğini, onun doğduğundan beri kendisine engel olduğunu söyler. Eve geldiklerinde yaşananlardan dolayı üzülen Simon, Louise'in yanına yatmak ve annesine sarılmak ister. Bunu kabul etmeyen Louise'e para teklif eder. Louise parayı kabul eder. Simon, başını annesinin rahminin üzerine denk gelecek şekilde koyar. Ne yazık ki Simon

annesinin sevgisine ancak parayla sahip olabilmiştir. Louise, Simon uyuduktan sonra parayı alarak evden çıkar ve sabah çocuklar tarafından dışarıda sızmış bir şekilde bulunur. Simon annesini eve taşır. Louise bütün parayı harcamıştır.

Simon, onunla çalışmak isteyen küçük çocuğu yanına alarak tekrar "yukarıya" gider. Ama Mike, yanındaki küçük çocuğu görünce çok kızar ve evlerine dönmelerini, artık onunla çalışmayacağını söyler. Simon ve küçük çırağı, yaptıkları hırsızlıktan sonra tuvalette restoran şefine yakalanırlar. Şef, onları, restoranın çöplerini gönderdikleri teleferikle "aşağı" yollar. Artık Simon kırmızı teleferikte değil, çöp teleferiğinde yolculuk yapmaktadır. Sonraki sahne Simon'u umutsuzca elinde kalan son çalıntı malları yol kenarında satmaya çalışırken gösterir. Louise gelir ve hayatı boyunca bir şeyler satamayacağını, artık çalmamasını söyler. Kavga ederler. Akşam evde yiyecek bir şey olmadığı için Simon arkadaşından yiyecek ister. Bu sahne, artık anlatıda rollerin tersine döndüğü sahnedir. Simon'un getirdiği malzemeyi Louise pişirir. Anne rolünü hatırlayan Louise, temizlik görevlisi olarak çalışacağı bir iş de bulur. Simon da onun yanında işe gitmeye başlar. Louise yetişkin, Simon çocuk rolüne dönmüştür. Temizlik işi için annesiyle birlikte bir villaya giderler. Villada Simon, Kristin'in orada kaldığını fark eder. Kadın, Louise'den kendisi toparlanırken bebeğine kısa süreliğine bakmasını rica eder. Louise bebeğin altını değiştirirken Simon şaşkınlıkla onu izler. Louise de Simon'a bebekken onun da altını değiştirdiğini hatırlatır. Bu sahne, seyirciye Louise'in artık annelik rolünü tamamen benimsediğini gösterir. Kristin, Louise'e saati görüp görmediğini sorar. Simon, annesi evi temizlerken bir kadın saati çalmıştır. Louise, Kristin'e saati verir ve özür diler. Kadın, Simon'dan valizlerini taşıması için yardım ister ve o sırada Simon'a "yukarıda" tanıştıklarında kendisine neden anne babasının otel sahibi olduğu yalanını söylediğini sorar. Simon, Kristin'e adının Julien değil, Simon olduğunu da açıklayarak sarılır ve özür diler.

Dönüşte Louise, Simon'a yaptığı hırsızlık yüzünden kızar ve yaşananlardan dolayı çok şiddetli bir kavga ederler. Filmin sonunda kırmızı teleferik Simon'ı son kez yukarı taşır. Artık sezon bitmiştir, çalışanlar tesisleri terk etmeye hazırlanmaktadır. Dağlarda karlar erimiş, yerler çamur olmuştur. Filmde anlamı, büyük oranda uzam yüklenir. Yönetmen Meier, uzam üzerinden açık bir yukarı / aşağı karşıtlığı kurar. Simon için yukarısı, çalıştığı bir mekândır. Tıpkı, Mike'ın çalıştığı mutfak gibi. Alplerin güzelliği de onu ilgilendirmez, hatta Simon aslında kayak yapmayı bile bilmez. Ancak filmin sonunda sezon bitip, turistler gidince Simon, Alplerin güzelliğinin ilk kez farkına varır. Yönetmen Meier, bir söyleşide (Wigley, 2016), filmi bir fabl, bir masal gibi tasarladıklarını söyler. Film gerçekten de bir masal gibi kurulur. Kırmızı teleferik, Simon'un iki ayrı dünyasını birleştiren sihirli bir taşıt gibidir. Yukarısı para ve yiyecek bulduğu, mutlu insanlarla, ailelerle dolu, tüm kötülükleri, eşitsizlikleri örten bembeyaz karla kaplı bir yerken; aşağısı açlık, parasızlık ve başıboş çocuk-

larla dolu, çamur içinde bir yer olarak sunulur. Simon, Louise ile etrafında sanki başka hiçbir şey yokmuş, yalıtılmış gibi duran "yatay" bir düzlemde, tek başına bir "dikey" mekân olarak görünen bakımsız bir apartmanda yaşar. Meier, yukarıdaki steril, mutlu ortamın arka planını da gösterir kamerayı Simon'a iliştirerek. Simon'ı yukarıda tuvaletlerde, mutfakta, depolarda ya da soyunma odalarında görürüz. Simon, bu nezih uzamın adeta bağırsaklarına inerek, çaldıklarını saklar, satış yapar, yakalanır, dayak yer. Kırmızı teleferik Simon'u yukarı taşısa da, oradakiler gibi davranmaya çalışsa da aslında Simon oraya ait değildir.

Turistler de gidince artık yukarı ile aşağısının farkı kalmamıştır. Simon son kez yukarı çıktığında, ilk kez dağların güzelliğini seyreder, özgürce koşar. Geceyi ıssız dağda geçirir ve ilk kez çocuk gibi davranarak korku içinde ağlar. Ertesi gün kırmızı teleferikle "aşağı" inerken, onu arayan Louise de diğer teleferikle dağa "yukarı" çıkmaktadır. Filmde Louise'i ilk kez dikey eksende görürüz, ama o yukarı (dikey) çıkarken Simon aşağı inmektedir. Louise'in Simon ile bağ kurması için artık çok geç olduğunu anlarız. Birbirlerini görürler, ama kırmızı teleferikler sadece aşağıyı yukarıdan ayırmaz, aynı zamanda anne ve oğulun, fiziksel olarak yan yana olsalar dahi, duygusal olarak hiçbir zaman birlikte olamayacaklarını da anlatır ve film bu şekilde biter.

Sonuç

Filmde ikili karşıtlıklar ve bunlar aracılığıyla oluşan anlam, sinemasal mekân üzerinden sağlanır. Aşağı ve yukarı karşıtlığı, filmin bütününe yayılmış olan bir metafor olarak mekânın işlev kazanmasına yol açar. Simon açısından Alpler, sadece hırsızlık eylemi için kendisine kurbanlar bulduğu bir yer, mekân iken, Louise bir anne gibi davranmaya başladığında Simon da bir dönüşüm yaşar ve gerçek bir çocuk gibi davranır. İşte o zamana dek hiç dönüp bulunduğu mekâna bakmamış olan Simon, "yukarı"nın güzelliğini fark eder, salıncakta sallanır, yerlerde yuvarlanır. Bu noktada bir sinemasal mekân olarak kullanılmış olan yukarı / Alpler'in, Çam'ın (2016) Aitken ve Dixon ile Lukinbeal'dan yola çıkarak özetlediği gibi, anlatının bir öğesi olarak diğer sinemasal araçlarla birleşerek anlatının kendisine dönüştüğü ve filmin temel *göstereni* haline geldiğini söylemek mümkündür.

Yönetmen Meier, filmsel metinde, dizisel yapıda (dikey eksen) aşağı / yukarı temel karşıtlığı yanında kurduğu alt sınıf / üst sınıf, zenginlik / yoksulluk; kalabalık / yalnızlık, aile sahibi olmak / terk edilmiş olmak; sevgi / sevgisizlik; bolluk / açlık; yasal / yasal olmayan; çalma / yerine koyma; iyilik / kötülük; gök / yer; düşsel olan / gerçek olan ve temiz / kirlenmiş gibi karşıtlıklarla oluşturduğu yananlamlar aracılığıyla (ikincil anlamlandırmanın düzeyi), filmin iletisini oluşturur. Dizisel eksenden seçilen göstergelerin birleşimi ile

oluşan dizimsel anlam bağında ise seyirci filmin düzanlamsal düzeyde (yatay eksen) görünen öyküsünü izler (Büker, 1996, s. 81). Bu, ablasıyla yoksulluk içinde yaşamaya çalışan bir çocuğun zorluklarla dolu hayatıdır. Meier, filmde toplumdaki sınıfsal yapıyı "aşağı ve yukarı" olarak "dikey ve yatay" düzlemde yarattığı karşıtlıklarla kodlamıştır ve bu kodlar sadece sinemaya özgü kodlar değildir. Dolayısıyla Meier, yarattığı dünya ile sinemasal olan ve olmayan arasında bir bağ kurar. Film, toplumsal yaşamdaki sınıfsal eşitsizliği kenarda tutarak, anne / çocuk (psikanalizde dikey eksen), kardeşlik (psikanalizde yatay eksen) bağları üzerinden "aşağı / yukarı" karşıtlığını bu yatay / dikey eksenin metaforu olarak kullanır.

Kaynakça

Attepe, S. (2010). Anne Baba Kaybının Çocuklar Üzerindeki Etkileri. *Aile ve Toplum*, *6*(23), http://dergipark.ulakbim.gov.tr/spcd/article/viewFile/5000108024/5000100734 (Erişim tarihi: 14 Ocak 2017).

Büker, S. (1996). *Film Dili Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler.* İstanbul: Kavram.

Çam A. (2016). Sinemasal Mekânlar ve Sinemasal Mekânların Çözümlenmesi. *sinecine*, *7*(2), 7-37.

Hazan, C & Shaver, P.R. (TY). Bağlanma: Yakın İlişkilerle İlgili Araştırmalar İçin Bir Çerçeve (Çev. A. Dönmez). http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/40/482/5654.pdf (Erişim tarihi: 14 Ocak 2017).

Keskinöz Bilen, N. (2014). *Kardeşi Anla(t)mak.* İstanbul: Bilgi Üniversitesi.

Mitchell, J. (2012). *Kardeşler* (Çev. P. Padar & B. C. Yılmazyiğit). İstanbul: Bilgi Üniversitesi.

Polat, O. (2000). *Adli Tıp.* İstanbul: Der.

Tezel, A. (2002). Çocuğa Yönelik Şiddet. *Atatürk Üniversitesi Hemşirelik Yüksekokulu Dergisi*, *5*(1). e-dergi.atauni.edu.tr/ataunihem/article/download/.../1025000160 (Erişim tarihi: 7 Şubat 2017).

Wigley, S. (2016, Nisan). Another World Ursula Meier on Sister, Ursula Meier ile Söyleşi. http://www.bfi.org.uk/news/another-world-ursula-meier-sister (Erişim tarihi: 14 Ocak 2017).

Altıncı Bölüm

Kadınlar Kameranın Arkasında

Sally Potter: Çok Sesli, Çok Bakışlı Bir Sinema Estetiği

Ayla Kanbur[1]

İmza attığı hemen her filmi bir öncekini aşan, izleyiciyi düşünmeye iten özgün bir anlatı ustasıdır Sally Potter. Bu ustalıkta, onun ilk gençlik yıllarına denk gelen 60'ların politik iklimi ve aktivist, özgürlükçü hareketlerin, cinsel kimlik tartışmalarının kazandırdığı eleştirel bakış büyük rol oynar. Potter'ın filmleri, bu izler ışığında görülebileceği gibi toplumsal hayatın günümüze kadar değişen politik ve düşünsel çerçevesini kavrayan bir süreç olarak da okunabilir. Kuşkusuz tüm bu süreç, Potter'ın estetik tercihleriyle de parallellik gösterir.

Sinema açısından 1960'lar, olay örgüsü, karakterleştirme ve çatışmanın, inanılır ve akla yatkın nedensellikler üzerine kurulmuş "klasik anlatı" yapısının "gerçekçi" uzlaşımlarının sorgulandığı bir dönemdir (Bkz. MacCabe, 2000, s. 201-205). Sinemanın estetik özelliklerini olduğu kadar kültürel, politik, ekonomik ilişkilerini de kapsayan ve "sinema çalışmaları"nın yolunu da açacak olan kuramsallaşma ve alternatif dil arayışları, dönemin politik hareketleriyle birlikte gider. Yazar-yönetmen olarak adlandırılacak *auteur* sineması ile tek tek yönetmenler ve ulusal sinema hareketleri öne çıkarken, bu alternatif dil arayışlarına, belki de onlardan daha fazla ama farklı bir yönde, 70'lerle birlikte yoğunlaşan dönemin "kadın" hareketleri damgasını vurur.

> Belki günümüzde yayılmış ve zor bir kavram olan ama 70'lerin başında Amerika, İngiltere ve Kanada'da, 'Kadın Sineması' çağı yarıp geçen yepyeni bir fikirdi. İlk kez, 'Kadın Filmleri', sadece oynadıkları roller ya da onlar hakkında yazılanları değil, kadın ve kadın hareketinin politik hararetinden ve radikal taleplerinden ortaya çıkan kadınlar tarafından, kadın için yapılmış filmleri simgeledi. Bu filmlerin gösterimi, kadın ve sinema arasındaki ilişkinin sonsuza kadar değişeceğinin de apaçık ifadesi olan 'Kadın Filmleri' festivallerinin dolaşımında ciddiyetle gerçekleştirildi (Warren, 2008, s. 5).

İkinci dalga feminist hareket olarak tanımlanan bu dönem, özellikle kapitalizmin ataerkillikle işbirliği içinde tabii kimlikler olarak yazdığı tarihin cinsiyetçiliğini ters yüz etme girişimi içerisinde aktivist, yaratıcı, avangard

---

1. Prof. Dr., Batman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Üyesi.

çalışmalarla kuramsal incelemelerin bir araya geldiği bir dönem olarak karşımıza çıkar. İlk kadın film festivali 1972 yılında, New York ve Edinburg'ta ve ilk feminist film eleştirisi dergisi de 1972'den 1975'e "Kadın ve Film" adıyla Berkeley'de yayınlanır (de Lauretis, 1987, s. 135). Üretim, dağıtım ve gösterim ilişkilerinin de kadın hareketinin içindeki kolektiflikle kotarıldığı bu dönemde "1969'a kadar 20'den az olan kadın filmleri 1976 yılında 250'ye, kadın yönetmen sayısı da 40'tan 200 civarına yaklaşır" (Warren, 2008, s. 5). Kadın hareketinin aktivist boyutuyla yanyana giden belgeseller izleyicide bilinç ve farkındalık yaratmaya yönelirken, avangard deneyimler ise klasik anlatının ataerkil ideolojiyi yeniden üreten metinselliğini kırma girişimini sergiler. Sally Potter'ın kısa filmi *Thriller* (1979) tam da bu hararetli dönemin içinde yer alır. "Çok fazla film yönetmeni kadın yoktu. Kadın hareketi zirvedeydi. Gösterilere katıldım ama daima gerçek hareketin başka bir yerde olup olmadığını merak ettim" der (Gilbey, 2009, s. 3). Deneysel ve feminist filmleri destekleyen bir kooperatif olan London Film Makers' Co-operative (LFMC) ile işbirliği içinde olan Potter, feminist eleştirmenlerin avangard kadın filmi örnekleri arasında yer alan *Thriller*'dan sonra ilk uzun kurmaca filmi *Altın Arayıcıları*'nı (*Gold Diggers*, 1983) çeker. Filmin nerdeyse tüm ekibi de kadınlardan oluşmuştur.

Her ne kadar 2000'lerde aynı coşku ve aktivizm görülmese de, 70'lerin feminist hareketinin yoğunlaşmış olduğu araştırmalar, kuramsal çerçeveler, metin analizleri günümüz araştırmalarına temel atmıştır. Günümüzde artık, medya ve sinema kuramları üzerine yazılmış kitaplarda feminizmin yöntemsel ve estetik bir yaklaşım olarak yer alıyor olması, bu yazınsal mücadelenin de bir sonucudur.

Kadın mücadelesi, uzun tarihinden ve toplumsal politik dönüşümlerden ayrılamayacak olsa da belli kuramsal kırılmaların ışığında dönemlere ayrılır bu kitaplarda. 1960'lara kadar olan feminist hareket Birinci Dalga Feminizm olarak adlandırılır. Bu dönemde medya üzerine, bir başka deyişle sinema ve televizyon üzerine ağırlıklı bir çalışmanın göze çarpmadığı iddia edilir. "Birinci Dalga Feminizm geç 19.yyve 20.yy'ın ilk yarısında ortaya çıkan cins ve / veya toplumsal cinsiyet eşitsizliklerine, doğum kontrolü hakkında bilgilendir[il]me, kadınların oy ve kariyer hakkı, kamusal alanlar, hatta sigara içmeye kadar olan eylemleri ve mücadeleleri işaret eder" (Benshoff, 2016, s. 174).

Benzer şekilde, Robert Stam de (2005, s. 170) feminist teorinin tek değil çoklu olduğunu, ama sinema çağında iki temel feminist aktivizm dalgası olduğunu ifade eder ve Birinci Dalga'yı "evrensel oy kullanma hakkı" olarak saptar. Stam, İkinci Dalga'yı, 1960'ların özgürlük politikalarıyla ilişkilenen, kökenini Virgina Woolf ve Simone de Beauvoir gibi feministlerde bulan ve cinsiyetçi politikalara karşı duran bir söyleme dayandırır. 1980'lerden itibaren "kimlik" politikaları üzerine çalışmaların ağırlık kazanmasıyla, feminizm, kadın ve erkek ikiliği üzerine kurulan cinsel farklılık (*sexual difference*) vurgusundan,

cinsiyetin toplumsal olarak inşa edilmiş bir kurgu olduğu fikrine, "toplumsal cinsiyet" (*gender*) kavramına evrilir.

Sinemada feminizm de kadın hareketinin aktivist boyutu ile akademik sorgulama ve araştırmaların karşılıklı ilişkisinde vücut bulur. Bir yanda somut pratikte kadının temsilini pozitif değere çeviren aktif çalışmalar, diğer yanda ise estetik dil konusunda kadın sinemasının nasıl olması gerektiği ile ilgili olarak "dilin, kendi söyleminin öznesi olarak kadın", feminist film çalışmalarının odaklandığı konular arasında merkezi bir yer tutar. Her ne kadar çok kısa bir süre sonra "temsil" kavramı, yerini "bakış / nazar" kavramına bıraksa da, Molly Haskell'in kadın temsili ile ilgili 1973'te yazdığı ünlü kitabı *From Reverence to Rape* (1998, s. 562-567), feminist film çalışmalarının açılış kitabı gibidir. Haskell, 1940'ların hâkim sinemasında kadının temsilinde ortaya çıkan stereotiplerden başlayarak, Rita Hayworth, Lauren Bacall gibi kadın starların endüstri içindeki biçimlendirilişine, Avrupa sineması bağlamında "süperkadın" ve "süperdişi" olarak adlandırdığı incelemelerine kadar kapsamlı bir serimleme yapar. Çeşitli stereotiplere hapsedilen kadın, daima anlatının erkeği aktif kılan yüceleştirilmesine tabi kalır. Özellikle 40'ların maskülen filmleri, erkeğin ruhunun kadının yaratmış olduğu bunalımdan kurtulmasıyla ilgilidir. *Gilda* gibi kötü-kız filmlerinde "erkektir çürüyen, ruhu tehlikede olan" (Haskell, 1998, s. 562).

Feminist film çalışmalarını besleyen önemli damarlardan bazıları da *Screen* dergisi, merkezinde Althusser'in ideoloji kavramı, Lacan'ın psikanalizi ve semiyolojiyle sentezleşerek yoğunlaşan yaklaşımlar olur. Sinema, özdeşleme mekanizmasını kuran ideolojik aygıtlardan (*apparatus*) biridir ve hâkim ideolojinin yeniden-üretiminde rol oynar. Jean-Louis Baudry'nin 1975'teki çalışmasında (Stam, 2005, s. 162) Platon'un "mağara ve gerçek" arasındaki benzetmesini sinemasal aygıtın yarattığı izleme ilişkilerine taşıması, sonraki tartışmaların ve kavramsal çerçevenin yönünü çizer. Anlatı sinemasında, film izleme sürecinde ortaya çıkan özdeşleşmeyi yaratan mekanizmalar ile "özne konumlanışı", izleyicinin cinsiyeti konusundaki çalışmaların da yolunu açar. Bu mekanizmanın cinsiyetçi yanını ortaya seren ve neredeyse feminist film teorisinde en çok tartışılan ve alıntılanan Laurey Mulvey'in 1974'teki "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" (2008) adlı çalışması olur. Kabaca özetlenecek olursa, Mulvey, kadının film izlerken haz alabilmesi için girdiği konumu sorgular. Kameranın bakışı, karakterlerin birbirine bakışı ve dolayısıyla izleyicinin bakışının karşılıklı düzeni "kadın"ın izleme konumunu şekillendirir. Böylece sinema aygıtında içkin olan perspektif yoluyla bakış / nazar (*gaze*) kavramının gözetleyen ve fetişleştiren yapısı, feminist film çalışmalarının kuramsal çerçevesinin odağına yerleşir. Aygıt olarak sinemanın ideolojik anlamda hitap ettiği "özne" erkektir ve kadın, erkeğe ait olan simgesel düzenin, toplumsalın içinde olarak bakılan bir nesne olma konumunu yeniden üretir. "Kameranın

varlığı izleyiciye duyumsatılmaz ve kadın izleyici kendi konumu ile ilgili olarak farkındalık geliştiremez" (Büker, 2008, s. 231). Kadının filmi izlemekten haz alabilmesi için ancak maskülen bir konumu edinmesi gerekir.

Mulvey'in başlattığı, "film izleyicisi olarak kadının konumu", hem eleştirilen hem de aşmak için aynı çerçeveyi kullanan feminist kuramcılarla daha ileri götürülür. Bu çalışmaların odağında, yetişme sürecinde kadının, erkeğe göre ortaya çıkan farklılıklarının yine psikanalitik bağlamda çözümlemeleri yer alır. Mary Ann Doane'a göre (2005b, s. 137-139) kadın, cinsel kimliğinin keşfi sürecinde hadım edilme korkusu yaşamadığı için anneye, yani benzerine tam bir mesafe koyamaz. Bundan dolayı fetişleştirme ve voyaristik bir bakış, onun için sözkonusu değildir ve film izleme sürecinde "travesti-benzeri" bir konum alır. Theresa De Lauretis'in tanımladığı kavramsa çift-cinsiyetli (*bisexual*) bir konumlanma, kadının, erkekte olduğu gibi annesine olan arzudan tamamen vazgeçmek zorunda olmayışındandır (Hayward, 1999, s. 107-108).

Kadın izleyicinin kimin bakışıyla özdeşlik kurduğu ve cinsel konumlanışı ile beraber Hollywood anlatı geleneğinin tarihsel analizi, kadın sinemasının nasıl olması gerektiği konusunda araştırmaların da yolunu açar. De Lauretis bilinç yükseltme amaçlı film yapım ve eleştiri döneminden estetik prensiplere yönelen bir eğilime dönüldüğünü belirtir.

> Bu dönemde, hem avangard sinemanın hem de feminist imge politikalarının –ya da estetik ifadenin politik boyutundaki feminizmin– ortak ilgisi sinemanın dışında devam etmekte olan semiyotik, psikanaliz, eleştirel teori ve ideoloji teorilerinin dil ve imge üzerine olan teorik tartışmalarına döndü. Bu nedenle, ümitsizce burjuva ideolojisi ve aynı zamanda Hollywood sinemasıyla uzlaşan gerçekçiliğe karşı bir estetik için, avangard ve feminist filmcilerin, anlatısal 'yanılsamaya' karşı muhalif bir pozisyon alması ve biçimciliğin yanında olması tartışıldı (De Lauretis, 1987, s. 128).

Resmi sinema tarihinde görünürde yer alamayan kadın sinemacıların – Dorothy Arzner, Ida Lupino gibi– gün ışığına çıkarılması, yalnızca feminist bir tarihyazımı açısından değil, kadının "kendi sözünün öznesi" olma yolunda nasıl bir strateji izlemesi gerektiği ile ilgili temel tartışma zeminini sağlaması açısından da önemlidir. Bir kadın sinemasının olup olmadığını –"bir filmden kameranın arkasında hangi cinsiyetin olduğunu anlamak"– saptamanın mümkün olup olamayacağı (De Lauretis, 1987, s. 131) kadının arzularının, deneyimlerinin nasıl temsil edilmesi gerektiği, sinema endüstrisinin hâkim anlatısından sakınabilecek sanatsal dil sorunu genel olarak sinema estetiğine hem analiz hem de yapım anlamında yenilikler getiren tartışmalar olmuştur.

Öncelikle edebiyat çalışmalarında karşımıza çıkan "gerçekçi" anlatının doğası ve reddi, feminist anlatı için de yol gösterici olur. "Klasik anlatı" sineması, dışımızdaki dünyanın bir penceresi, yansıması olmaktan daha çok uzlaşımlara ve kendi içinde kuralları olan geleneksel bir tarz olduğu fikrine

göndermede bulunur: Zaman, mekân ve olayların Aristocu tutarlılığına bağlı olarak karakterlerin akla yatkın ve inandırıcı kurulduğu, nedensellik ilişkilerinin güçlü bağı, üçüncü şahısla yazılan (kameranın tarafsızmış gibi duran bakışı) ve gerçeğin gözlemlenmiş şeffaf bir ifadesinin sunulduğunu garantileyen söylemin hiyerarşik kuruluşundan oluşan bir anlatıyı işaret etmektedir.[2] Kameraya içkin olan perspektifin ve montajın zaman mekân devamlılığını yaratan kullanımı, sinemanın bu anlatıya evrilen ekonomik ve politik tarihi, onun burjuva ideolojisiyle işbirliğinin kanıtı olarak sunulur. Bu işbirliğini kırmada dayanılan alternatifler ise genel olarak ilk elde, Brecht'in öne sürdüğü anlatının bu şeffaflığını ifşa eden yabancılaştırma yöntemleri ve avangard sinema pratikleri olmuştur. Özellikle, özdüşünümsel (*self-reflexive*) ve kendilikbilinci (*self conscious*) kavramları, kadın kimliğini kuşatan hâkim toplumsal değerlerin, öznel deneyimlerin aktarılmasını da sağlayacak bir olanak taşır.

Temsil biçimleri üzerinde önemli kırılmalar yaratan bu yaklaşım, kadının temsili ve kadın sinemasının yönelmesi gereken estetik biçim konusunda feminist film çalışmalarının da örnek aldığı anlatı biçimi olur. Claire Johnston 1975'te yazdığı makalesinde, göstergenin her zaman üretilmekte olduğuna dayanarak, kadın sinemasının sadece kameranın masumiyetini varsayarak yapılamayacağını, çünkü herhangi bir müdahalede bulunmadan, araya girmeden çekilecek bir filmin tam bir mistikleştirme olduğunu iddia eder. Bu nedenle "[...] film inşa edilmeli / imal edilmelidir. Yeni anlamlar, film metni içindeki erkek burjuva sinemasının dokusunu bozarak yaratılmalıdır" (Johnston, 2005, s. 39) Öte yandan 1985 yılında, "Kadın Sinemasını Yeniden Düşünmek" adlı makalesinde Theresa de Lauretis, 70'lerin ilk yarısında kadın sineması üzerine tartışmaların, onun politikası ve dili arasındaki açmazlarda şekillendiği tespitinde bulunur.

> 70'lerin sonuna kadar üretilen feminist film kültürü birbirleriyle araları açık gibi duran, kadınların iki tip hareketi ve iki tip film çalışması arasında bir dikotomiyi vurgulama eğilimi gösterdi... Biri politik aktivizim, bilinç yükseltme, kendini ifade ya da kadının pozitif imgelerinin araştırılması amacıyla acil / doğrudan bir belgeleme çalışması talebi; diğer tarafta ise temsilin içine gömülmüş ideolojik kodları analiz etme ve onlarla bağını koparma amacıyla araç ile –ya da daha iyi bir deyişle sosyal bir teknoloji olan sinemasal aygıtla– değişmeyecek olan biçimsel bir çalışmada ısrar etti (De Lauretis, 1987, s. 128).

Günümüzden 70 ve 80'lerin feminist film pratiklerine baktığımızda, oldukça geniş nitelikte ve çok sayıda belgesel yapım olmasına rağmen, genellikle feminist film çalışmalarında öne çıkan ve vurgulanan eğilimin, izleyicinin filmi alımlama sürecinde ortaya çıkan cinsel ve dolayısıyla ideolojik konum-

---

2. Bkz. MacCabe (2000, s. 201-205) ve Stam (2000, 152-153).

lanması ve bu mekanizmayı aşan filmler olduğu söylenebilir (Warren, 2008). Sally Potter'ın gerek kişisel geçmişi gerekse feminist çalışmaların tarihsel süreciyle paralel giden film kariyeri, onu belgeselden çok anlatı kalıplarını bozan eğilime yaklaştırır.

Sally Potter ve Anlatının Mücadelesi

Sally Potter'ın, *Altın Arayıcları* ile başlayan estetik yönelimi, avangarda ve alternatif bir estetiğe doğru bir işaret olarak görülebilir. Film, Max Ophuls'un *Herkesin Kadını (La Signora Di Tutti,* 1934) adlı filminin "bir hatırlama ve kopyasını çıkaran sinemasal 'Kadın'ın ayrıntılı bir somutlaştırılmasıdır" (Doane, 1990, s. 61). Doane'in çözümlemesinin işaret ettiği gibi, Potter, izleyicinin görünmezliğini filmin içindeki metinle Ruby adlı kadının (Julie Christie), sürekli seyredilen bir konumda oluşuyla ifade ederken, izleyiciyi de Celeste karakteri (Collete Laffont) temsil eder. Celeste, frakların içindeki erkeklerin uğruna birbiriyle yarış içine girdiği bir balodan atıyla, beyaz, sarışın ve erkeklerin gözdesi Ruby'yi kurtarıp kendini hatırlamasını sağlayan, siyah bir kadındır. Potter, onun sinemasal bir arzu nesnesi oluşunu sorgulamasına, kendini ve tarihini hatırlamasına olanak verir. Potter, kurtarıcı Celeste karakterini siyah bir kadın olarak seçmesiyle, hem cinsiyetin ve etnik kökenin ötekiliğini ortadan kaldırıp hitap ettiği izleyici "özne"ye, hem de daha sonraki filmlerinde karşımıza çıkacak çoklu kimlik ilişkilerinin kurucu estetiğine adımlarını atmış olur.

Potter'ın *Orlando*'yu (1992) yorumlaması, gerek eserin Virginia Woolf'a ait olması, gerekse yönetmenin anlatım estetiğiyle feminist sinemanın işaretlerini vermesi bağlamında film dünyasındaki duruşunu net bir şekilde ortaya koyar. Orlando'nun hiç değişmeden yüzyıllar süren yolculuğunu, gözde bir erkek figüründen, gözde bir kadın oluşuna ve günümüze ulaşan sürecini Tilda Swinton canlandırır. Anlatıcının güvenilir dış-sesiyle film Orlando karakterini izleyiciye, "O zamanlar bütün genç erkeklerin heveslendiği kadınsı görünüşü olmasına rağmen cinsiyeti hakkında hiçbir şüpheye yer yoktu" diye sunar. Ancak görüntünün kendisi daha ilk baştan izleyiciyi, hem oyuncunun gerçek cinsiyeti (kadın, Tilda Swinton) hem de karakterin görüntüsünden (henüz cinssiz bir figür) dolayı cinsel bir çelişkinin içine sokar. Orlando izleyiciye dönerek "Ben" demesiyle bir "eril özne" olarak seyredilmesi gerektiğini ima ederken, film "dil"deki cinsel kimlik referanslarının ideolojik çelişkisini serimlemiş olur. Tüm bu açılış, film ile izleyici arasına anlatısal bir mesafe koymakla kalmaz aynı zamanda cinsel kimlik bağlamında da bir mesafe koymuş olur. Film, karakterle izleyici ilişkisindeki bu anlatısal ve cinsel mesafeyi, Orlando'nun filmin diegetic olmayan anlatıcısından duyduğu episodlarla sonlandırarak sürdürür. Aynı zamanda oyuncunun gerçekte bir kadın olduğu bilinci, izleyicinin cinsel konumunu sorunlaştırmasından dolayı anlatısal mesafenin toplumsal cinsiyet

bağlamında film boyunca korunmasını sağlar. Film bu anlamda, İngiltere tarihindeki cinsiyet ve iktidar figürleri içinde ironik bir oyuna girmemizi sağlar. Orlando'nun dönüşümü ve oyuncu kimliği ve izleyici ile arasındaki ilişki, genel anlamında izleyicinin, Doane'in "travesti benzeri" diye kavramsallaştırdığı bir konumu çağrıştırır. İzleyici ne kadın ne erkek, hem kadın hem erkektir.

> Hikâye bir kadın olmanın da erkek olmanın da zor olduğunu, toplumun nasıl erkeklik ve kadınlık denilen şeyleri biçimlendirdiğini ve sürüklediğini gösterir. Ama kesinlikle daha önemli olan, bizim insan olma ortaklığımızdır. Ama bu toplumsal cinsiyetimizden dolayı farklı deneyimlerimizin olmadığı, farklı davranılmadığımız anlamına gelmez. Film, cinsellik ve kimliğin karmaşık yapısını ve hepimizin indirgemeci bir köşeye itildiğimizi hissedişimizi anlatır. Her birey bundan çok daha karmaşıktır (Potter röportajı, Friloť, Tarih Yok).

1980'lerden itibaren feminist kuramların yönelimi, post-yapısalcı kimlik tartışmalarına ve toplumsal cinsiyet (gender) kavramına doğru evrilmiştir. Kadınlık ve dişilik vurgusunun "sabit ve özünde değişmeyen" bir kimliği işaret etmesi üzerine yükselen tartışmalar, kadının "beyaz ve batılı" varsayım üzerine oturan kimliğine karşı, çoklu kadınlık durumlarını temel alan kuramsal düşüncenin gelişmesini sağlar. Kadınlık ve erkeklik ayrımı, "özne" olarak ideolojiyle eklemlenmenin yolunu kolaylaştırır ve De Lauretis, bunu liberal feminizmin bir bakışı olarak değerlendirir. "Bir 'özne' toplumsal cinsiyet içinde kurulur, sadece cinsel farklılık olarak değil, daha çok dil ve kültürel temsil ilişkileri yoluyla; bir 'özne', cinsel olduğu kadar, ırk ve sınıf ilişkilerinin deneyimiyle oluşturulur (en-gendered) ve bir 'özne' bu nedenle bütünleşik değil, çokludur ve çelişkilerle çok fazla bölünmemiştir" (De Lauretis, 1987, s. 2).

Sally Potter, *Orlando* ile birlikte, De Lauretis'in tanımladığı gibi kimliğin "çoklu" ve ilişkisel yapısını karakterlerine taşır. 1997'de çektiği, bir film yönetmeninin araştırma yolculuğunu tango tutkusu eşliğinde ele alan özdüşünümsel filmi *Tango Dersleri*'nden (*The Tango Lesson*) sonra klasik anlatı sinemasına en yakın filmi olan *Erkeğin Gözyaşları*'nı (*The Man Who Cried,* 2000) çeker. Film, II. Dünya Savaşı öncesi Rusya'dan ayrılan, babasını arayan küçük bir kızın önce İngiltere, sonra Fransa'da büyüme öyküsü üzerine kurulmuştur. *Ginger ve Rosa / Bir Hayalimiz Vardı* (*Ginger and Rosa,* 2012) filminde de göreceğimiz gibi kadın dostluğu hikâyesi vardır bu filmde. Suzie bir Rus Yahudisi, Fransa'da tanıştığı kız arkadaşı Lola ise bir Rus'tur. İki dansçı arkadaşın varolma savaşını, Nazi döneminde Fransa'da gündelik hayatın içinde izleriz. Filmde büyük olaylar gerçekleşmez ama dünyanın faşist yönelimlerinin kendi yaşamlarında ve tercihlerinde oynadığı rol, kahramanlarımızın yolunu da çizer. Diğer tarafta aynı yolculukta iki erkek vardır: Varoluşunu bağladığı geleceği için faşizmi onaylayan opera sanatçısı Dante ile ailesi olarak saydığı geniş bir çingene topluluğuyla yaşayan Sezar (isimlere de dikkat çekilmeli)...

Her ne kadar karşıt gibi görünse de dramatik yapı onların karşıtlığı üzerine kurulmaz; filmsel dünyada sadece Suzie ve Lola'nın öykülerine bağlı olarak var olurlar. Dante, kadına atfedilen kırılgan bir bencillik içindeyken güçlü ve kontrollü olan Sezar, Suzie giderken ağlayacaktır. Suzie'nin hayatına ilk girecek erkek olan Sezar'ı canlandırmak üzere Johnny Depp'in seçilmiş olması, karakterin beyaz atıyla gösteri yapması, Suzie'yi eve bırakması gibi etmenlerle "masalsı beyaz at" imgesini parodileştirir yönetmen. Oysa beyaz at, gösteri dünyasında bir imgedir sadece... Örneğin bir sahnede atın tiyatro sahnesinde dışkılaması, bildik mistikleşmiş beyaz at imgesini tersine çevirir. Suzie, o ata binmeyi arzulamaz, yanında durur ve ona yapılan gösteriyi izler, zevk alır ve bisikletine binmeyi sürdürür.

Sally Potter her ne kadar bu filminde deneysel ve özdüşünümsel üsluptan uzaklaşmış görünse de aslında karakterlerin arka planları, toplumsal konumları, birbirlerine göre ilişkileri ve olayların sunuluş ve estetik kuruluşuyla farklılığını korur. Ayrıca bu yöntemi, onun daha çok izleyiciyle buluşmasını sağlar. Böylesi bir seçim hem politik bir araç olarak hem de bir eğlence olarak sinemayı içerecek bir stratejinin de izlerini taşır.

> Sinemada bizim nesneleştirilmemize karşı bizim kolektif fantezilerimiz sergilenmeli: Kadınların sineması, arzuların işletilmesiyle somutlaşmalı: Böylesi bir amaç eğlence sinemasının kullanılmasını talep eder. Buna bağlı olarak eğlence sinemasına dayanan fikirler, politik filmleri, politik filmler eğlence sinemasına ilham verip şekillendirecek olan iki yönlü bir süreçtir (Johnston, 2005, s. 39-40).

Daha geniş kitlelere ulaşan *Evet* (*Yes,* 2004) filminde toplumsal kimliğin taşıdığı çelişkili çoklu yapıyı daha da netleştiren Potter, hem anlatı sinemasını hem de deneysel sinemayı harmanlayan bir biçim geliştirir. Yönetmen, toplumsal cinsiyet rollerini sınıf, ırk ve kültürel farklarla bir araya getirdiği filmini, Shakespeare'i andıran şiir dilinde diyaloglarla örer. Böylesi bir diyalog Brechtçi bir yabancılaştırmayı getirdiği gibi, dilin "özneleştirme"de oynadığı rolden de kaçınılmış olur. Üç farklı kuşağın sözkonusu edildiği filmde, kahraman, mensup olduğu burjuva çevresinden farklı değerleri olan bir bilim kadınıdır; Amerika'da ancak filmin sonunda gördüğümüz, teyzesi ve vaftiz annesi olduğu ergen bir kız olan Grace... Grace, toplumsal düzende konumunun henüz belirlenmediği ve dünyayı keşfettiği bir dönüşüm aşamasındadır. Yönetmen, öykü anlatmanın çizgisel süreciyle oynayan, tüm kimliklerin içinde bulundukları ırksal, sınıfsal, cinsel bağları sembolleştirecek bir biçim kurar. Olaylar, içerdikleri nedenselliklere dayanmaktan çok, insan yaşamının sıradan akışında olduğu kadar, yaşamsal yoğunluk içeren geniş anlardan oluşan episodlar ile sunulur izleyiciye. Diyalog yerine kafiyeli ve ritimli şiir-diyaloglar, karakterlerin söylemek istediklerini düşündükleri iç sesleri ile söyleyebildikleri arasındaki sınırda var olurlar.

Karakter dünyaları, yapay psikolojik derinliklere inmek yerine bir sergileme niteliğindedir. Yan yana varolan insan ilişkilerinin oluşturduğu eşit önemde sunulan öykü çeşitliliği, seyircinin sınıfsal, cinsel, dinsel, tarihsel, kültürel konumlanmaların farkına varmasını sağlar. Bu konumlar estetik düzeyde de karşılığını bulur. Örneğin, saf İngiliz eşin steril bir imgenin içinde, baskın konumunda oluşunu hiç bozmamaya gayret eden mutsuz ve kayıp biri olarak sunulması ya da bu orta sınıfın anlatısının dışında bırakılarak Yunan tragedyalarındaki koroya benzetilen ama her türlü toplumsal sesi taşıyan çeşitli mutfak işçileri gibi...

Potter, bir yönetmen olarak izleyiciyle ilişkisini de ihmal etmez. Yönetmenin asıl kahramanı, konumu itibariyle kadrajın her zaman alt yarısından bize seslenen, çiftin ilişkilerini izleyiciye anlatan evin hizmetçisidir. Hizmetçi, görülmeyecek olanları gören, ev içi görünmez emeğin işçi sınıfıdır. Hizmetçi kadın, hücreleri inceleyen bir biyolog olan bilim kadını kahramanımızın sınıfsal ötekisidir adeta. Bu bağlamda, filmin çoklu perspektifini ören ağ, toplumsal konumları, düşünceyi ve dünyayı kavrama biçimini oluşturan sınıf ilişkileri olarak sunulur. Ancak, özel alanın dışında, ama yine bir restoranın arka mutfağında görünmez olan erkek işçilerin kendi gerçek konumları dışında oluşmuş ideolojileri tek bir ötekini hedef alır: Filmin erkek kahramanı, aslında bir cerrah olan Lübnanlı göçmen aşçıdır. Birinin diğerine göre sürekli öteki konumunda yer değiştirdiği ilişkileri serimler Potter. Merkezdeki batılı, beyaz ve orta sınıf bir kadın, ülkesindeki çatışmalardan kaçmış Beyrutlu bir erkeğe göre daha ayrıcalıklıdır örneğin. Filmde ikisinin de isminin konulmaması, kadın ve erkek arasındaki ilişkiyi arzu ve aşka dair genelleştirmemizi sağlayan bir boyut katar anlatıya. Bu karşılıklı oynak konumlanışın eşitlendiği yerse, sınıfsal eşitlenmenin de vaadedildiği bir mekânda, Küba'da olur. Kurmaca, ütopik bir mekân olarak değil, ütopyanın somutlaştığı gerçek bir yerin varlığını işaret ederek Potter, filmin sonuna imzasını atmış olur.

Sally Potter'ın *Evet* filmiyle açıkça sergilediği ve sonraki filmlerinde de vazgeçilmez bir yer edinmiş olan anlatı özelliği, sınıfsal bağlar, toplumsal kimlikler, kültürel çeşitlilik ve eşitsiz heterojen bir toplumun içinde yaşadığımız bilincidir. Bu anlamda, feminist bir sinema üzerinde eleştirel yaklaşım ve önerilerin çeşitliliğinde Potter'ın sineması hepsiyle kesişirken, kendi özgünlüğü ve filmleri yoluyla bu tartışmalara katkıda bulunur. En önemlisi, farklılıkları gören, çözümleyen ve sergileyen kamerasıyla Potter, "görmeyi dönüştürmekle uğraşan"[3] yönetmenlerdendir.

Evet'te birbirlerine göre konumlandırılan kimlikleri, toplumsal cinsiyetleri, sınıflar arası farklılıkları *Öfke (Rage,* 2009) filminde, yepyeni bir estetik

---

3. De Lauretis (1985, s. 131) feminist film kuramı için öneride bulunurken kadın filmlerinin vizyonu dönüştüren bir uğraş içinde olmasını örnek gösterir.

yöntemle yeniden harmanlar yönetmen. *Öfke*, Potter'ın tek bir kamerayla, fonda değişen renklerin olduğu bir moda şovunun kulisinde çektiği, moda dünyasından portrelerden oluşturduğu en farklı biçim denemelerinden biridir. Bu kişileri bir araya getiren, sadece bir M harfi olarak simgelenen bir parfümdür. M'in gizemleştirilmesine olan vurgu, moda dünyasına ait metaların fetişleştirilmesi sürecine işaret eder. Her karakter kendine biçtiği toplumsal role büründürülmüş olarak Potter'ın kamerasının karşısına geçer. Olayların gelişimi, çerçeve dışı seslerle ve her kimliğin kamera karşısında kameraman Michelangelo'ya (hiç görmeyiz ama aslında Sally Potter'ın kendisidir) verdiği tepkiler ve yorumlarla şekillenir. Hintli pizza dağıtıcısı, Latin hizmetli, travesti, moda tasarımcısı, genç kız, yaşlı kadın eleştirmen, yatırımcı adam, şirketin sahibi üretici kadın, eski savaş muhabiri fotoğrafçı, yükselme hırslı bir genç gibi çok çeşitli portreler seçmiştir yönetmen. Anlatının akışında iki kadın mankenin ölümüyle tüm karakterlerin ilk görünüşleri ve tepkileri, kendi çıkarları doğrultusunda giderek farklılaşmaya, bazıları da maskelerini çıkararak "insan" kimliğine yaklaşmaya başlar.

Filmde hiç gösterilmeyen ama anlatıcıların filmin sonuna doğru şüphelendikleri şey, kamera kayıtlarının web'de yayınlandığıdır ve bu yüzden kameraman Michelangelo'ya kızarlar. Çünkü bu yayın, şovun protestolara uğramasına neden olmuştur ve yatırım yapılmış bir satışın zarar etmesine yol açacaktır. Kameranın en sade bir şekilde kullanıldığında bile, yüzleşme yoluyla bir değişim yaratabileceğini ima eder film. Ancak daha önce kadınları hedefleyen "M"[4] harfinin açılımları, gençleri içerecek bir açılımla değiştirilerek pazarlama stratejisi yeniden oluşturulur, protestolara karşı çözüm bulunur ve gösteri devam eder.

Erkeğin Gözyaşları ve onu izleyen *Ginger ve Rosa* filmleri, öykü anlatmanın klasik estetiğine en yakın filmler olarak dururlar. Ancak yönetmenin bu öyküleri biçimlendirişi, alışık olduğumuz stratejileri sorgulamamızı, yeniden gözden geçirmemizi gerektirir. "En azından bir anlatı teması, izleyicinin akış içerisinde diğer şeyleri düşünmesine yol açar" (Potter röportajı, Frilot).

"Biçime çok fazla takıntılı olmadığım bir şey yapmak istedim" diyen Potter (Shoard, 2012), *Ginger ve Rosa* filminde, yine özdüşünümselliği kullanmamasına rağmen eleştirel ve mesafeli bakışını sürdüren bir anlatı biçimi yaratır. Film, el ele iki kadının doğum yapışıyla ve doğan iki kızın el ele salıncakta sallanmasıyla başlar. Bu, iki ergen arkadaşın asla ayrılmayacaklarını düşündükleri ilişkilerinin başlangıcıdır. Daha ilk gençliklerinde Rosa'nın babası evi terk eder. Ginger'ın babası ise babalık rolünden kaçınan biridir. Potter, büyüme

---

4. Bu bağlamda filmin, Fritz Lang'ın çocuk katili ama aslında akıl hastası bir adamın toplumda yarattığı hezeyanı konu alan *M* filmine de göndermede bulunuyor olması güçlü bir olasılık. Filmi hatırlamamı sağladığı için Dr. Öğretim Üyesi Lalehen Öcal'a teşekkür ederim.

sürecinde farklılaşmaya başlayan iki arkadaşın dostluklarını soğuk savaş döneminde, nükleer krizin sarmaladığı politik bir atmosfere yerleştirmeyi seçer. Ginger'ı sol politikaya yaklaştıran ve aktivisit kılan bu dönem, filmin kurmaca dünyasının içinde Potter'ın ilk gençlik deneyimlerine dayanmaktadır. "Küba nükleer başlık krizi sırasında büyüdüm; 10 yaşımdan itibaren Aldermaston'daki bütün yürüyüşlere katıldım; nükleer tehlike ile ilgili çok ama çok bilinçliydim; solcu, aykırı ve akademik bir çevrede büyüdüm" (Potter röportajı, Shoard, 2012). Rosa'nın hayatı için bu tehlike ikincil bir önemdedir ve Rosa, kadın olmaya biçilmiş hâkim pratikleri uygulamaya çalışırken ailevi dağınıklığını, arzularının yol göstericiliğine sığınırak aşmaya çalışır. İki arkadaşın bu anlamdaki farklılığı, aynı banyoda blue jeanlerini ağartırken, Rosa'nın *Girl* dergisini okuması, diğerinin ise Simon de Beauvoir'dan söz etmesiyle gösterilir. Ginger dönemin tüm politik karşı duruşları içinde umut ararken, en yakın arkadaşının, babası Roland'la ilişkiye başlaması, onu giderek umutsuzluğa düşürür. Ona destek olup onu dinleyenler aile dostları olan eşcinsel bir çifttir; hem annenin, hem Ginger'ın, hem de öykünün kriz anlarında bu çift, fikirleriyle araya girerek anlatıda biçimsel bir işlev yüklenir. Film, kadının toplumsal cinsiyeti üzerine belirgin ipucunu, Ginger'a gerçek ismini soran aile dostu kadınla olan sahnede verir. Babası "Afrika" ismini koymuştur, çünkü Freud'un kara kıta teorisini (kadınları bir muamma olarak bırakan teori) devam ettirmek istemiştir. Potter bu filminde biçimsellikle oynamaz ama anlatıda bir araya getirilen unsurların doğal çatışkıları filmin metinsel dünyasının ötesine taşır izleyiciyi. Babanın akademisyen ve aktivist kimliği ile genel etik değerler arasında kalması, Ginger'ın annesine karşı olan değersizleştirici davranışları, öte yandan annenin haklı olmasına rağmen kendi değerlerine sahip çıkmaması ve aşkın etik açmazları sorular uyandırır. Potter, dünya politikalarıyla özel hayatın mikro politikalarını ilişkilendirirken karakterlerine eşit mesafede durarak izleyicinin anlatıya aktif bir şekilde katılmasını sağlar.

Toplumsal cinsiyet, kimlik ve farklılıklar üzerine politik söylemlerin dolaşıma girmesiyle, gerek kadın hareketi, gerekse feminist sinema dili tartışmaları, kendi özel tarihine çekilmiş gibi durmaktadır. Feminist film yapım pratiklerinin "sosyal bir teknoloji olarak daha geniş bir kamusal alana doğru evrilmesini" öneren De Lauretis, daha 1985 yılında yazdığı makalesinde şöyle uyarır:

> [...] ekonomik gerileme ve baskılar, kurumsal olarak meşrulaşan, mütevazı payından hoşnut liberal feminizmi yalanlar. Zamanımızın işareti, hiç şüphe yok ki, günümüz ürünleri, erkek yapımı ticari kadın filmlerinin onaylanması ve bu meşrulaştırmayla finansal olarak elverişli hale gelmesi. Ama, küçük de olsa bu liberal feminist başarı, 'kişisel olanın politik' oluşu, cinsel farklar, feminizmin bizatihi kendisi gibi karmaşık çelişkilerin –ve teorik üreticiliğin– varolan hâkim kültür tarafından kabul edilebilir fikirlere indirgenmesi pahasına ele geçirildi. [...] 'Kişisel olan politiktir' lafı, sıklıkla 'politik yerine kişisel' anlamına çevrildi (1987, s. 138).

Sally Potter her ne kadar bazı filmlerinde klasik anlatıya yaklaşsa da, sadece sinemanın piyasa ilişkilerinin değil, kendi konumsallığının da daima bilincindedir.

> Ancak farklı anlamlarını bildiklerini bildiğim çok yakın arkadaşlarım dışında o kelimeyi (feminizm) hiç kullanmam. Çünkü bir şekilde [feminizm] kendi varoluş nedenine yabancılaştırıcı bir şekilde hasar verdi. Ayrıca feminizm kelimesinin diğer kurtuluş mücadeleleriyle yeterince dayanışma ima etmediğini de düşünüyorum. Benim, hiçbir tekil grubun bütün gruplar özgürleşene kadar özgürleşemeyeceğine dair olan düşünceye sıkı bir biçimde adanmışlığım var. [...] Ancak, kadınların ve benim kendimin tarihsel ezilişini anlamanın benim için ne demek olduğunu asla bir yana bırakamam. [...] Eğer mücadele gruplarından birini bile tanımlıyorsanız, hepsini tanımlıyorsunuzdur. Yani, bilinç, daima benim çalışmalarımda olacak (Potter röportajı, Frilot).

Potter'ın hemen her filminde tüm karakterlerini asla tek boyutlu sunmaması, toplumsal çevrenin değişkenliğini, cinsel ve etnik farklılıkları tarihsel bir çerçeveden kapitalist üretim ilişkileri içinde örmesi, onun politik ve düşünsel konumunun bir sonucu, uygulamasıdır. Anlatı yapısını kuran da bu ilişkilerin bir matriksi olarak karşımıza çıkar.

Değişim Değeri Olarak Toplumsal Kimlikler ve Sınıf İlişkileri

Mulvey'in kuramının temeli "bakılan" olma konumu ve John Berger'in[5] *Görme Biçimleri*'nde dikkat çektiği "kadının kendi seyredilişini seyretmesi", aynı zamanda, tüm tarihsel yan anlamlarıyla "kadın"ın dilsel bir işaret olarak konumlandırılışının soyut ifadesidir. Bu konum, kendini yalnız dil içinde ya da sinemasal anlatımın görselleştirme pratiklerinde göstermez, aynı zamanda kadının, sosyo-ekonomik ilişkiler içindeki varoluş biçimini de mistikleştiren bir özellik taşır.[6] "Bakılan", bakan öznenin bir nesnesi konumuna indirgenirken, aynı zamanda değişim değeri taşıyan bir meta olmanın yolunu da açar ve ekonomik ilişkiler bağlamında bir çözümlemeyi de davet eder. Batı feminist çalışmalarında, ilkçağ filozoflarının söylemlerinden başlayarak kadının toplumsal ilişkilerdeki yerini analiz eden Luce Irigaray, bu mistifikasyonu sorgulayan isimlerden biridir. Irigaray, erkek ve kadın cinsiyetlerinin ayrılmış olmasına rağmen toplumsal düzenin eşcinsel (hom[m]sexual) olduğunu ve toplumumuzu düzenleyen kuralların, erkeğin ihtiyaçları / arzularını, erkekler arasındaki değişimleri, özel değer verme biçimlerini düzenlediğini belirtir. Ona göre kadınlar, bizatihi toplumu ve kültürü detaylandıran, bilinmeyen "altyapı" olsalar da, kadın bedeninin kullanımı, tüketimi ve dolaşımı sosyal hayatı ve kültürü mümkün kılar (Irigaray, 2010).

---

5. Ayrıca, Sally Potter'ın filmlerinde Berger'e teşekkür ettiğini de eklemek gerek.
6. Doane (2005b), "The Caught and Rebecca: The Inscription of Feminity as Absence" adlı makalesinde iki film üzerinden bu konuda oldukça net, açıklayıcı bir analiz yapar.

> Bütün ataerkil toplumları organize eden değişim sistemleri ve üretici olarak kabul edilen, değer biçilen ve ödüllendirilen biçimler erkeklerin işidir. Kadınların, göstergelerin ve metaların üretimi her zaman erkeğe referans verir. (Bir adam kadını alırsa babasına ya da erkek kardeşine para / bedel verir, anneye değil) ve kadınlar bir erkekten diğerine, bir grup erkekten diğerine geçer. Bundan dolayı iş gücü her zaman maskülen olarak varsayılır ve 'ürünler', kullanılacak nesneler, sadece erkekler arasındaki alım-satım işlemleridir (Irigaray, 2010).

Çözümlemelerini Marksist ekonomik terimlere dayandıran Irigaray, kapitalist ilişkilerin içinde asıl hedefin, kadının "uygunlaştırılma"sı olduğunu iddia eder ve bunun mantığını kurmaya çalışır.

> Zenginlik, şeylerin kullanımlarının onların biriktirilmesine tabi olması anlamına gelir. Kadınların kullanım biçimi, onların sayılarından daha az bir mesele midir? Onun (Kadının) temsil ettiği üretimsel kullanım değeri için bir kadına sahip olmak, erkek için kesin olarak vazgeçilmezdir; ama erkek hepsine sahip olmayı arzular. Onları 'biriktirmek' için, hem ardışık hem de üstüste, bir ölçüt ve standartlar olarak fetihleri, ayartmaları, mülkleştirmeleri sırayla saymak için. [...] Biri değil hepsi. Çünkü eğer (yukardaki) seri erişime kapanırsa, 'değer', onlara dışsal olan bir standartla –altın ya da *phallus*– ilişkili olmaktan çok onların arasındaki ilişkide yer alabilir. [...] Kadının bedeni, onun sahip olduğu özelliklerden dolayı önemli değildir, tek tek uygunlaştırılmasıdır 'değer' olan... Ama değişim sırasında kadınlara bir soyutlama olarak davranılmalı. Değişim işlemi, metaya içkin, ona özgü değerler bağlamında gerçekleşemez (Irigaray, 2010).

Kadının, paradan daha evrensel bir eşdeğer olduğunu belirten Lea Melandri de "ataterkil ideolojinin şimdiye kadar ürettiği en soyut ölçü"nün kadın olduğu saptamasında bulunur (aktaran De Lauretis, 1987, s.130).

Yani değişimi gizlemenin bir yolu, "kadın"ın, para değerinin ötesinde, güzellik, kırılganlık, cadılık, annelik gibi yüceltme ve yerme ilişkilerini kapsayan kültürel bir bağlamın içinde varlığını sürdürmesini sağlamaktır.

Herkesin Kadını, yoksul ama güzel ve bundan dolayı erkeklerin odağında olan, her erkeğin arzuladığı bir kadının film piyasasındaki ilişkilerde kendi arzuları dışında sürüklenmesiyle gittikçe kendine yabancılaşmasını, kadın hayatını sonlandırırken geriye dönüşle anlatan bir filmdir. Kadının saf aşkını (kendine ait olan arzunun yitimi) kaybetmesi hatırlamalarının merkezinde yer alır. Dönemin kadın çalışmalarına yakın duran Potter, *Altın Arayacıları* filminde kadının "altın" ile değişime sokulan bir meta olmasına ve dolayısıyla kadının kapitalist ekonominin temelini kuran "değişim değeri" ilişkilerinde konumlandırılışına göndermede bulunur. Doane, kadını bu dolaşımın içinden çıkaran Celeste karakterini izleyici olarak yorumlar (1990, s. 62). Bu yorum, göstergesel bir "nesne" olarak görülen kadının sinema aygıtı içindeki tarihsel "değişim" sürecine de işaret eder. Bu yorumu temel alırsak, Potter, tarihsel kurtarıcı "beyaz atlı prens" imgesini siyahi bir kadınla alegorileşti-

rerek varsayılan izleyicinin toplumsal cinsiyetini ve "kurtarıcı"nın kimliğini tersine çevirir.

Orlando'da, filmin kahramanının kadın cinsiyetine döndüğü dönem bilimin, pozitivizmin ve aklın hâkimiyet kazandığı bir dönemdir. "Kadınların arzuları yoktur, onlar nazlanırlar, çocukların büyümüş halidirler" gibi yargıların bilimsel kanıt gibi ileri sürüldüğü bir sahnede, bir inceleme nesnesi olarak alınan kadın üzerine söylemin nasıl kurulduğunu gösterir Potter. Hiç değişmeyen gençliği ve güzelliğiyle birkaç yüzyıl süren yolculuğunun kadın olma durağında *Orlando,* tüm mülkiyet haklarını kaybetmekle yüz yüze kalır. Özgürce dolaşmasını bile zorlaştıran abartılı geniş eteğiyle dışarı çıkar çıkmaz, bir arşidük hemen ona talip olur ve onu kurtarmayı teklif eder; ona âşıktır ve bu yüzden Orlando onun malı olmalıdır. Orlando reddeder. Bu da yetmez, bu kez de krallık Orlando'ya ancak –toplumun, tarihin ve kültürün mirasçısı varsayılan– bir erkek çocuk doğurursa haklarını verecektir, ama kendi arzularının reddi pahasına olacaktır bu:

> Anneler, babanın adıyla damgalanan ve onun eviyle ilişkili üretici enstrümanlar olarak değişimin dışında bırakılan özel bir mülkiyet olmalıdır. [...] Hem doğaya ait hem de kullanım değeri olarak kadın, toplumsal düzenin bizatihi varoluşunu tehdit etmeden meta biçiminde bir dolaşımda yer alamaz. [...] Onların sorumluluğu, onu (düzeni) değiştirecek bir müdahalede bulunmadan sosyal düzeni sürdürmektir. Annelerin ürünleri bu düzende legal hassasiyetlerdir, daha da ötesi, ancak baba ismiyle anılırlarsa, ancak erkeğin hukukunda kabul edilirse, yani erkek tarafından uygunlaştırıldıkları sürece... Toplum, erkeğin kendini oluşturduğu, erkek olarak kendini ürettiği, erkeğin insan olmaya, doğa-üstü varoluşa doğduğu yerdir (Irigaray, 2010).

Evet filminde, Potter'ın diğer çalışmalarında da görebileceğimiz "genç ve güzel" teması, toplumsal düzene giriş aşamasında kadına atfedilen bir değişim değeri soyutlaması olarak okunabilir. Bir sahnede, genç kız Grace, havuzun soyunma odasına doğru ilerlerken hararetle yaşlanmayı önleyeceğini söyler ve sahne, yanından geçtiği, yerleri temizleyen yorgun, beyaz saçlı bir işçi kadının kameraya bakmasıyla sonlanır. (Bu "değer"in sınıfsal bağı da işaret edilmiş olur.) Ergenliğin bir geçiş dönemi, bir kişilik olmaya evrilme olduğunu düşündüğümüzde, genç kız için bu yön, erkeğe göre bir kadın olma aşamasına dönüşür. Bu aşama, bir "değer" olma ile "değişime girme" olarak da yorumlanabilir. *Evet* filminde, çoktan "kullanım değerini" tükettiği eşinin yerine Grace'e "içini döken" koca, bu içini dökme "oyunu"yla genç kızı elde eder; bir başka deyişle, genç kız bir anlığına bir değer olduğunu hissetmiştir. Her ne kadar filmde açıkça gösterilmeyip ima edilse de, filmin "görünmez, ama asla kaybolmayan kirler" teması genç kızın dünyasındaki ilk kırılmadır.

Ginger ve Rosa'da, Rosa, sınıfsal konumunun yarattığı mutsuzluğunu, bir erkekle yaşayacağı "aşk" yoluyla kapatmaya eğilimlidir. Ama bu erkek, Ginger'ın "baba"sı Roland'dır. Bir başka deyişle, henüz yetişme aşamasında iki genç kızı ayrıştıran şey, birinin "değişim"in dünyasına girmesi ve ataerkil düzenin değerlerini yeniden üretiyor oluşudur. Bu filmde de, Roland'ın içini açması, bir "değer" verildiği duygusuyla Rosa'nın benliğini okşar. Entelektüel, bir zamanların aktivisti, toplumsal normlara boyun eğmeyen, öte yandan Ginger'ın annesine değer vermeyen, ama Rosa'yla aşkını mantıklıca savunan Roland tipini tartışmaya açar Potter. Rosa, aslında Roland'ın değerlerinin içinde sürüklenen pasif bir konumda olduğunun farkında değildir. Bir "değer" olarak karşımıza çıkan "güzellik ve gençlik", değişim değerini yükselten, yine kadının metalaşma sürecinin görünmezliğini sağlayan soyutlamalarından birisidir.

> [...] (Anneye karşıt olarak) bakire kadın, en saf değişim değeri olarak karşımıza çıkar. Bir olasılık, bir yer, erkekler arasında bir göstergeden başka bir şey değildir. [O] kendinde ya da kendi için var olmaz: Basit bir şekilde toplumsal değişimde gerçekten riskli olanı gizleyen basit bir kapalı zarftır. Bu bağlamda onun doğal bedeni, onun temsili işlevinde gözden kaybolur. [...] Kadınlıktan anneliğe geçiş ritüeli, bu zarfın bozulmasıyla tamamlanır. Bir kere çiçeksizleştirilmeyle birlikte kadın, kullanım değerine, özel mülkiyetteki kapanına sürgün edilir; erkekler arası değişim ilişkilerinden kaldırılır (Irigaray, 2010).

Burada Rosa'nın değişimde bir değer olarak "gençliği" ve arzulanan biri oluşu, filmde iki arkadaşın arasını, yani kadınlar arasındaki bölünmeyi de yaratan bir sebep olarak yer alır. Rosa hamile kalmıştır, anne intihara teşebbüs etmiş ve Ginger ve babası son sahnede hastanede iki ayrı bankta oturmaktadırlar. Ginger, babasına arkası dönük konumunu koruyarak, tüm olanları ve Rosa'ya olan kırgınlığını şiire dökerken, bir an babasını gözlemler ve o an, bir gün Rosa'yı affedebileceğine karar verir.

Böylesi bir bölünme, kadının tarihsel açıdan görünmez bir meta olarak inşasından kaynaklanır. Irigaray'a göre "Kıskançlık, nefret ve rekabet kadının simgesel düzendeki konumundan kaynaklanır, çünkü kadın bunların üstesinden gelebileceği bir simgesellik bulamaz kendine" (Sarup, 1997, s. 174). Kadın, değişim değeri içinde yer aldığı sürece, toplumsal ilişkilerin hâkim dengesine bir tehdit olmaktan çıkacak, kendi toplumsal varoluşunu –simgesel düzende– sürdürebilecektir. *Erkeğin Gözyaşları* filminde de *Ginger ve Rosa*'ya benzer, farklı arzuları olan iki kadının arkadaşlığını izleriz. Yine bu filmde de, "güzellik" değerini bir çıkış yolu olarak kabul eden Lola ile Susan'ın yolları ayrılır. Ama Potter bu filmde de kahramanlarını yeniden bir araya getirir. Toplumsal olarak ona biçilen değeri işlevsel olarak kullanan kadın kahraman, diğerinin anti tezi olarak varolur adeta, ama durum, filmsel kuruluşta asla birinin diğerini dışlamasına varmaz.

Öfke, sadece görüntü ve imgeyle işleyen moda dünyasını cinsel, etnik, sınıfsal kimliklerin işlevsel portreleri yoluyla sergiler. Herkes bir şekilde "moda" fenomenine inanmıştır. Kapitalist tüketim ilişkilerinin en verimli alanı olan moda endüstrisinin merkezinde dilsel bir işaret olarak "güzellik" soyutlamasının nasıl vücut bulduğu gösterilir. Filmdeki Lettuce gibi genç model yüzler, gerçekliği olmayan birer masal kuklası gibi imgesel biçimde dolaşıma girerek bir metanın yerine geçerler adeta. Modacılar, "Giysi sadece bir giysi değildir, bir vahiydir, mucizeler için gizli bir kanal gibi" diyerek kendilerini tanrısal bir yere koyarken, giysinin ötesine geçen arzuları taşıyan imge yüzler, "Güzel değilsen zengin olmalısın" diyerek para ve güzellik arasındaki değişimi açıkça ilan ederler. Sadece bir harf olan "M" ve uçucu bir madde olan parfüm ile kadın için üretilen ve dolayısıyla kadının dolaşımda kalmasını garantileyen bir illüzyon yaratılmış olur.[7] M göstereni, sonsuz gösterilenler dünyasında rahatça dolaşır, ama aslında ne olduğunun önemi yoktur. M, modanın metaları mistikleştirme sürecinde suç ortaklarını da yaratarak dolaşımda kalmaya devam eder. Tüm bir endüstrinin kârı "kadınlar" üzerinden sağlanır ama bir mankenin trafik kazası, diğerinin intiharı piyasanın hesaplarını sarsmaz. Bu kez "gençlik", bir kimlik biçimi olarak hedef alınır, dolaşıma sokulur.

Sally Potter'ın, kahramanlarını varolan sosyal ilişkiler içinde sınıfsal, kültürel ve ekonomik boyutlarıyla çizmesi, anlatı ve karakter ilişkilerini tek bir zeminde analiz etmeyi zorlaştırır. Özellikle kadının sosyal düzen ve hâkim sinema anlatım ve görselleştirme stratejileri içinde genellikle gizli kalan ekonomik nesneleşme boyutu da yönetmenin ilk uzun filminden başlayarak anlatısına yerleşir. Filmlerinde karşımıza çıkan "görünmez" olma vurgusu, sosyal düzende hâkim olanın (*self*) görünürlüğünü onaylamak için inşa edilmiş, kurucu bir ötekilik'in varlığını işaret eder. Bu, yalnızca kadın-erkek değil, doğu-batı, genç-yaşlı, siyah-beyaz gibi diğer ikili karşıtlıklar olarak da yönetmenin filmlerinde yer alır. Ancak bunlar anlatı çatısını ikili karşıtlıklara dayanan bir çatışma anlayışıyla kurmaz. Daha ziyade, karakterler toplumsal ilişkilerin maddi temelinde sürekli birbirine göre konumlanırlar; toplumsal, sınıfsal kimliklerinin süzgecinden birbirlerini görürler.

> Ne zaman insan olduğumuzu belirleyebilirmişiz gibi somut kanıtlar istersiniz... Büyük fikirler ya da sağduyu değil, ölçülebilir şeyler, görebildikleriniz... Her seferinde görmek isteyeceksiniz. Çünkü bilimsel yöntem bu... Ama durun bakalım, bu doğru olur mu? Nesnellik basit bir görüş olur mu? Embriyolojide gördüklerimizi yorumlarız ve ancak

---

7. Önce kadınlar için, M, İngilizce açılımların izinden, "M"ystery (gizem), "M"other (anne) olarak düşünülür ama ölümlerden sonra "M"ortality'yi (ölüm) çağrıştıracağı için, hedef kitle kadınlardan 12-16 yaş arası "gençlik"e çevrilir. Ve şiddete aşina olduğu düşünülen bu yaş grubu için M, "M"urder (cinayet) olarak açılım kazanır. Potter, burada toplumsal ve ekonomik kurumların her kimlikten genç üzerinden sistemi nasıl yeniden ürettiğini de genelleyerek ifade etmiş oluyor.

beklentilerimizi görebiliriz. Büyütülmüş spermaya bakanlar, içinde küçük bir insan gördüklerini sanmışlar. Başkaları da bunu kabullenmeye dünden razıymış, onlar da bu insancığı görmüş. [Resme] Bakın... İnsan mı fare mi? (*Evet* filminden biyolog kadın).

Sally Potter, filmlerinde, kendi tarihinin ve toplumsal konumunun bilinciyle, yarattığı karakterleri ve kendi kişisel deneyimleri aracılığıyla dünyayı tüm boyutlarıyla tartışmaya açar. Bu bağlamda, son yılların en muhalif ve alternatif film dili olanaklarını toplumsal cinsiyet ve kimlik üzerinden tartışmış olan feminist kuramlar, Potter'ın filmlerini kavramada önemli bir veri sağlar. Çünkü onun filmleri, belli bir bakışı hedef almak yerine çoğul bakışları davet eder. Farkında olmadan taşıdığımız toplumsal değerleri ve kurumsallaşmış yargıları sorgular Potter ve sinemasal estetiğini kurma biçimiyle de bunları görsel bir tartışmaya açar. Kamerasıyla arasındaki ilişki, onun bir kamera olmasının bilincini, bu kayıtları izleyen bir izleyici olduğu bilincini taşır. Tek boyutlu bir izleme ilişkisi olmaktan çok, katmanlaşmış, gizlenmiş, görünmez olanı göstermenin arayışını izleyiciyle birlikte gerçekleştirir, hatta bazen tango dansındaki gibi izleyiciyle yakınlaşarak birlikte hareket eder Potter... Bir yönetmen olarak Sally Potter, umudu, bazen anlatıdaki karakterlerin bakma ve varolma biçimine bazen de filmin sonuna yerleştirerek topluma dair yeni bir vizyon sunar. Bu filmleri izlemek, hem insanın derinliklerine hem evrenin sonsuzluğuna açılan bir şiir okumak gibidir.

Kaynakça

Benshoff, H. M. (2016). *Film and television analysis: An introduction to methods, theories, and approaches.* Londra: Routledge.

Büker, S. (2008). Feminist ve Psikanalitik Eleştiriye Giriş. S. Büker & G. Topçu (Ed.), *Sinema: Tarih/Kuram/Eleştiri* (s. 227-234). Ankara: Gazi Üniversitesi.

De Lauretis, T. (1987). Rehinking Women's Cinema. T. De Lauretis (Ed.), *Technologies of Gender* (127-147). Indiana University Press [1985].

Doane, M. A. (1990). Remembering Women: Psychical and Historical Constructions in Film Theory. E. A. Kaplan (Ed.), *Psychoanalysis and Cinema* (s. 46-63). NY&Londra: Routledge.

Doane, M. A. (2005a). The Caught and Rebecca: The Inscription of Feminity as Absence. S. Thornman (Ed.), *Feminist Film Theory: A Reader*, (s. 71-82) Edinburg University Press [1981].

Doane, M. A. (2005b). Film and Masquarede: Theorising The Female Spectator. S. Thornman (Ed.), *Feminist Film Theory: A Reader* (s.137-139). Edinburg University Press [1982].

Frilot, S. (TY). Sally Potter. Bomb Magazin. http://bombmagazine.org/article/1673/sally-potter (Erişim tarihi: 5 Ocak 2017).

Gilbey, R. (2009, 3 Aralık). There was no such thing as an easy ride. *Guardian.* https://www.theguardian.com/film/2009/dec/03/sally-potter-interview (Erişim tarihi: 16 Aralık 2016).

Haskell, M. (1998). *From* From Reverance to Rape, Female Stars of the 1940's. (Yazarın orijinal kitabından bölüm olarak yer almaktadır.) L. Braudy & M. Cohen (Ed.). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (5th edition, s. 562-575). USA: Oxford University Press [1974].

Johnston, C. (2005). Women's Cinema as Counter Cinema. Sue Thornman (Ed.). *Feminist Film Theory: A Reader* (s.31-40). Edinburg University Press [1975].

Hayward, S. (1999). *Key Concepts in Cinema Studies.* Londra: Routledge.

Irigaray, L. (2010). *Women on the Market: This Sex Which is Not One. [Bu metnin orijinali "Le marche des femmes"* adıyla yayımlanmıştır.] Milan: Feltrinelli.

https://caringlabor.wordpress.com/2010/11/10/luce-irigaray-women-on-the-market/ [1978]. (Erişim tarihi: 15 Aralık 2016).

MacCabe, C. (2000). Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses. J. Hollows,

P. Hutchings & M. Jancovich (Ed.). *The Film Studies Reader* (s. 201-206), (*From Screen 1974, 15*(2), 7-24 [1974].

Mulvey, L. (2008). Görsel Haz ve Anlatı Sineması (Çev. N. Abisel). S. Büker & G. Topçu (Ed.). *Sinema: Tarih/Kuram/Eleştiri* (s. 235-256). Ankara: Gazi Üniversitesi [1975].

Sarup, M. (1997). *Post Yapısalcılık ve Postmodernizm* (Çev. B. Güçlü). Ankara: Ark

Shoard, C. (2012, 4 Ocak). Sally Potter: I dreamt about the Nuclear Threat most Night. *Guardian.* https://www.theguardian.com/film/2012/oct/04/sally-potter-nuclear-threat-ginger-rosa (Erişim tarihi: 5 Ocak 2017).

Stam, R. (2005). *Film Theory: An Introduction.* Londra & NewYork: Blackwell.

Warren, S. (2008). By, For, and About: The 'Real' Problem in the Feminist Film Movement. *Mediascape, Ucla's Journal of Media Studies,* Fall,

http://www.tft.ucla.edu/mediascape/Fall08_Warren.html (Erişim tarihi: 5 Ocak 2017).

Márta Mészáros'un İzinde *Tarihi Yeniden Düşünmek*

Sevgi Can Yağcı Aksel[1]

> Kasırgalar ortasında yaşam boyu Yerimde tutunup kalmaya çalıştım. Gülünç, uğradığım kötülüklerden Daha fazlasını yapmayışım
>
> Attila József

Giriş

Macar yönetmen Márta Mészáros, 1931 yılında Budapeşte'de dünyaya gelir. Attila József gibi o da kasırgaların ortasında tutunmaya çalışan Macarların yazgısından payına düşeni fazlasıyla almıştır. Macaristan yeni bir dünya savaşına sürüklenirken henüz çocuktur. Gençliği II. Dünya Savaşı'nın sonrasına, yönetmenliğe başlaması ise 1956 Macar Özgürlük Savaşı'na rastlar. O dönem, Macar kadınlar yönetmen olamadığından Sovyetler Birliği'nde sinema okuyup Macaristan'ın ilk diplomalı kadın yönetmeni olarak film çekmeye başlayan Mészáros, yönetmen Laszló Karda ile evlenip Romanya'ya taşınır, orada belgeseller çeker. İki yıl sonra boşanıp ülkesine geri döner ve 1958'de, 31 Ocak 2014'te aramızdan ayrılan Miklós Jancsó ile hayatını birleştirir. Filmleriyle Macaristan sınırlarını aşarak dünyaya açılır. Kendi ülkesinde zaman zaman yasaklanan filmleri altmış ülkede gösterilir, yirmiden fazla büyük ödüle layık bulunur.

Çocukluğundan başlayarak çok dilli ve çok kültürlü bir yaşam süren, Avrupalı olduğunu, Macar kültürünü sonradan Jancsó sayesinde kavradığını her fırsatta dile getiren yönetmen (Mészáros, 2016), Jancsó ile yolları ayırır ancak paylaşımları dost, meslektaş ve üç çocuğun ebeveyni olarak Jancsó'nun ölümüne kadar sürer.

2016'da 85. yaşını kutlayan Márta Mészáros'un yaşamöyküsüne dair kurulabilecek her bir cümle için sayfalarca metin yazılabilir. Kuşağının göğüslemek zorunda kaldığı ağır travmalarla baş eden Mészáros için, çocukluk yıllarında tanıştığı sinema hayata tutunma yolu, filmleri ise kendisinin sık sık ifade et-

---

1. Doç. Dr., Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Öğretim Üyesi.

tiği gibi, "kişisel psikanaliz" olarak da tarif edilebilecek, özdüşünümsel birer yolculuktur (Portuges, 1993, s. 33). Bu yolculuk aynı zamanda Orta Avrupa'da kadın olmanın türlü hallerinin filmler aracılığıyla Batı Avrupa'ya aktarılmasına dair kültürlerarası iletişime büyük katkı sunan tarihsel bir serüvendir.

Belgesel filmlerle birlikte hakikat kavramı üzerine düşünmeye başlayan Mészáros, gerçeğin çok katmanlı yapısına işaret eder ve resmi tarih anlatılarını hakikat olarak kabul etmekle yetinmez. Kamerası büyük liderlerin, büyük zaferlerin öykülerine çevrilmez. Siyasi iktidarların yönetmeni olmayı, devlet gücünü arkasına alarak yükselmeyi, yandaşlığın alkışlarıyla gönenmeyi asla kabul etmemiştir. Rejimler, iktidarlar değişse de hegemonyanın ve ideolojinin kılık değiştirerek toplumda nasıl işlediğini, siyasal sistemin sokaktaki insana ne yaptığını sorgular. O daima sıradan insanların gündelik yaşam mücadelesinde gizlenen hakikatin peşindedir. Mészáros, Orta Avrupa'da politik iktidarların içyüzünü kadınların gözünden anlatır. Bu, başka bir Macar yönetmen olan István Szabó'nun bölge için söylediği "Siz politikayla ilgilenmezsiniz, politika sizinle ilgilenir" ve "Yüz elli yıldır bu ülkede aileler ideolojilere kurban verilir" (Yağcı, 2012, s. 78) sözleriyle de ifade edilen gündelik yaşam pratiklerini sinema aracılığıyla anlatma, Büker'in ifadesiyle (1995, s. 17), nesnelerdeki gizli anlamı ortaya çıkararak gerçekliklerden seçme yapma çabasıdır.

Anlatılmayan, susulan, belleklerde iz bırakmaya değer bulunmayan ayrıntılar, onun sinemasında tarih yazma anekdotlarıdır. Mészáros, tarih felsefesinin temel meselesine hâkimdir: Tarih yoktur, tarihler vardır ve iktidar odakları dışında kalanların, öncelikle kadınların görünür olmaları, kendilerine biçilen ideolojik formlar dışında mümkün olamadığından, sinema, karşı hegemonyayı kurabilmek için güçlü bir araçtır. Keith Jenkins'in dediği gibi (1997), geçmiş ile tarih, tek bir tarihsel okunuşu kaçınılmaz kılacak şekilde birbirine dikilmiş değildir. Ama ana akım anlatılara meydan okumak, göz ardı edilenlerin tarihini yazmak, cesaret ve mücadele demektir. Mészáros'un sinema anlayışı ve yaşamı da bu mücadeleden ayrı düşünülemez.

Bu bağlamda, bu çalışmada, Márta Mészáros'un yaşam serüveninin filmleri ile iç içe geçen belli başlı noktalarına betimleyici ve tarihsel bir perspektifle bakabilmek amaçlanmıştır. Bu betimleyici ve süreçsel seçki, bir yanıyla da, tarihsel hakikat söz konusu olduğunda "kim" sorusunun en az "ne" sorusu kadar önem kazandığı önermesini de göz ardı etmeden, Mészáros sinemasının filmlerinde aradığı hakikatin, sosyal tarihyazımına da katkı sunduğunu iddia etmektedir.

Türkiye'de filmleri oldukça sevilen, çeşitli festivallerde ve etkinliklerde gösterilen[2] ama Türkçe kaynakların kısıtlılığı nedeniyle biyografisine fazla

2. Son olarak Ankara Uluslararası Film Festivali-Sinebellek projesi kapsamında, *Sevgililerime Günce* adlı filmi 20 Mayıs Perşembe 2014 tarihinde, Seçil Büker'in katkılarıyla, Sevgi Aksel'in sunuşuyla izleyiciyle buluşmuştur.

aşina olunamayan Márta Mészáros'u daha tanınır kılmak için, yönetmenin Macarca söyleşilerine ağırlıklı olarak yer verilen bu makale, geride bırakmayı bir türlü beceremediğimiz acı ve mücadele dolu bir uzun yüzyılı, onun gözüyle yeniden düşünme denemesi olarak da nitelendirilebilir.

Çocukluk Çağı: Kayıplarla ve Sinemayla İlk Tanışma

Kimse köklerinden kurtulamaz
M. Mészáros[3]
Çıkamaz çocukluğundan dışarı kimse
F. H. Dağlarca

Annesi ressam, babası ünlü bir heykeltıraş olan Mészáros'un 1931 doğumlu olduğu söylenir ancak Hollósi'ye göre (2002) bu tarih, kesin bir tarih değildir, çünkü doğum kâğıtları kayıptır. Yönetmenin anılarına göre anne ve babası onu yurtdışı gezilerinde her zaman yanlarında götürürler. II. Dünya Savaşı'nın patlak vermesinden önce de birlikte Kırgızistan'a gitmişlerdir (Hollósi, 2002). Kırgızistan yolculuğu, şüphesiz hayatının en önemli dönemeçlerinden biri, aile açısından trajik bir dönüm noktasıdır.

Sosyalist ve Frunze'da Kırgız Sanat Akademisi'nin kurucularından olan baba, casusluk ithamıyla yargılanıp infaz edilir. Bir süre sonra annesi de üç çocuğunu geride bırakarak ölür ("Mészáros Márta Nyolcvan öt", 2016). Çocuklar önce yetimhaneye yerleştirilir, sonra üst düzey bir parti yöneticisinin himayesinde Macaristan'a götürülerek vesayet altına alınırlar (Hollósi, 2002).

Ebeveyn kayıpları, üvey evlatlık; ergenliğe kadar Macaristan'a dönemeyen Mészáros'un döneme ilişkin hatıraları sinemasında yeniden canlanıp hem kişisel tarihini hem toplumsal yaşamını her filmiyle yeniden tartışmaya açacaktır. Önce babası için bir belgesel çeker (Hollósi, 2002). Üçüncü yönetmenlik dönemi olarak adlandırılan otobiyografik günceler serisinde heykeltıraş karakteriyle de babasına selam gönderecektir (Portuges, 1993, s. 30):

> Onu alıp gitmelerinden sonra babamın akıbetini bilen olmamış... Yaşlı ressamlar ve heykeltıraşlar her şeyi ondan öğrendiklerini söylerler... Tabii geride kalan soru şu. Ona ne oldu? Sibirya'ya mı götürüldü? Öldürüldü mü? Bilmiyorum. Resmi kâğıtlar 1945 yılında vefat ettiğini söylüyor. Şimdi Moskova'ya giderek açılan arşivlerde onu bulup olanları öğreneceğim.

Filmde Juli, babasının akıbetini böyle sorgularken, gerçek hayatta Mészáros ise "politikaya kurban verdiği" (Szabó'dan aktaran Yağcı, 2012, s. 78) en büyük kayıpları şöyle anacaktır:

---

3. Princz, A. (1999). Central Europe Review. http://www.ce-review.org/99/19/kinoeye19_princz.html).

Babam Laszó Mészáros heykeltıraştı. Macaristan'da ve İtalya'da eğitim görmüştü. Amerigo Tot ile sınıf arkadaşıydılar, gençlik hikâyelerini ondan epey dinlemişimdir. [...] Babacığım çok sayıda ödül kazanmış. Batı'ya gitseymiş önü açıkmış ama Asya ve Macarların kökeni onu fazlasıyla heyecanlandırmıştı. Önce oraları görmek istedi. Solcuydu babam ama komünist değildi. Stalin Rusyası'nın Hitler Almanyası'nı andırabileceğini nereden bilsin... Kırgızistan'a gitti, orada bir yüksekokul kurdu, harika heykeller yaptı ve otuz üç yaşında öldürüldü... (Vig, 2016).

Babamı Sovyet güçleri öldürdü; annem 33 yaşında hastanede öldü. Sanırım onu da öldürdüler... Annem Stalin'e eve gidebilmemiz için mektuplar yazardı. Artık Sovyetler için düşman devlettik, ne gitmesi! O zamanlar artık insan hayatının bir değeri kalmamıştı. İnsanların yarısı ya cephede ya Gulag'ta öldüler. Babamdan da kurtulmaları icap etti demek ki. Bundan ne zaman söz etsem kendimi bir filmi anlatır gibi hissederim. Öykünün dışında kalırım. Sanki bunca şeyi yaşayan ben değilim. Hayatta kalabilmek için tüm bu felaketleri beynimden uzak tutmaya çabalıyorum. Bilimsel araştırmalar da ölüm kamplarından kurtulup hayatına devam edebilenlerin anılarını silebilenler olduğunu gösteriyor. Ben çocukluğumun mekânlarına, Kırgızistan'a yarım yüzyıl sonra ilk kez gidebildim. Her şey çok değişmiş. Ne evimizi ne sokağımızı ne de okulumu tanıyabildim. Sanki ilk kez gidiyordum. Beynim hatırlamayı reddetti. Ruhumsa... Ah işte o başka bir konu (Mészáros'tan aktaran Szegő, 2017).

Beyni hatırlamayı reddettikleriyle, ruhu bir türlü unutamadıklarıyla meşgul olanların hayata tutunmaları için sanat, en büyük kurtarıcılardan biridir. Mészáros için bu kurtarıcı, Lenin tarafından "tüm sanatlar içinde en önemlisi" (aktaran Büker, 1995, s. 5) olarak tarif edilen sinemadır. Kırgızistan döneminin Mészáros'un sinema aşkının miladı olduğunu da belirtmek gerekir. İzlediği ilk film *Ormanın Kitabı*'dır (*A Dzungel Könyve,* Żoltan Korda, 1942). Savaş döneminde kent sinemaları bu filmi müttefik Amerikalılardan satın almıştır.

Açlıktan midemiz gurulduyordu. Korkunç koşullar altında yaşamaya çalışıyorduk. Sinemaya gidişimiz mucizeler dolu bir dünyanın varlığını göstermiş oldu. O günden beri sinemayı bir mucize olarak addederim; öyküler anlatabileceğim bir mucize (Mészáros'tan aktaran Patakfalvi, 2016).

Mészáros, öyküler anlatmayı mümkün kılan sinemasal mucizenin peşinden inatla gider. Yönetmen olmak için başvurduğu dönemde Macaristan'da kadınlar yönetmenlik eğitimine kabul edilmemektedir. Sonradan yakın arkadaşlık kuracağı Péter Bacsó ile Károly Makk'ın kendisine kapıyı göstermesi, *Günce Üçlemesi*'nde de yazgısının yeni bir yol ayrımı olarak yer bulacaktır.

Sosyalist düzen inşası, toplumun kalkınması için geleceği yalnızca bireylerin iradesine bırakmaz. Devlet, sosyalist düzenin yerleşmesi, sürmesi ve sonraki kuşaklara aktarılabilmesi için bir baba, bir öğretmen gibi, insanlara roller ve ödevler vermekte (Yağcı, 2013), toplumun gereksinimi ve bireylerin iyiliği için onlara uygun meslekleri de kendisi belirleyebilmektedir. Daha bebeklik çağından itibaren çocuklara sosyalist kültür aktarımının sağlanmasını bu işi

yalnızca aileye teslim edemeyecek kadar önemseyen, kapitalizm tehlikesinden insanları bebeklik çağından itibaren korumayı görev bilen bir rejim söz konusudur. Bebekleri gündüz bakım evlerinde sosyalizmi benimseyecek biçimde yetiştiren devlet, kadınları yönetmen olarak görmektense doktor ve öğretmen olarak görmeyi tercih etmektedir (Yağcı, 2013). Cinsiyet rollerinin toplumsal kurum ve yapılarla, geleneksel bir anlayışla belirlenmesi, çoğu toplumda kadınların diğerleri ile olan ilişkileriyle tanınması, toplumsal ve psikolojik baskıların kişilik yapılarında kendini göstermesi (Öztürk, 2000, s. 16) yalnızca Batı dünyasının değil, karşıt kutup olan sosyalist blokun da meselesidir.

Mészáros ise sinemacı olma yolunda önüne çıkan kadın olma yasağını kabul etmez. Kendi bildiğini okur ve Sovyetler Birliği'ne giderek Gorki Enstitüsü'nün ilan ettiği bursa başvurur (Patakfalvi, 2016). 1934-1946 yılları arasında Sovyetler Birliği'nde yaşamış olduğundan, iyi dil bilmesinin de avantajıyla mülakatı başarır (Varsányi, 2011). Moskova'da dünyanın en eski film okulu olarak kabul edilen, 1919'da Kuleshov ve Gardin tarafından kurulan, Eisenstein'dan Tarkovski'ye birçok ismin yolunun kesiştiği VGIK'e, Rusya Devlet Sinematografi Üniversitesi'ne kabul edilir ve 1956 yılında diplomayı alır. Montaj ve gerçeklik ilişkisi üzerine derin eğitimler aldığını kestirmek güç değildir.

Erdel bölgesinden bir yönetmene âşık olan Mészáros, onunla evlenip Romanya'ya yerleşir ve birbiri ardına belgeseller çeker. Bu imkânı, Sosyalist Blok ülkelerindeki dolaşım serbestisinden yararlanarak bulabilmiştir. Mészáros evliliği boyunca orada kalır, boşandıktan sonra Macaristan'a geri döner. Sinema aracılığıyla tanıştığı Miklós Jancsó ile 1958'de evlenecektir (Varsányi, 2011). *Yolculuk Güncesi* (*Utinapló*, 1980) adlı belgesel filminde bu yıllar konu edilmiştir. Belgesel için 2-8 yaşlarını geçirdiği Moskova, Leningrad, Kırgızistan'a gittiğinde o yıllardan söz etmenin ne kadar zor olduğunu da vurgular. Kendi geçmişini, 60'ların sırlarla ve acılarla dolu perdesini aralamaya kalkışan yönetmen açısından bu büyük bir cesarettir (Portuges, 1993).

Belgeselden Kurmacaya: Sıradan İnsanların Hakikatleri

1950'lerden itibaren film yapmaya koyulan Mészáros, Bükreş Buftea Studio'nun belgesel filmler bölümünde çalışmaya başladığı andan itibaren, kendisini toplumun farklı kesimlerine, farklı hakikatlere, mikro düzeyde etkileşimlere büyüteçle bakarken bulur. Sinema serüvenine belgesel filmlerle başlaması, dönemin Macaristan'ını yakından görmesinin bir yolu olmuştur (Gregus, 2010). Bu vesile ile taşraya gidebilmiş, insanların arasına karışmış, kamerasını seçkinler yerine sıradan insanlara yöneltmiştir (Gregus, 2010). "Entelektüel temalar çok ilgimi çekse de entelektüeller beni asla heyecanlandıramadı" der (Mészáros'tan aktaran Gregus, 2010). Jenkins'in de (1997) yorumuyla her zaman egemenler ve marjinaller vardır. Ezenler ve ezilenler vardır.

Odaktakiler ve dışlananlar vardır. Her bilgi güç dahilinde dağılabilmektedir. Ve her tarih çalışması, aslında iktidar çözümlemesine de olanak tanımaktadır (Jenkins, 1997). Yönetmenin belgeselleriyle yaptığı böylesi bir tarihyazımıdır.

Bu bağlamda yön bulan yönetmenlik anlayışı, belgeselciliği, kurmaca filmlerindeki belgesel göndermeleri ve karakterleri oluşturmasına da büyük katkı sunacaktır: "Hemen hemen her kurmaca filmimi bir belgesel filmim oluşturdu; dokumacı kadınları, fabrika işçisi kadınları böyle buldum" (Mészáros'tan aktaran Gregus, 2010) diyen Márta Mészáros, aldığı sinema eğitiminin yanı sıra çektiği onlarca belgeselin de sinema alanındaki eğitiminin temel bir parçası olduğunu ifade eder (Portuges, 1993, s.26).

Hakikati aramak, tarihi sorgulamak, unutturulmak istènene karşı çıkmak, belleğin önemini ortaya koyarken, Stalin döneminin Macaristan'daki izleri ve Kádár rejiminin sertliği pek çok meslektaşı tarafından filmlerde temsil edilmekten kaçınılsa da, Mészáros unutmayı reddeder (Portuges, 1993, s.17). Kundera'nın dediği gibi, "ulusal bilinci organize bir biçimde unutturmak çabası"na karşı direnir. Retrospektif anlatılar, hem belgesel hem kurmaca sinemacılığının temelini oluşturacaktır. Her ne kadar filmlerini incelerken ayrı kategoriler ve dönemlerden söz edilse de onun filmlerinde anlatılar montajla, zamanlar ise bir döngüsellik uyumuyla güçlü anlatılar yaratabilmesine katkı sunacaktır.

Márta Mészáros Bayan Jancsó'ya Karşı

> Beni Macar yapan Jancsó'dur. Bu ülke hakkında bildiğim ne varsa ondan öğrendim. Onsuz buraya geri dönmek çok daha güç olurdu. Çok yakın bir ilişkimiz oldu, aynı konular üzerine kafa patlattık, aynı temalarda filmler çektik. On dört yıl da evli kaldık ve bu bağ onun tarafından koparıldı. Boşandık. Bütün zamanımı alan çocuklarla kalakalmıştım. Onlara zaman ayırmalıydım, hiç ama hiç kolay olmadı ama insan bir şeye mecbur kalırsa üstesinden geliyor (Mészáros'tan aktaran Portuges, 1993, s. 22).

Macaristan'a dönen Mészáros, bir oda kiralayıp zor koşullarda yaşamaya çabalar. Miklos Jancsó ile 1955 yılında tanışmışlardır. Jancsó, onun belgesel filmini inceleyen komisyonun jüri üyelerinden biridir. Mesleki ilişkileri gibi gönül ilişkileri de derinleşir ve 1958'de evlenirler ("Meghalt Jancsó Miklós", 31 Ocak 2014).

Bu evlilik, kadın yönetmen olarak çıktığı yolun seyrini oldukça etkilemiştir. Bayan Jancsó olmak, onu bir yandan sinemada egemen erkek dünyasının acımasızlığından korurken, bir yandan da Macarların gözdesi Miklós Jancsó

adının gölgesinde kalmamak, kendi imzasıyla varolabilmek gibi meşakkatli süreçlerle karşı karşıya bırakacaktır (Hollósi, 2002). Başka bir açıdan, Jancsó ile evliliği kamuoyunun gözünde onu ayrıcalıklı bir yere oturttuğu kadar, ondan beklentiyi de yükselten, sınırlandırıcı bir etki oluşturacaktır (Portuges, 1993, s.12). Bu etkiyle mücadele Mészáros'un yaşamında büyük yer tutmuştur. Jancsó'yu Bayan Jancsó'ya dönüşmeden sevmeye çabalar. Devletin tarif ettiği evlilik biçimi, kadın erkek rolleri ve ilişkileri düzenleyen her türlü dogmayı hem özel yaşamında hem filmlerinde reddetse de basmakalıp ithamlara maruz kalır.

Birçok ödül alan ilk uzun kurmaca filmi *Gün Bitti*'yi (*Eltávozott Nap / The Girl,* 1968) çeker. Filmin konusu bir anne ile evlatlık verdiği çocuğunun ilişkisidir. Başrolde, 60'lı yılların uluslararası üne sahip oyuncusu / beat müzik yıldızı Kati Kovács oynamaktadır. 2016'da 72. yaşını kutlayan Kovács da, Mészáros gibi dönemin politik çerçevesinin ötesine geçmeyi başarmış, Macar popüler müziğine yön vermiş önemli bir sanatçıdır. Mészáros'un ilk filminin adını da Illés ve Kovács'ın şarkısı vermiştir (*"Akivel ő nem énekelt"*, 2016). Yönetmenin beat müziğe ilgisi Kati Kovács ile başlamış, müzik bu filmde Kati Kovács'ı düşünmesine yol açmıştır.

Daha önce Macaristan'da hiçbir kadın yönetmen uzun kurmaca film çekmediği için para bulmakta güçlük çektiğini anlatır. İnsanların, bu işe neden kalkıştığını açık ya da gizliden sorguladığını ifade eder. "Bugüne kadar çok iyi belgesel filmler yaptın, şimdi vasat kurmaca filmler yapacaksın da ne olacak? Kadınlar kurmaca film yönetmekten anlamaz" diyenler (Soós, 2016; Vig, 2016), Jancsó'nun elinden tutacağı kehanetinde bulunanlar çoktur. Eninde sonunda filmi Jancsó'ya teslim edeceğini iddia edenlerden, en azından kurguyu Jancsó'ya bırakacağını söyleyenlere değin güçlü bir cephe ile karşı karşıyadır. Jancsó ise ne filmi yönetir ne de kurgusuna karışır. "Niçin karışsın ki!" der Mészáros, "... karışmış olsaydı tamamen farklı bir film çıkardı. O film diliyle ilgili denemeler, buluşlar konusunda bir dâhiydi, bense kendi hikâyelerimi gerçekçi bir biçimde çekme peşindeydim" (Mészáros'tan aktaran Vig, 2016).

> Fransa ve Polonya'da çok çalıştım. Beni kolayca kabullendiler ama Macaristan tutucuydu. Evet, sinemaya başladığım yıllarda erkek arkadaşlarımın beni desteklemiş olmaları büyük avantajdı. Jancsó da daima desteklemiştir beni. Her şeyden önce Macar tarihini yorumlamayı ondan öğrendim. Her ne kadar filmlerinde kadınları erotik, bazen estetik dekor olarak kullansa da kadınlara ve kadın özgürlük hareketlerine saygı duyan biriydi. Bense filmlerimde özne olarak mücadele eden, güçlü kadınları seçtim (Mészáros'tan aktaran Patakfalvi, 2016).

Bu tarif, Mészáros sinemasını takip edenlerin de kolayca hemfikir olacağı üzere, ilk filminden son filmine, yapıtlarının hemen hepsi için geçerlidir. Sinematografik anlatısı yıllara yenilmeyen, savrulmayan bir tutarlılığa sahiptir; Jancsó'nun desteğiyle ve Jancsó'ya rağmen.

Mészáros'un kendi ayakları üzerinde durabileceğine ilişkin güven kazanması zaman alacaktır. Bu zorlu sınav, filmin İtalyan eleştirmenler tarafından keşfedilip Pesaró Film Festivali'ne davet edilmesiyle aşılacak, filmlerine Batı dünyasının kapıları açılacaktır (Soós, 2016).

Pusula Batıyı Gösteriyor

> Benim filmlerimde sıradan insanın hayatındaki büyük ama sıradan şeylerden söz edilir. Aslında filmlerim bu yüzden dünyaca tanınmıştır (Mészáros'dan aktaran Gregus, 2010).

İlk filminin İtalyan eleştirmenlerce beğenilmesi ve Batı Avrupa'da festivalden festivale dolaşarak ödüller alması, sonraki filmlerinin de tanınmasında büyük bir etkendir (Patakfalvi, 2016). İlk filminden sonra Mészáros, Batı Avrupalı feminist film eleştirmenlerinin dikkatini çeker (Hollósi, 2002). Onların övgüsü, Macaristan'da yergiye ve eleştiriye davetiye çıkaracak, daha ilk filminden itibaren feminist olarak nitelendirilmesi, sosyalist rejimin resmi sözcüleri ve sanat alanındaki kanaat önderleri tarafından "Batı ideolojisinin temsilcisi" olma yolunda bir yozlaşma yaşadığı gerekçesiyle eleştirilmesine yol açacaktır. Yönetmen o zamanlara ilişkin kadın sorununa yaklaşımının, Batı'dan beslenen bilinçli bir tercih olmaktan ya da kadın hareketlerinin Batı Avrupalı reçetelerine yaslanmaktan ziyade, kadın olmanın, sosyalist dünyanın kadınlarını anlamada ve anlatmada başarılı olmasına yarayacağı inancıyla geliştiğini bildirir (Hollósi, 2002). Gerçekten de erkek yönetmenlerden farklı bir estetik dili olduğu hemen anlaşılmıştır. Dönemi açısından Hollósi'ye göre bir Godard, bir Truffaut, bir Jancsó değildir; onun için henüz "yeni bir sinema dili" yaratmış denemeyebilir ama ilk filminden itibaren konu seçmedeki cesareti ve kadın temsillerindeki yaklaşımları, adı sıralanan yönetmenlerin hepsiyle kıyaslanacak güçtedir (Hollósi, 2002).

Mészáros ilk filmin ardındaki ani parlamaya ve film yapma arzusuna en büyük etkenlerden biri olarak 68 rüzgârını işaret eder. Fransız ve İtalyan öğrencilerin ayaklanması ve ateşli ruhları, Jancsó ve Mészáros'u da derinden etkilemiştir; "Hayatın güzelleşeceğine dair umut vermişti" diyen Mészáros (Soós, 2016) heyecanla beş film daha yapar. Bu heyecan Avrupa'nın Batısı için sosyalizmle kucaklaşma, Doğusu içinse sosyalist rejimin özgürleşmesi umuduyla doludur.

O dönemde, bir yandan da 1963 yılından itibaren değişen üretim yapısı, *Mafilm*'in kurulmasıyla hız kazanmıştır. Filmler artık dört stüdyoda hazırlanmaktadır. Macar sinemasının gelişimine katkı sunacak üç ana kategoride film üretildiği söylenebilir. İlki yerel nitelikli, toplumsal filmlerdir. Yazgı meselesinin

ele alındığı, önceden yok sayılan, bastırılan sorunların deşifre edildiği bir anlayış, bu kategori için söz konusudur. İkinci olarak, yönetmenlerin ortaklaşan kuşak deneyimlerinin ön plana çıktığı filmlerden söz edilebilir. Yönetmenler sıklıkla kendi kuşaklarının deneyimlerine ayna tutarak yakın geçmişin travmalarını bu kategoride üretilen filmlerle sorgular. Üçüncü tür ise, kişisel nitelikli filmlerdir. Yönetmenler kamera ile özgeçmişlerini yazarlar. Mészáros sineması bu üç türün de özelliklerini hemen her filminde içermektedir denilebilir ("A magyar filmmüvészet", 2017).

Hale (A Holdudvar / Binding Sentiments, 1969) filminde başkahraman yüksek sınıftan bir adamın dul eşidir. Bu ayrıcalıklı zümreden hak talep etmemeye, örneğin yüksek gelirle dul maaşı almamaya kararlıdır. Film Paris'te gösterilirken tesadüfen kültür bakanı da oradadır. Film Macaristan'da yasaklanır, çünkü Mészáros'un dediği gibi o yıl kültür politikası sertleşmiş, Sovyetler de Çekoslovakya'yı işgal etmiştir (Soós, 2016). Ancak film bir yıl sonra Cannes'a davet edilir ve beğenilen filmlerinden biri olur.

Güzel Kızlar Ağlamayın (A Szép Lányok Ne sirjatok / Don't Cry Pretty Girls, 1970) filminde ise evlenmek üzere olan genç bir işçi kadının ilk cinsel deneyimini nişanlısı yerine yakışıklı bir müzisyenle yaşamayı seçmesini işlemiştir. Bu filmin çekimi ise Kádár döneminin en önemli kültür politikası ideoloğu, parti sekreteri György Aczél tarafından durdurulur. Beat müziğin filmlerdeki kullanımı, diğer filmlerle ortak noktalarından biridir. Anlatıda önemli bir sesçil evren kuran Mészáros, filmlerinde kadınların özgürleşmesine tanıdığı olanağı müzikle de pekiştirir. Popüler olan, yüksek kültüre ait olmayan müzikleri filmlerine dahil eder. Kati Kovács müziği, vazgeçmediği yol arkadaşıdır. Altmışlı yılların sonu ve yetmişlerin başı, beat türünün ortaya çıkması, aynı zamanda popüler kültürde de kendini gösteren kuşak çatışmalarına, rejime ilişkin anlayış farklılıklarına da işaret etmekte ve Mészáros dramaturjisi, Kati Kovács gibi bir ismi filmlerine dahil ederek kuralları yıkmakta, müzik kültürüne ilişkin yenileşme hareketlerine taraf olmaktadır. *Güzel Kızlar Ağlamayın*, müzikal bir film olarak hem bir dönem belgeseli hem de kuşağa ait bir manifestodur (Gelencsér, 2001). Bu manifestoya yer verişi, melez anlatı türlerine, melez medya ürünlerinin sinema dilini kuruşuna katkısı da dönemin genel eğilimlerinin dışında, Macar sinemasına getirdiği yeni bir soluktur.

Popüler müzikleri filmlerinde kullanması, Mészáros filmlerini popüler filmler olarak tarif etmemize yol açar mı? Popüler olanın kullanımı, eleştirel bir dil üretmeye, dışlananı içermeye, kâr amacı değil, sanatsal ifadeyi güçlendirme amacı taşımaya meylettiği sürece bu soruya net bir cevap vermek kolay değildir. Öztürk'ün de belirttiği gibi (2000, s. 39), ağırlığın eğlenceden, kâr etme kaygısından, kısa süreli rahatlatma amacından, vasatlığın tekrarından yana olmadığı, geniş bir kitleye ulaşarak hasılat rekorları kırma peşinde koşmadığı, ticari kaygıların ön planda olmadığı filmler için popülerlik iddi-

ası tartışmalıdır. Özellikle Sosyalist Blok sineması için yasaklı Batılı popüler anlatı türlerinin, müziğin, görüntülerin kullanımının kendisi de muhalif bir iddia ve eleştirellik anlamına gelebilmektedir. Öztürk'ün her popüler olanın sanatsal olandan uzaklaşmayacağı ve bu ayrımda pazarla ilişkinin önemli bir belirleyen olduğu saptaması da (2000, s. 40) düşünüldüğünde, sinemasal kâr ve pazar kavramlarının olmadığı sosyalist toplum mekanizmasında popülerlik kavramının kendine özgü tariflerle geliştirilerek ele alınması gerektiğine dair bir parantez açmak da, bu noktada anlamlıdır.

1973 yapımı *Nefes Alabilmek* (*A Szabad lélegzet / Riddance*) filminde de temel sorun, işçi bir kadının ikilemleridir. Film, işçi kadının, sevgilisine üniversite öğrencisi olduğu yalanını söylemesini konu alan bir hakikat araştırmasıdır. *Evlat Edinme* (*Örökbefogadás / Adoption*, 1975) ise genç yaşında dul kalan bir işçi kadının, kadın festivalinde tanıştığı bir adamla beraber oluşunu, çocuk sahibi olmak istemesini, adamın kabul etmemesi üzerine de bir bebek evlat edinmeye karar vermesini konu alır. Burada evlat edinmeyi özendirmekten çok kadının kendi yolunu istediği biçimde çizebileceği, erkeklerin desteği olmadan da bunu yapabileceği mesajı verilmektedir (Hollósi, 2002).

Evlat Edinme Berlin'de Altın Ayı ödülünü alır. Meszáros "Berlin Film Festivali'nde ilk kez bir kadın yönetmen büyük ödülü almıştı ve bu bana biraz özgürlük alanı tanıdı" der. Artık "para dilenmek" zorunda değildir. Akabinde bir de burs kazanarak Paris'e gider.

Bu ilk filmlerindeki anlatı ortaklığına ilişkin, 1950'li yılların politik ve estetik şematizminden uzaklaşıp işçi karakterlerin ideolojik roller dışında temsilinin beyaz perdeye taşınması, ilk sırada söylenmesi gereken özelliktir. Hakikate belgeselcilik anlayışının da verdiği soğukkanlılıkla yaklaşan Mészáros, karakterleri olabildiğince kendi halleri ve doğallıkları içinde sunmaya özen göstermiş, hiçbir ekonomik, ideolojik, sosyolojik modelin mesaj kaygısını filmlerine taşımamıştır. Kadın ruhunda kopan fırtınalar, çatışmalar ve bu çatışmaların entelektüel, ahlaki, psikolojik çözümlemeleri onun sayesinde Macar sinemasında kendine yer edinir (Gelencsér, 2001). Karakterler kendi hallerinde insanlardır. Onlar, çözüm önerisi sunmak ve toplumu eğitmek derdinde olmadan da kahramandırlar.

Paris'te kazandığı bursla yazdığı *Dokuz Ay* (*Kilenc Honap / Nine Months*, 1976) en büyük tartışmalara yol açan filmlerinden biri olur. Mészáros'un bu filminde başkarakter, evli bir profesörden çocuk sahibidir. Tek başına çocuk büyüten fabrika işçisi bir annedir. Fabrikada tanıştığı bir mühendisten de hamile kalır. Mühendis, kadının üniversite eğitimini bırakması koşuluyla kendisiyle evlenmek ister. Kadın itiraz eder, adamın ailesi de çocuklu kadını gelin olarak istemeyince yollar ayrılır ve babası tarafından istenmeyen bir bebeğin daha annesi olur.

Mészáros bu başrol için *Tanık* (*Tanú / The Witness*, Péter Bacsó, 1969) filminde izleyip hayran kaldığı Lili Monori'ye teklif götürmüştür. Ancak oyuncu hamiledir ve doğumu yakındır. Mészáros bunun sorun olmadığını, filmin çekimine gerçek bir doğum sahnesi ile başlayabileceklerini söyler. Adını açıklamak istemeyen bir doktorun gözetiminde söz konusu doğum gerçekleşir ve filme dünyaca ün kazandırır. Bu, daha önce hiç gösterilmediği şekilde doğuma tanık olunan ilk filmdir (Soós, 2016). Fırtına da bu yüzden kopar. Mészáros'un neden böyle bir sahneye gereksinim duyulduğu sorusuna verdiği yanıt, kendisine bunu sormak yerine erkek yönetmenlerin neden doğum yerine ölümü, cinayeti, yıkımı, kariyeri anlatmayı seçtiklerini sormak gerektiği olur. "Her filmde silah tutup insan öldürüyorlar" diyerek bu durumun kabul edilmesine ama doğurmanın fırtınalar koparmasına tepki gösterir ve meydan okur. O güne kadar dünyaya çocuk getirmenin ne olduğu üzerine düşünmek, doğumun zorluğunu kavratabilmek, kimsenin kalkışmaya cesaret edebileceği bir şey olmamıştır. Doğumun ve ölümün, varlığın en önemli iki anı olduğunu ifade eden yönetmen, Macarların da bu konuda konuşmaktan hoşlanmadığını söyler. Ölümün insanlar tarafından doğal karşılanmasının ama doğumun bir tabu olmasının, erkeklerin seks algısı ile ilişkili olduğunu ifade eder (Soós, 2016).

Meszáros, bir mahremin deşifre edilmesi kadar, bir kadının "kocaya varmadan" ondan bir çocuk sahibi olmak istemesinin de kara listeye alınmasına yol açtığını, eleştirmenleri ve Macar izleyicileri kızdırdığını bilmektedir. Hem yönetmen hem oyuncu, özellikle kadın izleyicilerden korkunç eleştiri mektupları alırlar. İki kadın da hakarete uğrar. Ancak Batılı film festivallerinde izleyici filme sahip çıkmış, bu yapıt da ödüle doymuştur. Ülkede her türlü yaptırımla karşılaşan filmi, Paris'ten Hindistan'a sinemaseverler sahiplenir. Böylece Mészáros gerçekçiliğin, ama erkeklerin gerçekçiliğinden tamamen farklı bir gerçekçiliğin sözcüsü olarak geri adım atmaksızın yoluna devam edecektir (Soós, 2016).

Mészáros filmlerinde evlilik, duygusallığın ötesinde politik bir meseledir, çünkü evlilik politik bir kurumdur. Karakterler evlilik kurumunu, aile kavramını sorgulayıp durur. Karakterleri genellikle geleneksel aile kurumunun dışında sosyalleşmiş, toplumun ötekileştirmesine maruz kalmıştır. Kendilerine yüklenen toplumsal cinsiyet rollerinin dışında varoluş mücadelesi veren bu kadınlar, sıradan hayatların hep göz ardı edilen kahramanıdırlar (Parvulescu, 2009, s. 80).

Mészáros'un film yaptığı dönemler, özellikle 60'lar ve 70'ler, bir anlamda revizyon yıllarıdır. Bu yıllar içinde evlilik ve aile değerleri, sosyalist toplumun önemli yapıtaşları olarak ön plandadır. Bu da aslında kadın sorununun ve devrimin kadınlara verip de tutmadığı sözlerin sanata yeniden konu olduğu bir dönemdir (Parvulescu, 2009). O, sosyalist sistemde Marx ve Freud'un bir

arada sunulan sosyalizm ve cinsellik tariflerinin yorumlanmasıyla uygulanan devlet feminizminin tektipleştirici proleter kadın tariflerine de, muhafazakâr sistemlerin emeğini görünmez kıldığı, varlığını yok saydığı kadın anlayışına da, kapitalist sistemde metalaştırılan kadına da karşıdır. Tüm iktidarların güçlerini kadınlar üzerinde pekiştirdiğine de tanıktır.

Ortak Yapımlar

Kendi ülkesinde kolay kabul görmeyen, kadına rejim içinde biçilen resmi rollerden saptığı, rejimin kusursuz olmadığını ima ettiği için Stalinist sinema sansürlerinden bir türlü kurtulamayan Mészáros, dünyada ses getirdikçe ortak yapımlara yönelerek hayal kırıklığına düşmekten kendini korur. Edindiği ün sayesinde 70'li ve 80'li yıllarda Fransızların en başarılı ve tanınmış oyuncuları filmlerinde oynar. Ortak yapımlar, onun Batılı film endüstrilerinin ve sanat dünyasının bir parçası olmasını da sağlamış, Orta Avrupa'nın kendine özgü güçlüklerinin ve güçlü yönlerinin, kültürel zenginliklerin ve Batı'dan farklı hüznünün anlaşılmasına da vesile olmuştur.

> Dünya hakkında, Avrupa ve Macaristan'daki bunalımlar hakkında söylediklerim ilgilerini çekmedi. Aile ve annelik hakkında söylediklerim onları rahatsız etti. Bir yandan da rejim değişiminden önce, demir perdenin ardında neler olup bittiği Batı'da çok ilgi çekiyordu. O zaman yurtdışına satılmayan, festivallerde ödül almayan filmim neredeyse yoktu (Mészáros'tan aktaran Borzák, 2014).

Ülkede aldığı tepkiler her zaman teşvik edici olmasa da cesaret kırıcılıklarına rağmen, filmlerin en azından Paris'te gösterime gireceğini biliyor olmanın kendisine iyi geldiğini, François Truffaut'nun hakkında bir şeyler söylemesinin, kendisini yok sayan ideolojik Macar eleştirmenlerin yol açtığı üzüntüyü bastırdığını söyler (Patakfalvi, 2016).

Ortak yapımlarda başlangıçta Fransa ve Polonya işbirlikleri söz konusudur. Bu filmlerde her zaman birlikte çalıştığı Jan Nowicki'nin yanı sıra Isabelle Huppert, Marina Vlady gibi oyuncular da ekibe katılır. *İçlerinden İkisi* (*Ök Ketten / The Two of Them*, 1977), *Sanki Evdeymiş Gibi* (*Olyan Mint Otthon / Just like at Home*, 1978), *Yolda* (*Útközben / On the Move*, 1979), *Miras* (*Örökség / The Heiresses*, 1980), *Anna* (*Mother and Daughter*, 1981) bu süreçte ürettiği filmlerdendir. Macar sinema eleştirmenleri tarafından yine takdir edilmez, bu kez de filmlerinde güçlü belgesel nitelik azaldığı için eleştirilir (Hollósi, 2002).

79 yaşında altıncı yaşam boyu ödülünü aldığı 2011 yılında, geçmişi değerlendirmesi istendiğinde, Macar eleştirmenlerinin baştan beri takındıkları tavra dair sitemlerini saklamaz: "Aslında ben ve filmlerim, hiçbir zaman Macar eleştirmenlerin gözdesi olmadık" ("Interjú Mészáros Mártával", 2001) derken, Cannes'da büyük ödül, Berlin'de Altın Ayı gibi birçok ödülü toplamıştır.

Bir kıvılcımdır her insanın kaderi
Her insan bir susineğidir sonuçta
Aragon

Mészáros'un yaşamı ve filmleri, Portuges'in ifadesiyle, Batı tarafından azınlık sineması olarak adlandırılan bir yerden çıkıp kendisine atfedilen kültürel marjinalliğin, öteki Avrupa'nın sınırlarını aşabilmiştir (Portuges, 1993, s. 4). Bunu, savaş sonrası kuşağın Doğu Avrupalı yönetmenlerinden biri olarak, hem kendi ülkesindeki kapitalist Batıya karşı üretilen ideolojik tanımlarla, hem de Batı Avrupalı oryantalist bakışa rağmen başarmıştır. Kendi sinematografik anlatısını herhangi bir söyleme dayamaktan kaçınan yönetmen için özellikle 80'ler, otobiyografik vurgular, hatırlamalar ve eleştirilerle dolu bir kişisel ve toplumsal sağalma çabası olarak karşımızdadır.

Sinema tarihinde önemli yer tutan ve Türkiye'deki festivaller de dahil 60 ülkede tekrar tekrar izlenen *Günceler* serisi, bu filmlerin çok güçlü örneklerindendir. Üçüncü yönetmenlik dönemi olarak da nitelendirilen bu dönemin en önemli ürünleri arasında yer alan günceler sırasıyla *Çocuklarıma Günce* (*Napló Gyermekeimnek / Diary for my Children* 1984[4]), *Sevgililerime Günce* (*Napló Szerelmeimnek / Diary for my Lovers*, 1987), *Anne ve Babama Günce* (*Napló Apámnak, Anyámnak / Diary for my Mother and Father*, 1990) olarak izleyiciyle buluşur. Günceleri, devam niteliğindeki *Kisvilma* (2000) izler. Portuges'e göre (1993, s. 85), 1982-1990 yılları arasında sinematik bellek anlatıları açısından yeni bir zemin oluşturan *Günceler* serisinde üç anlatısal ve görsel yapı belirleyicidir. Bunlar, tarihi kişisel otobiyografik biçimde okumak, anlatının çocuk bakış açısına göre ifadesi, kompozisyon açısından ise belgesel metinler ve görsellerin, farklı filmlerden parçaların kullanılmasıdır.

Çocuklarıma Günce, *Sevgililerime Günce*, *Anne ve Babama Günce*, resmi tarihe alternatif bir tarihyazımının bu kez de otobiyografik sunuşudur (Portuges, 1993, s. 86). Bu filmlerin izleyiciyle buluşması için kartal gözlü sansür birimlerini aşmak adına yönetmenin büyük sanatsal ve felsefi strateji becerileri geliştirmiş olduğunu da saptamak gerekir. Sansürle mücadele, *Günceler* serisinin ilk filmiyle başlar. Günceler serisinin ilkinin çekilmesi kolay olmaz. Kadın yönetmenin giriştiği bu eleştirel hatırlamanın yapımını üstlenmek, cesaret istemektedir. Stüdyo yönetmeni István Nemeskürty'nin gösterdiği sağduyu ile çekilen film, Cannes'da ödül alıncaya değin yıllarca günyüzüne çıkamaz. Macaristan bu büyük ödül üzerine filmi sahiplenerek Oscar'a aday gösterecek,

4. Filmlerin tarihlerinde IMDB kayıtları esas alınmıştır, Macarca yerel kaynaklardaki tarihlerde zaman zaman farklılıklar bulunmaktadır, bkz. https://port.hu.

ancak Kádár yönetimi Sovyetlerin karşı çıkması nedeniyle aday göstermekten vazgeçecektir (Varsányi, 2011). O günleri hatırlayan Mészáros şöyle der:

> İlk *Günce* yasaklanmıştır. Küçük bir kızın başına gelenlerden fazlası olduğunu görmüşlerdir çünkü. Öykü Rusların Macaristan'ı ilhak edişi hakkındadır. O zaman Macar sineması bu konuda çok az şey söyleyebilmiştir. Tankların girişinden söz etmiyorum, bu sahneler arada bir filmlerde görünebilmiştir ama insanların düşüncelerinin, zihniyetlerinin nasıl ilhak edildiği ise nadiren dile getirilmiştir. [...] Muhbirlerle dolu bir toplum düzeninin nasıl çürüdüğünü anlatan çok az film vardır... (Mészáros'tan aktaran Gregus, 2010).

Tamamlanma çabası, parçalardan bir hayat kurma, unutmama, unutturmama politik içeriğin daha belirgin biçimde ele alındığı dönem filmlerinin asıl meselesidir. Assman'ın da vurguladığı gibi "baskı koşullarında hatırlama, bir direniş biçimi olabilir", ancak iktidar neyin unutulacağı kadar neyin hatırlanacağını da belirleyen güçlü bir uyarıcıdır (Assmann, 2001, s. 73-74). Hatırlamanın ve unutmanın bu iki formu, toplumsal anlamın inşasında önemli rol oynarken, Stalin rejimi yüzünden babasızlık, savaş yüzünden annesizlik, siyasal rejimler yüzünden yersiz yurtsuzluk, yitik nesnelerle dolu bir dünyayı tamamlama aracı olarak unutma ve hatırlama pratiklerini oldukça başarılı biçimde kullandığı günceleri doğurmuştur.

*Günceler*in çekimi, özel yaşamına da Jan Nowicki'yi katar. Jancsó'dan ayrılan ve filmlerinde çocuklarıyla birlikte çalışan Mészáros, Jan Nowicki ile beraber olur ve yaşamının büyük kısmını Polonya'da sürdürmeye, orada televizyon programları hazırlamaya başlar (Varsányi, 2011). Portuges'in de ifade ettiği gibi (1993, s. 140) kadın yönetmenlerin filmlerinde, sevgilisi olan erkeğin başrol oynaması, Sosyalist Blok ülkelerinde de nadiren rastlanan bir durumdur. Polonya'da birçok filmde başrol oynayan, büyük şöhret sahibi Nowicki'nin, merkezi rollerde hep kadınları oynatan Mészáros filmlerinde, yan rollerde oynamayı seçmesi, sinema açısından yine tartışma yaratan bir özgünlüktür.

Günceler serisinde kamera arkası ekip de oyuncular da fazla değişmez. Ama oyuncular her filmde ayrı rollerde karşımızdadır. Bu sanatsal tercihler de dönem açısından büyük özgünlüklerdir. Mészáros, filmlerindeki rol dağılımını, karma rolleri oynayan oyuncuların performanslarını fark etmeyen eleştirmenlere sitemini esirgemez:

> Eleştirmenler yeterince duyarlı değiller, örneğin Günceler'de aynı oyuncular filmden filme farklı farklı rollere bürünür, herkes her şeyi oynar. Örneğin Ildiko Bánsági anneyi oynamıştır, sonra kahramanlardan birinin sevgilisidir, sonra karısıdır. Zsuzsa Czinkózi, Juli karakterini oynar, *Kisvilma*'da ise muhbirdir. Buna ancak Fransız eleştirmenler dikkat etmiştir; filmlerin biçimi, kahramanların dramaturjisinin neden böyle olduğuna yalnızca onlar kafa yormuştur (Mészáros'tan aktaran Gregus, 2010).

Yönetmen oyuncularla ilgili bu dramaturjik tercihi, "Gerçek hayatta da insanlar birbiri ardına farklı farklı rollere bürünmüyor mu?" diyerek açıklar (Gregus, 2010). Bu açıklama, dönemin belgesel ve kurmaca anlatılarını melezleştirme denemeleri ve filmlerle hakikati açığa çıkarma yönündeki estetik eğilimler ve denemelerle de örtüşmektedir.

Günceler serisi ile 1956'nın sonuna kadar gelen dönemsel anlatıyı 60'lar ve 70'leri konu alan filmler izler. Özellikle 70'lere çok önem veren yönetmen, dönemin Béla Balázs atölyesine, kurgu teknikleri ve filmsel çalışmalarına da katılır; kurmaca gerçekliklerle ilgili teknik yaklaşımı filmlerine yansıtır. Filmin, gerçeklikten çok insanlaşmış doğanın öyküsü olduğunu, filmdeki görüntülerin kültürel örüntünün parçası olduğunu öne süren Balázs (aktaran Büker, 1996, s. 15) da belli ki Mészáros üzerinde önemli izler bırakanlardandır. Bugünkü Macaristan'ı anlamlandırabilmek için 70'li yılları iyi analiz etmek gerektiğini ifade eden Mészáros, oportünizm, yalana olan eğilim ve türlü entelektüel çürüme biçimlerinin Kádár döneminin insanları terbiye etme modeli olduğunu düşünmektedir. Ona göre yerleştirilen bu tutumlar, bir süreklilik kazanmış ve bugünün Macaristan'ına dair zihniyetin köklerini oluşturmuştur (Gregus, 2010). *Anna'ya Dair Son Rapor* (*Utolsó Jelentés Annáról / The Last Report on Anna*, 2009) filminin senaristi Éva Pataki'nin de tespit ettiği gibi, 60'lar, 70'ler Macaristan'ının nasıl olduğunu, rejimin sokaktaki görünümünü filmleriyle adeta resmetmektedir (Gregus, 2010).

Rejim değişiminden sonra da sistemdeki çöküşün ve yeniye adaptasyonun izlerini yine kadınların karşı karşıya kaldıkları deneyimlerden yola çıkarak anlatacaktır. 1994 yılındaki *Magzat* taşıyıcı annelik, *Talihin Kızları* (*A Szerencse lányai / Daughters of Luck*, 1999) ise Doğu Avrupalı kadınların geçim yollarından biri olan fuhuş temalıdır. *Yedinci Oda* (*A Hetedik Szoba*, 1996) ise Alman filozof Edith Stein'ın yaşamını konu alır. Sonraki filmi Béla Bartók balesinden, *A Csodalatos Mandarin*'in uyarlamasıdır (2001) ve bir dansçı kadının aşkını konu almaktadır.

2004 yılında çektiği *Mezarsız Ölü* (*Temetetlen Halott / The Unburied Man*), 1956 Özgürlük Savaşı'nda ortadan kaybedilerek öldürülen, kısa süre başbakanlık da yapmış Imre Nagy'in hayatını konu almıştır. Imre Nagy adını, 56'nın bastırılmasından sonra, neredeyse 30 yıl Macaristan'da anmak dahi mümkün olmamıştır. Mészáros filmlerinde anlatıyı güçlendirmek için kullandığı belgesel görüntülerde kısa da olsa yer bulan Imre Nagy, seksenlerin sinema salonlarında beyaz perdede görünür görünmez alkış tufanı kopar. Bu elbette güçlü bir politik tepkidir (magyarnarancs.hu, 2004). Rejim değişiminden sonra bir mezarı, sokak adı, heykelleri, ders kitaplarında tarih bölümünde mücadelesi yer alan başbakanı, Mészáros'un hayat arkadaşı ve güncelerinde de oynayan Jan Nowicki canlandırır. İkilinin ilişkileri 2008'de sona erer. Mészáros yeni filmiyle meşguldür. Bu film de yine Macar tarihinin muhalif figürlerinden Anna

Kéthly'i (sosyal demokrat eğilimleri nedeniyle üç yıl hapis yatan ve 1956'da önemli rol oynayan, Imre Nagy hükümetinde görev alan ve ülkeden ayrılmak zorunda kalan kadın politikacının yaşamını ve politik mücadelesini) konu alır. *Anna'ya Dair Son Rapor* filminde Jan Nowicki yoktur. Bu, ikiliyi daima yan yana görmüş izleyiciler için hüsrana yol açar (Borzák, 2008). Bu iki filmde, 1956'yı ve dönemin iktidar partisine muhalif sosyalistlerin yaşamındaki badireleri rejim değişiminden önce de ele almayı başaran nadir yönetmenlerden olan Mészáros, rejim değişiminden sonra, sansür kaygısı gütmeden, yasakları aşmak için görsel stratejiler geliştirmek zorunda olmadan tekrar ele almıştır.

Kuzey Işıkları (*Aurora Borealist*, 2017) adlı son uzun filmini kısa süre önce tamamlar. "Bu en iyi filmim oldu sanırım" diyen yönetmen "bilirsin benim yaşımdaki kocakarılar çalışmazlarsa sıkılırlar ve kendileriyle uğraşmaya başlarlar" diyerek, üretkenliğine şakacı bir tevazu ile açıklama getirmiştir (Szegő, 2017). Aralıksız çalışan Márta Mészáros bütün bir yirminci yüzyılı anlatmaya ve yaşamaya devam etmektedir.

Demokrasi ve Ötesi

Márta Mészáros, filmleriyle Orta Avrupa tarihine tanıklığının yanı sıra, gençliğinden beri içinde yer aldığı film endüstrisinin, siyasal rejim ve medya kültürü ilişkisinin de önemli bir tanığı ve aktörüdür. Filmleriyle tarihyazımına sunduğu katkılar kadar, kişisel tarihi ile sinema tarihine yön veren kadın yönetmenlerden olduğu açıkça görülmektedir. Hem sinema dili hem de sinemadan beklentisi, gençliğinden itibaren sürdürdüğü eleştirel tutumuyla merdiven dayadığı 90'lı yaşlarında da tutarlı bir biçimde süregelmektedir.

Teknik ve estetik olanakların artışı sinema dilini elbette geliştirmiştir ama Mészáros için bu olanaklar, sinema dilinin özgürleşmesi ve zenginleşmesine katkı sunmadığı, hangi ideolojiden yana olursa olsun, bu dili iktidarın ideolojik aygıtı olmaktan kurtarmaya yetmediği sürece makbul değildir. Macar Yeni Dalgası'nın temsil ettiği biçimde gerçekliği arayan filmleriyle her zaman sinemanın topluma dair sözü olması gerektiğini düşünen Mészáros, şimdiki sinemacıların yetenekli ama belleksiz olduğuna işaret eder. Bugünkü Macarların şanssızlığı, yalnızlığı, alkolikliği sinemanın sevilen temaları olmuştur. Yalnızca, kentli insanın varoluşsal bunalımlarına dikkat çeken sinemayı eleştirir. Film kahramanları içinde gündelik sorunlarla boğuşanların, köylülerin, taşralıların olmamasını yadırgar. Hajdú Szabolcs ve Mundruczó gibi çok yetenekli isimler olduğunu belirtse de genel eğilimin toplumsal sorunlara sırt çevirmek olduğunu saptamaktadır (Gregus, 2010).

Mészáros bugünkü entelektüel dünya ile ilgili yaşadığı hayal kırıklığını, yaşamı boyunca eleştirdiği ve filmlerine konu olarak seçtiği Kádár rejimini anarak ifade eder. O baskıcı dönemde bile bürokraside daha akıllı ve duyarlı

entelektüeller olduğunu söyleyerek yaşam boyu vazgeçmediği muhalif ve eleştirel aklına sadık kalır. Bugünkü vasatlığı kabul edilemez bulmaktadır (Borzák, 2014). Demokrasiye geçmiş olmanın sinema ve siyasal iktidar ilişkisi açısından bir şey değiştirmediğini görür. Bu konuda sözünü esirgemez. Eylemlere katılır. Yerli filmlere verilecek devlet desteğinin durdurulması karşısında imza vermesi toplumda büyük ses getirmiştir (Varsányi, 2011).

Mészáros, medya manipülasyonlarının da hâlâ aynı biçimde ama bu kez farklı çıkarlar için sürdürüldüğünü söyler. Kendisinin bu kuşatılmışlıktan, çok dil bilip, hakikati farklı kaynaklardan dinleyerek bir nebze olsun sıyrılabildiğini de ekler. Dışarıdan bakmak, pek çok perspektiften bakmak, genelgeçer doğrulara ve çıkarlara yenilmemek onun yeni rejimde de pusulasıdır (Borzák, 2014).

Mészáros, politika ve sanat ilişkisinde her zaman sanattan, kendini politik her türlü hegemonyadan korumanın yollarını arayan sanat dilinden yanadır. İnsanı, toplumu iktidarların baskısından korumak için sanatı bir kalkan olarak seçmiştir. Bu sanatın politikliğini inkâr etmek değildir, sanatın dilinin iktidarın diline dönüşmemesi için verilen mücadelenin kendisi, son derece politiktir.

Sonuç

> Macaristan'da film yöneten ilk kadındım. Benim dışımda bütün dünyada yalnızca Agnès Varda film çekiyordu. O zamandan bugüne neyse ki sayımız hayli çoğaldı (Mészáros'dan aktaran Vig, 2016).

Márta Mészáros, iki kutuplu dünyada, doğduğu dönemin zorlu yazgısını, sosyo-kültürel atmosferini ve başta kadınlar olmak üzere, sokaktaki insanın rejimle ilişkisini kendine özgü cesareti ve sinematografik diliyle sinemaya taşımış, içine dönük Sosyalist Blok dünyasını öteki dünyaya da anlatarak kültürel bir köprü olmayı başarmıştır. Ne Komünist Parti elitlerine ne sosyalizm karşıtlarına yaslanmış, her türlü hegemonik baskıya karşı durarak suskunluk sarmalını aşmıştır.

İnsanları suskunluk sarmalına yönelten ortam, yalnızca Orta-Doğu Avrupa'ya özgü değildir; politik elitlerin, iktidar odaklarının çıkarlarının kamu çıkarından üstün tutulduğu her tarihsel dönemeç, her toplumda insanların suskunlaştığı, ideolojik araçlarla susturulduğu deneyimlere işaret eder ve sanat bu suskunluktan en büyük yarayı alır. Mészáros kuşağı, II. Dünya Savaşı'nın sonrasında, Avrupa'nın batısında da, doğusunda da birbirinden farklı ideolojilere, rejimlere, sistemlere karşın, birbiriyle etkileşim halinde, birbirine yakın sanatsal anlatıları, yeni dalgaları ve yeni gerçekçilik tartışmalarını kendi kültürlerine özgü anlatı formlarıyla oluşturmuştur. Tarih ve sanat ilişkisi, kadın haklarına ilişkin toplumsal hareketler ve sanatsal arayışlar, sınırları da karşıt kutupları da aşmıştır. İktidarlar, her rejimde sanatı ve insanı ideolojik aygıt

olarak (Althusser) kullanmaktadır. Mészáros'un çok-kültürlülüğü ve belgeselciliğe duyduğu aşk, bu gerçekliği farklı toplumlarda ve farklı zamanlarda hissedebilmesine olanak tanımıştır.

Sanata ve insana dair sinemasal arayışlar, yakın ifade biçimlerine, kurgu tekniklerine, hakikat ve kurmaca ilişkisini anlatıda kullanmaya yol açmıştır. Mészáros Batı'ya yakın, Batı etno-merkezciliğine uzaktır. Sosyalizme yakın ülkesinde ve diğer blok ülkelerinde uygulanan sekter rejimleri ve parti elitlerinin keyfi uygulamalarını desteklemekten uzaktır. Uzak durduğu her şey, belli ki onu insana yakınlaştırmıştır. 20. yüzyıl tarihine tanıklığı, tarihyazımına sunduğu sanatsal katkı, Kádár rejiminin en sert zamanlarından, rejim değişimi sonrasının sanatı yok sayan neoliberal politikalarına değin, aynı özgürlük arayışının farklı anlatılarıdır.

85 yaşındayken kadınlara daha çok özgürlük dileyen, kadınların hayatın her alanında daha da çoğalmalarını isteyen Mészáros, "kadınlığını kullanarak buralara geldin" diyenlerin gözüne batmamak için, kimi meslektaşları gibi kadın olmakla ilgili söylemini yumuşatmamış, cesur anlatıları yüzünden hemcinslerinden aldığı ağır eleştirilere boyun eğmemiştir. Üç çocuklu bir anne olmanın film çekmesine engel olmasını da kabul etmemiştir. Mészáros, iki kutuplu dünyanın doğusunda, iktidara yakın sinema eleştirmenlerinin yönetmenin yaklaşımının "yoz batılı akımlara kapılıp Batı tipi feminizm özentisi" olduğu yönündeki eleştirisine de, Batı Avrupa feminist hareketinin kendisine "özgür dünyada" kol kanat germe vaatlerine de kulak asmadan kendini gerçekleştirmeye çaba harcamıştır. Tüm dünyada gelişen kadın hareketinin siyasallaşmasına, siyasal dilinin oluşmasına, sosyalist cephe deneyimine ait filmlerinin ve dönemin nadir kadın yönetmenlerinden biri olarak sergilediği tutumun büyük katkı sunduğu aşikârdır.

Mészáros, toplum ve tarih meselesine bakışta, hatırlama kavramının insanı anlamada olmazsa olmaz kabul edildiği bütünlükçü yaklaşıma uygun biçimde, sanatsal bir katkı sunmuş, adeta bir hatırlama tekniği önermiştir. İnsanlık tarihinin en ağır felaketlerinin yaşandığı yüzyılın canlı tanıkları birer birer aramızdan ayrılırken, 85 yaşındaki ayaklı kütüphane, sinemasıyla bir sosyal tarih anlatısı da yaratmış, yeni projelerini sıralarken, kişisel ve kültürel belleğini yaşadığı sürece insanlığa sunmaya kararlı olduğunu göstermiştir.

Seksen beş yıllık koca bir çınarı andıran Márta Mészáros'un, Orta Avrupa kadınlarına özgü yazgıyı birçok yönüyle beyaz perdeye aktarırken, kadınları, o çok sevdiğimiz Nazım Hikmet dizelerindeki gibi bir hayata davet ettiğini ve bu acılı yüzyıla, onlarla omuz omuza kök saldığını söylemek hiç de abartılı olmayacaktır: "*Bir ağaç gibi tek ve hür ve bir orman gibi kardeşçesine*"...

Kaynakça

Akivel ő nem énekelt, az nincs is, (2016, 25 Ekim). *Nl Cafe*. http://www.nlcafe.hu/sztarok/20161025/kovacs-kati-szuletesnap-lgt-omega-hungaria/ (Erişim tarihi: 1 Mart 2017).

Assman, J. (2001). *Kültürel Bellek*. (Çev. A. Tekin). İstanbul: Ayrıntı.

Borzák, T. (2008, 03 Aralık). Mészáros szakított Jan Nowickivel https://www.szabadfold.hu/cikk?14822 (Erişim tarihi: 25 Mart 2017).

Borzák, T. (2014, 2 Nisan). Rossz vígjáték pereg. [Márta Mészáros ile söyleşi.] *Szabadföld*. http://www.szabadfold.hu/csalad/jancso_miklos_elvesztese_megviselte_a_korhaz_utanadott_interjut (Erişim tarihi: 1 Ocak 2017).

Büker, S. (1996). *Film Dili: Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler*. Ankara: Kavram.

Gelencsér G. (2001). Mészáros Márta és a hetvenes évek 'szabad lélegzete' http://www.filmkultura.hu/regi/2001/articles/essays/meszarosmarta.hu.html (Erişim tarihi: 1 Ocak 2017).

Gregus, Z. (2010, 12 Ekim). Márta Mészáros ile söyleşi. http://www.filmtett.ro/cikk/1985/kavehazi-beszelgetes-meszaros-martaval-es-pataki-evaval (Erişim tarihi: 1 Mart 2017).

Hollósi, L. (2002, 15 Kasım). http://www.filmtett.ro/cikk/1784/rendezo-portrek-meszaros-marta, (Erişim tarihi: 1 Mart 2017).

Interjú Mészáros Martával, (2001). http://www.blikk.hu/sztarvilag/interju-meszaros-martaval/4exwxqy (Erişim tarihi: 1 Mart 2017).

Jenkins, K. (1997). *Tarihi Yeniden Düşünmek*. (Çev. B. S. Şener). Ankara: Dost

A Magyar filmművéset (2017). http://mek.oszk.hu/02100/02185/html/493.html (Erişim tarihi: 25 Mart 2017).

Meghalt Jancsó Miklós (2014, 31 Ocak). https://sciart.eu/hu/2014-01-31-0301/156/meghalt-jancso-miklos-meszaros-marta-egy-zseni-ment-el (Erişim tarihi: 10 Mart 2017).

Mészáros Márta Nyolcvan öt éves (2016, 19 Eylül). http://mno.hu/film/meszaros-marta-nyolcvanot-eves-1362372, (Erişim tarihi: 3 Mart 2017).

Mészáros Márta, port.hu/adatlap/szemely/meszaros-marta/person-1082 (Erişim tarihi: 5 Mart 2017).

Mészáros, M. (2016, 5 Ekim). Ez az Ország Nagyon Beteg. http://hvg.hu/kultura/20161005_Meszaros_Marta_Ez_az_orszag_nagyon_beteg_es_regota_az (Erişim tarihi: 17 Şubat 2017).

Parvulescu, C. (2009). Betrayed Promises: Politics and Sexual Rebulation in the Films of Márta Mészáros, Milos Forman and Dusan Makavej. *Camera Obscura 71, 24*(2), 77-104.

Patakfalvi, D. (2016, 16 Şubat). Mészáros Márta: A szabadság a legfontosabb. [Márta Mészáros ile söyleşi]. *Elle*. http://www.ellemagazin.hu/

arcok/2016/02/16/Meszaros-Marta-A-szabadsag-a-legfontosabb/ (Erişim tarihi: 20 Şubat 2017).
Portuges, C. (1993). *Screen Memories: The Hungarian Cinema of Márta Mészáros.* Bloomington: Indiana University Press.
Princz, A. (1999). Central Europe Review.
http://www.ce-review.org/99/19/kinoeye19_princz.html (Erişim tarihi: 1 Mart 2017).
Soós, T. (2016, 18 Eylül). Mészáros Márta Interjú. Márta Mészáros ile söyleşi. *Origo.* http://www.origo.hu/filmklub/blog/interju/exkluziv/20160918-meszaros-marta-interju-catherine-deneuve-isabelle-huppert-anna-karina-jean-luc-godard-torocsik.html Erişim tarihi: 10 Mart 2017.
Szegő, A. (2017, 31 Ocak). Munka éltet engem. [Márta Mészáros ile söyleşi]. *Nőklapja.* http://noklapja.nlcafe.hu/kulonszamok/kulonszamok-tel/2017/01/31/a-munka-eltet-engem-interju-meszaros-martaval/ (Erişim tarihi: 3 Şubat 2017).
Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak.* İstanbul: Alan.
Történelmi Jelentőség. (2004, 28 Ekim). Történelmi Jelentőildeség Mészáros a Tememtetlen Halott -Nagy Imre Naplója. *Magyar Narancs.* http://magyarnarancs.hu/zene2/film_tortenelmi_jelentotildeseg_meszaros_marta_a_temetetlen_halott_-_nagy_imre_naploja-52846 (Erişim tarihi: 23 Mart 2017).
Varsányi G. (2011, 19 Eylül). Mészáros Márta XX. Százada. *Népszabadság.* http://nol.hu/kultura/20110919-meszaros_marta_xx_szazada-1207851
Vig, Gy. (2016, 22 Ocak). Itthon Megtürték, Európában Ünnepelték. *Ridikül,* http://ridikulmagazin.hu/cikk-itthon-megturtek-europaban-unnepeltek.htm (Erişim tarihi: 10 Mart 2017).
Yağcı Aksel, S. C. (2012). Szabó'nun Sesçil Evreninde Taraf Tutmak. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi, 3*(1), 77-92.
Yağcı, S. C. (2013). Hungarian Television (MTV) During The Socialist Era. S. Çoban (Ed.), *Media's Role in the Socialist Era* Amani International Publishers. P.

María Luisa Bemberg'in Film Çekme Tutkusu

Aslı Ekici[1]

> Latin Amerika sinemasında kadınlar, çoğunlukla eril isteğin / tutkunun işlevini yerine getiren olarak temsil edilirler ve bugün bile çok sık olarak grotesk kadın düşmanlığının bir nesnesidirler. Son zamanlarda bile erkek yönetmenlerin kadınları temsili erotik ve / ya da romantizmle sınırlıdır; kadınlar hiçbir zaman düşünceleri olan varlıklar olarak temsil edilmezler. Düşünen, iletişim kuranlar erkek karakterler olmaya devam etmektedir. En iyi ihtimalle bir kadın karakter, katalizör olarak hizmet eder ve böylelikle erkek karakter düşünebilir, konuşabilir, harekete geçebilir ve hissedebilir (Bemberg & Pick, 1992-93, s. 78).
>
> Onun hakkında söyleyebileceğim ilk şey, her türlü zorlu işi kabul ediyor. Öncelikle cesur bir kadın, rahat bir yaşamı bırakacak kadar ve sürekli olarak yeni zorluklara kalkışacak kadar cesur. Çoğu kadının o yaşlarda emekliye ayrıldığı bir dönemde, María Luisa, çocukluğundan beri hayalini kurduğu yeni bir hayata başladı (Stantic,[2] 2000, s. 34).

Arjantin sinemasını dünyaya tanıtan önemli yönetmenlerden biri olan María Luisa Bemberg, yaşadığı yetmiş üç yıl içine sığdırdığı altı uzun kurmaca filminde düşünen, arzulayan kadın karakterler sunar. Bemberg o yıllarda –ve hatta günümüzde de– erkek yönetmenlerin daha kolay yer edinebildiği sinema sektöründe başarılarıyla adından söz ettirmiş bir kadın olarak kendi sinema dilini oluşturmuş Latin Amerikalı bir yönetmen ve senaryo yazarıdır.

Bemberg evde İngiliz ve Fransız dadılar tarafından eğitilmiş, düzenli bir şekilde okula gitmemiştir. Bemberg ve iki kız kardeşi kurumsal eğitim almaktan ve tek başlarına dışarı çıkmaktan mahrum edilmişlerdir. Erkek kardeşleri okula gidip Harvard'dan mezun olurken –hatta bir erkek kardeşinin doktora derecesi vardır, bir diğeri ise ekonomisttir– üç kız evde oturmuş ve zamanın kadınlarının sahip olduğu tutum ve davranışları öğrenmişlerdir (Guerreiro'dan aktaran Carbonetti vd., 2003, s. 241). Ailesi Güney Amerika'nın zenginle-

1. Dr., Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Öğretim Üyesi.

2. Lita Stantic, Bemberg'in sinema dünyasına girişinde etkili bir kişidir (King, 2000, s. 20). Lita Stantic, María Luisa Bemberg'le birlikte bir yapım şirketi olan GEA Cinematográfica'yı kurar ve onun beş filminin yapımını üstlenir (King vd., 2000, s. 33).

rinden ve Arjantin tarihinde "oligarşi" olarak bilinen geleneksel bir sınıftan olan Bemberg'in annesi ve babası, Peronist yılların çoğunu Arjantin dışında Fransa'da ve İspanya'da geçirmiştir. Gençken aktris olmayı isteyen Bemberg'in, çok erken yaptığı evliliği on yılın sonunda sona ermiş (Salas, 2002) ve Bemberg dört çocuğu ile birlikte Arjantin'e dönmüştür (King, 2000, s. 12, 13). Sinemaya kırk sekiz yaşında giren Bemberg'in yönetmenliğe başlangıcı on sene sonradır (Salas, 2002). Bemberg senaryosunu yazdığı *Triángulo de cuatro* (*Triangle of Four,* Fernando Ayala) 1975'te gösterime girdiğinde filmde amaçladığı ile ortaya çıkan ürün arasında eksiklikler görür ve eğer kendi tasavvurunu ve düşüncelerini film aracılığıyla perdeye aktarmak istiyorsa, kendisinin film yönetmesi gerektiğinin farkına varır. Bunu gerçekleştirmesi, ellili yaşlarının ortasında olur ve bu dönem Arjantin toplumunun en karanlık günlerine denk gelir[3] (King, 2000, s. 19).

Bemberg hem aristokrat hem de bir *kadın* olarak erkekler dünyasında bir yer edinmeye çalışır (King, 2000, s. 20). İlk uzun filmi *Anlar*'dan (*Momentos / Moments,*1981) önce *Kadınların Dünyası* (*El Mundo de la Mujer / The World of Women*, 1972) ve *Oyuncaklar (Juguetes / Toys*, 1978) isimli iki kısa film çeker (Torrents, 1990, s. 171). *Oyuncaklar*, kızlar ve erkekler için yapılan oyuncaklardaki toplumsal cinsiyet farklılıklarını ele alır. Kızların oyuncaklarında geleneksel toplumsal cinsiyet pasifizmi pekiştirilirken, erkeklerin oyuncakları macera ve hayal gücünü tetikler (King, 2000, s. 19-20).

Bemberg'in de belirttiği gibi filmlerinin belirgin teması, ataerkil toplumda kadınların marjinalleştirilmesi ve başkaldırısıdır. *Anlar* ve *Señora de nadie*'de (*Nobody's Wife,* 1982) kocalarına ve ailelerine, *Camila*'da (1984) aileye, devlete ve kiliseye başkaldıran kadınlar yer alır (Torrents, 1990, s. 171). Bemberg'in kadın karakterleri –Sor Juana, Miss Mary, Leonor– üst sınıf ya da üst orta sınıf üyesidir. Bu kadın karakterler kişisel ve toplumsal davranışlarını etkileyen toplumsal koşullanmaların farkında olmalarına olanak sağlayan bir bilinç geliştirirler. Kendi kendilerini tanımlama arayışlarında bilinçleri, meydan okumalarına ve bazen sonucunda hapsedildikleri, geleneksel sınırları ihlal etmelerine olanak sağlar (Carbonetti vd., 2003, s. 240).

Bemberg'in filmlerinde iktidar ve toplumsal cinsiyet arasındaki güçlü ilişki ele alınır. İktidar temel bir sorundur ve sosyo-tarihsel bir inşa olarak toplumsal cinsiyetle ilişkisinde çeşitli yollarla kendini ortaya koyar. Özünde iktidar toplumsal davranış, sınırlar ve yasaklarla ilgilenen kurumlarla vücut bulur ve görünür olur: Kilise, *Ben En Kötüsüyüm*'de (*Yo, la peor de todas / I, The Worst of All*, 1990) Meksika'nın başpiskoposu tarafından temsil edilir; top-

---

3. 1975'te bazı film yönetmenleri ve oyuncular –Solanas, Getino, Vallejo, Murúa, Norma Aleandro, Héctor Alterio– Triple A'dan (Arjantin Antikomünist İttifakı) ölüm tehdidi alırlar (King, 2000, s. 19).

lumsal sınıf, *Miss Mary*'de (1986) baba tarafından temsil edilir ve para, *Onun Hakkında Konuşmak İstemiyorum*'da (De eso no se Habla / *I Don't Want to Talk about It*, 1993) ekonomik açıdan bağımsız anne Leonor tarafından temsil edilir. Bemberg, toplumsal cinsiyet ve cinsiyetin ikircikli ilişkisine odaklanarak kadın karakterlerini bu diyalektik zıtlık içerisinde geliştirir (Carbonetti vd., 2003, s. 246, 247).

Onun Hakkında Konuşmak İstemiyorum, Bemberg'in yönetmenliğini yaptığı son filmdir. King, Arjantinli sürrealist Julio Llinás'ın kısa bir hikâyesine dayanan filmin, fablı komedi dolayımıyla keşfetmek için bir fırsat sunduğunu söyler. Olgun bir adamın Arjantin'in taşra kasabasında bir cüceye âşık olması hakkında bir film yapmak, Buñuel ya da Fellini benzeri bir yaklaşımla hareket etmektir. Aynı zamanda groteskin ve komedinin (*sainete*) –her ikisi de Arjantin tiyatrosunda köklü geleneklerdir– baştan çıkarıcılığından kaçınmaya gereksinim duyulur. Üç ana karakter –Luisina Brando, Alejendra Podestá ve Marcello Mastroianni– filmdeki grotesk ve komedi unsurlarına karşı sade bir oyunculuk sergilemeyi başarırlar. Film, aynı zamanda toplumun "hakkında konuşulmayan" politik bir okumasını önerir (King, 2000, s. 27).

Filmde ilk jenerik akarken arka planda çocuk sesleri, kahkahaları ve bir bebeğin ağlama sesi işitilir. Kamera bir komodin üstündeki camdan bir takı kutusuna odaklanır. İçinde inci tarzı takıların olduğu bu kutunun arkasında flu olarak görünen birkaç parfüm şişesi göze çarpar. Parmağında altın yüzük olan bir kadın eli çerçeveye girer ve elindeki takıyı bu cam kutuya bırakır. Elin ayrıntı çekiminden kameranın takibiyle baş çekim ölçeğinde sol profilden bir kadın yüzü görürüz. Beden dili kadının üzgün olduğu bilgisini seyirciye aktarır ve bunun nedenine dair merak duygusu uyandırır. Sonrasında filmin ana kadın karakteri Leonor olduğunu öğreneceğimiz bu kadının amors çekiminden aynadaki yüzünü görürüz. Bu sırada bir erkeğe ait üst ses olayların çok önceden başladığını anlatmaya başlar. Leonor'un kızı Charlotte'un doğum günüdür. Birlikte kızının doğum günü pastasının mumlarını üflerler. Leonor'u kızıyla ilk kez yan yana gördüğümüz bu sahnede Charlotte, çerçevenin ortasında önde, Leonor ise onun arkasında yer alır. Bu görsel düzenlemede olduğu gibi Leonor, film boyunca da kızının başarısı için hep onun arkasındadır.

Doğum günü partisinin sonunda kızı işitme engelli olan ve partide diğer kadınlar gibi fısıldaşıp duran bir kadın, Leonor'a seçilmiş anneler olduklarını ve onu en iyi kendisinin anlayacağını söyler. Leonor, kadının söylediklerinden rahatsızlık duyar ve bu konu hakkında konuşmak istemez. Böylelikle filmin adında vurgulanan çatışma noktası da ilk sahnelerden itibaren kurulmuş olur. Leonor, hem herkesi çağırarak kızı için bir doğum günü partisi düzenlemekte, onun "insan içine karışmasına" önayak olmakta, hem de kızının boyunun yaşıtlarına göre kısa olmasından –cüceliğinden–, insanların bakışlarından, kendi aralarında konuşmalarından, bu durumu dile bile getirmekten çekinerek, rahat-

sız olmaktadır. Leonor, gece yarısı kasabadaki evlerden birinin bahçe duvarında bulunan cüce heykellerini elindeki kazma ile parçalar. Dikey çizgilerin hâkim olduğu ağaçlık bir yerde Leonor kan ter içinde kırdığı bu heykelleri gömer. Bir sonraki sahnede *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* ve *Parmak Çocuk* kitaplarını ateşe atarak yaktığını görürüz. Leonor, "cüce" olmaya dair ne varsa hepsinin üstünü örter ve böyle bir "gerçek" yokmuş gibi yaşamını sürdürür. Kasaba halkı üzerinde de bu konu hakkında konuşulmaması yönünde baskı kurar.

Kendisine eşinden küçük bir bakkal dükkânı[4] miras kalan Leonor, bu sayede kasabada ayrıcalıklı bir pozisyon edinmiş, parası sayesinde iktidar sahibi olmuştur. Kasabanın pederi konuşmak için Leonor'u yanına çağırır. Elindeki bezle sürekli yüzünü silen ve ayakta dolanan peder, yapacağı konuşmadan dolayı ne kadar gergin ve tedirginse, Leonor da bir o kadar kendinden emin ve sakindir. Peder, Leonor'un tekrar evlenmesi gerektiği konusunda imada bulunur. Leonor, bu konu için vakti olmadığını ve böyle bir şey istemediğini söyleyerek kestirip atar. Pederin, Leonor'un gece yarısı heykelleri kırmasıyla ilgili olayı kınadığını söyleyen konuşmasına karşılık Leonor, heykelleri kırdığı evin sahibi olan kadının kiliseye hiç gelmediğini belirtir ve onun bu olayı nereden duyduğunu sorarak pederle aralarında bir ilişki olup olmadığını ima eder. Pederin kadınla ilişkisi vardır ve olayın olduğu gece de kadınla –Schmidt– birliktedir. Peder, gece yaşanan olaya böylelikle şahit olmuştur. Peder sonrasında Charlotte ile ilgili konuşmaya başlar. Leonor, pedere filme adını veren cümleyi kurar –"Onun hakkında konuşmak istemiyorum"– ve odayı terk eder. Leonor odayı terk ederken anlatıcı üst ses pederin bir daha bu konu hakkında konuşmadığını söyler.

Art arda gelen bu sahneler, bir erkeğe ihtiyaç duymadan yaşayan, ekonomik yönden güçlü, iktidar sahibi bir kadın olan Leonor'un kızının "cüce" olması konusundaki rahatsızlığını gözler önüne serer. Ataerkil bir yapının hâkim olduğu Arjantin'de kendinden emin bir duruş sergileyen Leonor, bu konuda çaresiz ve zayıftır. Bu konu üzerine hem kimseyi konuşturmamayı hem de kendisi de konuşmamayı seçip durumun üstünü örterek verili durumla böylece başa çıkma yolunu tercih etmiştir.

Büyüdükten sonra onu ilk kez gördüğümüz sahnede Charlotte arkası dönük olarak bir kitaba bakmaktadır. Annesinin ona "Carlota" olarak seslenmesine karşılık "Şarlota"yı sevdiğini söyler.[5] Dükkânda çalışan çocuğun isminin telaffuzundan dolayı da annesi ile Charlotte arasında benzer bir konuşma geçer.

---

4. Yaşadıkları evin karşısındaki dükkânın adı, kızının Leonor'un hayatındaki önemini de vurgulayacak biçimde "La Carlota"dır.
5. Bu dönem Arjantin'inde Avrupa kültürüne sahip olmak üst sınıfa mensup olmanın bir göstergesidir. Bu yüzden de Leonor, kızının ismini Fransızca telaffuz eder. Hugo Salas'ın da belirttiği gibi Leonor sonunda kızına "Charlotita" diye seslenir. "Charlotita" Fransızca ile İspanyolca küçültme ismi arasında komik bir karışımdır (Salas, 2002).

Dükkânda yanlarında çalışan çocuğa "Mójame" diye seslenen annesini, Charlotte ismin Arapça kökenli olduğu ve "Mohammed" olarak telaffuz edilmesi gerektiği konusunda uyarır. Bu sahneler Charlotte'un yeri geldiğinde annesine karşı çıkan, cüce olmayı dert edinmeyen, kendine güvenli bir karakter olarak sunulmasına hizmet eder.

Filmin ilerleyen sahnelerinde Leonor, öksüz çocuklara para toplamak için kültürel bir aktivite önerir. İşitme engelli çocuğun annesi ise tombala fikrini öne sürer, insanların bunu sevdiğini söyler. Leonor'un önerisini "tuhaf bir şey" olarak tanımlayan kadının sözünü kesen Leonor, piyano konserinin öneminden bahseder. Bunun için bir piyanist kiralamak zorunda olduklarını söyleyen bir kadına karşılık Leonor, piyanist kiralamak zorunda olmadıklarını, Charlotte'un seçkin bir piyanist olduğunu söyler. Kadınlar Charlotte'un "cüce"liğini ima ederler. Leonor, her zamanki gibi bu imayı anlamazlıktan gelir. Peder de Leonor'un önerisine sıcak yaklaşmaz ama Leonor'un dolaylı yoldan onu tehdit etmesi –pederin ilişki yaşadığı Schmidt'in Alman şarkıları resitali vermesini önerir– üzerine teklifi kabul etmek zorunda kalır. Sonrasında piyano konserini Charlotte'un verip vermeyeceğine dair yapılan oylamaya kasabanın kadınları ve peder Leonor'un baskısı sonucu "evet" demek zorunda kalırlar. Bemberg'in film boyunca kiliseyi eleştiren, kilisenin otoritesini sorgulayan bir tavrı vardır.

Leonor, Charlotte'a resital öncesi makyaj yapar. Ona güzel olduğunu söyler. Her ne kadar Leonor kızına gergin olmamasını tavsiye etse de konser öncesi gelen kalabalığı perde arkasından gördüğünde endişeye kapılır. Mohammed'in "Charlotte'a güven" sözüne Leonor, kimi zaman çok yorgun olduğunu söyleyerek karşılık verir. Leonor'un bu cümlesi bir nevi kızını ve çevredekileri sürekli kontrol altında tuttuğunun ve bu durumun onu yorduğunun bir itirafıdır. Leonor, kızının onu dinlemeye gelen konuklarla selamlaşma isteğini engellemeye çalışır. Kızını piyano çalmak üzere oturtur ve resital sonrasında da ayağa kalkmamasını söyler ama Charlotte onu dinlemez, her zamanki gibi doğru olduğuna inandığı şeyi yapar ve konser öncesi seyircileri selamlayarak yerine oturur.

Bütün filmin Charlotte'un annesine karşı üstün gelme hikâyesi olduğunu belirten Hugo Salas, Leonor'un diğer Bemberg filmlerindeki anneler gibi kızını hükmü altına almaya çalışmadığını, kızının başarılı olmasını istediğini fakat bunu kızının farklılığını safdışı bırakarak yapmaya çalıştığını ifade eder. Leonor, Charlotte için tuttuğu hocalar yardımıyla ona çeşitli dersler aldırarak bilgi –sanatın, edebiyatın bilgisi– yoluyla Charlotte'a yapay bir uzuv takmakta ve Charlotte'un farklılığının ayırdına varma olasılığını önlemektedir. Charlotte'un piyano çalmasına dair isteği de bu durumu örnekler (Salas, 2002). Charlotte yaşadıkları evin girişinde duran kafesteki kuşlar gibi bir nevi kafesin, annesinin ona hazırladığı "steril" ortamın içindedir.

Filmin ana erkek karakteri Ludovico D'Andrea hoş, bakımlı, olgun bir erkektir. Üst ses D'Andrea hakkında anlatmaya başlar: D'Andrea'nın bir casus, Venedikli bir asilzade, siyasi bir mülteci, melankolik bir milyoner olduğuna dair spekülasyonlar vardır. D'Andrea her gün Leonor'un filmdeki önemli mekânlardan biri olan dükkânını ziyaret eder. D'Andrea ve Charlotte'un film boyunca dünyanın yedi harikası, tropik ülkeler gibi farklı konularda sohbet etmeleri, şarkı söyleyen D'Andrea'ya genç kadının piyano ile eşlik etmesi gibi pek çok paylaşımlarının olduğunu görürüz. D'Andrea, vücut ölçüleri bakımından "ideal" olmayan Charlotte'a âşık olur ve onunla evlenir. Böylece Bemberg bu filmle güzellik algısını altüst eder.

Her ne kadar Leonor her şeyi, kasaba halkını ve kızını kontrolü altında tutmak için üstün çaba harcasa da Charlotte, Leonor'a hayatta en çok korktuğu şeyi yaşatır: Kasabaya gelen sirke katılır ve onlarla birlikte gider. Doğduğundan beri annesinin ona sunduğu bir hayatı yaşayan Charlotte, –piyano, edebiyat, yabancı diller, müzik, mitoloji, şiir gibi çeşitli özel dersler de almıştır–, annesine karşı gelerek kendi tercihini yapmıştır. Fakat yaptığı bu tercih de toplumsal düzenin "cüce" olmayı bir eğlence unsuruna dönüştüren ve cüceleri sirklerde çalışmaya mahkûm eden anlayışının bir ürünüdür. Kızının kasabayı sirkle birlikte terk etmesinden sonra Leonor, kendini evine kapatır. D'Andrea'nın botu ise batmış bir şekilde bulunur fakat aramalara rağmen bedenine ulaşılamaz. Büyük bir ihtimalle karısının evi terk edişinden sonra D'Andrea intihar etmiştir.

Onun Hakkında Konuşmak İstemiyorum filminden sonra önceki filmlerinden farklı bir film yapmak isteyen Bemberg, Silvina Ocampo'un hikâyesi *Dolandırıcı* (*El impostor* / *The Impostor*) üzerinde çalışmaya başlar. Birkaç ay sonra, 1994 Eylül'ünde ileri evrede kanser olduğu öğrenilir.[6] Zamanının çoğunu yatakta geçirmeye başlayan Bemberg'in isteği, *Dolandırıcı*'nın onunla ya da onsuz filme çekilmesidir[7] (Guevara, 2000, s. 57, 61).

Filmleri büyük bir izleyici kitlesine ulaşan Bemberg, kendi izleyicisini kendi yaratan, çektiği filmlerle bir sonraki filminin yapım masrafını karşılayan, "kadınlar için film" yapan Arjantinli önemli bir kadın yönetmendir. O

---

6. Nisan ayının başlarında María Luisa'nın arkadaşı Taco Larreta, senaryonun ilk halini okumak için Montevideo'dan gelir. Üzerine konuşulduktan sonra Bemberg, senaryonun bazı zayıf noktaları olduğu ve yeniden düzenlenmesi gerektiğine karar verir. 25 Nisan'da senaryonun ikinci versiyonu okunur. Bemberg yatak odasından sahneleri ve diyalogları dinleyebilmek için toplantının evinde yapılmasını ister. Ertesi gün Mercedes Garcia Guevara'yı yanına çağırır. Guevara karanlık odasına gidip yanına oturur ve senaryodaki değişiklikleri herkesin sevdiğini söyler. Bemberg gözlerini kapatır, sessizce birkaç dakika kalırlar. Uyuyor gibi nefes alıp veren Bemberg gözleri kapalı tek kelime söyler: "Kurbağalar". Guevara kulağına eğilerek "Evet, köydeki sahnelerde, onları görmek mi duymak mı istersin?" diye sorar. "Her ikisi" de diyen Bemberg, birkaç gün sonra evinde çocukları ve onu sevenler yanındayken hayata gözlerini kapar (Guevara, 2000, s. 61, 62).

7. *Ben En Kötüsüyüm* ve *Onun Hakkında Konuşmak İstemiyorum*'da asistan olarak çalışan Alejandro Maci, *Dolandırıcı*'nın senaryosunda Bemberg'le birlikte çalışmış ve Bemberg'in ölümünden sonra filmi yönetmiştir (King vd., 2000, s. 62).

dönemde aristokrat, zengin, kültürlü ve güzel bir kadının feminist hareket ile bağlantılı olması kesinlikle şoke edicidir. 1960'ların sonlarında –askeri diktatörlük zamanında– feminist olmak toplumsal bir lanetlenmeye yol açan tabu bir kavram olarak görülürken Bemberg, Arjantin'de feminist olduğunu itiraf etmeye cüret eden ilk kadınlardan biridir (Massuh, 2000, s. 53, 54). María Luisa Bemberg, geride bıraktığı filmleri ve film çekme tutkusuyla kadınların sinema tarihinde unutulmayacak bir yönetmen olarak kalacaktır.

Kaynakça

Bemberg, M. L. & Pick, Z. M. (1992-1993). An Interview with María Luisa Bemberg (Trans. J. Burton-Carvajal). *Journal of Film and Video,* (Fall 92 & Winter 93) *44*(3/4), 76-82.
https://people.ucsc.edu/~stamp/162female/162_Female_Fmkrs/Readings_files/Bemberg%20Interview.pdf

Carbonetti, de los Angeles M., de Grandis, R., Escudero, M. & Rodríguez, O. (2003). Representation of Women in the Films of María Luisa Bemberg. J. Levitin & J. Plessis & V. Raoul (Ed.), *Women Filmmakers: Refocusing* (s. 239-249). Routledge: New York.

Guevara, M. G. (2000). Working with María Luisa Bemberg. J. King & S. Whitaker & R. Bosch (Ed.), *An Argentine Passion: María Luisa Bemberg and Her Films* (s. 56-62). Londra & New York: Verso.
https://books.google.com.tr/books?id=mX2RsUUwbMQC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

King, J., Whitaker, S. & Bosch, R. (Ed.). (2000). *An Argentine Passion: María Luisa Bemberg and Her Films.* Londra & New York: Verso.
https://books.google.com.tr/books?id=mX2RsUUwbMQC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

King, J. (2000). María Luisa Bemberg and Argentine Culture. J. King & S. Whitaker & R. Bosch (Ed.), *An Argentine Passion: María Luisa Bemberg and Her Films* (s. 1-32). Londra & New York: Verso.
https://books.google.com.tr/books?id=mX2RsUUwbMQC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Massuh, G. (2000). Working with María Luisa Bemberg. J. King & S. Whitaker & R. Bosch (Ed.), *An Argentine Passion: María Luisa Bemberg and Her Films*. Londra & New York: Verso.
https://books.google.com.tr/books?id=mX2RsUUwbMQC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Salas, H. (2002). Some Girls are Bigger than Others: María Luisa Bemberg.
http://sensesofcinema.com/2002/filmmaker-profiles/bemberg/

Stantic, L. (2000). Working with María Luisa Bemberg. J. King & S. Whitaker

& R. Bosch (Ed.), *An Argentine Passion: María Luisa Bemberg and Her* Films. Londra & New York: Verso.
https://books.google.com.tr/books?id=mX2RsUUwbMQC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
Torrents, N. (1990). One Woman's Cinema: Interview with María Luisa Bemberg. S. Bassnett (Ed.), *Knives & Angels: Women Writers in Latin America* (s. 171-175). Zed Books: Londra & New Jersey.

Kadın Gözüyle Mutluluğun Portresi: Agnès Varda'dan *Mutluluk*

Aydan Özsoy[1]

Giriş

Agnès Varda (1928), Fransız Yeni Dalga Sineması'nın önemli isimlerinden, bilinen nitelendirilmesiyle "babaanne"lerindendir. Varda, II. Dünya Savaşı sonrası erkek yönetmenlerin ağırlıkta olduğu Avrupa Sineması içinde öne çıkan ilk kadın yönetmen olması dolayısıyla da önemlidir. Onun öncülükleri bu kadarla sınırlı kalmaz. Fotoğraf sanatçısı kimliğinin yanında, belgeselci, yazar, yapımcı (film şirketi Cine-Tamaris) ve feminist hareketin içinden biri olarak da tanınır. İlk dönem filmlerinden olan *Mutluluk* (*Le Bonheur*, 1965), Varda'nın insanların mutluluğu arama edimi üzerinden "mutluluk" ve "aşk" kavramlarını, aile kurumunu, kadın-erkek ilişkilerini ve aldatma arzusunu tartışmaya açan bir yapım olarak sinema tarihindeki yerini almıştır. Film bu kavramlara bir arada ve basmakalıp yargıların ötesinde, doğal ama sorgulayıcı bir dille yaklaşır. Varda, Yeni Dalga'nın ruhu içinde, odaklandığı toplumsal sorunlara yönelik geleneksel kodları sorgulamaya ve kırmaya çabalar. Kuşkusuz bu farklı bakış, Varda'nın sanatçı, sinemacı ve feminist kimliği ile beslenen, kadına özgü bir bakıştır. *Mutluluk*, iki çocuk sahibi François ve Thérèse'in evliliği üzerinden, 60'lar dönemi Fransa toplumuna, aşka, dönemin kadın-erkek ilişkilerine ve aile kurumuna yönelik pek çok eleştiriyi ve ironiyi de içinde barındırmaktadır. Varda'nın belgeselci gözü, filmin kurmaca anlatısına rağmen seyircisini Fransa'nın sokaklarında, kırlarında ve sosyal yaşamında dolaştırır. Film, Yeni Dalga döneminin ilk yıllarında çekilmiş olmasının verdiği sinematografik özelliklerle de dikkat çeker. Geliştirmeye ve yenilemeye çabaladığı özgün sinema dili ile akıma öncülük etmiştir.

Bu yazı Agnès Varda'nın sinemasını ve *Mutluluk* filmi üzerinden onun özgün, yaratıcı dilini, tarihsel ve sosyolojik bir bakışa bağlı kalınarak, betim-

---

1. Doç. Dr., Gazi Üniversitesi Öğretim Üyesi.

leyici ve yorumsamacı bir yolla çözümlemektedir. Filmin çözümlenmesi ve yorumlanması sürecinde üç kategori esas alınmaktadır; (a) filmin Yeni Dalga akımına ait anlatı yapısı ve sinematografik unsurlar çerçevesinde analizi, (b) feminist teori bağlamında filmde vurgulanan aşk, kadın-erkek ilişkileri ve aile kurumunun temsiline dair çözümlemeler ve son olarak (c) "mutluluk" kavramı üzerinden filmin seyircisine yönelttiği sorular / sorunlar üzerine bir okuma ve tartışma. Çözümlemeler, vurgulanan kavramlar ve Varda'nın kişisel sinemasını, yenilikçi dilini en yoğun yansıttığını düşündüğümüz sahne ve sekanslardan seçtiğimiz kesitler üzerinden yapılmaktadır. Kategorilerin analizi sürecinde, Agnès Varda'nın yaratıcı bir yazar-yönetmen olarak kişisel sineması, filmlerinin dili ve kadın bakışı temel alınmaktadır.

Mutluluk, ilkçağlardan bu yana düşünürlerin üzerinde tartıştığı bir kavram olmuştur. Aristo'ya göre tüm insanlar mutluluğu ister, arar ve bu arayış yaşamlarının amacı haline gelir. Aristo, mutluluğun iyi bir şey olduğu konusunda herkesin hemfikir olduğunu belirtir. Ona göre birden çok iyi vardır ve insanların iyi anlayışları birbirinden farklılaşır. İnsan yaşamında iyi, eylemle kazanılır, her eylem de bir iyiyi hedefler ama herkesin ulaşmaya çabaladığı iyi farklı, yani görecelidir. "Mutluluk nedir" sorusu, farklı disiplinlerden bilim insanları tarafından yüzyıllar boyu farklı yönleriyle tanımlanmış ve tartışılmıştır. Bu tartışmalara kaynaklık etmesi açısından Aristo'nun insanın hem erdemli bir tercihi hem de erdemli bir eylemi olduğu yönündeki tanımı önemlidir (Aristo'dan aktaran Tuncer, 2006, s. 15-17, 22). Arthur Schopenhauer ise mutluluk kavramına farklı yaklaşır. Ona göre mutlu bir hayat imkânsızdır. İnsanın ulaşabileceği en iyi şey, tüm zorluklarına rağmen mücadele içinde kazanılan kahramanca bir hayattır. Mutluluk, insanın kendi içindedir (2010, s. 60-61).

Mutluluk kavramı felsefe dışında, sinemanın da temel konusu olmuş, farklı yönetmenler tarafından filmleri aracılığıyla sorgulanmıştır. Agnès Varda felsefe ile sinemayı yakınlaştıran, *Mutluluk* filmi ile kavramı tartışmaya açan yönetmenlerden sadece biridir. Sinema tarihinde kadın yönetmenlerin sayılarının sınırlı olmasına rağmen getirdikleri farklı bakış açısının çarpıcı niteliği, niceliksel miktarlarıyla ters orantılıdır. Özellikle yaratıcı alanların pek çoğuna örtük ya da açık biçimde kadın eli değmiştir. Sinema gibi farklı bilim ve sanat dallarının ortaklığını gerektiren bir alanda da bu kaçınılmazdır. Özellikle 50'lerin Yeni Dalga Sinema akımı içinde yeni bir dil oluşturma çabası, kadının yaratıcılığına ihtiyaç duyar. Kamerasını kalem gibi kullanan erkekler dışında kadınlar da filmlerinin senaryolarını yazar ve bu filmleri çekmeye cesaret ederler. Agnès Varda, o yıllarda yazan ve yöneten bir *auteur*, ilk kadın yönetmen olarak da önemlidir ve bugünün kadın yazar ve yönetmenlerine ilham kaynağı olmuştur.

Özellikle güzel sanatların her kolu, edebiyat, resim, fotoğraf ve heykel Yeni Dalga içindeki yönetmenlerin filmlerini etkiler. Chris Wiegand, Yeni Dalga'nın

açıkça bir edebiyat akımı olduğunu söyler. Akıma dahil olan yönetmenlerin önceliği hikâye anlatmaktır. Kelimelerle ifade, ekranda ifadeyle aynı öneme sahiptir. Yönetmenler filmlerinde edebi bir dil kullanımına özen gösterirler, birçoğu da klasik dönem yazarlarından etkilenmiştir. Yönetmenler, çağdaş gündelik yaşamı, basit ama yaratıcı bir şekilde anlatmaya, aktarmaya çabalarlar (Wiegand, 2011, s.20-23).

Agnès Varda'nın *Mutluluk* filmi de benzer biçimde, sıradan bir yaşam süren genç, evli bir çiftin öyküsü üzerinden bizlere mutluluk nedir sorusunu yöneltir.

Feminist Hareket ve Sinema

"Kişi kadın doğmaz, kadın olur."
Simone De Beauvoir

Kadınların varoluşlarından kaynaklanan doğal haklarına kavuşmak adına başlattıkları mücadelenin tarihi, 18. yüzyılın sonuna kadar uzanır. Josephine Donovan'ın (2001, s.15) belirttiği gibi 1792 yılında Mary Wollstonecraft tarafından yazılan *Kadın Haklarının Savunusu* (*A Vindication of the Rights of Woman*) adlı eser, feminist düşüncenin ve hareketin çıkış metinlerinden biri olarak kabul edilir. Fransız Devrimi'nin eşitlik, özgürlük, adalet ve kardeşlik temelli değerlerine ve aydınlanma düşüncesine dayanan hareket, dalgalar halinde değişerek günümüze kadar ulaşır. Kadın hareketinin en etkili isimlerinden olan Virginia Woolf, 1929 yılında basılan *Kendine Ait Bir Oda* (*A Room of One's Room*) adlı kitabında, her kadının kendine ait bir odası olması gerektiğini söyler. Tarihsel bir bakışla kadınların ataerkil toplumsal düzene meydan okuyarak üretmelerini, yazmaları gerektiğini savunur. Woolf (2016, s. 5, 83), edebiyattan verdiği örneklerle, kadınların erkekler gibi değil, kendileri gibi yazmalarını, var olmalarını vurgular. Kadınlar, üzerlerindeki erkek egemen baskılara kulak tıkayarak kendi dillerini kurmalıdır. Feminist hareket ve hareketin düşünsel temelini oluşturan feminist kuram, kadınların yaratıcı dillerini kurarak geliştirebilmelerine önayak olur. Judith Butler (2008, s. 43), feminist kuram tarihinde, kadınları temsil eden bir dilin geliştirilmesinin, onların siyasi görünürlüklerini özendirmek amacıyla gerekli olduğunun altını çizer. Kadınların yaşamlarının ya hiç temsil edilmemiş ya da yanlış temsil edilmiş olmasının bu gelişmedeki önemine dikkat çeker. Feminist hareketin kadınların doğal haklarına kavuşmalarını sağlamasının yanında en önemli katkısı, kadın dilinin ve bakışının ortaya konması ve toplumsal yaşamda, çalışma bağlamında da sanatta, sinemada hayat bulma şansına sahip olmasıdır.

Feminist hareketin, pek çok alanda olduğu gibi sinemada da önemli etkileri görülür. Feminizm, sinema çalışmalarında sistemli bir şekilde metodolojik ve teorik düşünebilmemizi ve tartışabilmemizi sağlamıştır. Feminist sinema teo-

risi, erkek egemen sinema düzenini eleştirirken, kadın *auteur* yönetmenlerin görünür olmasında etkili olur. Başta Agnès Varda olmak üzere Germaine Dulac gibi kadın *auteur*ler ortaya çıkan yeni bir sinemasal dilin tartışılmasını da sağlar (Stam, 2014, s. 182, 183). Feminist film teorisi, anaakım sinemaya ve filmlere, özellikle Hollywood filmlerine, filmlerin seyircisine vaat ettiği haz, hoşnutluk ve ayrıcalığa karşı durmuş, bunların sakıncalarını ortaya koymaya çabalamıştır. Teori ortaya çıktığı ilk yıllardan bu yana, politika ve haz arasındaki gerilimi de içinde barındırır. Bugün bu gerilim, yaratıcı bir şekilde teorinin gelişmesine katkı sunmaya devam etmektedir. 1970'lerin başındaki kadın hareketinin yükselen etkisi, kadınların filmlere ve sinema tarihine, bir anlamda kendilerine de farklı gözlerle bakmalarının yolunu açmıştır. Bu yenilikçi yaklaşım ve bakış, aynı zamanda kadının kendi tarihyazımından (*her-story*) hareketle, alternatif bir tarihyazımı çabasıdır. 1970'lerde unutulmuş, değerleri anlaşılamamış pek çok kadın sinemacı, yazar, yönetmen, oyuncu ve yapımcı olarak yeniden keşfedilirler ve eserleri tartışılmaya başlanır (Smelik, 2008, s. 1-2). Dönemin ilk kadın yönetmenlerinden Agnès Varda'nın filmleri de feminist hareketin etkisini içinde taşır. Varda, pek çok feminist kadın yönetmenin, seyircisi için gerekli gördüğü yeni bir konum, bir okuma biçimi önerir. Anneke Smelik, *Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı* (*And The Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theroy*, 1998) isimli kitabının sunuş yazısında, kendi deneyimlerinden hareketle, kadınlara seslenen feminist filmlerin, onları birer feminist seyirci olarak kurduğuna işaret eder. Bunu gerçekleştiren feminist hareket, hem bilinçli, kendi üstüne düşünen bir özne yaratımında hem de kadın yönetmenlerin var olabilmesi, film üretebilmesi anlamında önemli rol oynar. Özellikle İkinci Feminist Dalga'nın ortaya çıktığı yıllarla, sinemada etkin bir rol oynayan Yeni Dalga akımı ve kurmaya çabaladığı yeni bir tür sinema anlayışı ile film çekme pratikleri kesişir, birbirlerini besler. Agnès Varda ve filmleri, özgün sinema dilini, dönemin bu toplumsal hareketlerinin birbirini etkilediği süreçte, uyanış ve karşı duruş ruhu içinde inşa eder.

Feminist kuramın ilk yıllarında Laura Mulvey ve Claire Johston, cinselliğin sunumunun erkek egemenliğiyle ilişkisine dikkat çeken ilk isimlerdir. 1973'te Claire Johston'ın karşı sinemayı önerdiği makalesi "Women's Cinema as Counter-Cinema", feminist sinema teorisi ve pratiği üzerine yazılan ilk örnekler arasında yer alır. Makale, kadının sinema tarihinin başından bu yana tektipleştirilerek sunulduğunu ve erkek bakışının uzantısı olduğunu savunur. Anaakım sinemaya karşı çıkan, *avant-garde* ve sol görüşlü bir karşı-sinema önerir. Sinemayı semiyotik bir gösterge sistemi olarak inceleyen ilk feminist eleştirmen Claire Johston, göstergebilimin olanaklarından hareketle, sinema ve film incelemelerinde yeni bir çerçeve çizer. Freud ve Lacan temelli psikanalitik bir teori ileri süren Laura Mulvey ise sinema filmlerindeki ataerkil bakışa dikkat çeker. Mulvey'e göre göre haz, bakmaktan doğmaktadır. Bu bakış erkek

bakışıdır. Psikanaliz ve psikanalitik yöntem yardımıyla eril bakış (*male gaze*) teorisi gelişir. Eril bakış, feminist film teorisinin en sık kullandığı kavramlardan biri olmuştur (Nelmes'den aktaran Arslantepe, 2010, s. 4).

Freud, sinemanın büyüleyiciliğini, psikanalitik olarak temel bir dürtümüz olan *skopofili* nosyonuna, yani "görme arzumuza" bağlar. Diğer tüm dürtüler gibi cinsel kaynaklı olan bu dürtü, sinemada seyrettiklerimizden kendimizi alamamamızın nedenidir. Laura Mulvey, klasik sinemanın dikizci ve narsist yöndeki eğiliminin, filmlerde öykü ve imgeyle birleşerek bakma arzumuzu kamçıladığını söyler. Sinema, bu röntgenci bakışımız için de uygun bir alandır. Geleneksel sinemanın anlatı yapısı eril karakterleri güçlü, etkin ve iktidar sahibi olarak kurmaktadır. Anaakım filmlerde erkek kontrole sahiptir. Sinema, Batı sanat ve estetik anlayışı temelinde yapılanan ve düzenlenen erkek iktidarını, görsel, sinematografik yollarla güçlendirir. Anaakım sinemada kadın, izlenen erotik bir nesne olmasının ötesinde aynı zamanda bir tehdit unsurudur (Smelik, 2008, s. 4-5).

Buraya kadar kısa bir şekilde özetlemeye çabaladığımız psikanaliz ve göstergebilimden beslenen egemen feminist film teorileri ve tartışmalar, kuşkusuz film yapım süreçlerini, filmlere bakış açımızı ve tartışmaların yönünü değiştirmiş ve yenilemiştir. Bugün farklı cinsel tercihe sahip, farklı etnik köken, ırka mensup yönetmenlerin yaptığı filmler ve sinemalarıyla bu karşı duruş, değişen toplumsal yaşam ve film yapma pratikleriyle gelişerek devam etmektedir. Bu çerçevede bir kadın *auteur* olarak Agnès Varda sinemasını ve filmlerini, feminist teorinin temellendiği eleştirel bakış ve karşı duruş ruhu içinden değerlendirmek gerekir. Bu bakışın merkezinde, egemen değerlerin bireyler, kadınlar ve kurumlar (başta aile olmak üzere) için yol açtığı baskı ve tehditlerin ortaya konması, tartışılması yer alır. Varda, bu tehlikelere karşı seyircisini uyarır ve feminist hareketin ruhuna uygun olarak direnişin varlığını hatırlatır. Ağırlıklı olarak kadınların öykünün merkezinde yer aldığı filmlerinde, kadın başta olmak üzere bireyin yaşamında geliştirebileceği farklı mücadele yolları ve pratikleri anlatılır.

Fransız Yeni Dalga Akımı İçinde Agnès Varda

> Burjuva sinemacılar gerçeğin yansımalarına odaklanırlar, biz ise bu yansımanın gerçekliği ile ilgileniyoruz.
> Jean-Luc Godard

II. Dünya Savaşı'nın ardından Fransa'da başlayan ve kendinden önceki sinema anlayışını reddeden Yeni Dalga dönemi, edebiyat ve sanat meraklısı gençlerin isimleriyle anılır: Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Alain Resnais'nin yanında dönemin ilk kadın

yönetmeni olarak Agnès Varda, sinemanın cinsiyeti olmadığını da kanıtlamaktadır. Chris Wiegand (2011, s.10-12,15) Yeni Dalga'nın genç yönetmenlerinin sinema kariyerlerine sinema eleştirmeni olarak başladıklarını, film yapımının yanında eleştiri yazmayı sürdürdüklerini ifade eder. *Cahiers du Cinéma* (1951 yılında ilk sayısı çıkan, önceki adıyla *La Revue du Cinéma*), akımın önemli bir simgesi ve eleştiri ve sinema teorisi üzerine genel tartışmaları içeren bir yayın olarak genç yazarlara kucak açar. Dergi, yanında film eleştirisi geleneği, kulüplerde izlenen filmler ve tartışmalarla devam ederek akımın ruhunu yaşatmaya çalışır. Tüm bu süreçte, film eleştirisi, sinematekler, kulüpler, izleme ve tartışma mekânları olmalarının yanında meraklılarına sinema eğitimi de sunar. Yeni Dalga eleştirmenleri (*Cahiers* eleştirmenleri), film yapım sürecinde yönetmenin, ortaya çıkan ürünün tek gerçek sahibi olduğuna inanmışlardır. Yeni Dalga eleştirmenleri, Orson Welles, Howard Hawks, John Ford, Nicholas Ray gibi bazı yönetmenlere ve filmlerine (ağırlıklı olarak Hollywood'a) ilgi duyarlar ama bu ilgi her film için geçerli olmaz. *Auteur* yönetmenlerin filmleri, ticari kaygılar taşımayan, yönetmenlerinin kişisel tarzını yansıtan yapımlar olarak kabul görür. Alexandre Astruc'ın kullandığı *kamera-kalem* kavramından (1948) hareketle filmleri, yönetmenin yazarak kendini ifade edebildiği bir metin olarak görme eğilimine sahiplerdir. Seçil Büker (1989, s. 37) bu dönemde yönetmenin artık özgür olduğunu, duygu ve düşüncelerini, alıcısını bir kalem gibi kullanarak aktardığını söyler. Filmin, bir roman gibi tek kişi tarafından yaratıldığına dikkat çeker.

Peter Wollen (2004, s. 68-70) kuramın düzensiz bir şekilde geliştiğini, programlı manifesto ve kolektif bildirilerden ziyade, farklı eleştirmenlerin ortak yaklaşımlarından oluşan gevşek bir bağlamda oluştuğunu belirtir. Bu süreçte iki temel *auteur* eleştirmen okulu gelişir. İlki, temayla ilgili motiflere, anlam odaklarına, diğeri ise biçem ve mizansene odaklanır. Andrew Sarris bir yönetmenin *auteur* olabilmesini sağlayan üç değer ölçüsünden, iç içe geçmiş üç halkadan bahseder. İlki yönetmenin teknik açıdan yeterli olup olmadığıdır. Teknik yeterliliğe sahip yönetmenin filmlerinde belli bir tutarlılık ve açıklık vardır. İkincisi, yönetmenin kişisel üslubu, seçilebilir kişiliğinin filme yansıması gerektiğidir. Son olarak, filmin kendi iç anlamına, bir ruha sahip olması bir ölçüt olarak değerlendirilir (Sarris, 1962, s. 562-563). Bu ölçütlere Wollen (2004, s.83), yapısalcı yaklaşımlar içinden bir ekleme yapar. Ona göre benzer, yinelenen vurguların yanında *auteur* yönetmenin filmlerinde karşıtlıkları da kurması gerekmektedir. Yapısalcı eleştiri, bu çerçevede filmlerdeki benzer unsurların ve tekrarların algılanışının yanında farklılıklar ve karşıtlıklar sistemine de vurgu yapar.

Bir Yeni Dalga filmi hangi özellikleri taşır ve diğerlerinden ayrılır? Bu sorunun ilk cevabı, öykünün anlatılış tarzı, biçimidir. Yeni Dalga yönetmenlerinin çoğu, özellikle de Godard için anlatım biçimi, hikâyeden bile önemli hale

gelir. Yanı sıra yönetmenler filmlerinde karmaşık olay öykülerini reddederler, öykülerini klasik anlatı biçimlerinden uzaklaşarak aktarmayı tercih ederler. Sıçramalı kesme (*jump-cut*, zamanın bir noktasından diğerine düz olarak kesme), gerçek mekânlarda, yıldız olmayan, amatör oyuncuların rol aldığı filmlerde, doğaçlamaya dayalı, doğal ışık ve yer yer belgesele kayan bir dil egemendir. Filmler, sinemaya ve filmlere sık sık göndermeler taşır, özdeşleşmeyi kıran ve seyircisine sorular sormayı yeğleyen bir tavır hâkimdir. Yönetmenler, sinemanın bir sanat dalı olduğunu vurgulamak için güzel sanatların pek çok alanından örnekler ve semboller kullanırlar. Estetik bir bakış yakalama ve kurma çabası yoğun olarak görülür (Wiegand, 2011, s. 19).

Agnès Varda, Yeni Dalga içinde öncü role sahip bir kadın yönetmendir. Varda'nın kullandığı, "sine-yazma" (*cinécriture*) kavramı, kişisel film yapma yöntemini tanımlayan bir terim olarak dönemin yönetmenlerini etkilemiştir. *Cinécriture*, film yapma ve yönetmenlik deneyimini yazma edimine, yazarlığa benzetir. Yazının yazarı / yönetmeni özgürleştirebilme, yaratıcılığını artırabilme imkânına vurgu yapar. Varda'nın filmografisine baktığımızda onun özgün ve özgür dili açıkça kendini gösterir. İlk çektiği *Paralel Yaşamlar* (*Pointe Courte,* 1955) filminden başlayarak, *5'ten 7'ye Cleo* (*Cléo de 5 à 7,* 1962), *Elsa La Rose* (1966), *Love (...and Lies*,1969), *Ulysse* (1982), *Jacquot de Nantes* (1991) ve diğer filmlerinde Varda'nın *auteur* / yaratıcı yönetmen özellikleri açıkça görülmektedir. Filmleri, *auteur* kuramın vurguladığı üç halkaya; teknik yeterlilik, kişisel üslup ve seçilebilirlik ile kendine özgü bir ruha, iç anlama sahiptir.

Kuşkusuz Varda'nın Yeni Dalga akımına ve sinemaya en önemli katkılarını, feminist hareketin etkisiyle çektiği kendi filmleri, sanatçı ve yapımcı kişiliği ile ürettiği ve desteklediği filmler, projeler ve cesur duruşu olarak özetleyebiliriz. Varda, Barbara Quart ile yaptığı röportajında, cesaretin doğal geliştiğine olan inancını vurgular ve Yeni Dalga içindeki diğer kardeşleri kadar cesur olabildiğini ifade eder. Varda, feminist hareket içinde yanlış anlaşıldığını, filmlerinin bir pinpon topu benzeri, ya feminist olarak nitelendirilerek kabul gördüğü ya da reddedilerek manipüle edildiğini belirtir. Filmlerinin sadece hayatın basit yönlerini ele aldığını ve teorik bir bağlam derdinin olmadığını söyler. Kendisinin Fransa'da çok daha önceleri farklı gruplardan kadınlarla önyargılara karşı süren mücadelelerde çalıştığını, onlara yardım ettiğini hatırlatır. Varda, film yapmanın da doğal bir iş olduğuna olan inancını yineler (Quart, 1987, s. 6).

Varda'nın toplumsal olaylara, özellikle kadın sorunlarına ve mücadelelerine yönelen kamerası, erkek yönetmenlere ve seyircisine farklı bakış açıları sunar. Filmlerinde bireye, özellikle de kadınlara yönelik klişe yargıları kırarak bunları sorgulamaya çabalar. Sıradan insanlar, kadınlar onun filmlerinde marjinal ve cesur kahramanlara dönüşebilir. Kadının karşılaştığı toplumsal baskılar, öykülerinin doğal akışında, gündelik yaşamın sıradan rutininde karşımıza çıkar. Varda filmlerinde kullandığı ironik dille de toplumsal tehditlerle alay

eder ve savaşır. Alison Smith (1998, s.8-9), Varda'nın 1970'lerin ortalarına kadar filmlerinin yanı sıra arkadaşları için yapımcılık işini de üstlendiğini belirtir ve Fransız kadın hareketi içindeki çabalarına dikkat çeker. Varda'nın filmlerinin pek çok yerinde, 60'lar ve 70'lerin kadın hareketlerinden etkiler olduğuna vurgu yapar. Varda, dönemin olayları yanında kişisel yaşamındaki gelişmeleri de filmlerine yansıtır. Hamilelik ve annelik deneyimlerinin ardından bunların izlerini, filmlerinde yarattığı farklı karakterlerinde görebiliriz. Varda'nın deneyimlerini seyirci ile paylaşma ve tartışma arzusu, onun doğal, gündelik yaşamdan beslenen, izlenimci bakışının da bir göstergesidir.

Agnès Varda ve sineması

> Sinemanın anlamı, görüntüler, sesler ve bunların zihnimizdeki diğerleriyle ilişkilendirilmesidir. Zihnimizde her zaman devam eden bir çeşit film var. İzlediğimiz filmler, zihnimize girerek, önceden sahip olduğumuz diğer görüntü, ses, film ve imgelerle birleşir (Varda söyleşisinden, Quart, 1987).

Smith'in de belirttiği gibi, Agnès Varda, sinema serüveni içinde hiçbir zaman tek bir tür, biçim ve dilin sınırları içinde kalmaz. Varda'nın sanat tarihi eğitimi, tiyatroya olan yakınlığı ve fotoğrafçı kimliği, filmlerinin dilini ve biçimini etkilemiş ve yönlendirmiştir. Onun kültürel referansları edebiyat ve sanattır. Sürrealistler, özellikle Kafka ve Faulkner, Varda'yı derinden etkiler. Varda'nın filmlerinin en önemli özelliği, görsel gücün yarattığı duygudur. Varda, hareketsiz, durağan görüntülerin gücüne (*the still image*) inanır, filmlerinin pek çok sekansında bu görüntüleri kullanır. 14. ve 15. yüzyıl resminden örnekler ve detaylar, filmlerinde sıklıkla görülür. Hareket halindeki belirli bir forma, biçime sahip görüntüler, durağan olanlarla filmlerinde buluşur. Yanı sıra bilinçli yerleştirilmiş sembolik objeler de yaygın olarak görülebilir. Yönetmen bu objeler aracılığıyla mesajlarını iletir (Smith, 1998, s. 12-13, 27).

Varda, kurmaca filmlerinin yanında, belgeselleri ve kısa filmleriyle de dikkatleri üzerinde toplamıştır. Cesur kamerası başta aşk, ölüm, aldatma ve keşfedilmemiş arzular olmak üzere farklı temaların içinde dolaşıp durmuştur. Varda'nın, diğer filmlerinde olduğu gibi *Mutluluk* filminde de evrensel-kültürel sembolleri (resim, fotoğraf, heykeller, el, beden, göz) bilinçli olarak kullandığını görmekteyiz. Alison Smith (1998, s. 12-19, 32-33), Varda'nın film dili ve erken dönem filmleri üzerine yazdığı kitapta, yönetmenin sinema dilinin özgünlüğünü şu başlıklar altında özetler: İlki fotoğrafik (renk, ışık, yer, yapı merkezli) anlatım, ikincisi daha çok kısa yakın çekimlerle vurgulanan sembolik objeler ve son olarak da Varda'nın sanat tarihi eğitimi ve eğiliminden hareketle, kültürel ikonların sıkça kullanımı. Kuşkusuz bu saptamalara Varda'nın sürrealist eğilimi

içinde yenilikçi ve ilerici bir film dili kurma çabasını da eklemek gerekir. Yeni Dalga'nın etkisinde kullandığı sıçramalı kesmeler ve zaman zaman tercih ettiği uzun çekimler de bu sinematografik dilin önemli bir parçası ve bileşenidir. Smith (1998, s.14), Varda'nın kullandığı sinema stilini anlatan *cinécriture* kavramına da vurgu yapar. Varda'nın kendini anlatmak için kullandığı kavram, edebiyata, yazma edimine gönderme yapan sinemasını anlatmaktadır. Varda tıpkı bir yazarın yapıtına yaptığı gibi, yönetmenin de filmini yazmasından, yapım sürecinin her aşamasına dahil olmasından, onu inşa etmesinden yanadır. Bu kavram aynı zamanda 1950'lerde Fransa'da ortaya çıkan Yeni Roman (*un nouveau roman*) akımıyla da ilişkilidir. Marguerite Duras başta olmak üzere pek çok kadın yazar, romanda yeni bir dil geliştirme çabasındadır. Akım, geleneksel konu, karakter ve zaman kullanımını reddeder. İnsanı ve dış dünyayı duygu ve sezgiler yoluyla anlama çabasında olan, yeni bir zaman, mekân ve olay örgüsü öneren bir yazma biçimini savunurlar. *Mutluluk* filminin analizinde, Varda'nın sinema dilini kuran ve yukarıda vurgulanan sinematografik unsurlar ve *cinécriture* kavramı yol gösterici olacaktır.

Agnès Varda'nın edebiyata olan yakınlığı ve bağlı kaldığı *cinécriture* kavramını da düşünecek olursak, odaklandığı öykü ve temaların önemi ve farklılığı ortaya çıkar. Filmlerinin, aşk, evlilik, cinsellik, aile, kadın-erkek ilişkileri, çok eşlilik, annelik, aldatma, taşra yaşamı, sanat ve bellek gibi pek çok konuya eğilen güçlü temalar içerdiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Öykü ve tema seçimlerinde, yaşadığı dönemin toplumsal olayları, kırılmaları ve sinemadaki yeniliklerin de etkisi görülmektedir. Özellikle feminist hareketin eleştirel ve sorgulayıcı bakışı ile Yeni Dalga akımının, kendinden önceki sinema anlayışlarının tersine yöneldiği konular ve öyküler, Varda'nın seçtiği öyküleri ve odaklandığı meseleleri de yönlendirmiştir. Öyküleri, sıradan insanların özünde büyük temel sorunlarına oradan da toplumsal yaşamın problemlerine eğilir. İlk filmi *Paralel Yaşamlar*, genç bir çiftin bozulan ilişkileri ve evliliklerini ele alır. Ardından *5'ten 7'ye Cléo*, Fransız kadın şarkıcının, kanser şüphesi üzerine yapılan biyopsi sonrası geçirdiği iki saatin gerçek zamanlı öyküsünü anlatır. Varda, şarkıcı kadın karakteri üzerinden hayatı ve ölümü sorgular. 70'lerden sonra ağırlıklı olarak çektiği belgesel ve kurmaca-belgeseller yoluyla toplumsal sorunları tartışmaya devam eder. *Sans toit ni loi* (*Vagabond*, 1985) filminde genç Mona'nın Fransa'da yaptığı başıboş yolculuğu ve deneyimlerini perdeye taşır. *Jacquot de Nantes*, Varda'nın yönetmen eşi Jacques Demy'nin 1990 yılındaki ölümünün ardından çektiği ve onun hayatına odaklanan yarı belgesel-kurmaca filmidir. Filmde, Demy'nin sinema sevgisi ve aşkları anlatılır. Varda'nın *Mutluluk* filmini onun güçlü temalara olan bağlılığından hareketle, mutluluk kavramı, öykünün odaklandığı aşk, aile ve evlilik kurumu, kadın-erkek ilişkileri çerçevesinde analiz edeceğiz.

Mutluluk Filmini Okumak

Sinema tarihinde mutluluk kavramını sorgulayan pek çok film yapılmıştır. Agnès Varda'nın *Mutluluk* filmi dışında yakın tarihli iki film, Doris Dörrie'nin 2012 yapımı *Mutluluk* (*Glück*) ve Abdullah Oğuz'un 2007 yılı yapımı *Mutluluk* filmleri de farklı dönemlerde, farklı ülkelerde yaşayan âşık çiftlere ve aşka odaklanır. Dorrie'nin filmi, Varda gibi, bir kadın yönetmenin gözünden aşkı ve mutluluğu sorguladığı için önemlidir. Mülteci olarak kaçak yaşayan ve fahişelik yapan Irina ile sokaklarda yaşayan Kalle'ın aşkı, yaşamın tüm zorluklarına ve toplumun ötekileştirme refleksine rağmen bir direnme biçimi olarak sunulur. Para kazanmak ve karınlarını doyurmak, yaşayabilmek için pek çok yolu deneyen âşıklar, tutundukları aşklarını korumak adına her yolu dener ama başaramazlar. Yönetmen toplumsal yaşamın acımasız gerçekleri ile ona bir direnme yolu olarak seçtiği aşkı, karşı karşıya koyar. Varda'nın marangoz olan erkek ve terzilik yapan ev hanımı âşıkları da zorlu ve sıradan yaşam koşullarına, aşkları ile karşı durmaktadır. Mutlu görünen ama kısır döngüye mahkûm evlilikleri başka bir kadın ile aniden sınanır. François eşinde bulamadıklarını Emilie'de bulur. Atilla Dorsay'ın ifadesiyle, Thérèse "hayat dolu bir bitkidir", Emilie ise "özgür bir hayvan" (2000, s. 17). Doğaya âşık François, bitki ve hayvan arasında seçim yapamayacak, her ikisiyle de birlikte olduğu üçlü bir dünya kuracaktır.

Her iki filmde âşık çiftlerle birlikte seyirci de bir aşk masalının içinde dolaşmaya başlar. Ama yolculuk uzun sürmez, yönetmenler özdeşleşmeye kolay kolay izin vermezler. Mutlu aşk, masal, farklı gerekçelerle sonlanır. Dörrie, ayrılığın nedenlerini toplumsal gerçeklerle temellendirirken, Varda, kaza sonucu Thérèse'in öldüğüne inanmamızı ister. Thérèse trajik ölümü ile eşine baş edilmesi zor bir acı yaşatırken, kocasından ve sevgilisinden bir çeşit intikam mı almıştır, yorum seyirciye bırakılır. Dorsay (2000, s.17), *Mutluluk* filminde, Varda'nın erkeğin bencilliğine, duygusuzluğuna dikkat çektiğini ve onu en ağır şekilde suçladığını söyler. Erkeğin yanında Emilie ya da Thérèse'nin olması fark etmez. Bir kadın olması, mutlu olması için yeterlidir. Bir aşk öyküsü içinde, mutluluk kavramını sorgulamak, her iki kadın yönetmeni de buluşturur. Her ikisinde de aşk ve âşıklar, alışık olduğumuz geleneksel değerler ve ataerkil kodlar dışından seslenir. Kalle et yemez, işsizdir. Irina'nın ona bakmasına izin verir. François, her iki kadına da aynı içtenlikle âşıktır. İki eşli olmak, sorun olarak görülmez. François, karısına, âşık olduğu diğer kadını anlatabilir. Aşkın doğası ve özü, Dörrie'nin toplumsal gerçekçi, Varda'nın sembolik ve sürrealist dili ve bakışı içinden tartışmaya açılır.

Varda, doğal ama sorgulayıcı sinema dilini *Mutluluk* filmi boyunca sürdürür. Bu dil, özellikle iki kadına aynı anda âşık olan François'nın temsilinde devam eder. François'nın kadınları sevgiye boğan sözleri, abartılıdır. Seyirci, aşkın

bu abartılı halini, evlilik kurumu içinde ya da dışında onaylar ama öyküyle olan mesafesi sürer; karakterlerle tam bir özdeşleşme kuramaz. Varda bilinçli olarak film boyunca, öykünün doğal atmosferi içinde yabancılaşmamızı da sağlamaya çabalar. Değişen renkler, Mozart'ın melodileri, kırlar ve aşk sözleri, izleyeni tipik bir melodramın içinde dolaştırırken, oyuncuların birden kameraya, seyircilere yönelen bakışları, düğün ve sevişme sahnelerinin sıçramalı kesmelerle art arda fotoğraf karelerine dönüşmesi, hazza engel olur ve aşka dair sıralanan tüm klişeleri, kodları yıkar. Özellikle filmin final bölümünde aniden ama etkileyici bir dille anlatılan kuşkulu ölüm, kodların alt üst olduğu önemli anlardan biridir. Oysaki ölümün hemen öncesinde François ve Thérèse kırlarda tutkuyla sevişmişlerdir. Varda'nın filminde ironik bir dille son sahneler, ilk sahneler ile bağlanır. Seyirci filmin başındaki mutlu aile tablosunu bu kez kadın karakterlerin yer değiştirmesi ile tekrar görür. Çember kapanır. Emilie, Thérèse'in yerine geçerek, kimlik değiştirmiştir. Tek başına yaşayan, çalışan özgür kadın, kendini evli ve çocuk sahibi olarak bulur. Thérèse'in eş ve anne rolleri içinde yaptığı rutinlerin aynısını yapmaya başlar. Varda, tam bu anda aşkın ikilemlerini de vurgulamak ister. Filmin başında mutluluğu imleyen rengârenk bahar ormanı, ayçiçekleri, yerini koyu sarı ve kahverenginin hâkim olduğu sonbahara bırakır. Kodlar tekrar kırılır, mutluluk yerini hüzne ve yaşamın doğal akışına, döngüsüne terk eder.

Filmin başında, jenerikten itibaren büyük bir ayçiçeği tarlasının içinde sıçramalı kesmelerle gösterilen tekli ayçiçekleri, Varda'nın sembolik dilinin önemli göstergelerinden biridir. Rüzgârda salınan ayçiçeği, bize, seyirciye doğru bakarken, arkada François ve Thérèse'in çocuklarıyla el ele dolaştığını görürüz. Ayçiçekleri ile kır çiçekleri ve sarı renk, film boyunca pek çok sahnede özellikle kullanılır. Varda karakterlerin duygularını ve filmdeki geçişleri renkler ve sembollerle anlatmayı tercih eder. Filmin bölümlerini ayırırken de renkler bize yol gösterir. Seçil Büker, sinemada kullanılan renklerin, filme renk katmasının yanında, izlek, olay örgüsü ve karakterlerle doğrudan ilgisi olduğunu söyler. Rengin kültürlerce belirlenmiş çok değişik anlamları olabilir. Yönetmenlerin yetiştikleri kültür ve anlatımlarına bağlı olarak, seçtikleri renkler ve renklere yükledikleri anlamlar farklı olabilir. Yönetmen isterse kültürel uzlaşımları kırarak, renkleri dilediği gibi kullanarak da anlam yaratabilir. Godard'ın filmlerinde renklere kendince yüklediği anlamlarda olduğu gibi. Büker, ünlü ressam ve yönetmenlerin renk kullanımlarına dair görüşlerini örneklerle aktarır ve Eisenstein'ın sanatçının renk konusunda özgür olabileceği yönündeki vurgusunu hatırlatır. Eisenstein, renk ile içerik arasında başlangıçta nedensiz bir ilişki olsa da, sanatçının düzenleme biçimi ile bu ilişkiyi nedenli bir ilişkiye dönüştürebilme gücünü ifade eder. Büker ayrıca, Van Gogh'un sarıya nasıl değişik anlamlar vererek resimlerinde içerik ve izlekle ilişkili kullandığını Eisenstein'dan alıntılayarak anlatır (Büker, 1991, s. 68, 98-99). Varda

da filminde renkleri öykü ve karakterlerin özelliklerine ve gelişimine uygun bir şekilde düzenler ve içerik ile biçim arasında etkileyici bir uyum yakalar.

Van Gogh'un resimlerinde sıkça görülen sarı renkler, çiçekler ve ayçiçeğini, Varda *Mutluluk* filminde özellikle tercih eder. Pek çok çerçeve Van Gogh'un tablolarına göndermeler taşımaktadır. Diğer yandan filmin öyküsü mitolojiden beslenerek, peri Clytie'nin güneş tanrısı Apollon'a olan tutkulu aşkıyla benzerlikler gösterir. Apollon, güzel perinin aşkını fark etmez, anlayamaz ve bu yüzden Clytie üzüntüsünden ölür. Perinin ölümüne üzülen Apollon, Zeus'tan ona yeniden hayat vermesini ister. Zeus güzel periyi sarı bir çiçeğe, ayçiçeğine (güne bakana) dönüştürür. Film, ayçiçeğine dönüşen periden hareketle benzer bir öyküyü anlatacaktır. Varda, filmlerinde mitsel sembollerden sıkça yararlanmakta ve öykülerini bunlar üzerinden kurmaktadır. Ayçiçeği ve sarı renk, önemli birer sembol olarak film boyunca kullanılmakta, yönetmen renkler yardımıyla öyküsünü zenginleştirmektedir. Sarı, mutluluğu, aşkı, parlaklığı, canlılığı ve çekiciliği yansıtan sıcak bir renk olmasının yanında hüznü, ölümü ve geçiciliği de çağrıştıran, karşıt anlamları içinde barındıran bir renktir. Varda, başından sonuna kadar aşk, mutluluk ve kadın-erkek ilişkilerinde göstermeye çabaladığı paradoksları da bu rengin aracılığıyla aktarmak ister. Yanı sıra rengârenk kır çiçekleri, kadını, aşkı ve mutluluğu imler. *Mutluluk* filmi, Varda'nın ilk renkli filmi olması nedeniyle önemlidir. Yönetmenin renkleri keşfetmesinin yarattığı heyecan ve meraktan hareketle sinema aracılığıyla resim yapmaya çalıştığını, kamerasını bir fırça gibi kullanarak filmini boyadığını söyleyebiliriz. Önemli Fransız ressamların (Van Gogh, Renoir ve Chagall) resimlerine yapılan farklı göndermeler de bu çabasının göstergeleri olarak okunabilir.

Film bir bahar mevsiminde, doğanın, aşkın uyanışı ve Mozart'ın müziği ile başlar. Mozart, âşıkların (François, Thérèse ve Emilie) birlikte ve mutlu göründüğü her sahnede film boyunca onlara eşlik edecektir. Varda'nın kamerası filmin başında François, Thérèse ve iki küçük çocukları ile birlikte izleyiciyi de kırlarda gezintiye çıkarır. Aile piknik yapmaktadır. Bu sahne, Jean Renoir'ın *Çimenlerde Piknik* (1959) tablosunu hatırlatmaktadır. François'nın ağaç altındaki uykusu, yakınlarındaki yoldan geçen, içinde bir grup gencin bulunduğu arabanın kornası ve seslerle bölünür. Bu bölünme, seyirciyi de filmin gerçekliğinden kısa süreliğine çıkarır. François ve Thérèse piknik dönüşü komşularını ziyaret ederler. Bu ziyaret de sıra dışıdır. Thérèse, komşu kadına ormandan topladığı kır çiçeklerini hediye etmesine rağmen kadın almak istemez. Thérèse çiçekleri evine getirir ve seyirci vazonun içindeki bu çiçekleri filmin başından sonuna kadar görür. Vazo içindeki kır çiçeklerini Emilie'nin evinde de görürüz. Vazodaki çiçekler, bir yandan kadın kahramanları sembolize ederken diğer yandan 15. ve 16. yüzyıla ait klasik dönem resimlerini de hatırlatmaktadır. Komşu evi ziyaret sırasında vurgulanan önemli bir simge de televizyondur. Komşu kadın elinde örgüsü ile (kadına, onun ev içi yaşamına ait bir klişe ola-

rak) televizyon karşısındadır. Televizyon dolayımı ile yaşamını anlamlandıran kadın imgesi vurgulanır. Varda'nın kamerası, kadının hayran bakışlarının ardından televizyona odaklanır. Filmin başında François ve Thérèse'in ağacın altındaki romantik konuşmalarına, yakınlaşmalarına benzer bir sahnenin aynısı televizyon ekranından yansır. Seyirci kısa bir süreliğine, film içinde film izlerken bulur kendini. Televizyonun, gündelik yaşamı ve ilişkilerimizi etkileyen gücü anlatılır. Açık bir pencere ve yanı başındaki bu kapalı kutu televizyon, iki karşıt sembol olarak yorumlanabilir. Bir çerçeve olarak film ve televizyon izleyiciye bir sınır çizerken, pencere onu baktığı şeyin ardında ve ötesinde bir şeye yönlendirebilir. Belki de özgürlüğe (Elsaesser, 2014, s. 30-31).

Marangoz olan François ile evinde terzilik yapan Thérèse küçük ve sade evlerinde, çocuklarıyla mutlu yaşamaktadır. Film bu âşık çiftin ilişkisini, sıradan aile yaşamlarını konu edinir. Çoğumuzunkine benzeyen bu evlilik, erkeğin başka bir kadına âşık olarak eşini aldatması ile bir kırılma yaşar. François her iki kadına da âşıktır. Emilie, aşığının evli olduğunu bilir, durumu kabullenmiştir. Kimse kimseyi durumundan ve hissettiklerinden dolayı yargılamaz. Varda, belgesele yaklaşan bir dille çiftin sıradan ev ve sosyal yaşamını film boyunca gösterir. François işe gider, tahta keser, boyar, iş arkadaşlarıyla şakalaşır. Thérèse ev işleri, alışveriş ve çocuklarının bakımı yanında evinde terzilik yapmaktadır. Therese'in evi ile sınırlı olan kadın dünyasını yansıtan pek çok sembolün yanında, özellikle dikiş makinesi ve prova mankeni ayrı bir öneme sahiptir. Varda tarafından bilinçli olarak gösterilen bu iki gösterge, kadının el emeği üzerinden kendini var etme, anlatma çabasını imler. Benzer bir şekilde François da kol gücü ile çalışan bir işçidir. İşyeri ve arkadaşları erkek dünyasını gösteren sembollerle doludur. Dolapların üzerindeki sinema yıldızlarının (Bridget Bardot, Marilyn Monroe) erotik fotoğrafları, şarap ve sigara, erkekçe şakalar bu dünyanın göstergeleridir. Yeni Dalga'nın sıklıkla sinemaya referans veren dilinin önemli bir parçası olarak benzer sinema afişlerini, filmin ilerleyen sahnelerinde Emilie'nin evinde de görürüz.

Filmin önemli kesitlerinden biri de, Thérèse'nin evine müşteri olarak gelen gelin adayının evlenme törenidir. Varda, bu süreç ve tören üzerinden evlilik ile ilgili geleneksel kodları sorgular. Dergilerden seçilerek dikilen gelinlik, genç çiftin bakışları, nikâh töreni, yakın çevre ve akrabaların meraklı gözleri, düğün fotoğrafları, evliliğe yönelik geleneksel değerleri anlatan sembollerden bazılarıdır. Varda tüm bu sembolleri, arka arkaya baktığımız fotoğraflar gibi sıralar. Evlilik töreninin ardından, François'nın Emilie'nin evine giderek yeni bir ilişkiye başlamalarının gösterilmesi ise oldukça ironiktir. François ve Emilie sık sık kadının evinde sevişirler. Sevişen bir kadın ve erkek, aşkı, heyecanı, hazzı temsil etmektedir. Bir yandan da kadın ve erkeğin bedeni teşhir edilir. Bu teşhirde özellikle kadın ve erkek bedeni bir arada, estetize bir sunumla sergilenmektedir. Kadın ve erkek bedeninin bu estetik birlikteliği, hem

François ve Thérèse aşkını hem de François ve Emilie aşkını bir çeşit cinsel arketipe dönüşerek anlatmaktadır. François ve Emilie'nin seviştiği sahnelerde, açık renklerin hâkim olduğu aydınlık bir oda, kadın ve erkeğin bedenlerinin kısmen görüntüleri ve Yeni Dalga'ya özgü kısa, yakın ve detay çekimlerle yapılan kesmeler ve sıçramalı kesmeler hâkimdir. Özellikle son sekansta yer alan François ve Thérèse'in sevişme sahnesinde ise Varda, bu sefer yakın planların aksine, kırların içinde çifti yalnız bırakarak uzaktan izlemeyi yeğler. Bu uzaktan izleme hali içinde, sinemanın ve seyircinin röntgenci, dikizci yanı vurgulanır.

François hem eşi Thérèse hem de Emilie'ye âşıktır. Evlilik yaşamı, ailesi ve kaçamak ilişkisi bir aradadır. Kadın-erkek ilişkilerinde yaşanan bu karmaşık, kaotik, değişken durum, filmin dans sahnesinde tekrarlanır. Varda, aynı anda üç karakterini de sokakta gerçekleşen bir eğlencede buluşturur. Bu sokak kutlaması sırasında üç kahraman, bazen farklı kişilerle bazen de birlikte dans ederler. Filmin son sekansında, François, gittikleri bir kır gezisinde karısına bir başka kadına da âşık olduğunu söyler. Bu itiraftan sonra Thérèse, kırılan kalbine rağmen durumu kabullenmiş görünerek, diğer kadınla mutlu olup olmadığını sorar. Eşi diğer kadınla da mutludur. Sevişip, uyurlar. Uykudan kalkan François, eşini yanında bulamayınca endişe içinde onu aramaya çıkar ve gölde bulunan cesedi ile karşılaşır. Suçlu kendisidir. Thérèse'in ani ölümü, François'yı olduğu kadar seyirciyi de etkiler. Varda, bu ani ölüm ile birlikte filmin başından itibaren kurduğu mutlu dünyayı da yıkar ve mutluluğun yanına mutsuzluğu, acıyı koyar. François, eşinin ölü bedenine sarıldığında kulağını tam kalbinin üzerine yerleştirerek, onunla son kez konuşur. Thérèse belki de umutsuzca ağaç dallarına tutunmak istemiş ama boğulmaktan kurtulamamıştır. Cenaze töreninin ardından yaşam kaldığı yerden devam eder. Çocukların bakımı Emilie'ye kalır. Emilie, Thérèse'in yerini alır. Yeni Dalga'ya özgü bu açık uçlu son, beraberinde seyirciye seslenerek aşk, mutluluk ve ilişkiler özelinde sorular yöneltir.

Son Söz...

Mutluluk, Agnès Varda'nın hem feminist hareket içinden hem de Yeni Dalga akımına özgü yeni ve eleştirel bir sinema dilini kurmaya başladığı filmlerinden birisi olarak önemlidir. Aşk, filmin en başında, bu yeni dilin sorguladığı ilk kavram olarak seyircinin tartışmasına sunulur. Filmin üç aşığı da, eski mutlu yaşamlarını filmin sonunda aşkları uğruna kaybederler. Thérèse hayatını, François eşini, Emilie ise özgür yaşamını. Aşk, ikili olmaktan çıkıp da filmde olduğu gibi üçlü bir düzleme yerleştiğinde gerilim kaynağı olmaya başlar: aynı zamanda huzursuzluk ve mutsuzluk kaynağı. Film, aşkın yanında evlilik ve aile kurumunun ikiyüzlü tavrını da sorgulamaya çabalar. Evlilik, bir yandan kişiye yüklediği sorumluluklar yüzünden düğün töreninden

başlayarak sıkıcıdır, öte yandan erkeğe oranla kadına daha fazla sorumluluk yüklediği için eşit bir dünya kurmaz. François, onu seven eşine ve ailesine rağmen bencil bir tavırla, kendine yeni bir ilişki ve heyecan arayabilmektedir. Thérèse ise evden çıkamaz. Terzilik yanında ev işleri ve çocukların bakımından da sorumludur. Bu koşullarda, deneyimleri evin içi ile sınırlıdır. Cenazenin ardından, yemekli toplantının ilk konusu, erkeğin ve çocukların yeni yaşamı ve bakımı olur. Ailede işleri yüklenecek, sorumluluğu alacak yeni bir kadın kısa sürede bulunur.

Varda, seyircisi ile konuşmaya çalışan, etkileşimli bir sinema diline sahiptir. Onun gözleme dayalı, belgeselci yaklaşımlardan beslenen bu dili biçimsel yönleriyle de özgün ve öncüdür. Filmlerinde sinematografik pek çok unsur; aydınlatma, kamera, renk, ses, müzik ve kurgu uyum içinde, birlikte, belirgin bir amaca doğru hareket ederler. Varda, sinemasını resme yaklaştırmak, "tablo-plan"lar kurmak için uğraşır. Pascal Bonitzer (2011, s. 130-133), bazı sinemacıların bilinci simgeleyen "plan"dan hareketle kendilerini ressamlarla karşılaştırdıklarını söyler. Bonitzer'e göre plan bir tabloya benzer ve sinemacılar filmlerinin belli bir planında, ünlü bir tabloyu bile bile taklit ederler. Bu filmlerde sinema ile resim mücadele eder, dövüşür. "Tablo-plan"ın işlevi diyalojiktir; çokdilli, karşılıklı etkileşim üzerine kurulu bir anlamlaştırmaya sahiptir. Tablo-planın çift yanlı yapısı içinde iki sesli söylemi, resmin ve sinemanın, hareket (plan) ile hareketsizliğin (tablo) birbirine kaynaşmış halini görebiliriz. Bonitzer, tablo-planın ister parodi, övgü olarak isterse de bilinmeyene gönderme yapar bir şekilde kullanılsın, görmede daima bir ikiye bölünmeye yol açacağını vurgular. Bu bölünme aynı zamanda görüntüye "gizemli" bir nitelik yükler. Varda, *Mutluluk* filminde tablo-plan'ları sıklıkla kullanır ve seyirciyle Bonitzer'in belirttiği türden çokdilli, etkileşimli bir ilişki kurmaya çalışır. Eleştirilerini resmin ve sinemanın iki sesli söylemi üzerinden yapar.

Yeni Dalga akımı içinden cesur bir kadın yönetmenin, Agnès Varda'nın sinema anlayışı ve ironik dilini, ilk dönem filmlerinden *Mutluluk* filmi üzerinden çözümlemeye ve tartışmaya çabaladık. Sanat, edebiyat ve kadın hareketleri kuşkusuz onun sinemasını en çok etkilemiş ve yönlendirmiş unsurlar olarak özetlenebilir. Yanı sıra Varda, sinemanın temel alanlarında; yapımcı, yazar, yönetmen olarak da çalışarak sinemasını var etmiştir. Filmlerinde seyircisini sıradan ve basit öykülerin içinde dolaştırırken, seyircinin toplumsal yaşamın doğallık ve sahiciliği içinde görmezden geldiği, dillendirmeye korktuğu sorunlar, baskılar ve ikiyüzlü yaklaşımlarla yüzleştirir. Onun filmlerini izlerken, bir anda keyfiniz kaçabilir, çoğu zaman sizin de karşılaştığınız önemli bir sorun (şiddet, aşk, aldatma, ötekileştirme, aile baskısı, istenmeyen hamilelik vd.) karşınıza dikiliverir. Varda, arka arkaya sorular sorar. Aile olmanın anlamı nedir? Aşk nedir? Mutluluk nedir? Yanı sıra gündelik hayat, sanat, edebiyat ve

kadın olmanın paradokslarıyla beslenen filmleri, yarattığı çerçeveler içinden pencereler açar. Seyirci açtığı bu pencerelerden yaşamına ve kendine bakabilsin, düşünebilsin, hissedebilsin diye...

Kaynakça

Arslantepe, M. (2010). Sinemada Feminist Teori. *Edebiyat, Dil, Kültür ve Sanat Çalışmalarında Kadın Sempozyumu*, Bildiri tam metni, 28-30 Nisan, Selçuk Üniversitesi, Konya.

Aristoteles (2015). *Nikomakhos'a Etik* (Çev. F. Akderin). İstanbul: Say.

Bonitzer, P. (2011). *Kör Alan ve Dekadrajlar* (Çev. İ. Yaşar). İstanbul: Metis.

Butler, J. (2008). *Cinsiyet Belası. Feminizm ve Kimliğin Alt Üst Edilmesi* (Çev. B. Ertür). İstanbul: Metis.

Büker, S. (1989). *Film ve Gerçek*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Büker, S. (1991). *Sinemada Anlam Yaratma*, İmge Kitabevi, Ankara.

Carter, H. (2002). Agnès Varda. www.http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/varda (Erişim tarihi: 20 Aralık 2016).

Donovan, J. (2001). *Feminist Teori* (Çev. A. Bora, M. Ağduk Gevrek & F. Sayılan). İstanbul: İletişim.

Dorsay, A. (2000). *Sinema ve Kadın*. İstanbul: Remzi.

Elsaesser, T. & Hagener, M. (2014). *Film Kuramı - Duyular Yoluyla Bir Giriş* (Çev. B. Soner & B. Yıldırım). Ankara: Dipnot.

Hotell, R. (1999). The Role of Female Spectator in Agnès Varda's 'Le Bonheur' and 'L'Une Chante, I autrenpas'. *Cinema Journal*, *38*(2), 52-71.

Nelmes, J. (2003). *An Introduction to Film Studies*. Londra & New York: Routledge.

Quart, B. (1987). Agnès Varda: A Conversation. *Film Quarterly*, *40*(2), 3-10.

Sarris, A. (1962). Notes on the Auteur Theory in 1962. *The Primal Screen*, New York: Simon and Schuster, (562-564).

https://dramaandfilm.qwriting.qc.cuny.edu/files/2011/06/Sarris-Notes-on-the-Auteur-Theory.pdf (s.562-564) (Erişim tarihi: 6 Mart 2017).

Schopenhauer, A. (2010). *Hayatın Anlamı* (Çev. A. Aydoğan). Ankara: Say.

Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi* (Çev. D. Koç). İstanbul: Agora.

Smith, A. (1998). *French Film Directors. Agnès Varda*. Manchester & New York: Manchester University Press,

Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş* (Çev. S. Salman & Ç. Asatekin). İstanbul: Ayrıntı.

Tuncer, M. (2006). *Aristo ve Farabi'de Mutluluk Düşüncesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas.

Wiegand, C. (2011). *Fransız Yeni Dalga Sineması* (Çev. S. Güneri). İstanbul: Kalkedon.
Wollen, Peter (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam* (Çev. Z. Aracagök & B. Doğan). İstanbul: Metis.
Woolf, Virginia. (2016). *Kendine Ait Bir Oda* (Çev. S. Öncü). İstanbul: İletişim.

Yazarlar

Serdar Gezer

Lisans eğitimini Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi İletişim ve Tasarım Bölümü'nde 2008 yılında tamamladı. Yüksek lisans eğitimini Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Film ve Drama Yüksek Lisans Programı'nda 2013 yılında tamamladı. Yüksek lisans tezi "Varlığın İçkinliğinden Türeyen Hayat Fikri: Abbas Kiarostami, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz Sinemalarına Bakış". Halen Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Doktora Programı'nda eğitimine devam etmektedir. Doktora tezinde "Foucault'da Öznel Deneyim ve Öznelliğin İnşası" üzerine çalışmaktadır.

Nazlı Bayram

Anadolu Üniversitesi Sinema ve Televizyon Bölümü mezunudur. *Geleneksel Anlatılar ve Söylen: Türk Güldürü Filmleri Üzerine Yapısalcı Bir Çözümleme*, *Yeşilçam Romantik Güldürüleri ve Kültürel Temsiller* adlı kitaplarının yanı sıra dergilerde ve kitaplarda yayımlanmış makaleleri vardır. Senaryo, sinemada öykü anlatıcılığı, yönetmenlik alanlarında lisans dersleri; Türk sineması, çağdaş anlatı sineması gibi konularda lisansüstü dersler vermektedir. Kısa kurmaca ve belgesel filmlerde yapımcılık, senaryo yazarlığı ve yönetmenlik yapmıştır. Halen Yaşar Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü başkanlığını yürütmektedir.

Defne Özonur

Yeditepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü'nde öğretim üyesidir. Temel araştırma alanı medyanın ekonomi politiği olup, sinema, televizyon ve yazılı basın üzerine, ulusal ve uluslararası dergi, kitap ve konferanslarda yer alan makale ve bildirileri bulunmaktadır. Ayrıca, televizyon ve şiddet ilişkisinin incelendiği *Televizyon Mesih mi Şeytan mı?* başlıklı kitabı 2010'da Ütopya Yayınevi tarafından yayımlanmıştır.

Oğuz Onaran

Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ni bitirdikten sonra 1962'de Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Kamu Yönetimi Bölümü'ne asistan olarak girdi. 1999-2002 yılları arasında Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde Dekanlık yaptı. 2002 yılında SBF'den emekli oldu. Halen ODTÜ Müzik ve Güzel Sanatlar Bölümü'nde sinemayla ilgili dersler vermektedir. Eserleri arasında Seçil Büker ile derleyip çevirdiği *Sinema Kuramları* (Dost Yay., 1985), *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi* (Nilgün Abisel vd. ile, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 1994), *Sinema Akımları* (Deniz Derman vd. ile, Med Campus Proje, 1997), *Eskişehir'de Erkek Rol ve Tutumlarına İlişkin Bir Alan Araştırması* (Seçil Büker vd. ile, Anadolu Ünv. Yay., 1998) gibi kitapları ve çok sayıda yayını bulunmaktadır. Ankara Film Festivali'nin kurucularındandır. Ayrıca sinema alanında çoğu akademisyenin yetişmesinde büyük emeği olmuştur, o nedenle "hocaların hocası" olarak anılır.

Ayşe Kıran

İlkokulu Türkiye'nin çeşitli illerinde ve Fransa'da okudu. Orta eğitimini Ankara'da tamamladıktan sonra, Hacettepe Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden ve mezun oldu. 1977 yılında Poitiers Üniversitesi'nde doktora tezini tamamladı. 1980-1983 yıllarında Paris'te Toplum Bilimleri Yüksek Okulu'nda (École des Hautes Études en Science Sociales) yazın, dilbilim, anlambilim ve göstergebilim alanlarında araştırma ve çalışmalar yaptı ve 1985 yılında bu okuldan mezun oldu. J. Greimas'ın *Kusur Konusunda*, J. Gracq'ın *Argol Şatosunda* başlıklı yapıtlarını Türkçeye çevirdi. S. Büker ile *Reklamlarda Kadına Yönelik Şiddet*; Z. Kıran ile *Yazınsal Okuma Süreçleri* ve *Dilbilime Giriş* başlıklı kitapları yazdı. Fransız ve Türk yazınsal yapıtlarının ve karikatür, fotoğraf, resim gibi sabit görsel göstergelerin göstergebilimin araçlarıyla çözümlemesini yapıyor, görsel göstergebilim, söylem çözümlemesi ve dil bilimleri alanındaki son gelişmeleri yakından izlemeye çalışıyor. Türk yazınından T. Yücel, H. A. Toptaş ve A.H. Tanpınar, Y. K. Karaosmanoğlu; Fransız yazınından M. Proust ve J. Gracq, Amerikan yazınından J. C. Oates en sevdiği yazarlar.

Filiz Erdemir Göze

Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü öğretim üyesidir. 1998 yılında Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü'nden mezun olmuştur. 2003 yılında Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Anabilim Dalı'nda yüksek lisansını, 2009 yılında da aynı enstitünün Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda doktorasını tamamlamıştır. 2014 yılında Doçent unvanını almıştır. Çeşitli projelerde yönetmenlik ve metin yazarlığı yapmıştır. Sinema ve

televizyon tarihi, televizyon ve sinema sosyolojisi alanlarında çalışmaktadır. *Televizyon İmgesine Sinema Perdesinden Bakmak* isimli kitabı ile televizyon ve sinema üzerine yazılmış makaleleri, kitap bölümleri ve bildirileri bulunmaktadır.

Barışkan Ünal

Lisans (1998-2002) ve yüksek lisans (2002-2004) öğretimini Gazi Üniversitesi'nde Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü'nde tamamladı. Doktorasını Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı Başkanlığında yaptı. "Amerikan Sinemasında Gazeteci İmajı" konulu doktora tezini bitirdi. Üniversite yıllarında çeşitli medya organlarında (TRT, BRT, SkyTürk) staj yaparken, mezun olduktan sonra Kültür ve Turizm Bakanlığı Tanıtma Genel Müdürlüğünde 2004-2007 yıllarında Uzman Yardımcısı olarak çalıştı. Muhabir olarak 2007 yılında Anadolu Ajansı'na (AA) geçti. ABD'de, Anadolu Ajansı Washington muhabiri olarak 2009-2015 yıllarında görev yaptı. 2015 yılından itibaren döndüğü Ankara'da Anadolu Ajansı Haber Yayın Editörlüğünde başmuhabir olarak çalışmaktadır.

Kurtuluş Özyazıcı

ODTÜ Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü'nden mezun oldu. 1999'da TRT'ye prodüktör olarak girdi. O tarihten beri radyo programları hazırlayıp sunmakta. Ankara Film Festivali'nde Uluslararası Gösterim Koordinatörü, Gezici Festival'de danışman olarak görev yaptı. Dost Yayınları'ndan çıkan *Aktör Dediğin Nedir Ki: Münir Özkul Kitabı* (2005), *Adı: Atıf Yılmaz* (2006), *Kahkaha ve Hüzün: Sadri Alışık* (2006) kitaplarının editörlüğünü üstlendi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda yüksek lisans yapan ve Sinema Yazarları Derneği (SİYAD) üyesi de olan Kurtuluş Özyazıcı'nın radyo ve sinema dergileriyle bazı ortak kitaplarda yazıları yayımlandı.

Aslı Gön

1974 yılında Almanya'da doğdu. Bilkent Üniversitesi Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bölümü'nden 1996 yılında mezun oldu. Yüksek lisansını Ankara Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda "Performatif Toplumsal Cinsiyet ve Erkeklik: *Küf, Yozgat Blues* ve *Ben O Değilim*" başlıklı tezle tamamladı (2015). Ankara Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda doktora öğrenimine devam etmektedir. *Moment Dergi* ve *sinecine*'de yayımlanmış makaleleri bulunmaktadır. Başkent Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu'nda öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.

Zeynep Büker

Hacettepe Üniversitesi Psikoloji Bölümü'nden mezun oldu. ODTÜ Sosyoloji Bölümü'nde yüksek lisans eğitimini tamamladı. Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü öğrencisidir. Araştırma tasarımı ve uygulaması, proje geliştirme, uygulama ve izleme sektörlerinde çalıştı. Birleşmiş Milletler Nüfus Fonu İnsani Yardım Programında Koruma Projesi Sorumlusu olarak görev yapmaktadır. Ayrıntı Yayınları tarafından 2014 yılında basılan *Yeni Medya Çalışmalarında Araştırma Yöntem ve Teknikleri* derlemesi içinde "Etnografi ve Çevrimiçi Etnografi" adlı makalesi bulunmaktadır.

Senem A. Duruel Erkılıç

1971 yılında İstanbul'da doğdu. Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV Bölümü'nden 1993'te mezun oldu. Çeşitli reklam, dizi ve sinema filmlerinde görev aldı. Kısa film ve belgesel çalışmaları olan yazar, yüksek lisansını 1997 yılında ABD'de Chapman University, Film and TV Production alanında, sanatta yeterliğini Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV Bölümü'nde 2002 yılında tamamladı. 2008 yılında Doçent, 2013 yılında Profesör unvanı aldı. 2004'ten beri Mersin Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Sinema ve Televizyon Bölümü'nde öğretim üyesidir. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*'nin Yayın Kurulu üyesi olan Duruel Erkılıç, Türk sineması, sinema-tarih ve bellek, sinema-toplum, sinema-mekân ilişkisi ile sinema dili alanlarında çalışmalarını sürdürmektedir. Çeşitli derleme kitaplarda ve akademik dergilerde makaleleri bulunmaktadır. *Türk Sinemasında Tarih ve Bellek* (De ki, 2014) adlı kitabın yazarıdır.

Özgür Yaren

Ankara Üniversitesi'nde öğretim üyesi. İletişim Fakültesi'nde ve ODTÜ'de sinema ve fotoğraf üzerine dersler veriyor. Göçmen sinema, Türk sineması, film estetiği ve beğeni üzerine çalışıyor. Film Çalışmaları alanında *Altyazılı Rüyalar* (De Ki, 2008) adlı bir kitabı, *Camera Obscura, Kosmorama, The Journal of Popular Culture, sinecine, Yüzüncü Yıl Üniversitesi* gibi dergilerde makaleleri, aralarında Seymour Chatman'in *Öykü ve Söylem* (De Ki, 2009) kitabının da bulunduğu çok sayıda çevirileri var. SANART Estetik ve Görsel Kültür Derneği ve Avrupa Sosyoloji Derneği üyesi.

Eren Yüksel

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü'nden mezun olduktan sonra aynı üniversiteye bağlı Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı'nda yüksek lisansını ve doktorasını tamamladı. Halen Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema

Bölümü'nde Doktor Öğretim Üyesi olarak çalışmaktadır. Akademik ilgi alanları arasında toplumsal cinsiyet çalışmaları, erkeklik çalışmaları, Türkiye sineması, sinema tarihi ve film kuramları yer almaktadır.

Güzin Yamaner

1968'de Elazığ'da doğdu. İzmir Karşıyaka Gazi Lisesi'nden mezun oldu. Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Tiyatro Bölümü Sahne Tasarımı Anasanat Dalı mezunu. Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Anabilim Dalı'nda "Postmodernizm ve Tiyatro" konulu ve Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı'nda "Feminist Tiyatronun 20. Yüzyıl Tiyatrosuna Katkıları" başlıklı iki yüksek lisans tezi ile Güzel Sanatlar Eğitimi'nde "20. Yüzyılda Kadın ve Erkek Yazarlara Göre Anlam Arayışı" konulu doktora tezini yazdı. 1994 yılında DTCF Tiyatro Bölümü'nde ve 1996 yılında Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı'nda asistan oldu. 2006'da Doçent, 2012'de de Profesör oldu. Uluslararası kadın tiyatrocular ağı olan Magdalenaproject üyesidir. Feminist tiyatro festivalleri düzenledi, kadın bakış açısıyla oyun eleştirileri yazdı. 2006 yılından bu yana Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı öğretim üyesidir. ADA Ankara Dans Araştırmaları Topluluğu'nun sanat danışmanıdır ve bu toplulukla dans sanatı yoluyla toplumsal cinsiyet eşitsizliklerine direnen performanslarla yurtiçi ve yurtdışında çok sayıda turne gerçekleştirmektedir. Çuha Çiçeği ve *Pelesenk ile Leylak* adlı iki romanı vardır. LGBTIQA hareketi aktivistidir ve sözlü tarih, dil, toplumsal cinsiyet ve sinema akademik ilgi alanlarıdır.

Nergiz Karadaş

Ankara'da doğdu. 2007'de Başkent Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo TV ve Sinema Bölümü'nü bitirdikten sonra Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo TV ve Sinema Anabilim dalında "Türk Sinemasında Bir Oyunculuk Analizi: Şener Şen Örneği" başlıklı yüksek lisans tezini tamamladı. 2017 yılında Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-TV Anabilim Dalı'nda "1980 Sonrası Türk Sineması'nda Zenginlik Temsilleri Üzerine Bir Alımlama Çalışması" başlıklı doktora tezini tamamlamıştır. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Televizyon Bölümü'nde Dr. Öğretim Üyesi olarak çalışmaktadır. İki yılı aşkın bir süredir *Cinedergi*'de dizi kritik yazarı olan Nergiz Karadaş'ın uluslararası ve ulusal hakemli dergilerde, kitaplarda sinema ve kültürel çalışmalar ile ilgili yazılmış makaleleri bulunmaktadır.

Şeyma Balcı

1981 yılında Zonguldak'ta doğdu. Lisans eğitimini Anadolu Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde tamamladı. 2008 yılında Ankara Üniversitesi DTCF Sosyoloji Anabilim Dalı'ndan yüksek lisans derecesini aldı. 2016 yılında Gazi

Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda "Türk Sinemasında Kent ve Kentleşme Bağlamında İstanbul" başlıklı tezi ile doktora derecesini aldı. Çeşitli ulusal ve uluslararası kongrelerde bildiri sunumlarının yanı sıra yayınlanmış makaleleri de bulunmaktadır. Halen Kastamonu Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde Doktor Öğretim Üyesi olarak görev yapmaktadır. Akademik ilgi alanları arasında kent sosyoloji, sinema, kadın, iletişim ve sosyal teori yer almaktadır.

Canan Uluyağcı

1985 yılında Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü'nü bitirdi. 1988 yılında Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nden *Türk Sinemasında Oyunculuk* adlı tezi ile yüksek lisans derecesini aldı. 1994 yılında Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'ndan *Türk Sinemasında Erkek Söylemi* adlı tezi ile doktor unvanını aldı. 1993 yılında Seçil Büker ile birlikte yazdıkları *Yeşilçam'da Bir Sultan* adlı kitabı yayımladı. Bunun yanı sıra Uluyağcı'nın pek çok kitap ve dergide sinema üzerine yazıları yayımlanmıştır. Ulusal ve uluslar arası projelerde görev alan Uluyağcı, halen Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi'nde öğretim üyesidir. Film Kuramları, Film Eleştiri Analiz, Anlambilim ve Görsel Çözümleme, Türk Sinemasında Dönemler ve Yönetmenler gibi dersleri lisans, yüksek lisans ve doktora programlarında yürütmektedir. Çalışmalarını Türk Sineması, yıldız olgusu, toplumsal cinsiyet çalışmaları gibi alanlarda sürdürmektedir.

Aslıhan Doğan Topçu

Lisans eğitimini Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi'nde (1993), Yüksek Lisans eğitimini Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema Televizyon Anabilim Dalı'nda (1999), doktorasını ise Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı'nda (2005) tamamladı. 2000-2006 tarihleri arasında Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde 35.Md. ile Araştırma Gör. olarak görev yaptı. 2013 yılına kadar Erciyes Üniversitesi, İletişim Fakültesi Radyo-Sinema-TV Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalıştı. 2013 yılından bu yana Mersin Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo TV Sinema Bölümü'nde görev yapmaktadır. *Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk: Derviş Zaim Sineması* (De Ki, 2010) kitabının editörüdür. Farklı kitap ve dergilerde yazıları yayımlanmıştır. Çalışma alanları içinde film kuramları, film eleştirisi, göstergebilim ve toplumsal cinsiyet çalışmaları bulunmaktadır.

Y. Gürhan Topçu

Lisans eğitimini Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi, Sinema-TV Bölümü'nde (1992), yüksek lisans (1999) ve doktora eğitimini (2005) Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı'nda tamamladı. 2013 yılına kadar Erciyes Üniversitesi, İletişim Fakültesi Radyo-Sinema-TV Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalıştı. 2013 yılından bu yana da Mersin Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo TV Sinema Bölümü'nde görev yapmaktadır. *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* (Seçil Büker'le birlikte) ve *Hollywood'a Yeniden Bakmak* kitaplarının editörlüğünü yaptı. Çalışma alanları arasında, sinema tarihi, tür sineması, film kuramları ve toplumsal cinsiyet çalışmaları bulunmaktadır.

Ayla Kanbur

Öğretim üyesi ve sinema eleştirmeni olan Kanbur, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe bölümünü bitirdikten sonra, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde yüksek lisans ve doktorasını tamamladı. İletişim alanında doçentliğini alan Ayla Kanbur, uzun yıllar Yeditepe Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde çalıştıktan sonra Batman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne geçti. Kanbur'un yayınları arasında Dost Kitapevi'nden *Sadeleğin Derinliğinde bir Usta: Lütfi Akad* adlı derleme, De-Ki yayınlarından Özgürlüklerden Kayıplara ve Sonrası adlı Necla Algan ve Tül Akbal Süalp ile yazdıkları kitabın yanı sıra birçok dergi ve kitapta makaleleri, ulusal ve uluslararası konferanslarda sunduğu bildirileri bulunmaktadır. Sosyo-politik bağlamda göçmen sineması, ulus-aşırı sinema, toplumsal hafıza çalışmaları ve kimlik politikaları Kanbur'un çalıştığı alanlar arasındadır.

Sevgi Can Yağcı Aksel

Ankara Üniversitesi İLEF'te öğretim üyesidir. 1998 yılında Ankara Üniversitesi DTCF Hungaroloji Anabilim Dalından Mezun oldu. um:ag Araştırmacı Gazetecilik Vakfı'nda çalıştı (1999-2003). Alan araştırmasını Macar Televizyonunda tamamladığı yüksek lisansını 2005'te bitirdi (Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı). 2005-2006'da Macaristan - Budapeşte'de tam burslu olarak BBI Enstitüsünde edebi çeviri ve karşılaştırmalı edebiyat uzmanlığı eğitimini tamamladı. 2010 yılında aynı üniversitede Macaristan'da rejim değişimi ve medya konulu doktora tezini tamamladı. 2005-2012 yılları arasında Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesinde Araştırma Görevlisi olarak çalıştı. Siyasal rejim ve medya kültürleri, Orta Avrupa Medyası, Türk-Macar ilişkileri, Macar sineması, gündelik yaşam, müzik ve edebiyat konularında makaleleri, derlemeleri mevcuttur. Macarca'dan kitap çevirileri yapmakta, kısa öyküler yazmaktadır.

Aslı Ekici

Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı'ndan 2007 yılında yüksek lisans, 2014 yılında ise doktora derecesini almıştır. Doktora tez çalışması sinemada toplumsal cinsiyetin inşası ile ilgilidir. Ulusal hakemli dergilerde yayınlanan makaleleri, kongre ve sempozyumlarda sunulan bildirileri bulunmaktadır. Akademik ilgi alanları arasında Türk Sineması, Dünya Sineması, Toplumsal Cinsiyet, Sinema Tarihi gibi konular yer almaktadır.

Aydan Özsoy

İlk, orta ve lise eğitimini Ankara'da yaptı. 1994 yılında, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü'nde lisans eğitimini, 2005 yılında Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı'nda doktorasını tamamladı. 1989-1995 yılları arasında TRT Ankara Radyosu ve Televizyonu'nda program koordinatörü ve yapım asistanı olarak çalıştı. 2000-2008 yılları arasında Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü'nde öğretim elemanı, 2008-2014 yılları arasında Gazi Meslek Yüksekokulu Görsel-İşitsel Teknikler ve Medya Yapımcılığı Bölümü'nde öğretim üyesi olarak görev yaptı. 2013 yılında Doçenti unvanını alan Özsoy, halen Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf ve Video Bölümü'nde öğretim üyesidir. Televizyon çalışmaları, sinema araştırmaları, film eleştirisi, sinema ve seyirci, medya ve izleyici alanlarında çalışmalarını sürdürmektedir. Yazarın radyo, televizyon ve sinema alanında çıkan pek çok makale ve yazısı vardır. 2009 yılında Ütopya yayınevinden çıkan *Gönülden Gönüle Mevlana İmgesi: Mevlana Üzerine Bir Alımlama Çalışması* (Seçil Büker ile ortak yazarlı) ve 2011 yılında aynı yayınevinden çıkan *Televizyon ve İzleyici:* Türkiye'de Dönüşen Televizyon Kültürü ve İzleyici adlı kitapları bulunmaktadır.

Bizim için bu kitabın hikâyesi, aslında Seçil Büker Hocamızın emekli olduğu tarihte başladı. Hocamız için bir kitap hazırlamak isteğiyle yola çıktık. Bunun için çoğunluğu öğrencileri ve dostları olan kişilerden yazılar istedik. Elimizde hocamızın sevdiği filmlerin listesi vardı ama elinizdeki çalışmada az da olsa bu listenin dışına çıkıldı, bazen, yazarlar özgürce istedikleri filmler hakkında da yazdılar. Şunu söyleyebiliriz: Türkiye'nin siyasal ortamı her zaman rahat, mutlu bir çalışma ortamı yaratmadığı için yazıların toplanması biraz uzun sürdü: Fikir aşamasından, elinizde tuttuğunuz kitaba gelene kadar dört yıl geçti. Ama içimize sinen kapsamlı bir çalışma oldu.

İkimizin de önce hocası, sonra arkadaşı, dostu olmuş bir kişi Seçil Büker. Eğitim yaşamımızda bize katkıları çok büyük. İşin ilginci, Seçil Büker için yazılan bu kitabın üzerinde de Büker'in emeği var; hem çok sayıda kaynakçada hocamızın kaynaklarından yararlandı yazarlar, hem de kitabın tasarlanışı, adı ve sistematiğinde hocamızın emeği var. Süre uzun olunca, zaman zaman başlıkları paylaştık kendisiyle. Onunla ilgili kitabı onsuz yapamadık, bu da ilginç, değil mi? Umarız okur keyifli bir sinema yolculuğuna çıkar ve iç tutarlılığı olan bu labirentte kendi yolunu bulur...

S. Ruken Öztürk & Hasan Akbulut

AYRINTI • SİNEMA
ISBN: 978-605-314-300-0
9 786053 143000

35 ₺