ONAT KUTLAR'A ARMAĞAN



Sinema Yazıları

Yayına Hazırlayan: Seçil Büker

DORUK

Seçil Büker Sinema Yazıları DORUK

Onat Kutlar'a Armağan

Sinema Yazıları

Yayına Hazırlayan

Seçil Büker

ISBN 975-553-162-9

© DORUK YAYIMCILIK, 1997 - ANKARA

Tüm hakları saklıdır

Kitabın Adı : Onat Kutlar'a Armağan
Sinema Yazıları

Yayına Hazırlayan : Seçil Büker

Basım Yılı : Mart 1997

ONAT KUTLAR'A ARMAĞAN

Sinema Yazıları

Yayına Hazırlayan
Seçil Büker

DORUK

İçindekiler

Yayına Hazırlayanın Önsözü

1. **Seyyit Han** Üzerine / Onat KUTLAR 9
2. İnsanı Üzen Eğlenceli Bir Film / Nazlı BAYRAM 21
3 Yazar Merkezli Sinema ve Kendine Dönük Parodi Almadovar'ın **Atame!**'si ve Tatlıses'in **Mavi Mavi**'si / Selim EYÜBOĞLU 39
4. Kült Film / Canan ULUYAĞCI 51
5. "Küçük Hanım"ın Toplumsal Varoluşu / Mediha SAĞLIK 63
6. Şiddetin Ailedeki Görüntüleri **Yengeç Sepeti** / Emine DEMİRAY 69
7 Bir Şiddeti Aklama Öyküsü ve **Katil Doğanlar** / Aslı TUNÇ 77
8. **Rezervuar Köpekleri** : Ateşle ve Kendini Boşalt/ Ali ÖZER 85
9. Amerika'yı Yalnız Vietnamlılar Bağışlayabilir / Mukadder ÇAKIR AYDIN 103
10. Türk Sinemasında Anlatı Üstüne Bir Deneme / Oğuz ONARAN 115
11. Bir Dünya Nasıl Kurulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine / Nilgün ABİSEL 123
12. **Yeraltı** Platon'un Mağarası mı? (Yoksa Tito'nun Yugoslavya'sı mı?) / S.Ruken ÖZTÜRK 145
13. Bir Mit, Bir Arketip ve Bir Film : **Odyssea'nin Bakışı** / S.Ruken ÖZTÜRK 153
14. **Ucuz Roman**'ın Görkemli Kalıpları / Nurçay TÜRKOĞLU 161
15. Sinemada Postmodern: Geçmişin Uzun Tekrarı / Güzin YAMANER 171
16. Kesişmelerin Filmi: **Casino** / N. Aysun YÜKSEL 179
17 **Çalışan Kız** Yıldız'a Öykünüyor / Seçil BÜKER 187
18. Babalar Anne'yi Tehdit Ediyor / Seçil BÜKER 193
19. Ölümler Julie'yi Özgürleştiriyor: **Mavi** / Seçil BÜKER 199
20. Karol Adında Bir Erkek... / N.Aysun YÜKSEL 205
21. **Kırmızı**'da Yargıç Auguste'le Özdeşleşiyor / Seçil BÜKER 215

Sevgili Onat Kutlar

Seni ansızın yitirdiğimizde şaşkındık, acılıydık. Duygusallık yerini dinginliğe bırakana dek senin için yalnızca üzüldük. Sonra sinema üzerine yazmanın acıyı bastırmanın bir yolu olduğunu anımsadık. İlk toplantıda daha önce tasarlamadığımız yazıları üreterek, sinemaya küçük de olsa bir katkı getireceğimizi, böylece seni anacağımızı düşündük. Yazıları toplamak ve aralık ayının son günlerinde bir kitap olarak sunmak tek amacımızdı. Ama amacımızı gerçekleştiremedik. Senin için yazdıklarımız **25. Kare**'de bölüm bölüm okurlara sunuldu. Sanıyorum yazılar okurlarımızın ilgisini çekti. Yeniden güdülendik, umutlandık. Onat Kutlar için bir armağan kitap hazırlama düşüncesi sevinç veriyordu. Senin sevgi ve hoşgörü dolu yüreğine uygun bir seçki olması için birlikte olduğumuzu, dostça yarıştığımızı kanıtlamamız gerekiyordu. En azından biz böyle olması gerektiğine inanıyorduk. Ankara ve İstanbul'daki dostlarımız da seçkiye katıldılar. Sensiz olamazdık, **Seyyit Han**'la seni de aldık aramıza. Sen bize "yetenekli", "önyargısız" ve "alçak gönüllü" olarak nitelendirdiğin Yılmaz Güney'i getirdin. Bize onu da anma olanağı verdin.

Yitirdiklerimiz o denli çok ki! Sevgili Onat Kutlar, seni anarken Belgin Doruk'la Sadri Alışık'ı da unutmadık. Türk sineması için nasıl içinin titrediğini bildiğimiz için **Camdan Kalp**, kült filmler üzerine çözümlemeler, **Atame!** ile **Mavi Mavi**'yi karşılaştıran ilginç bir yazı seçkimizde yer aldı. Ayrıca içerik olarak "güzel"i tehdit eden şiddeti ve direnen dostluğu seçtik. **Katil Doğanlar**'ı, **Rezervuar Köpekleri**'ni sundukları şiddet açısından irdeledik. Dostluk dendiğinde yine yitirdiğimiz Kieslowski'yi unutmak olanaklı mı?

Ortak uğraş alanımız film anlatıları da ayrı bir bölüm gibi oldu. **Odyssea'nın Bakışı**'nı izlemiş olsaydın, neler düşünürdün? Bunu öğrenemeyeceğiz.

Ben önce kendi adıma sana teşekkür etmek istiyorum. Film dili üzerine yazmaya başladığım 80'li yılların başlarında, uzaklardan bana verdiğin destek ve güven beni nasıl yüreklendirirdi, bunu anlatmak olanaksız.

Seçkiye sinema üzerine ders veren öğretim üyeleri ile öğrenciler katıldı. Tümünün ortak özelliği senin için bir şey yapmanın sevincini duymaktı. Bu ortak özellik yeterliydi. Ünvanları seçkiye taşımak gereksizdi. Ben tümüne, senin adına, teşekkür ediyorum.

Seçil Büker

SEYYİT HAN Üzerine

Onat KUTLAR

Giriş

"Kusurlu" bir film olduğu için **Seyyit Han**'ı incelemeyi düşündüm. Yerici değil, yeğleyici anlamda kullanıyorum bu "kusurlu" sözünü. Her yıl seyirci önüne büyük iddialarla çıkarılan birçok yerli filmin "kusursuz" kötülüğü yanında **Seyyit Han**'ın yer yer aksayan bazı değerler getirmesi, üzerinde dikkatle durulacak bir olaydır.

Filmi incelerken kendi öznel ölçülerimi değil, "nesnel" ölçüleri kullanmaya özellikle dikkat ettim. Bu nesnel ölçülerden büyük bir bölümü herkes için geçerli, bir sanat yapımında (tersine işleyen özel bir eğilim yoksa) mutlaka bulunması gerekli özelliklerle ilgilidir. Diğer bir bölüm ise **Seyyit Han**'ın kendi özelliklerinden çıkar, yani Yılmaz Güney'in kişisel anlatımının bize sezdirdiği ölçülerden ibarettir. Film, yetkin bir **Seyyit Han** filminin son provası gibidir. Ona son "rötuş"larını yaparken nelere dikkat etmemiz gerektiğini de gene kendisi işaret etmektedir.

Seyyit Han, ünlü bir oyuncumuzun ilk filmlerinden biri oluşuyla dikkati çekmektedir. Daha ilk adımda, kişisel bir anlatımın olanaklarını deneyen, baş kişisini ve konusunu bir "mitos" katına ulaştırmasını bilen, "sade" bir film yapabilmek gibi en usta yönetmenlerin bile beceremedikleri bir işin üstünden gelen Yılmaz Güney, Yeşilçam'ın bir türlü durdurulamayan yozlaştırma ilişkilerine takılıp ufalanıncaya kadar bize birkaç ilginç yapıt verecek sanıyorum.

Güney'in başarısında edebiyatla olan ilişkilerinin de belirli bir payı olmuştur. Eskiden hikayeler yazan, yazı eğilimini de hâlâ sürdüren Güney, ülkemizde edebiyatla uğraşan herkes gibi ilk adım olarak ucuzluğa, bayağılığa hemen düşmemek alışkanlığı edinmiştir. Yeşilçam'ın gizli ya da açık etkileriyle bu alışkanlık nice törpülense de bilinçaltı bir sorumluluk biçiminde kendini duyurmaktadır.

Filmin Konusu

Seyyit Han, sanatçının sonradan filmin başına gelecekleri kestirerek ister istemez başvurduğu otosansür'den budanmış olarak çıkıp resmi sansür'e gittiğinde gene bin türlü belalarla karşılaşmış, iki kez geri çevrilmiş, böylece tamamlanalı bir yıl geçtiği halde halk önüne çıkmamıştır.

Bu yüzden filmin konusunu kısaca özetlemekte fayda var: Film Seyyit Han'ın uzun yıllar süren bir ayrılıktan sonra köyüne dönüşü ile başlar. "Mazlum bir yiğittir" Seyyit Han. Anadolu'nun çilekeş halkının özelliklerini yansıtır. Sakin görünüşlü, karıncayı incitmez, atını sever, içinde bir derin ve gizli sevda, yüzünde bir eziklik, bir çocuksuluk. Ama yüreği, haksızlığa dayanamaz. Yiğit bir halk kahramanının yüreğidir. Yıllar önce komşu köyün en güzeli Mürşit'in kızkardeşi Keje'yi sevmiştir. Keje'de tutkundur ona. Halk sever Seyyit Han'ı ama Seyyit Han'ın düşmanı da çoktur. Bu yüzden Mürşit kızkardeşini vermek istemez. "Senin düşmanların vardır. Birgün vururlar seni. Keje de dul kalır. Kurtul belalarından gel. Keje senindir", der. Bir masal kişisi gibi "demir çarık demir asa" gider Seyyit. Yıllar geçer. Bir gün "öldü" haberi gelir. Keje "delikoyunlar" gibi onu arar. Canına kıymak ister, kurtarırlar. Sonunda Mürşit kızkardeşini köyün ağalarından Haydar Bey'e nişanlar. Oysa Seyyit, Şirin için dağı delen Ferhat gibi, "şart"ı yerine getirmiş, düşmanlarından binbir güçlüğe göğüs gererek kurtulmuş, Keje'ye kavuşmak için dönmüştür. Yakını ve eski dostu Hidayet'ten komşu köyde çalan davulun Keje ile Haydar'ın düğününü haber verdiğini öğrenir. Mürşit'e eski sözünü hatırlatır. Mert bir delikanlıdır Mürşit. Kardeşini Seyyit'e vermek ister ama, Haydar Bey'e söz vermiştir bir kere. Kızkardeşini Seyyit'e kaçma isteğini de intihar tehdidiyle önler. Böylece kalır yoksul Seyyit bir başına. Ve keje, Haydar Bey'le evlenir. Ama gerdek gecesi gelinin gözü yaşlıdır. Haydar bey buna dayanamaz. Aşağılanmıştır. Öcünü çok ağır

alır. Bir atıcılık yarışması numarası ile Seyyit Han'ın bilmeksizin elleriyle Keje'yi öldürmesini sağlar.

Amacına ulaşmak için sessiz sedasız her koşulu yerine getiren Seyyit, filmin başından sonuna kadar durmadan ezilmiş, tavına varmış bir kızgın demire dönmüştür. Bu son ve öldürücü tokmaktan sonra doğrulur. Genc bir masal kişisi gibi kurşun işlemez gövdesini düşmanlarına açarak üstlerine yürür. Hepsini devirir ve sonra kendisini de bir yalnız söğüt gibi Doğu Anadolu'nun sayısız sularından birisinin kıyısına devirir.

Görüldüğü gibi konu bir "balad"ı hatırlatmaktadır. Kendi gözlemlerimden bildiğime, Yaşar Kemal ve Ferit Öngören'den öğrendiklerime göre Doğu Anadolu'da (nedense pek azı Türkçe'ye çevrilmiş) bir çok uzun halk türküsü, öykülü baladların, özelliklerini taşımaktadır. Bu türkülerde bir deveciyi, Bitlis'ten Tatvan'a kadar idare edecek kadar kıta bulunur. Örneğin iki sevgilinin öyküsü bütün bir gece türküyle anlatılır. Seyyit Han'ın da önce bü türkülerden birine konu edildiğini sanmıştım. Ancak filmin yapımcısından öğrendiğime göre konu bütünüyle Yılmaz Güney'in. Ve Güney öyküsüne gerçek halk türkülerini aratmayan bir saflık getirmesini bilmiştir.

Bütün bunlara karşılık, şu anda tam kestiremediğimiz bazı nedenler (bunlar oto-sansürde olabilir, resmi sansür de, hatta sanatçının düpedüz bu yönü düşünmeyişi de) konu ile ilgili iki eksikliğini ortaya çıkarmaktadır. Bunlardan birincisi isimlerden de anlaşıldığı gibi olayın bir "Doğu olayı", başka bir etnik azınlığın öyküsü oluşu sorunudur. Konunun bu yönü üzerinde daha dikkatle ve inceleyici araştırıcı bir gözle durulmuş olsaydı ve bunların yansıtılmasında bazı engeller bulunmasaydı öyle sanıyorum ki öykünün tutarlılığı ve "saf"lığı (authenticite) daha da artacak; masalsı yapısına uygun birçok değişik fantastik zenginlikler kazanılacak; filmde yabancı ve vurucu güzellikler daha yoğun bir biçime ulaşacaktı. Bu sorunu daha fazla açmakta yarar görmüyorum.

İkinci sorun ise Seyyit Han mitosunun, örneğin bir Nazım Hikmet'in "Ferhat ile Şirin"inde olduğu gibi "çağdaş mitos" katına ulaştırılamayışıdır. Yani olayın sadece kendi kendisinde kalışı, bizi düşünsel bir arka plana doğru itmeyişidir. Salt bir aşk öyküsünün böylesine bir arka plan için elverişli olmadığını söylemek mümkündür. Ancak, Nazım'da olduğu gibi bir "allegori" biçiminde olması bile, Güney'in

sanatının bize işaret ettiği biçimde yani küçük ayrıntılarla bu sonuca ulaşabilirdi. Kaldı ki bu olanak henüz ortadan kalkmamıştır.

Yeşilçam'ın Yöntemleri ve Seyyit Han

Bir "görüntü sanatı" olan sinema nedense yönetmen ve senaryocularımız tarafından hep bir "entrika sanatı" olarak ele alınmış, ucuz resimli romanlarda ya da vodvillerde olduğu gibi karmakarışık, inandırıcı olmayan birtakım olayların peşpeşe sunuluşu ile seyirci mekanik bir ilgiye zorlanmıştır. Bu durumun tipik örnekleri (en aşırılarını) yerli filmlerle birlikte "pembe basın"ın uyuşturucu İtalyan malı foto-romanlarda görmekteyiz. Gelişmeyen konu bir yere gelip tıkanınca birdenbire foto-roman senaryocusu şöyle bir şey uydurur: "Evleneceklerini sandığımız Aldo ile Guida aslında birbirlerinin kardeşidirler. Aldo'ya sırrını açıklamadan bir trafik kazası sonunda ölen Aldo'nun annesi bu sırrı ölmeden önce öbür kızı Gemma'ya açıklamıştır. Aldo'yu çok beğenen Gemma ise kardeşi sandığı için Aldo'ya açılmamakta idi. Ama kendisinin asıl babası fabrikatör Fabrizio işte tam bu sırada Giulia'yı görüp elde etmek isteyince vs. vs."

Yerli film senaryocusu ya da yönetmeni, konusunun gelişmesi tıkanınca her zaman inanılmaz yakıştırmalarla dolu "entrika"lara başvurmaz. Özellikle gene İtalyan malı Ringo'ların piyasayı sarışından sonra, seyirci ilgisini ayakta tutmak için başka bir yol bulmuştur: Vur-kır. Yiğit oğlan Cüneyt Arkın ya da dostumuz Güney, ücret ucuzluğu ile ters orantılı olarak artan figüranlardan meydana gelen "düşmanlar ordusu"nun çeşitli takım, bölük ve taburlarını delici, kesici veya ezici aletlerle peşpeşe öldürür, ezer, perişan eder ve konunun yayvanlığından usanmış seyirciler de sıkıntılı bir yaz günü öldürdüğü sineklerin sayısı artıkça ferahlayan sinirli bir kasap gibi az beslenmiş figüranlar geberdikçe "oh" çekerler. Böylece bir filmin, dolayısıyla yönetmeninin değeri öldürdüğü figüran sayısına bağlı olarak yükselir. Yeşilçam'da iyi bir "mevki" edinmiş yönetmenler, vur-kır filmlerinde yeteri kadar ölü çıkarabilirler. Ama bunlar arasında en "müstesna" yeri ölü sayısı fazla olmamakla birlikte daha sadist öldürme usulleri bulan "büyük yönetmenler" tutar. Örneğin Metin Erksan, büyük bir sanatçı olduğu için az fakat "öz" öldürür. Frenklerin tavuk öldürme usulleriyle ya da veremli kızı süründürerek.

Seyyit Han, bu iki yöntemin özellikle birincisinden, yani entrika'dan yararlanmaktadır. Sade bir konu ile ilgili ayakta tutabilmesinin ise iki önemli nedeni var: Çekim yerini kullanışı ve yarattığı canlı karakter'i kullanışı. Bunlardan çekim yerini, filmin belkemiğini meydana getiren "dramatik yapı"dan da daha önce ele almayı gerekli buluyorum.

Çekim Yeri

Filmin yapım yönetmeninden öğrendiğime göre **Seyyit Han**, Yılmaz Güney'in köyünde, yani bir Çukurova köyünde çekilmiştir. Bir Çukurova köyünün seçilmesi konusuna aşağıda yeniden geleceğim. Film'deki kişilerle onları saran "yer" arasındaki ilişkiler şu üç odak çevresinde kümelenmiştir.

1. Seyyit Han'ı ve daha isimsiz Anadolu köylüsünü karşılayan DÜZLÜK (uçsuz, bucaksız bir su birikintisi, ya da ova, ya da bozkır).

2. Hidayet'i yani Seyyit Han'ın geçmişini ve yakın ilişkilerini karşılayan TÜRBE (köyün dışında, ince ve beyaz güzel bir yapı).

3. Haydar Bey'i karşılayan, yani Seyyit'in mutluluğuna engel yoz toplumsal güçleri karşılayan KÖY (üstüste evleri, korku verici ıssızlığı, gene korku verici kalabalığı ile filmin müzikal yapısında "bas" sesleri maydana getiren herhangi bir köy).

Bu üç "yer", Gani Turanlı'nın gerçekten başarılı görüntüleri ile filme üç yeni kişi olarak katılmaktadır. Çeşitli sahnelerde "Türbe", Seyyit Han'ın öyküsünün köylülerce anlatıldığı sahnede "Düzlük", düğünle ilgili sahnelerde "Köy", entrikaya başvurulmaksızın seyirciyi diri tutmakta, ilgisini duygusal ya da estetik bir yolla sürdürmesini sağlamaktadır.

Yılmaz Güney-Gani Turanlı ikilisinin bu üç yerde olan sinematografik ilişkilerini de söz konusu etmek istiyorum. Filmin Türbe ile ilgili bölümlerinde baş ve ayrıntı çekimleri, Köyle ilgili bölümlerinde boy çekimleri, Düzlük'le ilgili bölümlerinde ise uzak ve toplu çekimler baskın durumdadır. Çekim uzaklıkları ile anlatılan ilkel ya da incelikli ilişkiler düşünülürse, yönetmenle görüntü yönetmeninin ister bilinçle, ister içgüdüyle vardıkları bu iç tutarlılık, övgüye değer bir özellik olmaktadır.

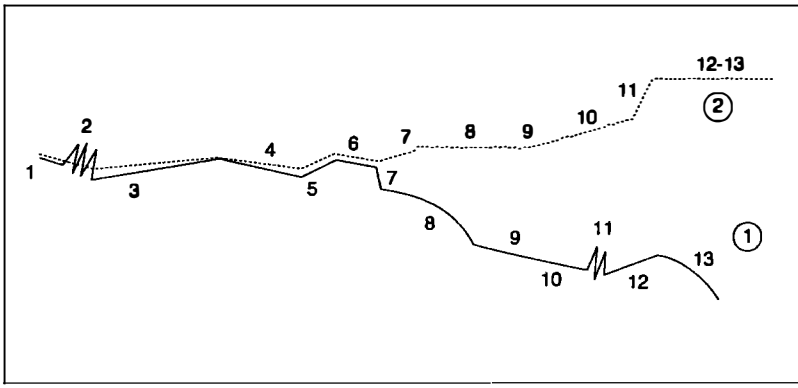
Çekim yeri olarak bir Çukurova köyünün seçilmesi konusuna ye-

niden geleceğimi belirtmiştim. Gerçekten tıpkı konunun sahici bir doğu halk öyküsü sanılmasına paralel olarak dikkatli bir seyirci, yerel görüntülerde de zaman zaman Doğu Anadolu illerine özgü değişik renkler arıyor.

Dramatik Yapı

Filmin dramatik yapısı, konusundan da anlaşılacağı gibi oldukça düz çizgili, sadedir. Entrikaya başvurulmamış, Seyyit-Keje öyküsü halk hikayelerinde olduğu gibi daha çok düz bir anlatıya (narration) dayandırılmıştır. Hatta dramatik yapıyı bir müzik yapısı olarak düşündüğümüzde konunun kıtalar biçiminde yürütüldüğünü, her bölümün aynı türden bir nakarat'la bağlandığını sezebiliriz. Bu sade dramatik çizgi Seyyit'in köye gelişiyle başlayıp ölümüne kadar süren olayların (daha doğrusu tek olayın) adeta bir buçuk saatte hikaye edilişinden ibarettir. Hikayenin gelişme gerilim grafiği ise aşağı yukarı şöyledir:

1. Seyyit Han'ın köye dönüşü
2. Meyhane-kahve'de serserilerin onu kışkırtması ve kavga
3. Seyyit'in Keje'nin Haydar'a verildiğini öğrenişi, Mürşit'le konuşması ve Keje'yi görmek isteyişi
4. Köylülerin Seyyit'in geçmişini anlatışları
5. Seyyit'in Keje'nin aile onuru için Haydar'la evlenmeye karar verişini öğrenmesi
6. Seyyit-Hidayet konuşması. Seyyit'in gitmeye karar verişi
7. Haydar'ın serserilerle anlaşması
8. Düğün
9. Haydar'la Keje'nin gerdek gecesi konuşması ve Haydar'ın kararı
10. Haydar'ın Seyyit'e tuzak hazırlayışı
11. Keje'nin Seyyit tarafından bilinmeksizin öldürülüşü
12. Seyyit'in intikam için harekete geçişi
13. Son



(1) numaralı grafik filmin çeşitli basamaklarında gelişmenin ve gerilimin durumunu göstermekmektedir. Görüldüğü gibi dram örgüsünün iskeleti kimi yerde seyirci ilgisini arttırıcı (3, 5, 8, 10, 12) veya en azından koruyucu (1, 4, 6, 8'in bir bölümü); kimi yerlerde ise başarısız ve düşürücü (7, 8'in bir bölümü, 13'ün bir bölümü) ya da tutarsızdır (2, 11). Eğer bu başarısız bölümler filmin yapısının bize işaret ettiği yönde değiştirilebilseydi (2) numaralı grafiği elde edecektik. Bu bölümlere kısaca dokunmak yararlı olacak sanıyorum:

2. bölüm yani Seyyit'in serseriler tarafından kışkırtıldığı ve sonra onlara dayak attığı sahne tutarsızdır. Çünkü hem bütün mizansen ve dekoru ile beylik bir western girişini hatırlatmakta hem de "mazlum bir yiğit" karakteri taşıyan Seyyit'i kişiliğine yakışmayan gereksiz bir "sınama" ya sokarak destansı gerilimi düşürmektedir. Serserileri oynayan oyuncular ise hem tipleri ve giysileri, hem de oyunları ile Yeşilçam figüran milletinin bütün "acayip" özelliklerini taşıdıklarından filmin bütün havasını bozmaktadırlar. Hele o anlamsız vur-kır? Güney, Seyyit'in mazlum görünüşü altında sakladığı yiğitliği göstermek için başka bir yol bulmalıydı. Hatta belki böyle bir trük'ü aramaya bile gerek yoktu. Seyirci seziyor Seyyit'in kişiliğini.

Aynı düşüşe 7. bölümde de rastlıyoruz: İkinci bölüm düzeltilebilseydi bu gereksiz entrikaya da hiç ihtiyaç kalmayacaktı. Düğün ve son bölümleri ölçüsüz uzunlukları yönünden önceleri ilginç gelmekte ama sonra tekrarlar ve uzatmalar yüzünden gerilimi düşürmektedir. Düğün

bölümünün bizim yönetmenlerimizin hemen hiçbir zaman kavrayamadıkları özel bir önemi bulunduğunu belirtmeliyim. Yerli filmlerde "sanatçı" yönetmenlerimiz Anadolu konularını "belgesel"den mümkün olduğu kadar kaçınarak işlemek kabiliyetini (!) edinmişlerdir. Düğün sahnesi çok yakından tanıdığım Güney-Doğu Anadolu düğününden çok güzel bir belgesel anlayışta bir çekimdir. Traş sahnesi, sancaklı yürüyüş (sansür bu sahneyi reddetmiştir), okunan divan ve ilahiler gerçekten başarılıdır. Ancak, bu sahnenin uzunluğu üzerinde Güney bir parça daha durmalıdır sanıyorum. Seyyit'in düşmanlarını temizleyip sonunda kendisinin de öldüğü son bölüme gelince, Gaziantepli yazar dostum Orhan Barlas'ın belirttiği gibi bu sahnede adeta seyirci biriken hıncını almaktadır ama bu türden sahneler bir bıçağın keskin yüzü üstünde oynar. Ringo filmlerine özgü o palavracı intikam sahnelerinin özelliklerinden yönetmen (özellikle bir Yeşilçam yönetmeni) kolayca kurtulamaz. Ayrıca tabanca ile öldürme biçimlerinin bu seviyesiz Western'lerde cıcığı çıkarılmış olduğundan tekrardan ve bayağılıktan kurtulmak çok güçtür. **Seyyit Han**'ın son bölümü de bu yüzden zaman zaman yavanlaşmakta, yabanlaşmaktadır. Bu bölümde alışılmış bir düello yerine masalsı, hatta gerçeküstü bir çözüm yolu bulunabilir; örneğin Seyyit kurşun işlemez gövdesiyle ve hiç duraklamaksızın düşmanlarının üstüne yürüyebilir, sadece Haydar'ı herkesin gözü önünde öldürüp sonra ağır ağır düzlükte kaybolabilirdi. (Yönetmen başka çözüm yolları düşünebilir elbette.)

Seyyit'in ölümü de bir parça uzatılmış, gereksiz ayrıntılar ve duygusal görüntüler araya sıkıştırılmıştır. Bana tutarsız gelen sahnelerin çözümlenmesi en güç olan Keje'nin öldürülüşüdür. Belki işin içinde "yapay bir trük" bulunuşundan ötürü böyle düşünüyorum. Bu sahnede inandırıcı olmayan bir şey var. Ama uzun uzun düşünmeme rağmen bir çözüm yolu bulamadım.

Buraya dek tek tek sahnelerin filmin bütünüyle olan ilişkileri üzerinde durdum. Bir de eserdeki kişilerin kendi aralarındaki ilişkileri irdelemek gerek. Ancak bu noktayı gereğince açıklayabilmek için bir parantez açmayı, filmin "karakterleri" üzerinde kısaca durmayı yararlı görüyorum.

Yerli filmlerimizin çoğu "karakter"den yoksundur. Çünkü yaratılan kişinin bir yaşarlılık kazanması, gereken boyutlara ulaşması güç bir iştir. Yetenek, hayalgücü, gerçeğe bağlılık, kolaydan ve ucuzdan ka-

çınma erdemi gerektirir. Bir oyuncuya arada sırada konyak içirtmek, başparmağından ikide bir tuz yalattırmak, sık sık şapkasını geriye ittirmek gibi "tik"ler, bir çeşit kişilik işareti olsun diye tekrarlattırılan "pelesenk" sözleri, bıyık burdurmalar, göz kış oynattırmalar karakter yaratıcı öğeler olmaktan uzak soytarılıklardır.

Seyyit Han, karakterleri olan bir filmdir. Başta Seyyit olmak üzere Keje, Haydar, Hidayet ve Mürşit karakterlerini tanıyabildiğimiz, ilişkilerini basit şemaların ötesinde izleyebildiğimiz kişilerdir. Canlıdırlar ve filmdeki varlıkları şematik "karton" değil, "Organik"tir. Seyyit'in kişiliğinden yazının başında söz açmıştım. Ancak oradaki genel tasviri tamamlayacak bazı ayrıntılara da değinmek isterim. Ayrıntılar konusunda gerçek bir duyarlılığı olan Güney'in filme serpiştirdiği bazı küçük renkler bizi Seyyit'in karakterine ince ama kestirme yollarla yaklaştırıyor. Hayvanları sever Seyyit. Bütün güzel ve yakın şeyleri sevdiği gibi. Atma şeker yedirir. Bir küçük kuşu vurmağa yüreği elvermez. Terkisinde taşıdığı tek çıkının içinden çıkan kefen, birkaç kuruş ve birkaç kurşun hani o bütün ağrılara iyi gelen,- bir halk bilgeliğinin duyarlı simgeleridir. Hidayet'i (köyde hiçbir önemi olmayan yaşlı bir adamı) babası gibi sever, sayar. Onurlu kişidir. Kimseye boyun eğmez. Ama kağıt bir kaplan gibi de öfkelenmez. İçtenlikle üzülür, (Keje'yle konuşmasından sonra) hatta yıkılır, bir kedi gibi köşeye kıstırılmadıkça sessizdir, eziktir, gösteriş peşinde değildir. Kısaca Doğu Anadolu insanının değerlerini canlı çizgilerle yaşatır. Mürşit de hemen hemen Seyyit'in bütün özelliklerini taşıyan ama henüz olgunlaşmamış, biraz ham bir kardeş karakter'dir. Seyyit'le çekişen kutbu temsil eden Haydar Bey ise bütünüyle dışa dönük ve kendi çevresinin kurallarına hem tutsak, hem de onlardan güç alan bir kişiliktir. Ön plandaki kişilikler içinde, biraz da konunun gereği, yeterince işlenmemiş olan Keje ile Hidayet bile canlılıklarını sürdürebilmektedirler. Ve Yılmaz Güney'in, kişiliklerinin iç dünyalarına eğilmekle elde ettiği bu önemli başarının sonuçları görüntülerde ortaya çıkmaktadır. Yukarıda belirttiğimiz gibi entrikaya başvurmayan Güney, zaman zaman kişiliklerininin çok yakın çekimleriyle ilgiyi sürdürebilmektedir. Oyuncu Güney'in yüzü sinema anlatımı için çok imkanlıdır. Düşünceli, anlatımlı bir yüz. Yönetmen Güney bu imkanı örneğin bir Akad'dan daha iyi kullanmıştır. Dramatik yapı ile ilgili irdelemenin son konusu bu karakterler arasındaki ilişkilerdir. Burada altı temel ilişki üzerinde kısa kısa durmak istiyorum: Seyyit-Mürşit, Seyyit-Keje , Haydar-Keje, ilk üç ilişkinin ortak bir konuşu var. Seyyit'in tavrı oldukça iyi işlenmiş,

buna karışık Mürşit'in, Keje'nin ve Haydar'ın Seyyit'e karşı olan tavırları bir iki çizgi ile yetinilerek eksik bırakılmıştır. Birer motiften ileri gitmemekteir bu ilişkiler. Yani bir parça şematik'tir, özelleştirilmemiş, konunun bir fonksiyonu olarak kalmıştır. Keje'nin Seyyit'e olan ilgisinin tek somut belirtisi, geldiğini duyunca hemen ona gitmek isteyişidir. Mürşit (tam bir kardeş karakter olduğu halde) verdiği sözü tutmanın ötesinde adeta ilgisizdir Seyyit'e karşı. Haydar ise tuzak sahnesindeki konuşmanın (ki oldukça yanlış, tutarsız bir konuşmadır bu. Beyleri öven bir konuşma) dışında Seyyit'le olan ilişkisini tam belli etmemektedir.

Aynı ilişki belirsizliğini, ya da somutlanamayışını Mürşit-Keje ilişkisinde de görmekteyiz. Anlaşıldığına göre iki kardeş arasında derin bir bağlılık ve sevgi vardır. Bunu "çıkarıyoruz" olayların gidişinden, ama somut olarak "göremiyoruz, duyamıyoruz"

İkili ilişkiler arasında en başarılı ve dengeli olanı "Seyyit-Hidayet" çiftidir. Zaten ikisini de çok seviyor seyirci...

Konuşmalar (Diyalog)

Seyyit Han'ın konuşmaları ne de olsa bir yazarın elinden çıktığı için yerli filmlerimizin baş malzemesi olan magazin dilinin ucuzluklarına düşmemiştir. Ayrıca vur-kır filmlerinde kalıplaşan o garip argoya da pek bulaşmamıştır. Konuşmalar genellikle fonksiyonel (yani olayın gerektirdiği kadar) bazen de epiktir (Seyyit'in öyküsünün anlatıldığı bölüm)

Güney, filminde daha çok Urfa-Mardin dolaylarında Türkçeyi iyi bilmeyen vatandaşlarımızın kullandıkları özel ağza yer vermiştir. Bunu olumlu bir özellik olarak karşılıyorum. Senaryosunu Güney'in yazdığı **Hudutların Kanunu**'nda da aynı ağzı kullanmıştı. Ancak bu ağzın kullanılışında ölçü bir parça kaçırılmış, İstanbul ağzından değişik olarak yer verilen sonu-dir veya dır'la biten cümlelerin çokluğu "yadırgatıcı" sonuçlar vermiştir. Küçük düzeltmeler bu aksamayı giderecektir.

Ses Çizgisi

Filmin en aksayan yanı hiç kuşkusuz müziğidir. **Seyyit Han**'da müzikal bir tutarlılık yoktur. Garip bir antoloji, daha doğrusu yığına anlayışıyla yapılan müzik yamalı bir bohçayı andırmaktadır. Dram ya-

pısı müzikal olarak düşünüldüğünde, nakaratlı bir türküyü çağrıştıran böyle bir film için hiç şüphesiz 'leitmotiv'lere ihtiyaç vardır. Filmin müzikçisi filmi anlayamamış, bilinen usullerle kısa zamanda tezgâhlanmıştır.

Kurgu

Filmin kurgu tekniği basittir. Karmaşık yöntemlere başvurulmamıştır. Ancak gerek görüntüler düzenlenirken ışığın iyi ayarlanamayışı, gerekse stüdyolarımızdan ton düzenlemeleri yapılırken kullanılan encoche (ankoç) tekniğinin ilkelliği, bir çekimden öbürüne, bir bölümden öbürüne geçilirken itici bozukluklar doğurmaktadır. Bu kusurların özellikle Seyyit Han gibi atmosfere dayanan profesyonel bir filmde ortaya çıkışı üzücüdür. Bu bozukluklar ses kurgusunda daha da belirli bir biçimde rahatsız etmektedir. Bir orkestra parçasından sonra hiçbir geçiş yöntemine başvurmadan birden bir kaval solosunun başlatılması bağışlanmaz bir hatadır. Kurgu ile ilgili irdeleme elbette bu birkaç satırla kalmamalıdır. Özellikle yönetmene yardımcı olabilmek için film kurgu masasında ya da moviola da çekim çekim elden geçmeli, ayrıntılı bir döküm yapılmalıdır. Ancak Türk sinema yazarları henüz bu imkanlardan yoksundur. Filmi birçok kereler seyretmekten başka bir olanak yoktur elimizde. Üstelik şu yazıyı hazırladığım sırada film benden çok uzakta. Elimde İstanbul'da iken aldığım notlar var yalnızca. Yaptığım işin bir ilk adım olduğuna inanıyorum. Hem okurlarım, hem de yönetmen bağışlasın bu denemenin eksikliklerini.

Sonuç

Seyyit Han, yarattığı mitosu, çağdaş toplumsal sorunlara götürmemekle birlikte yeni bir sinema sanatçısının ilginç, sevindirici denemesidir. Kusurları düzeltilmeyecek şeyler değildir. Güney'in mükemmelleştirilmesini dilediğimiz sanatı için ipuçları getirmektedir. Üstelik Güney, sanatçı kişiliğinden gelen bir güvenle, eleştiriyi kendi yararına kabullenebilecek, eleştirmeyi sövgü saymayacak, meslektaşlarından çoğunun kolayca düşüverdikleri kişisel komplekslerin batağına saplanmayacak kadar yetenekli, önyargısız ve alçak gönüllü bir sinemacıdır. Onu, geleceğin bağımsız ve dürüst yönetmenlerinden biri olarak görmek -Yeşilçam'ın amansız yasaları düşünülürse- belki aşırı bir iyimserlik sayılabilir ama, ben buna inanıyorum.

Yeni Sinema, 1968

İnsanı Üzen, Eğlenceli Bir Film

Nazlı BAYRAM

Yergi kirpiye benzemeli, her
Öfkeli dizeyle oklarını fırlatan.
Joseph Hall

Türk sineması uzun yıllar, seyirci tarafından kolayca tüketilebilecek filmler yaparken, kendisini geliştirme yollarını tıkadıktan sonra dönüp ardına bakar. Bir de ne görsün? Bir arpa boyu yol gitmiştir. **Camdan Kalp** (1990), kahramanı Kirpi'nin yolculuğunda, bu bir arpa boyu yolu anlatır.

Kirpi (Genco Erkal) o güne dek çektiği, birbirine benzeyen filmlere bir yenisini daha eklemek istemez. Bir senaryo yazar. Yapımcı senaryoyu beğenmez. Kirpi zamanını evde geçirmektedir. Huzursuzdur. Eşi Naciye (Deniz Gökçer) ile sık sık tartışmakta, onun eleştirilerine, aşağılamalarına ve yakınmalarına hedef olmaktadır. Bir gün evlerinde çalışan Kiraz'ın (Şerif Sezer) derdini öğrenir. Kiraz'ın kocası Beşir (Aytekin Özen) onu Sinten'le (Füsun Demirel) aldatmakta, Sinten'i Kiraz'ın üstüne kuma getirmeyi tasarlamakta ve Kiraz'ı dövmektedir. Kirpi bu durumu onaylamaz ve Kiraz'ın da diretmesiyle köye gidip Kiraz'ın erkek kardeşlerini getirir. Beşir Kiraz'ın kardeşlerini Kirpi'ye karşı kışkırtır. Tümü bir olup "Kirpi"yi öldürürler.

Kirpi, Kiraz'ı kurtarma sevdasına kapılıp İstanbul'un varoşlarında başlayan bir yolculuğa çıkmış, geri döndüğünde gördüğü şey "bir arpa boyu yol" olmuştur. Çünkü, Sinten'in iş kazası geçirip cinsel gücünü yitirmiş olan kocası kendini öldürünce Sinten eşyalarıyla (buzdolabı, televizyon, koltuk takımı...) birlikte Kiraz'a kuma gelmiş, Kiraz da bunu kolayca benimsemiştir.

Camdan Kalp'in ilk düzeyde kavranan bu öyküsünün altında Türk sinemasının yaşamsal sorunlarını ince ve alaysılamalı (ironik) bir dille anlatıldığını görüyoruz.

"Baba" Olmak İsteyen Kirpi

Popüler sinema, iletisi kolayca kavranan, kitlesel tüketime uygun olarak hazırlanmış filmlerle varlığını sürdürür. Türk sinemasının popüler filmlerinde de gördüğümüz gibi seyirciye, özel bir çaba harcamadan tüketebileceği iletiler sunulur. Hazır iletileri tüketmek kolaydır. Seyirci, her şeyi söyleyen, açıkça ve hatta abartılı bir açıklıkla bildiren filmlere bayıldıkça yönetmenler ve yapımcılar da engin dünya görüşlerinden süzerek ortaya çıkardıkları iletilerini film anlatılarına yerleştirmeye bayılırlar. Seyircinin, anlamın yaratılma sürecine kapılıp filmleri okumaya çalışmasına gerek duyulmaz.

"Yönetmenin yarattığı anlam tek ve değişmez. İzleyici de hoşnut. Çünkü kendisi adına karar veren bir 'Baba'sı var. İzleyici etkin olmak istemiyor, 'kaçmak' istiyor. Bu durumda yönetmen de 'Baba' olmayı seçmek zoruna kalıyor" (Büker, 1991:13).

Üstelik bu tek ve değişmez anlamlar, onları biçimlendiren ideolojileri nedeniyle "Baba" yönetmenlerin baba olma konumlarını pekiştirir.

Türk sineması genelde bir erdem sinemasıdır. Filmlerin çoğunda neyi nasıl yapmamız gerektiği söylenir. Bol bol ahlâk dersi verilir. Bu derslerden en çok payı genç kızlar alır ama erkekler de öğüt dinlemekten kaçamazlar. Filmler, baba sözü dinlemediği için kötü yola düşen kızları, kötü yola düşmüş kadınları, kumara, alkole bağımlı olan erkek çocukları ibret olarak gösterirken manevi değerlerin, aile bağlılığının, geleneksel insan ilişkilerinin yararları anlatılır. Aile bağları yüceltilirken bu bağı sağlamak için aile üyelerinin denetim altında tutulması gerektiği; bunu sağlayacak olanın da ailede otoriteyi elinde

bulunduran, bulundurması gereken baba olduğu açıkça söylenir (Abisel, 1994:75). Aileyle ya da diğer toplumsal ilişkilerle bağlantılı öykülerde övülen, yüceltilen temel kültürel değerlerin kökeninde dinsel bir bağ bulmamız da mümkündür "Filmlerimizde aile kurumu pek çok dinsel değerle desteklenir, geleneksel tavırlar abartılarak yinelenir..." (Abisel, 1994:73). Ahlâk, aile bağları, namus gibi değerlerin sunuluşunda yeğlenen müdahil tavır ve hangi değerlerin yüceltileceğine ilişkin anlayışın ardında "Doğu'nun mutlakçı düşünce sistemi"ni buluyoruz. Jale Parla, Tanzimat romanına ilişkin araştırmasında bu dünya görüşünün bekçiliğini "Toplum düzeyinde padişah, aile düzeyinde baba, edebiyat düzeyinde yazar"ın yaptığını söylüyor. Parla'ya göre "Tanzimat romancılarının anlatım biçimleri, başlıca kaygısı büyütme, yetiştirme, eğitme olan bir babanın söylemidir" (1993:50).

Bu söylemi sinemada kullanan; diğer deyişle, sinema düzeyindeki bekçi ise yönetmendir ve anlama kim müdahele ediyorsa odur. Kirpi de kendisinden bekçilik yapması beklenen bir sistem içinde bekleneni gerçekleştirmiştir.

Şimdi ise, sistemin istediği basit, seyirci adına düşünüp çözen ve taklit filmleri yapmak istemez. Bu tavrı "Baba" olmak istemediğini de gösterir. Hem evinde hem de işinde Baba olmaktan vazgeçmiş gibidir. Kadın "Naciye" çalışıp para kazanmakta, akşam yorgun argın eve dönmekte, Erkek "Kirpi" ise gündüz evde oturup, düşler kurmaktadır. Çocukları da yoktur. Bu nedenlerle ev içi Kirpi için bir erk alanı değildir. Geleneksel toplum yapısı ev içi hayatı babaya bir erk alanı olarak sunmuştur. Baba'nın sözleri, babanın koltuğu, babanın gazetesi ev içinde "dokunulmazlığı" olan önemsenen öğelerdir. Akşam işten eve dönmüş babaya ev içinde bir huzur ortamı yaratılır: Yemeği yapılmış, sofra hazırlanmış, terlikleri girişe konmuş, çocuklar sokaktan içeriye girmiş olmalıdır. Çocuk da evi, aileyi daha önemlisi erkeğin erk alanını tamamlayan bir öğe olarak varlık nedenini bulur. Evde çocuk(lar) olmalı ki erkeğe "babamız" densin. Oysa Kirpi'nin çocuğu yoktur. Çalışıp para kazanan kişi Naciye'dir. Bu durumda geleneksel aile değerlerine göre erksiz bir erkektir. "Baba"(mız) değildir. Diğer yandan buna bir diğeceği de yoktur Kirpi'nin. İşindeki (yönetmenlik) erk araçlarının da eskisi gibi kullanamaz.

Çünkü artık yönetmenin baba olması da kolay değildir. Tanrının asası, yönetmene eskisinden daha az söz hakkı tanıyan birilerinin eline

geçmiştir. Onlar artık televizyon pazarına[1] isteklerine göre iş üreten eski ya da yeni yapımcılardır. **Camdan Kalp** daha ilk sahnelerinde yeni babaların gücünü ortaya koyar:

Kirpi, yazdığı senaryoyu yapımcıya vermiştir. Yapımcının senaryoya para yatırıp yatırmayacağını öğrenmek için bürosuna gider. Sekretere sorar: "Baba içeride mi?" Yönetmen, yapımcının Baba oluşunu benimsemiştir. Baba yapımcı, yönetmenin senaryosunu beğenmemiştir; televizyona dizi, gazeteye fotoroman olarak satabilecekleri bir şey yazmasını önerir. Öneri çok açıktır: **Son İmparator** filminin kendi tarihimize uyarlanması. Nasılsa Türk sineması yıllar boyu taklitlerle işini yürütebilmiştir ve iki seçenek hep daha geçerli olmuştur. Ya aynı öyküyü başka yıldızlara, başka mekanlarda çekip yeni bir şeymiş gibi yutturacaksın ya da en kolay ve en çok satan sinemayı taklit edeceksin. Yapımcı Fecir, filmleri taklit edilen yönetmenlere (Capra, Hawks...) Bertolucci'yi de eklemek ister. Yeşilçam Dracula'sı, Western'i, Exorcist'inin yanında bir de Yeşilçam Pu-Yi'si!

Aslında 60'larda pazarı elinde bulunduran para babaları yerlerini giderek televizyon patronlarına bıraktılar. Bu kısır döngü sistem, filmin ilk sahnesinde helezonik merdiven çekimiyle simgelenir. Üst açıdan dönen, dönen, dönen trabzan, basamaklar ve tam ortasında boşluk. Bu dönüş nerede başlar, nerede biter, belirsiz. Merdiven görüntüsüne Kirpi'nin sesi eşlik eder: "İmdat kimse yok mu, asansörde kaldım imdat!" Türk sinemasının, Yeşilçam'ın kısırlığı, Kirpi'nin (yönetmenin) sistem içindeki sıkışmışlığı anlatılır bu çekimde. Aynı sahnenin bir başka çekiminde ise merdiveni alt açıdan görürüz. Ortadaki boşlukta boyası yer yer dökülmüş bir çatı malzemesinden sızan ışıklar vardır. Bol yıldızlı bir gökyüzünü çağrıştıran bu görüntüye bu kez bir patlama sesi (silah sesine benzer), bir erkeğin haykırışı ve bir kadının çığlığı eşlik eder. Yıldızlar ölmüştür.

Yıldızlar öldüğüne göre Kirpi "aşk filmlerinin unutulmaz yönetmeni" olmayı sürdüremez. Fecir'in deyişiyle "bütün hanı dolaşsa satamayacağı; her şeyin kötü gösterildiği" bir senaryo yazar. Üstelik artık, baba yönetmenleri reddeden, anlamı kendisi oluşturmak isteyen seyirciler var. Onların beklentileri, 60'ların seyircisinden farklıdır; onlar her şeyin kötü gösterildiği anlatıları da beğenirler, çünkü anlamlandırma sürecinde yer alırlar. Sekreter, Kirpi'nin "korku" üzerine kurduğu senaryosunu beğenmiştir; ona göre Fecir "aklı ermediği" için senaryoyu reddeder. Baba yapımcı Fecir metni "okumayı" bilemez.

Sekreter'in Beklentisi Aydın Kirpi

İlk sahnede Kirpi, yapımcı Fecir'in bürosuna gider, elektrik kesilince bir süre asansörde kalır. Bağırarak yardım ister. O sırada Fecir, yarı karanlık büroda sekreterini filminde oynatma sözüyle kandırıp kendisiyle cinsel ilişkiye girmesini sağlamaya çalışmaktadır. Sekreter kaçar, Fecir kovalar, sekreter direnir. Oyuncu olmak istemediğini söyler ve Fecir'i bağırmakla tehdit eder. Fecir bu tehdite aldırmaz ama tam o anda elektriğin gelmesiyle büro aydınlanır, Fecir toparlanır, hiçbir şey olmamış gibi ama sert bir tavırla sekreterine işinin başına dönmesini söyler. Baba Fecir aydınlıktan çekinir. O, karanlıklar prensidir. Kadınları karanlıklarda kandırabileceğini bilir. Film başlayınca sinema salonları karanlık olur, kadınlar o karanlıklarda perdedeki metinlerle kandırılmışlardır. Sekreter (yeni seyirci) aydınlıkta da (sinema salonu dışında), karanlıkta da (sinema salonunda film seyrederken) Baba'lara direnir, kandırılamaz. Sekreterin Fecir'e karşı koyması, seyircinin Fecir gibilerinin sunduğu popüler kültür ürünlerine (melodramlara, arabesklere, güldürülere...) direnmesiyle, filmleri okuyarak anlamın oluşturulmasına katılmasıyla eş değerdedir. Seyirciyi aldatmak artık kolay değildir.

Ancak, sistem çok güçlüdür. Hem Baba olmak istemeyen hem de o sistemin içinde kalarak film yapmaya çalışan yönetmenler, salonlarda kandırılmak istemeyen seyircilerin yardımına koşamazlar: Kirpi asansörde (sistem) sıkışıp kalır. Tecavüze uğramak üzere olan sekreteri kurtarmaya gelemez.

Tipik bir Yeşilçam yapımcısı olan Fecir'in bürosunda Wittgenstein okuyan ve felsefenin işlevi hakkında oldukça rahat biçimde konuşan bir sekreterle karşılaşmak bizi olduğu kadar Kirpi'yi de şaşırtır. "Halktan bi kadın" onu hiç anlamadığı ama ilginç bulduğu bir alana çekmeye çalışır. Sekreter'in Wittgenstein, felsefe ve kendi senaryosu üzerine yorum-larını büyülenmiş gibi dinler. Sekreter, Kirpi'nin senaryosunda eksik olan şeyin felsefe olduğunu, düşünürleri okuması gerektiğini söyler. Kirpi bu sözlerden etkilenir.

Fecir'in kandıramadığı sekreter, Kirpi'nin senaryosunu yorumlayarak anlamın yaratılması sürecine katıldığını gösterir: "Ben senaryoyu çok beğendim. Hem iki kez okudum. Filmi korku üstüne kurmanız çok hoş. Somut hiçbir neden yokken korkan bir kadın..."

Sekreter senaryoyu İKİ KEZ okumuştur. İkinci okumalar metinler üzerine düşünüldüğünü gösterir. Film eleştirisi filmleri birden çok kez okumaya olanak sağlayan yöntemler ve bakış açıları getirmekte, filmlerin değişik düzeylerde okunabileceğini göstermektedir. Seyirci kendisini metinleri okumasını sağlayacak bilgilerle donatmakta (felsefe, ruhbilim, siyaset...) bir anlamda yönetmenleri "Baba" olmaktan vazgeçmeye zorlamaktadır. (Kirpi'ye felsefe okumasını önerir, Fecir'in vaatlerine kanmaz.)

Sekreter Türkiye'deki yeni seyirciyi simgeler. "Daha önce kendisi için hazırlanan anlamı benimsemeye hazır olan **bir izleyici** vardı. Şimdi yeni anlatımlar benimseyecek "Baba'sız **izleyiciler** var" (Büker, 1991: 14). Seyircinin kimliği değişmiştir ama Yeşilçam bu değişime ayak uyduramamış; artık anneleri için üretilmiş filmleri istemeyen yeni seyirci için yeni bir sinema yaratamamıştır.

Camdan Kalp, yeni seyirciye de okunu fırlatır. Sekreter Kirpi'nin senaryosunu şu sözlerle över: "Filmi korku üstüne kurmanız çok hoş. Somut hiçbir neden yokken korkan bir kadın..." Bu sözlerdeki alaysılama yaşadığımız dünyada korkmak için pek çok somut neden olduğuna ilişkin gözlemlerimizle ortaya çıkar.

Naciye'nin Beklentisi;

Baba Yönetmen Kirpi (My Heart Belongs to Daddy)

Kirpi felsefeden uzak kaldığı bütün o yıllarda "Adanalı çocukların anlayacağı" filmler yaptıktan ve para kazandıktan sonra sıkılarak yan çizince Naciye karşı çıkar. O, ulaştıkları hayat standardını sürdürmek adına hâlâ aynı sistemin içindeki işlerde, "karanlık dublaj stüdyolarında.... gece yarılarına kadar" çalışmaktadır. Kirpi'nin "kırkından sonra kendisini anlamadığı kitaplara, yarım yamalak düşüncelere teslim edilmesini" hiç uygun görmez.

Naciye bir akşam, Marilyn Monroe'nun giysilerine benzer giysilerle ve onun hareketlerini öykünerek Kirpi'ye "My Heart Belongs to Daddy" şarkısını söyler. Daha doğrusu, ağzını oynatarak söyler gibi yapar. Naciye'nin, Kirpi için hazırladığı bu akşam yemeği sahnesinde Monroe'nun "My Heart Belongs to Daddy" şarkısına playback yapması boşuna değildir.

Naciye yitirdiği babasını (bekçiyi) geri istemekte bu yüzden o eski günlere özlemle "my heart belongs to daddy" demektedir. Kirpi Naciye'yi istiyorsa babalığını "yarım yamalak düşünceler" için terk etmemelidir. Naciye'nin kalbi baba yönetmene aittir! Naciye, Monroe'yu öykünerek kendisini Kirpi'ye seyirlik bir nesne olarak sunar. Bütün bunların Kirpi'nin aklını başına getireceğini umar. Oysa, Kirpi baba yönetmen olmaktan sıkılmıştır; Bu Hollywoodvari akşamın keyfini çıkarır ama sonunda **Tractatus**'a döner.

Naciye Kirpi'nin babalığını yeniden kazanması için diretir. Bir başka çare olarak hamile kalıp Kirpi'nin baba olmasını sağlamayı tasarlar. Hem de İtalya'da, **Venedik'te Ölüm**'ün yönetmeni Visconti'nin, **Roma Açık Şehir**'in yönetmeni Rossellini'nin ülkesinde hamile kalmayı düşler. Böylece ona ev içinde bir erk alanı sunmuş olacaktır. Belki o zaman Kirpi babalık görevlerini anımsayacak, bir babanın yapması gerektiği gibi çocuğunun geleceğini düşünüp yeniden "basit" olacaktır.

Naciye, başka sahnelerde de göz yaşlarını, kıskançlık belirten sözleri kullanır ama Kirpi yine kitaplarına yönelir. Kirpi'nin kitaplarını da yok eder. Ama **Tractatus** "zuladadır". Kirpi Naciye ile her mutlu geceden sonra ona inat **Tractatus**'a sarılır! Taklitler işe yaramaz. Naciye Wittgenstein'ı yenemez. Ama Kiraz yener.

Kiraz ile Kirpi; sentimental bir ilişki.

Kiraz çekicidir. Çünkü; Kirpi'ye gerçek bir Baba olma fırsatını sunar. Yılların Baba'sı Kirpi ağa takılır. (Metinleri özgürleştirmek kolay değil). Kirpi **Tractatus**'u da unutur, Monroe'yu da!

Kiraz, Kirpi'nin yazdığı senaryodur. Kendince farklı bir senaryo yazmaya çalışmıştır. Ancak, eski günlerdeki Baba'lık duygusundan kurtulamaz. Bunun için donanımsızdır. (**Tractatus** yarım kalır). Kiraz'ın isteklerine karşı koyamaz. Onun karşısında hemen yumuşayıverir. Kiraz'ı bir baba gibi sahiplenir ve korumaya çalışır. Metni Baba'sız bırakmaya gönlü elvermez. Anlamı kendi oluşturmak ister; Kiraz'ı yönlendirmeye, ona öğütler vermeye, onu korumaya kalkışır. Ama bu ona ölümü getirir. Kiraz, Beşir ve Sinten arasındaki ilişkileri, sahip oldukları değerleri kavrayamamıştır. Yazarken kendisini kaptırır, yabancısı olduğu mekanlarda, yabancı olduğu hayatlara Baba'lık yap-

maya kalkışır. Anlam yaratma sürecine katılmak isteyen seyirciyi (sekreter) unutur. Yeşilçam da unutmuş ve ölmüştür, Kirpi de ölür.

Yazdığı öykü Kirpi'ye ihanet eder. Düzenle uyum sağlar. Popüler öyküler düzenle uyumludur. Kiraz da (gündelikçi Kiraz/Kirpi'nin senaryosu) düzenle işbirliği yapar. Metinler (film, roman, öykü...) bilinçle yaratılmadıkça düzenin halkalarından biri oluverirler.

Yetim'in Baba'ya Dersi: Ömercik İnsan Avında

Türk sineması ahlâk dersleri verip erdemli olmayı öğütlerken kimsesiz çocukların gözyaşlarını da kullanır. Ayşecikli, Ömercikli, Sezercikli filmlerde babasız çocukların dramı sık sık konu edilmiştir. Baba kimi zaman yoldan çıkmıştır, kimi filmlerde kader kurbanı olup hapislere düşmüştür. Bebekken babası ölen/öldürülen ya da annesi tecavüze uğradığı, aldatıldığı için yetim olan çocuklar seyirciye çok mendil ıslattırmıştır. Yapımcılar yönetmenler de çok para kazanmışlardır. Ama artık yetimler akıllanmıştır. Artık gözyaşlarıyla, ağlama numaralarıyla seyirciyi değil yönetmenleri kandırmaktadırlar: Yetim'in Kirpi'yi sokakta bulup eve getirdiği, ona bir tabak sıcak çorba sunduğu sahnelerde (Türk sinemasının popüler anlatılarında tam tersi olmuyor muydu?) Yetim'in ağlama rolünü Kirpi'ye kolayca yutturduğunu görürüz. Baba yönetmen Kirpi kendi kurmacasına kendi düşer. Hemen babalık görevini anımsar ve Yetim'e meslek sahibi olabilmesi ya da okuyabilmesi için yardım edecek birilerini bulmayı önerir. Yetim pasaport ister. Karşılığında para verecektir, hem de ne kadar isterse!

Yetimler[2] artık babaları olmadan da hayatlarını sürdürürler. Daha önemlisi tek başlarına "okuyabilirler": Ayakkabı boyacısı Yetim'in Kirpi'yi sokakta baygın durumda bulup evine getirdiği sahnede Kirpi Yetim'in sunduğu çorbayı içerken Yetim de onun ayakkabılarını boyar. Bir yandan da ayakkabıları inceleyerek Kirpi'nin mesleğini, toplumsal konumunu anlamaya çalışır.

"Terörist değilsiniz. Resmi görevli de değilsiniz. Ayakkabıların şekli okumuş biri olduğunuzu gösteriyor. Kibar bir işiniz var ki altı hiç aşınmamış. Derisi en iyisinden. Demek ki para durumuzunuz iyi ...Hafif nemli oluşuysa, denize yakın bir yerlerde oturduğunuza işaret."

Daha sonra, otobüs duraklarında sattığı biletlerden birini çektirir Kirpi'ye ve bu kez de biletin üzerindeki sayılardan anlamlar çıkarır.

Yetim, nesneleri tek başına okuyabilir. Babasız olduğu için yaşamı, yaşam içindeki göstergeleri okumayı öğrenmiştir. Seyirci, "babası" olan filmleri (metinleri) okumak zorunda değildir. Hazır iletileri alır ve tüketir. Seyirci "babasız" (yetim) kalınca, Yetim'in nesneleri okuduğu gibi filmleri okumayı öğrenecektir.

Yetim pasaportunu alınca Güney Afrika'ya gidecek, orada "apartheide inanan bir beyaz" olarak rahatça yaşayacaktır. Kirpi şaşırır. Yetim'in faşist olduğunu söyler. Yetim faşist olarak tanımlanmayı reddetmez. Kirpi gördüklerine ve duyduklarına inanamaz. "Yalan söylüyorsun... Bütün bunlar yalan. Bütün bu anlattıkların, bu ev, bu mektup, bu mahalle, hiçbir şey gerçek değil... sen de gerçek değilsin!" diyerek isyan eder. Oysa baba yönetmen Kirpi yıllar boyu ne inanılmaz yetim öyküleri anlatmıştır. Kirpi Yetim'den tekmeyi yiyince[3] gerçeğin tam ortasında bulunduğunu anlar!

Taklit Söylemler

Naciye Wittgenstein'a Karşı: Marilyn'i Kim Seslendirecek?

Naciye, Kirpi'nin aklını "yarım yamalak düşüncelerden" kendi değerlerine (para, para, para ve biraz da ün) çekmek için kadınlığını, cinselliğini kullanır. Ama bu Naciye'nin gerçek cinselliği ve kadınlığı değil, **taklittir**. Güzel bir sofra, mumlar, hint çubuğu ve Marilyn Monroe cinselliği. Kirpi eve gelir. Lambalar söndürülmüş, birkaç yere yanan mumlar konmuştur. Kirpi salona girer ve akşam yemeği için özenle hazırlanmış yemek masasına yönelir. Masada iki uzun mum yanmaktadır. Sandalyelerden birine oturup masadaki yerini alır. Evin içindeki mavilik masanın arkasındaki perdede iyice belirginleşir. Müziğin duyulmasıyla birlikte ortaya çıkan Naciye salonda şarkı söyleyip dans etmeye başlar. Aslında şarkıyı M.M. söylemekte Naciye yalnızca söyler gibi yapmaktadır. Arkasındaki perdeye zaman zaman gölgesi düşer. Perde, masanın arkasındaki perde gibi mavi görünür. Kirpi, müzik başlayınca Naciye'ye doğru sandalyesiyle birlikte döner. Kirpi seyirci, Naciye seyirlik nesne olmuştur. Naciye dans ederken kesmelerle Kirpi'nin hayranlık dolu bakışlarını görürüz. Naciye siyah bir mayo, siyah külotlu çorap ve renkli bol bir gömlek giymiştir. Gömleğin düğmeleri iliklenmemiş, kolları dirsek bölümüne dek yukarı kıvrılmıştır

(aynı gömleği bir kaç dakika sonra Kirpi'nin üzerinde görürüz). Saçları M.M. tarzındadır. Kirpi, Naciye'nin (M.M.'nin) çekiciliğine kapılarak, ayağa kalkar. Naciye gösterisini sürdürürken Kirpi'nin burnuna, dudaklarına parmaklarıyla dokunur. Kirpi, tıpkı seyirciler gibi eriyip gider, müziğe eşlik ederek Naciye'nin peşine takılır. Gölgesi "mavi perde"ye düşer. Marilyn Monroe Naciye'nin görüntüsünde kiçleşir. Naciye, Monroe'yu taklit ederek kendi kimliğinin, cinselliğinin yerine Monroe'yu koymuştur. Kiç olan, Naciye'nin Marilyn'idir. Naciye ile Marilyn (ya da Yeşilçam ile Hollywood) arasındaki bu kiç ilişkisini henüz farkedememiş seyirci bir başka sahnede uyanacaktır. Kirpi Kiraz'ın ağabeylerini getirmeye gittiğinde kasaba çarşısında zaman geçirirken duvar halıları görür. Elvis Presley'li, John Wayne'li, Marilyn Monroe'lu halılar birer kiç nesnesi olarak Naciye'nin sunduğu kiçe çağrışım yaparlar. Kiç Naciye de bizi Türk sinemasına gönderir. Halı satıcısı Kirpi'ye halıları överken "Evde televizyon gibi canlı durur" der. Hemen ardından gelen görüntüde "Belediye Sineması" yazan tabela yer alır. Kamera aşağıya çevrinir, Kemal Sunal'ın bir filminin afişi ve sinemanın kilitli kapısını çerçeveler. Kirpi içeriye bakar. Sinemanın girişinde de benzer afişler vardır.

Halıcı, üzerlerine sinema yıldızlarının resimleri dokunmuş halılar için "televizyon gibi canlı durur" derken sinemanın tahtına televizyonu oturtur. Halılardan ve halıcının sözlerinden Belediye Sinema"sına ve K. Sunal"lı afişlere geçilmesiyle Yeşilçam nitelenir: Başka sinemaların taklitine dayalı Yeşilçam filmleri, tıpkı o duvar halıları gibi birer kiçtir. "Kitsch, Sanat'ın değil Zanaat'ın asıl zaafıdır" (Batur, 1993:146). Başka bir deyişle bir sanat olarak değil, bir zanaat olarak Yeşilçam'ın zaafıdır.[4] "Zanaat onu (kiç'i) gündelik hayatın bütün kesimlerinde devreye sokar, ayrıntılara yerleştirir" (Batur, 1993:146).

Kiraz'ın Beklentisi: Kurtarıcı Kirpi

Kiraz, yatağının üzerine uzanmış **Tractatus**'u okuyan (ya da okur gibi yapan) Kirpi'ye telefon numarası vererek aramasını ister. Kirpi onun telefonu kullanmayı öğrenemediğini düşünerek ve biraz da ayıplayarak kalkıp yardım eder. (Yazık! Wittgenstein yatağın üzerinde kalır!). Kiraz Kirpi'den telefondaki sese tehditler yağdırmasını ister. Kirpi reddeder. Ama Kiraz'ın ağlamaklı yüzüne dayanamaz. Kendisinin olmayan, kaba bir şiveyle, Kiraz'ın sözlerini telefonun diğer ucundaki

Sinten'e yineler. Yaptığından utanır. "Tanımadığı insanlara hakaret ettirdiği" için Kiraz'ı da ayıplar. Naciye'nin yapamadığını Kiraz yapmış, Kirpi'nin bir başkası gibi davranmasını sağlamıştır.

"Bağa bak kız! Beşir'in peşini bırak yoksam kemiklerini kırarım!"

Bu, koruyucu erkek söylemidir. Kiraz ile Kirpi'nin sınıfsal farklarını yok eder. Kirpi bu deneyiminin öfkesiyle sınıfsal kimliğini anımsayıp Kiraz'a aşağılayıcı bir tavırla iş buyursa da ne bizi ne Kiraz'ı inandırabilir. Burjuva söylemi de tıpkı erkek söylemi gibi taklittir. Gerçek bir burjuva olmadığından evini döşeme biçimi, her gün gelen gündelikçisi, seçtiği yemekler, yalnızca burjuva gibi görünmesini sağlar. Elbette bu da "cilalı bir imaj"dır.

Sintene Karşı Zorba Söylemi

Sinten'le bir parkta bulaşan Kirpi ısrarla Kiraz'ın nerede olduğunu sormaya başlayınca Sinten bağırır: "Sarkıntılık ediyorlar!" Kirpi kaçar. Onunla yeniden karşılaştığında başka bir söylem kullanacaktır ama bu da Kirpi'nin söylemi değildir, Sinten'in anlayacağı bir söylemdir:

"Çabuk Kiraz'ın adresini söyle. Canına okurum yoksa bak... çektiririm karakola bak..."

Kirpi bu kez de Sinten anlasın diye kendinden başka biri olur, taklit olur.

Kemal Sunal'a Özenen Kirpi

Kirpi kendisine su sıçratan arabanın ardından 'eşşoğlueşşek" diye bağırdığında sürücünün, elinde demir bir çubukla kendini kovalayacağını ummamıştır. Çünkü; filmlerde böyle olmaz. Kemal Sunal bu sövgüyü ne denli sık yinelerse yinelesin "ciddi" bir dövülme ya da öldürülme tehlikesiyle karşılaşmaz. Sövgüye yanıt olarak seyirciden gevrek kahkahalar gelir.

Kirpi ne sövgüyle, ne öğütle ne de erdemli eylemiyle kendisini saydırabilmiştir. Artık kimse söven, öğüt veren, kollayan babayı umursamaz. Baba yönetmenleri de kimse umursamaz. Hem Hollywood fimlerinin hem de kendi kendilerinin taklidine dayalı filmler ancak televizyon kanallarının oyuncağı olmuştur.

Camdan Kalp, taklit üzerine kurulu bir sinemaya karşıdır. Başkalarının söylemlerin tekrar eden Kirpi aslında tam da kendi gibi dav-

ranmaktadır. Çünkü; Yeşilçam ve o sistemin içinde sıkışıp kalmış yönetmen de böyle davranmıştır.

Kirpi karşı çıkmamıştır. Film daha ilk sahnesinde Kirpi'nin sıkışmışlığını anlatır. Cereyan kesildiği için film şirketinin bulunduğu iş hanının asansöründe sıkışıp kalan, yardım isteyen ama iş peşindeki insanların umursamadığı Kirpi hayatı boyunca film yapımcılarının oluşturduğu sistem içinde de böyle sıkışıp kalmıştır. Yapımcının uygun gördüğü pek çok film yöneten Kirpi kazandığı paranın sarhoşluğuyla üzerindeki baskıyı bilmezden gelir. Yeni ve "özgün" senaryosuyla yapımcının kapısını çaldığı zaman oluşmasına ve sağlamlaşmasına yıllarca hizmet etttiği sistemi değiştirmekte çok geç kalmıştır ve tıpkı asansörde kalarak mahkum olduğu gibi sisteme tutsaktır.

Hollywood Kirpi'nin Peşinde

Kiraz'ın öyküsü, Kirpi'nin yazdığı senaryoydu. Buna göre filmin anlatısını, yönetmenin öyküsünü, karakterlerini, mekanlarını arayışı, düşlemleyişi olarak düşünebiliriz. Popüler sinema anlatılarındaki kalıplar Kirpi'nin imgelemini rahat bırakmaz. Taklit etmeye alıştığı ürünler ve bunların koşulladığı hayata bakma biçimleri Kirpi'nin peşindedir. Belleğinin karanlık köşelerinden gün ışığına çıkmaya çalışır. Kiç "zanaatın zaafidır" ve bir zanaatkarın sanatçı olması ne denli olanaklıysa Kirpi'nin bu zaafa yenik düşmeden yaratması da o denli olanaklıdır.

Naciye'nin Marilyn Monroe'yu öykündüğü sahne, Kirpi'nin sakallı arkadaşıyla Türk sineması üzerine konuştuğu sahneden sonra gelir. Sakallı arkadaş "sinemamızın bir taklit sineması" olduğundan söz eder, Kirpi'nin senaryosunun (Kiraz'ın öyküsü) içtenliğini över; ancak tekniğinin zayıf olduğunu söyler. Ardından Naciye/M.M. sahnesini seyrederiz. Hollywood'un tekniği güçlüdür. Kirpi de bu tekniğe hayrandır; Naciye'yi seyrederken kapıldığı hoşlanma duygusunu görürüz yüzünde. Seyirciyle özdeşleşir.

Kirpi, bir süre Hollywood'un çekiciliğine kapılır ama sonra **Tractatus**'a sığınarak direnir. **Tractatus** da kolay yenir yutulur bir lokma olmadığından Hollywood yine devreye girer: Kendisine su sıçratan arabaya doğru savurduğu sövgü öldürücü bir demir çubuk biçiminde geri döner. Şiddet filmlerinin kalıplarından biri Kirpi'nin imgeleminde yinelenir: Suçsuz insanlara yönelmiş şiddet.

Kirpi kendisini demir çubukla izleyen genç adamdan kaçarken deniz kıyısına gelir. Suyun içerisindeki helezonik yaylar sakallı arkadaşın sözlerine çağrışım yapar: "varoluşun çok sarmallı helezonik yapısın anlamak ve anlamlandırmak..." Sakallı arkadaşa göre yabancılaşmadan, taklitçilikten kurtulmanın yoludur bu. Kirpi bu sözleri çok önemser. Suda bulduğu yayları dürbün gibi kullanarak evin içinde dolaşırken deliklerden Kiraz'ı görür. Hollywood'un ya da Yeşilçam'ın kalıplarından kurtulmak, Kiraz'ın (anlatıdaki karakterin) "çok sarmallı helezonik yapısını anlamak"la olasıdır.

Bir başka sahnede Kirpi Kiraz'ı arar. Kiraz'ın adresini öğrenmek için Sinten'i bulur. Çocuk parkında buluşurlar. Kirpi, Kiraz'ın nerede olduğunu söylemesi için Sinten'e baskı yapar ve Kiraz'ı aşağılamasına karşı çıkar. Bunun üzerine sinirlenen Sinten bağırır: "Sarkıntılık ediyorlar... imdaat!" Kirpi Sinten'i susturumaz ve kaçmak için parkın duvarından atlar. Kesmeyle duvarın karşı tarafına geçeriz. Bu çekimden başlayarak tüm sahnede mavi renk baskın olur. Kirpi yüksek bir duvardan atlamış hızla yere doğru düşmektedir. Yere ulaştığında çevresine bakar ve yürümeye başlar. Başka bir sokaktan Sinten yanında genç bir adamla (Kirpi'yi demir çubukla kovalayan gençtir bu) çıkar. Adam bir bavul taşımaktadır. Kirpi evlerden birinin duvarına yaslanıp saklanmaya çalışır. Sinten ile adam sanki Kirpi orada değilmiş gibi onu farketmeden önünden geçerler. Bavulu görürüz. İyi kapatılmamış bavulun kenarlarından kanlı kumaş parçalarına, saçlara benzeyen bir şeyler sarkmaktadır. Kamera yukarı çevrilir. Sinten'le adam tedirgindir; görünmemeye dikkat edermişcesine ve sürekli çevreyi kollayarak ilerlerler. Kirpi onları gözden kaçırmışır. Arar. Birbirlerini görecek kadar yakından geçerler ama yine göremezler. Sinten ve adam iskeleye yanaşmış onları bekleyen bir hız motoruna binerken Kirpi de iskeleye gelir. Motor hızla uzaklaşır. Kirpi motorun arkasından bağırır ama sesini duymayız. Ağız hareketlerinden "Kiraz" diye bağırdığını anlarız. Sahne burada biter. Kirpi'nin telaş ve korkuyla uyanışını gördüğümüz çekimde mavilik kaybolmuş doğal renklere dönülmüştür. Kirpi Naciye'ye berbat bir düş gördüğünü söyler. Hollywood bir kez daha Kirpi'nin peşine takılmıştır. Kiraz gerilim filminin içinde tümüyle "yok olmadan" Kirpi uyanır.

Filmin sondan bir önceki sahnesi Kirpi'nin Kiraz'ın erkek kardeşleriyle birlikte İstanbul'a Kiraz'ın evine gelmesiyle başlar; Kirpi'nin yakalanıp bıçaklanmasıyla biter. Kirpi, gecenin karanlığında, kentin

varoşlarında Kiraz'ın kardeşlerinden ve Beşir'den kurtulmaya çabalarken bir eve girer. Burası Yetim'in evidir. Kirpi Yetim'in bıraktığı mektubu bulur: "Johannesburg'dayım. Mutluyum. Burada beyazlar için güzel bir hayat var. Oralarda fazla kalma. Not: Karşındaki dolabın içinde ikinci bir kapı var." Kirpi çaresizdir. "İkinci" kapıyı kullanır. Dışarı çıktıktan kısa bir süre sonra yakalanır. Pek çok film kahramanını kurtaran gizlenmiş "ikinci kapı" Kirpi'yi kurtaramaz. Yetim ve Sekreter nesneleri, metinleri İKİNCİ kez okuyarak GİZLİ anlamlarını çözerler. Kirpi okuyamaz. Bu nedenle ikinci kapılar Kirpi'yi kurtaramaz.

Kirpi, son sahneye gelinceye dek, peşindeki Hollywood'a papuç bırakmamıştır. Kiraz'ın kardeşlerinden ve Beşir'den kaçarken ayakkabısının teki ayağından firlar. Diğeri ise öldüğünde ayağındadır; Yetim'in okuduğu, anlamlandırdığı, sorguladığı, okunabilir nesne ayakkabı, son sahnede cesete bakmaya gelen biri tarafından çıkartılır ve bir su birikintisinin içine, boş Pepsi kutusunun yanına firlatılır. Herkes yetim değildir. Bu nedenle nesneleri okumayı bilemez. Amerikan filmlerini, pembe dizileri ya da colaları nasıl tüketiyorsa içinde anlamlar gizli bir ayakkabıyı (ya da metni) da öyle tüketip bir kenara firlatır.

Mavi Perde

Hollywood'un Kirpi'nin peşinde olduğu sahnelerde (M.M. sahnesi, Düş sahnesi, Yetim'in evine sığınma sahnesi) mavi renk egemendir. Naciye'nin Monroe'yu öykündüğü sahnede, üzerine Naciye ve Kirpi'nin gölgeleri düşen perdelerin mavi görüntüsü bir film hilesine çağrışım yapar: Mavi perde.

Bu teknik sayesinde kahramanlar gökyüzünde uçar, en dik kayalara, gökdelenlere tırmanırlar. Bedenleri görünmez olur. Kafaları oradan oraya uçar. Mavi perde bir film hilesidir ve orada olmayanı oradaymış gibi ya da var olanı yokmuş gibi gösterebilir. Popüler sinema ve özellikle Amerikan sineması bu teknikle seyirciyi büyülemiştir.

Kirpi'nin, Kiraz'ın köyüne gidişi, köy kızlarından birinin bir Alman erkeği ile evlendirilmesi nedeniyle yapılan düğüne rastlar. Bu köyün kızları yüksek fiyatlarla Alman erkeklerine satılmaktadır. Düğün yarıda kalır. Çünkü birileri gelini kaçırınca silahlı çatışma başlar. Kirpi bu kurşun yağmurunda Kiraz'ın babasının evine güçlükle ulaşır. Bir süre sonra jandarmalar gelir ve yabancı olduğu için Kirpi'yi karakola gö-

türürler. Kirpi serbest bırakılırken eşyalarını teslim almak için komutanın odasına getirilir. Komutan, bir video kamerayla odasına bakarken kapıdan giren Kirpi'yi çerçeveler. Komutan'ın kamerayla çerçevelediği görüntü mavimsidir. Komutan yarıda kalan düğünde canını kurtarmak için kamerasını bırakıp kaçan Alman'ın Kirpi'nin arkadaşı olduğunu ileri sürer. Sahnenin sonunda komutan yine kamerayla Kirpi'ye bakarken (bu görüntü de mavidir) şöyle der: "Çabuk uzaklaş buradan. Bir daha yakalarsam değil Alman arkadaş Amerikalı arkadaşın bile kurtaramaz." Zaten Amerikalı "dostlar" mavi perdelerle yarattıkları yanılsamalarla kurtarıcı değil, aldatıcıdırlar. Onları taklit etmek de Türk sinemasını kurtarmayacaktır.

Kirpi herkesten dersini almıştır. "Tutunacak bir dalı yok"tur.

Ne Babadır ne değil,

Ne burjuvadır ne işçi,

Ne varsıldır ne yoksul,

Ne erkektir ne kadın,

Ne köylüdür ne kentli,

Ne aydındır ne cahil,

Hepsi olmaya çalışınca hiçbir şey olamaz.

Hiçlik ölümdür.

Film umut vaat etmez. Eleştirdiği sinemayı ölümüne mahkum eder. Ancak; umut belki de bu ölümdedir. Çünkü, Yeşilçam'ın anlatı kuralları bu filmde işlemez. **Camdan Kalp**'teki gülmece öğesi güldürüye dönüşmez.

Güldürü filmleri, değerlerimizi, alışkanlıklarımızı, toplumsal ilişkilerin oluşturduğu yapıları sarstıktan ve hatta yıktıktan sonra çatışan öğeleri birbirleriyle uzlaştırıp içinde bulunduğumuz toplumsal sisteme olan inancımızı ve güveni yeniden duyumsayabilmemiz için güven duygumuzu tazelemeye girişir. Bunu mutlu sonlarla, bütünleştirici bir anlatıyla yapar. Çatışan karakterleri uzlaştırarak, kötülerin yenilgisini ve iyilerin yengisini göstererek, iyilerin yeniden birarada ve ayakta oluşlarını sunarak, mutluluk olanaklarını sergileyerek yapar.

"Güldürü bizi güldürürken toplumun inançlarının ve düzen içindeki kalıpların nedensiz kurallar olduğunu... hatırlatır. Bunu dile ge-

tirdikten sonra yarayı iyileştirir ve toplumu bozulmamış haliyle bırakır" (Wead ve Lellis 1981:312).

Camdan Kalp ise bir onarım işine girişmez. Kiraz'ın değil ama Kirpi'nin kalbi camdandır, kırılır ve onarılamaz.

DİPNOTLAR

1. Yeşilçam 1970'li yılların sonlarına doğru ekonomik güçlüklerle karşılaşır Bunalımdan etkilenen yapım çarkları dönmez olunca sektörde çalışan pek çok insan işsiz kalır. Abisel, Yeşilçam'ı bu durgunluktan kurtaran "mucize"nin videonun yaygınlaşması olduğunu belirtiyor. İlk anda Avrupa'daki Türklere sonra da yurt içine pazarlamak üzere eldeki filmlerin gösterim hakkını satın alan video işletmecileri o güne dek hayatta kalabilmiş yapım firmalarının kendilerini toplamasını sağlar ve çark yeniden işlemeye başlar. Ancak bu kez avans verenler video dağıtım şirketleridir. Doğrudan video teknolojileriyle üretilen video-filmlerin yapılmasıyla bir süre daha bu para kazanma yolu geçerli olur. 1990 sonrasında ise özel televizyonların benzer bir işlevi yerine getirdiğini söyleyebiliriz. Ancak her tür ve her kalitede Türk filmini alıp gösteren, kimi zaman yapılacak yeni filmlerin maliyetinin karşılanmasına katkıda bulunan televizyon kuruluşlarına, kısa ve uzun metrajlı filmlerin üretilmesine araç-gereç ve laboratuvar olanakları sağlayarak destek veren TRT'ye rağmen Türk sinema piyasası bilinen nedenlerle bir üretim düzenine ve iş akışına kavuşamamıştır. 1970'lerin sonundaki ekonomik bunalımın nedenleri ve sonuçlarıyla ilgili ayrıntılı bilgi için Nilgün Abisel'in **Türk Sineması Üzerine Yazılar,** adlı kitabında yer alan "Türk Sinemasında Film Yapımı Üzerine Notlar" bölümüne bakılabilir.
2. Ayakkabı boyacısı çocuğun adı "Yetim"dir. Yetim babası ölmüş olan çocuklara denir. Yetim'in hem annesi hem de babası ölmüş olduğu halde Öksüz denilmemiştir. Böylece "Baba"sız olma durumu vurgulanır.
3. Yetimler babalara tekmeyi vurmuştur. Onlar köprüaltlarında varsıl birilerince kurtarılıp iyi aile çocuğu olma hayalleri kurmamaktadırlar artık. Onlar faşizmden yararlanarak, hayali ihracatla köşeyi dönme, tiner koklamaktan kokain çekmeye terfi etme planları yapmaktadırlar. Basit öykülerin ve "basit" yönetmenlerin seyircisi Adanalı çocukları oyalamak için artık eski yetim öykülerinden daha başka masallar uydurulmaktadır: Rambolar, Robocoplar, Aslan Krallar onlara "ırkçı beyazların Afrika"sında beyaz olarak yaşamanın "gerçek tadını" çoktan aşılamıştır.
4. Kiç'in ortaya çıkma koşulları ve kitleye neden çekici geldiği konusunda Hasan Bülent Kahraman'ın "Kiç: Estetik Sosyoloji ve Türkiye Açısından Bir Bakış Denemesi" adlı yazısına bakılabilir. Sözü edilen yazıda Kulka ve

Baudrillard'ın görüşleri de aktarılmaktadır. (Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri**. YKY, İsttanbul, 1995)

KAYNAKÇA

Abisel, N. (1994) **Türk Sineması Üzerine Yazılar**. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Batur, E. (1993) **Yazının Ucu.** İstanbul: YKY.

Büker, S. (1991) **Sinemada Anlam Yaratma.** Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Parla, J. (1990) **Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri.** İstanbul: İletişim Yayınları, 1993.

Wead, G. ve Lellis, G. (1981) **Film: Form and Function**. Boston: Houghton Mifflin Co., 1981.

Yazar Merkezli Sinema ve Kendine Dönük Parodi:

Almadovar'ın ATAME'si ve Tatlıses'in MAVİ MAVİ'si[1]

Selim EYÜBOĞLU

Bu yazı Almadovar'ın **Ataме!**'sinde (Bağla Beni) ve Tatlıses'in **Mavi Mavi**'sindeki yazarlık, arzunun işlenişi ve kendine dönük parodinin işlevlerini karşılaştırmalı olarak irdelemeyi amaçlıyor. Eş derecede önemli bir amaç da gerçekçi, modernist ve postmodern olarak sınıflandırılabilecek filmlerin, sinemasal yazarlık bağlamında içerdikleri farklılaşmaları kuramlaştırmaktır. Özellikle anlatısallık zincirini oluşturan olayların gelişimi ideolojik bir benzerlik içerirken anlatımsal işleniş birbirinden tamamen farklı iki yazarlık örneği sunmaktadır.

Filmler iki açıdan birbirlerine benziyorlar: Filmlerde kızlar kaçırılıyor ve kendilerini kaçıranlara aşık oluyorlar. Buna karşılık kaçırma olayının meşrulaştırılma şekli, bu iki filmin en önemli farklılığını oluşturuyor. **Bağla Beni**'de Ricki (Antonio Banderas) Marina'yı (Victoria Abril) birgün kendisine aşık olacağı inancıyla kaçırır ve yatağa bağlar. **Mavi Mavi**'de kaçıranın kendisi, Sibel (Hülya Avşar) tarafından kandırılarak baştan çıkartılan ve ardından partide eğlenen insanlar önünde

aşağılanan bir kurban-kahramandır. Bunun sonucunda Kerim (İbrahim Tatlıses), Sibel'i ona bir ders vermek için kaçırır.

Kaçırma olayını meşrulaştırma konusundaki benzerlikleri ve ayrılıkları dışında **Atame!** ve **Mavi Mavi** aynı zamanda yazarlarının kişisel katkıları açısından da farklılıklar gösteriyor. *Auteurism* (sinemasal yazarlık) terimini ilk defa André Bazin "sanatsal yaratıyı hem kendine özgü bir kimliğe kavuşturan bir üretim, hem de bunu devamlı kılmak ve bir yapıttan bir diğerine gelişimini sürdürmek" olarak tanımlamıştır (Bazin, 1968:142). Bu bağlamda **Bağla Beni**'deki yazarsal katkı, gelişen olayların inandırıcılığını ortadan kaldırmaya yönelik kendinden parodi olarak ortaya çıkmaktadır. Bu saptama ise **Bağla Beni**'nin anlatımına ilişkin iki düzeyi işaret etmektedir: İlk düzey olayların düz bir mantıkla anlatıldığı "hedef alınan" metindir. Birinci düzeyle iç içe var olan ikinci metin ilkinin meşruluğunu sorgulayan bir *yabancı* metin olarak ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla, **Bağla Beni**'de hedef metin kaçırılma olayı, yabancı metin ise birinci düzeyde sunulan olayları yadsıyan stilize edilmiş, kendine dönük parodidir.

Bağla Beni'nin bu iki boyutlu yapısına karşılık **Mavi Mavi**'nin anlatımı tamamen tek boyutludur. Öykülemede, yazarsal katkı da tek boyuta indirgenmiştir ve hiçbir yazarsallık veya bilinçli bir parodik anlatım ön planda gözükmemektedir. Film genel geçer sinemasal kalıplara dayanmakta, hem popüler sinemanın hem de gerçekçi anlatımın kalıplarından dayanak almaktadır.

Tüm bu farklılıklarına karşın her iki filmde de önemli bir ortak etken bulunuyor: İki film de erkek egemen değer yargıları ve fantezilerini benimsemekten başka çıkış yolları kalmamış kapana kıstırılmış, çaresiz kadınları görmek ve göstermek gibi sinemasal arzuları dile getirmektedir. Bu paralelliği görmek için her iki filmdeki kadının kaçırılma biçimini, bağlı bulundukları süreyi ve yine her iki kadının finalde adeta "İyi ki beni kaçırıp bunca zaman bağlı tutmuşsun" demesini karşılaştırmak yeterli.

Bütün diğer filmler gibi **Bağla Beni** de **Mavi Mavi** de seyirciye perdede yaşanan fantazmayı, onun kendisinin ürettiği izlenimini veriyor. Tüm filmler düşü görenin gerçek kimliğini, açıkçası yönetmeni perdeden saklamanın bir yolunu bulur. Seyirciye de seyrettiğinin bir düş ürünü olduğu unutturulmalıdır. Christian Metz'in dediği gibi, "Bir

seyirci olarak yönetmenin bakış açısına bütünüyle kucak açıyorum. Bunsuz zaten sinema diye bir şey mümkün olamazdı"(1982:55).

Bağla Beni ve **Mavi Mavi** 'de perdeye yansıtılan ve seyircinin kendi fantezisi olarak özümsediği, aslında yönetmenlerin bilinçaltı fantezilerinden başka bir şey değildir. Fakat bu dönüştürme süreci ve yönetmenin rolünü silme biçimi her iki filmde de önemli farklılıklar gösteriyorlar.

Bağla Beni bizzat kaçırma olayını parodiye dönüştürerek, yönetmenin olası fantezilerini filmden soyutlar. Adeta film seyirciye olup bitenleri ciddiye almamasını öğütler. Parodinin işlevi, yönetmeni filmiyle bütünleştirmek değil, tersine ona ironik bir mesafe ile bakıldığını ima etmektir. Parodik anlatımın ön plana çıkartılması Almadovar'ın yazarlığının da altını çizen bir öğedir. Öte yandan **Bağla Beni**'de öyle anlar vardır ki parodik anlatım yiter ve film kendini ciddiye almaya başlar. Böylesi anlarda parodinin, yönetmeni temize çıkarma işlevi biter ve fantasmasını örten maske düşer.

Daha önce belirttiğim gibi, **Mavi Mavi**'de bu tür bir parodi gözükmez. Tam tersine olaylar tümüyle ciddiye alınmıştır. Burada kişisel onur ve ahlâki değerler, kaçırma olayını meşrulaştırıyor. Olayların sunuluş biçimi alternatif bir metin ile parodileştirilmiyor. Dahada ileri giderek **Mavi Mavi**'nin yönetmeninin film ile tümden özdeşleştiğini söylemek olası. Tatlıses'in diğer filmleri ve şarkıları ile pekişmiş imajı kendisinin de aynı şeyi yapabileceği izlenimini verir. **Mavi Mavi**'nin en ilginç özelliği, Tatlıses'i hem gecekondu mahalleri arasında mekik dokuyan yoksul ama onurlu bir minibüs şoförü olarak, hem de film-ötesi, "sınıf atlamış", popüler bir şarkıcı olarak aynı anda mitleştirmesi. Tatlıses'in söylediği şarkılarla duygularını doğaçlama olarak ifade etmesi, **Singin in the Rain**'deki (Yağmur Altında, 1952) şarkılarla veya Carlos Saura'nın filmlerinde, Anthony Gaddes'in kendini flamenko danslarıyla ifade etmesiyle karşılaştırılabilir.[2] Minibüs şoförü Kerim imgesi ile benzer bir sosyo-kültürel katmandan gelen Tatlıses imajı arasındaki dönüşümsel devamlılık, birbirini besleyerek bir kült-imajı yaratmaktadır.

Mavi Mavi'nin anlatımı bir yanda müzikal türünün anlatım özellikleriyle, diğer yanda Yılmaz Güney sineması uzantısı yoksul mahallelerin çıplak gerçeğini ön plana çıkaran, bir fotoğrafik anlatıma dayalı, zengin ve fakir yaşamı çelişkileri ile gösteren "gerçekçi" sinemanın harmanlanmasıdır.

Minibüs sahnelerine Tatlıses'in kendi şarkılarının eşlik etmesi filminkendi türsel özelliğini yani arabeskin altını çizerek, Tatlıses'in film dışı gerçek kimliği ile filmde canlandırdığı karakter arasındaki bütünlüğü besliyor. Bu iki yönlü anlatımda Kerim'in en az bir şarkı söyleyeceği beklentisini doğuruyor.

Bu açıdan **Mavi Mavi** "inandırıcı" sınıf ve kültür klişeleri üzerine kurulmuş gerçekçi bir anlatımı benimsiyor. Doğrudan bir ifadeyle **Mavi Mavi**'nin anlatımının farklı sınıflara ait iki kişinin aşkı ve evliliğinin olanaksızlığı gibi dışsal (extra-filmic) "gerçeklerle" beslendiğini söyleyebiliriz.

Buna karşılık Almadovar'a bir yazar-özne olarak baktığımızda önemli farklılıklar görebiliriz. **Bağla Beni**'de kullanılan parodi, yanlızca perdede olup biten olaylara ironik bir mesafe ile bakmakla kalmaz, yazarının anlatısallığı kontrol altında tutmak ve stilize etmek isteyen, bireysel varlığının da altını çiziyor. Bu açıdan bakıldığında Almadovar'ın hem parodik bir anlatımla kendi fantezilerini filminkilerden ayırmak istediğini, hem de bunu stilize edilmiş bir anlatımla gerçekleştirdiği için modernist bir kimlik aradığını söyleyebiliriz.

Bu aşamada filmdeki bazı anlatısal bölümlere odaklaşarak her iki yazarın da yazarsal arzu ve özdeşleşme aşamalarındaki farklılaşmalarını açıklamaya çalışacağız.

Başlangıcında **Mavi Mavi** iki uç kültür ve sınıfa ait iki bebeği paralel kurgu ile gösteriyor. Birini gecekondu mahallerinde büyürken, diğerini de sayfiye yerlerinde ve plajlarda görüyoruz. Büyüdüklerinde biri toples güneşleniyor, diğeri de Aksaray'da minibüsçülerin arasında yaşıyor. Çocuklar bir taraftan büyürken, bu mekanlar sınıfsal göstergelere dönüşerek film boyunca *leitmotif* olarak işlevlerini sürdürürler. Bu sahneler aynı zamanda erkek ve kız çocuğunun ilerde buluşacak da olsalar farklılıklarının ciddi bir engel oluşturacağını ima ediyor.

Öte yandan, **Bağla Beni** karakterlerini sınıf farklılıkları içinde göstermez. Aslında hem Rick hem de Marina işçi sınıfı kökenlidir. Rick'in çocukluğu önce yetimler yurdunda sonra da akıl hastanesinde geçerken Marina pavyonlarda, ucuz seks filmlerinde oyuncu olarak yetişmiştir. Dolayısıyla sınıfsal uyumluluk bu filmde belirleyici rolü oynamaktadır. Buna karşılık daha farklı bir etken **Bağla Beni**'de karşıtları karşı karşıya getirmiştir. Yalnızlık, yitirilen değerler ve iş ahlâkı ile aile kurmak, ço-

luğa çocuğa karışmak ve saygın bir iş sahibi olmak gibi arzular karşı karşıya konmuştur. Dolayısıyla, filmin beklenen finalinde iki karakter aynı değerler şemsiyesi altında birleşiyor ve bunu mutluluğun temeli olarak görüyorlar.

Bu bağlamda, her iki filmin de sınıfsal ilişkiler üzerine kurulduğu söylenebilir. **Mavi Mavi**'de içselleşen arzu, her iki sınıfın diğerinde çekici bir yan bulması üzerine kuruludur. Kerim kız öğrencileri minibüsüyle okullarına götürürken, BMW'si ile kız kardeşini bırakan Sibel, sabırsızlıkla arkadan korna çalar. Bunu Kerim'in Sibel'e verdiği bir ahlâk dersi izliyor. Böylelikle film, işçi kökenli insanların yoksul da olsa namuslu dürüst ve hatta "ülkeye yararlı", zenginlerinse, şımarık, israfkar ve sefih oldukları saptamasını yapar. Kerim'in verdiği dersten etkilenen Sibel, kız kardeşini okula minibüs ile göndermeye başlar.

Sibel'le Kerim arasındaki asıl ilişki bunun üzerine gerçekleşir: Kerim, Sibel'in kız kardeşini bir erkekle suçüstü yakalayıp, kolundan tuttuğu gibi havuz partisine getirir. Kendisine emanet edilen kızların namusundan da sorumlu olduğunu söylese de, başta Sibel olmak üzere kimse bu hizmetinden memnun kalmaz. Kerim de hepsinin "namus fukarası" olduğunu söyleyerek çeker gider.

İzleyen sahnede Kerim'i yatağına uzanmış düşünceli buluruz. Sibel ile olan tartışmaları geriye dönüşle (flashbackle) tekrarlanır. Sibel'in ulaşılmazlığından, farklılığından ve ancak bir prensesten beklenebilecek küstahlığından çok etkilenmiş gibidir. Sibel'in sınıf üstünlüğü ve elde edilemezliği onu Kerim için arzulanır yapmıştır. Dahası her ikisi de birbirlerinin yaşam biçimini fetiş düzeyinde algılamıştır. Sandy Flittermen-Lewis'in arzu ve yokluk ulaşılmazlık arasında kurduğu ilişki tartışmayı açmak için önemli: "Arzunun varlığının ön koşulu, arzu nesnesinin ulaşılmazlığıdır. Burada arzunun yapılanışı kadın-imajı etrafında odaklaşmaktadır. Arzu özneden bağımsız bir nesne olarak değil nesnenin sunumuyla olan ilişkisi içinde algılanmalıdır" (1981:246).

Bu filmde de, ulaşılmazlık, bir kadın-nesnenin ötesine geçerek sınıfsal üstünlük, yaşam biçimi ve daha önemlisi yaşama biçiminin kendisini de belirleyen bu sınıfsal konumun ulaşılmazlığıdır. Kerim'in Sibel'in ait olduğu sınıfla özdeşleşmesi ulaşılmazlığın oluşturduğu arzu olarak görülebilir.

Geriye dönüş sahnesinden sonra filmin en belirsiz yanı oluşmaya başlar: Kerim'in yolcuları arasında Sibel de bulunmaktadır. Yol boyunca

bilerek Kerim'in dikkatini çeker ve bakışları ile onu süzer. Kerim'in sürücü olarak pozları, Tatlıses'in şarkılarının minibüste çalması ve Sibel'in bakışları sinemasal *excess* [3] olarak tanımlanabilir. Çünkü sahnedeki her öğe anlatısallık-nedensellik ilişkisinin ötesine geçerek, kendi başına bir sahne oluşturur. Bu aynı zamanda filmin içselleştirdiği arzunun, yönetmenin fantezilerine bağımlı kılındığı ilk sahnedir. Bu sahnede Kerim artık yanlızca öykü-içi (diegetic) minibüs şoförü değil ama öykü-ötesi (supra-diegetic) Tatlıses'in kendisidir. Şarkıları arabesk janrının ve onun "kralı" olan Tatlıses'in varlığını işaret eder. Bu sahneyle aynı zamanda Tatlıses, Hülya Avşar'ın (öykü-içi) hayran bakışları altında kendini narsistik bir şekilde sunuyor. Sibel burada ikincil ve görselliğe indirgenmiş olarak sunulurken Tatlıses, Sibel'in idolü, aktif, minibüsü kullanırken görünüyor.

Tatlıses'in narsist oto-portresinin yer aldığı bu *excess* sahnesi anlatısallığı yalnızca geçici olarak devralır. İzleyen sahnede olayların akışı tekrar "normale döner" ve Kerim (kalan tek yolcusu Sibel ile) minibüsünü sahile parkeder. Kerim Sibel'den baştan çıkarıcı davranışları için bir açıklama ister. Soğuk ve mesafeli davranan Kerim, "haddini bilen birisi" olduğunu ima eder, haddini aşan asıl Sibel'in kendisidir. Sibel küstahlığından ötürü özür diler ve arkadaşlık teklif eder. Doğal olarak olaylar bunun çok ötesinde gelişir. Bir sonraki sahnede Sibel'in yüksek topuklu ayakkabılarını çıkartmış olduğunu görürüz. Kerim'in röntgenci konumunda gösterildiği bir sonraki sahnede, Sibel, açık bir şekilde Kerim'i baştan çıkarmayı dener ve soyunur.

Sibel'in neden Kerim'i baştan çıkardığı ve plajda daha sonra neler olduğu hiçbir zaman açıklığa kavuşmaz. Daha sonra Kerim'e acımasız bir şaka yaparak onu herkesin önünde aşağılaması, baştan çıkarma girişiminin bir oyun olduğu izlenimini verse de plajdaki sahne sırasında gerçekten Kerim'den hoşlanıp hoşlanmadığı belirsizliğini korur. Sibel'in soyunma(ma) sahnesi (elbisesini çıkardığında içinde mayosu hazır giyilidir) ve çıkarılıp atılmış ayakkabıları seviştiklerini ima etse de, bu her ikisinin de sınıfsal konumları gereği kolay kolay cesaret edemeyecekleri bir şeydir. Bu şekilde bakıldığında "sevişmiş olabilirlerdi" sonucunu gerçekleşmiş bir olay gibi kabul etmek yerine filmin içselleştirdiği bir fantezi olarak algılayabiliriz. Bu sahneden çıkan önemli bir saptama anlatısallığın olanaksız bir ilişkiyi fetişistik bir biçimde sunduktan sonra bu fanteziyi bastırmasıdır.

Psikanaliz kuramlarına çok fazla dalmadan Christian Metz'in,

Freud'un bazı kavramlarından yola çıkarak sinemasal seyir ve fetişizm arasında kurduğu ilişkiden söz etmek konumuz açısından yararlı olacak. Metz, sinemaya inancın fetişizmin temelinde yatan ve belirtileri yadsıma veya kendini kandırmaya dayanan bir savunma mekanizmasına çok benzediğini söylüyor. Fetişizm de öznenin geçmişte yaşanan bazı travmalarla yüzleşmeyi reddetmesinden kaynaklanır. Metz bu konuyu şöyle açıyor: "Film seyretme deneyiminin tüm gücü bilgi ve inanç arasındaki bu geliş gidişte, 'Gayet iyi biliyorum ki...' ile 'Ama yine de...' tümceleri arasındaki salınımda; gerçeğe 'hayır', düşe 'evet' demekte yatmaktadır. Sinema seyircisi bir anlamda bölünmüş bir seyircidir. Bu bölünmüş benlik, bilinç ve bilinçaltının ayrımı denli tekinsizdir" (1992:148).

Bu kuram yazar merkezli sinema için de geçerli çünkü yazar aslında çektiği filmin her zaman en tutkulu seyircisi. Daha önce sözünü ettiğimiz gibi yazar, film kendinin değil seyircinin fantezilerini yansıtıyormuş izlenimini vermeye çalışır. Burada iki aşamalı bir süreç işlemektedir: İlk aşamada yazar kendi fantezilerini seyircilere aitmiş gibi sunar. Seyirci de filmi, Metz'in sözünü ettiği gibi, aynı anda hem reddederek hem de inanarak algılar. Öte yandan, seyirciden önce kendi yapıtının ilk seyircisi olan yönetmen, sahneleri bir seyirci gibi tasarlamakla kalmaz ayrıca aynı inanma/reddetme ya da fetişleştirme/inkar etme sürecinden geçer. Böylelikle yazar fantezi üretmek ve ürettiği fantezileri gerçeklik adına reddetmek konusunda seyirci kadar bölünmüştür.

Hem **Bağla Beni** hem de **Mavi Mavi** bu ikilemden paylarını alırlar. Her iki film de belli gerçekleri reddetme arzusunu içerir ve inandırıcılıktan uzak olarak sunulmuş fantazmaları inandırıcı bir biçime dönüştürür. **Bağla Beni** kız kaçırma olayını bir peri masalı gibi sonuçlandıran bir fantezi senaryosu üzerine kurulur. Bu fantezi senaryosunun kendine dönük parodili anlatımı, hem kız kaçırmanın tüm aşamalarını fetişleştirmeye ve bunu eğlenceli bir seyirliğe dönüştürmeye yarar hem de yönetmenin kadın karakteri kapana kıstırıp bağlama sürecine katılımını sağlar. Her iki filmde de kadın karakterlerin birbirlerine bağlanmış bileklerinin yakın plan çekimlerinde kayda değer bir benzerlik var. Bu aşamada, bu iki filmin kaçırma ve bağlama sahnelerini karşılaştırarak fetişizm ve kendine dönük parodi düzeyinde benzeşen ve ayrılan yönlerini irdeleyeceğim.

Ricki'nin Marina'yı kucağında taşıması adeta bir düğünün ardından

damadın gelini yatak odasına taşımasını ya da **Creature From the Black Lagoon** (Kara Gölün Canavarı, 1954) filminde olduğu gibi önce yaratığın daha sonra da yaratığı öldüren kahramanın kadını taşımalarını andırır. Kadınsa doğal olarak baygındır ya da taşıyanın otoritesine tamamen boyun eğmiş olarak gösterilir. Ricki'nin Marina'yı komşusunun garsoniyerine taşıdığı sahnede film, seyirciyi Ricki'nin yaşadığına benzer fantezilere kucak açmaya davet ediyor. Geniş açı ile yakından çekilen bu sahnede Marina'nın bir yataktan bir diğerine taşındığını ima eden çıplak ayakları ve bileklerini bağlayan renkli ipler bir an tüm çerçeveyi doldurur. Boyun eğmek ve eğdirmenin sınırlarını zorlayan ve Marquis de Sade'ın "deneylerini" andıran bu erotik fantezi seyirci ve yönetmen tarafından paylaşılır. Dolayısıyla, Ricki gibi seyirci de Marina'nın bileklerin ve ayaklarını fetişleştirdiği için bu sahne, gündüz görülen bir düş gibi, olduğundan daha çekici olarak algılanır.

Öte yandan **Bağla Beni** olayların sunumunu uç noktalarda abartarak ve kendi kendini gülünçleştirerek yarattığı fanteziden kendini sıyırıyor. Onu etkilemek için getirdiği garsoniyeri Marina'nın gerçek sahibiyle yakınlığı ve belki de ilişkisi sayesinde önceden biliyor oluşu olayları trajikomik bir boyuta taşıyor. Normal olarak kahramanın kadını tehlikeden kurtarışını simgeleyen Marina'nın kucakta taşınma şeklinin, bu taşıma biçiminin bu kez kadını yatağa bağlanacak bir kurbana dönüştürürken kullanılmış olması sahnenin kendi kendisiyle alay ettiğinin en belirgin göstergesidir.

Mavi Mavi'deki paralel sahne Sibel'in kaçırılışının hemen ardından gelir. Fakat bu filmdeki kız kaçırmanın **Bağla Beni**'den kültürel açıdan önemli bir farkı var: Kız kaçırma Türk kültüründe bir sapkınlık değil bir gelenek olduğu için sonuçta bir kız kaçırma olayını kendini ciddiye alarak göstermek mümkün. Kız kaçırma nedeninin "normal" olarak algılandığı bu sahnede ön plana çıkan asıl sapkınlık, olayın fetişistik sunumunda yatıyor.

Kerim'in minibüsündeki genel görüntüsünü izleyen yakın çekimde Sibel'in yüksek topuklu ayakkabıları ve çapraz olarak bağlanmış ayak bilekleri görülür. Bu sahnede de diğer minibüs sahnelerinde olduğu gibi direksiyondaki Kerim, fonda Tatlıses'in bir şarkısı ve arkada (bu sefer tamamen savunmasız) bir kadın üçlüsü bir arada görülür. Fakat **Bağla Beni**'den farklı olarak mutlu son ile bağlanabilecek bir fantezi senaryosu sunulmaz. Tam tersine Sibel'in kaçırılması aşık olduğu kadın

tarafından aldatılarak aşağılanmış ve artık yitireceği hiçbir şey kalmamış birinin yapabileceği umutsuz bir eylem olarak sunulmuştur. Sahnenin en belirgin özelliği amaçsızlığıdır. Bu aşamada Kerim'in bile Sibel'i ne yapabileceğini bilmesi mümkün değildir.

Buna karşılık bu sahne bazı "statükoları" değiştirmeye yönelik isyankâr bir arzu olarak görülebilir. Bu arzu değişemezi (kaderi) değiştirmek; zengin yoksul ayrımını yok etmektir. Sibel'in minibüs içindeki gösterilişi **Bağla Beni**'de olduğu gibi "benimseyici ve benimsetici"dir; ama farklı nedenlerle: Sahnenin çekiciliği Sibel'in bağlı durumda alıkonulması değişmez kaderin geçici bir an için de olsa askıya alınması olarak gösterilir. Tıpkı daha önce Kerim'in Vakkorama'nın aerobik merkezine Sibel'i almak için girmesi gibi, Sibel'in bağlar içinde minibüste tutulması "olanaksızın" gerçekleşmesidir. Öte yandan bu sahnenin diğer minibüs sahnelerinden bir farkı, var olan tüm kurallara karşı çıkması; dahası anlatısal nedenselliğin bile ötesinde, kendi başına bir sahne olmasında yatıyor.

Önceden bahsettiğim gibi Sibel zengin yaşamın fetişistik ve iç gıdıklayıcılığının da kendisi gibi sunulmuştur. Fetişizm bağlamında yüzleşilmek istenmeyen ve dolayısıyla kaçınılan travma karakterlerin "ayrı dünyalara ait" oluşlarının bilincidir. Sonuç olarak film, bu bilinçten tüm sınıf ve kültür duvarlarının aşıldığı bir evliliğe, kısacası bir düşe inanarak sıyrılır.

Filmin üç düzeyinde de (öyküleme, seyretme ve yazarlık) karşılıklı olarak paylaşılan ve duyumsanan ortak öğeler görülür. Öykü düzeyinde Sibel de Kerim de bir diğerinin neden yoksun olduğunun (initial lack) farkındadır. Ve bu yoksunluk her zaman sınıf farkının değişik sonuçları olarak ortaya çıkar. Ama bu yalnızca ahlâk ve kültür farkıyla sınırlı olmakla kalmayıp cinsel arzu (yine sınıf bağlamında) ile de ilgilidir. Keza hem Sibel hem de Kerim evlenmek istemedikleri kişilerle evlenmekle yükümlüler ve bu da yine ait oldukları sınıfların bir yaptırımıdır.

Sibel'in tutsaklığının betimlenişi seyirciyi sahnenin fetişizmini paylaşmaya davet eder niteliktedir. Dolayısıyla bu isyan fantezisi, karakterlere olduğu kadar seyirciye de fetişizmin tüm aşamalarını duyumsatır. Seyirci de Sibel'in elde edildiği izlemine kapılmaz; bununla birlikte Kerim'in yerinde olsa aynı şekilde davranacağını düşünerek Sibel'in kaçınılmayı hak ettiği sonucuna varır, dahası yol açabileği mutlu son gibi alternatifler hayal eder. Dolayısıyla seyirci Sibel'in bağlı

halini fetiş düzeyinde algılar; fakat aynı zamanda bundan kendini sıyırarak, kaçırmanın gerçekten ne kadar uzak ve mantık dışı olduğunu da düşünür ve "gerçeklere" geri döner.

Mavi Mavi'nin yönetmeni de bu ortaklaşa duyumsanan fetişistik deneyimden payını alır. Fakat yönetmenin bunu duyumsayışı seyircininkinin tam tersi yönünde gerçekleşir, çünkü öyküsel durumu hayal eden yine kendisidir. Ancak belli bir toplumsal gerçeğin inkarı böylesi bir fetişistik fantezinin yaratımına yol açar. Dolayısıyla, yönetmenin fetişist senaryodan ve özdeşleyimden sıyrılması bir bakıma Tatlıses'in kendine model olarak seçtiği minibüs şoförü imajını korumasıyla sınırlıdır.

Bütün bunlardan birbiriyle ilişkili birkaç sonuç çıkarmak mümkün. **Bağla Beni** parodi kullanımı sayesinde film ile yönetmen arasında bir mesafe yaratma yoluna gidiyor. Fakat bu istenen mesafe tümüyle sağlanamıyor. Anlatısallığın ilerlemesine paralel olarak parodi yavaş yavaş işlevini yitiriyor ve anlatısallık arzulanana ulaşmayı doğrudan anlatan **Mavi Mavi**'dekine benzer bir söyleme dönüşüyor. Film, başlangıçta salt Ricki'nin fantezileriyle özdeşleşmeye karşı donanımlı görünüyor. Dahası Marina'nın seks filmleri endüstrisinde yer alışı ve yönetmenin kendine asılması, cinsel sömürüye ne denli maruz kaldığının altını çiziyor.

Filmde ancak İngilizce bilen ve sinema tutkunlarının algılayabileceği düzeyde parodiler de var: Marina'nın patronu ve seks filmleri yönetmeni Maximo'nun bürosunda kamera bir an duvarda asılı olan **Invasion of the Body Snatchers** (Ceset Yiyenlerin İstilası, 1956) filminin afişini gösterir. "Snatch" (kapmak, el koymak) kelimesinin ayrıca argo anlamının "kaçırmak" da olduğu düşünülürse afişin hem Maximo hem de Ricki'nin Marina'ya "el koymak" istediklerini, her iki erkeğin de Marina'nın isteklerini dikkate almadıklarını ve dahası kaçırılacağını ima ettiği söylenebilir. Buna karşın film afişinin varlığı **Bağla Beni**'nin öyküsel bütünlüğünü bölen bir çelişkili öğe olarak ortaya çıkmaz. Afişin filmdeki tek işlevi, yönetmenin öyküsel gelişmeleri ironik bir mesafeden izlediğinin hatırlatılmasıdır.

Parodik anlatımın en belirgin olarak yitirildiği an Ricki'nin dayak yemiş olarak eve döndüğü sahnede gerçekleşiyor. Marina'nın direnişi bir anda son bulmakla kalmıyor, Ricki'yi tedavi etmeye başlıyor. Bunu her ikisinin sevиştiği bir sahne ve Marina'nın hemen ardından evcimen bir şekilde mutfakta soğan doğradığı sahne izliyor. Parodi'nin tamamen ortadan kalktığı sahne, Marina'nın '**Atame!**' dediği sahnede ger-

çekleşiyor. Bu sahne Marina'nın direnmekten kendi isteği ile vazgeçtiğinin ve kendini tamamen Ricki'nin ellerine bıraktığının altını çiziyor. Filmin İngilizce adı **Tie Me Up! Tie Me Down,** bağlama eyleminin çok fazla tekrarlandığını ima eden komik bir boyut ekler ama, bu filmin kendini en fazla ciddiye aldığı bir noktada Almadovar'ın Ricki ile özdeşleşmesine artık engel olamıyor.

Öte yandan "Tie me down" çift arasında evlikle sonuçlanabilecek bir mutlu sonu ima ediyor. Marina ise filmde yalnızca bir kere kendini Ricki'den bağlamasını istiyor ve bu filmde önemli bir dönemeç noktasını oluşturuyor. Ayrıca bu söz filmde o ana kadar oluşturulmuş olan parodik boyutu da yok ediyor. Mutlu birararaya gelişin altını çizen filmin sonundaki şarkı "tüm olup bitenler şakaydı, sakın ciddiye almayın" türünde bir mesaj verse de geç kalarak kendine dönük parodiyi tekrar oluşturamıyor.

Son aşamada yönetmenin arzuları ile filme ait olan yazınsal arzu yazarın mesafesini kaybetmesiyle sonuçlanan bir ittifaka dönüşüyor. Bu arzu **Mavi Mavi**'de olduğu gibi sınıf değiştirmekten çok, bir kadını pornografi batağından kurtarıp ehlileştirmek, evlenip çoluk çocuk sahibi olmaya ikna etmek, kısacası ahlak dışı bir yaşamdan çıkarıp mazbut bir hayat tarzını benimsetmektir.

Mavi Mavi Zola'nın **La Bête Humaine** (Hayvanlaşan İnsan) ve Fritz Lang'ın modern uyarlaması **Human Desire** (Şeytan Ruhlu Kadın, 1954) gibi kahramanın işçi kökenli, kendisine öteden beri aşık "alternatif kız"la evlenmesiyle son bulur. Filmin mesajı da **West Side Story**'de (Batı Yakasının Hikayesi, 1961) olduğu gibi "davul bile dengi dengine vurur"dan başka bir şey değildir. Filmin sonu Tatlıses'in işçi kökenli, fakir ama namuslu kahraman imajının altını çizer. Eğer Kerim, Sibel ile evlenmiş olsaydı bu imaj korunamazdı. Her ne kadar **Mavi Mavi** Tatlıses'in öykü içi ve öykü ötesi imajları arasında gidip gelse de, filmden geriye kalan, Western kahramanlarının filmin sonunda asla evlenmeyerek tek başına atını güneş batımına sürmeleri kadar kalıplaşmış tek bir Tatlıses imajıdır. Daha ötesi, bu imajın kalıcılığı Tatlıses filmlerinin oluşturduğu türün bir ön koşuludur. Böylelikle Kerim'e atfedilen kişilik ve ima Tatlıses'in kendi narsistik imajından öte birşey değildir. Film de bir anlamda türüne ait "gerçekçiliğini" (verisimilitude) korumuş oluyor çünkü kendi oluşturduğu tür ve imgelerinin dizgesi içinde inandırıcı bir seyirlik sunmuş oluyor.

Buna paralel olarak **Bağla Beni**'nin modernist anlatımının yitmesiyle bu film de bir bakıma gerçekçi anlatıma dönüşüyor çünkü yazarın mesafeli ve ironik anlatımı yitirildiğinde geriye kalan inandırıcı ve beklenenlerle karşılaşılan bir mutlu son oluyor.

NOTLAR

1. Bu yazının aslı 1993 Mart'ında Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji Bölümünde sunulmak üzere İngilizce olarak yazılmıştır. Türkçeye aktarımı sırasındaki yardımları ve fikirleri için Tuna Erdem'e teşekkürlerimi iletiyorum.
2. Filmlerin Türkçeleri orijinal gösterimlerinde kullanıldığı gibidir. Bir tek **Creatures From the Black Lagoon**'un Türkçesi bulunamadığı için ismini ben çevirdim.
3. *Excess* bu bağlamda dozunun üstünde kullanılan anlatısal öğe olarak tanımlanabilir.

KAYNAKÇA

Bazin, A. (1968) "La politique des auteurs", Peter Graham ed. **The New Wave**. London: Secker and Warburg (British Film Institute ile ortak basım).

Christian , M. (1974) **The Imaginary Signifier**. çev. B. Brewster. Bloomington: Indiana University Press, 1982.

Sandy, F. L. (1978) "Woman, Desire and the Look: Feminism and the Enunciative Apparatus in the Cinema", J. Caughie ed. **Theories of Authorship**: London: Routledge & Kegan Paul ve British Film Institute, 1981.

Christian, M. (1974) **The Imaginary Signifier**. çev. B. Brewster. Bloomington: Indiana University Press, 1982.

Kült Film

Canan ULUYAĞCI

Biz genellikle bir film izlemeye gittiğimizde filmin "kült" olup olmadığına dikkat etmeyiz. Oysa bir filmin kült nesnesi olması biraz da izleyicinin kararına bağlıdır. İzlenme oranı filmin kült olup olmamasını belirleyecektir.

Kuşkusuz "kült"ün ne olduğunu anlamak için ilk önce sözcüğün anlamına bakmak gerekmekte. Doğal olarak "kült" ve "kültür"ün her ikisinin yalnızca kökleri aynıdır. Aralarında ses benzerliği vardır. Özgün Latin terminolojisinde kült "tapma, tapınma, din, dinsel tören, ibadet, ayin" anlamlarını içermektedir. Bu tanım içerisinde dini inanç ile bağlantılı olarak "münevverlik" anlamı da gizlidir. Kısaca bu kavram inançlarla ilişkilidir. İzleyicinin "Tanrı" ile olan ilişkisini ve "Tanrı"ya sahip olmasını, içine almasını çağrıştırır. Bir anlamda kült film izleyicinin arınmasına yardımcı olur.

İzleyicinin arınması ise yapıtın sevilmesi, insanları kendi kapalı dünyalarının bir yanıymış gibi içine çekmesi ile olanaklıdır. İzleyiciler filmin karakterlerini ve olaylarını anlatabilecekleri eksiksiz bir dünya kurabilmelidir. Tarikat müridlerinin ortak bir deneyimi birbirleriyle paylaşabilecekleri üstünde küçük oyunlar oynayabilecekleri, sorucuklar sorabilecekleri bir dünya... (Eco, 1994:5).

Andrew Sarris'e göre kült film sıradan aşk filmlerinden biri gibidir. Fakat mantıksız aşk öyküleri içermelerine karşın "tuhaf" bir şeyler ta-

şırlar ve "tapıcı" izleyici ile film arasındaki ilişki kült filmin göstergelerinden biridir (aktaran Telotte, 1991: 5). Eşdeyişle bir filmin kült olma nedenlerinden ilki filmin geniş bir izleyici kitlesine seslenebilmesi ve izleyicileri kendisine bağlamasıdır. Aşk öyküsü mantıksız olabilir ama bu öykünün içinde büyüleyici bir öğe vardır. Böylece kült film geniş bir oyuncu kadrosunu içine alarak mantıksız bir aşk filmi görüntüsü oluşturur. Bu görüntüyle izleyiciyi de içine çeker. İzleyici bir anlamda büyülenir.

Kült film izleyicinin eğlenmesi için olanaklar sunar. Çünkü bu filmler yıldız oyuncularla dolu, duygusal, melodramatik yapılarından dolayı geniş izleyici kitlelerini sinema salonlarına çekmektedir. Örneğin; en önemli kült film olan **Casablanca** (1942)'da Bogart'ın oynadığı rol, bütün erkeklerin öykünecekleri ideal erkek tipinin gündeme gelmesidir. Eco'ya göre bu erkek "müphem maceracı", "çilekeş", "günahtan arınmış alkolik" kişiliği ile izleyicileri büyüler. Buna karşılık Bergman "gizemli" ya da "ölümcül" kadını oynar (1991:162).

Kült filmin bir de arketip bir çekiciliği olması gerekir. Bunlardan biri aşktır. Bu filmlerde mutsuz bir aşk üçgeni bulmak olanaklıdır. Kadın iki erkek arasında sıkışıp kalmıştır. Erkek, erkeklerin bile kendisine aşık olabilecekleri kadar olumlu değerler taşır. **Casablanca**'da Reno, Ilsa'ya "Eğer ben kadın olsaydım Rick'e aşık olurdum" diyerek bu olguyu destekler. Buna karşın kadın da namusludur, vefalıdır. Ancak erkeğin taşıdığı olumlu değerleri pek taşımaz. Yine **Casablanca**'da Sam, Ilsa'ya uğursuzluk getirdiğini söyler. Sunulan kadın imgesi erkeğe bağlı "sadık eş" ve "iyi anne"dir.

İdeal erkek tipinin sahip olduğu iktidar kadınlar üzerinde, kendi ve diğer erkekler üzerinde var olur. Rick de filmin son ayrımında Ilsa'yı güçsüz olan erkeğe bırakarak bu iktidar biçimlerinin tümünü yerine getirir. Kuşkusuz kadın erkeğin bu gücünden büyülenir. Böylece ona bir kez daha aşık olur. Çünkü kadınlar toplum içinde erkeklere ilişkin değerleri desteklerler ve erkeğe ilişkin rollerin pekişmesine neden olurlar.

Bu kadın ve erkek imgeleri izleyicinin arzularına, ana duygularına seslenir. Kuşkusuz aşk bunlardan en önemlisidir. Böylece bu tür filmler izleyicinin gereksinimlerine yanıt verirler ve Telotte'nin deyimi ile gerçek dünyaya uygun bir cüppe giymemize yardımcı olurlar (1991:9).

Tüm bunlara karşın kavram olarak kültün bir tür (genre) olduğu

düşünülebilir. Ama kültün anlatı yapısı bir türün içinde yer alabilecek özelliklere sahip değildir. Bu tür anlatıların belirgin, herkesin kabul ettiği(formal) bir tematik özellikleri yoktur. Kült film metinlerarası bir gezintidir. Bu filmlerde her filmden bir parça, tarihsel mitler ya da filme uygun olarak yeniden işlenmiş sinemanın klasik mitleri yer alır. Örneğin; **Casablanca** binlerce başka filmi alıntıladığı ve her oyuncu daha önce oynanmış bir rolü üstlendiği için, izleyici metinlerarası etkileşimin sesine kulak verir. Eşdeyişle bu filmler seyirlik bir curcunadır (Eco, 1991:159-163).

Casablanca'nın yanısıra **Rebel Without a Cause** (1955), **The Rocky Horror Picture Show** (1975) ve **Liquid Sky** (1983) adlı filmlerde birbirine uymaz birçok öğenin zincir halkası gibi bir araya gelmesinden oluşan ve bütün türlerin olay örgüsü, karakter tiplemesi ve temalarının karışımından oluşan bir göstergedir. İlk olarak kült etiketi alan başarılı filmler, genellikle eski Hollywood klasikleri arasında yer alan **Gone with the Wind** (Rüzgâr gibi geçti, 1939), **The Women Fantasia** (1940), **Citizen Kane** (Yurttaş Kane, 1941) gibi değişik toplumsal kültürel katmanlardan gelen izleyicilerin ilgisini çekmiştir. Ayrıca Humprey Bogart, Joan Crawford, James Cagney, Judy Garland gibi altın çağını yaşayan Hollywood yıldızlarını ustalıkla kullanır bu filmler (Telotte, 1991:6-9). Eco'ya göre ise bir yapıtı kült nesnesi haline dönüştürmek için yapıtı kırmak, parçalara ayırmak gerekir. Böylece yapıt bütünüyle özgün bağıntısına bakılmaksızın yalnızca parçaları ile akılda kalır (aktaran Koch, 1994:6). Örneğin; **Rüzgâr Gibi Geçti**'de Scarlet'in hastabakıcılık yaptığı ayrım. **Casablanca**'da duyguların doruğa çıktığı Sam ile Lisa'nın yeniden karşılaşma ayrımı ve Sam'ın piyanosundan "As Time Goes By" parçasının yükselmesi. Kuşkusuz bu ayrımlar yıldız oyuncunun izleyici ile özdeşleştiği, oyunculukların doruğa ulaştığı ayrımlardır.

Öte yandan estetik bir yapısı olmayan kült filmlerin ve nesnelerin tüketilmesine çağdaş kitle kültürü de yardım eder. Televizyon, radyo, sinema insanları bir bütün haline getirir ve öznenin kendi kendisini tanımlamasının cazibesini yaşatır. Örneğin; insanların benzer Jeanler giymeleri, aynı yemek türlerini seçmeleri gibi.Tüm bunlar bizi kişiliğimizin bir parçası gibi sunulurlar. Kült film de kültürel yapıya bağlı olarak izleyicinin duygularını harekete geçirir ve içgüdüsel olarak rahatlamasını sağlar. Çünkü bu filmler izleyicide bir çeşit "Aşk" duygusu uyandırırlar. Filmlerin görünen *aura*'sı "kayıp meyva" temasından

kaynaklanır ve insanın en basit duygularına seslenir. Kült izleyicisi tamamen dünyadan koparak "beyhude" tutkularla filmi izler (Telotte, 1991:12).

Sonuç olarak bir filmin kült olma nedeni başarılı bir somut örnek olmasından, çok izleyicinin ilgisini çekmesinden kaynaklanmaktadır. Bir reçetesi olmamasına karşın izleyicinin filmi tekrar tekrar izlemesi ve filme bir "aşk" ile bağlanması gerekir.

Kuşkusuz Türk sinemasında da kült konumuna oturtulabilecek filmler vardır. Bu çalışmada tipik kült niteliklerine oturan **Hıçkırık, Üç Arkadaş** ve **Çalıkuşu** filmleri incelenmiştir.

Annem ve Ağabeyim Kenan'a

Hıçkırık

Hıçkırık ilk kez 1954 yılında Atıf Yılmaz tarafından, Kerime Nadir'in aynı adlı yapıtından sinemaya uyarlanır. Başrol oyuncuları dönemin en ünlü yıldızları arasında yer alan Muzaffer Tema ve Nedret Güvenç'tir. Bunun ardından **Hıçkırık** pek çok kez beyazperdede yerini alır. Her defasında Hülya Koçyiğit, Ediz Hun ve Kartal Tibet gibi dönemin ünlü yıldızları ile karşımıza çıkar.

Sezai Solelli **Hıçkırık** ile ilgili gözlemlerini şöyle anlatır: "Bundan yirmi sene kadar önce Kerime Nadir'in Hıçkırık romanını Tan gazetesinde tefrika halinde okurken hıçkıra hıçkıra ağladığımı hiç unutmam. O zaman belki küçüktüm, romantiktim diyelim. Lakin film halinde seyrederken müteaddit defalar boğazımın düğümlendiğini hissettim. Etrafıma baktım, görebildiklerimin çoğu belli etmeden gözlerini siliyorlardı" (aktaran Özgüç, 1988:46).

Hıçkırık klinik psikolojisi ve romantik melodramı ile izleyicilerin dikkatini çekmiş ve *defalarca* izlenmiştir. Öyle ki oynadığı dönemlerde dünyaya gelen çocuklara Kenan ve Nalân adı verilmiştir.

Filmde anne ve babası ölmüş, üvey babasıyla yaşayan Kenan'ın öyküsü anlatılır. Kenan'ın öz babası deniz subayıdır ve bir av kazasında ölmüştür. Anne başkasıyla evlenir ve ancak o da ölür. Üvey babanın evlendiği kadın Kenan'ı istemez ve evden kovar. Yaşama atıldığı ilk günden Kenan'ın dramı başlamıştır.

Okula gelen müfettiş Kenan'ın durumuna üzülür ve evlat edinmek ister Kenan artık müfettiş ile birlikte İstanbul'a gidecektir. Son kez annesinin mezarını ziyaret eder. Annesinden ayrılmak zor gelir. Ancak İstanbul'a gittiğinde bir daha annesini anmaz. Çünkü müfettişin kızı Nalân, Kenan için annesinin yerini dolduracak, hem anne hem de sevgili rolünü üstlenecektir. İlk karşılaştıklarında Nalân Kenan'a "kimsesizliğini unutacaksın yanımda" diyerek bir anne şefkati ile yaklaşacaktır.

Kenan ve Nalân büyürler. Ne sevgili ne de kardeş gibidirler. Kenan Nalân'ı kaybetme korkusunu içinde taşır. Nalân'ın evlendiği gün kendisini annesinin öldüğü gün gibi hissedeceğini söyler. Freud'a göre çocuğun ilk obje seçişi harama karşı eğilimi gösterir. Bu eğilim ana-kız kardeş gibi yasak olan objelere çevrilmiştir. Çocukluğa özgü psikoseksüel eğilimlerden kurtulunmayabilir ya da bu eğilimlere dönülebilir. Öte yandan yasak çiğnendiği zaman arkasından mutlaka dayanılmaz bir felaket gelir (1905:28-42). Kenan ile Nalân da bu felaketten kurtulamayacaklardır. Ayrıca Kenan annesiz büyümüştür. Oysa anne-çocuk arasındaki bağ, çocuğun içinde sağlam, sağlıklı bir benlik duygusu oluşmasına izin veren sevgi dolu bir ortam sağladığı için önem taşır (Segal, 1990:107). Böylesi bir bağı yaşamayan Kenan'ın marazi bir aşkla Nalân'ı sevmesi kaçınılmazdır.

Kenan deniz subayı olur. Bu arada Nalân hastalanmıştır. İlhami adında genç bir doktor onu tedavi etmektedir. Kenan İlhami'yi kıskanır. Nalân "Yoksa bana sevdalandın mı der?" Sürekli Kenan ile kardeş olduklarını vurgular. Nalân *namuslu* bir kadındır. Kardeş gibi büyüdüğü bir erkekle birlikte olamaz. İlhami ile evlenir. Öte yandan erkek çocuğun annesiyle evlenmesi olanaksızdır.

Kenan'ın yazdığı bir mektup İlhami'nin eline geçtiğinde İlhami zalimleşir. Kendisini aldatılmış hissettiği için kızını Nalân'dan ayırır. Ancak kendisi Nalân'ın yanında kalarak onu sürekli huzursuz eder. Nalân o denli namusludur ki İlhami'nin her türlü kaprisine dayanır ve onu terk etmeyi düşünmez. Nalân, İlhami'ye sürekli "Sana her zaman sadık kaldım, şerefini asla kirletmedim" der. Ayrıca Nalân pavyon kadınlarını boyalı saçlı ve adi kadınlar olarak niteler. Kenan'a "O adi kadınlara dokunduğunan ellerinle bana dokunma" der. Böylece kendisinin de kirleneceğini düşünür. Kirlenme ve kirletme motifi Nalân'ın hastalığı ile birlikte sürekli gündemde tutulur. Kenan, Nalân'ın ağ-

zından sızan kanı öper. "Senin hasta kanın benim güneşimdir. Bana o kan hayat verecek" der. Nalân ise "Niçin temiz ağzını benim hasta kanımla kirlettin" der. Freud'a göre erdirme töreninde delikanlılar, aybaşlarında lohusalıklarında kadınlar, yeni doğmuş çocuklar, ölüler tabudurlar (1905:38). Kenan bir kez daha tabuyu çiğner. Öte yandan Kenan ile Nalân normal bir cinsel ilişkiye giremezler. Böylece dudak-vajina, kan-adet kanaması ilişkisi kurulabilir. Çünkü her ikisi de bu öpüşmeden "haz" almışlardır. Moren'e göre ise öpüşme kadın ve erkeğin karşılıklı olarak ruhunu emdiği (içtiği) bir eylemdir. Moren ruhun bu yolla birbirine geçtiğinden söz eder. Yani öpüşme ruha inmenin bir yoludur (1960:12). Kült film olma nedenlerinden biri baş karakterin beklenmeyen bir şeyi yapmasıdır. Kenan'ın Nalân'ın kanını içmesi ya da Bogart'ın Ilsa'yı bırakması gibi, izleyiciyi "şoke" eden ayrımlar kült film için gereklidir.

Kenan'ın aşkı ***marazi*** bir aşktır. Alıngan, duygularını dışa vuramayan bir çocuk gibi davranır. Nalân, İlhami ile evlendikten sonra iyice içine kapanır. Filmde erkek söylemi başattır. "Erkeğe bağlı, romantik aşk için yaratılmış ve sonul amacı sadık eş ve iyi anne olmaktan ibaret bir kadın imgesi" (Oktay,1993:127) film boyunca izleyiciye sunulur. Ayrıca, İlhami bebekleri olacağını söylerken "Erkek olursa adını Peyami koyacağım, kız olursa siz koyun karışmam" tümcesi ile erkek olmanın önemini vurgular. Nalân bir kız çocuk dünyaya getirir. Bebeğin adını Kenan'ın koymasını ister. Kenan "İsmi Handan olsun. Belki günün birinde Nalân'ın ağlattığını Handan güldürür" der. Bu söz klişileşmiş olarak anlıklara yazılır.

Hıçkırık'da herkes kendi adına mutsuzdur. Kenan hastalıklı bir şekilde sevdiği Nalân'ın aşkı yüzünden, Nalân Kenan'a olan aşkını kendine bile itiraf edememesinden, İlhami aldatılmış olduğu duygusundan dolayı bu mutsuzluğu yaşarlar.

Ayrıca filmde (mutsuz aşk ve namuslu kadın öykülerinin yanısıra) ayrılık ve hastalık öyküleri de iç içe geçer. Acı, gözyaşı, yalnızlık, platonik aşk filmin arketiplerini oluşturur.

Filmin son ayrımında Nalân kızı Handan'a mektup yazar. Bir deniz subayı ile evlenmesini ister. Özlenen kız çocuğun da gelecekte üniformalı deniz subayı ile evlenmesidir. Kuşkusuz Türk toplumu için asker olmak erkek olmanın en önemli göstergelerinden biridir. Ayrıca anne kendi yapamadığını, kızının yapmasını ister. Son nefesinde Kenan

yanındadır. İlhami'ye gerçeği anlatır. Nalân, Kenan'ın kollarında can verir. **Casablanca**'da olduğu gibi güçlü erkek, güçsüz olan erkeğe kadını bırakır. İlhami, Nalân'ın son nefesini vermesini Kenan'a bırakır.

Üç Arkadaş

Üç Arkadaş (1958) filmi de diğer filmlerde olduğu gibi dönemin ünlü yıldızlarını barındırır. Muhterem Nur, Fikret Hakan gibi. Bir sonraki çevriminde ise Hülya Koçyiğit ve Kadir İnanır rol alırlar. **Üç Arkadaş, Çalıkuşu** ve **Hıçkırık** filmlerinin tümünde dönemin ünlü yıldızlarının yer alma nedeni Carrigan'ın belirttiği gibi bu yıldızların yaşamın merkezinde yer almaları ve izleyicilerinin aşkı olarak fırtına gibi esmeleridir (1991:26). Kuşkusuz bu oyuncular ve onların izleyicileri arasında benzeri olmayan, gizemli bir dostluk yaşanmaktadır. Bunun sonucunda izleyici bu yıldızları "kült" konumuna oturtur.

Üç Arkadaş diğer kült filmlerde olduğu gibi romantizmi ve bunun çevresinde oluşan melodramatik aşk öyküsü ile dikkatleri çeker. Kuşkusuz bu tür filmlerin kült olma nedenlerinden biri de romantik olmalarıdır.

Filmde Murat (kuş ve tavşana niyet çektirir) Artin Usta (fotoğrafçı) ve Mıstık (boyacı) adlı kimsesiz yoksul üç arkadaşın öyküsü anlatılır. Üç Arkadaş günün birinde kör bir kız olan Gül'e rastlar ve ona yardım ederler. Kendilerini zengin olarak tanıtıp, kızın gözlerini açtıracaklarına ilişkin umut verirler. Bu arada Murat (kuşkusuz filmdeki erkeklerin en yakışıklısı) Gül'e aşık olur. Murat da **Hıçkırık**'ın Kenan'ı gibi annesiz büyümüştür ve Gül'de anne şefkati bulmuştur. Onun dizinde uyur ve kokusunu arar.

Murat, Gül'ün umutlarını kırmamak için para bulmaya çalışır. Bu arada çok sevdiği kuşu Mahmure Abla ölür. Artık umutları sönmüştür. Tüm film bu umutsuzluk üzerine kurulur. Filmin arketipleri arasında en önemli yeri umutsuzluk alır. Murat "Seni öldürdüler" der ve diğer kuşları uçurur. Artık dürüst olmamaya karar vermiştir. Mıstık ile birlikte zengin bir adamın evini soyarlar ve teslim olurlar.

Filmde duygusallığın doruk noktasına eriştiği bir ayrım da Murat ve Mıstık'ın Artin ile Gül'den ayrıldıkları ayrımdır. Ayrıca Gül'ün,

Murat, Artin Usta ve Mıstık'ı tanıdığı ve bu arada "Geceleri Yıldızlar Sanki Derdimi Sarar" şarkısını söylediği film son ayrımda duygusallığı pekiştirir.

Murat hapishanedeyken Gül'ün gözleri açılır. Gül kısa sürede tüm gerçeği çözer. Bu arada Murat hapishaneden çıkmıştır ve Gül'ü aramaya başlamıştır. Duvarlara afiş yapıştırarak yaşamını kazanır. Bir gün Gül'ün afişini görür. Adı Gül Peri olmuştur. Çünkü Gül bir peri kadar güzel, saf ve masumdur. Bu arada Murat Gül'ün çalıştığı gazinoya ulaşmak için koşar ve bir sinemanın önünden geçer. Sinemada Zeki Müren'in **Altın Kafes** adlı filmi oynamaktadır. Böylece başka bir kült olabilecek filmin ve yıldızının haberi verilir.

Filmde erkek söylemi başattır. Murat, Gül'ün gözü olur. Eşdeyişle kadının göremediği her şeyi erkek tanımlar. Gül'ün dünyası Murat'ın tanımladığı bir dünya olur. Ancak Murat'ın oluşturduğu dünya gerçek bir dünya değildir. Kuşkusuz dönemin ünlü oyuncusu Muhterem Nur'un (Gül) yarattığı imge ezilen, mutsuz bir yaşam sürmesine karşın, namusunu korumasını bilen sonunda yakışıklı bir gencin gelip kurtarmasını bekleyen bir kadın imgesidir. Böylece filmin olay örgüsü içindeki kadın imgesi de bu imgeyle örtüşür.

Öte yandan Murat fiziksel açıdan da güçlü bir erkektir. Kendisi ve arkadaşlarıyla alay edenleri tek başına döver. Gül, Murat'ın tavşanıyla konuşur. Murat'ı sevdiğini söyler. Murat'ın da sözünde duracağına inandığını belirtir. Çünkü gerçek bir erkek verdiği sözü tutmak zorundadır. Üç **Arkadaş**'da diğerlerinde olduğu gibi herkes kendi adına mutsuzdur. Murat hem Gül'ü sevdiği hem de ona yardım edemediği için, Gül kör olduğu için, Artin ve Mıstık iki sevgiliye yardım edemedikleri için.

Filmin arketipleri ise aşk, gözyaşı, acı, hapishane, masum genç kız, şarkıcı olup zengin olma ve kavuşma mitleri oluşturur.

Çalıkuşu

Çalıkuşu 1966 yılında çekilir. Türkân Şoray ve Kartal Tibet bu filmde rol alırlar. Ardından dizi olarak televizyon için yeniden çekilir. En son 1994 yılında tiyatro oyunu olarak Çalıkuşu tekrar izleyicinin karşısına çıkar.

Kuşkusuz **Çalıkuşu**'nun başarısını yalnızca bu kadar çok çev-

rilmesine bağlamak yanlış olacaktır. Filmin olay örgüsüne baktığımızda Çalıkuşu yani Feride erkek çocuk gibi yetişmiştir. Çünkü annesi yoktur. **Hıçkırık**'ın Kenan'ı nasıl anne sevgisinden uzak büyümüşse aynı şekilde Feride de bu bağı kuramamıştır. Üstelik bir asker olan babası tarafından yetiştirilmiş, anne figürünü önce katı kuralları olan baba daha sonra da okulda rahibelerden almıştır. Feride'nin teyzesinin oğlu ve sevgilisi Kâmuran ise kız gibidir. Feride Kâmuran'a "Sen yanlış doğmuşsun. Sen kız, ben erkek olacakmışım" der. Ancak bir yandan da Kâmuran'ı kıskanır. Onun başka bir kadınla beraber olmasına dayanamaz. Tüm zerafetine, kadınsı tavırlarına karşın Kâmuran kadınların hoşlandıkları, üstelik çapkın bir erkektir. Feride **Hıçkırık**'ın Nalân'ı gibi Kamuran'ın sevgilisini "domuz", "sarıçıyan" olarak nitelendirir. Çünkü o tüm rahat tavırlarına karşın bir kadındır. Bu tür kadınları kınar.

Öncelikle öykü Reşat Nuri Gültekin'den uyarlamadır ve Cumhuriyet dönemine geçiş sürecinde geçer. Bu dönemde sunulan kadın imgesi Nilüfer Göle'nin de belirttiği gibi hem erkeklerin sevgi nesnesi olmayan hem de vatanı için çarpışan bir hemşiredir (1992:62). Feride de başka bir kadın yüzünden Kâmuran'ı terk ettikten sonra Anadolu yollarına düşer. O artık vatanı için savaşan bir muallimedir. Kadın hakları savunucusu olur. Ancak düşlerini hep gelin olmak süsler. Ev işlerini yapmaktan hoşlandığını sık sık belirtir. Böylece bir yandan çağdaş kadın imgesini sunarken, bir yandan da geleneksel kadın imgesini yansıtır. **Hıçkırık**'da Ahmet Oktay'ın belirttiği gibi kadın toplumsal kimliğe sahip değilken (1993:127) **Çalıkuşu**'nda bu kimlik oluşmuştur.

Öte yandan Feride erkekler için de bir sevgi nesnesidir. Her gittiği yerde erkekler ona aşık olurlar. Çalıkuşu olan adı, bir yerde İpekböceği, başka bir yerde Gülbeşeker olur. Feride hep kendisine aşık olan erkekler yüzünden şehir değiştirmek zorunda kalır. Bu yüzden erkekleri "fena mahluklar" olarak niteler. Ayrıca "Ah, bu erkekler! Hepsinde aynı gurur, aynı kendini beğeniş. Bizim de bir kalbimiz olduğunu, bizim de mutlaka isteyecek bir şeyimiz olabileceğini bir türlü akıllarına getirmek istemiyorlar" diyerek erkekleri tanımlar.

Feride aslında erkeklerin kendisine gösterdiği ilgiden memnundur ve kendisini çok beğenir. Aynaya bakar. Kendisini izler. Gözlerini, yanaklarını, çenesini öpmek için aynaya uzanır ve öper. Fakat aynaların da erkek icadı olduğundan insanın kendi kendine saçlarını, gözlerini

öpememesinden yakınır. Feride tüm erkeklere olan düşmanlığına karşın kadınsı yanından hiçbir şey kaybetmemiştir. O, erkeklerin seksüel arzularına seslenen bir kadındır.

Feride bu imgelerin yanı sıra vefalı kadın ve annelik rolünü de üstlenir. Feride Kamuran'a sadık kalır. Kamuran ise başka bir kadınla evlenir ve çocuk sahibi olur. Karısı öldükten sonra Feride ile tekrar karşılaşır. Feride onun çocuğuna analık ederek bu rolü de üstlenir. Daha önce de Munise adlı kız çocuğunu evlat edinerek bu rolü üstlenmiştir.

Bu kadın imgelerinin yanı sıra Feride de seven kadın, terkedilen kadın dolayısıyla mutsuz kadın imgelerine de rastlamak olanaklıdır. Böylece filmi izleyen kadınların Feride'nin kişiliğinde özdeşleşebilecekleri pek çok kadın imgesi vardır. Ayrıca Nilgün Abisel sinemanın Türkiye'de tek popüler kültür biçimi olduğu yıllarda, ekonomik koşulların gereği olarak ya da en azından talebi arttırmak amacıyla kadın seyirciye yönelik 'erkek bakışı'nın dengesini taşıyan çok sayıda film yapılmış olduğunu vurgular (1994:126-127).

Çalıkuşu'nda oluşan arketipler konaklar, rahibe okulları, Anadolu, savaş, aşk, öğretmenlik, ayrılık, hemşirelik ve analıktır.

Kuşkusuz **Hıçkırık**, **Çalıkuşu** ve **Üç Arkadaş** gibi filmlerin kült konumuna oturmasındaki nedenlerden biri de bu filmlerin romantik olmalarıdır. Rauf Mutluay'a göre romantizm, belli yaşların zorunlulukla yaşadığı bir dönemdir; romantik Feride'nin bu onur kavgası, çalışkan ve iyi yürekli öğretmen adayının gerçeklikle yaşatılması, her kuşağın bu esere uğramasını gerektirecektir. İyimser mutluluğuyla ulaştığı sonuç da, kendi durumlarına çözüm arayan nice aşk kırgınlarının özlemlerine denk düşer. Kamuran pişmanlığı, kadın okurların isteğine uygun; Hayrullah Bey babacanlığı ise namus anlayışımıza koşuttur (1976:539).Öte yandan bu filmlerde melodramdan güldürüye dek sinema türlerinin pek çoğunun da bir arada barındığını görmek olanaklıdır. **Çalıkuşu** kimi kez komedi kahramanı kimi kez ise bir melodram kahramını ile izleyicinin karşısına çıkar ve onların hoş anlar yaşamasına neden olur.

KAYNAKÇA

Abisel, N. (1994) **Türk Sineması Üzerine Yazılar**. İstanbul: İmge Kitabevi.

Corrigan, T. (1991) "Film and the Culture of the Cult", J.P. Telotte ed. **The Cult Film Experince**. U.S.A.: University of Texas Press.

Eco, U. (1991) **Günlük Yaşamdan Sanata**. çev. K. Atakay. İstanbul: Adam Yayınları.

Freud, S. (1905) **Totem ve Tabu**. çev. N. Berkes. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1971.

Göle, N. (1991) **Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme.** İstanbul: Metis Yayınları, 1992.

Koch, H. (1994) **Kazablanka**. çev: A. Çalışlar. İstanbul: Can Yayınları.

Moren, E. (1960) **The Stars.** London: Mouton Co.

Oktay, A. (1993) **Türkiye'de Popüler Kültür**. İstanbul: YKY.

Özgüç, A. (1988) **Türk Sineması Kronolojisi.** İstanbul: Sesam Yayınları, Cilt 1.

Segal, L. (1992) **Ağır Çekim**. çev. V. Ersoy. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Telotte, J.P. (1991) "Beyond All Reason: The Nature of the Cult", **The Cult Film Experience.** U.S.A.: University of Texas Press.

"Küçük Hanım"m Toplumsal Varoluşu

Mediha SAĞLIK

Popüler sinema, yaygın olarak beğenilen, izlenen, sanat eserinin içsel gereksinimini taşıma kaygısından çok tecimsel kaygılara yönelik olarak hazırlanan, sorunları pembelik içinde eriterek aktaran filmler için kullanılan bir terimdir. Popüler filmlerin bütün bu özelliklerine karşın, o kalıbın içinde gizlenmiş kimi gerçekler vardır ki bunları gözardı etmemek gerekir. Nedir bu tür filmlerin bunca izlenmesini, sevilmesini sağlayan gerçekler? Bu soru, 1960-1970 yılları arasında çekilen ve halktan oldukça yoğun bir ilgi görmüş olan **Küçük Hanımefendi** adlı popüler diziye yönlendirildiğinde ne tür yanıtlar ortaya çıkacaktır?

Konuya toplumsal-siyasal yapı açısından bakıldığında, dizinin başlangıç ve bitiş yıllarının ülkemiz açısından oldukça anlamlı yıllar olduğu görülür. 1960 yılı, Milli Birlik Komitesi'nin, demokratik hak ve özgürlükleri güvence altına almak amacıyla siyasal yaşama el koyduğu yıldır. 1950 sonrası çok partili yaşama geçişle birlikte geliştirilmeye çalışılan yaşam biçimi sosyo-ekonomik açıdan başarısız gitmektedir. Bu dönem "her mahallede bir milyoner yaratma" politikasının uygulandığı, özel girişimciliğin desteklendiği bir dönemdir. Bu uygulamalar

sonucu toplumsal sınıflar da belirginleşmeye başlamış, hatta sınıflararası hatlar keskinleşmeye yüz tutmuştur. Bir yanda köyden kente göçün de etkisiyle işsizlikle savaşan, gelir düzeyi düşük grup, diğer yanda ekonomik güçleri gittikçe gelişen, zenginleşen grup vardır. Bu durum doğal olarak toplumsal çalkantılara, huzursuzluklara ve dengesizliklere yol açmaktadır. 27 Mayıs 1960'da gerçekleşen ve yeni bir anayasa ile desteklenen eylem, bu ortamı düzenleme amacı taşır.

İşte **Küçük Hanımefendi** dizisi böyle bir ortamda ortaya çıkar. Dizinin kadın kahramanı Neriman, varlıklı hatta dönemin koşulları içinde zenginleşmiş bir ailenin kızı olarak yansır perdeye. Neriman'ın babası, özel girişimciliğin en önemli uygulama alanlarından biri olan fabrikaya sahiptir, bir başka deyişle "mahallenin milyoneri"dir. Bu aile ve çevresi dönemin bir sosyal grubunu temsil eder.

Bu gruba ait göstergelerden biri mekanlardır. Mekanlar filmde bir tipin belirlenmesinde kullanılan önemli bir biçimlendirici olarak ele alındığında (Madsen, 1973:227) Küçük Hanım'ın mekanları daha bir anlam taşır. İçinde yaşanılan mekanlar köşk ya da villa, iş mekanları ise fabrika, eğlence yerleri, lüks lokantalar, gece klüpleri ve gazinolardır. Kentsel mekan olarak seçilen İstanbul ise, bu yaşam biçiminin karşıtıyla birlikte en çok geliştiği kenttir.

Bir diğer sınıfsal gösterge ise giyim-kuşamdır. Zengin sınıfı temsil eden Neriman, dönemin modasına uygun, şık, özenli ve çok sayıdaki pahalı giysileri, bunları tamamlayan ayakkabı, çanta, şapka gibi eşyalarıyla bu işlevini iyi bir şekilde yerine getirmektedir. Kuşkusuz çevresindeki benzer insanların giyim-kuşamı da bu çizgidedir.

Kültürün farklı görünümlerine karşılık gelen karmaşık yapıların temeli olarak dil de (Arslantunalı, 1992: 88) bu yaşam biçimine uygundur. Neriman son derece kibar bir dil kullanırken, aile içi konuşmalarda bile "siz" yapısını seçer. "Sen"li ifadeler ise yalnızca yanında çalışan kişilere yönelttiği biçimdir.

Küçük Hanım Neriman'ın eğitim durumu belirsizdir. Dönemin Türkiye'sinde eğitim oranı zaten düşüktür, özellikle kadınlarda bu oran daha da düşmektedir. Bu bağlamda onun da eğitim düzeyinin altının çizilmemesi anlamlıdır. Çünkü kültürel düzey değil, ekonomik düzey önemlidir, tıpkı sınıfsal ayrımda olduğu gibi.

Küçük Hanım'ın toplumsal varoluşu, filmlerde yer alan yardımcı

tipler aracılığıyla keskinleşir. Örneğin terzi kız Ayşe, bu anlamda önemli bir yere sahiptir. Ayşe her anlamda Neriman'ın karşıtıdır. Alt gelir düzeyinden biri olarak giysi, makyaj, davranış ve konuşmasıyla ona benzeme çabaları ise filmin komedi, bir anlamda de eleştiri unsurlarının başında gelir. Çünkü o konumda bunları başarmak olanaksızdır. Ancak dikkat çeken bir nokta Neriman'ın tek arkadaşının bu yapıdaki biri, bir başka bakışla geniş bir kesimi oluşturan grubu temsil eden bir kişi olmasıdır. Çünkü Neriman'ın çevresindeki kişiler yoğun bir biçimde eleştirilir. İki yüzlü, yalancı, çıkarcı, güvenilmez olarak sunulan bu insanlarla iyi kahramanın arkadaşlık yapması zordur. Neriman, zenginliğine karşın toplumsal değerlerinden ödün vermemiş biridir. Bu yapısıyla da izleyicinin saygısını kazanır.

Neriman'ın toplumsal varoluşunu belirleyen etmenlerden biri de kadın oluşudur. Bir kadın olarak ister bekar ister evli olsun bir aile kurumu içinde yer almasının önemi vurgulanır. Böylece en önemli toplumsal yapılarından biri olan aileye olan saygı korunur. Onun ailesinin temel taşı da, yaşamda olduğu gibi babadır. Anne ise uzlaştırıcı, dengeleyici ancak silik bir konumdadır, belirleyici değildir. Neriman bu iyi ailenin kızı olarak birliği tamamlar. Onun aşkları da bir aile kurmak kararıyla biter.

Neriman, kadınlık rolünü benimsemiş "uyumlu" bir kadın tipi olarak belirlenir. Onun içi kadın olmak güzellik, erkeğe uyum ve sadakatla eşanlamlıdır. Sorumlulukları aile için ve evle sınırlıdır, bu konumuyla da toplumsal yapıyla çelişmez. Kadınlığı bu boyutuyla yaşayışı kadın-erkek ilişkilerinde açıkça ortaya konur. Onun için aşk kutsaldır. Bu kutsallık inancı, aşkta karşısına çıkacak her türlü engeli yıkma gücü verir ona. Çünkü mutluluk erkeğe, yani aşka bağlıdır. Engellerin en önemlisi, erkeğin düşük gelir düzeyinde olmasıdır, yani bir başka sınıftan. Ama o Alberoni'nin dediği gibi "ortak bir arzu için omuz omuza mücadele" eder erkeğiyle ve kazanır (1990:84). Yaşam biçimi ya da kültürel farklılık gündeme gelmez.

Dizinin erkek kahramanı da, toplumda erkeğe yüklenen geleneksel ve cinsel rollerle çatışmaz. Kadın açısından koruyucu bir şemsiye görevi üstlenir. Bunu gerekirse fiziksel gücünü kullanarak yerine getirir. Dikkati çeken bir nokta, erkek kahramanın ekonomik düzeyinin kadına oranla çok düşük olmasına karşın bu görevin altının çizilmesidir. Çünkü erkek koruyuculuğunun temelinde ekonomik gücü elinde bu-

lundurma yatmaktadır. İşte bu durum bile erkeğin dizideki konumunu değiştirmez, toplumla çelişki yaratılmaz.

İzleyici açısından filmlerin anlamını daha iyi değerlendirmek amacıyla, dönemin kültürel ortamını da gözden geçirmek gerekmektedir. Toplumdaki ikili yapı kültürel alanda da kendini göstermiş, elit kültür varlığını sürdürürken, popüler kültür ürünleri halk arasında hızla yayılmaya başlamıştır. Okuma-yazma oranının düşüklüğü paralelinde cep kitapları, tefrikalar, fotoromanlar, mizah yayınları ve sinema halk için önemli bir konuma gelmiştir. Sinemanın dönem açısından en önemli işlevi ise, ekonomik koşulları sınırlı halk için eğlencedir.

Toplumsal ve kültürel bakış açısı yanında, izleyicinin psikolojik boyutta bu dizide neler bulduğu yolunda da çıkarımlar yapılabilir. Perdede zengin, lüks içinde yaşayan, eğlenen yani yaşamları kolaylık ve rahatlık içinde süren insanlar vardır. Bir anlamda özlem duyulan, özlenilen yaşam biçimi sergilenmektedir. Bu özlem bazı öğelerle özdeşleşmeye taşınır. Adler'in tanımıyla özdeşleşme "başkalarına ait heyecanları, duyumları ve duyguları paylaşma olanağından, sosyal duygudan oluşmaktadır" (1979:54). İnceoğlu da konuyu şöyle açıklarlar: "Çoğu kez birey, fiilen temasta olmadığı fakat, psikolojik bağlarla bağlı olduğu kişi ya da grupla özdeşleşir. Özellikle sosyal sınıf değiştirme beklentilerinde bu durum açıkça gözlemlenebilir." (1993:94) Dizide özdeşleşme kişisi, özleyici için özlem duyulan yaşam biçimine, sıradan hatta fakir biri olarak girebilen erkek kahramandır. Zengin kadınla karşılaşan ve sevilen erkek için yollar açılınca izleyici için de gizli umutlar oluşturulur. Dizinin ünlü yıldızları da özdeşleşmenin bir başka boyutunu oluşturur. İşte izleyiciden oldukça yoğun ilgi gören bu dizi, belirlenen bu özellikleriyle yani kimliğiyle izleyicinin kimliğini yakalamış, onunla örtüşebilmiştir.

Dizinin son filmi 1970 yılında çekilmiştir. Bu yıllara gelindiğinde ülke öncelikle yönetsel düzeyde yeni değişimlere gebedir. Yaratılmaya çalışılan sosyal refah, eşitlik, hak ve özgürlük umutları halkta karşılığını bulamamıştır. Umudun yerini tepkiler almış, hatta bu tepkiler şiddet boyutunda kendini göstermeye başlamıştır. Böyle bir toplumsal ortamda küçük kaçışların, küçük umutların, avuntuların edinildiği seyirlikler de işlevini yitirmeye başlamıştır. Bu anlamda Küçük Hanım da gözden düşmüştür. Sinemanın kendi işleyiş koşullarının da olumsuzlaşmasıyla bu diziye 1970 yılından sonra yeni bir film katılmamıştır.

KAYNAKÇA

Adler, A. (1926) **İnsanı Tanıma Sanatı.** çev. Ş. Başar. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1979.

Alberoni, F. (1990) **Aşık Olma ve Aşk.** çev. G. Çetinor. İstanbul: Düzlem Yayınları, 1990.

Altındal, A. (1975) **Türkiye'de Kadın.** İstanbul: Havass Yayınları, 1980.

Arat, N. (1986) **Kadın Sorunu.** İstanbul: Say Yayınları.

Armağan, I. (1992) **Sanat Toplumbilimi: Demokrasi Kültürüne Giriş.** İzmir: İleri Kitabevi.

Arslantunalı, M. (1992) **Ay Çöreği: Teknoloji, Dil ve İletişim Üzerine Denemeler.** İstanbul: İletişim Yayınları.

Dyer, R. (1981) **Popular Television and Film.** London: An Open University Set Book.

Friedan, B. (1983) **Kadınlığın Gizemi.** çev. T. Mertoğlu, İstanbul: e Yayınları.

İnceoğlu, M. (1993) **Tutum-Algı-İletişim.** Ankara: V Yayınları.

Kalkan, F. (1988) **Türk Sineması Toplumbilimi.** İzmir: Ajans Tümer Yayınları.

Kongar, E. (1976) **İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı.** Ankara: Bilgi Yayınevi, 1979.

Madsen, R.P. (1973) **The Impact of Film: How Ideas are Communicated Through Cinema and TV.** New York: Macmillan Publishing.

Scognamillo, G. (1988) **Türk Sinema Tarihi 1-2.** İstanbul: Metis Yayınları.

Şener, E. (1969) **Yeşilçam ve Türk Sineması.** İstanbul: Kamera Yayınları, 1970.

Tanilli, S. (1981) **Uygarlık Tarihi.** İstanbul: Say Yayınları.

Yasa, İ. (1973) **Türkiye'nin Toplumsal Yapısı ve Türkiye'nin Sorunları.** Ankara: TODİE Yayınları.

Şiddetin Ailedeki Görüntüleri: YENGEÇ SEPETİ

Emine DEMİRAY

Günümüzde medya, şiddet içeren programlara çok yer vermekte ve şiddet her geçen gün medyaya biraz daha egemen olmaktadır. Programcılar yalnız haberlerde ya da haber programlarında değil, dizilerde, filmlerde, eğlence için hazırlanan programlarda bile şiddet öğesi kullanırlar. Bunların sonundaki en büyük tehlike ise; izleyicilerin daha fazla şiddetten zevk alır hale gelmeleri ve şiddet içeren programların en çok izlenen programlar arasında yer almalarıdır. **Yengeç Sepeti** filmi de; televizyondan yayınlanan haber programlarında yer alan şiddet içeren görüntülerle ve "Sanki dünyalı şiddete ve bağnazlığa teslim olmuş gibi" sözleriyle başlayarak daha ilk sahnesinde şiddet üzerine olduğunu hissettirir ve şiddet, film süresince görüntü ve sözlerle sık sık izleyiciye sunulur.

Film, yaşlı anne (Macide Tanır), yaşlı ve hasta baba (Sadri Alışık), büyük oğlan (Mehmet Aslantuğ), karısı (Derya Alabora), büyük kız (Şahika Tekand), ayrıldığı kocası (Ege Aydan), küçük kız (Esra Ecer), küçük oğlan (Oktay Kaynarca), sevgilisi (Berna Tunalı) ve dört torundan oluşan ailede, iki gün içerisinde yaşanan olayları, bireylerin iletişimsizliğini, çatışmalarını ve şiddete dönüşen mutluluklarını anlatır.

Sapanca'da göl kenarında güzel bir evde yaşayan yaşlı karı-koca, uzun süredir görmedikleri çocuklarını, hafta sonunu birlikte geçirmek ve özlem gidermek için evlerine davet ederler. Baba, bütün çocuklarına tek tek telefon ederek bu daveti yapar. Çocuklar hafta sonu için uygundur. Gelirler. Çocukların eve gelişinden sonra, büyük bir heyecan ve koşuşturma olur. Herkes birbirine sarılır, ıslanan giysiler değiştirilir, saçlar kurutulur. Tüm aile bireyleri mutlu görünür.

Aile bireyleri verandada akşam yemeği yer. Yemeğe başlamadan önce baba bir konuşma yapar ve çok güzel bir aile olduklarını söyler. Büyük kız ve küçük kız da babalarının konuşmasını destekler, ailelerinin mutluluklarını, anne ve babalarının olumlu yönlerini dile getirir. Neşe içinde yenilen akşam yemeğinden sonra, tüm aile salonda toplanır. Küçük oğlan bir sürpriz hazırlamıştır. Gramofondaki müzik eşliğinde, aile bireylerinin eski fotoğraflarından oluşan slayt gösterisi yapar. Herkes ilgiyle izler. Gösteri bitiminde dans ederler. Mutluluk sürerken, büyük kızın ayrıldığı kocası gelir. Kardeşler telaşlanır. Damadı oradan gitmesi için ikna etmeye çalışırlar, ama başaramazlar. Salona girer. Damat karısının yanında olan kızını almak istemektedir. Bu yüzden, daha önce olduğu gibi yine tartışırlar. Damat "Çocuğumu istiyorum, çok düzensiz hayatı var, amacım sizi üzmek değil" diyerek karısının fotoğraflarını ortaya fırlatır. Anne-babalarının fotoğrafları görmesini istemeyen çocuklar, aceleyle onları toplarlar. Büyük oğlan damadı evin dışına çıkarır. Bahçede büyük oğlanla, damat arasında tartışma sürer. Damat "Kızımı almadan gitmem" diyerek diretince aralarındaki sözlü tartışma, elle kaba kuvvete, kavgaya dönüşür. Büyük oğlan bahçede bulduğu bir kütükle damadı döverken, diğer kardeşler yetişir. Ona engel olurlar. Damat yaralıdır. Yaralı damadı biraz kendini toparlaması ve anne-babalarından gizlemek için ahıra taşırlar. Onları merak eden anne-baba da bahçeye çıkar. Yaralı damadı görmezler ama, çocukların birbirlerine yönelik şiddetine tanık olurlar. Anne-baba çok üzgün ve şaşkın bir şekilde çocuklarını izler. Büyük oğlan babasından özür diler. Babası ona tokat atar. Daha sonra tüm kardeşler babanın yanına giderler, büyük oğlan yine özür diler, kardeşlerini öper. Babalarına barıştıklarını, aralarında sorun olmadığını kanıtlamaya çalışırlar. Çocuklar babalarının yanından ayrılır ayrılmaz, verandada tartışmaya başlarlar. Anne ve baba verandada tartışan çocuklarının tüm konuşmalarını odadan duyar. Üzüntüleri biraz daha artar. Baba konuşulanları duymamak için kulaklığını çıkarır.

Sabah olur. Anne çocuklarının hepsi sevdiği için gözleme hazırlamaya başlar. Baba ortamdan uzaklaşmak için torunlarıyla beraber balık avlamaya, göl kenarına gider. Çocuklar yaralı damada yiyecek götürür. Onunla konuşurken yine tartışma çıkar. Büyük oğlanın karısı, onu ikna edeceğini söyleyerek diğerlerini ahırdan çıkarır. Ahırda damatla sevişir. Damat gideceğine söz verir.

Aile bireyleri gitmek için yavaş yavaş toparlanmaya başlarlar. Baba göl kenarında yalnızdır. Tüm aile bireyleri vedalaşmaya onun yanına gelirler. Çocuklar tek tek anne-babalarıyla vedalaşıp, oradan ayrılırlar. Eve geldiklerinde atılan kahkahaların yerini durgun yüzler almıştır. Herkes ayrılırken sessiz ve yaşanan olaylardan dolayı üzgündür. Yollar ayrılır, çocuklar kendi dünyalarına, mücadelelerine geri dönerler.

Büyük oğlan, evli, üç çocuk sahibi, şiddet düşkünü bir polistir. Babası aradığında sorgulamadadır. Büyük kız, televizyon programcısı ve sunucusudur. Eşinden ayrılmış, küçük kızıyla yalnız yaşar. Televizyonda hazırlayıp sunduğu programı şiddet üzerinedir. Küçük kız, bekar, siyasi davalara bakan bir avukattır. Küçük oğlan ise, üniversite öğrencisidir. Filmdeki aile bireyleri yaşam biçimleri açılarından gözlemlendiğinde; orta sınıf bireylerdir. Büyük kentte yaşarlar, eğitimlidirler, maddi durumları iyidir. Küçük oğlan dışında diğer çocukların hepsinin iyi bir işi ve arabası vardır. Teknolojik olanaklardan yararlanırlar. Büyük oğlanın araç telefonunu kullanması da onun mesleğini, konumunu ve statüsünü simgeler. Bu gibi göstergeler açısından bakıldığında ise, çocuklar sınıf atlama aşamasını sergiler çaba içerisinde olan bireylerdir. Çocuklar büyük kentte birbirleriyle sık görüşemezler. Hepsinin kendi dünyaları sorunlarla doludur. Ancak anne-babalarının yanında sorunlarını gizleyip, mutlu görünmeye, onlara karşı saygılı olmaya ve onları sorunlarıyla üzmemeye çaba harcarlar. Konuşmalar sevgi doludur. Hepsi birer mutluluk maskesi takmış gibidir. Kendilerinin mutlu olduklarını kanıtlayarak, yaşlı anne-babalarını mutlu etmeyi amaçlarlar. Ama kuşkusuz, maskeler düşüp, şiddet yüklü davranışlar, sorunlu kişilikler ortaya dökülene dek. Mutluluk tablosu, büyük kızın ayrıldığı kocasının gelişine dek, anne-babalarıyla birlikteyken sürer. Yalnız kaldıklarında yine kendi stresli dünyalarına döner, birbirleriyle tartışırlar. Damadın gelişinden sonra ise; çocuklar rollerini daha fazla sürdüremezler. Maskeler düşer. Aile bireylerinin ilk gelişlerinde, yemek sırasında ve sonrasında yaşadıkları mutluluk, fırtına öncesi sessizliğe benzemiş ve fırtına patlamıştır.

Anne-baba çocuklarının gerçek kişiliklerini, önce bahçedeki tartışmada, daha sonra da verandadaki birbirlerine kırıcı sözlerinde ve davranışlarında görürler. Hayal kırıklığına uğramışlardır. Çünkü onlar çocuklarını olması gerektiği gibi yetiştirmiş, okutmuş, meslek sahibi yapmışdır. Onlar gurur duyulacak çocuklardır. Bu şiddet yüklü davranışlarına anlam veremezler. Ama baba kendini sorgular. "Bu çocukları iyi yetiştiremedik mi acaba?" diye karısına sorar. Anne ise, "Büyük oğlanı çok döverdin" diyerek film için önemli bir mesajı dile getirir. Çünkü, "Şiddet ailede öğrenilir. Şiddete maruz kalan çocuk, gelecekte şiddet gösterimine adaydır. Şiddet, şiddeti doğurur. Ailede şiddet, yalnız bireysel bir sorun olarak kalmayıp, bir toplum sorunu doğurmaktadır" (Sayıl, 1994:18). Filmde bireylerin davranışlarının yanı sıra, çocukların anne-babalarının evlerine gelişinde çok hızlı yağan yağmur da film boyunca kendini hissettiren şiddetin diğer bir göstergesidir.

Baba, otoriterdir. Saygı gösterilir, soru sorulmaz, dediği yapılır. Çocuklarıyla iletişimi sınırlıdır. Onlarla oturup konuşmak yerine, susmayı ya da şiddet kullanarak uyarmayı tercih eder. Çocukların bahçedeki birbirlerine karşı şiddetlerini gördükten sonra da konuşmayı değil, büyük oğlana tokat atarak, şiddet uygulayarak uyarıda bulunmayı tercih etmiştir. En büyük çocuk, ağabey olarak da büyük oğlan alır bu uyarıyı. Çocuklar odaya gelip, özür dilediklerinde susar. Onların konuşmalarını duymamak için kulaklığını bile çıkarır. Suskunluğunu film boyunca sürdürür, ortamdan kaçar. Anne, davranışlarıyla, ses tonuyla sakindir. Çocukların birbirleriyle olan ilişkilerinde de, babalarıyla olan ilişkilerinde de sakinleştirici, iletişim sağlayıcı rol oynamaya çalışır. Bahçedeki tartışmalardan sonra büyük kızına, "Kardeşler arasında olur böyle şeyler yavrum. Olmasa iyiydi ama et tırnaktan ayrılmaz" diyerek ağabeyine karşı anlayışlı olmasını ister. Kocasını da, çocukların onunla konuşup, özür dileme isteklerini kabul etmesi için ikna eder. Yine kocasından çocuklarına karşı hoşgörülü olmasını ister. Filmde sevgiden hoşgörüden yana, şiddetten uzak olmaya çalışan tek kişidir. Anne-babanın davranışları geleneksel cinsiyete dayalı rol dağılımına uygundur. Baba, ekonomik gücü elinde bulunduran, otoriter, karar verici, anne ise; ev işleriyle, çocuklarıyla ilgilenen, fedakâr, ailede iletişimi sağlamaya çalışan kişidir.

Şiddet, tüm çocukların davranışlarında görülse de, en çok büyük oğlan şiddet kullanmaya eğilimlidir. Bu özel yaşamında da, mesleğinde de görülür. Polis yasaların temsilcisi, düzenin koruyucusudur. Mesleği

gereği şiddeti engellemek için şiddet kullanır. Otoriter ve bu otoriteyi sağlamak için gereğinde şiddet kullanan babanın polis oğlu da, baba için gurur duyulacak bir insandır. Mesleği ve kişiliği ile babanın otorisetisinin devamıdır. Ama büyük oğlanda şiddet kullanımı, babayı ve otoriteyi temsil etmenin ötesine geçmiş, babanın kendi kendini sorgulamasına neden olacak kadar ileri boyutta kişilik sorunu haline gelmiştir. Şiddet, şiddetle engellenir görüşü, büyük oğlanın karısına, çocuklarına çevresindekilere karşı her davranışında kendini gösterir. Yalnız anne-babaya saygı sürer. Karısına bağırır, kardeşleriyle ve damatla elle kaba kuvvete dönüşmüş, şiddet yüklü tartışmalar yapar. Damadı ağır yaralar. Çocuklarına kızar. Her an patlamaya hazır bir bomba gibidir. Ufacık bir kıvılcımla saldırganlaşır, kırıcı olur. Kendine engel olamaz. Konuşarak, karşılıklı iletişim kurarak sorunlara çözüm aramaz. Bu davranışlar diğer kardeşlerde de gözlenir. Bahçedeki tartışmada, verandadaki konuşmalarda hepsi birbirini suçlar, birbirlerine karşı kırıcı olurlar. Sorunlarını karşılıklı konuşarak, olumlu sözlerle değil, şiddetle çözmeye çalışırlar. Kimin şiddeti çoksa, onun baskın geleceği görüşü, toplumda olduğu gibi filmdeki bireylerin davranışına da yansır. Toplumdaki hiyerarşik düzende de güçlü olan güçsüzü ezer. Bu görüş faşizmin iç mantığı olan bir dünya görüşüne dayanır. Bütün faşist düşünce sisteminin aşağı yukarı ortasında temel bir metafor vardır. Bu metafora göre insanlar ve toplumlar arasındaki ilişkiler tıpkı doğada hayvanlar ve hayvan türleri arasındaki ilişkiler gibidir. Doğal bir mücadele vardır. Güçlünün zayıfı ezdiği ve ezmenin kural olduğu. Yani güçlü olanın zayıf olanı ezmesinin zorunluluk değil, neredeyse bir erdem olduğu söylenir. Dolayısıyla bu faşizmin mantığında hiyerarşik bir toplum modeli vardır (Coşkun, 1995:38).

Büyük oğlanın karısı da kocasına karşı öç alma duygusu içindedir. Kocası onu aldatmaktadır. Bunu bilir, kocasıyla tartışır. Büyük oğlanın karısı ile olan iletişimi de zayıftır. Yalnız anne-babanın yanında sorun çıkartmamak için mutlu aile rolü yaparlar. Gelin uygun ortam buldukça çantasında taşıdığı içkisinden alarak, kendini sakinleştirmekte, yanlış bir yol seçerek çevresindekilere karşı şiddetini engellediğini düşünmektedir. Kocasına olan nefretini yalnız kaldıklarında davranışlarıyla ve sözleriyle ona belli eder. Nihayet filmin sonlarında da ahırda damat ile sevişerek kocasından öcünü alır. Damat da kendisini döven büyük oğlandan onun karısıyla sevişerek aynı davranışı sergiler. Sevişme şiddete, iletişimsizliğe, aldatmaya tepkidir. Şiddete karşı başka

bir şiddet şeklinde kullanılır. Çünkü damat sevişme öncesi kadına, bir yolla bu sevişmenin kocasına duyurulmasını önerir. Toplumsal yapımızdaki cinsellik anlayışıyla damat bu olayı büyük oğlana duyurursa, onun kendisine yaptığı saldırganlığın bedelini ödetmiş olacaktır. Çünkü karısına sahip olmuştur. Kadın da kendisini aldatan kocasına aynı yolla tepkide bulunarak, intikamını almıştır.

Büyük kız da özel yaşamında sorunlar yaşayan bir insandır. Kocasından ayrılmış, ama küçük kızı nedeniyle onunla hâlâ tartışma halindedir. Babası telefonla aradığında da kocasıyla kızı konusunda birbirlerine şiddet dolu davranışlarda bulunmaktadırlar. Kocası zorla eve gelir. Aralarında iletişim yoktur. Konuşmaları, davranışları her ikisinin de şiddet yüklüdür. Kızları bu ortamdan olumsuz etkilenir. Bir köşeye siner. Kadın da ayrıldığı kocası da kızlarının bu şiddet dolu ortamda kişiliğinin nasıl etkileneceğini hiç düşünmeden kaba davranışlara devam ederler. Çocuk çaresizdir. Doğal olarak anne ve baba arasında ayrım yapıp, haklılık kararı verip, tercihte bulunamaz. Çünkü her ikisini de sever ve her ikisinin de sevgisine, ilgisine ihtiyacı vardır. Kadın, kızının vasiliğini vermek istemezken, ayrıldığı kocası zorla da olsa kızını yanına almak ister. Zorla eve giren kocasını, bu kez kadın zorla evden çıkarır. Küçük kız evdeki tartışmalarda olduğu gibi, anneanne ve dedesinin evindeki tartışmalarda da aynı şekilde olumsuz etkilenir. Bir köşeye siner, yalnız kalır. Dedesiyle göl kenarında balık tutarken bile, çocukların anne-babaya olan ihtiyaçlarını balıklarla özdeşleştirerek dile getirir. Yakaladıkları balıkları göle bırakmalarını ister. "Yakalarsak ölürler. Yavruları akşam bekleyecekler. Gelmeyince ağlarlar" diyerek anne ve babasının ayrılmaları nedeniyle şu an annesiyle yaşadığı için babasının eve gelemeyişini, babasıyla birlikte olursa, annesinin gelemiyeceğini düşündüğü için eve gelmeyen anne-baba özlemini yansıtır. Dede torununa sevgiyle yaklaşır, bu isteğini olumlu karşılar. Büyük kız ve kocasının birbirlerine karşı bu davranışları, şiddetin ailede öğrenildiğinin filmdeki diğer bir göstergesidir. Büyük kız ağabeyi ile olan tartışmalarında da kocasına olduğu gibi şiddet yüklü davranışlar sergiler. Büyük kız hazırlayıp, sunduğu televizyon programında şiddete karşıdır. Ama hem özel yaşamında şiddeti çok sık kullanarak hem de şiddet sayesinde para kazanarak çelişkili davranışlar gösterir. Programı en çok izlenen programdır. Çok beğenilir ve şiddet üzerinedir.

Küçük kız diğer aile bireylerinden biraz farklı yaklaşır şiddete. O siyasi davalara bakar. Şiddetle karşı karşıya kalmış kişileri savunma yo-

lunu seçer. Ağabeyi bu tür davalara baktığı için, kızkardeşini eleştirir. Düzeni bozmakla suçlar kızkardeşini. "Bu memleketi bu hale getirenler kim biliyor musun? Televizyonlar, radyolar, gazeteler, medya, bir de sizin gibiler" der. Kendisi polis olarak düzeni korumakla görevli olduğu için, diğer etkenler ona göre suçludur.

Küçük oğlan öğrencidir. Aileden öğrendiği şiddeti toplumdaki yansımalarla pekiştirdiği için davranışlarında henüz yoğun biçimde görülmez. O diğerlerine göre daha ılımlıdır. Çünkü öğrenme aşamasındadır şiddeti. "Yaşadığımız toplumda saldırganlık bir piramidin üçgeni gibi ortaya çıkmaktadır. Çocuk da bu düzenin en zayıf üyesi olduğu için, en altta yer alır" (Bond, 1986: 18). Yavaş yavaş büyüdükçe, piramidin üstüne çıktıkça şiddeti ve onu uygulamayı öğrenir.

Filmde; bireylerde şiddet yüklü davranışlarının yanısıra en çok gözlenen iletişimsizlikleridir. Birbirlerini anlamaya çalışmak yerine suçlamayı tercih ederler. Çünkü, ben merkezci bireylerdir. Oysa birbirleriyle empati kurabilseler, birbirlerini daha iyi anlayabilecek, iletişim sorunlarını çözebileceklerdir. Empati; "bir insanın, kendisini karşısındaki insanın yerine koyarak onun duygularını ve düşüncelerini doğru olarak anlamasıdır" (Dökmen, 1994:119). Her insan çevresini farklı bir şekilde algılar. Eşdeyişle her insan dünyaya kendine özgü bir bakış açısı ile bakar. Eğer bir insanı anlamak istiyorsak, dünyaya onun bakış açısı ile bakmalı, olayları onun gibi algılamaya çalışmalıyız. Bunu gerçekleştirmek için de empati kurmak istediğimiz insanın rolüne girmeli, onun yerine geçerek adeta olaylara onun gözlüklerinin gerisinden bakmalıyız. Ben merkezcilikle empatik anlayış birbiri ile bağdaşmaz. Ben merkezci davranan kişinin, karşısındakinin rolüne girmesi ve olaylara onun bakış açısından bakması, yani empati kurması mümkün değildir. Ben merkezciliğe sahip olanlar, nesnelere ve başka insanlara ilişkin gerçekleri fark etmekte, diğer insanların rolüne girmekte güçlük çekerler. Böyle olunca da, diğer insanların bakış açılarını, neler düşündüklerini ve neler hissettiklerini yeterince anlayamazlar (Dökmen, 1994:120,125-126). Filmde de bireyler birbirlerini anlamaya çalışmadıkları için iletişim çıkmazına düşerler. Bu çıkmazdan da şiddet yolu ile çıkmaya çalışırlar. Baba otorite kullanır, susar, tokat atar, cezalandırır. Çocuklar da birbirlerine karşı öğrendikleri aynı davranışlarda bulunurlar. Otorite kurmaya çalışırlar, bunu başaramayınca da cezalandırmayı, şiddet kullanmayı tercih ederler. Birbirleri ile empati kurmayı başaramazlar. İletişimsizlikleri onları çaresizliğe iter.

Büyük kız, babasına göl kenarında içinde bulunduğu çıkmazı "Kim olduğumu, nereye ait olduğumu bilmiyorum. Hayatımızın toplamının ne anlama geldiğini merak ediyorum" sözleri ile dile getirir. Babası ise "Herkesin böyle çaresizlikleri olmuştur. Hayat çok değerli bir şeydir kızım" diyerek onu teselli etmeye ve onu anlamaya çalışır, ama kızının evden ayrıldıktan sonraki yaşam ortamını paylaşmadığı ve yaşamadığı için onun sorunlarını anlayamaz. Böylelikle de kendini onun yerine koyup empati kuramaz.

Filmde çok açık bir şekilde şiddet ve iletişimsizlik sorgulanır. Bu kavramlar toplumda olduğu gibi aile yaşantısında da çözülmelere, çöküntüye neden olmaktadır.

Filmde bireyler; filmin adında da yer aldığı gibi, doğa ile mücadelesinde yaşadığı ortamın rengine uygun olarak kaya ve deniz bitkileri renginde olabilen, yırtıcı, obur, yaşamak için kayaların arasına gizlenerek yakınından bir av geçmesini bekleyen ve bu avın yakınına gelmesi halinde de onu parçalayarak yemek zorunda olan yengeçlere benzerler. Filmde annenin dışındaki bireyler, maskeler takarak bulundukları ortama göre renk yani kişilik değiştirerek, eğitimli de olsa, toplumsallaştığı yaşam ortamının koşullarından kendini sıyıramayarak, toplumda empatik iletişim kuramayarak, her an avını parçalamak için pusuya yatmış yengeçler gibi karşısındaki insanlara şiddet uygulayarak ayakta kalabileceklerine kendilerini inandırmışlar. Ancak bu bireyler, filmin sonunda yengeçlerin suda sepetle avlanmalan gibi, şiddetlerine, iletişimsizliklerine yenik düşerek başarısız olup kendi kendilerini avlamışlardır.

KAYNAKÇA

Bond, E. (1986) "Şiddet Üstüne", **Adam Sanat**. çev. G. Çapan, (6): 18

Coşkun, Z. (1995) "Ömer Laçiner İle Eco'nun Yazısı Üstüne Söyleşi", **Varlık**. (1058): 38.

Dökmen, Ü. (1994) **Sanatta ve Günlük Yaşamda İletişim Çatışmaları ve Empati.** İstanbul: Sistem Yayıncılık.

Sayıl, I. (1994) "Ailede Şiddet", **T.C. Başbakanlık Kadın ve Sosyal Hizmetler Müsteşarlığı Kadının Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü Bülteni.** (2): 18.

Bir Şiddeti Aklama Öyküsü ve KATİL DOĞANLAR

Aslı TUNÇ

Öylesine kan içinde yüzüyorum ki artık
Geri gitsem de bela, ileri gitsem de. (1)

I am in blood
Stepp'd so far, should I wade no more,
Returning were as tedious as go o'er.

Shakespeare
(Macbeth, perde III, sahne V)

On yedinci yüzyılda, kanlı sahneler, özellikle İngiltere'de klasik Yunan tiyatrosunda olduğu gibi izleyicinin gözü önünde oynanmazdı. Bu kurallara hiçbir açıdan uymayan Shakespeare ise tam aksine kaleminden çıkan karakterlere cinayetleri perde arkasında değil sahnede, izleyicinin önünde işletirdi. Bu ilkeye uymadığı tek bir tragedyası vardı: MACBETH. İktidar hırsıyla kanlı cinayetlerin, kan döküldükçe artan mutsuzlukların ve iç hesaplaşmaların derinlikli öyküsü olan Macbeth'te Duncan, izleyicinin önünde öldürülmemektedir. Uzmanlara göre (Urgan, 1984:251-290) birkaç olası nedenden biri de Macbeth'in suçsuz bir ihtiyarın uykusunda nasıl bıçaklandığını görmenin, tra-

gedyanın kahramanını fazlasıyla gözden düşürmesi ve izleyicinin ona herhangi bir yakınlık duymasına engel olması tehlikesidir.

Oliver Stone'un Amerikan ve İngiliz basınındaki pek çok sinema eleştirmenince(2) geleneksel anlamdaki anlatım ve çekim biçimlerine yepyeni bir soluk getirdiğine inanılan filmi **Natural Born Killers** (Katil Doğanlar), Mickey ve Mallory çiftinin yolda toplam 52 kişiyi öldürdükleri kanlı yolculuklarının ve yakalanıp hapishaneye atıldıktan sonra da medya rüzgârını arkalarına alıp ilahlaşmalarının öyküsüdür. Film, konakladıkları bir caféde Mallory'nin davetkâr dansının sonucu, Mickey'nin onu rahatsız eden kişileri ve beraberinde oradaki pek çok insanı öldürmesiyle açılır. Öldürme eyleminden sonra Mickey, her şeyi anlatması için yaşamını bağışladığı (çünkü arkada hep bir kişi kalmalı ve olanları anlatmalıdır) garsondan diet-süt getirmesini ister ve ikili, bir ateşin önünde "La Vie en Rose" şarkısı eşliğinde romantik bir biçimde dans ederler. Bu şekilde Mickey ve Mallory çiftiyle izleyici arasındaki ilk sempati bağları kurulmaya başlanmış ve şizoid bir tempoda geçecek iki saatin ilk ipuçları verilmiştir. Mickey ve Mallory, kişiliklerinde klasik ve anti-kahraman öğelerini kaba çizgilerle harmanlamakta, bu yüzden de izleyici açısından özdeşleşme kolay olmaktadır. Örneğin; klasik kahraman soylu bir ideal uğruna olumlu bir saldırganlığın modelidir. Filmde ise bu model, toplumun ve medyanın biçimlendirdiği ve saldırganlıklarını meşrulaştırdığı iki kahramandır. Erkek kimliğinin önemli alanlarından, zafer duygusu Mallory'ye de hakimdir ve bu da izleyiciyi "catharsis"e götüren bir yoldur. Anti-kahraman ise protest, ortodoks düşüncelerle alay ederek otoriteye karşı çıkan (Cohen, 1995:48), Nietzsche nihilizmini üzerinde taşıyan, yaratıcı ve sanatçı ruhunu saldırganlıkla bastıran ve acı çeken kahraman türüdür ki özellikle Mickey, Wayne karşısındaki konuşmasıyla aynı zamanda bir "anti-kahraman karikatürü" olduğunu kanıtlamaktadır. Her iki kahraman benzer geçmişleri, aile yapıları ve karşılaştıkları haksızlıklarla şizofren bir toplum dokusu içinde, eylemlerine gerekçe oluşturabilmekte, onları haklı kılabilmekte ve Mickey ve Mallory, birbirlerine olan yoğun sevgileriyle izleyiciye duygusal olarak yakınlaşmaktadırlar. Yönetmen, böylelikle özdeşleşmeyi çok ince bir manevrayla kaçınılmaz kılmaktadır. Aslında Mickey ve Mallory, psikolojide kullanılan "psikopat" tanımına da tam anlamıyla uymamaktadır. Hare'in psikopat olarak nitelendirilen toplum karşıtı davranışlar içinde ve şiddeti kullanan kişiler üzerine yaptığı araştır-

masındaki bulgular, Mickey ve Mallory'nin özellikleriyle çelişmektedir. Hare'e göre psikopatlar, görünüşte etkileyici ve olumlu izlenim uyandıran kişilerdir. Toplumsal kurallara karşı aldırmazlık eğilimindedirler. En göze çarpan özellikleri, sevgi, suç, acıma ve utanma duygularından yoksun olmalarıdır. Diğer kişilerle ilişkileri sömürü ve yönlendirme üzerine kuruludur ve psikopatlar, deneyimlerden asla çıkarım yapamazlar. Bazı bulgular onların sinir sisteminde çok düşük düzeyde tepkisellik olduğunu göstermektedir. Bu da diğer insanlara karşı onları duyarsızlaştırmaktadır (Hare, 1978:103). Oysa Mickey ve Mallory birbirlerine hiçbir psikopatın bağlanamayacağı kadar büyük bir aşkla bağlıdır. Bağlılıklarını somutlaştırmak için bir köprü üzerinde evlenmeye karar verirler. Rüzgârın kanyona doğru sürüklediği Mallory'nin beyaz duvağı, filmin etik boyutunu zedeleyen ve cinayet eylemleriyle tamamen çelişen bir saflık ve masumiyet simgesidir. İzleyicinin bu romantik sahnede yaşadığı özdeşleşme büyük boyuttadır. Bu, kuşkusuz filmin sonuna dek sürecek olan hastalıklı iletilerin sadece başlangıcıdır. Mickey ve Mallory'nin bağlılıkları filmin her karesinde duyumsanan, tek istikrarlı ilişki olacaktır. Filmin sonuna doğru şiddetin çekiciliğine(!) kendini kaptıracak olan medya soytarısı Wayne'in kokuşmuş evliliği ile kıyaslandığında bu resmi olmayan beraberliğin derinliği daha da vurgulanmaktadır. Çünkü Wayne, şiddet yoluyla özgürleşebileceğine inandığında ilk iş olarak karısını boşayacaktır. Köprü üstündeki bu sözde evliliğe en ufak bir kan damlası sıçramayacak ve bu birliktelik, papazın kıydığı sistem evliliklerinden çok daha dokunulmaz ve kutsal bir yere ulaşacaktır.

Oliver Stone'a göre Mickey ve Mallory, anne babalarını öldürerek cehenneme giden yoldadırlar çünkü Budist düşüncede işlenebilecek en büyük suç budur. Budizmin en büyük erdemi şiddeti toptan reddetmesidir. Çünkü Budistler, şiddetin her tarafa sindiğini ileri sürerler. Onlara göre şiddetin doğası aynı zamanda insanın doğasıdır. Filmin yönetmeni kendisi ile yapılan bir söyleşide Budizm ile örtüşen düşüncesini şöyle iletir: "Benim için şiddet Vietnam'da başlamadı. Doğduğum gün beni annemin karnından çıkarmak için forseps kullanmak zorunda kalmışlardı, sadece kan vardı, ağlama sesi ve ışık. Onun için de benim için de acı doluydu. Şiddet işte bu. Doğduğumuz günden itibaren sizinle birlikte"(3). Oysa **Katil Doğanlar** filmi, bu inanışın tersine insanların pek de katil doğmadıklarını, onları kirletenin, korkuyu ve şiddeti pazarlayanın medya olduğunu vurgulamakta ve Mickey

ve Mallory çiftinin hiç de cehenneme giden yolda değil tam aksine öldürme eylemiyle evrene hükmetme ve özgürleşme yolunda olduklarını sergilemektedir. İleti, yönetmenin inandığı ve izleyiciye aktarmak istediği ile çelişmekte ve tamamen kontrolsuz ve başıboş görünmektedir. Mickey ve Mallory ise ne yaptıklarını iyi bilmekte, katliamlarına düşünsel kılıf bulabilmektedirler. Nietzsche'nin felsefi yapısına uyarak **Murder is Pure** (Öldürmek Arınmaktır) fikri desteklenmektedir, çünkü yüzyılın kollektif bilinci acı çekmektir. 1982' deki Charles Manson-Geraldo röportajından etkilendiği açık olan sahnede Mickey "Benim bir anlık saflığım sizin bir yaşam boyu süren yalanlarınızla ölçüşebilir mi?" diye sorar. Gazeteci yanıtlayamaz.

Günah keçisi bulunmuş ve şiddet çığırtkanı olarak medya seçilmiştir ama öte yandan şiddet, film tarafından hapishane ayaklanması yoluyla özgürleştirici bir unsur olarak pazarlanmaktadır. **Katil Doğanlar**, tehlikeli boyutlarda şiddeti meşrulaştırmakta, karakterleri sempatik göstererek özdeşleşme yaratmakta, filmin sonunda ise medya temsilcisi öldürüldüğünde izleyicide zafer duygusu uyandırmaktadır. Filmin sonunda Menendez kardeşlerden, Rodney King, Lorena Bobbitt ve O. J. Simpson'dan video klipleri görülür. Medya şeytanı her yerdedir; kimi zaman Hindu ve Amerikan yerel kültüründe korkunun simgesi olan tavşan imgesinde kimi zaman da adeta televizyon ekranından süzülerek gelen anılardadır. Örneğin, Mallory, babasının cinsel tacizlerini anımsamak istememekte ve bu kötü anılardan televizyonun gerçekdışılığıyla arınmak ve adeta kanal değiştirir gibi onlardan kurtulmak istemektedir. Onlar televizyonun yarattığı varlıklardır.

Filmdeki sinemasal anlatım ve kullanılan teknik, hastalıklı iletilerin yayılmasında görkemli bir araç olmuştur. Bir yıl süren kurgu süreci sonucunda ortaya çıkan film her taşlama iddiası gibi aşırılığı, kaba çizgileri ve öfkeyi de barındırmaktadır. Yansıtılmış görüntüler (örneğin, Mallory'nin vücudundaki TOO MUCH TV ve Mickey'in vücudundaki DEMON yazıları) Mickey ve Mallory'nin peşini bırakmaz. Bu görüntülerin yanısıra **Scarface** (Yaralıyüz) ve **Midnight Express** (Geceyarısı Ekspresi) gibi filmlerin parçaları da adeta üzerine boca edilir. Böylece Mickey ve Mallory bir diyalektik denizinde yüzerler. Bu denizde hem olayların öznesi hem de yarattığı sonuçturlar.

Film boyunca geleneksel anlamda neredeyse tek bir çekim bile yapılmadığına tanık olunmaktadır. İki saatlik bir ses ve görüntü bom-

bardımanı, eğilimli açılar, çılgınca kullanılan omuz kamerası, bindirmeler, grenli görüntüler, yansıtılmış imgeler, arşiv görüntüler, hızlı kamera çekimleri, deforme olmuş video ses ve görüntüleri, parlak, biçimci bir aydınlatma, bilgisayar teknikleri vb. İzleyici, düzensiz bir görsel yükleme ve görüntü anarşisi ile karşı karşıyadır. Renkliden siyah beyaza, videodan 8 mm'ye, ondan 16 mm'ye ve ondan da animasyona, film, gerçeklik düzlemlerinde manik görüntüsü sıçramalarıyla sürekli gidip gelir. Köprü üzerindeki evlenme sahnesinde sanki aile içinde çekilmiş, içten, sıcak ve gerçek izlenimi uyandırmak için kullanılmış Super 8, biçimciliğin ideolojik boyutu hakkında fikir vermektedir.

Bu görsel kolajın yanısıra Leonard Cohen'in şarkı sözleri de anlatının içeriğini destekler. Örneğin, Mickey, medya temsilcisi Wayne ile konuşurken şöyle der: "Şu anda senin korktuğundan daha fazla korktuğumu sanmıyorum. Bu, senin duvardaki gölgen. Gölgenden kurtulamazsın, öyle değil mi Wayne?". Bu dialogun arka planında ise Leonard Cohen'in yırtıcı sesi duyulmaktadır: "Get Ready for the Future. It is Murder" (Gelecek için hazırlan, gelecek bir katliam).

Filmin sonundaki video klipleriyle, yapıntı bir filmin, gerçekliğin vahşetinin önüne geçemeyeceği ve günlük olayların çılgınlığının çoktan bu görüntüleri aştığı vurgulanır.

İzleyici, karanlık salondan aydınlığa çıktığında, medyanın pop ikonalara dönüştürdüğü iki caninin serüvenlerinden ya da bir medya taşlamasından çok, anlara indirgenen şiddeti, tekniğin yardımıyla vuruculuk kazanmış bir kan banyosunu ve her şeye karşın iki katilin gülümseyerek yollarına devam etmelerini hatırlayacaktır.

Filmin sonunda Leonard Cohen'in "You need a crack of light to come through"(4) şarkısı duyulur. Acaba gerçekten gelecekte ışık, insan yüreğine sızmak için küçük bir çatlak bulabilecek midir?

NOTLAR

1. Sabahattin Eyüboğlu çevirisinden yararlanılmıştır.
2. Bu film üzerine yayımlanan yazılar:

T. Rafferty. "Helter Skelter", **The New Yorker**, 5 (12): 106-108.

T. Bowman. "Presumed Innocence", **The American Spectator**, 8 (11): 68-69.

S. Pizzello, "Natural Born Killers Blasts Big Screen With Both Barrels", **American Cinematographer**, 11(11): 36-54.

J. Geronimo. "Exploding Hollywood", **Sight and Sight**, 9 (3): 8-10.

S. Gavin. "Oliver Stone Why Do I Have to Provoke?", **Sight and Sound**, 4 (12): 9-12.

J. Katz. "Natural Born Killioy", **Wired**, 11/12 (12): 126-129.

H. Hampton. "American Maniacs", **Film Comment**, 11 (12): 2-6

L. Sante. "The Glamorization of Violence", **Vogue**, (9): 532-536.

J. Maslin. "Natural Born Killers: Young Lovers With a Flaw That Proves Fatal", **The New York Times**, 26 (8): 1-4.

J. Maslin, "Two More Young Lovebirds On a Murderous Rampage", **The New York Times**, 23 (11): 14-15.

C. James, "What We Don't Know About TV Could Kill Us", **The New York Times**, 18 (9): 13-14.

B. Lowry. "Criminals Rendered In 3 Parts Poetically", **The New York Times**, 11 (9): 27-28.

Özellikle Amerikan film eleştirmenlerinin **Katil Doğanlar** üzerine yazdıkları makaleler Amerikan bakış açısını bir ölçüde yansıtması açısından hayli çarpıcıdır. Filmin estetik boyutu ve görsel yönü tüm Amerikan eleştirmenlerince ortak bir biçimde ön plana çıkartılırken, filmin içeriği konusunda ayrışmalar, göze çarpmaktadır. Eleştirmenler arasındaki bu ayrışmalar, yapay sınırlarla çizilmekte ve olumlu eleştiri çerçevesi hep korunmaktadır. Örneğin; Rafferty'e göre **Katil Doğanlar** filmi, Amerika'daki şiddetin alaycı bir görünümünü yansıtmasına rağmen, film şimdiye dek izlenilen katliam filmleri içinde *en az* (vurgulama yazarın) rahatsız edici olanıdır. Bu tek bir örnek bile Amerikan şizoid toplum görüntüsünün ne derece kanıksandığının bir göstergesidir. Yine Rafferty, Mickey ve Mallory'nin güneyli aksanları ve alt-kültür kimlikleriyle hastalıklı bir kültürün kaçınılmaz ürünleri olduklarını belirtmekte ve filmin şiddet ve Amerikan kültürü üzerine yeni bir bakış geliştirmediğini ancak entellektüel izleyici için yönetmenin tavrını desteklemektedir. Bowman'a

göre ise, **Katil Doğanlar**'da aslında gerçek masumiyetin asla varolmadığına ilişkin çok sofistike bir bakış getirilmektedir. Oysa filmde masumiyet-suç ikilemi yaşanmamaktadır. Saflığın şiddetle yakalanabileceğine inanılmaktadır ki film üzerine yazan Amerikan film eleştirmenlerince Nietzsche'ye dayanan felsefi boyut göz ardı edilmektedir. Bowman açısından Stone, görsel medyaya saldırarak ahlak evreninde doğru bir yörünge izlemektedir. Hampton, **Forrest Gump** filmindeki Amerika'nın saf, iyi ve dürüst yönüyle **Katil Doğanlar**'daki aynı ulusun şeytansı, günahkar ve kirli yüzünü karşılaştırmakta, her iki filmde koşutluklar arayarak Amerika'nın özelliklerini belirlemeye çalışmaktadır. Amerikan film eleştirmenlerinin yaşadıkları kültürden kendilerini soyutlamadan, daha duygusal boyutta filmle bağ kurabildiklerini, entellektüel düzeylerinden bağımsızlaşarak filme sempati duydukları sezilmektedir.

3. Philip Thomas-Oliver Stone söyleşisi. "Öldürücü Şaka." çev. E.Çongar **Antrakt Sinema Dergisi**. Sayı: 39, 1994 s. 23.
4. "Başarmak için çatlaktan süzülen bir parça ışığa ihtiyacın var"

KAYNAKÇA

Cohen, D. **Erkek Olmak**. çev. Y. Alogan, İstanbul: Alan Yayıncılık, 1985.

Hare, R. D. **Pyschopathic Behaviour: Approaches to Research.** London: John Wiley Publications, 1978.

Urgan, M. **Shakespeare ve Hamlet**. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınları, 1984.

REZERVUAR KÖPEKLERİ:
Ateşle ve Kendini Boşalt

Ali ÖZER

Yalnızca sesleri duyuluyor: Argo bir dille büyük cinsel organı olan bir erkekten bahsediliyor. Tartışmanın konusu giderek ilginçleşiyor. Madonna ve bir dönemin hit şarkısı "Like A Virgin-Bir Bakire Gibi". İçlerinden birisi bu şarkıda büyük aletli bir erkeği arzulayan bir kızdan bahsedildiğini ileri sürüyor: Bir diğeri buna karşı çıkıyor: "Bu kız çok kırılmış! Bir çok kere aldatılmış! Şimdiyse kendisine bir başka erkek arıyor." Görsel açılma gerçekleştiriliyor: Tek tip giyinmiş yedi adam, bir masada oturuyorlar. Alıcı ağır hareketlerle masanın etrafında içe kapanık daireler çiziyor. Diğerleri bu duygusal kız tiplemesinden pek hoşlanmıyorlar: "Bu şarkıda önceden acı çekmiş ve iyi bir erkeği arayan bir kızdan söz edilmiyor... erkek arayan bir kız... bunu kabul ediyorum..." Alıcı masayı merkez alan içe kapanık daireler çizmeye devam ederek izleyiciyi bir merkez fikri oluşturmaya sevkediyor. "True Blue-Gerçek Mavi' gibi çalışmalarını çok beğenmiştim... ama 'Papa Don't Preach-Baba Bana Nasihat Etme'den hiç hoşlanmamıştım..." diyor Bay Mavi. Madonna bir zamanlar oldukça popüler olan bu şarkısının video klibinde punk imajıyla yer alıyordu. Şarkıda babaya karşı duyulan sevgiye bir tür ihanet var gibiydi: Babasının küçük kızı artık büyümüştü; başı dertteydi; çünkü hamileydi. Babası ona daima doğ-

ruyla yanlışı birbirinden ayırt etmeyi öğretmeye çalışmıştı. Oysa kızı hata yapmıştı: Yaptığı bu hatanın gerisinde penise karşı duyulan özlem yatıyordu: Ama bu genç kız yine de "Baba Bana Nasihat Etme" diyebiliyordu. Alıcı çizdiği dairelerle bir oyuncuyu kaybederken bir diğerini buluyor; fonda arasıra beliren bir kadın garson zorlukla farkediliyor; konuşma devam ediyor. Bay Kahverengi: "Like A Virgin"de kız yalnız adamın aletini istiyor..." Bu cümlede kırılgan kız figürü iğdiş edici kadın figürüne dönüşüyor: Fromm'a göre anne figürü aynı zamanda hem yaşam verici hem de yaşam alıcı, hem sevilen hem de korkulan kişi (1994:107). "... sabah, öğle ve akşam... her zaman yapmak istiyor... şöyle; Tak! Tak! Tak! Tak! Tak! Tak! Tak!" Ateşli bir silahla öldürme eylemi ile cinsel ilişki arasında iletişimsel olarak eğretileme gerçekleştiriliyor.

"Yatağa yatacağımız zaman, Armond pantolonunun deri kayışını çözdü, şaklatmaya başladı. Kayış görünmeyen bir kurban, saydam bir et arıyor gibiydi... Ona o anda güç veren elindeki kayıştan çıkan seslerdi." Yukarıda pasaj Jean Genet'nin bir eserinden alınma: İçinde sadomazoşist öğeler barındıran cinsel bir ilişkiyi anlatıyor: "Kurban" belki de Genet'nin kendisi. Pasaj "kayıştan çıkan sesler"le birlikte kurbanın "görünmez"liği arasında kurduğu ilişki nedeniyle önemli: " saydam bir et arıyor gibiydi..." belirgin bir soyutlama var. Millet ataerkil düzende kadınların görevinin erkekler için bir simge, bir soyutlama olduğunu söylüyor (1968:41).

"Tak!"ların sayısını vurgulamak istermişçesine Bay Mavi soruyor: "Kaç kez istiyor?" Bir diğeri: "Defalarca!..." Kız doyumsuz ve bu doyumsuzluğunun gerisinde penise karşı duyduğu özlem yatıyor; ona sahip olma özlemi. Bay Kahverengi: "Ve bir gün John Holmes hergelesine rastlıyor... Ohhh, yavrum, der... Bu adam **Büyük Kaçış**'taki Charles Bronson'a benzer... Sert bir duvar delen cinsten.. "Kız vurulur ve ne hissedersiniz?" Burada kullanılan ve Millet'in dediği gibi askeri bir sözlüğe ait olan sözcükleri "delmek" ve "vurmak" gibi zıt anlamlı kelimelerle birlikte değerlendirmek mümkün: "Delinmek" ve "vurulmak" Cinsel farklılık üzerine temellendirilen bu kavramlar anlatıda çok önemli bir yere sahip olan sembolik kodu oluşturuyor. Kate Millet **Cinsel Politika** adlı çalışmasında zorbalık ve işkence duygularını cinselliğe bağlamanın ataerkil toplumun tipik bir tutumu olduğunu söylüyor (1968:90). Cinsellik çoğunlukla kötülük ve güç ile eşitlenir. Bu durum pornografide örneklenen cinsel fantezilerde açıkça görülür.

Buradaki kural, sadizmi erkeğe (erkeklik rolüne) ve sadizmin kurbanı olmayı kadına (dişilik rolüne) yükler. Bu kuralın gerisinde Millet'e göre iki önemli mit yer alır: "Pandora"miti ve "Cennetten Kovulma" miti.

"...acı ... evet acı... hisseder... canı yanar, hem de çok..." Freud cinsel ilişkide acı vermekle haz duyan kimsenin, duyabileceği acıdan da zevk alma gücüne sahip olduğuna dikkat çekiyor: Bir sadist daima bir mazoşisttir; bu sapkınlığın etkin yanının ya da edilgin yanının üstün gelerek cinsel faaliyete ağır basmasını ve onu karakterize etmesini önleyemez (Freud, 1905:41). "...hepsi bir adamı büyük aleti sayesinde anlayan bir kız hakkındadır..." Tarantino burada "dig" argoda "anlamak"- ve "dick" argoda "erkek cinsel organı"- arasında işitimsel bir benzerlik oluşturuyor: Penise sahip olmayan kadın zihinsel olarak da eksiktir: Aslında kadının duyduğu acının bir nedeni de budur. " bütün şarkı büyük aletler için bir metafordur... acı duyar... acıtır, onu incitir..." Sadizm ve mazoşizm Freud'a göre yalnızca saldırma öğesi ile açıklanamaz. Mazoşizm, özneye dönen bir sadizmden başka bir şey değildir. Özne, cinsel nesnenin yerini almıştır denebilir. Hadımlaştırma kompleksi ve suçluluk duygusunun mazoşizmde etkili olabileceği düşünülüyor (Fromm, 1994:113). Duyduğu acı ona bir düzüşme makinasını ve bir zamanlar bakire olmanın nasıl bir şey olduğunu anımsatır... Bunun sonucu "Bir Bakire Gibi" Burada erkek cinsel organının bir "düzüşme makinası" olarak tanımlanışı erkeklik gücüyle yakından ilişkili olup neden filmin genelinde otomatik tabancaların kullanıldığını açıklar. Rahme ve geçmişe dönme özlemi aynı zamanda ölüm ve yıkım özlemini gösterir (Freud, 1905:41).

Yukarıda yer alan "Bir Bakire Gibi" adlı hit şarkı üzerine yapılan bu ilginç tartışma ataerkil toplumda kadının aşağılanmasının temelinde yatan mitsel olguyu ortaya koyuyor: "Pandora mitinde -Hesiod'un öyküsü- keyfi bir baba figürü olan Zeus, Epimetheus'a kadının cinsel organları biçimindeki kötülüğe göndermekle, onu heteroseksüel bilgi ve etkinliği yüzünden cezalandırmış olmaktadır. Erkek, kadının getirdiği nesneyi (vulva ya da kızlık zarı, Pandora'nın 'kutu'su) açmakla merakını gidermiş olur. Ne var ki, tanrı babanın eliyle ölüm ve günah sonrası yaşamın getirdiği belalarla cezalandırılır (Millet, 1968:93)" Özellikle Epimetheus'un heteroseksüel bilgi ve etkinliği yüzünden cezalandırılmış olması selamlık kültüründe gizli eşcinsel oluşumların neden yer aldığını açıklar. Baba, düzeni sağlayan yasaları temsil eder: Erkek çocuk kendisini babasının koymuş olduğu buyruk ve yasaklarla özdeşleştirerek annesine karşı duyduğu cinsel isteği bastırır.

Kırmızı tuğlalarla örülmüş bir duvar: Freud (1899) duvarın erkeksi bir simge olduğunu söylüyor: Kafeden çıkan tek tip giyinmiş bu yedi adam duvarın önünden geçerken perde üzerinde filmin tanıtım yazıları yer alıyor. İsimlerden sonra bu yedi adamın genel çekiminde "are" yardımcı fiili bir tanıtım yazısı olarak perde üzerinde beliriyor. **Rezervoir Dogs** yazısı bir önceki tanıtma yazısını izliyor. Aşağıdan yukarı doğru akıyor. Yönetmen böylece "Rezervuar Köpekleri"nin, bu grubu oluşturan kişiler olduğunu belirtiyor.

Yalnızca sesi duyuluyor: "Larry! Tanrım Larry! Ben öleceğim galiba." "Hayır! sen ölmeyeceksin." Görsel açılma gerçekleştiriliyor: Bay Turuncu - gerçek adı Freddy - yaralanmış; kanlar içinde. Bir arabanın arka koltuğunda oturuyor: "Larry! Beni bir hastanenin önüne bırak Larry! Hiç kimseye bir şey söylemem!" Alıcı sert çevrinmelerle önce Bay Turuncu'yu, ardından Bay Beyaz'ı izliyor. Bay Turuncu'nun tıbbi müdahaleye ihtiyacı var. "Dinle beni! Şimdi buluşma yerine gidelim. Joe sana yardımcı olacaktır."

"Selamlık ataerkil düzen ve duygunun bir kalesidir. İlkel toplumlarda selamlık, danslar, dedikodu, konukseverlik, eğlence ve dinsel törenler yoluyla erkeğin toplumsal yaşamdaki gelişimini güçlendirir. Erkekler silahlarını da burada saklarlar" (Millet, 1968:97).

Buluşma yerine -depoya- geliyorlar; Larry, Freddy'i içeri taşıyor: "En büyük kim?" Ağır, rutubetli bir havası var deponun: Bir mağara gibi loş. Taş duvarlarıyla bir zindanı anımsatıyor: Her yere turuncu renk hakim. Kullanılmayan kimi eşyalar kağıtlarla sarmalanmış. "En büyük benim Larry." Freddy çok acı çekiyor. Larry onu yere yatırıyor: "Dur! Dur! Kafanı vurma. Kafanı yere vurma. Döşemeyi deleceksin!" Bu sırada Larry, Freedy'i rahatlatmak için pantolonunun kemerini açıyor. Bu eylem ayrıntı çekimlerle veriliyor: "Döşemede kocaman bir delik açacaksın!" Bu sahnede Freddy'nin erkekliği Larry tarafından yüceltiliyor: Bu yüceltme davranışı içinde cinsellik önemli bir yere sahip. İlk sahnede "Bir Bakire Gibi" adlı şarkıda kız "duvar delen cinsten" bir erkeğe rastlamıştı. Larry'nin Freddy'i yere yatırışı, aralarındaki temas, Freddy'nin yarasından akan kanın Larry'nin gömleğine bulaşması ikisi arasında var olan gizli bir eşcinsel bağı çağrıştırıyor.

"Malezya'da erkeğin hem silah deposu olarak kullanılan, hem de erkeklik sınavlarının yer aldığı törenlerin yapıldığı selamlıkların havası

beden hareketlerinden, zorbalıktan, ölmek ve öldürmekten ve eşcinsel oluşumlardan gelen bır pislikle ağırlaşmış, kokuşmuştur" (Millet, 1968:97). Millet'in **Cinsel Politika** adlı kitabında selamlık kültürü üzerine yaptığı çözümlemede yer alan bu saptama selamlık ile bu anlatının merkezi mekanını -"ana" mekan da diyebiliriz- oluşturan "depo" arasında açık bir benzerlik olduğunu gösteriyor: Millet, selamlık kurumun cinsel karşıtlık çerçevesinde bir güç merkezi olma işlevine dikkat çekiyor. Schurtz'a göre erkeklerin doğuştan bir arada bulunma duygusu ve gençler arasında babaca bir haz duyma itisi, onların kadınların aşağılık ve kısıtlayıcı beraberliğinden uzaklaşmasına neden oluyor.

Bay Pembe depoya giriyor. Panik içinde: "Bu neydi ha! Bu neydi?.. Bir tuzak olmalı. Evet! Evet, bir tuzak!" "Konuşmamız gerek!" Bay Beyaz ve Bay Pembe yan odaya girerek soygun hakkında konuşuyorlar: Bu eylem yönetmenin söylem düzeyinde izleyici için tasarladığı "tuzak"ın oluşturulması açısından önemli. Bu tuzak ilk önce izleyici ile Freddy arasında duygudaşlık ilkesine dayanan bir sürecin oluşmasını zorunlu kılıyor; ölmek üzere olan bir adamı, tek başına öylece bırakıp bir başka odaya gidip soygun üzerine konuşmak izleyiciye kabul edilmez görünüyor. "Beni bırakma! Larry!" Bay Turuncu çok kan kaybediyor!

Yalnızca Bay Beyaz'ı görüyoruz. Bir tuvalette. Açık turuncu bir renk kompozisyona bütünüyle hakim. Bay Pembe'ye "Bir sigara yak!" diyor. Çakmağını çıkarıyor. Dokuz kez çakmasına karşın çakmak alev almıyor. "Tak! Tak! Tak!..." İlk sahnede silahın patlama sesi ile cinsel edim arasında kurulan benzerlik ilişkisinin bu kez çakmağın çıkardığı sesle cinsel edim arasında kurulduğunu vurgulamak istercesine daha yakın bir çekim ölçeğine geçiliyor: Çakmağın çıkardığı sesle silahın çıkardığı ses arasında işitimsel benzerlik oluşturuyor. Elmasların Bay Pembe'de olduğunu öğreniyoruz. "Şimdi sakin olup, neler olduğunu gözden geçirelim!" Bu amaçla anlatıda ilk *geriye dönüş* (flash-back) kullanımına başvuruluyor. Bay Pembe kendisini kovalayan polislerden kaçıyor. Önüne çıkan ilk arabayı silah zoruyla durdurup içindeki kadın sürücüyü arabanın penceresinden dışarı çıkartıyor. Arabaya binip olay yerinden uzaklaşıyor. Kompozisyona hakim olan renk turuncu. Bir geriye dönüş kullanımı izleyici açısından çok önemli, çünkü izleyici ihtiyaç duyduğu görsel bilgiyi geriye dönüş sayesinde elde ediyor. Zaten izleyicinin işi bütün bu renk kodları ve yüzeysel tiplemelerle o

kadar zor ki. Sanki yönetmen izleyicinin anlatıdaki karakterlerden birisiyle özdeşleşmesini istemiyor. Bu istemin gerisinde yönetmenin oluşturduğu -bu yapı ataerkil kültürün içinde zaten var- cinsel etkinliği temel alan sınıfsal bir yapı yer alıyor: Bu sınıfsal yapının en alt katmanını kadınlar, fahişeler ve zenciler oluşturuyor. Erkek izleyicisiyle polisle beraber bu katmanın biraz üstünde yer alıyor. Anlatının henüz başlangıcında cinsel etkinliğin zihinsel etkinlikle örtüştürüldüğünü görmüştük. Özdeşleşme bütünüyle *soyut* bir süreç. Duyuşsal ve zihinsel yönleri var. Filmin hemen hemen bütün kompozisyonlarına egemen olan turuncu renk, anlatının izleyici tarafından kuşatılmışlığını vurguluyor. Bu vurgulama bütünüyle imgesel. Bu nedenle de ideolojik olarak çağrılmaya imkan sağlıyor. Özdeşleşmenin çok zor gerçekleşmesi erkekliğin yüceliğini göstermesi açısından önemli. Böylesine saf, erkeksi bir edim ancak yaşanarak elde edilebiliyor. Sanki yönetmen izleyiciye erkek olmak o kadar kolay bir şey değil demeye çalışıyor.

Bay Pembe bütün anlatı boyunca sağduyuyu temsil ediyor: "Bizi gammazlayan her kimse... bu deponun yerini de polislere söylemiştir. Buradan hemen gitmeliyiz." Larry yerde baygın yatmakta olan Freddy'i gösteriyor: "Kendisini hastaneye götürmemi istedi." "Tamam! Eğer istiyorsa götürürüz. Nasılsa hakkımızda hiçbir şey bilmiyor." Bay Beyaz "Freddy'e adımı ve nereli olduğumu söyledim" diyor.

İkinci geriye dönüş kullanımı: Larry ve Joe ortak dostlarından konuşuyorlar. Konu planlanan soyguna geliyor. Bu geriye dönüş kullanımıyla yönetmen izleyici ile Larry arasında duygudaşlık ilkesine dayanan bir süreç oluşturuyor.

Bay Beyaz ve Bay Pembe tartışıyorlar; tartışma kavgaya dönüşüyor, silahlar çekiliyor; Bay Sarışın'ın anlatıya dahil olmasıyla birlikte tırmanan gerilim düşürülüyor. "Nereye?" diye soruyor Larry. "Arabama!... Gerçekten görmek isteyeceğiniz bir şey var! Beğeneceğinize eminim." Beraberce Bay Sarışını izliyorlar. Bay Pempe: "Yine de burdan gitmeliyiz!". Bay Sarışın yakışıklı Eddy'yle telefonda konuştuğunu biraz sonra Eddy'nin depoda olacağını söylüyor: Onu beklemeliler! Bagaj kapağı açılırken alıcı bagajın içinde, sürprizin bulunduğu yerde. Kapak perde üzerinde bir görsel açılma gerekleştiriliyormuş gibi açılıyor. Sinema perdesi içinde ikinci bir çerçeve oluşuyor: Bay Sarışın, Bay Beyaz ve Bay Pembe gülümsüyorlar. Başka bir açıdan bagajın

içindeki sürpriz gösteriliyor: Bir polis gözlerini kamaştırıyor. Alıcı yeniden polisin bakış açısından bu üç adamı izliyor. Adamlar polisi bagajdan çıkarmak için alıcının üstüne doğru eğiliyorlar. Yönetmen izleyiciyi sürekli olarak polis kimliğinde çağırıyor, hatta "zor kullanıyor" (Althusser, 1994:35).

Filmin henüz başında "Like A Virgin" adlı hit parça üzerinde tartışılıyordu. "Bu kız çok kırılmış, birçok kere aldatılmış ve şimdiyse kendisine iyi bir erkek arıyor..." diyen Bay Sarışın'dı.. Diğerleri bunu pek tutmamıştı. Bu sözleri duyan izleyici ister istemez MM (Marilyn Monroe)'yi anımsıyor. Küçük yaşta tecavüze uğrayan, birçok kere aldatılan ve bütün yaşamı bir "baba" figürünü aramakla geçen MM'yi. Bunları söyleyen Bay Sarışın olunca bu çağrışım çok daha kolay gerçekleşiyor. Quentin Tarantino, bu çalışmasında Vick Vega tiplemesiyle çok özgün bir seks sembolü ortaya çıkarıyor. Bay Sarışın (Bomba) ve bu çok özgün seks sembolünü anlatının kilit sahnelerine yerleştiriyor (Okyay, 1995) (1).

Üçüncü geriye dönüş kullanımı: Joe telefonda birisiyle konuşuyor. Çerçevenin sağ kenarında bir adam var. Çok az yer kaplıyor. Kompozisyonun içindeyse doldurulacakmış gibi görünen büyük bir boşluk dikkat çekiyor: "Vick Vega geldi". Netlik alanı içerisinde yer alan Joe konuşmasını yarıda kesiyor ve "Kim?" diye sorarak özneyi vurguluyor. Adam yeniden "Vick Vega" diyor. "İçeri al" Netlik omuz üzerinden geriye dönüp alıcıya bakan adama kaydırılıyor: "Buyrun girin!" Netligin yeniden Joe'nun bulunduğu yere kaydırılmasıyla alıcı içeri doğru hareketleniyor, eş deyişle, tepki veriyor. Kısa bir süre sonra Vick Vega alıcının önüne geçiyor ve izleyici olayı Vega'nın amorsundan, onun arkasından izlemek durumunda kalıyor. Şimdi hareketi oluşturan, geliştiren ve yönlendiren öğe Vick Vega'nın kendisi. Peki ya izleyici? Biraz önce Vick Vega olarak çağrılmamış mıydı? Althusser, özne kategorisinin işleyişiyle, her ideoloji somut bireyleri somut özneler olarak çağırır ve adlandırır diyor (1994). Alıcı izleyicinin kendisine de bu konuda kolaylık göstermişti. Bu kolaylık yönetmenin genel tavrıyla karşıt bir tutum oluşturuyor.

Vega hapisten yeni çıkmış; geldiğini duyan yakışıklı Eddy babasının bürosuna geliyor. Şakalaşmalar! Derken güreş tutuşuyorlar. Schurtz'a göre spor ve savaş selamlık kurumunun temel taşlarını oluşturuyor. Vega'nın önemli bir sorunu var. Bir "gözetim" sorunu. Bu sorunun

çözümü üzerinde konuşuyorlar. Daha sonra Eddy'nin önerisiyle Joe, Vega'ya kendileriyle birlikte soygun işine girmek isteyip istemediğini soruyor.

"Selamlıkta büyük ölçüde cinsel etkinlik yer alır. Kuşkusuz tümünün eşcinsel ilişkisi olduğunu söylemek gereksiz. Ne var ki eşcinsel ilişkiye karşı olan tabu, cinsel enerjinin zorbalığa dökülmesini etkileyen itkilerden ve eğilimlerden çok daha güçlüdür. Cinsellik ve zorbalığın bu şekilde birbirine bağlanması, özellikle askeri bir kafa yapısının ürünüdür" (Millet, 1968:90). Bununla birlikte Millet selamlık çerçevesinde görülen eşcinselliğin olumsuz ve askeri tavrının, eşcinsel oluşumun bütün özellikleri içermediğine dikkat çekiyor. "Gerçekten de, aşırı erkeklik görüşüne dayanan savaşçı kafa yapısı açıkça belirgin olmaktan çok, gizli bir eşcinsel eğilim gösterir. Ve iki cinsiyeti bir arada sürdürme rolüne karşı alınan tavır, daha genç, daha yumuşak başlı, daha kadıncıl bireylere duyulan nefret, kökende kadına kaşı bir tutumun, ya da olumlu bir heteroseksüellik yerine sapık bir eğilimin varolduğunu gösterir". Bu saptama Tarantino'yla izleyici arasındaki ilişkinin dinamiğini netleştiriyor. Bu dinamik Vick Vega'yla polis arasındaki ilişkinin dinamiğiyle büyük ölçüde benzerlik gösteriyor. "Bu nedenle" diye devam ediyor Millet "selamlık beraberliğinin kökeni eşcinsel ilişkilerin koşullanmasından değil ataerkil koşullanmadan gelir"

Yakışıklı Eddy, Bay Pembe ve Bay Beyaz elmasları almak üzere depodan ayrılıyorlar. Vick Vega oturduğu yerden çevik bir hareketle yere atlıyor; sandalyeye bağlanmış olan polise doğru yürüyor. Ceketini çıkarıyor: "Eee, sonunda yalnız kaldık" Perdede yalnızca Vick Vega'nın görüntüsü var. İzleyici Vick Vega'yla yalnız kalıyor. Açı-karşı açı formasyonuna yeniden başvuruluyor. Alıcı Vick Vega'nın öznel çekiminde polise doğru yaklaşıyor: "Biliyor musun sanırım doğru adamı seçtin" Gülümsüyor. Bu sahnede kullanılan çekim açıları Vega'nın polise karşı sahip olduğu üstünlüğü vurgulayıcı nitelikte: "eee, ner'de kalmıştık?" "Sana söyledim değil mi? Benim hiçbir şeyden haberim yok. Henüz sekiz aydır teşkilattayım ben... Bana bir şey söylemezler. Kimse söylemez... istediğin kadar işkence et" Vega gülümsüyor: "İşkence ha!... İyi fikir... Bu fikri tuttum." Patronun bile tuzak olmadığını söyledi sana". Polis yanlış bir şey söylüyor: "Neyim?" "Patronun!" "Kusura bakma ahbap, sana bir şey açıklamalıyım; benim patronum yok! Anladın mı?" Polise sert bir tokat atıyor: "Evet! Evet! Anladım"

Alvak Bessi Marilyn Monroe üzerine yazdığı **The Symbol** adlı kitapta, Marilyn'in bir filminde söylediği şu cümleyi aktarıyor: "Ben hiç kimseye ait değilim! Kendime bile". (aktaran Mellen, 1991:95)

"Bu nedir böyle?" Eline bulaşan kanı işaret ediyor: Polisin üniformasına siliyor. Ardından çerçevenin sol tarafına doğru yürüyor ve masanın üzerinden bandı alıyor: "Seninle oyalanacak değilim! Tamam mı? Neyi bildiğin vaya bilmediğin umrumda değil. Yine de işkence edeceğim sana. Kaçışın yok!" Banttan bir parça koparark polisin arkasına "dolanıyor" "Bilgi almak için değil! Polise işkence etmekten zevk aldığım için" (Althusser, 1994:33). Althusser, polisin ve hapishanelerin devletin baskı aygıtını oluşturduğunu söylüyor. Buradaki baskı terimi söz konusu devlet aygıtının zor kullandığını belirtiyor. "İstediğin her şeyi anlat. Hepsini duymuşumdur. Çabuk ölmek için dua et!" Gülümseyerek polisin karşısına geçiyor: "Çünkü yavaş yavaş öleceksin!" Silahını polise doğrultuyor: Roheim'e göre selamlık kültüründe penis bir silah olarak görülüyor ve diğer bütün silahlarla eşit kılınıyor. "Kurbanının çırpınışlarını seyrediyor bir süre, daha sonra yeniden çerçevenin sol tarafına yürüyor ve çizmesinin içinden bir ustura çıkartıyor: "Yetmişli yılların rock'n roll müzikleri programını dinler misin? Ben ona bayılıyorum". Radyoyu açıyor ve usturayı kendi yüzünde gezdiriyor. Ardından Bay Turuncu'nun yanına giderek ölüp ölmediğini kontrol ediyor. Hiç kıpırdamıyor. Özünde erotik bir dans bu. Bir yandan da şarkıyı söyler gibi yapıyor. Tutsağının önüne geldiğinde bir an için duruyor ve usturasını sallıyor. Çığlık! Kölesinin çenesini eliyle kavrıyor ve rahat durmasını söyleyerek kulağını kesiyor. Bu sırada alıcı bu şiddet edimini daha fazla izleyemeyen bir izleyicinin başını ters yöne çevirmesi gibi yönetmene göre "kadınsı" bir harekettir bu- tavandan sarkan ampulü çerçeveliyor. Roheim, tutsakları hadım etme geleneği anatomik durumla silahın nasıl birbirine karıştırıldığını belirgin bir biçimde örnekler, diyor (aktaran Millet, 1968:90). Vick Vega elinde kesilmiş kulakla çerçeveye giriyor: "Sen de zevk aldın mı?..." Kesik kulağı ağzına yaklaştırıyor: Kulak deliğine doğru: "Hey! Neler oluyor? Duydun mu?" Gülümsüyor. Vick Vega eline bulaşan kanı yine tutsağının üzerine siliyor: "Bir yere gitme! Hemen geleceğim" Alıcı dışarıya çıkan Vega'yı izliyor. Fonda müzik çalmaya devam ediyor. Arabasının bagajından bir benzin bidonu alıyor Vega. Deponun, üzerinde "Park Yasaktır" yazısı bulunan tahta kapıdan içeri giriyor. Ve yeniden dans etmeye başlıyor. Tutsağının üze-

rine benzin döküyor: Polis yalvarıyor: "Lütfen beni yakma!.." "Ne o? Yoksa yakıyor mu?" Çakmağını çıkarıp çakıyor. Çakmak ilk seferinde alev alıyor- Tarantino anlatıda daha önce yer alan sahnelerden birinde çakmağın çakılması cinsel ilişki ile bağdaştırmıştı. Ateş arınmayı sağlayan suyun yerine geçiyor. Bunun sonucunda cinsel edim ve ölüm de arındırıcı bir niteliğe bürünüyor. İşkencenin bir tür arınma töreni olarak sunumuna pornografide de rastlıyoruz. Ölümün bu arındırıcı niteliği karşımıza yine çıkacak. Yeni Ahit Bap-3'te Tanrı'nın günahkarları Ruh'l-Kudüs'de su ve ateş ile vaftiz edeceği söyleniyor (Yeni Ahit, Bap:3).

Yaşamı yok etmek için bir tek nitelik şiddete bavurmak yeter, diyor Fromm. Şiddet edimini oluşturan bir başka şiddet türü de ister hayvan, ister insan olsun, bir canlı üzerinde tam ve kesin denetim sağlama dürtüsü. Bu dürtü sadizmin özünü oluşturur. Sadizmin özü başkalarına acı vermek değil. Sadizmin gözlenebilen tüm değişik türleri tek bir temel dürtüye dayanıyor. Başka birisinin üzerinde tam bir egemenlik kurmak, onu isteklerimizin çaresiz nesnesi durumuna sokmak, onun tanrısı olmak, onunla istediğimiz gibi oynayabilmek. O insanı aşağılamak, tutsak etmek asıl amaca giden yollardır Fromm devam ediyor-, asıl amaçsa o insana acı çektirmektir; çünkü kendini savunma gücünü yitirmiş bir insan üzerinde ona zorla acı çektirmekten daha büyük bir egemenlik kurmak yolu yoktur. Sadist dürtünün özünde, başka bir kişi üzerinde kesin egemenlik kurmanın getirdiği zevk yatar. Aynı düşünceyi, sadizmin amacı insanı bir nesneye, canlı bir şeyi cansız bir şeye dönüştürmektir, diyerek de dile getirebiliriz; çünkü tam ve kesin denetim altında canlılar yaşamın tek temel niteliğini, özgürlüğünü yitirirler (Fromm, 1994:27).

"Söyleyeceklerin bitti mi?" Benzini ateşleyecek! Tak! Tak! Tak!... Bay Sarışın'ın göğsünde kurşun delikleri açılıyor. Bay Turuncu otomatik tabancasındaki bütün kurşunları Bay Sarışın'ın gövdesine boşaltıyor; kurşunlar bittikten sonra bile ateş eder gibi yapmaya devam ediyor; aşırı bitkin ama, silahı hedefini şaşırmıyor. Daha sonra silahını kendisine destek yaparak doğrulmaya çalışıyor. Roheim, ilkel kavimlerdeki selamlık düzenin ataerkil özelliğini vurguluyor ve burada yaşayanların komünal, dinsel yaşantılarının "somutlaştırılmış penis tapımı çevresinde birleşen ve toplumlarına kadınları sokmayan bir grup erkek" olarak tanımlıyor (aktaran, Millet, 1968:89). **Rezervuar Köpekleri** adlı bu filmde "silah" somutlaştırılmış penis olarak ortaya çı-

kıyor. Söz konusu tapım güç ve öldürme eylemiyle çok yakından ilişkili. Hatta bu tapım çok daha ileriye giderek metalaştırılmış penis tapımına dönüşüyor.

"Hey! Senin adın ne?" "Marvin Nash" Polisin kanlı suratı yakın çekimlerle veriliyor. Şiddet bir imaj olarak sunuluyor. Yalnız bu sunum şiddetin siyasi niteliğini yadsımıyor. "Dinle Marvin!" diyor Freddy "Ben... ben polisim. Adım Freddy Nurnberg." "Evet! Biliyorum." Maruz kaldığı şiddet eylemlerine rağmen Freddy'nin gizli polis olduğunu söylememiş.

Bu sahneyle izleyici bunun söylem düzeyinde tasarlanmış bir "tuzak" olduğunu anlıyor. İzleyici yönetmen tarafından "tuzak"a düşürüldü. Zihinsel etkinlik yönetmen tarafından kodlanan bu dizgede cinsel etkinlikle bağdaştırılmıştı. Bu izleyici ile yönetmen arasında var olan siyasal ilişkinin bir sonucu. İkisi de metin üzerinde, dolayısıyla da anlam üzerinde egemenlik kurmaya çalışıyor. Bu "tuzak"la birlikte, Freddy Nurnberg ile izleyici arasında yeni bir duygudaşlık sürecinin oluşturulması gerekiyor. Bu süreç oluşturulmadığı takdirde izleyici Freddy'den uzaklaşabilir. Larry onu depoda yere bırakıp Bay Pembe'yle yan odaya geçtiği zaman izleyici onun için endişe duymuştu. Tıpkı Larry gibi. O da Freddy için endişeleniyordu. Bu amaçla Tarantino geriye dönüşlerden oluşan bir sekans kullanımına başvuruyor. Böylece izleyiciye bir yandan Freddy'nin bu iş içine nasıl ve daha da önemlisi neden girdiği sorularını cevaplayacak ipuçları verirken diğer yandan da renk kodunun yerini alan isimle birlikte Freddy Nurnberg, Bay Turuncu olmaktan çıkıyor ve böylece insansılaşıyor. Bu geriye dönüşlerden birinde Freddy amiriyle bir kafede buluşuyor: Onunla Joe hakkında konuşuyorlar: "Nasıl biri?" Freddy Joe'yu tanımlamak için "görünmez kadın" motifini kullanıyor. Bir binanın çatısındalar. Amiri "Tuvalet masalını kullanacaksın!" deyip Freddy'nin eline bir metin tutuşturuyor. Freddy metni yüksek sesle ezberlemeye çalışıyor. Freddy tuvalet masalını Joe ve çetenin diğer üyelerine anlatırken metin görselleştiriliyor. Yönetmen böylece anlatıya bir yandan hareketlilik kazandırırken, diğer taraftan da izleyicinin gördüklerinden kuşku duymasını; bunun sonucunda da anlatıyı belirli uzaklıktan izlemesini sağlıyor. Bu uzaklık daha önceleri kurulan sözel yapı ile sağlanıyordu. Bununla birlikte daha önce de belirttiğim gibi izleyiciyle metin arasına konmaya çalışılan bu uzaklık, yönetmenin, edilgen bir konumda olması nedeniyle izleyiciyi "aşağı"-kadınsı bir konumda görmesiyle ya-

kından ilişkili. Hacker, Myrdal ve Dixon'ın zencilerle kadınlar üzerine yaptığı karşılaştırmalarda kamuoyunda var olan bu tür bir eğilimden bahsediliyor: "...bilgisizliğin getirdiği bir çaresizlik havasına bürünme gibi taktikleri geliştirmek zorunda bırakırlar" (aktaran Millet, 1968:90). Daha sonra Freddy'i evinde görürüz. Küçük bir ev: Duvarlar mavi ve pempe renge boyanmış. Kapının hemen yanına asılmış bir haç dikkat çekiyor. Teypten yükselen bir folk şarkısı fonda yer alıyor. Bir kadın vokalistin duygulu sesi aşkı ve mutluluğu anlatıyor. Telefon çalıyor. Yakışıklı Eddy, Bay Pembe ve Larry aşağıda arabada onu bekliyorlar. Freddy kapıdan çıkacağı sırada bir şey unutmuş gibi geri dönüyor ve içinde birçok metal paranın bulunduğu kasaden yüzüğünü alıyor; Judas İsa'ya ihanet etmenin karşılığında otuz gümüş sikke almıştı bu para Hıristiyanlıkta kanlı para olarak da biliniyor (Ambjömsen, 1994:167). Dışarı çıkacağı sırada elini bir silah gibi kapıya dayıyor; sağ tarafındaki aynaya bakıp, "Beni yüzüstü bırakma! Sana hiçbir şey olmayacak!" Kendisiyle mi yoksa izleyiciyle mi konuşuyor? Sanki bütün bunları izleyiciye söylüyor. Dışarı çıkıyor.

Aynadaki yansımasına bakarak söylediklerini izleyiciye söylediğini doğrularcasına, bir arabada-arabanın yalnızca ön camı bir ikinci sinema perdesi gibi çerçeve içinde yer alıyor-"görünmeyen" bir adam "görünmeyen" bir diğerine: "İşte! Adamımız gidiyor" diyor. "Gizli polis olmayı kabul ettiğine göre, bu adamın kafasındaki tahtalardan bir kaçı eksik olmalı!" Araba, Freddy'nin bindiği arabanın ardından hareket ediyor. İzleyici bu "görünmeyen" adamların Freddy'i korumakla görevli iki polis olduğunu doğallıkla düşünebilir. Bu noktada da izleyici ile polis arasında koşutluk oluşturuluyor. Yine arabada-ama bunlar sinema perdesi önünde yapılan olağan konuşmalar da olabilir. "Bisküvi istiyor musun?" Görünmeyen diğeri: "Evet! Çikolatalısından ver."

"Devletin Baskı Aygıtı ile Devletin İdeolojik Aygıtları arasındaki bir diğer önemli ayrım;..." diyor Althusser "Devletin (Baskı) Aygıtının, kendi hesabına baskıya tümüyle öncelik (fizik baskı dahil) verirken, ideolojinin burada ikinci bir işlevi olmasıdır. Ordu ve polis hem kendi uygarlıklarını ve yeniden üretimlerini sağlamak için, hem de dışarıya sundukları değerler ile aynı zamanda ideolojiyi kullanarak işlerler" (1994:35).

Freddy arabada Bay Pembe, Yakışıklı Eddy ve Larry'le beraber sohbet ediyor. Zenciler, fahişeler ve kadınlar aşağılanıyor; tek bir şey

den bahsediyorlarmış gibi. Millet, Myrdal, Hacker ve Dixon'ın zencilerle kadınlar arasında yapmış olduğu karşılaştırmalara dikkat çekiyor. "Bu karşılaştırmalar kamuoyunun, zeka yoksunluğu, içgüdüsel ya da duyusal haz, ilkel ve çocuksu bir duygusal yapı, cinsellik konusunda düşlenmiş bir eğilim ya da ataklık, kendi cinslerinden olanlarla birlikte olma isteği, düzenbazlık, yalancılık ve gerçek duyguların saklanması gibi özellikleri zencilere ve kadınlara aynı biçimde yüklediklerini ortaya koyuyor" (1968:235). Her iki grup da, hoşa gitme çabasında geliştirilmiş, yalvaran, aşağıdan alan tavır, egemen grubun zayıf ve can alıcı noktalarını bulma eğilimi, bilgisizliğin getirdiği bir çaresizlik havasına bürünme gibi taktikleri geliştirmek zorunda bırakılıyorlar. Millet, fahişelerin aşağılanmasının, kendi kendilerini küçük görmelerininin ve toplumun onlara karşı takındığı tavrın, genel tutumu cinselliğe karşıt olan ve erkekleri cezalandırmayı düşünmediği konularda kadın cinselliğini cezalandıran bir kültürün yansımasından başka bir şey olmadığını söylüyor: "Ataerkil bir yandan kadını cinsel nesne olmaya iterken, öte yandan da kadına yazgısı demek durumuna gelen cinsellikten haz duymayı öngörmemiştir. Kadın, hemen hemen sadece cinsel bir varlık olarak görüldüğü halde, cinselliği yüzünden acı ve hatta utanç duymaya mahkum edilir. Fahişelerin cinsel etkinliklerinin amacı kendi duyacakları haz değildir" (aktaran Millet, 1968:62).

Anlatıda başvurulan geriye dönüşleri soygun öncesi durumun anlatıldığı geriye dönüşler ve soygun sonrası durumun anlatıldığı geriye dönüşler olmak üzere iki gruba ayırabiliriz. Öncesi ve sonrası ayrımını yaptığımız soygun filmde görsel olarak sunulmuyor. Soygun anında ve soygun sonrasında olan olaylar çoğunlukla sözel bir anlatımla izleyiciye sunuluyor. Soygun sonrası durumun anlatıldığı geriye dönüşlerden ilkinde Larry, Freddy ve Bay Kahverengi peşlerindeki bir polis arabasını atlatmaya çalışırlarken Bay Kahverengi arabayı önündeki bir arabaya bindiriyor. Başını arabanın direksiyonuna çarpıyor. Başındaki yaradan akan kan gözlerini örtüyor. "Kör oldum! Kör oldum değil mi?" Kör olma korkusu iğdiş edilme korkusuyla çok yakından ilişkili: "Hayır! Yalnızca gözlerinde kan var." Larry elinde iki adet otomatik tabanca durmaksızın ateş ediyor. Polis arabasının camlarını delen mermiler polisleri delik deşik ediyor. Bay Kahverengi ölüyor. Yönetmenin canlandırdığı Bay Kahverengi'nin ölmesi izleyicinin söylem düzeyinde anlatıya girişini daha da kolaylaştırıcı nitelikte. Çünkü izleyici sinema salonunda edilgin bir konumda yaşadığı yapay deneyim nedeniyle yö-

netmen tarafından erkek olarak dikkate alınmıyordu. Larry ve Freddy kaçıyorlar. Önlerine çıkan bir arabayı silah zoruyla durduruyorlar. "Arabadan in!" Freddy arabanın kapısını açınca kadın şoför ateş ediyor ve Freddy karnından yaralanıyor. Freddy kadını öldürüyor.

Daha sonra aynı arabayla Larry, Freddy'yi buluşma noktasına götürüyor. Bu geriye dönüş filmin başlangıcındaki sahneyle birleşiyor ve sona eriyor. Bu birleşme filmin başladığı "şimdiki zaman"la filmin bu geriye dönüşten sonraki "şimdiki zaman"ı arasına belirli bir "uzaklık"ın yerleştirilmesi açısından önemli. Bu noktadan sonra "Soygun sırasında neler oldu?" sorusu yerini "Şimdi ne olacak?" sorusuna bırakıyor. Anlatı artık düz zamansal çizgide ilerleyecek.

Rezervuar Köpekleri'nde şiddet olgusunun sunumu Ruby Rich'in yeni şiddet filmleri üzerine yazdığı makalede belirttiği gibi "bireysel" bir nitelik taşıyor. Bununla birlikte şiddet olgusu bu anlatıda bir iletişim biçimi olarak ortaya çıkıyor (1992:6). Bu öğe bireysellik olgusuyla da çok yakından ilişkili. Değişime karşı duyulan tepkinin şiddet olgusunun bu filmdeki sunumunun altında yatan öğe olduğu söylenebilir. Bu yönüyle Japon sinemasındaki ***yakuza ve jidiageki*** türü filmlerle benzerlik gösteriyor. Morean, Japon sinemasındaki bu "tür" filmlerde şiddet olgusunun özünde, süreçleri itibariyle, Batılılaşma ve barışla giderek daha "kadınsı" hale gelen toplumda, ataerkil üstünlüğün bir yeniden vurgulanması olduğunu söylüyor. Ona göre ***yakuza ve jidiagki*** filmlerinin her şeyi, bir zamanı durdurma girişimi (1989:146). Ünlü Japon yazar Yukio Mişima, Morean'a hak verircesine "Zaman insanı değiştirir, onları tutarsız ve fırsatçı yapar, insanları dejenere eder, ender olarak da yüceltir. Yine de insanlığın daima ölümle karşı karşıya bulunduğu, bir andan diğerine geçişten başka gerçek olmadığını varsayarsak, zamanın akışı ona gösterdiğimiz saygıya değmez" diyor, görüldüğü gibi bu şiddet tutkusu zamanın akışındaki geçicilik ve süreksizlik hakkında Japonların derinlemesine duyduğu hislerle yakından ilişkili. Düpedüz yüksek bir estetik saygı gören şiddet imajları, zamanın bu akışına karşı bir protestoyu temsil etmek işlevini görüyorlar; bu bakımdan özellikle de ölüm, bir kurtuluş ve arınma duygusu sunuyor (1989:145). Bu özgecilik nosyonu, erkeğin kendisini düşünmesinin ötesine geçmesini, iyi ve kötü, doğru ve yanlış, güzel ve çirkin ikiliklerinin ötesindeki tinsel hiçliği sezgiyle algılamasını gerektirir. Bu bakımdan anti-dil olduğu söylenebilir. Ancak dil, pek çok bakımdan bizi, zamanın farkına vardırır. Japonya'da -ve hiç kuş-

kusuz pek çok toplumda da- güzelliğin değerlendirilmesi, cinsel doruk ve ölümle karşı karşıya kalındığında özgeciliğe erişilmesi, bunların hepsi de dilin insan zihninden uzaklaştırdığı ve zamanın fark edildiği anlardır. Ve aynı zamanda da zamanın fethedilmesi, kendi ile öteki arasındaki boşluğun da fethedilmesi haline gelir. Kısaca şiddet bir tür "iletişim"dir.

"Şimdi anlıyorum artık. Şimdi bu sevinci anlıyorum. Aslında sevinç değil saldırganlığın içgüdüsel boşalımı demek gerekir buna. Kemiğin kendi çenesinin kuvveti karşısında ezilişini hissetmek bir boşalım, bir zevktir. İşte o zaman bir başka hayvanın en iç noktasına kadar nüfuz edebilmişsin demektir. Bütün memeli hayvanların en gizli hazinesidir kemik iliği. Kan dokuları burada üretilmektedir" (Ambjömsen, 1994:164). Bu parça Ingvar Ambjömsen'in -genç bir Norveçli yazar- **İnsan Postuna Bürünmüş Köpek** adlı romanından alınma. Özellikle şiddetin bir iletişim biçimi olarak sunumu nedeniyle burada kullanmaya uygun. Bu sunum parçadan da anlaşılacağı gibi sadomazoşist öğeler içeriyor. Bununla birlikte şu cümleler bu olgunun gerisinde yatan insansı gereksinimi çarpıcı bir biçimde ortaya koyuyor. "Kemik çiğnemek bir iletişim biçimidir. Hayatta en sahici olan, en içten bir telefon görüşmesi. Doymak için değil, daha az yalnız olmak için. Ölü bir kentte pis bir köpeğe bu da yeter. İlik."

Yakışıklı Eddy, Bay Pembe ve Bay Beyaz içeri giriyorlar -elmasları almaya gitmişlerdi. Larry Ferddy'e doğru koşarken, Bay Pembe ve yakışıklı Eddy Vega'nın kapısının dibindeki cesedinin başında toplanıyorlar. "Burada neler oldu?" "Bay Sarışın çıldırdı" diye cevap veriyor Freddy, Yakışıklı Eddy'nin sorusuna. "Polisin... polisin kulağını kesti... Onu canlı canlı yakacaktı" "Bu polisin mi?" Yakışıklı Eddy polisi öldürüyor. "Bunu yutmam! Bana neden doğruyu anlatmıyorsun?" "Neden anlatsın? Daha çok mu yalan söylesin?... Bizi o ele verdi!" En sonunda beklenen Joe kapıdan içeri giriyor. "Yanılıyorsun Joe!" "Yanılmıyorum. Bu adam Los Angeles polisinden". "Kanıtın yok!" "Ben bu adamı iyi tanıyorum!" diyerek Freddy'i savunmaya devam ediyor Larry (aktaran Moreau, 1989:146). Joe silahını çekip yerde bir kan gölünün ortasında yatmakta olan Freddy'e doğrultuyor. "İçgüdüler kanıt gerektirmez. Onu bu işe aldığım için deli olmalıyım!" "Buna izin veremem Joe!" Larry silahını çekip, silahını Freddy'e doğrultmuş olan Joe'ya doğrultuyor. Yalnızca silahların gösterildiği çekimler olayın bir penis tapımı niteliğini görselleştiriyor.

Silahlar ucuca geliyor. Aralarında yalnızca birkaç santim var. Yerde yatmakta olan Freddy'nin silahıysa Yakışıklı Eddy'e doğrultulmuş. "Joe" diyor Larry "Onu öldürürsen ölürsün... tekrar ediyorum öldürürsen ölürsün..." "Larry, biz dostuz babamı seversin... Ben de seni severim ama bütün bu kurşunları kalbine sıkarım şimdi silahını indir!... Hem de hemen!"

Lawrance'ın eserleri üzerine yaptığı bir incelemede şöyle devam ediyor Kate Millet. "Sadist pornografinin uç noktası hep cinayetle belirlenir. Lawrance'ın film kahramanlarını anımsatan din adamları da yaptıkları işin farkındadırlar ve çırılçıplak olarak bir çeşit barbarca kendinden geçmişlik içindedirler. Fallik güneşin fallik buzda yansıması ve fallik bıcağı kaldırıp dişi kurbana indirmesi için işaret vermesini beklerler. Bıçağın kadının kalbine sokuluşu ölümcül çiftleşmeyi belirler" (1968:436).

Millet'e göre bu anlatım cinsel yamyamlığın simgesidir. Bıçak penisi ve penisin sokuluşunu, mağara rahmi ve yatağı temsil etmekte ve bu öldürme olayının sonunda kurbanın gücü elde edilmektedir. Cinsel organların öldürücü araçlara dönüştürülmesi Lawrance'ı cinsellikten savaşa itmiştir. Bu belki de cinselliğin öldürmeye dönüşmesidir (1968:436).

"Ateşle ve kendini boşalt" görüşündeki erkeklik düşüncesine bağlı bir kanlı cinsel curcuna. Bütün silahlar aynı anda ateşleniyor. Dört adamın dördü de yere düşüyor. İniltiler. Bay Pembe bir savaş alanına dönüşen depodan cesetlerin üzerinden atlayarak çıkıyor. Eddy ve Joe ölmüş. Larry ve Freddy hâlâ yaşıyor. Larry sürünerek Freddy'e yaklaşıyor. Onu kucağına almaya çalıyor. "Afedersin! biraz daha dayan n'olursun!". "Ben polisim Larry... özür dilerim... ben, ben polisim...". İhanet! Freddy'nin itirafi Larry'nin iniltisine karışıyor. Larry getsemani bahçesindeki İsa gibi... Polis arabalarının siren sesleri yaklaşıyor. Larry'nin başı önüne eğik; inilti ve böğürtü arası bir ses. Silahını Freddy'nin ağzına dayıyor. Alıcı yavaşça Larry'e yaklaşıyor. Freddy'i çerçevenin dışında bırakıncaya kadar. Larry doğrudan izleyicinin gözlerine bakıyor. İzleyicinin bulunduğu yerde polisler olmalı. Yalnızca sesleri duyuluyor. "Kımıldama indir silahını! Yoksa beynini dağıtırım! Sakın yapma!" Patlayan silah sesleri duyuluyor: Larry -ve belki Freddy de çerçevenin dışına savruluyorlar.

"Yine bu tür filmlerde ölüm erkeğin yerine getirebileceği en saf edimlerden biri olarak görülür" diyerek devam ediyor Brian Moreau. "Anlamlı ilişkilerin ancak erkekler arasındaki ilişkiler olduğu bir erkekmerkezli dünya buluruz. Ölüme dayanan bir tür 'homoseksüel şövalyelik' buluruz" (1989:140). Film kahramanları sık sık akıl almayacak kalabalıktaki düşmanlara karşı kusursuz bir intihar durumunda birlikte ölürler. Sık sık da bu "orgazmik final" onların mutlu göründüğü tek andır. "Uçağını gülümseyerek pike dalışa geçiren kamikaze pilotun stereotip imajı da budur" (1989:140).

NOTLAR

1- Marilyn Monroe Yaşamı ve Filmleri von Joan Melleu. Elvin Kitabevi. 1991. s. 175. Düzenleyen: İlhan Özer.

"R. Köpekleri" adlı filmi izleyenler, pledas ile "Blonde" arasındaki ilişkinin nasıl dönüştürülmüş olduğunu bu bölümü okuduktan sonra anlayacaktır. "Marilyn **The Asphalt Jungle**'da bundan pek hoşlanmayan Louis Calhem'i amca diye çağırmıştır. En önemli sahne de Calhern'i polise ihbar etmesidir. Bütün mazeretlerini geçersiz kılarken bir çocuk gibi davranmıştır. Küba'ya gitme hayalleri ile ilgili reklam afişlerini göstermek için odada oradan oraya koşuşturmuştur. Beyaz bir mayonun üzerine yeşil bir mayo giyerken aptalca sevinmiştir. En sevdiği sözcük 'yipes" (sevinç ifadesi)'dir. Onu sorgulayan polisin işi epey zordur, çünkü düşüncesizce polise kur yapmaya başlar. Ancak polis memuru büyük sabırla sorguya devam eder ve sonunda Marilyn havadan sudan konuşurken, Calhem'i ele verir."

2- K. Millet, s. 90.

3- Aktaran: von Woah Mellen M.M. Yaşamı ve Filmleri. 1991, s. 95.

4- Aktaran: K. Millet, s. 90.

5- Yeni Ahit. Bap. 3.

KAYNAKÇA

Althusser, L. (1976) **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**. çev: Y. Alp ve M. Özışık. İstanbul: İletişim Yayınları.

Arnbjörnsen, L. (1994) **İnsan Postuna Bürünmüş Köpek**. çev: B.G. Syversten. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Freud, S. (1905) **Cinsiyet Üzerine**. Çev: A. A. Ökeş. İstanbul: Say Yayınları, 1993.

Fromm, E. (1994) **Sevginin ve Şiddetin Kaynağı**. Çev: S. Budak. Ankara: Öteki Yayınları.

Mellen, V. J. (1991) **Marilyn Monroe, Yaşamı ve Filmleri**. Çev: İ. Özer, Ankara: Ekim Kitabevi.

Millet, K. (1968) **Cinsel Politika**. Çev: S. Selvi. İstanbul: Payel Yayınları, 1987.

Moreau, B. (1989) "Şiddetin Güzelliği; Japon Sinemasında Jidaigeki, Yakuza ve 'Çıplaklı' Filmler", D.Riclus ed. **Antropolojik Açıdan Şiddet.** İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Okyay, S. (1995) "Tedirgin Edici Aşinalık", **Cumhuriyet Gazetesi**. (15 Eylül 1995).

Rich, R. (1992) "Art House Killers", **Sight and Sound.** 2(8):5-6.

Amerika'yı Yalnız Vietnamlılar Bağışlayabilir

Amerika'yı yalnız Vietnamlılar bağışlayabilir. Başka kimsenin Vietnam'da yaptıklarından ötürü Amerika'yı bağışlaması mümkün değildir. Bu yalnızca Vietnamlıların hakkıdır.

Onat Kutlar

Mukadder ÇAKIR AYDIN

I. Hollywood'da Vietnam

Üç milyona yakın genci Vietnam'a gönderen Amerika bunların altmış binini kaybederken, daha fazla sayıda genci yaralı, sakat ya da ruhsal travma geçirir halde karşısında buldu. Bu insanların gözünde Amerika'nın yanlış politikasının savunulur tarafi kalmamıştı.

Büyük bombardımanların emir subayı Başkan Nixon 1970'de yaptığı bir konuşmada hâlâ hiçbir gerekçesi meşru görülmeyen bu savaşın nedeni olarak en son şu açıklamayı yapıyordu. Bu savaşta biz kendimizi sınıyoruz; irademizi ve karakterimizi sınıyoruz. ABD halkı, küçük bir grubun saldırganca meydan okumasını göğüsleyemeyecek midir? Bunu başaramazsa tüm dünya ABD'nin güçsüz olduğunu sanacaktır.

İşte ABD politikasının en kritik sorunu bu idi: Kendisini kanıtlamak. Savaşı kaybetmek ise (hele yoksul bir halk karşısında) onu kendi gözünde alçaltacaktı. Yani ABD'nin sorunu Vietnam değil kendisiyleydi. Bu nedenle bu savaşın yıkımı ABD için çok büyük oldu. Bunun bilincinde olan Hollywood ise ne halkı ne de orduyu karşısına almaktansa beklemeyi tercih etti. Yaraların kapanmasını depresyon ve şokların atlatılmasını bekledi. Savaş yılları boyunca, değil Vietnam, savaş filmleri bile hemen hemen hiç çekilmedi. Oysa savaşa karşı çıkanlar Vietnam üzerine filmlerin yapılmasını ısrarla istiyorlardı. Adeta sinemanın gerçekleri açıklayıp savaşı durduracağına inanıyorlardı. Hollywood, toplumsal belleğin gerçekleri unutmasını, Vietnam Savaşı'nı orduya ters düşmeyecek tarzda işleyebileceği zamanı, çarpıttığı gerçekleri reddetmeden alacak sosyal zeminin oluşmasını bekledi. Ta ki 1978 ve 1979'lara dek... Amerika'nın Vietnam'ı terketmesinin üzerinden (27 Ocak 1973) altı yıl geçmişti. Bu nedenle Hollywood'daki Vietnam filmlerinin en önemli özelliği, Vietnam Savaşı üzerine olmayıp, daha problemli ve zor bir konu olan ama yanıltma tehlikesini içeren savaş sonrası Amerikan duyguları ve ruhsal durumu üzerine yapılmalarıdır. Biz, çok sayıdaki bu filmlerden ancak birkaçma ilginçlikleri ölçüsünde yer vereceğiz:

The Green Berets (Yeşil Bereliler, 1968): John Wayne'in yönettiği ve oynadığı **Yeşil Bereliler** genelde tutucu bir yaklaşım sergiler. Filmde ABD'nin Vietnam'a saldırısını eleştiren bir gazeteci, savaş yanlısı Yeşil Berelilerce Vietnam'a gerçekleri görmeye çağrılır. Oraya gidince ABD'nin haklılığını gören gazeteci, döndüğünde bunları gazetesinde yazacaktır. Savaşın henüz bitmediği yıllarda çekilen bu film, gerçekleri çarpıtan savaş yanlısı ve Vietnamlıları yanlış tanıtan bir film olarak iz bırakmıştır.

Vietnam filmlerinin çoğunda Hollywood orduya ve devlete eleştirel yaklaştığında bile, radikal anlamda bir eleştiri düzeyine ulaşamamıştır. Bunda, tüm savaş filmlerinin çekiminde ordunun desteğine olan ihtiyacın da payı vardır. Eleştiri, kârlılık ibreleriyle, orduyu zor duruma sokmamanın sınırlarına hapsedilmiştir. Bu nedenle en eleştirel filmde bile aranılanın tümü yoktur. En genel tema, savaşın korkunçluğu, sonuçları, askerlerin çektiği acı, ordu disiplini gibi konulardır. Ayrıntıda ise ABD'nin Vietnam'da bulunmasının gereksizliği, haksızlığı, politikalardaki yanılgısı hiç ele alınmaz. Sanki böyle bir sorun yaşanmamış, olmamış gibi üstü örtülür, gerçek anlamda sorgulanmaz.

Coming Home (Eve Dönüş, 1978): **Eve Dönüş** Vietnam Savaşı gazilerini doğrudan anlatan ilk filmdir. Yüzbaşı Bob (Bruce Dern) savaş yanlısı bir asker olarak Vietnam'a gider. Karısı Sally de (Jane Fonda) gönüllü olarak bir Vet (Vietnam Savaşı Gazisi) hastanesine girer. Burada, Vietnam'dan belinin aşağısı felçli olarak dönmüş olan Luke (John Voight) ile tanışır ve beraberlikleri ilerler. FBI'ın bu beraberliği haber vermesi üzerine savaştan sakat dönen Bob intihar eder.

Savaşın Amerikalılara çektirdiği acıyı anlatan sözde savaş karşıtı bir filmdir **Eve Dönüş.** Tümü ABD'de geçer ve Vietnam Savaşı'nın özel yapısına, uygulanan politik teröre değil, genelde savaşa karşı çıkar. Eleştirel olamadığı için politik açıdan oldukça tehlikesizdir.

The Deer Hunter (Avcı, 1978): Yönetmenliğini Michael Cimino' nun yaptığı ve Amerika'da yaşayan üç Rus azınlığın Vietnam Savaşı'na katılmalarını, orada yaygın olan rus ruleti ile karşılaşmalarını, ülkesine dönenlerin ya da dönemeyenlerin yakınlarının yaşadığı psikolojik travmayı işleyen bir filmdir. Cimino Amerika'nın suçlarını gizlemekte, Vietnamlıların şiddetini vurgulamakta oldukça başarılıdır. Amerikalılar savaşı başlatmalarına rağmen, onun kurbanı olan tek taraf gibidirler. Film bazı sahneleri sanat yüklü, duygulu ve kolay anlaşılır bir filmdir. Ancak kahramanların savaşa değin hiçbir kaygı ve öfkeleri yoktur. Hatta yılgın ve bitkin olarak döndüklerinde bile. Konuşacak güçleri bile kalmadığından Amerikan milli marşını söylerler. Bu sahne, yenilse bile Amerika'nın hâlâ kendinden hoşnut olduğunun felsefesi, bir iman tazeleme ve bir kendine dönüş telkinidir.

Murat Belge'nin yorumuna göre **Avcı,** geleneksel Amerikan değerlerinin çöküşünü anlatmaktadır. Vietnam Savaşı bu çöküşü hızlandıran etmenlerden biridir. Savaşa bilinçsizce katılıp yıkıma uğrayanlar, o güne dek yeter görünen değerlerle çelişkiye düşerler. Savaş, Rus ruletinde simgelenirken bu Amerika'nın Vietnam Savaşını "taşra bilinçliliği" ile algılayışının göstergesi olur (1980:54-55). Eleştirel boyut tümüyle dışlanmıştır.

Vietnamlıların durumu ya belirsizdir ya da çarpıtılmıştır Hollywood filmlerinde. Rus ruleti oynatırlar, tarlalarda geniş şapkaları ve küçük cüsseleriyle kalabalıklar halinde bombardımandan kaçışırlar. Kamera yüzlerini genellikle göstermez, sürekli öksüren fahişeleri, duyarsız ve acımasız, kalleşçe pusu kuran gerillaları vardır. Bu onları Amerikalıların gözünden izleyişimizdir. Vietnamlıların gözünden ise Amerikalıların nasıl göründüklerine ve gerçek tepkilerine pek rastlayamayız.

Apocalypse, Now (Kıyamet, 1979): **Kıyamet** bir Francis Ford Coppola filmidir. Coppola, filmini şöyle tanımlamaktadır: "Olay Vietnam'da geçmesine rağmen, bu öyküye harhangi bir dönemde, uygar olanın ilkelle karşılaştığı herhangi bir yerde rastlanabilir. Bu eserimle, ahlak değerlerinin bulanıklığını işleyen temsili bir efsane-film oluşturmaya çalıştım" (aktaran Ergüder, 1980:55).

Coppola, özgün senaryonun üzerine Joseph Conrad'ın **Karanlığın Yüreği** adlı eserindeki karakterleri işler, hatta neredeyse uyarlama yapar. Bu filmde de Vietnam bir vesiledir; ele aldığı şey, soyut ilkel/uygar, iyi/kötü kavramlarıdır. Tarih dışı bir söylemle, gerçekler apolitik olarak ele alınmakta, böylece sorumluluktan kaçılarak yanılsamalara hizmet edilmektedir.

Filmde Albay Kutz (Marlon Brando) orduya isyan etmiş kendisine bağlı askerlerle Kamboçya'nın iç bölgelerinde yaşarken, orduda çalışan Yüzbaşı Willard (Martin Sheen) Kutz'un peşine düşerek onu öldürmekle görevlendirilir. Willard askerleriyle, ormanların arasındaki nehirden ilerleyerek, Kutz'u bulur. Bu nehir yolculuğu, vahşi doğa, ulaşılacak birisi ya da bir amaç motifleri Conrad'ın kitabında da aynı şekildedir. Kutz kitapta emperyalizmin simgesi iken filmde ordudan kovulmuş, eskiden başarılı olan bir subaydır. Ona gizlice hayranlık duyan Willard ise orduya isyan etmiş bu adamı öldürür.

Onat Kutlar'ın yorumuna göre bu olağanüstü yolculuk, "Şartlandırılmış, bencil, programlanmış Amerikan bireyinin karmakarışık bilinçaltına yapılan bir yolculuktur aynı zamanda" (1980:10). Kutlar'a göre filmde üç katman yaratılır: 1. Çıkarcı, bireyci ve bağımsız olamayan Amerikan bireyi. Bu, kendini arayışta somutlanır. 2. Bir ülkedeki son insanı da öldürmeden, savaşın bitmeyeceği yolundaki "vahim" düşünce. 3. Bilinmeyen Amerikalı bir üçüncü yüzü de katliam yaparken sörf yapabilen bir "yaratık" olması. Filmde Vietnamlıların kişilikleri hiç gösterilmez, uzaktan ve yukardan karınca gibi verilirken, Amerikalılar "ben" olarak yer alırlar. Aslında bu "ben" dehşet verici Kutz'dur. Amerika böylesine dehşet verici bir Kutz'u istemiyordu. Ona karşı bir CIA ajanı gönderdi ve öldürttü. Ama Vietnam bir cehennem olarak, her tarafı kötülük etmeye yöneltti. Bunda ABD'nin suçu olamazdı (1980:10). Coppola ABD'nin politikalarını akladıktan başka, savaş sahnelerinde yarattığı görsel estetizasyonla da eleştirel boyuttan yüz çevirerek neredeyse savaşın yanında yer alır.

Go Tell The Spartans (Git Ispartalılara Anlat, 1978): Diğer filmlerden farklı olarak **Git Ispartalılara Anlat** için Vietnam ana konudur. Ted Post'un yönetmenliğini yaptığı film kendi içinde gerçekçi ve cesurdur. Amerikan müdahalesinden önce Vietnam Savaşı'nın sosyal, siyasal ve ekonomik nedenlerini genel olarak anlatır. Bu çok önemli bir farktır. Savaşa dayanamayıp intihar eden deneyimli bir çavuş, Güney Vietnamlıları düşmanın ellerine terk eden birliğine karşı çıkan bir onbaşı, terfi etmeyi reddeden bir binbaşı tiplemeleriyle farklılıklar zinciri sürer gider.

Adını mitolojiden alan **Git Ispartalılara Anlat**, Vietnam konusunda sorulabilecek pek çok soruyu sorar ve yanıtını da verir. Diğer filmlerin çoğunda Amerika'nın yenildiği dahi kabul edilmezken, bu filmin adı bile yenik düşen bir takımın şehitleri için yazılan bir beyitten alınmıştır. Güney Vietnam ordusunun subayları, şefleri eleştirilir; bencil, çıkarcı, işkenceci ve katliamcı olmakla suçlanır. Ayrıca Amerikan politikasının eleştirisi ile de apayrı bir yere konulması gerekir. Ancak tüm bu özelliklerine rağmen hakkında çok az yazı yazılarak nerdeyse görmezden gelinmiştir. Belki de eleştirel, gerçekçi ve sorgulayıcı olduğu için bu yolla bir anlamda cezalandırılmıştır (Yılmaz, 1990: 98-102).

Full Metal Jacket (1987): Stanley Kubrick'in yönettiği **Full Metal Jacket**'ın kelime anlamı "bakır kaplı kurşun" demektir. Kubrick, Hollywood'un Vietnam üzerine sürekli film yapmasını Amerikalıların vicdan muhasebesine bağlamaktadır. Çünkü onların bu konudaki ikilemi halen bitmemiştir. İkilem hem yenilgiyi kabullenememekten, hem de eski politikaların yanlışlığını görememekten kaynaklanmaktadır (1995:84-87). Oysa zaman, hiçbir ülkenin diğerinin toprağına zorla girmemesi gerektiğini göstermiştir. Amerikalılar Vietnam'da, Fransızlar Cezayir'de, Ruslar Afganistan'da bunu öğrenmiş olmalılar.

Kubrick'in sorunsalı da Vietnam değildir. Vietnam'ın bir dekor olduğu film kendi içinde iki bölümden oluşur. Birinci bölümü Vietnam Savaşı'na gidecek Deniz piyadelerinin eğitimi, bu eğitimin sorumlusu Çavuş Hartman'ın küfürleri, aşağılamaları doldurur. Eğitimde potansiyel bir katil sürüsü yetiştirilmektedir. Kubrick Çavuş Hartman tiplemesi ile ordudaki acımasız subay, insanlıktan çıkmış görevli imajında oldukça başarılı olmaktadır.

Tüfeklerinin sevgilileri gibi benimsemeleri istenen erlerden biri (Er

Phyle) saflığı ve aptallığı ile sürekli sorun olurken, Çavuş Hartman'ı öldürüp, sonra da intihar etmesi, birinci bölümün doruk noktasını oluşturur. Er Joker (şakacı) ise bir yandan öldürmeye can atarken diğer yandan yakasında taşıdığı barış rozeti ile Vietnam Savaşı'nın ebedi ikileminin sembolüdür. Ancak filmde yine onun ve diğerlerini Vietnam'da ne aradıklarına dair hiçbir problemleri yoktur.

İkinci bölümün geçtiği 1968 yılı Da Nanf ve Hue kentleri görüntülerinde Vietkong'ların Amerikalılara büyük kayıplar verdiren ünlü Ted saldırılarından sahneler vardır. Er Joker'in içinde bulunduğu birlik, bir Vietkonglu genç kız tarafından pusuya düşürülür. İlk kez bu sahnelerde Vietnamlıların gözünden Amerikalılar gösterilir. Ve yine bir yenilik olarak ilk kez kentin harabe halini, bombardımandan kalanları görürüz. Askerleri vuranın bir kadın, üstelik bir komünist olması onları çileden çıkarır ve kızı orada vururlar.

Sekiz haftalık korkunç bir eğitimin izleyiciye, "Savaş aslında Amerika'da başlıyor" dedirten psikolojisi, Amerikan askerlerinin ne denli acı çektiklerinin onaylatılmasını sağlarken; Çavuş Hartman'ın öldürülmesi ile yaratılan hava, bir pisliğin temizlenmesi sayesinde asıl sorunun çözümlenmiş olduğu şeklindedir. Böylece hükümet politikaları görmezden gelinerek aklanır ve sorun görevlilere indirgenmiş olur. Er Phyle gibi zekâ özürlü ama muhalif (!) olanları kendi ellerinden ölüm beklerken; eli kalem tutan, zeki, sözde barış yanlısı ama kaskında "Öldürmeye Doğmuş" (Born to Kill) yazan askerleri de Vietkonglu ölülerle eğlendikleri bir süreç beklemektedir...

1980'lerin Reagan dönemi, Vietnam üzerine "intikam filmlerinin" yapıldığı bir dönem olur. Amerika gerçeklikte kaybettiği savaşı bu intikam filmleri ile kazanmaya çalışır. **Rambo: First Blood** serisi gibi filmler Vietnam'da esir düşen Amerikalıları kurtarıp, binlerce Vietnamlı askeri öldürerek, geçmişin intikamını alan; bu yolla moralini yeniden kazanan askeri birlikleri, grupları ele alan filmlerdir. Yeni bir faktör olarak da ordu yöneticileri beceriksizlikle, korkaklıkla kadınsılıkla suçlanır. Bu ise Hollywood'un kitleleri yeniden kazanmak için başvurduğu yeni bir yol ve Vietnam'daki yenilginin nedenini bir kesime yüklemesidir. Reagan döneminin tutucu, intikamcı yapısının Hollywood'a yansımasıdır.

Amerika Vietnam şokunu atlatamadığı sürece, bu hesaplaşmaların filmler yoluyla süreceği aşikardır.

II. Vietnam Sineması

a. Amerikan İşgalinin Bitimine Dek Olan Yıllar

Vietnam, Fransız işgali altında olduğu yıllarda yalnızca sessiz sinema ile tanışıyor ve tümüyle Fransızların denetiminde gösterilen fimleri izliyordu. Bu filmler, Vietnamlıları aşağılayan, hor gören sahnelerle doluydu. Yarı çıplak işçiler, beyaz amirine diz çökerek yalvaran memurlar, yarı vahşi görünümlü yaşlılar (Hint Karabiber ağacını dişlerini kanatarak yiyen) ve köylüler Vietnamlıları temsil ediyordu. Bu tablo ilerki yıllarda açıklama yapacak olan Cumhurbaşkanı Ho Chi Minh'in de belirttiği gibi bir halkın direnişinin ve mücadelesinin sanatı da içermesi gerektiğinin, politikanın sanat olmadan kuru bir söylem olarak kalacağının göstergesiydi (Hennebelle, 1975:253-254).

1910'larda Vietnam sinema sektörünü iki sömürgeci şirket paylaşıyordu. Bunlar IFEC (Indochine Film et Cinema) ve "Societes des Cine-Theatres d'Indochine" idi. Bunların ülkeye getirdikleri filmler daha çok Batı'da ve ABD'de çekilen, beyaz ırkın üstünlüğünü savunan, lüks yaşamı ve burjuva hayatını tanıtan filmlerdi. Üke sorunlarından uzaklaştırıcı olup, afyon görevi görüyorlardı. Oysa halkın yüzde 95'i köylü idi. Sömürgeciler özellikle "milli" duyguların uyanmasını sağlamayacak denli ırkçı, yozlaştırıcı, gelenekleri kötüleyici, tarihi yanlış anlatan fimleri seçiyorlardı. Hatta ender bir örnek olarak Vietnamlı bir kapitalistin finanse ettiği, Antoine Giau'nun **Soir Sur le Mekong** (Mekong'da Bir Gece 1938) adlı filmi, balıkçıların yoksulluğuna eğildiği için milli duyguları kabartabilir gerekçesiyle sansüre kurban ediliyordu. 1940-1945 yılları arasında Japon emperyalizminin kendi ülküsü için kullandığı hareketli sinema ile karşılaşan Vietnamlılar II. Dünya Savaşının bitimindeki bu süreçten açlık ve yoksulluk nedeniyle iki milyonu aşkın insanı kaybederek çıktılar. Japonların müttefiklere teslim olmasıyla ülkenin özellikle kuzeyi 1930 yılında kurulmuş olan Komünist Partinin eline geçti. Vietnam ulusal sineması bundan sonra doğdu. Japonların yaptığı gibi hareketli bir araca yüklenen gösterim gereçleri, Başkan Ho Chi Minh'in belirlediği amaçlar doğrultusunda halkın yanına gitmeye başladı. Bu amaçlar, açlıkla mücadele, Fransızlara karşı mücadele, eğitimsizlerle mücadele idi. Halk gösterimleri büyük çoşku ile karşıladı ve bu Vietnam sinemasının doğuşu oldu. Eskiden Fransızlara ait olan Hanoi'deki sinema atölyeleri çalıştırılmaya başlandı. Ancak filmler hâlâ Vietnam'da değil Paris'de banyo edi-

lebiliyordu. Bu filmlerde daha çok ülkeye ilişkin şeyler anlatılıyor, gerekirse sözlü açıklamalar yapılıyordu. Örneğin Cumhurbaşkanı Ho Chi Minh'in Ba Dinh meydanında yaptığı Bağımsızlık Bildirisi, Fransızların Charden Caddesi'ne saldırısı, 1946 yılında Fransa'dan dönen Ho Chi Minh'i karşılama töreni gibi güncel olaylar filme konu olarak alınıyordu (Hennebelle, 1975).

Fransız sömürgeciliği çok cılız bir miras bırakmıştı; bu nedenle sinemanın kendine gelişi uzun yıllar aldı. 1946-1954 yılları arasında yaşanan ilk direniş döneminde sinemacılar 16 mm'lik kameralarla çalışarak birkaç yüz metrelik fimler çektiler. Görüntüler bu filmlere sığmıyordu ve çok zor şartlarda banyo ediliyordu. Örneğin barakalarda ya da Med zamanı sürekli hareket eden yelkenlilerde çalışıyordu. Bazen uzak mahallelerden buz aşırmak gerekebiliyordu. Bu dönemin filmlerinde savaşçıların eylemleri, cephe gerisi örgütler ve dünya haberleri konu ediliyordu. Saldırılar, baskınlar, savaşlar işleniyordu. Bu dönemdeki iki film Sovyet ve Çin kameramanlarının işbirliği ile çevrildi: **Vietnam Direniyor** ve **Vietnam Zafer Yolunda**.

1950'lere doğru ülkenin güneyinde çok zor şartlarla gelişen direnç sineması, halkla yakınlaşmaya başladı. Phan Nghiem adlı yönetmen 1950'de sınır savaşını anlatan **Cao-Bac Lang Harekatı** adlı filmi, 1952'de Çinli yönetmen Chang Kio Ling Vietnamlı yönetmenlerle **Savaşan Vietnam** adlı tarihsel değeri çok büyük olan bir belgeseli çekti. Cumhurbaşkanı Ho Chi Minh'in katkısı ile 1953 yılı Vietnam sinemasında bir dönüm noktası oldu. Fotoğraf ve sinema ayırt edilerek, sinemayla uğraşacak devlete bağlı bir şirket kuruldu. Filmlerin ülkede çekilip banyo edilebilmesi, seslendirilebilmesi için gerekli donanıma sahip stüdyolar kuruldu. Sinemacıların yetişmesi için sosyalist ülkelere öğrenci gönderildi. 1954 yılında Roman Karmen Vietnamlı yazar ve yapımcılarla **Vietnam** adlı renkli ve uzun metrajlı güzel bir film yaptı. Filmde, bir şarkı eşliğinde Fransız tutsakları yıllardır aşağıladıkları Vietenamlıların denetiminde yürüyorlardı. Bundan sonra ise sinema bir yandan gelişmesini sürdürürken, diğer yandan melodramlar, yapmacık gözyaşlı filmler çoğunluğu oluşturdu. Çünkü üç ayda bir en az beş Amerikan filmi ülkede gösterime giriyordu.

Vietnam, Cenevre Anlaşması ile Kuzey ve Güney olarak ikiye bölününce, Kuzey Vietnam sineması kendi içinde hızla gelişmeye başladı. 1959'da çekilen **Aynı Nehir Kıyılarımızı Suluyor**, tarihe ilk uzun metrajlı Vietnam filmi olarak geçti. Ülkenin bölünmesi ile birbirinden

ayrılmak zorunda kalan iki sevgiliyi anlatması açısından konusu ülke sorunları ile ilgiliydi. 1957-1960 arasında Kuzeyde 250 kısa ve uzun metrajlı film çekildi. Sosyalist ülkelerin yardımı söz konusu olsa da Vietnamlılar kendi olanaklarıyla çalışmaya özen gösterdiler. 1962 yılında ilk kez sinema okulundan 100 öğrenci mezun oldu; bu yeni yönetmen, oyuncu, senarist ve dekoratör demekti.

ABD'nin hava saldırıları ile yaşanan (1964-68) ikinci direniş döneminde sinema yine halkın yanında savaşa katıldı. Kameramanlar, savaşın içyüzünü kaydederek, cinayetleri belgelediler. **Çelik Kale Vin Lin, Han Rong Savaşçıları, Dalgaların Sırtında** bu çalışmalardan bazılarıdır. Savaşlarla iç içe gelişen kahramanlık, barış sevgisi, özgürlük mücadelesi, adalet özlemi, Vietnam Sineması'nın genel karakterini oluşturdu. Köylüsü, işçisi, yaşlısı, kadını erkeğiyle tüm bir halk kendi sesini sinemada buldu. Sinema bir dinlenme ve eğlenme aracından çok, lirizmden ayrılmayan ve halk savaşının bir parçası olan bir olgu oldu.

Başkan Ho Chi Minh'in belirlediği ilkelere göre sinema biçimde ulusalcı, içerikte sosyalist olacaktı. Halkın işgale karşı tepkisi, direnişi gerçekçi bir tarzda anlatılacaktı. Devrimci kahramanlık, ülke tarihindeki öneminden dolayı vazgeçilmez bir tema oldu (Hennebelle, 1975).

Guy Hennebelle'in yorumuna göre Kuzey Vietnam Sinamasında üç büyük tema egemendi: 1. Fransız sömürgeciliğine karşı gösterilen mücadele: **Kanarya, Kayıp Birinin Hatırası, İkinci Hatta Yangın, Phu'daki Eşler, Bao Sao'nun Genç Karısı, Küçük Kim Dong, Okyanus Ateşi** ve dikkat çekici filmlerden biri olan **Genç Savaşçılar**, bu temaya uyanlardan bazılarıdır. **Genç Savaşçılar**'da kahraman bir genç asker, tek başına bir Fransız tankını ele geçirir. Yine, 1930 yılında Fransızlara karşı ayaklanan köylüleri anlatan Nge Tinh'in **Alevler**'i de önemli filmlerdendir. 2. Sosyalizmin oluşumunda ortaya çıkan sorunlar: Vietnamlı yönetmenler bu temada fazla başarılı olamadılar. Çünkü amaç, Kuzey Vietnam Cumhuriyeti'ndeki yeni oluşumu güçlendirip, eskinin izlerini yok etmek idi. Göreneklere ve aşağılık kompleksine yer verildi. Nguyen Tien Loi ve Le Thieu'nun ortak çektiği **Beyaz Duman** bu türün örneklerindendir. Filmde çıkarlarına rağmen kendini tehliye atmaktan kaçınmayan bir genç anlatılır. İkinci örnek, Tran Vu ve Huy Than'ın ortak yapımı **Yüzen Köy** filmidir. Filmde su baskınlarına karşı köye set yapılması için çevresiyle mücadele eden genç bir kız anlatılır. Üçüncü bir örnek olan Tien Loi yönetimindeki **Şantiyedeki Kız** da, politik duyarlılığı yaymaya çalışan bir

genç kızın uğraşıları anlatılır. 3. Kuzey'de ve Güney'de Amerikan şiddetine karşı verilen mücadele: Bu tema, Vietnam Sineması'nda büyük bir öneme sahiptir. Kuzeydeki mücadeleyi anlatan filmlerden **Topçu ile Milis Eri, Hahn Öğretmen, Denizden Çağrı, Patlama** ve çok sayıdaki film bu temayı işlediler. Güney'in kaderini anlatan fimler de yapıldı. Bunlar içinde belki de en önemlisi, yazar Tran Dinh'in eserinden uyarlanan Bui Dinh Hac ve Ly Thai Bao tarafından çekilen **Nguyen Van Troi**'dir. Filmde, Saygonlu bir elektrisyenin Mac Namara'yı batırma girişimi, ancak sonradan yakalanıp cezalandırılışı anlatılır (Hennebelle,1975).

Tüm özverilere rağmen her ülke sinemasında olduğu gibi Vietnam Sineması'nda da gerçekçi olmayan, normalden fazla uzun, yaşanılan acıları hakkıyla anlatmayan, yinelemelerden kurtulamayan filmler ve sahneler olmuştur. Tüm bunlara rağmen, Vietnam Sineması, halkının uğradığı büyük haksızlık ve kıyım nedeniyle dünya kamuoyunda her zaman ayrıcalıklı bir konuma sahip olmuştur.

b. İşgalsiz Günlerinde Vietnam Sineması

Kuzey Vietnam'daki Hanoi şehri ülkenin film merkezi durumundadır ama onun yetersiz kalması ile Güney'deki Ho Chi Minh (eski adı Saygon) şehrinde de film endüstrisi oluşturulmuştur. Çünkü Ho Chi Minh'te çok sayıda yazar, yönetmen, sanatçı yaşamaktadır. Vietnam'da sinema, hükümetin desteği ve kontrolü altındadır. 1984 verilerine göre yılda tümü siyah beyaz olmak üzere 50 uzun metrajlı film çekilmiştir. Bu oran 80'ler boyunca değişmez. Hanoi Kültür ve Danışma Bakanlığı'na bağlı Hanoi Uzun Metraj Film Stüdyosu, Vietnam'daki asıl film yapım merkezidir. Vietnam Sineması, melodram ve savaş hikayelerinin moda olduğu altmışların ilk yıllarında bile ilginç bir sinema olmuştur. Filmlerin çoğu Asya film festivallerinde, Çin'de, Kamboçya ve Laos'ta gösterime girer. Doğu Avrupa Hindistan ve Küba festivallerine katılır. (Ya da Pesaro gibi geçmişi anlatan özel festivallere). 1983 yılında birçok Vietnam filmi, Moskova, Nantes, Venedik, Karlovy Vary ve Manila festivallerine katılmıştır. Ülkedeki yönetiminin sosyalist rejim olması nedeniyle geçmişte Sovyetler Birliği, Çekoslovakya, Doğu Almanya ve Küba destekli filmler çekilmiştir, ancak Vietnamlılar kendi dillerini koruyup kendi sinemalarını yapmaya daima özen göstermişlerdir (Marshall, 1984:347, 1987:372, 1988:389).

Marshall'ın belirttiği üzere dönemin en ünlü yönetmenlerinden biri, aynı zamanda ilk devrimcilerden olan Kieu Chinch olup, film-

lerinin senaryoları kendisine aittir. **The Purple Down** (Mor şafak) adlı filmi, zorlu bir savaştan kurtulanların ruh hallerini anlatır. 1948 Saygon doğumlu ama Fransız eğitimi almış olan yönetmen Lam Le'nin bir Fransız-Vietnam ortak yapımı olan **Poussiere D'empire** (Toz İmparatorluğu) ve **Encounter of Clouds and the Dragon** (Ejderha ve Bulutların Çarpışması) adlı, Vietnam Savaşının 15 yılını anlatan çalışmaları vardır. Khanh Du adlı yönetmenin **When Mother is Out** (Annem Dışardayken) isimli çalışmasında, annelerini özlemle bekleyen bir grup çocuk, daha sonra eve dönen ama mücadele için hemen gitmesi gereken bir anne ve onların evdeki coşkulu beraberlikleri anlatılır. **Vu Dai Köyünde O Gün** adlı filmde, saldırganların başkış açısından, bir köyün hayatta kalmak için verdiği mücadelenin yarattığı dram; **Bu Vatan Sahipsiz Değil** filminde Kuzey Vietnamlıların mücadelesi; **Kızkardeş Dan**'da vergi toplayıcısının zulmüne uğrayan bir çift köylünün yaşadıkları anlatılır. **The Call of the Front** (Cephenin Çağırısı) isimli, yönetmen Long Van'a ait film, gözüpek bir Vietkong çetesi ve onun komutanının Güneydeki kuvvetlere katılan oğluyla ilgili duyduklarından düştüğü çelişki üzerine yapılan bir savaş filmidir. Yönetmeni Nguyen Hai Ninh olan **First Love** (İlk Aşk), bir Amerikalı doktor yüzünden yerli bir kız tarafından terk edilen Saygonlu genç bir adamı anlatır (Marshall, 1984: 347-348).

Yönetmen Ho Quong Minh'in çektiği **Karma**'nın yapılış olarak uzun bir öyküsü vardır. Minh, 1949 Hanoi doğumlu ama daha sonra İsveç'e gidip yerleşmiş bir İsveç vatandaşıdır. Vietnam'a 1981 yılında döner. **Karma**'nın senaryosunu, 1970'de Nguy Ngu'nun yayınladığı **Yaralı Canavar** adlı kitaptaki Vietnam öykülerinden oluşturur. 1983'te bu senaryoyu, Haoi Kültür Bakanlığı'na sunarak çekim için izin alır. Filmin yapımcısı Amerikalıdır, ama kameramanı, editörleri, aktörleri Vietnamlıdır. 1986'da çekilerek, 1987'de büyük festivallerde gösterilir. Bunda tabii ki yapımcısının Amerikalı olmasının payı vardır. Filmde, savaşta yıkıma uğrayarak ölen Binh, o ölünce fuhuşa sürüklenen karısı Nga ve onun kocasını hatırlayışı anlatılır. Kısa bir süre yasaklanan **Karma** daha sonra Oliver Stone'un **Müfreze**'sinin bile televizyonlarda gösterildiği bir ortamda serbetçe gösterilir (Marshall, 1987:372, Marshall, 1989:376).

Ülkenin önemli yönetmenlerinden ve her yıl bir ya da iki film yapan bir yönetmen olan Dang What Minh'in yönettiği, özgün adı **Bao Gio Cho Toi** olan **Ekim Dönmeyecek** ya da **Onuncu Ay Ne Zaman Gelecek** filmi Vietnam sinemasında dikkat çeker. 90 dakikalık, siyahbeyaz bir uzun metraj çalışmasıdır. Konusuna gelince: Genç bir gelin

olan Sven'in kocası öldürülür. Sven, hasta ve yaşlı babasına bu ölümü anlatmaz. Bir gün Han isimli bir köy öğretmeni ile tanışır. Ondan kocası imiş gibi sürekli mektup yazmasını ister. Bu mektupları babasına göstermektedir. Bir süre sonra ise bu oyun açığa çıkar. Bu arada Han, Sven'e aşık olur ve köyü terk etmeye karar verir. Senoryosu da D.W. Minh'e ait olan bu film özgünlüğü ve yapmacıksızlığıyla büyük beğeni toplamıştır.

Çoğu filmin siyah-beyaz çekildiği Vietnam sinemasının ünlü yönetmenlerinden diğerlerini ve önemli çalışmalarını şöyle sayabiliriz: **Hong Sem** (The Wild Field-Vahşi Toprak), **Phu My Ngiem** (A Small Village by the River -Küçük Köydeki Nehir), ve **Tran The Dan** (Mountain Of Dac Sac).

1986 yılından sonra Vietnam'da hükümetin yumuşama politikası hissedilir olmuş ve güneydeki Ho Chi Minh şehri de video film piyasa-sının gelişimi ile az da olsa sanatsal, yaratıcı bir dirilişin içine girmiştir.

KAYNAKÇA

Açar, M. (1995) "Full Metal Jacket", **Sinema Dergisi**. (13): 19

Alacakaptan H. vd.(1980) "Kıyamet", **Yeni Sinema**. (31): 9-12.

Belge, M. (1980) "Amerikan Sinemasında Vietnam", **Birikim Dergisi**. (60): 54-55.

Dorsay, A. (1986) **Yönetmenler, Filmler, Ülkeleri**. İstanbul: Varlık Yayınları.

Ergüder, J. (1980) "Apocalypse Now Üstüne Birkaç Söz", **Birikim Dergisi**. (60): 55-58.

Marshall, F. **International Film Guide**, 1984: 347-348, 1987: 372, 1988: 389, 1989:376, Vietnam Maddeleri, ed. P. Cowie, Tantivy Press, London.

Onaran, A.Ş. (1986) **Sinemaya Giriş**. İstanbul: Filiz Kitabevi, 1986.

Özgüven, F. (1980) "Amerikan Sineması Bağlamında Avcı", **Birikim Dergisi**. (58/59): 59-64.

Sinema Dergisi: (1995) "Full Metal Jacket, Stanley Kubrick", (12): 84-87.

Yılmaz, E. (1990) **Amerikan Sinemasında Savaş ve Vietnam Filmleri**. 9 Eylül Üni.Sos. Bil. Yayımlanmamış Lisans Tezi, İzmir.

Henncbelle, G. (1976) **Quinze Ans du Cinema Mondieac.** (1960-1975) Yayınlanmamış çeviri: C. Çetin, Paris, tes Editions du Serf Serie 7e Arts.

Anabritannica. Vietnam, Viet Minh, VietKong, Vietnam Savaşı Maddeleri, (31) Ana Yayıncılık, 1994.

Türk Sinemasında Anlatı Üstüne Bir Deneme

Oğuz ONARAN

Bu yazıda, başka bir araştırma için 1960-1990 arası popüler filmlerle siyasal içerikli filmlerden seçilen elli filme dayanarak Türk filmlerinin anlatısıyla ilgili gözlemlerimizi sıralayacağız. Ancak bu gözlemler ne kesin yargılardır, ne de bütün Türk filmlerine genelleştirilebilir. Elli tane film bütün Türk sinemasını temsil etmeyeceği gibi, ayrı türlerin, ayrı dönemlerin, ayrı yönetmenlerin kendilerine özgü özellikleri görmezden gelinecektir. Burada ileri söylenenler daha sonra yapılacak araştırmalar için birer ipucu olabilir ancak.

Kahramanları açısından filmleri ikiye ayırabiliriz: (Chatman, 1978): (a) öyküye dayanan anlatılar, (b) kişiye dayanan anlatılar. İlkinde kişiler önemli değildir, öyküyü ilerletmeye yararlar. Bir ya da iki özellikleriyle tanıtılırlar, dolayısıyla bu özelliklere göre davranmak zorundadırlar, fazla seçme özgürlükleri yoktur. Olaylar onların nasıl davranacağını belirler. İkincisindeyse kişilerin kendileri öyküyü oluşturur, öykü onların yaşamıdır zaten. Onların kişilikleri daha derin betimlenir, güdü yapıları, tutumları, dünya görüşleri ortaya konur. Bu kişiler önlerindeki seçeneklerden birini seçip ona göre davranarak olayları geliştirirler.

Ele alınan filmlerin hemen hepsi öyküye dayanan filmler. Kahramanlar bir iki kişilik özelliğiyle tanıtılıp bu özelliklere göre davranıyorlar. Böylece "yoksul-namuslu kadın ya da erkek", "eski solcu", "her türlü kirli işe giren zengin", "özgür kadın", "çirkin politikacı" gibi kolayca tanınabilen, ne tür davranacağı kestirilebilen "tipleşmiş" kişilere sık sık rastlıyoruz. **Suçlular Aramızda** (Metin Erksan, 1964), **Kayıp Kızlar** (Orhan Elmas, 1984), **Beyaz Ölüm** (Halit Refiğ, 1983), **Güneşli Bataklık** (Süreyya Duru, 1977), **Bir Teselli Ver** (Lütfi Ö. Akad, 1971), **Bir Demet Menekşe** (Zeki Ökten, 1973), **Batsın Bu Dünya** (Osman Seden, 1978) **Azap** (Türkan Şoray, 1973) filmlerinde bencil, kötü, ilgisiz zenginler; **Mine** (Atıf Yılmaz, 1982), **Kırık Bir Aşk Hikayesi** (Ömer Kavur, 1980) filmlerinde "dedikoducu-kötü" kasaba eşrafi; **Su Da Yanar** (Ali Özgentürk, 1986), **İkili Oyunlar** (İrfan Tözüm, 1989), **Av Zamanı** (Erden Kıral, 1987) filmlerinde yılgın, "solcu" aydınlar; **Sen Türkülerini Söyle** (Şerif Gören, 1986) filminde dürüst "solcu"; **Bir Demet Menekşe, Yasak Sokaklar** (Feyzi Tuna, 1965) filmlerinde yoksul, namuslu, çaresiz genç kızlar; **Bir Teselli Ver, Batsın Bu Dünya** filmlerinde mert, yoksul genç erkekler; **Mine, Kadının Adı Yok** (Atıf Yılmaz, 1987), **Aah Belinda** (Atıf Yılmaz, 1986) filmlerinde özgür kadınlar hep öykü ağırlıklı filmlerin kişileri.

Güldürü filmlerindeyse zaten psikolojik çözümlemeler güldürünün niteliği gereği yer alımıyor. Çünkü kişiler yalnızca belli eylemleri yerine getirip gülünç olayları oluşturmak işlevini yükleniyorlar ya da belli birkaç gülünç özellikleriyle çiziliyorlar. Melodramlarda da buna benzer bir durum var. **Bir Demet Menekşe, Akasyalar Açarken** (Memduh Ün, 1962), **Vesikalı Yarim** (Lütfi Ö. Akad, 1968) gibi melodramlarda olay örgüsü, hepimizin çok iyi tanıdığı, ne yapacağını, nasıl davranacağını bildiğimiz "acı çeken-özveride bulunan kadın" tipini gerektiriyor.

Yalnız, öyküye dayalı filmlerin değersiz olduklarını söylemiyoruz. Bu filmlerdeki kişiler de çok canlı, inandırıcı olabilir elbet. Öyküye dayalı olduğu halde çok canlı kişilerin yer aldığı bir filme örnek olarak **Gecelerin Ötesi** (Metin Erksan, 1960) gösterilebilir. Öyküye dayalı filmleri de; öykülerin, melodram, kara film, serüven filmi gibi türlerin kurallarına göre düzenlendiği filmlerle, bunların dışında kalan filmler diye ayırabiliriz. Ama ister belli bir türe girsin, ister tür dışı olsun, burada önemli olan, yönetmenin psikolojik bir çözümlemeye gi-

rişmeksizin anlatmak istediği, iletiye uygun bir olay örgüsü düzenlemesidir. Yönetmenin izleyiciye ulaştırmak istediği, anlatmak istediği bir sözü vardır. Bunu ya bu iletiyi anlatmaya yarayan bir öykü kurarak, bu öykü aracılığıyla, kendini gizleyerek anlatır ya da Brechtçi yöntemde olduğu gibi, izleyiciye yönetmenin bir şeyler anlattığını fark ettirir. Klasik Hollywood filmlerinde izleyici, karşısında yalnızca bir olaylar dizisi görür, bunların nasıl düzenlendiğini, nelerin seçilip nelerin dışlandığını fark etmez bile. (Kişiye dayanan filmlerin anlatıları da böyle olabilir elbette. Ama Türk filmleri daha çok öyküye dayandı-ğından kişiye dayanan filmler üstünde durmuyoruz burada.) Yalnız öyküye dayanan filmlerde, olayların kişilerin anlatılmak istenen iletiye uygun kurgulanması gerekir. İşte burada Türk filmlerinde bazı tutarsızlıklar, belirsizlikler görüyoruz. Bunu örneklerle anlatalım.

Hakkari'de Bir Mevsim (Erden Kıral, 1982) filminin kahramanı belirsiz çizildiğinden yönetmen olay örgüsünün arkasında büsbütün gözden yitiyor, dolayısıyla ne anlatmak istediği belli olmuyor. Bu kahraman, ülke gerçeğiyle karşılaşıp elinden bir şey gelmediğini anlayan bir aydın da olabilir, ülkesiyle birlikte kendi alın yazısını değiştirmek isteyen bir aydın da olabilir, dağların arasına kapatılmış, çok az bir siyasal ya da toplumsal bilince sahip kendi içine kapanık biri de olabilir. (Cullingworth, 1984). **Su Da Yanar** filminde uğradığı baskılar yüzünden Nazım Hikmet'in filmini yapamayan, bunun acısını çeken bir yönetmen var. Bunun yanında yönetmenin geçmiş deneyimleri, cinsel yaşamı, topluma yabancılaşması da ele alınıyor. Ama kendini sorgulayan, aydın bir kişi olması gereken bu yönetmenin bütün gece arkadaşıyla içki içip ağlaması, şafak söktüğünde de metresine telefon edip onu sevdiğini söylemesi, filmin yönetmeni başarısız, yılgın, artık hiçbir işe yaramayan, sefil bir kişi çizilmek istenmiyorsa, çok tutarsız bir davranış.

Yönetmenin anlatmak istediğine aldırış etmeden kendi bildiği gibi davranan "muzip" kahramanlara sık sık rastlıyoruz. Kadının cinsel bir nesne olarak değil de bir insan olarak görülmesini savunan **Mine'de** Mine'yle sevgilisinin sevişme eyleminin altının iyice çizilmesi de tutarsız. Aynı şey **Kadının Adı Yok** için de geçerli. Kırmızı ışık altında süren sevişme sahnesinin orada da yeri yok. Bu tür filmler, yönetmenin anlatmak istediği iletiye uygun bir olay örgüsü kuramadığını gösteriyor.

İki Kadın (Yavuz Özkan, 1992) bu duruma çok iyi bir örnek. Film, evlenmeyi bir erkeğe satılmak olarak görüp de erkeğin egemenliği altına girmek istemeyen bağımsız bir kadınla, bağımsızlığı göze alamayıp erkeğin yanında rahatı seçen bir kadını karşılaştırıyor. Ama bağımsız kadın olarak bir fahişe seçildiğinden, kadının satılmayıp cinsel bir nesne olarak kiralanmasının özgürlük demek olduğu gibi bir sonuç çıkıyor. Ayrıca "satılan" kadının durumu da belli değil. Çünkü kadının kendi malı olan evine bakacak olursak bu kadının en azından iktisadi açıdan bağımsız olduğunu anlarız. Olay örgüsü de filmin söylemine uygun kurulmadığından, sonunda filmin söylemi "fahişeler de insandır, onlara iyi davranın" gibi bir şeye indirgeniyor.

Olay örgüsünün iyi kurulmadığı zaman yönetmenin anlatmak istediğine aykırı kişilerin ortaya çıktığını gösteren başka bir örnek de **Kırık Bir Aşk Hikayesi**. Bir kasabada gelişmeye başlayan kapitalist ilişkilerin insan ilişkilerini nasıl bozduğunu, insanların alınıp satılan birer mal olarak görülmeye başlandığını, sanat, dostluk, güzellik, sevgi gibi kavramların yok olduğunu anlatmaya çalışan bu filmde en olumlu, en başarılı kişi bir işadamı. "Hayatta en önemli şeyin çalışmak" olduğunu söyleyen bu işadamı bir bakıma ilerlemeyi, gelişmeyi temsil ediyor. Bu durum, işadamının karşısındakilerin başarısız, yılgın, yorgun kişiler olmasından da ileri geliyor.

Olay örgüsü iyi kurulmadığı zaman yalnız aykırı kişiler ortaya çıkmakla kalmıyor, bu kişiler kendilerinden hiç beklenmedik davranışlar da gösterebiliyorlar. Oysa başta da belirttiğimiz gibi, bu tür anlatılarda kişiler belli özelliklerine göre davranırlar. Psikolojik bir çözümleme olmadığı için kişinin farklı davranması izleyiciyi afallatır. Bu duruma da birkaç örnek verelim.

Kırık Bir Aşk Hikayesi'nde kadın öğretmenle sevgilisinin bir kavga sahnesi var. Daha önce kadın öğretmenin, sevgilisinin olumsuz yanlarını fark ettiğine ilişkin hiçbir ipucu verilmediğinden onun bu davranışını anlayamıyoruz. Ayrıca, taşralı da olsa eski, zengin bir aileden gelen bir gencin kadına yere yıkılacak kadar şiddetli bir tokat vurmasını da yadırgıyoruz. **Düş Gezginleri**'nde (Atıf Yılmaz, 1992) olay örgüsü iki ayrı söyleme göre düzenlenince, izleyici filmin yarısından sonra olup bitenleri anlamakta zorluk çekiyor. Filmde bir kişinin değişmesi anlatılacaksa, birtakım olaylarla bu değişimin hazırlanmayıp o kişinin birdenbire değişmesi gerçekten şaşırtıcı oluyor.

Buna bir örnek de, **Zengin Mutfağı**'nda (Başar Sabuncu, 1988) sağcı çetelere katılan gencin birden değişimi.

Dikkat ederseniz daha çok bir türe girmeyen filmlerden örnek verdik. Olay örgüsünü bir türün belli düzgülerine (code) göre kurmaya kalktığınızda daha güvenli bir yerdesiniz, olayların nasıl gelişeceğini, kişilerin neler yapacağını, daha önemlisi neler yapmayacağını biliyorsunuz. Ama bunun dışında kendi düzgülerinizi büyük ölçüde kendiniz koymalısınız.

Tüm filmlerde görülen bir özellik de, Nilgün Abisel'in deyişiyle, "konuşmaların taşıdığı ağırlık nedeniyle görüntüler olmaksızın da filmlerin anlaşılabilir olması"dır (1994:221). **Mine**'de üç kahramanın gölün ortasındaki duvarın üstünde yürümeleri buna iyi bir örnek. Bu güzel sahne yalnız görüntü olarak bu üç kişinin kasabadaki durumunu çok iyi anlatıyor. Ama bu bir de sözle anlatılınca görüntünün etkisi, çok yazık, azalıyor. Sözlerin fazla ağırlıklı olması kişilerin söylediği sözlerle kişilikleri arasında belirsizlikler olmasına da yol açıyor. Bunu da örneklerle açıklayalım.

Prenses'te (Sinan Çetin, 1986) filmin başında sıkılmış, kendini tuhaf bir boşlukta hissetmiş, yaşamının kendini tekrarladığını, baskılarla dolu olduğunu fark etmiş, tıkanmış bir adam *yalnız sözlerle* tanıtılıyor. Bu durum yalnızca sözle anlatıldığından, filmdeki olaylar ilerledikçe aslında bu kişinin karısından sıkıldığını, kendine bir sevgili bulunca bütün sıkıntılarının geçtiğini anlıyoruz. **Gece Dansı Tutsakları**'nda (Mahinur Ergun, 1988) gene filmin başında filmin kadın kahramanı elindeki şarap kadehine gizemli gizemli bakıp "korkutucu bir kuyuya bakar gibi bir baş dönmesi... ama bakmaktan alıkoyamıyorsun" diyor. Film ilerledikçe, kendi başına yaşayan, iyi bir gazeteci, öykü yazarı olan, dengeli bir kişi diye tanıtılan bu kadın kahraman bu sözleri haklı çıkaracak bir davranışta bulunmuyor. Ama gene de arada "İçinde kalmış küçük bir çocukla yılların geçmesi kadar kötü ne olabilir" gibi şeyler söylüyor. Kısacası, sözlerle görüntülerin, olayların anlattığı kişilikler çakışmıyor. Filmde kadın kahraman dışındaki kişiler için de bu geçerli. Örneğin, saksafoncu gencin "kendini neden ulaşılmaz bir yere koyuyorsun" diye başlayan sözleri de görüntüdeki kişilerle çakışmıyor.

Peki sözle değil de görüntüyle anlatılmak istenen şeyler yok mu? Az olmakla birlikte var. **Umut**'ta (Yılmaz Güney, 1970) araba yolda

giderken arkada görünen banka ilanları, daha önce meydandaki Atatürk fotoğrafi, **Azap**'ta gene Atatürk fotoğrafi, **Sürü**'de (Zeki Ökten, 1978) tren yolculuğunda gördüğümüz tutuklu saz şairi, **Av Zamanı**'ndaki duvarlar, eski evler, boş sokaklar, buna karşılık **Bir Demet Menekşe**'de kapalılık, sıkışmışlık yalnız sözle anlatılıyor: "Duvarlar var etrafımızda", **Selamsız Bandosu**'nda (Nesli Çölgeçen, 1987) tren penceresinden görünen el, **Davacı**'da (Zeki Ökten, 1987) keşif sahnesi, anlamın yalnız görüntüde yer aldığı sahneler. Üstelik son ikisi dışında, görüntüde yer alan öğeler olay örgüsünün dışında kalıyor.

Filmlerde görüntüyle en iyi anlatılan kavramların başında ıssızlık, bırakılmışlık, yalnızlık geliyor. **Umut**'ta ölen atın bir arabayla götürülüp kıraç bir yerde bırakılması, **Av Zamanı**'nda kasaba halkının hiç görünmemesi, **Azap**'ta ve **Çark**'ta (Muzaffer Hiçdurmaz, 1987) kahramanların yalnızlığını veren çekimler, **Sis**'in sonunda babayla oğulun sokakta yürümesi (ayrıca bu filmde gece karanlığı ile puslu, kapalı bir hava da kapana kısılmışlık duygusu uyandırmakta kullanılmış) bu duruma iyi birer örnek. Bundan başka **At**, **Sürü**, **Züğürt Ağa** (Nesli Çölgeçen, 1985) filmlerinde kişilerin kalabalık içinde de yalnız ve çaresiz kalmaları gene görüntüyle anlatılıyor.

Bu örnekler dışında filmlerde anlatılmak istenen hemen hemen her şey sözle anlatılıyor. Görüntüde yalnız işlevsel olarak öykü sürüp gidiyor, başka bir deyişle görüntü, olay akışını sağlıyor, sanki filmsel anlatımın bir öğesi değil. Buna bağlı olarak görüntüyle anlatılmak istenen şeyler teker teker anlatılıyor. Örneğin, bir yüz ifadesi anlatılacaksa o oyuncunun yüzü gösteriliyor, sonra başka çekime geçiliyor. Oysa görüntünün içine çok şey yerleştirilip hepsi aynı anda anlatılabilir.

Görüntünün sözün yanında ikinci derecede kalması, olayın geçtiği uzamın, uzamda yer alan nesnelerin kendi başına bir anlam taşımamasına yol açıyor. Gerçekten de yukarıdaki örnekler dışında uzamda yer alan nesneler genellikle olsa da olur, olmasa da. Bunların kişilerle, kişilerin ilişkileriyle bir bağlantısı yok. Ya da ancak olayın akışını sağlamak için gerekli olan nesneler görüntüye giriyor. Ancak **Hakkaride Bir Mevsim** ile **Av Zamanı**'nda kahramanın içinde bulunduğu durumu anlatmak amacıyla uzamın kullanıldığını görüyoruz. Ama bu durum **Av Zamanı**'nda bir yerde bir mantık sarsıntısına yol açıyor. Filmde bir gencin öldürüldüğünü gören kahraman bunu arkadadaşma

anlatıyor ama arkadaşı inanmıyor. Bu ikisi motorla denizden dönerken cesedin sudan çıkarıldığını görüyorlar. Bundan sonraki sahnede kahramanı bir tepenin üstünde görüyoruz, arkadaşı aşağıdan yanına gelip ona inanmadığı için af diliyor. Ama bu adamın bunu söylemek için neden bu kadar beklediği belli değil. Bu türden bir atlama **Zıkkımın Kökü**'nde de var. Fırtına olduğu bir gece filmdeki aile kışın çok kötü geçeceğini, bu yoksullukla kışı nasıl karşılayacaklarını düşünüyorlar. Sonraki sahnede adamlar atletle bir şeyler taşıyorlar, bir sonraki sahnede de okul bitmiş, çocuklar karne getiriyorlar.

Film "kahramanlarının başına gelen olayların zamanın ve mekânın ötesinde" olmasıyla filmlerin "anonim bir anlatım biçimine sahip" olması, filmi yapanın özelliğini taşımaması, Oğuz Adanır'ı masallarla Türk sineması arasında bir benzerlik olduğu sonucuna götürüyor (1994:129-130). Ama yalnız Türk sinemasıyla değil bütün popüler filmlerle, özellikle Hollywood filmleriyle masallar arasında bir benzerlik bulmak olanaklı. Masallar toplumdaki çelişkileri çözüp toplumu bir arada tutan değerleri aşılamaya çalışıyorlarsa, bunu da başı sonu belli tek bir olay örgüsü içinde yapıyorlarsa, kişilik çözümlemelerine yer vermeyip kişiler bir iki özellikleriyle tanıtılıyorsa, genellikle de birbirine karşıt tipler seçiliyorsa, çeşitli masallarda sık sık tekrarlanan ya da birbirine benzeyen öğeler yer alıyorsa, bütün popüler filmlerle, bu arada Türk filmleriyle masallar arasında benzerlik bulunabilir. Kovboy filmlerinden daha iyi masal olur mu? Ancak bu benzerliği fazla ileri götürmemek gerekir. Daha doğrusu, dikkat edilecek olursa, filmler toplumbilimsel işlevleri açısından masallara benzetilebilir. Klasik Hollywood filmlerinin bir kaynağının 19. yüzyıl gerçekçi romanlarında bulunduğu da unutulmamalı. Türk filmlerine gelince, olay örgüsünün iyi kurulmayışını, kişilerin basit olarak çizilmesini, zamanla uzamın filmlerin anlam dağarcığında yer almamasını, filmlerimiz masala benziyor diye bir özür olarak kullanmamak gerekir. Ama Adanır'ın bunu yapmadığını da hemen belirtelim.

KAYNAKÇA

Abisel, N. (1994) **Türk Sineması Üzerine Yazılar**. Ankara: İmge Yayınları.

Adanır, O. (1994) **Sinemada Anlam ve Anlatım**. Ankara: Kitle Yayınları.

Chatman, S. (1978) **Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film**. Cornell University Press.

Cullingworth, M. (1984) "Behind the Mountains", **Sight and Sound**. Summer 1984, 208-210.

Bir Dünya Nasıl Kurulur?
Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine

Nilgün ABİSEL

Son elli yıl içinde, Türkiye'nin kültür hayatında sinemanın, özellikle de yerli filmlerin büyük ağırlık taşıdığı bir dönem vardır. Bu dönem biraz zorlanarak, 1960-1975 olarak kesinleştirilebilir. Bu yıllarda yerli sinema, hem yıllık film üretimi, artan salon sayısı, çeşitlenen yaratıcı kadrosu ve seyircisiyle önemli bir ekonomik faaliyet alanı haline gelmiş, hem de ülkenin tek popüler kültür biçimi olarak belirleyici bir nitelik kazanmıştı.

Altmışların, bugün baktığımızda, pek sakin ve dengeli gözüken yılları boyunca yerli filmlere seyircinin gösterdiği ilgi, gişe önlerinde oluşan kuyruklar ve artan hasılatlarla kanıtlanmakta, bu durum yapımcı ve dağıtımcılar açısından teşvik edici olmaktaydı. Dönemin ekonomik politikaları ve pazar mekanizmalarının işleyişi tarafından belirlenen "filmcilik" böylece büyüdü ve bütün sarsıntılara karşın iyi kâr getiren bir girişim olmaya devam etti. Bu dönem boyunca yıllık film yapım sayısı büyük bir hızla arttı ve Türkiye, Hindistan, Japonya, ABD, SSCB, Filipinler gibi dünyanın en çok film yapan ülkeleri arasına girdi. Üstelik nüfusları yüz milyonları aşan bu ülkelerle karşılaştırıldığında,

Türkiye'de kişi başına düşen film sayısı daha fazlaydı. Bu filmler, Yeşilçam'ın tabiriyle kostüme-avantürlerden köy filmlerine, salon güldürülerinden şarkıcı filmlerine dek uzanan; çocuk yıldızların ya da ünlü şarkıcıların, futbolcuların, TV sunucularının popülerliğinden yararlanan oldukça geniş bir yelpaze oluşturdu. Genel olarak melodram ya da komedi kalıplarına uygun olan bu filmlerin hepsi de -ister çocuk ister büyük yıldız etrafında örgütlenmiş olsun, ister suçu, suçluluğu içersin, ister tarihin kestirilemeyen dönemlerine yönelsin, ister kırsal yaşamın bin bir zorluğundan söz etsin- homojen denilebilecek bir seyirci kitlesine ulaşmıştır. Öyle ki, dönemin parlak yıllarında eleştirmenlerin ve aydın kesimlerin sanatsal beklentilere dayalı eleştirilerine karşı, sinemanın içinden, yapılan filmlerin meşruluğunu savunmak amacıyla, "halk sineması", "ulusal sinema" gibi kavramsal açıklamalar geliştirilmiştir.

Bu arada yapımcılar, iyi hasılat getiren yabancı filmlerin, popüler aşk romanlarının film uyarlamalarını yapmak konusunda da gerektiğince hızlı davranmışlardır. Hollywood filmlerinin olay örgülerinin, usulüne göre törpülenmiş benzer karakterler aracılığıyla yerli film seyircisine sunulması sıradan bir olgu haline gelmiştir. Popüler romanlar, yerli ya da yabancı olsun, defalarca kullanılmış; halk edebiyatından alınan aşk ve kahramanlık öyküleri de değerlendirilmiş, böylece bunların anlatısal uylaşımları filmlere aktarılmıştır (1). Bazı filmlerin ötekilerine göre daha karmaşık bir dokusunun olması, bazı karakterlerin her şeye karşın "yapay"lığının giderilememesi bu uyarlama, kopya etme işleminin yarattığı sorunlardır.

Yetmişlere gelindiğinde, izlenmesi ve anlaşılması kolay olan popüler yerli filmlerde yinelenen temalar; öyküye, karakterlere, çevre düzenlemesine vb. ilişkin formüller, seyirci için artık iyice tanıdık bir hal almış, beklentilerini belirlemeye başlamıştı. Onların beklentileri de filmleri belirliyordu. Artık seyirci, filmin adı, afişi ve oyuncusu aracılığıyla daha salona girmeden önce belirli bir fikir sahibi olarak, ne seyredeceğini bilerek ama yine de bunun nasıl olacağını merak ederek koltuğuna oturuyordu. Yalnızca erkek ve kadın oyuncuların adları bile filmin hangi türden olacağına, nasıl sonuçlanacağına ilişkin bir fikir verebiliyordu. Yani küçük kızın ne yapıp edip ailesini tekrar birleştireceği belliydi ama hangi badirelerin atlatılacağı, hangi güç durumlara ve acılara nasıl katlanılacağı, ne gibi yeni "numara"larla karşılaşacağı merak konusuydu.

Bu dönemde, beklediklerini bulmak, seyircinin sinemaya gitme saikini haklılaştırmış ve istenen her ne ise o konuda belli bir tatmine ulaşılmıştır. Dünyanın her yerinde, yapımcı, film ve seyirci arasındaki karşılıklı ilişkinin bu tarzı, popüler ticari sinemanın gücünün kaynağıdır. Bu nedenle, Türk sineması da belli bir süre boyunca bu ilişkinin arzu edilen sonuçlarına ulaşmış, pek çok kez yinelendiği gibi, "halkın tek eğlencesi" olmanın gereğini yerine getirip karşılığını da almıştır. Bütün bunların yanı sıra, çeşitli magazinler, artist yarışmaları, basında yer alan polemikler, iflaslar, intiharlar, adli-davalar, ortak yapımlar vb. aracılığıyla sinema sektörü toplumsal yaşamın etkin bir parçası haline gelmiştir.

Popüler sinemanın seyircisiyle kurduğu bu ilişki, filmciler açısından ekonomik bir anlatım gerçekleştirme olanağını da yaratmaktaydı. Temel olarak "iyi-kötü" çatışması etrafında klasik biçime uygun olarak kurulan anlatıların bütün çekiciliği, bir yandan beklenenlerin olmasında, öte yandan da çeşitlemeler de yatıyordu (2). Ayrıca pek çok şeyin neredeyse görsel uylaşımlar aracılığıyla anlatılması; bazı sinematografik tekniklerin formül haline gelmesi söz konusuydu. Kaçan topun yakın çekimle izlenmesi ve bir erkek ayakkabısının çerçeveye girmesi, tanınmayan babanın geldiğini; gençlerin yüksek sesle gülüp şakalaşmaları, dans etmeleri onların zengin olduğunu; Sarıyer sırtlarıyla Belgrad Ormanları'nın görüntüleri aşıkların buluşmak üzere buraya geleceğini anlatıveriyordu. Bu kullanımlar olayların özetlenmesinde yararlı oluyor, buna karşın gergin, dramatik anların sözle uzatılmasına zaman yaratıyor, görüntüyle anlatılması zahmetli olan duygular ve niyetler de ağdalı bir üslupla düzenlenen olan diyaloglar aracılığıyla ortaya konuyordu. Yanlış anlama, ihanet, yalan kendini farklı tanıtma gibi nedenlerin yanında özellikle "kötü"ler yüzünden sevgililerin kavuşması, dağılan ailenin yeniden birleşmesi uzuyor, karşılaşmalar ve ayrılıklar ağdalanarak bibirini kovalıyordu.

Bunun hep böyle gidecceğini gösteren hiçbir işaret olmamasına karşın, ilk ciddi rakip olan televizyonun Türkiye'de boy göstermesinden sonra sinema sektörü herhangi bir ciddi önlem planlayamadı. Çeşitli siyasal ve ekonomik sıkıntılar ve bunların etkisinde kalan seyircinin hızla azalmasının yanı sıra rakiplerin çoğalması, yerli filmciliği içinden çıkılması güç bir noktaya getirdi. Gerçi yüzyılın son çeyreğinde pek çok ülkede sinema eski popülerliğini yitirmiş, yerini televizyona terk etmiş bulunuyor ama bir dönem, yılda üç yüze yakın film üreten

bir sinema sektörünün bu denli perişan oluşuna, seyircisini neredeyse tümüyle yitirişine, Türkiye'den başka örnek bulmak pek kolay değil.

Yerli filmlerin popüler olduğu bu dönem aynı zamanda, kültürel yaşamın her alanında karşılaşılan "geleneksel-modern" geriliminin kendini açık biçimde ortaya koyduğu; ekonomik yaşamda sınıfsal eşitsizliklerin gündeme geldiği dönemdir. Toplumsal yaşamdaki hızlı değişimlerin kimlik sorununu da beraberinde getirdiği bu dönemde, popüler sinema bir anlamlandırma sistemi olarak, yaşanan gerilim ve çatışmalara isteyerek ya da istemeyerek açıklamalar getirmiş olması açısından önemlidir. Nasıl ki "gerçeklik" toplumsal olarak üretilmişse, onun bir parçası olan filmler de birer toplumsal üründür. Bu nedenle popüler filmler ne geçirgen bir gerçekliğin yansıtıcı gereçleri; ne kişisel bir dünya görüşü; ne de insanlık haline ilişkin bir "hakikat" olarak ele alınamaz (3). Dolayısıyla "inandırıcı" karakterler ya da dünyanın "gerçekçi bir imgesi", gerçek yaşamın basit yansımaları değil, kurmaca anlatı pratiğinin son derece dolayımlanmış ürünleridir. Bunların üretimi, toplumsal ve ekonomik çatışmaları olabildiğince gizlemek, gerginlikleri geçici bile olsa yumuşatmak açısından önemli hizmet görür. Popüler yerli filmler açısından da bu geçerlidir. Bu filmler sinema sektörünün iç dinamiklerince de belirlenip dünyayı açıklayarak, anlamlandırarak, temsil ederek yeni talepleri törpülemeye yönelmiş, yaşanan gerginlikleri dolayımlayarak ya "olağan'laştırmış" ya da geleneklere, yoksulluğa, kadının kendini feda edişi üzerine yapılan güzellemeler aracılığıyla regresyona sığınmıştır. Bu incelemenin amacı, bu anlamda hepsi birden adeta geniş bir tür olarak ele alınabilecek olan popüler film anlatılarının yapısına bakarak, dönemin sınıfsal ve cinsiyetçi ideolojilerinin dünyayı açıklama ve anlamlandırma, dolayımlayarak yeniden üretme sürecinde hangi anlatısal mekanizmaların işlediğine ilişkin bazı ipuçları yakalamaya çalışmaktır.

Filmin Kurmaca Dünyası

Kendini ve evreni sorgulayan, düş kuran insan; açıkladıklarını da açıklayamadıklarını da anlatıların içinde ortaya sermiştir. Paylaşmak ve bir düzen kurmak, düzeni korumak, gücü eline geçirmek ve bırakmamak için anlatılardan da yararlanılmıştır. Mitler, masallar ve destanlar, insanın insanla, insanın doğayla, insanın toplumla ve toplumsal düzenle ilişkilerini açıklamanın, mevcut düzene gösterilen rızanın sü-

rekliliğini sağlamanın hizmetinde olmuştur. Bunlar aracılığıyla toplum kendini kendine anlatmaya çalışmış; hakikatleri katlanır hale getirerek, ilişkileri ve yaşam koşullarını ne denli acımasız olursa olsun meşrulaştırmaya yönelmiştir. Krizler atlatıldıktan, ekonomik ve siyasal dönüşümler gerçekleştirildikten sonra geçmiş dönemin bazı olayları ve kişileri mitleşmiş, öyküleri dilden dile anlatılmış, gazetelerde tefrika edilmiş, filmleri yapılmış ve düzenden duyulan memnuniyetsizlikler gevşek biçimde dile getirilmiştir. Bu tarz anlatılar, özellikle mitler, sonunda yeni biçimleriyle, yaşanan günlük maddi gerilimleri yumuşatmakta dinsel anlatıların yerini almıştır. Mitsel özellik her anlatıda yer alır. Mitlerin yaşananların aşikar gizemini anlamaya yardımcı olma iddiası yalnızca, bilinmeyeni bilinenle ilişkilendirmeyle son bulur. Dolayısıyla, anlatıların kurmaca dünyalarında yaşananı sorgulayıp tartışmak, yeni seçenekler sunmak yerine, yinelenenle, alışılmış olanla benzerlik kurulur. Bu açıdan popüler anlatılar sık sık stereotiplere ve uylaşımlara başvurması anlaşılır hale gelir. Popüler filmlerle, o kültürün mevcut anlatısal gelenekleri arasında önemli bir etkileşim vardır. Bu filmler genel anlatısal temsiliyet sisteminin bir parçasıdır. Bu nedenle popüler filmlerin anıtsal kurmaca dünyasında da "gerçeklik"le bağlantılar uylaşımlarla kurulur.

Filmsel anlatı da öteki anlatılar gibi esas olarak iki kısımdan oluşur: öykü ve söylem. Öykü, olaylar, eylemler zinciri ya da içerik ile varlıklar diyebileceğimiz karakterleri, çevresel özellikleri kapsar. Söylem ise içeriğin iletildiği araçlar, ifade ediştir. Daha basitleştirecek olursak, öykü bir anlatıda tarif edilenin NE olduğu, söylem ise bunun NASIL yapıldığıdır. Popüler filmlerde anlatının öyküsü, başı, ortası ve sonu belli olan belirli bir olaylar dizisini, belirli karakterler aracılığıyla anlatır. Bir başka deyişle, bu anlatıların kurmaca dünyasında önemli olan kişilerin başlarından geçenlerdir; tüm çatışma ve çekişmeler kişisel düzeye indirgenmiştir. Bu, ideolojik açıdan gereklidir. Topyekün gerçekliğin, toplumsal oluşunu yaratan çatışmaların gözden uzak tutulmasında işe yarayan en önemli araçtır. Öykü, karakterleri ve onların yaşadığı olayları kronolojik bir akış içinde, mekanların özellikleriyle birlikte gösterir. Öykü, popüler anlatının temelde kapalı -belirli bir noktada kesin çözüme ulaşarak sonuçlanan- bir yapısı olmasından ötürü nedensellik üzerine kuruludur. Dolayısıyla her eylem bir başkasını yaratır; her olay bir ötekinin nedenidir. Anlatının sonuçlanması öykünün temasını da netleştirir; sonucu hazırlayan gelişmeler ve tema

birlikte, anlatı metninin ideolojik çerçevesini inşa eder. Söylem ise anlatının dinamiğini, kurmaca dünyanın mantığını oluşturan olay örgüsünü, zaman ve mekan kullanımını, eksiltileri, anlatan ağızları kapsamanın ötesinde tüm sinematografik tekniklerin kullanılış tarzını da -aydınlatmadan çekim ölçeklerine, oyunculuktan müziğe- içermektedir. Anlatının ideolojik inşası açısından her iki kısım da büyük önem taşır, birbirine eklemlenir. Tercih edilen okumanın gerçekleşmesi için söylemin öyküyü etkili biçimde ifade etmesi gerekir. Seyircinin filmin sonundaki tatmin duygusu, öyküye ilişkin bilgilerin sistematik olarak verilişinin ve ortaya çıkan muammaların çözülme biçiminin sonucudur. Filmsel anlatının adım adım ilerleyerek nasıl sonuçlandığı, seyircinin buradan kendi özyaşam deneyimlerine yönelik değerlendirmeler yapması açısından önemlidir.

Anlatısal Uylaşım

Popüler filmlerde öykü, aile ve benzeri küçük gruplar etrafında, daha çok "ev içi" atmosferlerinde yer alır. Aile, mevcut toplumsal dokunun temel taşı olarak kendi küçük evreninde tüm verili egemen ideolojilerin meşrulaştırılıp yeniden üretilmesine olanak tanıyan çok elverişli bir ortamdır. Dolayısıyla, bu evrensel "doğal" kurum, popüler anlatıların vazgeçilmez öğesidir. Aile kurumu o denli doğallaştırılmıştır ki, neredeyse toplumsal bağlamından sıyrılmış olarak algılanır. Popüler anlatıların aileye ve ona giden yolu açan romantik aşka bu denli ağırlık vermesi kaçınılmazdır. Çünkü, egemen olan sınıfsal ve cinsiyetçi ideolojilerin kendilerini gizleyerek en rahat işleyebileceği ortam ailedir. Bunun yanı sıra aşk, doğrudan kişisel ilişki biçimi olarak görüldüğünden, toplumsal formasyonun neden olduğu çatışmaların duygusal düzeye aktarılması açısından çok elverişlidir. Böylece popüler yerli filmler de hep kavuşma-kavuşamama zıtlaşması üzerine kurulmuş, kavuşmanın göstergesi evlilik ve aile kurumu olmuştur. Ailede ortaya çıkabilecek her türlü sorun ve aile kurmaya yönelik tüm çabalar yine duygusal çatışmalar aracılığıyla sergilenir. Yanlış anlama (**Üvey Ana**, Erakalın, 1971), iftira (**Bir Ana Bir Kız**, Seden, 1974), kendini farklı tanıtma (**Oyun Bitti**, Elmas, 1971) gibi nedenlerin yanında özellikle kader ve çoğu kez zengin-kötüler (**Aşk Mabudesi**, Saydam, 1969) yüzünden mutluluğa kavuşma uzar ya da tümüyle olanaksız hale gelir. Bazen çekilen acının, katlanılan her türlü olumsuz koşulun karşılığı

olarak sınıf farklılıkları (**Bir Teselli Ver**, Akad, 1971; **Mahalleye Gelen Gelin**, Seden, 1961), ihanet (**Sana Dönmeyeceğim**, Dinler, 1969); **Affetmeyen Kadın**, Seden, 1964) gurur (**Aşk ve İntikam**, S.Duru, 1965) vb. engeller aşılarak ödül olan mutlu son gerçekleşir. Bazen de, kadere teslim olmaktan başka çare kalmaz. Çok geç kalındığı için bütün muammaların çözülmesi bile işe yaramaz ve ölüm (**Fakir Gencin Romanı**, Ergün, 1965; **Boş Kalan Çerçeve**, Eğilmez, 1969; **Kader Böyle İstedi**, Akad, 1968) nadiren ayrılık (**Yağmur Çiselerken**, Ergün, 1967) kaçınılmaz olur.

Öykü ve söylem açısından popüler yerli filmler klasik bir anlatımı yeğler. Doğrusal bir zaman akışı içinde giriş gelişme, çatışmanın zirvesi ve sonuç. Öykünün anlatım tekniği ise çoğunlukla çapraz kesmelerle gerçekleştirilen paralel kurguya dayanır. Farklı mekanlarda aynı zaman dilimi içinde ortaya çıkan olaylar birbiri ardına eklenir. Bu anlamda öykü genellikle bir rastlantıyla, dengeli bir yaşam ortamında bu dengeyi bozan, yeni ilişkilere ve biçimlenmelere neden olan bir dış etkenin devreye girmesiyle başlar. Aynı anda karakterler tanıtılıp tanımlanmaya başlar ve öykünün gidişatına ilişkin genel beklentiler oluşur. Burada stereotipler çok işe yarar. Oyuncular ve yıldızlar kendi uylaşımsal niteliklerini birlikte getirirler. Küçük çatışmalar, rekabetler, engellerle birlikte fedakarlıklar, ödüller, cezalar birbirini izlerken nedensellik zinciri içinde temel çatışma ortaya çıkar. Kadın seyirciye yönelik filmlerde bu, kadın karakterle çevresi arasında şu ya da bu nedenle oluşan bir gerilimi ifade eder. Bu gerilim kadını kendiyle "öteki" arasında (herkes olabilir) bir seçim yapma noktasına getirir. Törelerin, yalanların, ailesinin, çevresinin, başka erkeklerin, başka kadınların hatta sevgilisinin kurbanı bile olsa, sonuçlarına katlanıp kendini feda etmesi gerekir. Erkek karakterler ise çoğu kez alın teriyle hayatını kazanma ilkesi ile, zorunluluk ya da özenti nedeniyle suç işlemenin (**Sonsuz Geceler**, Arakon, 1965; **Yasak Sokaklar**, Tuna, 1965) yarattığı gerilimi yaşarlar. Ancak, erkek karakterlerin merkezde olduğu popüler filmlerin temel çatışma noktasını genellikle "intikam alma gerekliliği" oluşturur. Bu, genellikle bir kadın nedeniyle ortaya çıkmakla birlikte (**Bacım**, Olgaç 1974; **Harakiri**, Göreç, 1975), tüm aile üyelerinin intikamının alınması da söz konusu olabilir (**Baba**, Güney, 1971). Erkek karaktere ağırlık veren popüler filmlerde ortaya çıkan bir başka çatışma noktası ise, baba, ağabey, erkek kardeş ya da kayın pederle trajik biçimde karşı karşıya kalmaktır (**Babacan**, Baytan, 1975; **Er-**

kekler Ağlamaz, Seden, 1974). İşte çatışmanın zirvesi, bu sonucu yaratacak olayın gerçekleştiği yerde karşımıza çıkar. Sonuç ya zirveye bitişik olarak ya da yumuşak geçişle bir süre sonra gerçekleşir. Geleneksel halk hikayelerinde de karşımıza çıkan bu yapı, melodram türünün özellikleriyle bezenmiş haliyle, dünyanın hemen her yerinde popüler filmsel anlatıların temel biçimi olmuştur.

Popüler yerli filmlerin teması, hemen her zaman kaderin kaçınılmazlığıdır. Fedakârlık özellikle kadının, dürüstlük ve sadakat vazgeçilmez değerler olarak vurgulanmıştır. Ayrıca, mutluluğun parada değil aşkta olduğu, kadınlar için iffetin, erkekler için alın teriyle para kazanmanın önemi vurgulanır. Popüler film türleri arasında kadını ele alış açısından temelde hiçbir fark olmadığı düşünülebilse de; özellikle 60'ların ortalarıyla 70'lerin ilk yıllarında, kadın karakterlerin anlatı içinde iyice ön plana çıktığı görülmektedir. Bu nedenle, özellikle "aile filmi" denilen bu filmlerde karşılaşılan temaların çoğunu "Kadın kendini feda etmelidir" başlığı altında toplamak mümkündür. Aile filmlerinde, kadının varlık nedeni ailenin, dolayısıyla toplumsal dokunun sağlamlığını korumakla, toplumsal ilişkilerin yeniden üretilmesini sağlamakla eşleşmiş gibidir. Kendinden vazgeçme, kadının kadın olma özelliklerinin en temel olanıdır. Kadın, doğuran, bakıp büyüten, kol kanat geren, hizmet eden, başkaları için yaşamaktan haz duyan bir varlık olarak çizildiğinden; bu fedakârlık teması hiç de uygunsuz değildir. Böylece, yeni taleplerin sesini duyurmaya başladığı bu dönemde kadın seyirci, eskiden beri olduğu halin "doğal"lığına ikna edilmeye yine aynı biçimde konumlanmaya çalışılır. Bu siyasal ideolojik gizli amaç, yerli filmlerin olay örgüsü, ortamı, dramatik çatışma anlarının duygusal yoğunluğunu sağlayan melodramatik öğeleri, ağdalı konuşmaları ve temelde de karakterleri aracılığıyla seyirciye ulaşır.

Popüler kurmaca filmler bizi çeşitli karakterler aracılığıyla, anlatının olaylarına ve entrikasına çeker, kurmaca bir dünyayı dışardan olduğu kadar içerden de deneyimlememize olanak verir. Başkalarının yaşamlarına ilişkin merakımızı sömürür. Bu merak muhakkak olumsuz bir şey olarak değerlendirilmemeli gözetlemecilikten (voyeurism) ayrılmalıdır; insanın kendini dünya üzerinde tanımlarken, "öteki"ne ilişkin bilgilere gereksinim duyması doğaldır. Popüler anlatılarda her şeyin ötesinde karakterlere ve onların içinde yer aldıkları olaylara önem verilmektedir. Çünkü istenen, duygusal bir ortam yaratmak, seyirciyi kurmacanın duygusal ilişkilerin içine çekmektir. Bu kurmaca dünyada

karakterler, çoğunlukla neden sonuç ilişkilerine bağlı olarak davranırlar. Her şey önceden kurulduğu gibi gelişmek zorundadır ve seyircinin beklentisi de bu doğrultuda inşa edilmiştir. Seyirci karakterle ilk karşılaştığı andan başlayarak onun hakkında fikir sahibi olur ve bu, film boyunca sürer. Bu an, çevre, mizansen, kostüm, diyaloglar aracılığıyla seyirciye kiminle karşılaştığını belli eder. Örneğin, erkeğin yanında ilk kez görünen frapan, havalı kadın, zengin sınıfı ve meydana gelecek kötülükleri dile getirir; sevimli yüzlü yaşlı adamın esas kızın namusunu kurtarmak için onunla evlenecek erkek olduğu anlaşılıverir. Anlatının olay örgüsü bu sürecin gerçekleşmesini sağlar. Kuşkusuz, karakteri canlandıran oyuncunun kim olduğu, seyircinin beklentileri açısından belirleyicidir. Örneğin, Lale Belkıs zengin, hain kadınla; Suzan Avcı çoğu kez altın yürekli "düşmüş" kadınla; Aliye Rona ya dirençli köylü kadın ya da zengin ve kötü anneyle; Muadelet Tibet ve Şükriye Atav iyi anneyle; Mualla Sürer cadaloz komşuyla; Atıf Kaptan ve Kenan Pars acımasız zengin adamla; Muzaffer Tema, Gürel Ünlüsoy ve Önder Somer kızla evlenmek isteyen entrikacı erkekle; Turgut Özatay "kötü adam"la özdeşleşmiştir. Oyuncunun yıldız kimliği oluşmuş ve öteki iletişim araçları yoluyla seyirciye mal olmuşsa inandırıcılığı da artar (4).

Her ne kadar seyirci her zaman bir film seyretmekte olduğunu bilse, olayların gidişini ve sonucu önceden tahmin etse de, gerçek dünyaya benzerlik, onun filmin dünyasına yoğun biçimde katılımını, belli karakterlerle özdeşleşmesini ve finaldeki "tercih edilen" sonucu onaylamasını sağlamaya çalışır. Filmsel kurmaca dünyanın karakterlerinin sonlarının ne olacağına ilişkin tahminler doğrulansa bile, bunun "nasıl" gerçekleşeceğinin değişik yolları, gerilimi ve heyecanı ayakta tutar. Popüler yerli filmlerde karakterlerin geçmişlerine ve kimliklerinin oluşumuna ilişkin fazla bilgi verilmez; hepsi, iyi-kötü, zengin-yoksul gibi zıtlıklar ve kalıplar içinde var olurlar. Bu anlamda karakterler ve olaylar, toplumsal ve tarihsel bağlamdan yoksundur. Örneğin, geleneksel kabadayılık söyleminin geçerli olduğu, erkek karakterin ağırlık taşıdığı popüler filmlerde, İstanbul'u kasıp kavuran mafya benzeri çetelerin, eroin, silah ve sigara kaçakçılarının, kadın satanların kötü olmaları yeterlidir. Bu kötülüğün nesnel bir açıklaması, kentsel yaşamla ya da başka mekanizmalarla ilişkisi yoktur; bu çeteler yalnızca "vardır" Bunlar her türlü sosyo-ekonomik süreçlerin dışında, yaşamın doğal ve ayrılmaz, daha da ötesi, denetlenemez kötü bir par-

çasıdır. "Kötülük", aşk çekişmeleri ya da baba-oğul trajik zıtlaşmaları aracılığıyla tüm soyutluğu içinde ortaya dökülür ve duyusal ortama aktarılır. Bu, yerli sinemanın herhangi bir toplumsal olgunun varoluşundan yararlanırken ona ilişkin hakikatleri ideolojik olarak nasıl maskelediğine iyi bir örnek oluşturur.

Cinsiyetçi ideolojinin en etkin gereçlerinden biri olan kadın karakterler, anılan dönemin, filmlerinde kadın seyirciler için çeşitli kadınlık modelleri sunmuşlardır (5). Bu bakımdan biraz daha ayrıntılı olarak ele alınmalarında yarar vardır. Bu filmlerde karşılaşılan "olumlu" kadınlar, kentli-köylü fark etmeksizin, çeşitli nedenlerle, çeşitli biçimlerde kendi arzu, istek ve çıkarlarından, paradan puldan -ki çoğu kez zaten bunların neler olduğu açıkça belli değildir, çünkü kadın kahramanlar kendi yaşamlarına ilişkin plan ve program yapmazlar, olayların akışı içinde duygusal çatışmalar yaşarlar; ayrıca tek arzuları evlenip yuva kurmaktır- bazen de yaşamdan vazgeçerler. Çoğu kez filmin afişi ve başlangıç sahneleri; hal, tavır, giyim kuşam, müzik, görüntüleme uylaşımları seyircinin kadın karakterin kendini ne uğruna ve kim için feda edeceğini en baştan gösterebilmektedir. Kadın seyirci böylece o filmde gülmekten çok ağlayacağını ya da sonunda hakkın yerini bulup kadın karakterin mutluluğa (= kocaya, aileye) kavuşacağını anlayarak kendini hazırlamaya vakit bulabilir.

Kendini feda, sevgili için (**Mahpus,** Saydam, 1973; **Kambur**, Batıbeki, 1973) olabileceği gibi, koca (**Kızgın Toprak**, Tuna, 1973); aile ve çocuklar (**Ana**, Akad, 1967, **Anneler ve Kızlar,** Akad, 1971; **Fatma Bacı**, Refiğ, 1972), hatta başkaları (**Seven Kadın Utanmaz**, Seden, 1965) için bile olabilir. Bu "kendini feda etme", sevilen erkek olmadan ve onun tarafından sevilmeden ya da kirlenen namusla yaşamanın imkansızlığı, kadın karakterin yaşamına son verme girişimi (**Biraz Kül Biraz Duman**, Göreç, 1966; **Yağmur Çiselerken**; **Sana Dönmeyeceğim; Meçhul Kadın,** Sağıroğlu, 1970, **Herkesin Sevgilisi,** Saydam, 1970; **Oyun Bitti**, Elmas, 1971) ile; zaman zaman bunu başarması (**Fakir Gencin Romanı; Boş Kalan Çerçeve; Bırakın Yaşayalım**, Seden, 1974; **Acı Hayat**, Erksan, 1963, **Utanç**, Batıbeki, 1972) açısından anlaşılır bir nedendir. Popüler yerli filmlerde kadın karakterlerin intiharına ve intihar girişimine şaşılacak ölçüde yer verilmiştir. Bunun gibi, hemen her filmde en az bir tane "tokatlanan kadın" sahnesi olması da cinsiyetçi ideolojinin çok açık bir yansıması olarak, bir başka ilgi çekici anlatısal formüldür. Kadınlar eğer filmin

zengin kahramanlarıysa, çoğu kez bu rahat yaşamı sevdikleri uğruna terk etmekten çekinmezler (**Mahalleye Gelen Gelin**; **Bir Teselli Ver**; **Kader Böyle İstedi**). Kadının fedakârlığına bir örnek de, yoksul ya da görgüsüz, cahil olduğunda, erkeğin sınıfsal ortamına uyum sağlamak üzere çektiği çilelerdir. Her ne kadar bunlar yalnızca, iyi giyinmek, düzgün yürümek ve konuşmaksa da bu "kendini yetiştirme" süreci (**Küçük Hanımefendi**, Saydam, 1962; **Vahşi Gelin**, Saydam, 1965; **Kezban**, Aksoy, 1968; **Mualla**, Pesen, 1971; **Feride**, Erksan, 1971; **Güllü**, Batıbeki, 1971; **Dağdan İnme**, Erksan, 1974) kadın karakterin kimliğini değiştirerek erkeğin arzuladığı şekle girmesinin, onun beklentilerini onaylama ve rıza göstermesinin komediye kayan filmlerdeki çeşitlemesidir (6).

Popüler yerli filmlerin olay örgülerine bakıldığında çoğunun, kadınla erkeğin, filmin sonunda kavuşmalarına ya da kavuşmamalarına neden olacak biçimde, birçok kez karşılaşması ve ayrılması üzerine kurulduğunu görürüz. Olaylar, neden sonuç ilişkisi içinde tespih taneleri gibi ard arda eklenir ve karakterlerin, günlük yaşamın olağan faaliyetlerinden arınmış, tümüyle duygusal etkinin hizmetindeki işlevsel eylemleriyle birlikte anlatıyı ileriye doğru taşırlar. Karakterlerin birbirleriyle karşılaşmasını çoğunlukla rastlantılar (**Küçük Hanımefendi**'de karı-kocanın İstanbul'da karşılaşması, **Fakir Gencin Romanı**'nda erkeğin bir kez görüp etkilendiği zengin kızla üniversite sınavında yan yana düşmesi gibi), bazen de başkalarının girişimleri (**Küçük Hanımefendi**'de avukatın iki genci evlendirme planı, **Boş Kalan Çerçeve**'de mektuplaşmayı babanın başlatması) hazırlar. Başkaları ve yanlış anla(şıl)malar ise, daha çok ayrılmaların nedeni olarak ortaya çıkar (**Aşk Mabudesi**'nde zengin kız, **Bir Teselli Ver**'de kızın ailesi; **Herkesin Sevgilisi**'nde erkeğin sevdiği kızı babasının sevgilisi sanması, **Üvey Ana**'da erkeğin karısının kendini aldattığını sanması gibi).

Bir grup popüler filmde, erkek kendine hiçbir açıdan layık bulmadığı, hatta bazen beğenmediği bir kızla evlenmek zorunda kalır. Böyle bir başlangıç, olay örgüsüyle çatışmanın bu iki karakter arasındaki aşkın doğuşu üzerine kurulacağının, olayların güzelleşme ve kıskandırmalarla akacağının, kızın öfkesinin sergilenip erkeğin onu yeniden elde etmek için epeyce uğraşacağının, sonuçta mutlu sonun geleceğinin işaretidir. (**Küçük Hanımefendi, Güllü, Fakir Kız Leyla**, Aksoy, 1969). Filmin ilk sahnelerinde, sesi güzel olduğu anlaşılan -ya

da pavyon/gece kulübünde çalışan- kadın kahramanla karşılaşıyorsa; olay örgüsünü önceden çözmek, filmin bir kadının "yükselme" öyküsü anlattığını, ancak bunun, "doğru" erkeğe duyacağı aşktan daha önemli olmadığını anlamak mümkündür (**Aşk Mabudesi**; **Gelin Çiçeği**, Saydam, 1971; **Kınalı Yapıncak**, Aksoy, 1969; **Ayşem**, Saydam, 1968). Ancak bu filmlerde kadının şarkıcılığı, anlatının öyküsünün, karakterlerin kişiliğini, çatışmayı ve çözümü belirleyici değildir. Daha çok metin dışı bir işlevi vardır (7).

Olay örgüsünde, kronolojik akış bozularak zamanla geriye dönüşlere başvurulabilir ve tüm olaylar filmin büyük kısmı boyunca bir karakterin ağzından anlatılabilir. Yerli filmler az da olsa bu uygulamaya başvurmuşlardır. Örneğin, **Boş Kalan Çerçeve**, bir şelale kenarındaki bir çift mezar görüntüsüyle başlar ve yaşlı adamın, genç çifte burada yatanların sonsuz aşkını hikaye etmesi biçiminde, geriye dönüş olarak sürer. Kadın karakter kavuşamadığı sevgilisinin ardından, bir başkasıyla evlenmekten vazgeçip kendini öldürür. Aynı şekilde, bir öykü uyarlaması olan **Kızgın Toprak**, kadın karakterin kendi mezarını kazmasıyla başlamakta; çaresizlik ve kırsal yöre töreleri karşısında kadının bir anlamda gönüllü boyun eğişini anlatmaktadır. Filmin bir duruşma sahnesiyle başlaması ve geriye dönüşün merkezdeki karakterin o suçu işlemesine neden olan olayları anlatmasıyla gerçekleşmesi de çok kullanılan bir formül olmuştur.

Anlatılarda en önemli yapısal öğelerden biri zamandır. Zaman, karakterlerin gelişimi ve öykünün ulaşacağı sonuç açısından belirleyici olduğu gibi, mekânla ilişkisi içinde ayrı bir önem kazanır. Filmin dramatik zamanı öykünün kaç gününü ya da kaç yılı kapsadığını gösterir. Filmin fiziksel ya da gerçek zamanı doksan ile yüz yirmi dakika olduğundan, anlatıdaki kurmaca dünyanın kendi gerçekliğinde yer alan zaman dilimi, genellikle eksiltilerle yeni bir zaman düzeni içine sokulur. Yani bazı yıllar, aylar vb. ile bu süreler içinde yaşayan olaylar aktarılmaz. Bazen de saniyeler, dakikalar uzatılabilir. Bunlar kurgu aracılığıyla gerçekleştirilir. Ayrıca, bir de seyircinin filmi seyrederken algıladığı psikolojik zaman vardır. Psikolojik zaman üzerinde filmin temposu etkilidir ve seyircinin doksan dakikayı yarım saat ya da beş saat gibi hissetmesine neden olur. Popüler anlatıların çoğunda "şimdi" ya da yakın bir geçmiş esas alınır ve olayların kronolojik olarak sıralanması söz konusudur. Ancak filmin başında, büyük ve tek bir geriye dönüş uylaşımsal ipuçları da -görüntünün bululanıklaşması gibi- verilerek

gerçekleştirilebilir. Yerli filmlerin daha eski tarihli olanlarında, büyük olasılıkla yabancı filmlerin ve belki de daha çok itina gösterilmesinin etkisiyle dramatik zamanın kapsamı ve zamansal değişimler alışılmış yollarla verilmiştir. Ancak 60'ların sonlarına doğru, genel bir "şimdiki zaman" hissinin ötesinde filmsel zamanla ilgili fazla bilgi almak olanaksız hale gelmiştir. Zaman kullanımı, söylemin bir gereci olmanın yanısıra, bazı durumlarda öykünün kuruluşu ve temanın istenen etkisi açısından da çok hayatidir. Geçmişe yönelik kurmacaların ya da tarihsel olayların bugün ele alınarak değerlendirilmesinin özel bir anlamı olabilir. Bu tür filmlerin mitsel özellikleri daha ağır basar -Köroğlu, Karaoğlan, Tarkan, Malkoçoğlu vb.

Popüler yerli filmlerin çoğunda anlatının zaman düzeni belirsizlikler üzerine kurulur, birkaç söz dışında -"yarın akşam", "yıllar sonra"- hiçbir görsel ipucu -kostüm, saç ve otomobil modeli, takvim, vb. verilmediği için, olayların bir kısmı arasındaki zamansal ilişki net biçimde kurulamayabilir. Bir başka deyişle dramatik zaman tümüyle belirsiz hale gelebilir. Öyle ki pek çok kez, şimdiki zamanda başlayan öykü bir nedenle on-on beş yıl sonraya atlar (hapisten çıkış ya da kaybolan kişinin bulunması gibi: **Ekmekçi Kadın**, Dinler, 1972, **Üvey Ana**) ve karakter karşımıza kırlaşmış saçlarıyla çıkar; ama aradan geçen bu süre, dış çevre üzerinde hiçbir değişikliğe neden olmaz. İnandırıcılık açısından büyük bir sorun doğurması gereken bu durum, ağırlığın toplumsal ve mekânsal bağlamlarından soyutlanmış kişisel ilişkilerde olması nedeniyle rahatlıkla gözardı edilir. Asıl gerekli olan gerçekleşmiş, bu süre içinde çocuklar büyümüştür, onlarla karşılaşmanın gerilimi seyirci açısından da zamanı sorun olmaktan çıkarır.

Bu filmlerin kurmaca dünyası içinde yaşanan olaylar ve çevre, bütün göndermelere karşın toplumsal ve tarihsel bağlamlarından büyük ölçüde kopuktur. Ele alınan dönemin popüler yerli filmlerinde çevre, büyük çoğunlukla kent, yani az sayıda örnek dışında İstanbul'dur. İstanbul efsaneleşmiş olduğundan, bu kenti görmek isteyen Anodolu seyircisi için iyi bir dış çevre olmuştur. Bu nedenle çeşitli manzaralar bu filmlerde bol bol yer alır. Olay örgüsünün, karşılaşma-ayrılma modeline bağımlı olarak akışında, karakterlerin değişme ve gelişmesinde zaman-mekan ilişkisinin herhangi bir katkısı, etkisi görülmediğinden; popüler filmlerde bütün mekanlar işlevsel olarak değerlendirilmiş ve bunların bazıları -özellikle, **Aşk Mabudesi**'ndeki Dolmabahçe Saat Kulesi gibi buluşma yerleri- simgeleşmiştir. Olaylar

çoğunlukla, ev, gazino, pavyon, bar, deniz kenarı, koru, çiftlik gibi sınırlı mekanlarda gerçekleşir. Yoksul evler, gecekondular, yalılar, konaklar, kenar mahalleler olayların geliştiği ortamlardır. Popüler yerli film mekanlarının başında evlerin gelmesi, ailenin merkezde olması ve kadın karakterler nedeniyle kaçınılmazdır. Öyküleri kentte geçen filmlerde en çok karşılaşılan mekanlar arasında ikinci sırayı pavyon, bar ya da gece kulüpleri almaktadır. Bu mekanlar, ünlü şarkıcı, alkolik ya da fahişe olan kadın karakter aracılığıyla (**Üvey Ana**, **Kınalı Yapıncak**, **Aşk Mabudesi**) görüntülenir. Bunların yanı sıra genellikle, İstanbul'un, nadiren öteki büyük şehirlerin ya da Avrupa kentlerinin turistik yerleri de kullanılmıştır. Hastane, karakol, atölye, hapishane, mahkeme salonu popüler yerli filmlerin kullandığı mekanlardır. Mekanların kullanılmasında coğrafi "doğru"lar zaman zaman ortadan kalkabilir. Herkesçe tanınan pek çok turistik mekan, imkansızı gerçekleştirerek bir araya gelebilir, ya da hepsi İstanbul'un çevresine toplanır (**Boş Kalan Çerçeve**'de kadın karakterin, gelinlikle İstanbul'dan Düden Şelalesi'ne koşarak gitmesi gibi). Stüdyo, dekor, aksesuar gibi büyük maliyet getiren düzenlemelerden kaçınan yerli filmcilerin gerçek mekanları kullanması, bu filmlerin ileride üzerinde durulacak olan 'inandırıcılık'lar açısından çok olumlu bir rol oynamıştır. Fotografik görüntünün fiziki gerçeklikle ilişkisi, "gördüğüne inanmak"la birleşerek gerçek mekanlarda akıp giden kurmaca yaşamların, seyircinin kendi deneyimlediğini yaşamın gerçekleştiğiyle ilintilenmesinde etkili olmuştur. Bu anlamda eski tarihli yerli filmlerin, en azından İstanbul açısından-çok çabuk değişen ve tahrip edilen fiziki çevre belgeselleri olduğunu ileri sürmek mümkündür.

Yerli filmciler yalnızca mekanları değil, söylemin tüm öğelerini şaşırtıcı bir işlevsellik içinde kullanmışlardır. Çok düşük maliyetle çok sayıda film üreten Türk sineması, tasarruf alışkanlığıyla bütün ağırlığı, öykü örgüsünün gerilimlerini, çatışmalarını sergileyen an ve durumları seyirciye göstermeye vermiş; bunu da, abartılı davranışlar, duygu ağırlıklı konuşmalar ve ağdalı bir oyun sergileyen yıldızların yakın çekimleri aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Bunda, duyguların aktarılmasının doğrudan oyunculara ve sözlere dayandırılmasının etkisi büyüktür. Popüler yerli filmlerde kamera hareketleri de sınırlıdır. Aydınlatma sorunlarını karmaşıklaştıracağı için kameranın yeri mümkün olduğu ölçüde değiştirilmemiş, sahnelerin büyük kısmı sabit kamerayla görüntülenmiş, buna karşın zoom kullanımı neredeyse moda haline gelmiştir. Ancak anlatımda tasarruf için özellikle kalabalık sahnelerde

standart hareket izleme; bazı önemli anlarda ise, karakterler arasındaki gerginliğin onların uzamsal ilişkilerine ve davranışlarına yansıyışını göstermek amacıyla çevrinmelere yer verilmiştir.

Filmsel anlatımın kendine özgü olanaklarını çok sınırlı biçimde kullanan bu filmlerde aydınlatma aracılığıyla atmosfer yaratma çabasına, ancak dönemin bazı siyah/beyaz filmlerinde rastlanmaktadır (**Suçlular Aramızda**, Erksan, 1964; **Bire On Vardı**, Ün, 1963). Bunun dışında aydınlatma, yalnızca eylem ve mimiklerin net olarak görülmesine; mizansen, seyircinin karakterleri iyice tanımasına ve duyguların abartılmasına hizmet eder. Konuşmaların taşıdığı ağırlık nedeniyle görüntüler olmaksızın da öykünün anlaşılabilir olması, filmsel anlatım açısından en ciddi biçimsel yetersizliktir. Ayrıca, sözlerin dublaj aracılığıyla bazı ses eklemeleriyle seslendirilmesi, hemen hemen aynı dış ses ve efektlerin her filmde yinelenmesi ve vurgulayıcı müzik kullanımıyla aşk şarkıları, bu filmlerin özgün işitsel tarzını inşa etmektedir. Bu filmlerde, her öğenin, karakterlerin yer aldığı olayları ve bunların sonucunda ortaya çıkan duyguları sergilemeye yönelik olarak işlev görmesi, gerçek mekanların kullanılması ve oldukça yalın görsel anlatım yerli filmlerin ortak anlatım biçimini yaratmıştır.

İnandırıcılık Sorunu

Popüler filmsel anlatılardaki ideolojik tavrın -yani genelde "dünya işte böyledir" iddiasıyla; özelde insan, aşk, zenginlik vb. böyledir iddialarının- seyirci tarafından onaylaması için; toplumsal deneyimle bağların iyi kurulması ve söylemin inandırıcılığı sağlanabilmesi, yani gerçekmiş gibiliği (verisimilitude) kurabilmesi önemlidir. Kendi de ideolojik bir nitelik arzeden "gerçekliğin yansıtılması" iddiası aslında sanatsal ve popüler temsiliyetlerdeki dolayımlamaları gözden saklayıcı, bir anlamda tüm ilişki biçimlerini yeniden üretmeyi hedefleyici bir nitelik taşımaktadır. Burada en azından gerçekliği statükoyla özdeşleştirme gibi ideolojik bir tehlike vardır. Ancak fotoğrafik görüntünün doğası bu durumu bir ölçüde kaçınılmaz kılmaktadır. Böyle olunca yaşanan dünyaya ait görüntülerin önüne, yaşayan insanlara benzeyen karakterler aracılığıyla, yaşanan olayların benzerlerini kurup bunları kurgulayan popüler filmsel anlatılar, inandırıcılıklarıyla "gerçekliğin" meşrulaştırılmasına katkıda bulunurlar. Fotoğrafik görüntünün "doğallaştırıcı" etkisi, "insanlığın hali bu!" ile birleşerek mevcut ku-

rumların ve ilişkilerin de, öteki doğal olaylar gibi insani denetimin ötesine yerleştirilebilimesine yardımcı olmaktadır. Ancak, film izlemenin kendi de üretici bir toplumsal eylem olduğundan ortaya çıkacak ürün olan anlamın, ona seyircinin kendinden kattığı şeyleri de içerdiği unutulmamalıdır.

Popüler yerli filmlerde çoğu kez fantastik bir boyut hedeflenmez. Mekanlar, çevre düzeni, bakış noktaları, aksesuarlar vb. günlük yaşamın taklidine ağırlık verecek biçimde düzenlenir. Ancak bunlardaki inandırıcılık çabası, karakterlerin bizim gibi insanlar olduğu, kurmaca dünyanın da bizimkine benzediği genellemesini yapılabilmesini sağlayacak ölçüde gerekli görülmüştür. Bu da, daha önce değinildiği gibi, öncelikle gerçek mekanların ve günlük giysiler içindeki karakterlerin "fotoğraf"larının gösterilmesine, bir ölçüde günlük konuşma diline ve "şimdiki zaman"a dayanarak elde edilmiştir. Ayrıca, bu filmlerde karakterlerin ağzından yapılan, ölüme, kadere, dünyaya, aşka dair alışılmış genellemeler aracılığıyla, anlatıdan izleyicinin dünyasına uzanarak "gerçeklikle" bağlantı kurmaya çalışılmıştır. Bunun dışında değerlendirildiğinde popüler filmlerin bu anlamdaki inandırıcılığı sona ermektedir. Öyle ki, zaman zaman günlük yaşamın bazı olayları karşısında "aynen Türk Filmi gibi" denerek, bir tür gerçek dışılık, inanılmazlık hissi ifade edilmektedir. Bu aynı zamanda yerli filmlerin günlük yaşamla bir noktada buluştuğunu da ortaya koymaktadır.

Popüler yerli filmler daha önce de sözü edildiği gibi, öykü ve söylemleri açısından tümüyle uylaşımlardan oluşan kendilerine özgü ortak anlatım tarzıyla bir tür "gerçek dışı"lık duygusu yaratan anlatılar haline gelmiştir. Buna karşın bu fimleri seyreden kitlenin büyüklüğü, yukardaki inandırıcılıkla ilgili iddiaları geçersiz kılacakmış gibi görünmektedir. Ancak ele alınan dönemin seyircisinin niteliği gözardı edilmemelidir. Özellikle göç ve kentleşme sürecinin etkisindeki seyirci için bu filmlerin sunduğu "başı sonu belli" dünyalar ya da başka deyişle "düzenlilik" duygusu, onlara sarsıntılı günlük yaşamlarında sığınabilecekleri bir liman işlevi görmüştür. Rakipsiz bir ortamda, popülerliğin gereklerinden birini yerine getirecek son derece basit ve kolay anlaşılır olay öyküsü ve duygu düzeyi sunan popüler filmler, tam da uylaşımsallıklarından kaynaklanan bir kabul görmüşlerdir. İşte bu, inanmanın, gerçekmiş gibiliğin ikinci yönüyle ilgilidir. Filmin çizdiği dünyanın, ilişki ve davranış modellerinin geçerliliğine inanmayla, doğrudan filme film olarak inanma arasındaki fark önemlidir. Film iz-

leme deneyimi olan, filmle kendi arasında mesafe koyabilen seyirci için, filmin tezine inanma sorunundan bağımsız olarak, ona film olarak inanma sorunu vardır. Bu anlamda türsel uylaşımların yerli yerinde kullanılmış olması, filmin türsel inandırıcılığının da gerçekleşmiş olması açısından zorunludur.

Ele alınan dönemde yapılan filmler, kitlelerin boş zamanını eğlenerek ya da ağlayarak geçirmesine olanak veren popüler kurmacalardı. Bunların, bile gönüllü olarak ve para ödeyerek seyredilmesi, seyircinin şu ya da bu biçimde bu filmlerden bir haz aldığını gösterir. Bu haz büyük ölçüde filmsel anlatının mitik niteliğinden kaynaklanır. Bir anlatıyı izlemek, kurmaca olduğunu bile bile "ötekiler'in yaşamlarına ilişkin merakların bir ölçüde giderilmesinden kaynaklanan bir haz verir. Bu filmlerden, "Elle gelen düğün bayram.", "Benden de beteri varmış.", "Bu dünya böyle işte." gibi sonuçlar çıkarılması; bireyin bütünle kaynaşmasını, kendini ötekilerle bütünleştirmesini sağlar. Bu yolla gerginliklerin olağan kabul edilmesi gerçekten rahatlatıcı bir durumdur. Bu nedenle özdeşleşme, popüler yerli filmlerin vazgeçilmez hedefidir. Çünkü bu süreç, ideolojik söylemlerin meşrulaştırılmasında çok önemli bir köprüdür. Yerli filmler bu konuda sinematografik olanakları değil, "ideal tipler"i kullanmıştır. İyiler, özdeşleşmeden olunmayacak denli güzel dürüst, vb. Kötüler ise özdeşleşme ihtimalini en aza indirecek denli kötüdürler. Ayrıca, seyircinin gözetlemeci yönü de, yalnız olmama, benzerleri ve farklılıkları görme gereksiniminin bir parçası olarak film seyretmekten değişik bir tarzda zevk alınmasını sağlar. Gözetlemecilik, özdeşleşmeyle birleşir ve tüm film boyunca farklı karakterlerle, durumlarla ya da kamerayla özdeşleşme, seyircinin kendi kimliğini onaylamasını ya da bir süre olsun bundan sıyrılmasını sağlayarak etkili olur. Ayrıca, ne kadar gerçekçi olursa olsun film izlemenin rüya görmeyle benzerliği, fantezi gereksinimini de gidermektedir.

Farklı Okuma Mümkün mü?

Popüler filmler toplumsal cinsiyet ve sınıfsal açıdan seyirciye nelerin yapılması nelerin yapılmaması gerektiğini söylemekte; bunu da egemen ideolojiler çerçevesinde inşa edilen kurmaca dünyalardaki ilişkiler aracılığıyla yapmaktadır. İnandırıcılık ve gerçekçilik özellikle temel noktalarda filmin arzu edilen biçimde okunması açısından çok önemlidir. Ancak bu ne denli gerçekleşmektedir? "Farklı okuma" yapabilecek bir

"ideal seyirci"den en azından kuramsal olarak söz edilebilir mi? Farklı okumadan, genel olarak baskılayıcı nitelikte olan popüler filmsel anlatılardan özgürleştirici anlamların çıkarılması kastedilmektedir. Bu, ya metnin böyle okunmasından ya da metnin istenen biçimde okunmasının ne gibi toplumsal ve kültürel sonuçları olabileceğinin anlaşılmasından kaynaklanır. Seyirci, film izleme sürecinde edilgin değil, etkin kabul edildiğinden, bu konu üzerinde biraz daha durmak gerekiyor.

Seyircinin film izlemesi, kollektif bir biçim arz etmekle birlikte, aslında kaçınılmaz olarak bireysel yönü ağır basan bir eylemdir. Film izleme bir süreçtir ve bu süreç boyunca anlamların oluşturulması, yalnızca o iki saatlik etkileşimin sonucu olarak ortaya çıkmamaktadır. Seyirci toplumsal ve tarihsel olarak inşa edilmiş bir öznedir ve aynı şekilde inşa edilmiş filmleri izler. Dolayısıyla anlam, seyircinin filmi izlemesi sırasında kendinden kattığı her şeyle birlikte oluşmaktadır. Popüler filmlerde anlatının kurduğu anlamlar sisteminin kırılması oldukça güçtür. Ancak en azından kuramsal olarak bazı olasılıklar söz konusudur. Eğer filmsel metnin içinde alternatif okuma olanağı varsa, yani film kendi yapısı içinde ideolojik zıtlıklar taşıyorsa seyirci için farklı okuma mümkündür. Ayrıca, filmsel anlatının ulaştığı sonuçlardan tatmin olunmaması da seyircinin farklı okumasını devreye sokabilir. Bir başka olanak, filmsel anlatının uylaşımlarına ilişkin bilginin derecesidir. Popüler filmlerin anlatısal formülleri ve uylaşımları hakkında seyircinin bilgi sahibi olması, bir yandan onları bulduğunda haz duymasına ve ortaya çıkan yenilikler nedeniyle bir başka filmi izleme konusunda harekete geçmesine neden olurken; öte yandan bu "farkındalık" seyircinin anlatı metniyle arasına bir mesafe koymasını sağlayabilir, hatta onu farklı biçimde okumasına olanak verebilir. İşte bu mesafe ve yinelemeler aracılığıyla seyirci, sorgulamasının değil onaylamasının istendiğini; seyredilen filmlerin, gerçeklikle kurdukları ilişkilere karşın, koşulların değişmesi açısından bir katkı sağlamadığını, aksine bu koşulları evrimsel bir süreç içinde üreten ideolojiyi güçlendirip yeniden ürettiğini farkedebilir. Örneğin, yerli filmlerde karşılaşılan, ailenin gözü yükseklerde olan genç üyesinin farklı talepleri, hep namusa ve dürüstlüğe sığmayan yollarla karşılanabilecek şeyler olarak sunulur. Bu karakterler hep kendilerine önerilen uzun ve zor yolu değil kestirmeyi tercih eden uylaşımsal tiplerdir. Sonunda başlarına büyük felaketler gelmesi kaçınılmazdır. Özellikle gençlerin, büyüklerin her söylediğini

onaylamak ve okuyup adam olmaktan başka hiçbir hakları yoktur. Bu model, otoriter ve hiyerarşik biçimde örgütlenmiş toplumsal sistemin meşrulaştırılması açısından etkilidir. Aynı şekilde erkeğin, ne yaparsa yapsın affedilebileceği, onun "doğa"sının kadınınkinden farklı olduğu, değişik tematik, öyküsel ve karakterlere ilişkin formüllerle her filmde yinelenmiştir. Bu filmlerde karşılaşılan tematik formüllerin en çarpıcılarından biri de zenginlerle "zengin sınıf"ın biribirinden ayrılmasıdır. Zenginlik kötü bir şey değildir. Ancak, sınıfsal çatışmaların yumuşatılması amacıyla yerli popüler filmlerde zengin sınıftan olmak olumsuzlanır. Bu olumsuzlama onları olduğu gibi kabul etmeyi ve kendi "modern" dünyalarında yaşamaya terk etmeyi içerir. Çünkü onların dünyasında insanlar görgüsüzdür, aile ilişkileri gevşemiştir, para her şeyden önemlidir, cinsellik aşikar ve özgürce yaşanır, yoksullara kötü davranılır, güçlerini her türlü kötülüğü yapmak üzere kullanmalarını engelleyecek tek bir ahlaki norm bulunmaz. Üstelik bu çevrelerde yaşayanlar mutsuzdur. Buna karşın yoksul ama "iyi"lerin dünyasında, sevgi, bağlılık, itaat, gelenekler son derecede önemlidir ve mutluluğun kaynağını bunlar oluşturur. Böylece, görgülü, atadan kalma servete sahip ve paraya değil "insanlığa" önem veren zenginlerin dışında kalan "kapitalist"ler en imrenilmeyecek, özdeşleşilmeyecek biçimde temsil edilirler. Yerli popüler filmlerde, nasıl yabancı bir ulustan damat değil ama gelin gelmesi kabul edilebilir bir durumsa; zengin sınıftan kızın yoksul erkeğin geleneksel yaşamını kendi modern dünyasına tercih etmesi de uygun bir çözümdür. Erkek zengin kızla evlenecekse bir biçimde önce zengin olması gereklidir. Bu genel formüllerin ayrıntılı alt uylaşımları vardır ve hepsi de ideolojik söylemlerin hizmetindedir. Dolayısıyla popüler filmlerde yer alan çatışan sınıfsal konumların ya da kadınların haksızlığa uğrayışının anlatısal/ideolojik aklanmasının hakikati nasıl gizlediği, seyircinin uylaşımları ve stereotipleri sorgulamasıyla ortaya çıkabilir. Bu, "kaçınılmazlık" duygusunun ve rızanın nasıl zorlandığı ya da "çözüm"lerin ne denli "anlatısal" olduğu, anlatı söyleminin ustalıklı buluşları ve formülleriyle nasıl yaratıldığı; anlatının seyirciyi bir dizi ideolojik söylemi "doğal" ve "geçerli" kabul etmeye konumlandırmak istediği açıkça görülebilir. Bu filmleri izlemek sıkıcı, zevksiz yaşam koşullarını katlanır hale getiriyor olsa bile seyredilen bir "film" olduğu, herşeyin temsili bir dünyada gerçekleştiği bilgisini ortadan kaldırmak çok zordur. En azından, filmin sonunda yapılacak değerlendirmeler açısından bunu

önlemek olanaksızdır. Eşitsizliklerin ve gerilimlerin maskelendiğini fark etmek, gerçek yaşam deneyiminde karşılaşılan maskelemelerin de görme şansını taşır. Anlatısal uylaşımlar aracılığıyla seyirci, kendine sunulan "dünya"ya ve "insan doğası" tezine rıza göstermesinin, bunları kendi yaşam deneyimlerinde de yeniden üretmesi anlamına geleceğini görebilir. Sonuçta seyrettiklerinin yalnızca filmsel anlatılar, toplumsal gerkçekliğin dolayımlanarak yeniden kurulduğu anlatılar olduğu noktasına ulaşabilir.

NOTLAR

1. **Roman Holiday**, Wyler, 1953: **İstanbul'da Aşk Başkadır,** Duru, 1961 ve **İstanbul Tatili**, İnanoğlu, 1968: **Some Like It Hot**, Wilder, 1959: **Fıstık Gibi Maşallah**, Saner, 1964; **Duel in the Sun**, Vidor 1947; **Vahşi Kedi**, Tema, 1961; **Portrait in Black**, Gordon, 1960: **Affetmeyen Kadın**, Seden, 1964; **Love Story, Hiller**, 1970: **Aşk Hikayesi,** Saydam, 1971; **A Pocketful of Miracles,** Capra, 1961: **Elmacı Kadın**, Tuna, 1971 vb. Kerime Nadir: **Samanyolu**, Pesen, 1959 ve Aksoy, 1967; Muazzez Tahsin Berkant; **Bülbül Yuvası**, Saydam, 1961 ve 1970; Aka Gündüz: **Dikmen Yıldızı,** Tengiz,1962; Esat. M.Karakurt: **Vahşi Bir Kız Sevdim**, Saydam, 1972; Güzide Sabri: **Yaban Gülü**, Utku, 1961 ve 1970; A. Z. Kozanoğlu: **Kolsuz Kahraman**, Saydam, 1966; Ümit Deniz: **Sessiz Harp**, Akad, 1961; Reşat N. Güntekin; **Bir Dağ Masalı**, Demirağ, 1967 vb. Frank Yerby: **Erkek Severse**, Aksoy 1966: Eric Von Stroheim: **Paprika**, Yener, 1956; Erksan, 1969 ve Dinler 1969; Michael Anderson: **Kötü Tohum**, Pesen, 1963; Edmund Morris: **Kırık Çanaklar**, Ün, 1960; Georges Ohnet: **Fakir Gencin Romanı**, Ergün, 1965; vb. **Battal Gazi,** Gürses, 1966, Batıbeki, 1971, Baytan, 1972 ve 1974; **Keloğlan**, Yalınkılıç, 1965, **Duru**. 1971, Evin, 1971 ve Gültekin, 1971 ve Erksan, 1972; **Köroğlu**, Dirtler, 1963 ve Batıbeki, 1968; **Ferhat ile Şirin,** 1966; **Leyla ile Mecnun**, Sağıroğlu, 1972 ve Refiğ, 1982 vb. Bu konuda çok sayıda örnek için bkz. Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi, İkinci Cild: 1960-1986**, Metis Yayınları, İstanbul 1988, s. 195-210.
2. Hollywood'un ürettiği benzeri filmler, yakın dönem film eleştiri terminolojisinde "klasik gerçekçi metin"ler olarak ele alınmaktadır.
3. Christine Gledhill, Klute 1: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism, **Woman in Film Noir** (Ed., E. Ann Kaplan), BFI Publishing, 1992, s. 8.
4. Örneğin Cüneyt Arkın, 60'ların ortalarında aşk filmlerinin dürüst jönüyken, 70'lere gelindiğinde cengaver kimliğine (Malkoçoğlu vb.) bü-

rünmeye başlamış, basında çeşitli sportif numaraları yaparken görüntülenmiş, dublör kullanmadığı defalarca vurgulanmıştır. Daha sonraki yıllarda genç erkek seyircilerin vazgeçemediği, büyük kent suçlularının peşindeki polis (**Karateciler İstanbul'da**, İnanoğlu, 1974; **Görünmeyen Düşman**, Arkın, 1978) ya da iyi yürekli, hatta tövbekâr çete reisi (**Baskın**, Batıbeki, 1977) kimliğine bürünen Arkın, çizdiği "devlet-millet koruyucusu" imgesiyle sonunda siyasi hayata geçmek için Anavatan Partisi'ni seçecektir.

5. Popüler yerli filmlerde, özellikle 70'lerle birlikte eşcinselliğe ilişkin de aşağılayıcı bir model geliştirilmiştir. Bu filmlerde eşcinsel, en zavallı, en gülünç, en "anormal" olandır.
6. Bu gelişme ve güzelleşme, alışveriş edip giyinme kuşanma sahneleri, hem erkekten alınacak küçük aşk intikamlarının paylaşılmasına olanak verdiğinden; hem de parasal sınırlamaların en azından filmsel anlatının kurmaca dünyasında aşılması ve böylece "maddi sıkıntı" gerginliğinin bir ölçüde giderilmesi açısından seyirci için çok çekiciydi.
7. Yerli sinema, pahalı müzikaller gerçekleştirme çabasına hemen hemen hiç girmemiş; bu boşluğu şarkıcılı filmler aracılığıyla doldurmaya çalışmıştır. Bu filmler bir yandan, aynı dönemde çeşitli büyük kentlerde düzenlenen kadın matinelerine gidemeyen kadın seyirciye gazino havasını yaşatırken; öte yandan da sayıları dörtten az olmayan şarkılar aracılığıyla maliyette ciddi bir azalma sağlamış, bir buçuk saatlik sürenin büyük bir kısmının bir biçimde doldurulmasına olanak vermiştir.

Yeraltı Platon'un Mağarası mı?

(Yoksa Tito'nun Yugoslavya'sı mı?)

S.Ruken ÖZTÜRK

1955 Saraybosna doğumlu yönetmen Emir Kusturica'nın çektiği beş uzun film de övgüyle karşılanıp ödüllendirildi. **Do You Remember Dolly Bell?** (Bell'i Anımsıyor musun?, 1981), **My Father was Away on Business** (Babam İş Gezisinde, 1985), **Time of the Gypsies** (Çingeneler Zamanı, 1988), **Arizona Dreams** (Arizona Rüyası, 1912)'in ardından 1995'de **Underground** (Yeraltı) çıkageldi.

Yeraltı (Underground)'nın müzikleri neredeyse görüntülerinden baskın çıkıyor. Metz, sesli ve konuşmalı çağdaş sinemayı, gösterenin beş tür fiziksel örneğinin özgün bir bileşimi olarak niteler: 1. Devinimli görüntü, 2. Kaydedilmiş sesçil ses, 3. Kaydedilmiş müziksel ses, 4. Kaydedilmiş ses ve 5. Yazının grafik izi (Metz, 1976: 226-227). Kısacası görüntü, konuşma, müzik, ses ve yazı. **Yeraltı**, sıralamanın değişmesine iyi bir örnek olabilir. Çünkü neredeyse önce müziğin yapıldığını, ardından müziğe uygun görüntülerin çekildiğini düşünüyorsunuz.

Müzikler her zamanki gibi Goran Bregovic'e, görüntüler ise Vilko Filac'a ait. Kusturica senaryoyu, öykünün de sahibi olan Dusan Ko-

vacevic ile birlikte yazmış. Miki Manojlovic, Lazar Ristovski, Mirjana Jokovic ve Slavko Stimac, birbirinden başarılı oyuncularının adı.

1995 Cannes Film Festivali'nde Angelopoulos'un filmi ile başabaş yarışıp Altın Palmiye'yi kazanan **Yeraltı**, özellikle yönetmenin filmden sonra fazlaca konuşması yüzünden tartışmalara neden oldu.

Lesley Brill, Hitchcock'u çözümlerken, **Vertigo** (Ölüm Korkusu) ve **Psycho** (Sapık) filmlerini kara komedi (black comedy) olarak niteler. Brill'e göre kara komedi; korkutma ve yıkma-yok etme duygularını gizilgüç olarak içinde taşıyan, ama bu duyguların yersiz olduğuna ilişkin hiçbir güvence vermeyen komedidir (1988:201-202). **Yeraltı** bu anlamda bir ***kara komedidir***.

Yeraltı, parçalanmış topraklarda birleşmiş bir ülkeye duyulan özlemin ya da ağıtın ilk işareti sayılabilecek "Ne yapabilirsiniz onlardan başka kimsem yok. Bir zamanlar bir ülke vardı ve başkenti Belgrad'dı" sözleriyle başlar.

Marko, arkadaşı Blacky'yi Komünist Parti (KP)'ye yazdırır.

1. Bölüm-Savaş: 1941'de bombalar önce, Marko'nun kekeme kardeşi Ivan'ın bakıcılığını üstlendiği hayvanat bahçesine düşer. İnsanlar Marko'nun dedesine ait olan yeraltındaki sığınağa inerler. Lilli Marlen şarkısıyla gelen Naziler, Belgrad dışında tüm kentlerde halk tarafından coşkuyla karşılanır. Blacky'nin oğlu (Jovan) yeraltında doğar. Üç yıl sonra Marko, parti sekreteri olur. Blacky sevgilisi Natalija'yı bir Alman subayından kaçırır. Yeraltında silah üreterek partizanlara yardım ederler. 1944'de Belgrad yakılırken, Marko da Tito'nun yanında yükselir.

2. Bölüm-Soğuk Savaş: 1961'de Marko, yeraltındakileri savaşın sürdüğüne inandırmaktadır. Blacky'yi de Tito'yu öne sürerek (onun emriymiş gibi) yeraltında tutmayı başarır. Marko yerüstünde Blacky'nin mitleşmesine katkıda bulunur. Natalija bu yalanlardan rahatsız olmaktadır. Bu arada savaşı, partizanları ve Blacky'nin kahramanlıklarını anlatan absürd, komik ve ucuz bir film çekilmektedir. Yeraltında Jovan'ın düğününde herkes çılgınca eğlenir. Natalija Blacky'ye gerçeği açıklayamaz ama "Hepsi koca bir yalan. Yaşamımız koca bir yalan" demekle yetinir. Ivan'ın akıllı maymunu Soni, karışıklıktan yararlanarak yeraltında üretilen tankın içine girer ve topu ateşler. Marko ve Natalija'nın aşklarına da tanık olan Blacky, oğluyla

birlikte yerüstüne çıkar. Ancak savaş sahnelerinin çekildiği filmin (film içindeki filmin) içine düştüklerinden, komik bir biçimde savaşın sürdüğüne inanırlar. Bir sahnede Jovan şaşkınlıkla aya bakar ve "Baba bak güneş" der. Babası onun güneş değil ay olduğunu söyler (şarkılardan birisiyle benzetme yapılır). Marko ve Natalija, yeraltını havaya uçurur. Jovan, denizde kaybolur. 20 yıl sonra Tito'nun ölümü nedeniyle törenler yapılır. Kusturica bu sahneleri, tıpkı Nazilerin ülkeye girdiklerinde yaptığı gibi Lilli Marlen şarkısı eşliğinde verir.

3. Bölüm-Savaş: 1992. Ivan yeraltından çıktıktan sonra maymunu Soni'nin peşinden Almanya'ya gider. Yugoslavya'nın parçalandığını ve Marko'nun yıllarca kendisini aldattığını duyunca ağlar. Ivan kendisini yeniden savaşın ortasında bulur. Marko'yu öldürme girişiminde bulunduğu sahnede, arkasında yıkık bir kilise vardır. Kilisedeki çanın ipiyle kendisini asar.

Marko, yanma gelen Natalija'ya "Kardeş kardeşi öldürmeden savaş savaş değildir" der.

Blacky, yıllar önce kaybolmuş oğlu Jovan'ı ararken bir yandan da ordusunun başında savaşa katılır. Vurun emri verdiği dolandırıcıların Marko ve Natalija olduğunu sonradan öğrenir. Haçın çevresinde daire çizen ateş almış tekerlekli sandalye ve ortada haça sarılmış olan Blacky, çarpıcı görüntüler oluşturur. Bu sahneye biraz yakından bakmak ve onu yorumlamak gerekiyor. Sinema tarihine resimsel güzelliği, varsıl çağrışımları ve yananlamları ile geçecek olan bu sahne, aslında bir ritüele, totemsel bir gösteriye dönüşür. Yaban toplumlarda totem, daha çok hayvanlardan, sonra da bitkilerden oluşuyordu (Örnek, 1971:39). Bu sahnede ise totem bir haça, başaşağı asılmış İsa'ya dönüşüyor. "İlkel" insan ritüel sırasında kimbilir nasıl ve hangi duyguyla elinde ateşi taşıdı ve toteminin çevresinde döndü. Oysa artık insanın (belki de insanlığın) kendisi ateş almış durumda. Ateşi artık elinde taşımasına gerek yok. Ateş gövdesinde, içinde... Alev alev yanarken bir kısırdöngüyü andırırcasına dönen bedenler, yaşadıklarımızın hiç de değişmediğine ilişkin bir eğretileme olsa gerek.

Peirce'e göre bir gösterge ya ikon, ya belirti ya da simgedir. İkon nesnesini, nesnesine olan benzerliği ile temsil eden bir göstergedir; gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki rastlantısal değildir. Bir benzerlik ya da gibilik ürünüdür (Wollen, 1969:124). İkona ilişkin önemli bir nokta Peirce'e göre, ikon ile nesnesi arasındaki benzerliğin yo-

rumcu tarafından yaratılmamış olmasıdır. Bu benzerlik ilişkisi yorumcu tarafından kullanılır. Bu benzerlik ilişkisine karşın katıksız ikon örneklerini bulmak o denli kolay değildir (Büker, 1996: 59-60). Sözü edilen sahnede Blacky'nin sarıldığı haç Peircecü anlamda bir ikondur ve "gerçek", arı (pure) bir örnektir.

Tüm kahramanların öldükten ve Blacky de intihar ettikten sonra, finalde yemek yenilen ve dans edilen düşsel adada, Ivan'ın ağzından mutluluklarını dinleriz. Ada parçalanarak denizde yol alır. Adanın parçalanması, parçalanmış Yugoslavya'nın bir eğretilemesi olur. Aynı zamanda mutluluğu "düş"e ve sanki cennete bırakarak da geleceğe yönelik tüm umutlar kırılır. "Son" yazısının üzerine "Bu öykünün sonu yok" yazısı biner. Gerçekten de üç saatlik değil otuzüç saatlik film yapmak isteselerdi, Kusturica bunu da yaratıcılığını konuşturarak en iyi biçimde yapardı. İyi ki filmlerin belli bir süresi var.

Yeraltı ve Yugoslavya ya da Marko ve Tito

Yeraltı ve Platon'un mağarası arasında film ve gerçek ilişkisi temelinde bir benzerlik kurmadan önce siyasal bağlamdaki bir ilişkiye değineceğim: Yeraltında insanlar dışarıya kapalı bir biçimde mutlu olarak yaşarlar. Tıpkı eski Yugoslavya'da olduğu gibi. Kimsenin yardımını almadan tank bile yapılır. Yeraltını çekip çeviren, oranın patronu olan ve insanların minnetarlık duyduğu kişi, aslında hem komünist hem de dolandırıcı olan şair Marko'dur. Yeraltını Yugoslavya'ya benzetirsek, Marko da kendiliğinden Tito'ya benzer. Marko'nun Yeraltı'nda yükselmesi Tito'nun yükselişiyle koşutluk gösterir. Marko, Blaky'ye "Tito senin dışarı çıkmanı istemiyor" der. Oysa bunu istemeyen Tito değil Marko'dur.

Özellikle yazın sanatı nedeniyle yakından tanıdığımız eğretilemenin (metafor) iki özelliği vardır: Benzetme ve yer değiştirme. Charlie Chaplin'in **Modern Times** (Modern Zamanlar) filminde koyun sürüsünün ardından metro istasyonundaki işçiler gösterilir. Mitry'ye göre, bu örnekte olduğu gibi, sinemada eğretilemenin iki öğesi de yan yanadır. Bundan dolayı da sinemada eğretilemeden söz edilemez. Oysa sinemanın kendine özgü bir dili olduğunu düşünürsek, yarattığı eğretilemenin ya da düzdeğişmecenin de sinemaya özgü olduğu kendiliğinden ortaya çıkar. (Büker, 1996: 124-125). Bu yüzden sinema-

nın kendisine özgü dili içerisinde Marko ve Tito yan yana gelmeseler de Marko, Tito'nun eğretilemesi olur. Sinematografi bunu başarır. Marko "Tito senin dışarı çıkmanı istemiyor" dediğinde de kastettiği kendisidir. Burada eğretilemenin iki yönü işler. Bu kez, Tito, benzetme ve yer değiştirme ile Marko'nun yerine geçer. Yeraltındaki mutluluğun top sesleriyle sona ermesinden otuz yıl sonra Yugoslavya da parçalanır. Filmdeki kahramanlardan Blacky, Tito'ya tıpkı dostu Marko'ya olduğu gibi yürekten bağlıdır. Yönetmen bunları düşündü mü elbette bilemeyiz ama kesin olan bir şey var. O da Tito'nun cenazesinin Lilli Marlen şarkısıyla verilmesi ve bunun bilinçli seçimi.

Yeraltı Platon'un Mağarası mı?

Emir Kusturica ile Platon ya da **Yeraltı** ile ünlü mağara alegorisi arasında nasıl bir ilişki bulunabilir?

Savaştan kaçan insanlar yeraltına sığınmışlardır. Filmin çeşitli sahnelerinde duvarlara yansıyan gölgeler görürüz. Yeraltındaki mahzenin kapağı açıldığı zaman sızan ışık, duvarda gölgeler yaratır. Platon'un **Devlet** adlı yapıtında söz ettiği mağara da yeraltındadır. Platon'a göre insanların arkalarındaki ışık kaynağı nedeniyle, gerçek nesnelerin gölgeleri mağaranın duvarına yansır. Mağarada birbirlerine zincirlerle bağlanmış tutsaklar, bu yansımaları "gerçek" olarak algılarlar. Tıpkı yeraltına sığınan insanların yıllarca bir yalana inandıkları gibi.

Mağaradaki tutsakların gerçeğe bir adım daha yaklaşabilmeleri için dönüp arkalarına bakmaları ve gerçek nesneleri görmeleri gerekir. Ya da yeraltından çıkmaları...

Platon, gerçeği gören ve bu yeni dünyaya ilk anda alışamayan gözlerin, ışık yüzünden kamaşacağını söyler. Blacky'nin yerüstüne hiç çıkmamış olan oğlu Jovan'ın da güneşe bakarken gözleri kamaşır. "Ne harika bir dünya... Tebrikler" der. Görünen dünyayı ve yaşayanları mağara zindanına benzeten Platon gibi, masum Ivan'ı 1992'de Berlin'de inceleyen doktorun ağzından da benzer sözler dökülür: "Yıllarca bir mahzende yaşamış. Komünizm bir mahzenmiş. Evren kocaman bir mahzenmiş"

Sanatçılar, Platon'un anlayışında suya yansıyanların yansımalarını, gölgenin gölgesini ya da mimesisin mimesisini yaparlar. **Yeraltı**'nın içinde çekilen film de bir yalanı sürdürür. Gerçeklerden uzak ve ola-

bildiğince komiktir. Filmin içindeki film, ikinci elden bir kopya-mimesistir. Sanatın bir *yalan* olduğu, yalnız gösterilmekle kalmaz, Marko'nun ağzından da duyulur. Marko herhalde bu sahnede Kusturica'yı oynar.

"Eksik olan ne?" diye soran Marko'ya Natalija "Gerçek" yanıtını verir. Natalija, gerçeğin gizlenmesinden, insanların kandırılmasından ve bu suça ortak olmaktan rahatsız olmuştur. Yeraltındaki insanların yirmi yılı boşu boşuna gitmiştir. Ama Natalija, o yılların kendisi için de bir kayıp olduğuna inanır. Natalija, Marko'ya sık sık "Ne güzel yalan söylüyorsun" der.

Marko *gerçeği* bilir ama yeraltındakilere başka bir gerçek (yalan) anlatır. Filmin içindeki film ikinci elden yaratılmış bir gerçektir. Peki Kusturica'nın yaptığı nedir? Bize tüm bu gerçekleri ve yalanları göstererek ya asıl-öz gerçeği yakalayan bir "Tanrı"dır O, ya da üçüncü elden bir gerçeği yani sanatın yalanını sunan bir yalancıdır. Bilemiyorum, çünkü "Öğle vakti ayışığı mı? Gece vakti güneş mi? Kimse bilmiyor?"

İlk bölümü savaş (1941), ikinci bölümü soğuk savaş (1961) ve üçüncü bölümü de savaş (1992) adlarını taşıyan **Yeraltı** ve Kusturica ile ilgili birkaç saptama yapmak istiyorum: Kusturica ilk filminden son filmine değin gerçekçilikten adım adım uzaklaşmış, bu filmiyle düşselliğin doruğuna çıkmış, gerçeküstücülüğün hatta absürdün kıyısına gelip dayanmıştır. Eğer çekerse bir sonraki filminde tek bir "gerçekçi" karenin bulunmayacağını söylemek kehanet sayılmamalı.

Yeraltı'nda Kusturica'nın her filminden parçalar bulmanız olası. Bir anlamda kendisini yenilemiyor, biraz yineliyor. Bu durum filmin güzelliğini etkilemiyor. Çünkü o bir *auteur*.

Kusturica yalnızca kendi filmlerine gönderme yapmıyor. Filmdeki tek masum karaktere Ivan adını seçmesiyle **Ivan'ın Çocukluğu**'na ve Tarkovski'ye Berlin'de havai fişeklerin önünde koşan Ivan ile **Köprüüstü Aşıkları**'na ve Carax'a ve finalde tüm ölülerin bir yemek masası çevresinde toplandığı ve dans ettiği sahneleriyle de Fellini'ye selam gönderiyor. Tarkovski'nin Ivan'ı çocukluğunu neden yitirdiyse, Kusturica'nın Ivan'ı da aynı nedenden dolayı gençliğini yitiriyor. Çünkü ikisinin de yaşadığı ortak paydada savaş var.

Metz, Fellini'nin **8 1/2**'unu, içinde tablo olan tablolara benzetir ve bu tür yapıtları betimlemek için *construction en abyme* (ayna yapı) deyimini kullanır. Bu filmde yansıma iki yönlüdür. **8 1/2** yalnızca film çekimi üzerine değil, izlediğimiz filmin çekimi üzerine ve yalnızca yönetmen üzerine değil, izlediğimiz filme kendini yansıtan yönetmen üzerinedir (Metz'den aktaran Büker, 1996: 199). **Yeraltı**, Fellini'ye selam göndermekle kalmaz, kendisini **8 1/2** gibi ayna yapı üzerine de kurar.

Peter Wollen, Godard'ın **Vent d'Est** filmi üzerine yazdığı yazısında, sinemanın yedi büyük erdemini şöyle sıralar: Geçişsiz anlatı, yabancılaşma, öne çıkma, çok anlatım, açık uç, rahatsız olma ve gerçek (bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Büker, 1989: 85-86). **Yeraltı**, bu yedi erdemi de gerçekleştirerek çağdaş anlatı filmlerinin son görkemli örneği olarak karşımızda duruyor.

Yönetmenin (filminin de dışında) tartışma yaratan ve eleştirilen en önemli yönü, kuşkusuz siyasal söylemidir. Ancak Kusturica'nın ideolojik olarak durduğu yer ve ona karşı olumsuz yönde gelişen duygularım, bir başka yazının konusu olmalı.

KAYNAKÇA

Brill, L. (1988) **The Hitchcock Romance: Love and Irony in Hitchcock's Films**. Princeton: Princeton University. Press (1987).

Büker, S. (1989) **Film ve Gerçek**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Büker, S. (1996) **Film Dili: Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler**. İstanbul Kavram yayınları.

Eflatun. **Devlet**. çev. S. Eyüboğlu ve M. A. Cimcoz, 5. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985.

Metz, C. (1976) "Sinematografik Dil Kavramı Üzerine", çev. S. Büker, **Sinema Kuramları**. der. S. Büker ve O. Onaran. Ankara: Dost Kitabevi, 1985.

Örnek, S. V.(1971) **100 Soruda İlkellerde Din, Büyü, Sanat, Efsane**. İstanbul: Gerçek yayınları.

Wollen, P. (1969) **Sinemada Göstergeler ve Anlam**. çev. Z. Aracagök. İstanbul: Metis yayınları. 1989.

Bir Mit, Bir Arketip ve Bir Film:
ODYSSEA'NİN BAKIŞI

S. Ruken ÖZTÜRK

Yunanistan'ın dünya sinema tarihine armağan ettiği Thedoros Angelopoulos, 1936'da Atina'da doğmuş, aynı kentte hukuk öğrenimi, Fransa'da sinema eğitimi görmüş. 1964'te ülkesine döndükten sonra üç yıl boyunca sol eğilimli bir gazetede eleştirmen olarak çalışmış, ilk uzun filmini 1970'de çekmiş, uzun çekimleri ve uzun-estetik filmleriyle ünlü, çağdaş bir yaratıcı yönetmendir. Filmografisi birbirinden güzel filmlerle doludur. **Reconstruction** (Yeniden Yapılanma, 1970), **Days of 36** (36 Günleri, 1972), **The Travelling Players** (Kumpanya, 1974), **The Hunters** (Avcılar, 1976), **Alexander the Great** (Büyük İskender, 1980), **Voyage to Cythera** (Cythera'ya Yolculuk, 1983), Arıcı, 1986), **Landscape in the Mist** (Puslu Manzaralar, 1988), **The Suspended Step of the Stork** (Leyleğin Geciken Adımı, 1991) ve **Ulysses Gaze** (Ulysse'in Bakışı, 1995). Hemen her filmi festivallerden önemli ödüllerle dönmüştür.

Popüler politik filmlerde (örneğin Costa Gavras'ın filmlerinde) bulunan sürekli kesme, aşırı devinim ve hızlı ritme karşın Angelopoulos uzun çekimi, düşündürücü öyküleri ve ağır ritmi yeğler. Sinemadan çok şey bekleyen Angelopoulos "Şimdi dünyanın sinemaya, eskiden olduğundan daha çok gereksinimi var. İçinde ya-

şadığımız kirlenmiş dünyaya karşı son önemli direnme yolu sinema olmalıdır. Bugün sınırlara, dillerin ve kültürlerin kaynaşmasına değinerek yeni bir humanizma, yeni bir yol aramaya çalışıyorum" diyor (Cineaste, 1992:29).

1995 Cannes Film Festivali'nde Jüri Büyük Ödülünü ve Fipresci Ödülü'nü alan **Odyssea'nin Bakışı** (Ulysse'in Bakışı), filmin çekimleri sırasında ölen ünlü İtalyan oyuncu Gian Maria Volonte'ye adanmış. Müzikler, diğer Angelopoulos filmlerinde olduğu gibi yine Eleni Karaindrou'ya ait. Oyuncular ise Romen-Polonya asıllı Amerikalı Harvey Keitel, Romen Maia Morgenstern ve İsveçli Erland Josephson.

Odyssea'nin Bakışı, gücünü yalnızca uluslararası oyuncularından, yetkin görüntülerden, müzikten, uzun-estetik çekimlerinden ve şiirsel biçeminden almıyor. Aynı zamanda bir mitosa ve bir arketipe de dayanarak kurduğu karmaşık, düşünsel yapısından alıyor.

Miti kısaca şöyle özetleyebiliriz (Erhat, 1972:221-225): Odyssea, bir kişinin destanıdır. Konusuyla romanı, kuruluşuyla da filmi andıran Odyssea destanı beş bölümden oluşur. Bunlar birbirinden ayrı ve bağımsız bölümlerdir. Odysseus'un Batı dillerindeki karşılığı Latince Ulyxes'den gelen Ulysse'dir. Odysseus, Yunanistan kıyılarının karşısında bulunan Ithaka adasında doğmuştur. Odysseus, Ithake (Homeros destanlarında böyle geçer) tahtına çıkar. Helena'yı istediği halde Penelopeia ile evlenir, çocuğu olur. Bu arada Troya savaşına hazırlık neredeyse savaş kadar bir on yıl sürer. Troya savaşı bittikten sonra da on yıl boyunca Ithake adasına ulaşamayan Odysseus, denizle boğuşur, akıl almaz serüvenler yaşadıktan sonra yoldaşlarının hepsini yitirir ve tek başına, yabancı bir tekneyle Ithake'ye bırakılır; çok sevdiği sadık eşi Penelopeia'ya kavuşur.

Odysseus, çağdaş insanda aranan erdem ve nitelikleri kişiliğinde topladığı için uygarlık, insanlık tarihine bir ilk örnek olarak girmiştir. Odyssea da aşılmaz engellerle dolu, sonu gelmeyen yolculukların adı olmuştur. Odysseus'un kişiliğinde akıl, çare bulma yetisi ve sabır önemli yer tutar. O, hiçbir yiğidin karşılaşmadığı güçlüklerle karşılaşır. Özellikle de doğayla (denizle) pençeleşmek zorunda kalır.

Bu mit kahramanının fiziksel durumu yani pek genç olmayışı, yalnız kafaca değil bedence de güçlü oluşu ve kadınlar tarafından arzulanır olması, film kahramanımız olan yönetmen A.'yı (Harvey Keitel'ı) anımsatmaktadır. A.'nın denizle boğuştuğunu söyleyemeyiz ama

denizin yaşamında önemli bir yer tuttuğu da kesindir. Yolculuklarını nehir yoluyla yapar. Belgrad'da kendisini karşılamaya gelen arkadaşıyla birlikte, geçmişte kalmış dünyalarına, düşlerine, umutlarına, eski arkadaşlarına, 1968 Mayıs'ına, Che'ye ve bir de 'deniz'e içerler. Mitolojinin en önemli öğesi deniz, ayrı bir işlevle de olsa filme girmiştir.

Destanın üçüncü bölümünde Odysseus'un uyuduğu çalılığın yanı başında kızların çamaşır yıkaması sahnesi, filmde yönetmen kahramanımızı Belgrad'dan alıp evine getiren kadının, kahramanımız uyurken onun çamaşırlarını nehir kenarında şarkılar söyleyerek yıkaması sahnesiyle uyumludur. Bir farkla ki, filmdeki bu sahneye bombalardan oluşan savaşın sesleri karışır.

Aslında mitostan söz ederken, aynı zamanda mitle içiçe geçmiş arketipten de sözedebiliriz: Arketip "ana örnek", "ilk model" anlamına gelir. Yapıta dönük olan ya da yapıtı açıklamak isteyen eleştiri türlerinden birisi de mythopotic/archetypal eleştiridir. Arketipçi eleştiri, yapıtın estetik yapısını ortaya çıkarmak için değil, derinlerden gelen ölümsüz arketipleri ortaya çıkarmak için yapılır. Bu arketiplerden birisi de "arama" arketipidir. Sözgelimi kralın ya da padişahın oğlu değerli bir nesneyi ya da bir kadını bulmak için yola çıkar, birçok engelle karşılaşır, doğaüstü güçlerden yardım görür ve sonunda istediğini elde ederek döner. Bu olay örgüsüne birçok yerde rastlarız. Arama arketipi, masallarda, mitlerde, eposlarda, Ortaçağ romanslarında, çağdaş romanlarda karşımıza çıkar (Moran, 1972:200-206).

Odyssea'nin Bakışı, arama arketipi üzerine kurulmuştur. Kahramanımız, filmin sonuna kadar değerli bir nesneyi, Manakis kardeşlerin çektikleri ilk filmi arar. Ancak kuşkusuz bu arayış filmin düz anlamıdır. Önemli olan arama süresince bireyin (film kahramanımızın) kendi kendisiyle, bireysel geçmişiyle, toplumsal tarihiyle ve Balkan kimliğiyle hesaplaşmasıdır. Yani "arama" arketipi bir araçtır, bizi herbirimizi kendi bireysel ve tarihsel-toplumsal kimliğimizle yüzleştirmek için seçilmiş bir araç...

Joseph Campbell, ayinleri anlatan mitosların bir tek ana-mitos altında toplanabileceğini, bu temel kahramanın da ayrılma-sınav-dönüş aşamalarından oluşan bir serüven yaşadığını saptar. Mit kahramanı, bir nesneyi bulmak için yola çıkar (ayrılma); türlü engellerle karşılaşır ve bir ara yeraltı dünyasına iner, orada karanlık güçlerle çarpışır (sınav); istediğini elde eder ve döner. Kahramanın yeraltına girmesi ve çıkması, simgesel olarak ölmesi ve dirilmesi anlamına gelir.

Kuşkusuz **Odyssea'nin Bakışı**'nda mitlerde ve arketiplerde gördüğümüz doğaüstü güçler, büyük engeller bulunmaz. Çünkü film, Odyssea mitinin ve arama arketipinin çağdaş bir yorumudur. Buna karşın mitin ve arketipin kimi özellikleri görülür. Örneğin Bosna'daki film arşivine savaşın yol açtığı bir delikten girilmesi, bize yeraltına indiğimiz duygusunu yaşatır.

Çağdaş yapıtlardaki bu tür yolculuklar bir iç yolculuğa dönüşür. Film de zaten Platon'un "Ve ruhumuz kendini tanımak için kendine bakmalıdır" sözleriyle açılır. Kişi psikolojik düzeyde kimliğini arar. Yönetmen A., kendi filminin olaylı gösterimi sırasında ülkesine döndüğünde, yalnızca bunun için değil, Manakis kardeşlerin filmini de aramak için geldiğini söyler: "Bu kişisel bir yolculuk" der. Ancak filmimizde bireyseli aşan, sınırlar ötesi düşünen bir bakış, toplumsal düzeyde de Balkan kimliğini sorgular. Bu ortak kimlik ve kültür, tıpkı Bosna'da ya da Romanya-Bulgaristan ilişkilerinde olduğu gibi ya çatışma ya da gerginlik taşır. Bir arada yaşama düşü, siyasal nedenlerden dolayı gerçekleşemez.

Analitik Psikoloji'yi geliştiren Carl Gustav Jung'un ekolünde kişiliğin tümü psişe olarak adlandırılır. Psişe bilinç, kişisel bilinçdışı ve toplumsal bilinçdışından oluşur. Arketipler, ortak (toplumsal) bilinç dışında bulunurlar ve evrenseldirler. Örneğin anne arketipi çok önemlidir. İnsanın dışadönük yüzü, persona arketipini (Bergman'ın filmini anımsayalım) oluşturur. İçedönük yüzü ise erkeklerde anima kadınlarda animus'dur. Anima arketipi erkek psişesinin kadın yönüdür. Jung'a göre her erkekte doğuştan varolan bir kadın imgesi (anima), o erkeğin bilinçdışında bazı ölçünlerin oluşmasına neden olur. Erkek bu ölçünlere göre seçimini yapar, kimi kadını beğenir, kimi kadına istek duymaz. Animanın ilk yansıdığı kişi annedir. Bir erkek bir kadına karşı istek duyarsa, bu kadın o erkeğin animası ile eş özellikler taşıyordur (Geçtan, 1981:151-159). Bu bağlamda baktığımızda filmde kahramanımızın yaşamına girmiş tüm kadınlar anima arketipini oluştururlar. Çünkü "anne" dahil, farklı ülkelerde karşılaşılan farklı kadınlar ve sevgililer, aynı kadın oyuncu tarafından canlandırılır. Kahramanımız anima'sında gerçek mutluluğu yakalayamaz.

Filmimizde ortaya çıkan "arayış" ve "yolculuk" izleği de, ortak bilinçdışımızda yer ettiği için evrensel izleklerdir. Belgrad'da gemiden inen A'yı karşılayan arkadaşın ağzından "Tanrı önce yolculuğu yarattı. Sonra kuşkuyu ve nostaljiyi" sözlerini duyarız.

Mitte ya da arketipte kahramanların karşılaştığı engeller, filmde her şeyden önce "savaş" durumuyla özetlenmiştir. Savaş'a gelmeden önce film kahramanımız bir iki küçük engelle karşılaşır. Sözgelimi Arnavutluk film arşivinde görevli kadın hiç de yardımsever değildir. A'nın sorularını bile yanıtlamaz. Bükreş'e giderken pasaportları nedeniyle kısa bir süre alıkonur. Oysa asıl engel savaştır. Kahramanımız Bosna'ya güçlükle ve gizlice girer. Savaş yüzünden Bosna film arşivinde Levi'nin elinde bulunan Manakis kardeşlerin üç bobini henüz gün yüzüne çıkartılmamıştır. O yüzden filmlerde ne olduğu bilinmez. Levi ve A., filmin sonuna doğru Manakis Kardeşlerin filmine kahkahalar arasında bakarlar. Ne olduğunu kamera bizden gizler. Ancak filmin sonunda A.'nın ağlayarak izlediği Manakislerin filmi, perdede hiçbir iz bırakmaz. Arayıp da bulduğu şey sonuçta bir **hiç**'tir. Kuşkusuz somut düzlemde, en ilkel biçimiyle ve göstergelerin düz anlamı ile bakarsak elimizde kalan bir hiçtir. Tıpkı kahramanın trende anima'sına anlattığı öyküde olduğu gibi: Fotograf çekmiş ama hiçbir şey çıkmamıştır. Oysa kahramanımızın Yunanistan-Arnavutluk-Bulgaristan- Romanya ve parçalanmış eski Yugoslavya boyunca yaptığı yolculuk, bu arada dış yolculuğa koşut olarak düş ve gerçeğin yetkin bir biçimde iç içe geçtiği iç yolculuklar boyunca elimizde kalan bir hiç değil, hüzün ve bir Balkan trajedisidir. Kendimizi tıpkı, kahramanımızın yardım edip Yunanistan'dan Arnavutluk'a getirdiği ve kentin merkezinde bıraktığı yaşlı kadın gibi duyumsarız; ıssız kentin ortasında, bir boşlukta, bir başımıza iğreti-yabancı ve yapayalnız kalırız.

Leyleğin Geciken Adımı adlı filminde ana karakter olan Marcello Mastroianni "Siyasal sığınmacı olmak, dışsal bir durumdan çok içsel bir durumdur" der. **Odyssea'nin Bakışı**'nda Harvey Keitel'in yaşadığı tam da budur. Arama süreci boyunca, bir sürgün olarak terk ettiği ülkesine dönen ama bu kez içsel sürgünlüğü yaşayan bir karakterle karşı karşıya kalırız.

Peki bu yolculuğu gerçekleştiren Odyssea (Ulysse) kimdir?

Her şeyden önce Manakis kardeşler ve onlarla özdeşleşip ayrı bir yolculuğa çıkan film kahramanımız A. (Keitel-Angelopoulos), çağdaş birer Odyssea'dir. Manakis kardeşler yüzyılın başından ortalarına kadar hiçbir çatışmaya karışmadan Balkanları karış karış gezmiş ve bu yolculuk sonucunda Balkanların ruhunu (gelenekler, görenekler, savaşlar, devrimler, krallar vb.) selüloit üzerine geçirmişler, ölüm cezası/sürgün

gibi büyük engellerle karşılaşmışlardır. Manakisleri bu serüvene atan, sinema tutkusudur. Onların ilk bakışı, bir mercekten dünyayı ilk algılayışları merak konusudur. Kahramanımız "Karanlıktan çıkmaya çalışan bir bakış gibi, bir anlamda yeniden doğuş gibi" der. Yitik bir bakışın ardında dolaşan A.'nın kişisel bakışlarıyla gördüğümüz Balkanları kendi bakışımızla anlamlandırmaya çalışırız. Anlamlandırma sürecinde Manakislerin bakışı bir "yeniden doğuş" gibi bize yardım edebilir. Oysa böyle bir bakış/anlam yitiktir, bulunamaz.

Asıl çağdaş Odyssea'mız filmin kahramanı yönetmen A.'dır. Başından beri anlattığımız gibi onun yolculuğu, aslında içsel yolculuktur. Manakis kardeşler'in filminin ardında, kendisi ve toplumsal tarihini arar. Bir üçüncü Odyssea'yı hiç de zorlamaya gerek kalmadan bulabiliriz: Lenin. Lenin'le daha doğrusu Lenin'in dev heykeliyle ilgili uzun sahnelerde, bize bu görüşü kanıtlayan çekimler vardır. Lenin ve A.'nın Tuna nehri boyunca geçerken kıyıda birikmiş halkı, nehirden ve biraz yukardan alan kamera, Lenin'in bakışını sunar. Uzun bir süre Lenin'in bakışından (bakış açısından) insanları izleriz. Çağının ve büyük bir dünya görüşünün kahramanı (bu çağdaş Odyssea), gemi içinde ne kadar parçalanmış, bağlanmış olsa da görkeminden hiçbir şey yitirmemiştir (Bu yargı, politik bir güzelleme değil, film karelerindeki estetiğin söze dökülmesidir).

Filmde aranan nesne olarak Manakislerin filminin seçilmesinin derin anlamları vardır. 60 yıl boyunca Balkanları sınır tanımayarak filmleriyle belgeleyen onlardır. Balkanları tanımak, Balkan kimliğini ve kültürünü betimleyebilmek için Manakisler önemli bir araçtır.

"Kaybolduğu sanılan bir şey için bunca yol! Büyük bir inancın olmalı, yoksa çaresizliğin mi?" sorusu, Bosna'da yönetmenimize Levi tarafından sorulur. Yanıtı herhalde "Her ikisi de" olmalıdır. Bu çaresizlik, filmin sonunda savaşın ortasında farklı dinlere ve kültürlere evsahipliği eden mezarlığın, barışçıl ve eşit yaşamın sanki yalnızca öldüğümüzde gerçekleşeceği anlamını taşımasıyla açığa çıkar. Yüzyılın ilk büyük savaşını başlatan bir kent, vahşi bir savaşla yüzyılı kapatırken umutlarımızı ve düşlerimizi yok etme konusunda başarısız kalır. Her birimizin çağdaş birer Odyssea olup kendi iç yolculuklarımızı gerçekleştireceğimiz, bireysel ve toplumsal tarihi sorgulayıp hesaplaşacağımız gün düşlerimiz gerçekleşmeye başlayacaktır.

Olanaksız aşkların yaşandığı kaotik çağımızda ("seni sevemediğim

için ağlıyorum"), film izleme özgürlüğümüzden (Yunanistan'da film gösteriminin dincilerce engellenme sahneleri) tutun da yaşama hakkımıza (savaşlar, ölüm cezaları) değin bütün yoksunluklarımız, yalnızlıklarımız (vahşi doğaya "Yalnızsın değil mi? Ben de yalnızım" diyen taksi şoföründen, yalnızlığı iliklerine kadar duyumsayan yönetmen-kahramana kadar) ve bütün arayışlarımız, yolculuklarımız üzerinedir bu film. Bu da, insanlığın bitmeyen serüvenidir.

Angelopoulos'un daha önceki **Cythera'ya Yolculuk** filmi de Odysseus'un dönüşü mitinin yeni bir çalışmasıydı. Varsıl bir ulusal kültürden beslenen Angelopoulos'un mitlere ve arayış/yolculuk izleğine olan ilgisi, çağına duyarlı ve sorumlu sanatçı bakışıyla da birleşerek yeni filmleriyle süreceğe benziyor.

KAYNAKÇA

Horton, A. (1992) "National Culture and Individual Vision", **Cineaste.** 19 (2-3): 28-31.

Erhat, A. (1972) **Mitoloji Sözlüğü.** 5. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.

Geçtan, E. (1981) **Psikanaliz ve Sonrası.** İstanbul: Hürriyet Yayınları.

Moran, B. (1992) **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri.** 8. Basım. İstanbul: Cem yayınları. 1991.

UCUZ ROMAN'ın Görkemli Kalıpları

Nurçay TÜRKOĞLU

Umberto Eco, "Casablanca'da Klişelerin Balosu" adlı yazısında bir kült film olarak **Casablanca**'yı (Kazablanka, 1942) yorumlarken adeta bir tesadüfler zinciri içinde oluşturulan bu filmde bildik pek çok klişenin bir arada kullanılmasının izleyicilerin başını döndürdüğünü ve yüksek dozda banalliğin bir an için bir yücelik pırıltısı, bir görkemlilik olarak görülmesine yol açtığını söyler (Eco, 1977:35-38). Klişelerin bombardımanı yani "kolajlar" değil midir zaten postmodernist ya da daha doğru bir deyişle içinde geriye bakışlı yenileri içeren neo-modern filmlerin uyandırdığı "yeni ama çok tanıdık" duygusu? "Ucuz Roman'ın Görkemli Kalıpları" başlıklı bu makalede güncel bir filmi propaganda belgesellerinden ve masal kalıplarından yararlanarak okumaya çalışırken, kolay anlaşılır basmakalıp imgeler olan ucuz klişelerin nasıl olup da görkemli bir kimliğe büründüklerini sorgulayacağız.

Klişeler ve basmakalıp sözler Oxford Sözlüğü'ne göre "Defalarca ve özensiz kullanıldığı için anlamı yıpranmış ve içi boşalmış deyimler" olarak tanımlanmaktadır. O denli genelleşmiş ve dilin dokusuna öyle iyi yer etmişlerdir ki, klişeleri hiç kullanmamak olası değildir. Basit düşüncelerle tasarruflu iletişim kurmaya ve toplumsallığı taşımaya ya-

rarlar. Moda ve tumturaklı sözler kullanmak da bize tanıdık gelen ama ayrımlarını belirlemekte zorluk çektiğimiz bir grup sözcük ve deyime gönderme yapmanın kaba ve kolay yoludur. Yalnızca sözcükler değil imgeler de klişe haline getirilir. Güncel mitosların oluşturulmasında, tarihin gündelik tüketime konu olmasında, kısaca kolay açımlanır kodlamaların gerekli olduğu her türlü iletişim ortamında kullanılan kalıplardır bunlar. Hepsinin ortak yanı popüler aklımıza kancalarını atıp gereksiz oldukları her yerde kullanılarak, daha uygun oldukları halde daha az etkili gibi gelen sıradan sözcükleri, imgeleri bir kenara bırakmalarıdır. Yarattıkları kolay anlaşılırlık "görkemlilik" gibi algılanır; kuşkusuz yalnızca kısa bir süre için popülerlikleri ve kullanım sıklıkları arttıkça gerçekte kastedilen değerleri azalır. Klişelerden vazgeçemeyen kitlesel iletişimde düşük sanat/yüksek sanat ayrımı ne denli tartışmalıysa, popüler eğlencenin yaygınlığı da o denli kaçınılmazdır.

Sinemada popüler eğlenceden söz edilince akla hemen Amerika gelir; Avrupa'da ise sanat filmleri yapılır. Bu saptamayı sorgusuz kabullenirsek de, bir taraftan önemi azımsanmayacak bir etkileşim vardır Amerika ve Avrupa sinemaları arasında. Amerikan filmleri Birinci Dünya Savaşı'ndan bu yana Avrupa'da çok etkili olurken, Avrupa sinemalarındaki kuramsal çalışmalar ve estetik gelişmeler de Amerikan sinemasını etkiler. Alışageldiğimiz total anlatımı kendi içinde bir son olan ve sinema salonu içinde kalındığı sürece bir düş dünyasında eğlendiren klasik öykülü Hollywood filmleri, zaman zaman sapkınlığa varacak ölçüde eleştirelliğe tutkun Avrupalı sanatçılardan da yararlanır. Örneğin; kurguyu ters yüz etmek, öykünün gidişatına izleyicinin katılımını sağlamak gibi Brechtçi ya da Yeni Dalgacı anlatım yöntemleri, günlük yaşamın parçalanmış algılamalarına karşı izleyiciyi uyanık tutmak amacını taşımanın bir manifestosudur aslında. Ancak biçimsel ilericilik ya da modernlik diyelim, mutlaka içerikte modernliği getirmez. **Cahiers du Cinéma** dergisinin politik eleştiri ölçütlerini açıklayan yazılarında Comolli ve Narboni'nin işaret ettiği gibi, biçimsel düzeyde kendi içinde bulunduğu ideolojik sindirme mekanizmalarına karşı çıkan bazı filmler sinemanın "gösteren"inde yenilikler denerler (1969:22-30). Gösterilen ise eleştiri dışıdır. Günümüz kuramcılarından David Bordwell ve Kristin Thompson ve Wisconsin Okulu adıyla anılan neo-formalist (yeni-biçimci) yaklaşımlarıyla filmde biçim ile içeriğin birbirinden ayrılamaz olduğunu savunurlar (1990). Bordwell ve Thompson'a göre; sanatsal biçim her zaman bir oyun izleyen,

bir roman okuyan, müzik dinleyen ya da film izleyen algılayıcı insan ile ilişkili olarak düşünülür. Yaşamın her alanında algılama bir eylem biçimidir; sokakta yürürken tanıdık bir şeyler -bir arkadaş yüzü, tanıdık bir işaret, yağmur belirtisi- bulmak üzere çevreye göz gezdirir. Beynimiz hiç boş durmaz; sürekli olarak düzen ve önemli bir şeyler arar, alışık olduğumuz kalıplar içinde aksamalar var mı, diye dünyayı sürekli kontrol eder. Sanat eseri de işte bu dinamiğe, insan beyninin bu birleştirici niteliğine dayanır. Sanat eserlerinin sağladığı düzenli olaylar, dikkat etme, gelecek olayları sezinleme, sonuçlar çıkarma ve parçalardan bir bütün oluşturma becerilerimizi geliştirme ve canlı tutmamıza yarar. Her roman imgelemimizde bir şeyler bırakır; her şarkı belli bir melodiyi benimsememizi sağlar; her film sekansları belli bir bütün içinde oluşturmamız için uğraşır. Sanat eseri de bizi belli bir eyleme doğru yöneltecek ipuçları verir. Sanat eseri hazır değilse süreci başlatamayız ya da oluşturamayız; oyuna katılıp hizaya girinceye dek sanat eseri yalnızca bir yapıntı olarak kalır. Bu ipuçları basit rastlantılar değildir; *sistemler* içinde düzenlenmişlerdir. Sistem somut bir düşünce olarak birbirine bağlı ve birbirini etkileyen öğeler düzeneği olduğuna göre film de yalnızca öğelerin basit bir kümelenmesi değildir. Filmin biçimi, tüm film içindeki öğelerle birlikte algıladığımız bütünlüklü ilişkiler sistemidir. İzleyici bu öğeleri tanıyarak filmi anlayıp çeşitli yollarla tepkilerini gösterir. Bordwell ve Thompson, bir filmin bize ne söylediğini anlayabilmek için filmi tamamlanmış bir nesne, tamamlanmış bir eser olarak kabul etmek gerektiğinde ısrar ederler. İster istemez filmin anlatımcı ve imgeleyimsel düzenlenişini bir bütün olarak ele almamız gerekebilir. Filmin imgesel bütünlüğünü tıpkı romanda olduğu gibi ele alabilmek için tek tek çekimlerin incelenmesi yeterli olmayabilir. Ancak yukarıda özetlemeye çalıştığımız gibi, algı kalıplarının durağanlığını bir önkabul olarak gören yeni biçimci yazarlar günümüz izleyicisinin parçalanmış, yabancılaşmış bir bilinç sorunu taşıdığını onaylamazlar.

Ortada yönetmenin, izleyicilerin ve metnin çözümleyicilerinin bir politik bilinçsizlik sorunu varsa yapısal çözümlemeden yana yorumcular "Bu kültürel metin ne anlatıyor?" değil "Nasıl anlatıyor?" sorusunu sormak gerektiğini söylerler. Oysa biz Jameson'ın eleştirel yöntemini izleyerek yalnızca biçimsel işlevleri ortaya çıkartmanın yeterli olamayacağını, mekanizmanın tarihsel gelişimini göz ardı etmemek gerektiğini savunuyoruz (1988:22-27).

Günümüzün bir filmine bakarken bu filmde yakaladığımız ol-

guların ve bu olguların işleyiş biçimlerinin bir arada ve tarihsel bir "insandan yana olma" kaygısıyla ele alınması gerektiğine inanıyoruz. John Orr'un da gösterdiği gibi son yirmi yılda postmodern diye adlandırılan stil ve anlatım özellikleri pastij, özbilinçli anlatım, oyun oynama, çoğuldenge sesli sinemanın klasık öykülü filmlerinden 1950'lerin sonlarında moderne doğru yola çıkıldığı andan beri vardı ve çoğu neo-modern yeniliklerdi (1993:3-13). Zamansal anlatımın doğrusal (linear) değil de döngüsel (cyclical) olması; klişelerin perdede sergilenen oyunun aracı değil de amacı olması bizi şaşırtmamalı.

Quentin Tarantino'nun **Pulp Fiction** (Ucuz Roman, 1995) filmi yeni stil denemeleri anlamında bir biçimsel ilericilik ile ucuz kahramanlık klişelerini sağanak gibi kullanmak anlamındaki bir tematik tutuculuğun bence günümüzdeki en iyi örneklerinden biridir. Genç sinemacı kendisini hem sofistike olmamakla, hem de eli yüzü düzgün büyük bütçeli filmler yapmamakla suçlayanlara yani ideolojik sindirmeyi gerçekleştirme gücü olanlara (kendi deyişiyle dinozorlara) yalnızca küfürlerini sunar (Fleming, 1995). Halkın asıl istediğinin bu ucuz romanlar olduğunu söylerken neredeyse küfretme özgürlüğünü savunur. Aslında küfretmek de şiddetin bir görünümüdür; asimile edilme karşısında, değiştirilemeyeni yıkarak ortadan kaldırma isteğinin bir ifadesidir.

Popüler eğlence ve yasallaştırılmış şiddet "savaş" ortamında ortak bir konumu paylaşırlar. II. Dünya Savaşını hazırlayan yıllarda ve savaş sırasında Nazi Almanya'sının beyin iğfalcisi popüler filmlerinde açık küfür bulamazdınız. Hitler'in propaganda bakanı Goebbels'in örtük cinsellik motifleriyle yüklü Hollywood müzikallerine olan tutkusu Avrupa televizyon kanallarında yakın zamanlarda hazırlanan belgesellerde izlenebilir. İngiltere'de Prof. David Welsch danışmanlı-ğında BBC-2 televizyonu için hazırlanan **Master of Propaganda: Goebbels** (Propaganda Ustası Goebbels, 1992) ile İngiliz-Alman ortak yapımı **Magnificient and Horrible Life of Leni Riefenstahl** (Leni Riefenstahl'ın muhteşem ve Korkunç Yaşamı, 1992) adlı belgeseller, geçmişte trajedi olarak yaşanmış olanların bugün toplumsal sorumluluk sahibi yakın tarih uzmanları tarafından incelenmesinin yalnızca iki örneği. Bu belgesellerden edindiğimiz bilgilere göre 1930'ların Hollywood müzikallerinde cinselliğin kaçınılmaz örtüklüğü, dönemin Hayes Kodları diye anılan ağır sansür kurallarının bir sonucuydu ve vatanperver Nazi filmlerine uyarlanması hiç zor olmadı.

Goebbels'e göre politik film hiçbir zaman doğrudan politika yapmamalı, sofistike olmamalıdır. Halk ancak eğlence filmleriyle sokaktaki ve evdeki gündelik sıkıntılarından, sorunlarından uzaklaşıp merkezden verilen ideolojiye yaklaşabilir. Bu düşünce Goebbels'in "Hitler için ölmeye hazır" Hitler gençliği öykülerinin anlatıldığı ya da Yahudilerin 'insanlar arasında dolaşarak pislik yayan" farelere benze-tildiği açık politik filmleri sansür etmesine yol açıyordu. Düşmanların çirkin ve pis görüntüleriyle dolu, mide bulandırıcı kışkırtma filmleri yerine saf Alman ırkının (özellikle yaşam zevki veren sarışın ve masum Alman kadınlarının) çekici görüntüleriyle dolu filmleri yeğliyordu. Arşivinde bütün Hollywood filmleri bulunuyordu. En sevdiği filmler ise **Gone With the Wind** (Rüzgar Gibi Geçti, 1939) ile **Snowwhite and the Seven Dwarfs** (Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, 1937) gibi mükemmelliyetçi fantastik filmlerdi. 1945'te intihar etmeden birkaç hafta önce bile Goebbels, Alman askerlerinin artık kaybedildiği aşikar bir savaş için vuruşmaktansa üstün Alman ırkının ilahi zaferini anlatan tarihsel filmlerde rol almaları gerektiğine inanıyor ve cepheden çağırdığı askerleri filmlerde oynatıyordu. Sinema zevk, eğlence ve görkemli bir kalıcılık sağlardı ona göre.

Faşizmin görkemli büyüsüne kapılan kadın yönetmen Leni Riefenstahl da görkemli sahnelerin nasıl hazırlanacağını izlediği Hollywood filmlerinden öğrenmişti. Ona göre (Hitler'i destekleyen pek çok Alman entellektüel gibi) "büyüklük ve görkem" saf güzellikti ve insanları kıyıma götüren faşizmle bir ilişkisi yoktu. Ari ırkın üstünlüğünü anlatan **Triumph of the Will** (Azmin Zaferi, 1935) adlı son derece etkileyici propaganda belgeselinde kalabalık sahnelerin koreografisini dramaturglarla birlikte başarıyla gerçekleştirmişti. Politikayla değil, estetik ve teknikle ilgilendiğini savunan Riefenstahl'ın çalışmalarını inceleyen Susan Sontag "Büyüleyen Faşizm" adlı yazısında yönetmenin güzellik kavramının faşizmle hiç ayrılamaz bir bütünlük oluşturduğunu söyler (1975:31-43). Sontag faşist estetiğin teslimiyetçiliği yüceltip akılcılığı bertaraf ederek ölümü kutsadığını anlatır. Mutlak güzelliğin kültleştirilmesi ve cesaretin fetişleştirilmesi faşist sanatın ideal yaşamının göstergeleridir. Büyüklüğün görkemi ile fallik söylemin bire bir örtüştüğünü gösteren politik bilinçli pek çok örnek film var aslında. Hitler'in Mussolini ile faşist ittifakının o görkemli buluşmasına sahne olan Roma'daki büyüklük tutkunu İtalyan ev kadınına **Una Giornata Particolare** (Özel Bir Gün, 1977)'de "cinsel travma" yaşatan usta Ettore Scola'yı hemen burada anımsayalım.

Entellektüeller kendi yanlışlarına mantıklı savunmalar bulmakta, travmalarını yaşanabilir kazanımlara dönüştürmekte başarılı olabilirler. Yine de travmalar zincirlemeli olarak seyirci ya da kurban, herkesi etkiler. Leni Riefenstahl'ın korkunç ve muhteşem yaşamı gerçekten de çok tartışmalı. Nürnberg Mahkemelerinde "masumiyeti" onaylanmış olsa da "güzelliğe" tutkun olanların Hitler'in propaganda zaferine katkılarını affetmek olası değil.

Total güzelliğin fallik görkemine duyulan tutku bugün, insanın iliklerine işleyen efektleriyle en eleştirel izleyiciyi bile "koltuğuna mıhlayan" Spielberg bilim-kurguları ya da belki henüz bir saptama yapmak için erken olsa da Tarantino'nun klişelerle yumuşatılmış "güzel şiddetleri" ile karşımıza çıkıyor. İşte yeni bir "şeytan deha"dan söz edilmekte; **Uçuz Roman**'da Amerikan popüler kültürünün o şımarık, çocuksu çekicilikleri karşısında yolunu şaşırmış, kötülük yapsa da şefkat gösterilmeyi hak eden "pulp" yani ucuz/yumuşak kişilikler son derece temiz çekimler ve akıllı diyaloglarla sergileniyor. Filmin sonunun ortaya alınması total söyleme karşı çıkmak için yeterli değildir aslında. Mitsel anlatımda sınırları kesin çizgilerle belirlenen iyi ve kötü ikiliği karşısında iki anlama birden açık olma tercihi de çok yeni bir şey değildir. Yönetmen şiddetin yanında mı karşısında mı yer alıyor gibi bir soruyu bertaraf etmek üzere kurulu bir anlatım tercihidir bu.

Şiddetin estetize edilmesi üzerine Walter Benjamin'in yazılarını okuduğumuz zaman bir kültürel metnin biçiminin "nasıl" düzenlendiğini görmenin yeterli olmadığını anlıyoruz. İlk bakışın göz kamaştırıcılığı yerine, şiddetin estetik sergilenişine konu olan ortamın (zaman-mekan-hareket) doğru yorumlanması gereklidir. Benjamin "Tek bir uygarlık belgesi yoktur ki aynı anda barbarlığın da belgesi olmasın" derken teknolojinin estetize edilmesiyle şiddetin de yasallaştırıldığını, şiddetin kahramanca (heroic) bir direniş olarak eyleme geçirilmesinin ve böyle bir kutsallık halesi ile algılanmasının acınası ve olumlanamaz durumunu anlatır (1940:172).

Sinemada klişeleşmiş şiddetin estetik ama irkiltici görüntülerini kullanan David Lynch'in eleştirel filmleri özellikle **Wild at Heart** (Vahşi Duygular, 1990) ve **Blue Velvet** (Mavi Kadife 1986) için; "yönetmen şiddetten şiddetle nefret ediyor ve şiddetin bu filmlerde yansıyan biçimini izleyen şiddet yanlıları için bu kadarı çok fazla" gibi bir saptamada bulunabiliriz. Hatta izleyiciler arasında bulunabilecek

potansiyel suçluların sinema koltuklarında oturup bu vahşi görüntüleri izlemekle ıslah olabilecekleri yolunda iyimser bir görüşe bile kapılabiliriz. Ne var ki bu eğilim biraz Stanley Kubrick'in **A Clockwork Orange** (Otomatik Portakal, 1971) filmindeki asi Alex'in İlah edilme çabalarını anımsatır. Alex kendisine verilen yüksek dozda şiddetin etkisiyle yalnızca çok kısa bir süre için ve stratejik amaçlarla şiddetin uzaklaşmış gibi görünür. Her şeyden önce Lynch'inki gibi sofistike filmlerden en çok söz edenler akademisyenlerdir. **Otomatik Portakal**'daki toplumsal eleştirinin odağında bulunan "uzlaşmacı bireyin şiddet eğilimi" ise bugün artık eleştirel olamayacak denli kanıksanmış görüntüleriyle etkisizleşmiş durumda.

Ucuz Roman gişe başarısını gerçekleştirdiğine göre popüler bir film olarak kabul edilebilir. Gangsterlerin bizden biraz farklı olsalar da sevilesi insanlar olduğunu anlatan ve kendi içinde yinelenen basit kalıplarıyla sofistike değil de ucuz olan anlatı türü ile yani kendi kendisiyle biraz dalga geçer gibidir. Biraz absurdizm, biraz duygusallık tanınmış oyuncuların sevimli kılıflarıdır bu filmde. Olay örgüsünün kurguda tersyüz edilmiş olması, kahramanların masalsı tiplemelerini yine de engellemez. Boksör kahramanımız; motosikletiyle bir kent Kovboyu, bir Anlaşılmaz Serüvenci'dir. Aynı zamanda da Arınmış Katil'dir; ringe çıktığı anda öldürme gücünün önüne geçemeyeceğini bildiği için dövüşlerden kaçınarak günahlarından arınmaya çalışır. Patronun güzel karısı Esrarengiz Kadın ya da **Femme Fatale** (kötü kadın)'dır. Ancak o da kendini kurban ederek (yüksek dozda eroinle) arınır. Korumacı, kendisine emanet edilen değerli varlığa (patronun karısına: Hazine'ye) arzu duyarak görevine ihanet eder ancak seyirci bu ihanetten hoşlanır. Çünkü karanlık güçlerle donanmış Kötü Adam (Zenci Patron) elindeki iki tutsak arasındaki çekim, tüm Hollywood efsanelerinin suretleriyle dolu bir yeme, içme, dans etme yerinde yani Kutsal Bölge'de başlar. Sınırları kapı bekçisiyle belirlenmiş ortak eğlence alanlarında yaşanan esrikliklerde uhrevi bir yan vardır. İki hamburger ekmeğinin arasına sıkıştırılmış bir yücelik, bedeli hesap faturasından ibaret olarak yaşanabilir. Bu Kutsal Bölge kült film starlarının taklitleriyle yani kutsal olanın ikonalarıyla doludur. Taklidi yapılan starların kendilerinin de aslında ikonalar oldukları anımsanacak olursa, bugünkü eğlence yerlerinde fütursuzca dolaşan taklit ikonalar "taklidin taklidi" kimlikleriyle coşturucu festival figürleri olarak ucuz baştan çıkartmalarıyla yıldız parçacıkları saçarlar. Üstelik kolay elde

edilebilir, ulaşılabilir varlıklarıyla özel hizmetler için de hazır beklerler. Marilyn Monroe (taklidi) garsonların dolaştığı bu imaj genelevlerinde yetişkinlerden beklediğimiz kaçamaklar değil, yeniyetme dansları sergilenir.

Bruce Willis'in oynadığı yufka yürekli boksör, Fransız sevgilisine ne de iyi davranır, biz tam "işte her şey mahvolacak" diye beklerken, derin bir oh! çektiren bir iyilikle sakinleştirir bizi. Aman Tanrım, kadınına iyi davranan, onu anlamaya çalışan, onu nasıl sevmesi gerektiğini bilen bir boksör, bu olabilir mi? Filmin etkileyici öykülerinden birisidir sevecen boksör (Arınmış Katil, Soylu Gangster, Sert Erkek) ile tatlı küçük kadın (Evdeki Melek) arasındaki aşk ilişkisi. Ne kadar da hoştu değil mi? Bence filmin en tehlikeli taraflarından birisiydi bu hoşluk. Çünkü olması son derece doğal ve insanca olan bir ilişki biçimini, ancak "kahramanca" başarılabilecek bir gösteriye dönüştürüyordu. Tıpkı aynı kahraman boksörün zenci patronunu ırkçı polis tarafından düzülmekten kurtarmasında olduğu gibi. Tıpkı zenci patronun güzel karısı (Uma Thurman) ile korumacının (Vincent: John Travolta) yaşama savaşında aynı kaderi yani insiyatifsizliği paylaştıklarını anladıklarında el sıkışmalarında olduğu gibi. Tıpkı Hak'kın yolunda bir çoban olmayı seçtikten sonra usta gangsterin (Jules: Samuel L. Jackson), iki acemi soyguncuya (Pumpkin ve Honey Bunny'e) hayat dersi vermesinde olduğu gibi.

Mitsel anlatımdaki klişe kahramanlar kendilerinden bekleneni yaptıkları sürece kahramanlıklarını onaylatırlar. **Ucuz Roman**'da ise beklentilerin teryüz edilmesi bir hesaplaşma, bir sorgulama amacıyla değil, salt bir oyun amacıyla gerçekleşirmiş gibi görünürken yine de görkemli kahramanlıklar için saklanan alkışları çağırmaktadır. Oysa insanca olan, beklenmedik ve kahramanca gibi karşılanırsa gerçekten de orada şiddet vardır. Üstelik bu tatlı şiddet, "Faşizm iki insan arasındaki ilişkide başlar..." (Bachmann, 1985:sonsöz) diyen Ingeborg Bachmann'ın tüm kaygılarını haklı çıkartacak kadar meşrulaşıyorsa gerçekten de korkacak bir şeyler var demektir.

KAYNAKÇA

Bachmann, I. (1985) **Malina**. çev. A. Cemal. İstanbul: B/F/S. Yayınları.

Benjamin, W. (1940) "Tarih Felsefesi Üzerine Tezler," çev. ed. Ü. Oskay. **Estetize Edilmiş Yaşam**. Ankara: Dost Yayınları, 1982.

Bordwell, D. ve Thompson, K. (1990) **Film Art An Introduction**. New York: University of Wisconsin, Mc. Graw-Hill.

Comolli, J.L. ve Narbona, J. (1969) "Cinema/Ideology/Critiscism," B.Nichols ed. **Movies and Methos**. Berkeley: University of California Press, 1976.

Eco, U. (1977) "Casablanca, or the Clishés Are Having a Ball", J. Shepley, M. Blonsky ed. **On Sings** Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1991. (Aynı yazı Türkçe'ye çevrildi, biz iki çeviriyi karşılaştırmalı olarak kullandık: Eco, U. "Casablanca ya da Tanrıların Yeniden Doğuşu" çev. K. Atakay, **Günlük Yaşamdan Sanata**. İstanbul: Adam Yayınları, 1991.

Fleming, C. (1995) "Filmler, Falan Filan ve Gerçek Yaşam: Quentin Tarantino ile söyleşi", **Newsweek**, 9 Ocak 1995 çev. F. Aydoğan.

Jameson, F. (1988) **The Political Unconscious**. New York: Cornell University Press.

Orr, J. (1993) **Cinema and Modernity**. Cambridge: Polity Press.

Oskay, Ü. (1982) **Çağdaş Fantazya**, Ankara: Ayko.

Oxford, (1992) "Cliches and Modish and Inflated Diction", **The Oxford Guide English Usage**. B.O. Appendix B. Oxford University Press, READ/DOS for the ISSC Library, 1995.

Sontag, S. (1975) "Fascinating Fascism", B. Nichols ed. **Movies and Methods.** Berkeley: University of California Press 1976.

Sinemada Postmodern:
GEÇMİŞİN UZAK TEKRARI

Güzin YAMANER

Son yirmi yıldan daha uzun bir süredir, başta Amerika olmak üzere avant-garde film, kültürel durumun genel bir kalıbını yansıtmakta, bunu bir çok karşı hareket izlemektedir. Vietnam Savaşı'na yöneltilen eleştiriler, öğrenci hareketleri, ırkçılık karşıtı gösteriler, cinsel özgürlük mücadelesi, kadın hakları gibi bir çok karşı hareket sinemaya konu olmuş ve bunlar üzerine çok önemli filmler yapılmıştır. Öte yandan sinemada, yine 60'lardan itibaren, toplumun içinde var olan homoseksüeller, cinsel sapkınlıklar gibi tüm katmanlar, uyuşturucu ve alkol bağımlılığı, hap kullanımı gibi sorunların hepsi işlenmiş ve o günlerin yaşam biçimlerini yansıtan filmler yapılmıştır.

İşte bugünün postmodern sinema örnekleri, doğal olarak postmodern sanatın, pastiş, parodi, ironi, çift kodlama ve geçmişle bugün arasında bağlantı kurma anlaşıyı gibi olguları kullanarak; kendinden bir önceki sinema sürecinde yapılmış filmlerden de yararlanmakta ve bir yandan geçmişten "alıntılar" ve geçmişe "göndermeler" yapmaktadır.

Postmoderni Sinemaya Taşıyan Kavramlar

Ülkemizde de izleme olanağı bulduğumuz ve dünya sinemasında önemli yer tutan postmodern sinema örneklerini postmodern sanatın yukarıda sayılan özelliklerini nasıl kullandığı bağlamında incelemeye geçmeden önce, bu kavramların kısaca tanımları üzerinde durulmalıdır.

Postmodern sanatın özelliklerini belirleyen kavramlar bir arada kullanıldıkları gibi birbirleriyle yakın ilişki içinde bulunmaktadırlar. Örneğin postmodernizmin ünlü kuramcılarından Fredric Jameson tarafından, pratikte ölü biçimlere öykünme olarak nitelenen *pastiche* (pastiş) ve geçmişle bugünün sanat yapıtları arasında gidip gelme anlamında *şizofreni*, birbirlerinden çok uzak durmazlar. Pastiş, diğer yapıtların imgelerini ve episodlarını parçalar halinde alarak kullanırken, onları yineler ve yapay birleşimlere giderek daha canlı bir etki bırakmaya çalışır. Şizofreni de, çeşitli anlar dışında geçmişle çok zayıf bir bağlantıya sahiptir. Gelecek düşü olmadığı için sürekli bir *şimdi* içinde yaşanır ve birbirleriyle bağlantısız göstergeleri uygun bir düzenle sıraya koyma zorunluğu yoktur (Sarup, 1995:176). Tıpkı pastişin özgür alıntılamaları gibi.

Yunanca kökenli olan *parodi* kavramı ise, anlam açısından "Karşıt ezgi" anlamını taşır. Bir yapıtın zayıf yanlarını ortaya koymak, saldırıda bulunmak, onu gülünç duruma düşürmek için o yapıta öykünmeyi kapsar. Postmodernizmin içinde de eylemsel bir olgu olan parodi, alayı ve taklidi kullanır. Benzer şekilde "etkiyi arttırmak amacıyla bir şeyin tam tersini söyleyerek alay etme" anlamı taşıyan *ironi* postmodern içinde parodinin karşıtlıkları ve pastişin "alıntılamaları" ile birlikte kullanılarak, geçmişle bugün arasındaki sınırların kaldırılmasını sağlamaktadır.

Çift Kodlama postmodern sanatta ilk kez mimar Charles Jencks tarafından tanımlanan bir kavramdır. "Modern tekniklerle genellikle geleneksel yapıların birleştirilmesi" (1989:14) şeklinde ele alınan çift kodlama, diğer sanat yapıtlarında olduğu gibi sinemada da parodi, pastiş ve ironi gibi olgularla, film diline zenginlik kazandırmaktadır.

Postmodern Filmlerden Örnekler

Kavramların kısaca tanımlarından sonra, **Aria** (Arya), **Body Heat**

(Sıcak Vücutlar), **Blue Velvet** (Mavi Kadife), **Star Wars** (Yıldız Savaşları) ve **Terminator** (Yok edici) gibi filmler üzerinde durabiliriz.

Postmodern sinema örnekleri içinde yer alan **Arya** adlı filmde, opera gibi elitist sayılan bir sanat dalına popülizmin eklendiği gözlenmektedir.

Arya, Godard, Altman ve Jarman gibi ünlü yönetmenlerin her birinin ayrı bir bölümünü çektiği ve on iki operadan alınan birer aryadan oluşan bir filmdir. Yakın tarihte çekilen ve bir bölümlü olan bu filmdeki postmodern fikir, bir avuç "uzun ve sıkıcı" olarak nitelenebilecek operanın büyülü bir değnekle parçalanarak kısa, etkileyici opera kliplerine dönüştürülmüş olmasıdır.

Aynı şekilde elitist bir sınıfa ait ve bugüne dek üzerinde asla böyle çalışmalar yapılmamış bir konu daha postmodern sinema ile birlikte, beyaz perdeye, TV ekranlarına, video kasetlere ve dolayısıyla tüm bu iletişim araçlarıyla ilgilenen magazin basınına malzeme olabilmektedir. Bu elitist bir sınıftan yapılan alıntılamaların en iyi örneği İngiliz Kraliyet Ailesi'nin günlük, sıradan bir pembe dizi olarak sunulmasıdır. İngiliz Kraliyet Ailesi'nin aile içindeki akrabalık ilişkileri, veliahtların evlilikleri, boşanmaları, Kraliyet varislerinin konumu, aile üyelerinin giysileri, takıları ve çok özel yaşamları tam bir pembe dizi senaryosuna dönüştürülmekte ve bölümler halinde TV kanallarında yayınlanmaktadır.

Böylece postmodernin tüm yaşama ve yaşam biçimlerine sızdığı, gerek yaşamda gerekse sanatta, her alanda örneklerini verdiği sonucu çıkarılmaktadır.

Geçmiş zaman diliminde ve mekanında çekilmiş filmlerin; **The Postman Always Rings Twice** (Postacı Kapıyı İki Kere Çalar) ya da **Double Imdemnity** filmlerinin uzak bir tekrarı olan **Sıcak Vücutlar** paştişi ve çift kodluluğu taşımaktadır. Önceki filmde, **Postacı Kapıyı İki Kere Çalar,** tamirci ve benzinlik sahibinin karısı arasındaki ünlü sahneler **Sıcak Vücutlar**'da avukat ve işadamının karısı arasında yaşanır. Teknik olarak bir nostalji filmi olmayan **Sıcak Vücutlar** Florida'da küçük bir kasabada geçer. Kapitalist dünyanın nesnesi olan, gökyüzüne yükselen binalar olmadan da çağdaş bir mekan yaratılabileceği ama buranın metropollerden uzak küçük bir yerleşim merkezi olabileceği gerçeği filmi çift kodlu bir içeriğe kavuşturur.

David Lynch'in **Blue Velvet** (Mavi Kadife, 1986) adlı filmi, açık mavi bir gökyüzü ile başlamaktadır. Filmde beyaz boyalı çitlerin içinden fışkıran kırmızı güller; ağaçlı caddelerde kayarak giden 40'ların klasik, tamponunda dalmaçya köpeği olan itfaiye arabaları ve Boby Winton'un söylediği "She Wore Blue Velvet" (O Mavi Kadife Giyerdi) adlı parça ile seyirciye bu filmin küçük bir kasaba parodisi ve 40'ların filmi olduğu gösterilmektedir. Filmin içinde dört ayrı sahnede 50, 60 ve 80'lerin arabaları Lumberton Caddeleri'nde görülmektedir. 80'lerin bilgisayarlı tıp cihazları 40'ların sonuna ait hastane odalarında yer almaktadır ve 50'lere ait bir filmden bir sahne siyah beyaz TV ekranına yansımaktadır. Lise öğrencilerinin giysileri otuz yıl öncesini hatırlatmaktadır.

Lynch'in **Mavi Kadife** adlı filminin öyküsü aslında basittir. Amerika'da Lumberton'da geçen filmin kahramanı Jeffrey Beaumnt, orta sınıftan bir hırdavatçı dükkanının sahibinin oğludur. Babası felçli olan Jeffrey, bir kolej öğrencisidir ve yaz tatilini geçirdiği kasabada babasının dükkanında çalışmaktadır. Boş bir arsada yürürken kesilmiş bir kulak bulmuş ve kulağı bir dedektife götürmüş, kulağın kime ait olduğu, buraya nasıl geldiği konusunda da meraka kapılmıştır. Dedektifin güzel sarışın kızı Sandy, ona yardım etmektedir.

Jeffrey, bir gece kulübünde rastladığı Dorothy ve onun müstehcen davranışlı, ilaç bağımlısı, alkolik, uyuşturucu satıcısı sevgilisi Frank'le tanışmak durumunda kalmıştır. Jeffrey bu çift arasında garip bir cinsel ritüele tanık olmuştur. Dorothy oğlunu ve kocası Don'u kaçıran Frank'ın cinsel kölesidir. Frank, Don'un kulağını kesmiştir. Jeffrey de Dorothy'nin vahşi dünyasına sado mazoşist cinselliğine kendini kaptırmıştır. Jeffrey'i baştan çıkaran kadın, kendini ona dövdürmektedir. Daha sonra Frank durumu öğrenmiş ve bu kez kasabanın dışında Jeffrey dövülerek bırakılmıştır.

Sandy'den dönen Jeffrey bir okul partisinden gelirken, Sandy'nin evinin yakınında çıplak bir halde Dorothy durmakta ve Jeffrey'ye olan aşkını haykırmaktadır: "Senin tohumlarını taşıyorum". Sandy'nin annesi kadının üstünü örtmekte ve şoka giren kızını teselli etmektedir.

Dorothy hastaneye gönderilmiş, Jeffrey onun evinde, Don ve bir polise ait olan iki ceset bulmuştur. Sandy'nin dedektif babası, Jeffrey'yi eve götürmüştür. Film, Sandy ve Jeffrey'nin evlenmesi ve aileleriyle birlikte yedikleri akşam yemeğiyle sona ermektedir.

Denzin'in Postmodern Filmler İçin Yorumları

Norman K. Denzin **Mavi Kadife** gibi postmodern filmler için sekiz ayrı yorum noktası saptamaktadır (1992:224-226): İlk olarak **Mavi Kadife** gibi filmler Jameson'un tanımladığı postmodernizme özgü iki özelliği yansıtmaktadır. Geçmiş ve içinde yaşadığımız an arasındaki sınırlar ortadan kaldırılırken, ele alınan konu, şimdiki zamanın kesintisizliği içine yerleştiren bir zamanla değerlendirilmektedir (tipik pastiş formu).

İkinci olarak, geç postmodern nostaljisi olarak nitelendirilebilecek bu filmler, sunulması güç sahneleri (çürüme, kulakların kesilmesi, cinsel şiddet, vahşilik, homoseksüellik, kadınların aşağılanması, sado mazoşist ritüeller, alkol ve hap kullanımı) özel yaşamla toplumsal yaşamı ayıran sınırları zorlamaya cesaret eden bir tarzda seyircinin karşısına getirmektedirler.

Üçüncü olarak, bu filmin sunduğu vahşi cinsellik ve şiddet, ileri postmodern dönemin hem korktuğu ve hem de içine itildiği özgürlük ve kendini ifade etme biçimlerini yansıtmaktadır.

Dördüncü olarak, **Mavi Kadife** ve bu türdeki diğer filmlerde kadınlar cinsel obje olarak görülmekte ve cinsel ve fiziksel şiddete maruz kalmaktadır. Kadınlar saygın, orta sınıf ve evli olarak bir kategoride; saygınlığı olmayan ve seksüel olarak ikinci bir kategoride görülmektedir.

Beşinci olarak, bu filmler Jameson'ın da belirttiği gibi, geçmişle nostalji bağlamında bir ilişki kurma çabasında değildirler. Geçmişi günümüzde yaşatmaktadırlar. Fakat terörü, 50'ler ve 60'ların rock and roll müziğinin işaret ettiği bir geçmişe nostaljik olarak yerleştirmektedirler. Jameson gibi Lyotard da bu filmlerin nostaljiyle savaş halinde olduklarını söyler.

Altıncı olarak, filmler bu yolla nostaljinin iki türünü tanımlamaktadırlar: Güvenli ve güvensiz olanı. Yetişkin orta sınıf yaşamının geçmişe kopmaz bir zincirle bağlı olduğu konforlu bir düş yaratarak, gençliğin rock and roll müziğinin yetişkinliğe taşınmasının öz yıkım ve şiddete yol açacağını tartışmaktadırlar.

Yedinci olarak, **Mavi Kadife**; geçmişin kutsal ve laik olmak üzere iki anlatımını taşır. Bu anlatımlar, gerçek olmayanın ve son derece gerçek olanın yalnız şu an için olası olmadığını, geleceğe de taşındığını gösterirler.

Sekizinci olarak, **Mavi Kadife** gibi filmler, uyuşturucu bağımlılığı cinsel sapkınlık, hap kullanımı, alkolizm vb. gibi sorunların toplumun merkezine dek uzandığını; bunların getirdiği şiddetin sınırlarının küçük kasabalara, saygın ve güvenli bir yaşam isteyen orta ve alt sınıf Amerikalıların kapı komşularına kadar ulaştığını göstermektedir.

Postmodern Uzay Dizileri ve Distopik Filmler:

Postmodern sanatın önemli kavramlarından biri olan pastiş, uzay dizilerinde de kullanılmaktadır. Bu bağlamda **Yıldız Savaşları** gibi uzay dizileri postmodern kapsamında ele alınmaktadırlar.

Yıldız Savaşları'nda uzaydan gelen kötülükler, dünyayı yok etmeyi isteyen uzaylılarla çatışan gerçek Amerikan kahramanlar; ölüm ışını kullanmakta ve dünyayı kurtarmaya çalışmaktadırlar. Diziler halinde çekilen filmde, bir sonraki dizide de dünyanın mucizevi kurtuluşuna tanık olunmaktadır. Öte yandan **Yıldız Savaşları**'nda dünyayı kurtarmak için verilen bu mücadele pastiş formunda yaratılmaktadır. Çünkü artık bu tür kurtuluşların ölü bir form olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle de bu dizilerin parodisini yapmanın hiç bir anlamı kalmamaktadır. Filmlerdeki dünyayı kurtarma savaşını, Jameson da nostaljik bir bakış açısıyla ele almakta ve bu tür formların çoktan yok olduklarını belirtmektedir. Yani geleceğe yönelik bir çabadan çok, geçmiş zamanlarda yaşanan dünyayı kurtarma savaşının pastişi yapılmaktadır. **Yıldız Savaşları**'da bir anlamda nostaljik yaklaşılan bu formları tekrar yaşatmak için duyulan bir özlemi gidermeye yönelmektedir.

Film, çocuklara ve gençlere macera yaşamayı öğütleyen ve yetişkinlerin de eski döneme dönme ve o dönemin şimdi garip karşılanan araçlarını kullanma isteğine yönelik bir işlev yüklenmektedir. Böylece **Yıldız Savaşları**, kendi tarzında, tarihi ya da nostaljik bir film olarak nitelendirilmektedir. Örneğin filmin oyuncularından Harrison Ford, elinde kovboy tabancalarını andıran bir silahla, filmde, teke tek mücadeleye girişmektedir.

Ama tarihsel ve nostaljik olarak nitelenmesine rağmen **Yıldız Savaşları** yine bir George Lucas filmi olan **American Graffitti** adlı filmden farklıdır. **American Graffitti** filminde geçmişi, bir bütünsellik içinde tekrar yaratmaya yönelinmektedir. **Yıldız Savaşları**'nda bu görüntü, daha eski bir dönemin sanat nesnelerinin biçimini ve uyandırdığı duyguyu tekrar oluşturmak açısından ele alınmaktadır.

Yıldız Savaşları'nın yönetmeni olan George Lucas tarafından yönetilen **American Graffitti**'de ise geçmişin görüntüsü, **Yıldız Savaşları**'nın olduğunun tam tersi konumda ele alınmıştır. 50'lerin Eisenhower çağı Amerika'sının atmosferini ve üslupçu özelliklerini yakalamaya çalışan filmde, geçmiş döneme ait bu süreç, yaşanmış bütünselliği içinde tekrar yaratılmaktadır.

Bu bağlamda Jameson'un verdiği örnekler çoğaltılabilmekte; bunlara Polanski ve Bertolucci gibi yönetmenlerin filmleri de eklenebilmektedir. Roman Polanski'nin **China Town** adlı filmi 30'lu yıllar için, **Amerikan Graffitti**'de yakalanan "görüntüye" yakın bir görüntüyü yakalamaya çalışmaktadır. Bertolucci'nin **The Conformist** adlı filmi de, Italya ve Avrupa bağlamında benzer bir dönem olan Italya'daki faşist yıllar için yakın bir durumu sergilemektedir.

Terminatör gibi filmlerde, içinde yaşadığımız akıl almaz boyutlarda gelişmiş teknoloji çağı ele alınmakta; teknoloji bir anlamda filmin temel malzemesi olmaktadır. Filmin varoluş noktası, high-tech (ileri teknoloji) adı verilen sürecin kendisini sorgulayacak düzeye ulaşmasına dayanmaktadır.

Film distopik[1] olarak nitelendirilmekte ve bu tür postmodern filmlerde olduğu gibi aslında özel efektleri ile birlikte teknolojinin ta kendisini vurgulamak ve yansıtmak amacını taşımaktadır.

Jameson'un en büyük distopyacılardan biri olarak saydığı J.G. Ballard'ın bu konuda yaptığı ilginç saptamaya göre de **Terminatör** gibi postmodern filmler, gelişmiş teknolojinin ne denli ileri düzeyde olduğunu kanıtlamaktadır. Çünkü bu tür filmlerde gelişmiş teknoloji kendini bile yok edecek güce sahiptir. Bu anlamda Ballard, ileri teknolojinin kendi tarihselciliğini gösterebileceği bir aşamada olduğunu formüle etmiştir. Olumsuzlama Gerekirciliktir (Wesen ist gewesen was ist) formülü ile "herhangi bir şeyin başka bir şeye dönüşmeden onun ne olduğunun söylenemeyeceği"nden yola çıkarak, ileri teknolojinin kendi kendisini nasıl yokedebileceği gösterilmeye çalışılmaktadır. (Jameson, 1994:483).

Terminatör üzerinde yapılan bu kuramsal saptamalar ve yorumlar, filmin konusuna bakıldığında pratikte de doğrulanmaktadır: **Terminatör** (filmin kahramanı), içinde yaşadığımız çağın ilerisindeki bir tarihte doğmuş, tam bir teknolojik donanımla bir yok edici olarak yetiştirilmiş ve eğitilmiştir. Amacı dünyayı ele geçirmek olan Ter-

minatör, o ileri tarihte dünyayı terminatörlerden geri almış olan -iyi komutanı- yok etmekle görevlendirilmiştir. İleri tarihten, yani gelecekten günümüze gönderilen Terminatör, iyi komutanın annesinin adını ve adresini öğrenmeye çalışmış, rehberde bu adla kayıtlı herkesi birer birer yok etmeye başlamıştır. Filmde aynı şekilde gelecekten gönderilen, bu kez iyilerden yana bir görevli daha vardır. Bu görevli, adı geçen iyi komutanın annesini bulup, ona durumu açıklamakta ve onu korumaya çalışmaktadır.

İçinde yaşadığımız bugüne, uzak bir gelecekten gelen terminatör ve dünyayı onlardan kurtarmaya çalışan görevli gibi distopik karakterleri barından film, aslında teknoloji karşısında postmodernin konumunu örneklemektedir: Modern, mucizeler yaratan makina karşısında haz duyarken, bunun tam tersine postmodern makinanın parçalanmasından haz duymakta ve postmodern teknoloji kendi kendisini tüketebilmektedir.

Üzerinde durmaya çalıştığım bu filmler, hem postmodern sanatın genel özelliklerini yansıtmakta ve hem de kendi içlerinde ortak noktalarda birleşmektedirler. Filmlerde, geçmiş dönemlerde çekilmiş filmlerin pastişi, parodisi yapılmakta, ironi kullanılmakta ve çift kodlamayla alıntılanan eski filmlerdeki mekanlara, bugünün teknolojik donanımları eklenmektedir.

NOTLAR

1. Distopya: Geçmişe yönelik, bu nedenle de gerçekleşmesi olanaksız ütopya.

KAYNAKÇA

Denzin, N.K. (1992) "Blue Velvet: Postmodern Contradictions" **The Postmodern Reader**. ed. C. Jencks New York: Academy Ed.

Jameson, F. (1991) **Postmodernizm**. çev. N. Plümer, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994.

Jencks, C. (1986) **What Is Postmodernism?** London: Acamedemy Ed., 1989.

Sarup, M. (1988) **Post Yapısalcılık ve Postmodernizm**. çev. A. B. Güçlü, Ankara: Ark Yayınları, 1995.

Kesişmelerin Filmi: CASİNO

N.Aysun YÜKSEL

Casino Nick Pileggi'nin aynı adı taşıyan kitabındaki gerçek bir öyküden yola çıkılarak uyarlanmış ve Tevrat'tan esintilerle bezenmiş bir kesişmeler filmi. Gerçek olay, Frank "Lefty-Solak" Rosenthal (Sam 'Ace-As' Rothstein), Anthony "Tony the Ant-Karınca Tony" Spilotro (Nicky Santoro) ve Geri McGee (Ginger McKenna) arasında. Las Vegas'ta patronların en çok etkili olduğu bir dönemde 70'lerde geçiyor. Filmin Kutsal Kitap'a ilişkin yanını ise Scorsese, Sodom ve Gomorra'ya (1) dayandırarak açıklıyor. Ace karakterinin düzene aşık, cenneti dünyada arayan biri olarak biçimlendirilmesini de filmin bir diğer dini öğesi olarak tanımlıyor ve bunlarla sınırlıyor (Christie, 1996:8). Oysa filmde bunlann yanı sıra o denli çok dini öğe var ki -hatta belki Sam "Ace" Rothstein karakterinin adı bile- Tevrat ile aralarındaki benzerliğin rastlantı olamayacağını düşündürüyor.

Olayların büyük çoğunluğu Las Vegas'ta çölün ortasındaki o renkli kentte geçer. Yahudiliğin hüküm sürdüğü topraklarsa çöllerle kaplıdır. Daha özelleştirilirse, Las Vegas'taki "Tangiers" isimli gazino bir çok olayın odağında yer alır ve Tangier (Türkçe'de Tanca) Fas'ın kuzeyinde, Arap Yarımadası'yla aynı enlemdeki bir kentin adıdır.

Tüm dinlerde olduğu gibi Yahudilikte de Tanrı herkesin her yaptığını görür, her söylediğini duyar ve sık sık gazaba gelip cezalandırır. Yetke her zaman ondadır. Ondan hiçbir zaman kaçınılmaz. Filmde anlatıcı, Las Vegas'ta herkesin birbirini gözlemek zorunda olduğunu vurgular. Tavandaki göz ise herkesi gözler. Filmde asıl gözleyen FBI'dır. Nicky Ace ile görüşmeye giderken birçok kez arabasını değiştirmek zorunda kalır. FBI'ın dinleme aygıtlarından kurtulmak için evden çıkarlar. Ama bu kadarı da yetmez. Dışarda da FBI tarafından gözlendiklerini bildikleri için dudaklarını kaparlar. Çünkü FBI onların dudak hareketlerinden ne konuştuklarını, ne tasarladıklarını saptar. Telefonda, odada, garajda her yerde FBI olabilir. FBI'ı atlatabilmek için eşlerini bile kullanırlar, ancak tüm uğraşıları boşa gider. Ondan kaçış yoktur. Patronların birinin marketine yerleştirilen dinleme aygıtı her şeyi ortaya çıkarır. Hepsi tek tek yakalanır. Resmi ideolojinin gazabı da yıkıcı olur. Bu gazabı hak ederler, tıpkı Kutsal Kitap'ta Kral Saul'un Tanrı'nın gazabını hak ettiği gibi. Kitapta olay şöyle gelişir:

Tanrı Kral Saul'a Amaleki kavminin hayvanlarından emzikteki bebeklerine kadar her şeyi ve herkesi kılıçtan geçirmesini emreder ve ona, düşmanlarına karşı onu koruyacağını söyler. Saul Amaleki kavmine saldırır ama kavimde gözüne iyi görünen hayvanları kadınları ganimet olarak getirir. Bu Rab'bın Saul'a öfkelenmesine yol açar. O günden sonra Tanrı'nın gazabı hep Saul'un evinin üzerinde olur (Samuel I, Bap 15). Tek tanrılı dinlerin tamamında insan öldürmek suçtur. Ama Tanrı'nın hak gördüğü ölümü de yerine getirmek gerekir. Filmde de patronlar yasal olarak kumarhane işletir. Tıpkı adam öldürmek gibi kumar oynamak ve oynatmak da toplumsal yapılanmalarda onaylanan bir edim değildir. Resmi ideoloji bunu yasalar yardımıyla, koyduğu kurallara uyulması koşuluyla meşru kılar. Ama patronların gizlice ve yasal olmayan yollarla yüklü miktarlarda pay almaları, yakalandıkları zaman yetkenin gazabına uğramalarına yol açar.

Gazinonun en mahrem yeri Ace'in kutsal yer olarak tanımladığı para sayım odasıdır. Belli kişilerin dışında kimse oraya giremez. Giremeyenlerin arasında Ace de bulunmaktadır. Ace'in kendi inisiyatifi ile de olsa dokunmadığı başka bir kutu da Ginger'ın denetimine bıraktığı ve kendisini "B...tan bir çukurdan ya da hapishaneden kurtaracak olan" iki milyon dolardır. Bu iki kutuya (para sayım odası da penceresiz, dört tarafı kapalı haliyle bir kutuyu andırır) asla elini süremez, ama bu yasak onun hayatta kalmasını sağlayacak, onu yer-

yüzündeki Tanrı'ların gazabından koruyacaktır. Ace ölüm dahil başına gelecek her türlü beladan kurtulur. Kutsal Kitap'ta da dokunulamayan, Rab'ba ait -hatta kimi zaman Rab'ın içinde olduğu düşünülen- bir sandık vardır: Ahid Sandığı. Bu sandığı kendi topraklarına götüren ve kendi tapınaklarına, putlarının yanına koyan Filistinliler her sabah putlarını devrilmiş bulur. Bu kadarla da kalmaz, toplu ölümler yaşanır. Bunun üzerine bir kağnıya koydukları Ahid Sandığı'nı ve içi altın eşyalarla dolu adak kutusunu Yahuda'ya gönderirler. Kağnı Yahuda topraklarına girdikten sonra, İsraillerden, yasak olmasına karşın, içine bakanlar olduğu için Yahuda'da da toplu ölümler olur (Samuel I, Bap 4, 5, 6). Benzer şekilde, Davud Ahid Sandığını topraklarına getirirken sandık sarsılır ve Uzza isimli bir Yahudi düşmesin diye sandığı tutar. Rab gazaba gelir ve Uzza hemen o anda ölür. Onun öldüğü yere de Uzza Gediği (Perets-uzza) adı verilir (Samuel II, Bap 6). Çöldeki pek çok çukurdan biridir bu. Tıpkı filmde anlatıcıların sık sık vurguladığı gibi, çöl çukurlarla doludur. Ondan saygısını esirgemeyen, ona dokunmayan herkes beladan uzak olur. Hatta Rab onları korur. Ace de girmediği sayım odası ve dokunmadığı para kasasıyla, belki de bilmeden yaşamını güvenceye almış olur.

Ace'in el sürmediği, belki de el süremediği bir başka kutu da karısı Ginger'dir. Ace için kasadaki parayla karısı özdeştir. Ginger ve kasadaki parayla kendini güvende hissettiğini söyler. Sık sık karısına güvenmek istediğini vurgular. Ginger özel hayatının güvencesiyken, kasadaki para iş hayatının güvencesidir Ace'in. Ancak özel alanının da, iş alanının da anahtarı Ginger'in elindedir. Zaten her ikisi için de iş ve özel alan ayrımını yapmak güçtür. Ginger işler karışıp Nicky'den yardım istemeye gittiğinde yeni bir "sponsor" aradığını söyler. Anlaşılan o ki kocası onun için para kaynağı olmaktan öteye gitmemektedir. Ace de durumunun ayırdına varır. Bir tartışma sırasında karısına kendisinin müşteri olmadığını ama onun hep öyle sandığını söyler. Ace de evliliğini kumara, çok iyi bildiği mesleğine benzetir ve "Kesin sonuçları sevdiğim halde zor bir ihtimal hesabı yaptım" der.

Aslında evliliklerinin yolunda gitmemesi çok şaşırtıcı bir sonuç değildir. Ginger'in kirli geçmişi kadar Ace'in edilgin erkekliği de bu sonu pekiştirir.

Filmin başından itibaren Sam "Ace" Rothstein karakteri giyim tarzıyla dikkati çeker. Giysilerindeki çarpıcılık içinde bulunduğu dün-

yanın bir uzantısı gibi görünse de, onun erkekliğini yumuşatan önemli bir öğedir. Pembeden eflatuna, somondan uçuk maviye kadar Dyer'ın (1993:31) kadınlara özgü olarak tanımladığı, bütün pastel renkleri taşır üzerinde. Ve uyum! Giysisinin her parçası diğeri ile uyumlu olmak zorundadır. Vahşi batının sert erkeği, batılı delege, onun bürosuna akrabasının yeniden işe alınması için geldiğinde, Ace'in giysilerindeki renk uyumu ve titizliği belirgin bir şekilde gözler önüne serilir. Ace'in pabuçları da dahil olmak üzere, tepeden tırnağa mavilere büründüğü sahnede, delege yılan derisi botları, blue jean'i, kadife ceketi, kırmızı gömleği, şapkası ve abartılı turkuvaz iğnesiyle tam bir zıt kutup olarak onun karşısında oturur. Ace koyu renk giydiği zaman ise ya kumaşın dokusu ya da kullandığı aksesuarlar olası sertliği yumuşatır. Örneğin kendi televizyon programında giydiği simli siyah ceketinde olduğu gibi. Tercih ettiği aksesuarları ise sağ kolunda taşıdığı kırmızı kadranlı altın saati, küçük parmağındaki yüzüğü, elinden hiç düşürmediği ağızlıklı sigarası, jartierli ipek çorapları; ama özellikle kravatları.. Dore, lame ve ipekli kravatlar öyle seçilmiştir ki giydiği gömleğin üzerinde yok gibidir. Bu kadar erkeksi bir aksesuarın, üstelik Freud'un (1911:87) fallik bir simge olarak tanımladığı bir nesnenin, bu denli silikleştirilmesi oldukça ilginçtir.

Francke de (1996:26) Ace'in terzi elinden çıkma pastel renkli, ipekli giysileriyle kaçınılmaz olarak kadınsı bir havaya büründüğünü vurgular. Karısı Ginger'ın ise lame tuvaleti, kaygan yılan derisi ya da tüylü giysileri içinde Ace'in avucundan kayarak kaçıp kurtulmaya hazır zehirli bir totem olarak işlendiğine değinir.

Ace'in bu muhteşem güzellikteki kadınla evli olması bu düşünceleri yalanlar gibidir. Oysa para gibi önemli bir güç kaynağından vazgeçmesi bile bu durumu doğrular. Üstelik evlendiği bir fahişedir ve fahişeler, Ginger'ın deyişiyle "çalışan kızlar" hiçbir işe karşılıksız girmez. Ace ona evlenme teklif ettiğinde Ginger ona aşık olmadığını söyler. Ama Ace'in ona ömür boyu güvence vaat etmesi Ginger'ı yumuşatır ve teklife olumlu yanıt verir. Bu bir aşk evliliği olmadığı gibi mantık evliliği de değildir. Bu düpedüz bir pazarlıktır. Ortada büyük miktarda paranın döndüğü bir pazarlık. Hatta Ginger güvenceyi artırmak için düğünden önce Ace'e bir çocuk "armağan eder" Çiftin evlendikten sonra başka çocuğu olmaz. Para kaynağı olarak gördüğü kocasını eski sevgilisi için terk ederken ya da en yakın dostuyla onu aldatırken bir an olsun duraksamaz. Lokantada ayrılan masayı beğenmeyip kimin

karısı olduğunu söyleyerek, başka bir masaya geçtiklerinde arkadaşının verdiği yanıt şu olur: "Hiç değilse bir işe yarıyor". Zaten Ace ile Ginger'ı değil gerçek bir sevişme sırasında, öncesinde ya da sonrasında bile görmek mümkün olmaz.

Sanki her şey Ace'ın edilginliğini vurgular gibidir: Giysilerinin yumuşak dokusu ve renkleri, frapan tarzı, evliliği ve en yakın dostu Nicky. Gerçekten de, Nicky'nin varlığı tam bir ölçüdür onun edilginliği için. Hiçbir zaman kendini korumak zorunda kalmaz. Onun yerine Nicky döver, Nicky öldürür. Karısıyla arasını Nicky bulur. Hatta Nicky daha da ileri gider. Ginger'la birlikte olur. Birlikteliklerinde sıradışı ilişkileri yeğleyen Nicky, Ginger'ın da Ace'ın de hayatındaki eksiklikleri tamamlar.

Ace'in güvensiz karakteri onu, karısını ve dostunu denetlemeye iter. Karısını denetlemek için Nicky'i, Nicky'i denetlemek için patronları kullanır. Yöntemi geri teper ve karısı da dostu da ondan uzaklaşır. Oyuncuların uyuşturucu kullanıp kullanmadığından, rüzgârın yönüne kadar her şeyi hesaba katıp, tüm oyunları yanılgısız tahmin eden Ace'in öngöremediği tek oyun budur.

Ace'in patronlarla ilişkisi ve Nicky ile dostluğu Tevrat'ta Davut'un Saul ile ilişkisine ve Yonatan'la arasındaki dostluğa çok benzer.

Davud, Yesse isimli adamın sekiz oğlunun en küçüğüdür ve çobanlık yapmaktadır (2). Kızıl saçlı, güzel gözlü, hoş bir delikanlıdır. Rab, Saul henüz hayattayken kral olarak Davud'u seçer. Bundan Saul'un haberi yoktur. Bu arada, Saul Amaleki kavmini tamamen kılıçtan geçirmediği için Rab'bın gönderdiği kötü bir ruh tarafından rahatsız edilmektedir. Saul'un kulları Davud'un Rab tarafından korunduğunu ve ruhu kovabileceğini söylerler. Böylece Davud Saul'un gözüne girer (Samuel I, Bap 16).

Ace'in patronların gözüne girmesi de benzer bir dizgededir. Ace aileden değildir. Oysa Nicky ailedendir. Bunu bir konuşma sırasında ona Nicky de söyler. Öncellikle Ace bir Yahudidir, patronlar ise Hıristiyan. Ama Ace onlar için iyi bir "para makinesidir". O yüzden onu himayelerine alıp, korunması için de Nicky'i görevlendirirler.

Davud'un koruyucusu da Saul'un oğlu Yonatan'dır. Yonatan onu ilk kez babasının karşısında, öldürdüğü Eliab isimli Filistinlinin başı elindeyken görür ve Yonatan Davud'u canı gibi sever. Aralarında an-

laşırlar ve Yonatan ona tüm giysilerini verir. Ancak Davud'un bu başarısı Saul'u rahatsız eder. Kavim, "Saul vurdu binleri/ Davud da on binleri" diye şarkı söyleyip dans ettiği zaman ise Davud'a düşman olur (Samuel I, Bap 17, 18). Yonatan babasının düşmanlığını göze alarak her koşulda Davud'u korur.

Bunu anlayan Saul şöyle der: "Ey sapık ve asi kadının oğlu, kendi utancın için ve ananın çıplaklığı utancı için Yesse'nin oğlunu kendine seçmiş olduğunu ben bilmiyor muyum?" (Samuel I, Bap 20).

Saul Davud için gerçek bir tehlike olduğunda ise ormanda buluşurlar. Yonatan Davud'a korkmamasını, babasının ona zarar veremeyeceğini, Davud'un kral olacağını ve kendisinin de Davud'a ikinci olacağını söyler ve ahdederler (Samuel I, Bap 23). Davud'un Yonatan'a sevgisi de farklı değildir. Yonatan babası ve kardeşleriyle Gilboa Dağı'nda öldürüldüğünde (Samuel I, Bap 29, 30, 31) ki Nicky de kardeşiyle birlikte öldürülür. Davud yas tutar ve bir mersiye söyler ve mersiyenin bir yerinde:

"...Ey kardeşim Yonatan, senin için acıklıyım;

Sen benim için çok tatlı idin;

Senin sevgin benim için şaşılacak şey idi;

Kadının sevgisinden ziyade idi.." der (Samuel II, Bap 1).

Gerçekten de tüm sürtüşmelerine karşın Nicky de Ace de birbirine zarar veremez. Daha önce de anıldığı üzere Nicky her koşulda Ace'i korur. Hatta Ginger ona gelip Ace'i öldürmesini istediğinde "Onu otuz beş yıldır tanırım. Senin için mi öldüreceğim?" der. Söz konusu Ace olduğunda hiçbir şeyi gözü görmez. Hele Ace'in cinsel kimliğine yöneltilen hakaretler onun için affedilmezdir. Ace de kendisini zor durumda bırakmasına, hatta karısıyla ilişkiye girmesine karşın asla Nicky'e karşı güç kullanmaz. Belki biraz da korkudan onu incitmemeye çalışır. Nicky'nin bu aşırı maço tavrı Ace'in edilgin erkekliğiyle benzeşmektedir. Dyer (1993:42) aşırı maçoluğu ve kraliçe olarak tanımladığı erkeğin aşırı kadınsı tavırlarını *camp* (abartılı, şatafatlı gülünç) kavramıyla karşılar. Maço erkekliği abartırken, kraliçe kadınsılığı abartır. Nicky bu haliyle Segal'in (1990:185) tanımlamasıyla adeta erkekliğin parodisini yapmakta, Nicky de Ace de gerçek erkeklikten uzaklaşmaktadır.

Ace ile Ginger'in evliliğinin Davud ile Mikal evliliğine benzer yanları vardır. Saul Davud'u kızı Mikal ile evlendirmiştir. Ancak daha sonra Saul Davud için gerçek bir tehlikeye dönüştüğünde Davud İsrail topraklarından kaçar. Mikal ile aralarında uzun bir ayrılık olur. (Samuel I, Bap 18, 19). Çok sonra topraklarına geri döneceği zaman Davud Mikal'ın ağabeyi Abner'e karısını geri getirmesini şart koşar. Davud'un yokluğunda Mikal Laiş oğlu Paltien ile evlenmiştir. Bu koşul ikisini ayırır. Paltien karısının ardından Bahurime kadar ağlayarak gelir. Ve Abner ona geri dönmesini söyler, adam geri döner (Samuel II, Bap 3).

Kutsal Ahid'in yeniden İsrail topraklarına getirilmesi büyük şenliklerle karşılanır ve Davud var gücüyle, huşu içinde ahidin önünde dans eder. Mikal onu kalbinde hor görür ve ona kadınların önünde ancak utanmaz bir adamın yapacağı gibi soyunan kralın ne kadar "şerefli" göründüğünü söyleyerek alay eder. Bu sözlerinden ötürü Rab Mikal'a öfkelenir ve Mikal'ın ölene dek çocuğu olmaz (Samuel II, Bap 6).

Ace ve Ginger'ın evliliği de ayrılık üzerine kuruludur. Bu evlilik Ginger'ın mesleğinden, onun da ötesi ölesiye bağlı olduğu, onu pazarlayan Lester'dan kopmasına yol açar. Evlendikten sonra Lester'a dönmek ister, ama Ace buna engel olur. Hem de araya başkalarını sokarak , Lester'ı hırpalatarak dönüşü engeller. Bu Ginger'ın Ace'den uzaklaşmasına, hatta daha sonraları nefret etmesine yol açar. Nicky'e Ace'den kurtulmak için gittiği bir gün Ace'in ikizler burcu olduğunu, ikizlerin ise yılan olduğunu ve ona güvenilemeyeceğini söyler. Tıpkı Tanrı'nın hayat ağacının meyvesini yiyen Havva ile onu aldatan yılanı düşman kılması gibi Ace ve Ginger da asla dost olamazlar.

Yalnız filmografik açıdan değil, dini tabulaştırmadan gerçek bir öyküyle Tevrat'ı bağdaştırarak izleyiciyi toplumsal düzene davet eden ve bu nedenle laiklik açısından da değer içeren filmin Kutsal Kitap ile ilişkilendirildiği bölümlerin neredeyse tamamı Samuel I faslına dayanmaktadır. Ace (As)'in iskambildeki "1"e karşılık gelmesi, bir Yahudi olan Sam'in de adının Samuel'in kökünü oluşturması bir rastlantı olabilir mi?

NOTLAR

1. İsrailler Kenan ülkesine gelince buradaki halkın ahlâksızlığından utanç duyarlar. Ana-babaya saygı gösterilmemekte, çocuklar kurban edilmekte, her tarafta hayasızlık ve cinsel sapmalar gözlenmektedir. Özellikle Sodom ve Gomorra kavimlerinde eşcinsellik başta olmak üzere birçok sıradışı davranış dikkati çeker. Peygamberlerden Lut, bu kavimleri yola getirmeye ve Tanrı'ya imana yöneltmeye çalışırsa da başarılı olamaz. Bunun üzerine tanrı gazaba gelir ve gönderdiği melekler yoluyla, Lut ve ailesi dışında tüm kavmi şehirle birlikte yok eder (bkz. Tevrat, Levililer ve Tekvin fasılları).

   Filmde de yolsuzluklar ortaya çıkıp patronların devri kapandıktan sonra Las Vegas'ta bir çok bina yıkılır, yeni düzenlemeler yapılır.

2. Birçok peygamber gibi Davud'un mesleği de Tevrat'ta çoban olarak belirtilir. Ancak Şeriati (1971:311) İbrahimi peygamberlerin hepsinin çobanlık yaptığını buna karşın bazılarının başka mesleklerde de ünlendiğini belirtir. İbrahim put oymacılığında, Nuh marangozluk ve gemi yapımcılığında, Davud da zırh yapımında ustadır.

   Filmde de Ace'in arabasına konan bombadan kurtulmasını sağlayan şey koltuğunun altındaki demir levhadır. Anlatıcı suiskastçilerin bilmediği tek şeyin bu olduğunu vurgular.

KAYNAKÇA

Chiristie, I (1996) "Martin Scorsese's Testament", **Sight and Sound.** 6(1): 6-11.

Dyer, R. (1993) **The Matter of Images**. London: Routledge.

Francke, L. (1996) "Someone to Look At", **Sight and Sound**. 6(3): 26-27, 39-40.

Freud, S. (1911) **Düşlerin Yorumu-II**. çev. E. Kapkın. İstanbul: Payel Yayınları, 1992.

Segal, L. (1990) **Ağır Çekim: Değişen Erkeklikler-Değişen Erkekler**. çev. V. Ersoy. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1992.

Şeriati, A. (1971) **Dinleri Tanınak ve Dinler Tarihi.** çev. E. Vatansever. İstanbul: Seçkin Kitaplar Yayıncılık, 1990.

ÇALIŞAN KIZ
Yıldız'a Öykünüyor

Seçil BÜKER

Greimas her öyküde arzu ile yasanın çatıştığını, öykünün temelini de bu çatışmanın oluşturduğunu söylüyor (1966:213). Öyleyse tüm öyküler Oidipus söylenine (mit) gönderme. İzleyici bildiği öyküyü yeniden dinlediği için öyküye ilgi duyuyor. Oidipus delikanlı olduğunda kralın gerçek oğlu olmadığı konusunda bir dedikodu işitir. Gerçeği Apollon'dan öğrenmek ister. Delphoi tapınağına doğru yola koyulur. Thebai'ye yakın dar bir geçitte arabalı bir adama rastlar. Kimin çekilip yol vereceği konusunda kavgaya tutuşurlar. Oidipus adamı ve arabacısını öldürür. Thebai'e varır. Thebai'de korku vardır. Oidipus Sphinks'in (kadın yüzlü ve göğüslü, aslan ayak ve kuyruklu canavar) sorduğu bilmeceye yanıt veremeyenleri parçalayarak öldürdüğünü öğrenir. Oidipus bilmeceyi bilir(1). Sphinks tünediği kayadan kendini uçuruma bırakır.

De Lauratis "...toplumsal bir varlık, söylensel bir özne olarak, erkek, toplumsal düzenin kurucusu" diyor (1984:112). Kadınlar ise "arzunun nesnesi" ya da "soruların nesnesi" (Felman'dan aktaran de Lauratis, 1984:114). Kadın soru soramaz, o bilginin ya da bilimin konuşan "öznesi" olamaz. Konuşan "özne" olmaya kalkışırsa, erkek

bilmeceyi bilir. Bu durumda Sphinks'in neden ölümü yeğlediği açık. Sphinks özne olma konumunun geçici olduğunu gördü. O toplumsal düzen için engeldi. Bilmeceyi çözen düzeni getirdi. Çünkü canavar (engel) artık yoktu. İnsan (erkek) ise var olmayı sürdürdü, Thebai halkı ona ödül olarak ölen kralın karısını (İokaste) ve krallığı verdi.

Anlatılarda Oidipus söylenini gerçekleştiren erkek kahraman (bu erkek beyaz kuşkusuz) *özne* konumunda. Kadın ise onun egemenlik alanı.

Film anlatısının "öznesi" de "nesnesi" de kadın olursa neler olur? **Working Girl** (Çalışan Kız, 1988) kadın kimliğinin oluşumu ya da yeniden üretimi ve "seyretme" üzerine kurulu. İş kadını Katharina Parker (Sigourney Weaver) "seyredilen", Tess McGill (Melanie Griffith) ise "seyreden", ikisi de hoşnut. Katharina Parker "Beni seyret ve öğren" der. Az önce Tess'in onu nasıl imrenerek seyrettiğini fark etmemiş gibi.

Tess yıldızı seyreder. Eskiden kadınlar (erkekler de kuşkusuz) film yıldızlarını seyrederlerdi: **All About Eve** (Perde Açılıyor, 1950). Séguéla'nın da dediği gibi yıldızlar ölmez. Çünkü insan varoldukça düşler de olacaktır. Diva hazinesi artık sinemada değil, spor, iş dünyası, siyaset, insanlığa hizmet alanlarında. Doğal olan da bu, yıldızlar gökyüzünde yer değiştirirler (1989:309).

Özgürlüğe hizmet eden bir kadın. Film "özgürlük abidesi"nin yakın çekimi ile başlar. Alıcı heykelin çevresinde kısır döngüyü vurgularcasına çevrinir. Heykelin arkasına geçtiğinde masmavi sular ve süzülüp giden feribot görülür. Kirlilik yoktur(2). Feribot doğayı kirletmez. Çünkü filmin kahramanı kadındır ve feribotta doğum gününü kutlamaya çalışmaktadır.

Filmde Tess "seyreden" olma konumundan "seyredilen" olma konumuna geçer. Yalnız etkin konuma geçme bir kadın aracılığı ile olur. Tess "ideal"e benzemeye kararlıdır. Katharina Parker çok güçlü bir kadındır. Filmdeki kadınları da erkekleri de "sindirir". Tess ona ürkerek bakar, ama "ideal"e benzemek için elinden geleni yapar. İlk gördüğünde onu uzun uzun seyreder. Katharine Parker koridor boyunca yürür. Odasına ulaşır. Katharine, Tess'in bakış açısından, kesmeye başvurulmaksızın gösterildiği için, izleyici Tess ile özdeşleşir. Tess'in arzusu izleyiciye yabancı değildir. Bundan dolayı Tess'in başarısı Bayan Ortalama'yı hoşnut eder.

Katharine Parker onunla çok dostça konuşur. Yapması ve yapmaması gerekenler konusunda onu uyarır. Giyim konusunda sade, ama şık olması gerektiğini söyler. Ama çevredekilere kadın olduğunu da sezdirmelidir. Coco Chanel bu amaç için uygun olabilir. Tess onu nasıl bulduğunu sorduğunda, takıları konusunda onu uyarır. Tess tuvalete gider ve takıp takıştırdıklarını çıkarır.

Tess yaratıcı gücünü kanıtlamakta gecikmez. Katharine Parker ona bağlanır. Tess düşüncelerini Katharine Parker'a anlatmayı sürdürür. Trask grubunun radyo istasyonu alması gerektiğini de Tess düşünür. Katharine Tess'in düşüncelerini ilginç bulur. Tess'e kesin bir yanıt vermez. Tess üstelemez. Ona güvenir. Bu arada Katharine, Tess'den hafta sonu tatili için otelden yer ayırtmasını ister. Tess iyi bir oda ayırtamaz. Katharine telefonu alır ve yetkililerle doğrudan iletişim kurarak, üst katta şömineli bir oda ayırtır. Tess hayranlıkla onu seyreder. Katharine kendisine öylesine güvenir ki! "Dileklerinin ayağına gelmesini beklersen, başarı yüzü göremezsin. Beni seyret Tess ve öğrenmen gerekeni öğren" Tess kendisine söyleneni yapar.

Katharine kayak yaparken ayağını kırar. Bir süre bürodan uzak kalır. Tess onun özel alanlarına girer. Katharine'nin evine girdiğinde şaşkındır. Çevreyi seyreder. Derken aklına Katharine'nin ses bantlarını dinlemek gelir. Ses tonu ve konuşma tarzı büyüleyicidir. Tess Katharine'e öykünür. Onun gibi konuşmaya çalışır. İzleyici, onun bu çabasına şaşırmaz. Tess'in doğum gününü kutlamak yerine konuşma dersine gittiğini anımsar. Bantları öylesine dinleyen Tess, rastlantıyla, Katharine'nin radyo istasyonu alımı ile ilgili kaydını dinler. Jack Trainer'ın adını duyar.

Ertesi gün Katharine'nin bürosundan Jack Trainer'ı arar. Randevu alır. Tess hırslıdır. Aldatılmak hiç hoşuna gitmez. Katharine'nin çağrılı olduğu bir toplantıya, onun yerine, Katharine'nin giysileri ile gider. O gece için seçtiği giysiyi çok sade bulan arkadaşına "Sade ama şık, üstelik anlamlı" der. Üstelik uzun ve kabarık saçlarından kurtulmaya kararlıdır. Saçlarını kestirir.

Saçlarını kestirmekle, Katharine'nin giysilerini giymekle sorunun çözülmediğini bilir. Tess çağrılı olmadığı toplantıda pek de rahat değildir. Yabancı olduğu çevrede yapayalnız oturur. Umudunu yitirmez. Belki Jack Trainer yakınlardadır. Bir erkek yanına oturur, bu toplantıda kadın gibi giyinen tek yaratığın Tess olduğunu söyler. Ona birlikte içki

içmeyi önerir, ama kimliğini gizler. Heyecanını bastırmak için aldığı yatıştırıcılar ile bir dikişte içtiği içkiler birleşince Tess önünü göremez olur. O geceyi yabancı erkeğin evinde geçirir. Sabah radyo istasyonu alımı ile ilgili randevusuna geç kalmak kaygısıyla yabancı adamın evinden ayrılır.

Görüşmeye gittiğinde onun yine sade ve şık olduğunu görürüz. Takılar da abartılı değildir. Katharine ile Tess arasında ayrım giderek kapanır. Tess öylesine değişir ki, onu gören sevgilisi "Sana ne oldu, bu giysiler de ne?" demekten kendini alamaz. Beyaz gömleği, siyah ceketi ile tam bir iş kadınıdır Tess. Sevgilisi ona "Mahkemeden mi geliyorsun?" der. Çünkü giysiler çok "klasiktir". Tess işten geldiğini söyler. Eski sevgili yeni kimliğe pek uygun değildir. Jack Trainer ile iş görüşmeleri sürer. Bu görüşmeler sırasında Jack Tess'i yakından tanır. Ona hayran kalır. Tess, bir rastlantı sonucu Jack Trainer'ın, Katharine Parker'ın sevgilisi olduğunu anlar.

Katharine Parker alçılı ayağı ile evine döndüğünde Tess radyo istasyonu alımı işini bitirmek üzeredir ve çok yoğundur. Böylesine yoğun bir kadının, Katharine Parker'ın sekreterliğini yapması, ona gereksindiği ilaçları alması gerçekten güçtür. Tess randevu defterini Katharine Parker'ın evinde unutur.

Tess Mcgill iş toplantısında radyo istasyonu ile ilgili açıklamalar yaparken gerçek yıldız Katharine Parker çıkagelir. Böylece Tess Mcgill'in yıldızı oynadığı ortaya çıkar.

Tess üzgün ve umutsuzdur. Masasını toplamak için iş yerine gittiğinde, anlaşmayı yapmak üzere Katharine Parker'ın bürosuna gelen Jack Trainer, alıcı firmanın yetkilileri ve firmanın patronu Mr. Trask ile karşılaşır. Jack Trainer bu alım işini tasarlayanın Tess olduğunu bilir. Asansöre binmek üzere olan Mr. Trask'ı yandaki asansöre binip Tess'i dinlemesi konusunda ikna eder. Tess *yukarıya* Mr. Trask ve Jack Trainer ile birlikte çıkar. Bu alım işini nasıl akıl ettiğini, ilişkileri nasıl kurduğunu Mr. Trask'e anlatır. Yukarı çıktıklarında Mr. Trask bilmeceyi Katharine Parker'a sorar: "Trask'ın bu istasyonu alması gerektiğini nasıl akıl ettiniz?" Katharine Parker yanıt vermez. Jack Trainer'in yanıtı bildiğini düşünerek, ondan yardım ister. Böylece Katharine Parker'ın son çabası da bir sonuç vermez.

Mr. Trask, Tess Mcgill ile çalışmaya karar verir. Tess artık gerçek bir yıldızdır. Jack Trainer ile uzun uzun öbür sekreter kızların önünde öpüşür. Bu kez kızlar onu hayran hayran seyreder.

Böylece güçlükleri yenen kahraman (bu kez kadın) söylensel bir özne olarak başka bir alana geçer. Ama etkin konuma geçme başka bir kadının yıldızını kaydırarak gerçekleşir.

Masallarda prens uyuyan prensesi öptüğünde prenses uyanır. Bu tür filmlerden hoşlanan, Tess ile özdeşleşen kadın izleyici hiç uyanmayacak gibi görünüyor. Kadın izleyici uyuyor. Tıpkı Medusa gibi. Medusa Gorgolardan ölümlü olanı: Ejderha kanatlı, yılan saçlı. Ona bakan taş kesiliyor. Perseus, onun yanına görünmeden ulaşmak için kanatlı sandallar takar, başına Hades başlığı geçirir. Bu önlemler gereksizdir. Çünkü Perseus mağaraya geldiğinde Medusa uyur (görmez). Yine de Perseus Medusa'ya bakmaz. Athena'nın tuttuğu kalkana bakar ve Medusa'nın kafasını uçurur.

DİPNOTLAR

1. Kimi zaman iki, kimi zaman üç, kimi zaman dört ayak üstünde yürüyen, doğal yasalara karşıt olarak en çok ayağı olduğu zaman, en güçsüz olan yaratık hangisidir? *İnsan*. İki kız kardeşler, biri ötekisini doğurur, ikincisi birincisinden doğmadır: *Gün ve Gece*.
2. Bkz. S. Büker. Röntgenci Röntgenlemekten Korkuyor "Cinnet" **25. Kare** (9) (1994).

KAYNAKÇA

de Lauretis, T. (1984) **Alice Doesn't: Feminism, Semiotics and Cinema.** Bloomington: Indiana University Press.

Greimas, A. J. (1966) **Sèmantique Structurale**. Paris: Larousse.

Seguela, J. (1989) **Yarın Çok Star Olacak**. çev. M. Haksal. İstanbul: Afa Yayıncılık, 1990.

Babalar Anne'yi Tehdit Ediyor

Seçil BÜKER

1958'de Coline Serreau yazdı ve yönetti. **Trois hommes et un couffin** (Üç Adam Bir Beşik). Öykü erkek yönetmenlerin de ilgisini çekti. 1987'de Leonard Nimoy **Three Men and a Baby**'i (Üç Adam Bir Bebek) çekti. 1990'da Emile Ardolino öyküyü sürdürdü: **Three Men and a Little Lady** (Üç Adam Bir Küçük Hanım). Babaların annelik yapma serüveni sürüyor. Çünkü izleyici hoşnut. Kadın izleyici ise çok hoşnut. Bebekle özdeşleşiyor, üç erkeğin ilgi odağı olmanın tadını çıkarıyor. Ataerkil düzen sevgiyi çok iyi kullanıyor. Filmlerde kapıya bırakılan bebek kız. Kız çocuğun (dolayısıyla onunla özdeşleşen kadın izleyicinin) gözleri kamaşıyor. Çıkarının nerede olduğunu bilemiyor. Çünkü babanın düzeni çok parlak.

Anneliğe özendiklerine bakmayın. Aslında iğdiş edilme korkusu sürüyor. Film başlıyor. Tanıtma yazıları gözümüzün önünden geçerken üç erkeğin değişik kadınlarla birlikte olduklarını, ama onları yaşamlarına katmadıklarını gözlemliyoruz. Kadınlar yaşamlarının bir parçası. Bu parçalar gerektiğinde değiştiriliyor. Film Peter'ın (Tom

Seleck) doğum günü için verilen partiyle başlıyor: Alıcının görüş alanında kadınlar var. Alıcı kadınları seyrediyor. Erkekler kadınlarla ilişkileri üzerine konuşuyorlar. Güçlü olduklarından pek kuşkulanmıyorlar. Alıcı Peter'in sevgilisi Rebecca'yı buluyor. Erkek arkadaşı Peter'a, Rebecca'nın çok çekici bir kadın olduğunu söylüyor. Alıcı röntgenci konumunda, Rebecca'yı röntgenliyor. Böylece kadın bir kez daha fetiş nesneye dönüşüyor. Erkek bakışının nesnesi oluyor. İğdiş edilmeyi anımsattığı, erkeği tehdit ettiği için cezasını buluyor.

Filmin birincil olay örgüsü üç erkeğin bebeğe bakması üzerine kurulu. Bebek bir sepetin içinde kapının önüne bırakılır. Onu ilk kez Peter görür ve Michael'a (Steve Guttenberg) gösterir. Sepete iliştirilen notu okuduklarında, bebeğin, babasının Jack (Ted Danson), adının da Mary olduğunu öğrenirler. Jack (1) çok uzaklarda olduğu için Mary'nin bakımını üstlenirler.

Mary'i beslemek gerekir. Peter mama almak için dışarı çıkar. Michael ile Mary yalnız kalır. Michael çok güç durumdadır. Çünkü Mary durmaksızın ağlar. Michael onu oyalamak için göğsünü açar: "Kıllı göğsümü gördün mü?" der. Mary onu besleyecek memelerden yoksun olan bu kıllı göğüsten pek hoşlanmaz. Ağlamayı sürdürür. Böylece erkek gövdesi ile kadın gövdesi arasındaki ayrım filmde ilk kez gündeme gelir. Michael korkarak Mary'i kucağına alır. Ona ninni söylemeyi dener. Sonuç alamaz. Televizyonu açmayı akıl eder. Televizyondaki sunucu: "Kadınlar orgazma ulaşıp ulaşamayacakları konusunda kaygılanırlar, erkeklerse penislerinin uygun büyüklükte olup olmadığı konusunda kaygılanırlar". Mary ağlamayı unutur, programı ilgiyle izlemeye başlar. Michael bu durumdan hoşlanmaz, Mary'nin bu programı izlememesi gerektiğini düşünür. Televizyonu kapatır. Mary onu cezalandırır. Kakasını yapar. Peter tam zamanında yetişir. Anneliği üstlenen iki erkek Mary'nin altını değiştirmeye koyulurlar. Onun kız olduğunu bir kez daha anımsarlar. Mary çıplaktır. Alıcı röntgenci konumunda olmayı yeğler. Babalarla birlikte Mary'i dikizler. Babalar Mary'nin özel bölgelerine dokunmaya korkarlar, bu nedenle temizlik biraz uzun sürer. Mary mamasını yedikten sonra keyiflenir. Babalar ise yorgun ve oldukça düşüncelidirler. Peter, kahvesine Mary'nin biberonunda kalan mamayı koyar. Böylesine düşünceli olmaya gerek var mı? Ama onlar Mary'i ve anneliği benimsediklerinin pek farkında değiller. Ancak ona nasıl bağlandıklarını az sonra çok iyi anlayacaklar.

Filmin ikincil olay örgüsü Mary'nin sepetinin eroin kaçakçılarının paketi ile yer değiştirmesi üzerine kurulu. Kaçakçılar eroin için "shit"

(bok) sözcüğünü kullanırlar. Eve geldiklerinde yine bu sözcüğü kullanırlar. Peter ile Michael "evi bok götürdüğünü" söylerler ve yanlışlıkla Mary'i kaçakçılara verirler. Artık sessizlik vardır. Peter bir rastlantı sonucu evde gerçek eroin paketini bulur. Durumu düzeltmeye çalışır. Önce Mary'i kurtarır. Ama paket Peter'de kalır. Michael eroini Mary'nin kakalı bezlerinin arasına saklar. Mary'i komşu hanıma bırakan babalar işe giderler. Peter eve geldiğinde kaçakçıların eve uğradığını, evi aradıklarını, bakıcıyı da bağladıklarını görür. Bir an Mary'i göremez. Kaygılanır, ama onun beşiğinde mızıklandığını görünce, sevinir. Onu kollarının arasına alır, doyasıya kucaklar.

Ama kaçakçılar Peter ile Michael'ı Mary'i almakla tehdit ederler. Anneliğin ellerinde alınması anlamına gelen bu tehdit Peter ile Michael'i gerçekten ürkütür. Tam oral dönemdeki bebeğin ilk sevgi nesnesi olan annenin yerini almışken, kadın için gerçek bir tehdit oluşturmuşken, Mary'i yitirmek Peter ile Michael'ın hiç hoşuna gitmez. Julia Kristeva, "seven baba"nın oral dönemde anne ile bebeğin oluşturduğu bileşik varlığı yok ettiğini vurguluyor (aktaran Lebeau, 1991: 245). Anne artık kızı ile olan sevgi ilişkisini yitiriyor. "Ataerkil baba" yerine "seven baba" imgesi kuruluyor. "Seven baba" kendisini kız çocuğa sevgi nesnesi olarak sunuyor. Üstelik bu rolü seve seve üstleniyor. Kız çocuk da "seven baba" dışında birini aramıyor. "İdeal baba" ya da "babalar" kızlarını baştan çıkartıyorlar, anneden uzaklaştırıyorlar. Anne artık çocuğun tek sevgi nesnesi değil, çocuğa bakan bir grubun üyesi. Filmin sonunda yalnız başına çocuğuna bakamayan anneyi babalar eve alırlar. Evin duvarlarında çizili olan üç erkeğin karikatürüne, annenin karikatürü de eklenir. Anne babaların arkasındadır, köşeye sıkışmıştır, belki de yalnızca bir sığıntıdır. Bu tür filmlerde ilk sevgi nesnesinin yerini baba aldığı için kız çocuk kadın bakış açısını edinemez. Üstelik "phallus"un gücü çok iyi vurgulanır, çünkü kız çocuğun imrenebileceği üç penis vardır. Penise olan hayranlık onun yüceltilmesine yol açar. Bu kez yüceltme üç penis aracılığı ile gerçekleşir. Bu filmler aracılığı ile ataerkil düzen temelini iyice sağlamlaştırır. Kız çocuk seven babaların ilgisinden hoşnuttur. Bebekle özdeşleşen kadın izleyici de, bu tür filmlerin kendisi için nasıl bir tehdit oluşturduğunu düşünmez, filmden hoşlanır. Oysa kendisine model olarak babayı alacak olan kız çocuk anneyi çoktan unuttu. Anneyi unutma kadının sonu. Kız çocuk modelle özdeşleşecek. Öyleyse yok olan kadının kimliği.

Yeniden filme dönelim. Mary'nin gerçek babası, Türkiye'den döner. Mary'i görünce şaşırır. Önce direnir. Daha sonra "Ben oyuncuyum, babayı da oynayabilirim" der. Jack de aslında anneyi oynar, anneliği öğrenir. Bebek bakmak erkek kimliğinin bir parçası değil. Başlangıçta ondan kurtulmak istemeleri doğal. Ama hoşlarına giderse bu işi üstlenebilirler. Baba anneliği seçebilir, oysa kadının seçim hakkı yok. **Baby Boom**'da (1988) Diana Keaton çocuğunu büyütür, ama tüm yaşamı altüst olur. İşini ihmal eder. İşinden kovulur... Gerçek yaşamda da filmlerde de kadın çalışırsa başı derde girer. Oysa üç babalı filmlerde erkeklerin yaşamı tehlikeye girmez. Erkekler işten atılmaz. Mary başında bareti ile Peter'in inşaatına gider. Jack'ın sırtında oyun provasına gider.

Babalar tam anneliğin tadına varmışken gerçek anne Sylvia (Nancy Travis) çıkagelir. Peter ona öylesine kötü bakar ki! Nasıl bakmasın? Annelik yine tehlikededir. Tehdit somuttur. Durumu Michael'a bildirir. Sylvia artık bebeğine bakabileceğini söyleyerek Mary'i alır. Peter Mary'nin küçük baretine bakarak özlem gidermeye çalışır. Babalar Mary'nin anılarıyla oyalanamazlar. Yeni sevgililer edinmenin tek çare olduğunu düşünürler. Tania Modleski, Mary'den sonra babaların kadınlarla pek ilgilenmediklerini, tek sevgilinin Mary olduğunu söyler. Bu durumu şarkı sözleri çok iyi vurgular: "Seni gördüğüm an bir şeyler oldu· bebeğim, seni gördüğüm an bebeğim, başkaları yaşamımdan uçup gitti" Başka kadınların erkeklerin yaşamından uçup gitmelerine yol açan Mary yalnızca birkaç aylık bebektir (Modleski, 1991:78). Peter'ın sevgilisi Rebecca Mary'i öylesine kıskanır ki, Peter'dan ona da ninni söylemesini ister. Üç erkeğin ilgi odağı olamayacağını bilir, Peter'ın ilgi odağı olmaya razı olur. Rebecca da salondaki kadın izleyici gibi Mary'e özenir. Mary'nin yerinde olmak ister.

Mary'nin yokluğunu, o yokluktan duyulan acıyı kadınlar gideremez. Erkekler bebek ister. Jack (Mary'nin gerçek babası) aynanın karşısına geçer. Karnına yastık koyar. Hamile olduğunu düşünür. Jack, eroin kaçakçılarını yakalatmak için polisle işbirliğine girdiklerinde de hamile kadın kılığına girmişti. Modleski kadına özgü organlara özenmenin artık pek de üstü kapalı gündeme gelmediğini, bu isteğin çok açıkça ortaya konduğunu vurguluyor. Bu tür imrenmeyi ortaya çıkartmak için artık kadın bakış açısıyla psikanalitik çözümleme yapan eleştirmenlere gereksinim yok. Modleski soruyor: "Erkekler çift cinsiyetli olduklarını açıkça söylemeye hazırlar mı?" (1991, 77-78). Ger-

çek yaşam koşullarında hazır olduklarına tanık olmadık. Ama filmlerde bu gerçeği kabul ediyorlar. Kadının gücüne, organlarına imrendiklerini açıklamaktan çekinmiyorlar. Öyleyse penise imrenmenin yerini rahime özenme aldı.

Babalar bebek sahibi olmayacaklarını anlayınca Londra'ya uçmak üzere olan Mary ile Sylvia'yı yakalamaya çalışırlar. Hava alanına vardıklarında uçağın kalkmak üzere olduğunu görürler. Düş kırıklığı içinde eve dönerler. Eve geldiklerinde Mary'i ve Mary'e bakmaktan yorgun düşmüş olan Sylvia'ı bulurlar. Sevinçleri sonsuzdur. Sylvia'nın yardıma gereksinimi vardır. Michael ile Jack güç durumlarda ona yardım edebileceklerini söylerler. Peter bu öneriden hoşlanmaz. O yalnızca bakıcı olmak istemez, anne olmak ister. Mesleği gereği yuvalar yapan (Peter mimardır), toplumsal uzlaşımlara uymayan, yeni aile modeli önerir: Yeni ailede üç baba, bir anne vardır. Anne Mary'e bakan bir grubun üyesidir. Duvarda karikatürde biraz arkada da olsa yer alır. Mary ise babalarının kolları arasındadır.

NOTLAR

1. Jack oyuncudur. Türkiye'de çevrilen bir filmde oynamak üzere bir süre için evden ayrılmıştır.

KAYNAKÇA

Lebeau, V. (1992) "Daddy's Cinema: Femininity and Mass Spectatorship", **Screen**. 33 (3): 244-258.

Kaplan, A. (1992) **Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama.** London: Routledge.

Modleski, T. (1991) **Feminism Without Women: Culture and Criticism in a "Postfeminist" Age**. New York: Routledge.

Ölümler Julie'yi Özgürleştiriyor: MAVİ

Seçil BÜKER

Julie de Courcy, kocası (ya da oğlu) ile kızının cenaze törenlerini televizyon ekranından izler. Genel çekim: Patrice de Courcy ile Anna de Courcy'nin cenazeleri. Kamera cenazelerden birine yaklaşır: Anna de Courcy. Cenaze törenini, izleyici, Julie'nin gözünden izler. Julie suskundur. Kadın gazeteci "Sizin bestelediğiniz doğru mu?" diye sorduğunda da Julie susar. Julie, sıradanlığı, Julie de Courcy olmayı içine çoktan sindirmiştir. Başlangıçtan bu yana kadınlar susmaları gerektiğine inandılar. Kilisede vaaz dinlerken (Aziz Paul susmanın gerekliliğini anlatıyordu), susmanın erdem olduğunu öğrendiler.

Kadın gazeteci Julie ile konuşmayı denediğinde Julie yalnızca susar. Oysa gazetecinin öğrenmek istediği tek şey vardır: "Sizin bestelediğiniz doğru mu?" Julie arkasını döner ve uzaklaşır.

Julie avukatına da soru sorması için izin vermez. Onun yaratıcılığına, kişiliğine tutkun olan Oliver'e sıradanlığını kanıtlamak ister. Onunla yatar. Sıradan olmak ve suskun kalmak ister Julie. Geçmişi silerek yaratıcılığını örtbas edeceğini düşünür. Belki de Aziz Paul'ün "erkeklerden üstün olmayın" sözü bilinçaltına bir yerlere yerleşmiştir.

Ama bilinçaltının ücra köşelerindeki özgür ve yaratıcı olma isteği durmaksızın kıpırdar durur. Julie o kıpırtıyı izleyiciden gizlemez. Avucunun içinde sakladığı, mavi avizeden çekip aldığı birkaç parça kesme kristali izleyiciye gösterir. Işıltıların kıpırdadığını izleyici görür. Emlak komisyoncusu adını sorduğunda gözünü kırpmadan "Julie de Courcy" der. Sonunun "y" ile bittiğini ekler. Adının doğru yazılmasına özen gösterir. Ansızın kararını değiştirir. "Julie Vignon. Evlilik öncesi soyadını kullanmaya karar verdim" der.

Freud'un Lou Andreas-Salome'un evlilik öncesi soyadını yadsıması, *Library of Congress*'in kataloglamada evlilik öncesi soyadlarının kullanmama eğilimi kadının varlığını yadsımanın bir yolu. Kadınlar bağımsızlıklarının kanıtı olarak "tireli" soyadlarını yeğlediler (Stannard, 1927:88). Piyanist Julie Rivé, Frank King ile evlendi. Julie Rivé-King oldu (Stannard, 1927:84). Tirelerin kimliği korumada nedenli yararlı oldukları tartışılır. Çünkü üçlü dizinin sonunda yer alan soyadı genellikle "gerçek ad" olarak algılanır. Çoğu kez kadınlar "gerçek adları" yeğlerler. 1938'de, Robert Schumann, Clara Wieck'le nişanlandığında, Clara'ya "Wieck-Schumann mı?" yoksa yalnızca "Clara Schumann mı olmak istersin?" diye sorar. Genç kadın Schumann adıyla gömülmek istiğini söyler (Stannard, 1927:84).

Tıpkı Julie gibi. Julie Vignon, az önce sözünü ettiğimiz adaşı Julie Rivé-King gibi tireli soyadını da yeğlemedi. Kimliğini, yaratıcılığını Patrice de Courcy'e armağan etti. "Karı-kocanın tek (koca) oldukları düşünüldüğünde, kadının, kocanın soyadını alması, kocasının ilgi alanlarını da içselleştirdiği anlamını taşır" (Stannard, 1927:90). Julie de Courcy, eşinin ilgi alanını öylesine içselleştirdi ki, konuşmadı, sessizce besteledi. İyi bir eş ve iyi bir anne olmakla yetindi.

"Kocasının annesi olmak kadının kaderidir. Evlilik, kadın kocasını çocuğu yerine koyup, ona annesi gibi davranmadıkça oturmaz" (Freud'dan aktaran Gallop, 1982:59). Patrice de Courcy, Julie'yi bilerek ve isteyerek ilk sevgi nesnesi annesinin yerine koyarken, oldukça korkusuzdur. Oidipus gibi kör olmayacağını bilir, aradan çıkarması gereken bir rakibi (babası) olmadığını da bilir. Patrice de Courcy'nin çok iyi bir seçim yaptığı kuşku götürmez. Julie sevecen, hoşgörülü, özverili bir annedir. Üstelik bu annenin, Patrice'i iğdiş anne konusunda tehdit eden bir kocası da yoktur.

"Yetişkin bir kadın olarak anne olmak, bir annenin de kızı olmak demektir. Bu durum onun anneliğinin doğasını, niteliğini et-

kileyecektir" (Chodorow, 1978:98). Anne-kız arasında oluşan bağın benzersizliğini açıklamaya çalışalım: Freud ve Brunswick'e göre erkek çocuğun oedipal dönem öncesi kız çocuğa göre daha kısa sürüyor. Erkek çocuk oedipal döneme girmek için acele ediyor. Yalnız erkek çocuk oedipal döneme girdiğinde de ilk sevgi nesnesi olan annesi ile bağını sürdürüyor. Brunswick, kız çocuğun da, erkek çocuğun da yaşamlarının ilk yıllarında anne ile benzer bağlar kurduklarını vurguluyor (aktaran Chodorow, 1978:96). Bu bağın doğası ayrımlı kuşkusuz. Chodorow bu ayrımı Freud ve Helene Deutsch'a dayanarak açıklıyor: Erkek çocuk, anne ile olan bağını sürdürürken, baba ile rekabete giriyor. Çünkü karşıt cins olduğunu biliyor ve annesine sahip olmak istiyor. Bu durum çatışmaya yol açıyor. Erkek çocuk anneye sahip olmak için uğraş verirken, kız çocuk bebekleriyle oynuyor: Oedipal dönem öncesi oluşan bağı sürdürüyor. Kız çocuğun bebeklerle oynaması onun etkin bir kadın olduğunu göstermekle birlikte, onun annesi ile kurduğu bağın benzersiz olduğunun da kanıtıdır. Baba gözden ırak tır. Baba oedipal dönem öncesindeki kız çocuk için de erkek çocuk için de "özel" biridir, ama sevgi nesnesi değildir. Baba dışarıdan ama "özel" biri olduğu için çocuğun kimliğinin oluşumunda, benlik duygusunun belirlenmesinde etkili olamıyor. Erkek çocuk oedipal döneme girdiğinde, erkek kimliğini sağlamlaştırmak istediği için, baba erkek çocuğun çatışma nesnesi olur. Erkek çocuk karşı cinsten olduğunu bilir, kendisini annesinden, annesini de babasından ayırt eder. Kız çocuk ise anne ile olan bağını sürdürür (Chodorow, 1978:96-97). Kız çocuk kendisini annesinden ayıramaz. Ayırması için de bir neden yoktur. Chodorow'a göre anne çocuklarını kendisinden ayrı bir varlık olarak görmek istemez. (Kuşkusuz erkek çocuğu olan annenin aynı cinsten olma gibi bir gerekçesi yoktur.) 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 bileşik varlık oluşturmalarında narsistik bir yön de vardır. Anne kızını bir kopyası ya da kendi uzantısı gibi görür. Alan araştırmaları, annelerin birincil özdeşleşme ve bileşik varlık oluşturma konusunda kızlarını yeğlediklerini, erkek çocuklarını karşı cins olarak gördüklerini ortaya çıkarttı (1978:109-110).

Julie anne olmaktan kurtulur. Mavi kristal avizeli evinde, kimselere

görünmeden, sessizce yaşar. *Café* dünyaya açılan küçük bir penceredir. "Her zaman olduğu gibi kahve ve dondurma" der. Julie özel bir gün olduğunun ayrımında değildir. Oysa kahve ve dondurma dışında, gün sıradışıdır. Az sonra, Julie sokak çalgısının flütle tanış olduğu bir ezgiyi çaldığını duyar. Gözlerini kaldırır. Pencereye bakar. Sokak çalgıcısı ezgiyi sürdürür. Julie yeniden doğmaya karar verir.

Havuza girer. "Çocuk rahim sularıyla doğar. Bu olgu saptırılır. Doğum suyun içine girme edimi ile temsil edilir". (Freud, 1899:526). Julie Vignon yaşama katılır. Yaşama gerçekten katılmak istiyorsanız "taraf" olmak zorundasınız. Komşu kız Lucile'in (Charlotte Véry) özel yaşamına "taraf" olarak girer. Çevreye karşı onu korur. Özel yaşamından ötürü apartmandan atılmasına göz yummaz. Ama yaşlı kadının cam şişe kumbarasına boş şişeyi atmakta zorlandığını görmez. Gözleri kapalıdır. Doktora gider. Yeniden doğan bir bebek gibi muayene olur. Sağlık sorunu olmadığını öğrenir. Eşinin armağanı olan ama unutmayı başardığı kolyeyi, genç delikanlıya geri verir. Yeniden havuza girer. Müzik kulaklarında çınlamaya başladığında başını suyun içine sokar. "Suyun içine dalma düşü rahim içi yaşama, rahimde var olmaya ve doğum olayına dayalı düşlemlerin ürünüdür" (Freud, 1899:524). Julie annesine gitmeye karar verir. Yaşlılar evine vardığında annesinin annelikten vazgeçtiğini anlar. Annesi, Julie'nin, kızkardeşi olduğuna inanır. Julie'e Marie-France diye seslenir. Annesinin yanından ayrıldığında evine yerleşen anne fare ve yavrularından (belki de anne-kız) kurtulmaya karar vermiştir. Onları yok etmek için gereksindiği kediyi komşudan ister.

Havuza girer. Ardından gelen Lucill'den ölü anne fareyle, yavrularını ortadan kaldırmasını ister. Ansızın sessizlik bozulur. Kapı açılır, kendi kızı yaşındaki kız çocukları havuza doğru koşmaya ve havuza dalmaya başlarlar.

Julie, Olivier'nin yarım kalan besteyi bitirmeye çalıştığını dolaylı olarak öğrenir. Olivier, besteyi bitirmeye çalıştığını, Patrice'in bir sevgilisi olduğunu, bir televizyon programında açıklar. Bu kez Olivier'nin izini süren Julie olur. Julie beste üzerine düşünmeye başlar.

Havuza dalar. Alıcı mavi, sessiz sularda dolaşır. Julie'nin ciğerleri patlamak üzeredir. Önce başı suyun yüzüne çıkar. İlk nefes güçtür. "Kurtulma ile ilgili düşler doğum düşleri ile bağlantılıdır. Kadınların gördüğü düşlerde, kurtulma doğurmakla aynı anlamı taşır; ama düşü

gören bir erkekse anlam değişir" (Freud, 1899:529). Kesme Julie'nin annesinin odası. Julie'nin gölgesi cama düşer. Anne onu görmez. Julie sessizce ayrılır. Olivier'nin bestelediği bölümleri duyumsarken, besteyi değiştirmeye, yaratmaya başlar. Son bölümü bitirdiğinde, Olivier'e telefon eder ve besteyi almasını ister. Olivier besteyi istemez. Julie yaratıcılığını armağan edebileceği bir erkeği bulamamanın şaşkınlığını atlatır atlatmaz, Olivier'e yeniden telefon eder. Olivier, Julie'i sevdiğini ve onu istediğini söyler. Julie notaları masanın üzerine koyar, parmaklarıyla notalara dokunur. Koro başlar: "Meleklerin diliyle konuştuğum için, sevmezsem, anlamsız sesler çıkartan nefesli çalgı olurum ancak" (Bap 13, Yeni Ahit). Karanlık. Julie ile Olivier'in sevişen yüzleri. Görüntüde Julie'nin yüzü başattır. Alıcı sevişmeyi bir süre izler, daha sonra uzun bir yolculuğa çıkar. Kazaya tanık olan genç erkeğe uğradıktan sonra, Julie'nin annesinin aynaya yansıyan görüntüsüne ulaşır, kayar anneyi bulur, anne ölür. Alıcı Patrice'in sevgilisi ve bebeğin bilgisayar ekranındaki görüntüsüne de göz atar ve yeniden Julie'ye döner. Julie'nin yüzünün büyük bir bölümünü mavi kaplar. Mavi giderek başat olur: Julie: "Juliette Binoche" mavinin üzerinde belirir.

KAYNAKÇA

Chodorow, N. (1978) **The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender.** Berkeley: University of California Press.

Freud, S. (1899) **The Interpretation of Dreams.** çev. J. Strachey. London: Penguin Books, 1976.

Gallop, J. (1982) **Feminism and Psychoanalysis: The Daughter's Seduction.** London: Macmillan, 1994.

Stannard, U. (1927) **Mrs Man.** San Francisco: Germain Books, 1977.

Karol Adında Bir Erkek...

N. Aysun YÜKSEL

Kieslowski, üçlemesinin ikinci sırasında yer alan **Beyaz**'ın Fransız bayrağında eşitliği simgeleyen beyaza karşılık geldiğini söylemektedir. Yapılan kimi yorumlar da bu doğrultudadır. Bu gerçeği yadsımak olanaklı değildir. Ancak film kadın-erkek ilişkisi ve özellikle erkek imgesi açısından da yoğun iletilerle yüklüdür.

Filmin ilk görüntüleri bir yöne doğru ilerleyen bir çift ayak ve bir bant üzerinde ilerleyen daha çok sandığı andıran büyükçe bir bavuldur. Daha sonraki görüntüde ayakların sahibiyle, Karol'la tanışır izleyici. Bavul ise filmin oldukça ileriki bir bölümünün parçasıdır. Sanki yönetmen bilerek ve isteyerek izleyiciyi sonra olacaklara tanık etmektedir. Aslında bu onun kaderci kişiliğine de oldukça uymaktadır. Özellikle bavulun gösterildiği ileriye kesme (flash-forward) adeta yaşanılan hiçbir şeyin rastlantı olmadığı iletisini vermekte ve bir anlamda gelecekten izleyiciyi haberdar ederek mistik bir havaya sokmaktadır.

Karol aksak Fransızcasıyla görevliye ne yapması gerektiğini sorar. Görevli ona gitmesi gereken yeri, mahkeme binasını gösterir. Merdivenleri çıkarken bir kuş omzunu kirletir. Böylesi bir şansa gerçekten gereksinimi vardır. Üç filmin de ortak mekanlarından olan mahkeme binasında Karol'un çaresizliğine tanık olunmaktadır. Karol karısı Dominique'i sevdiğini söylemesine ve bir şans daha istemesine karşın,

iktidarsız olduğu gerekçesiyle boşanmak zorunda kalır. Segal'in de (1990: 259) belirttiği gibi iktidarsız bir erkeğin yalnız cinselliği değil erkekliği de tehlike içindedir. Çünkü erkeklerde toplumsal cinsiyet cinselliğe "dayalı" gibi görünmektedir. Kadınlarda ise, toplumsal cinsiyet kimliği ve kendi gözlerindeki değerleri, başka yollarla pekiştirilebilir. Para, güç, otorite, iktidar kadının elindedir. Aslında Karol'un iktidarsızlığının da nedeni Dominique'in bu gücüdür. Çünkü cinsel istek ketlenmesi, Karol için iktidarsızlık, eşlerden birinin diğerini karşı cinsten ebeveyn yerine koymasından kaynaklanmaktadır. Geçtan'ın belirttiği gibi (1994:241), bu duruma, özellikle karşılıklı bağımlılığın yoğun olduğu ilişkilerde rastlandığı düşünülürse Karol'un yabancısı olduğu bir ülkede çok sevdiği ama aynı zamanda bir o kadar da çocuğun anneye olduğu gibi bağımlı kaldığı ve korktuğu bir kadına karşı cinsel güçsüzlük göstermesi olağanmış gibi görünmektedir. Aslında bu durumun o da farkındadır. Gerçekten de bir erkekte varolan özelliklerin olumlu olumsuz hiçbiri Karol'da bulunmamaktadır. "Erkek olmak kadın olmamaktır, eşcinsel olmamaktır, herhangi bir ikinci sınıflık işaretiyle etnik ya da başka türlü damgalanmamış olmaktır" (Segal, 1990:20). Segal'in bu tanımlaması ölçü alındığında Fransa'da yaşayan "zavallı" bir Polonyalı olarak Karol'un erkekliği bir kez sarsılır. Öte yandan erkeklikten kastedilen her şeyden önce bencilliği andıran bir tavırdır. Bu bencillik, gururu okşar ve üstünlük arzusunun tatmin edilmesine yol açar. Burada cesaret, kuvvet, gurur, kazanılan tüm başarılar, ***özellikle kadınlar karşısında kazanılan zaferler***, ilerlemeler, şöhret her türlü "kadınlık" eğiliminden uzak kalmak gibi görünüşte hareketli bazı karakter özellikleri rol oynamaktadır. Üstünlük ve erkeklik sürekli bir eşitliği simgelemektedir (Adler, 1981:105). Hatta bu üstünlük öylesi bir anlam taşımaktadır ki, Giddens (1992:115) kadınları kendilerine tabi kılıp aşağılama itkisinin erkek psikolojisinin türsel bir görünümü olduğunu açıkça belirtmektedir. Başka deyişle baskınlık ve saldırganlık, ataerkil gücün haddini bilmezliği erkeklik psişesindeki yerini alırken, aynı ataerkil güç kadınlığı da edilginlik, siliklik, akılsızlık, mantıksızlık, kolay etkilenebilirlik, aşırı duygusallık olarak tanımlamaktadır. Bu durumda ne Karol zayıf kişiliği, hantal bedeni ve iktidarsızlığı ile tam bir erkek görünümündedir, ne de Dominique keskin bakışları, kendinden emin, meydan okuyan tavırlarıyla tanımlanan kadın özelliğindedir. Ancak zavallı Karol karısından hiçbir koşulda ayrılmak istememektedir. Ne var ki, daha çok kadın ismini

çağrıştıran bir adı taşıyan, edilgin ve ürkek tavırlı Karol'un yapacak fazla bir şeyi yoktur. Mahkeme sonrası kusması cinsel haz ile örtüşen yeme, emme, içme edimlerini de (Freud, 1856-1939: 308) reddettiğini göstermekte ve iktidarsızlığı bu yolla da pekiştirilmektedir.

Mahkeme binasından çıktığında Dominique onu beklemektedir. Onu gördüğünde beyaz arabasının bagajından çıkardığı bavulu Karol'un önüne atar ve "Hepsi bu!" der. Diline, kültürüne uyum sağlayamadığı bu ülkeyle son bağını da yitiren, egemen ideolojinin yalnızlaştırdığı, çaresizleştirdiği Karol, tıpkı efsanede (1) Zeus'un, ilk kadın Pandora kanalıyla cezalandırdığı Epimetheus gibi, bir sandukayı andıran bavuluyla meydanda öylece kalakalır. Bavul, anılan efsanede olduğu gibi Karol'a hep kötü şans getirir. Tüm banka hesapları dondurulmuştur. Gidecek, kalacak yeri yoktur. Üstelik tüm hesabı dondurulduğu için anayurduna, Polonya'ya da dönememektedir. Soğuk geceyi dışarıda geçirmekten başka çaresi yok gibidir. O sırada üçlemenin bir başka ortak noktasına tanık olunur. Beli bükük yaşlı bir kadın boş şişeyi cam şişe kumbarasına atmaya çalışır, zorlanır ama başarır. Karol gülümser ve o an aklına bir fikir gelir. Elinde bir anahtar vardır.

Ertesi gün Dominique kuaför salonuna geldiğinde kepengin açık olduğunu görür. Karol içeride uyumaktadır. Dominique öfkeyle onu uyandırır, polisi aramaya yeltenir ama Karol onu engeller. Tartışırlar ve Dominique bir anda salonun perdelerini tutuşturur. Karol'un başı iyice belaya girmiştir. Çünkü Dominique polislere yangını onun çıkardığını söyleyecektir. Karol'un edilginliği bir kez daha pekişir. Erkek cinselliği ile iktidar arasındaki kırılmaz gibi görünen bağı oluşturan şey fallustur (Segal, 1990:257) ve *fallus*'u simgeleyen alevin (Freud, 1856-1939:166) başlatıcısı, sahibi, erkeği tanımlayan temel renklerden birini, kırmızıyı (Dyer, 1993:31) üzerinde taşıyan Dominique'dir. *Fallus* ile iktidar arasında öylesine sıkı bir bağ vardır ki hem "erkekler" kadınlara karşı bir güç, hem de çoğu etkin erkeğe diğer erkekler üzerinde egemenlik bahşeder (Segal, 1990:258). Karol ise tüm bunlardan yoksundur.

Bavulla birlikte gelen kötü şans Karol'un peşini bırakmamaktadır. Artık para bulsa bile pasaportunu kullanması olanaklı değildir. Gece metroya giderken vitrinde gerçek ölçülere uygun bir kadın büstü görür. Kanat sesleri Karol'un beğeni dolu bakışlarına kılavuzluk eder. Duruşma sırasında Karol bir an evlendikleri günü anımsamış ve geri

kesmede (flash-back) güzel gelin dışarı çıktığında havalanan güvercinlerin kanat çırpışları duyulmuştu. İşte Karol'un gördüğü büst gerçekten de Dominique'in düğün günündeki haline çok benzemektedir ve fonda duyulan kanat sesleri Karol'un anımsadığı olayı izleyiciye hatırlatır.

Karol'un metroya gitmekten başka çaresi yok gibidir. Bir parça kağıt ve tarağı bir çalgıya dönüştürerek yere oturur ve ülkesinden ezgiler çalar. Bu ezgiler metrodaki başka biri için de anlamlıdır. Adam Karol'a o şarkıyı nereden bildiğini sorar. O da onun gibi Polonyalı bir göçmendir. Nikolay isimli bu kişi iskambil kağıtlarıyla bütünleşmiş biridir. Hemen oracıkta Karol ile bir oyun oynarlar. Karol kağıtları karıştırır ve Nikolay sırasıyla hepsini bilir. Bu Karol'u şaşırtır. Nasıl bildiğini sorduğunda Nikolay, "Bazen insanlar daha sonra olacakları bilir" yanıtını verir. Böylece Nikolay filmin mistik yanının bir parçası olarak öyküdeki yerini alır.

Karol başından geçenleri Nikolay'a anlatır. Ona Dominique'i göstermek ister ve metrodan çıkarlar. Evin içinden uzayan gölgeler Dominique'in yalnız olmadığını göstermektedir. Karol bir kez daha şansını denemek ister. Cebindeki son parayla Dominique'i arar. Dominique gerçekten yalnız değildir. Karısı gerçek bir sevişmeden aldığı hazzı Karol'a kanıtlamak ister ve zevk çığlıklarını ona dinletir. Bu Karol'u yıkar. Telefonu kapattığında parasının üstünü alamaz. Görevli memura giderek ısrarla parasını ister ve alır. Bu iki frank, bavulu ve Dominique'e benzeyen büstten sonra yanından ayırmayacağı üçüncü şeydir.

Karol kesinlikle Polonya'ya dönmek istemektedir. Böylece Dominique onun değerini anlayacak ve peşinden gelecektir. Karol sadece bunu sağlamak için anavatanına dönmeyi amaçlamaktadır. Ancak bunun normal yollarla gerçekleşmesi olanaklı değildir. Bunun üzerine Nikolay Karol'a bir teklifte bulunur. Karol o an'a dek ona kötü şans getiren bavulunun içine girecek ve Nikolay'ın bagajıymış gibi Polonya'ya uçacaktır. Pandora'nın kutusunda gizli kalan umut, Karol'un bavulunda da saklı durmaktadır. Karol'un kurtuluşu ona hep kötü şans getiren bavuludur. Bavulun içini boşaltırlar ve Karol içine girer. Bavula ancak ana rahmindeki bir cenin gibi kıvrılarak sığabilir. Ve serüven başlar. Ana rahminin bir izdüşümü olan bavul (2) Karol'un sığınağı, umudu, geleceği, kurtuluşu olur.

Karol hiçbir sorun çıkmadan uçağa bir "bagaj" nesnesi olarak biner.

Ardından filmin başındaki görüntüye tanık olunur: Bavul bantın üzerinde ilerlemektedir. Nikolay bavulu almak için gittiğinde onu bulamaz. Bavul bir grup hırsız tarafından çalınmıştır. Ağır olduğu için önce Karol'un bulunduğu bavulu açan hırsızlar, içinden insan çıktığında çok şaşırırlar. Karol için de durum farklı değildir. Uzun süre kapalı kaldığı için oksijen ciğerlerini yakar. Hava da soğuktur. Uzaklardan çan sesleri duyulur. Çevre koşulları yeni doğan bebeğin ansızın buluverdiği koşullara çok benzer. Bu karlarla örtülü, ferah alanda Karol "ana" vatanında yeniden doğar. Ancak hırsızlar "ganimetlerinin" bir insan olmasından ötürü öfkelidir. Karol'un üstünü ararlar, ama boşuna! Üzerinde sadece iki frank ve ucuz bir saat vardır, bavulda ise büst. Karol iki frankı için var gücüyle mücadele eder. Bitkin düşecek kadar dövülen Karol, yanında yalnızca iki frank, kırık bir büst ve bavulu olduğu halde güç bela evine döner.

Kendisi gibi kuaför olan ağabeyinin yeniden birlikte çalışma teklifine karşın Karol'un yapmak istediği iş bu değildir artık. O, para ve gücün, erkekliğin peşindedir. Bir akşam garip bir şekilde tanıştığı Victor ona böyle bir işin kapısını aralar. Karol ertesi gün Victor'un gönderdiği kişiye gider ve işi alır. Yeni işi koruma görevliliğidir. Ona verilen silahla birlikte Karol'un duruşu, tavırları da hemen değişir. Karol artık güçlüdür. Karol gündüzlerini yasadışı işler çeviren patronunu koruyarak, gecelerini ise kasetçalar yardımıyla Fansızca çalışıp, Domunuque'i düşleyerek geçirmektedir: "Şimdi tekrarlayın. Yemek... Uyumak... Gitmek... Beğenmek..." ve Dominique'in büstünden alınan bir buse!

Filmin başlangıcından bu yana Karol ilk kez son derece erkekçe bir iş yaparken görülür. Aynanın karşısında traş olmaktadır. O gün olacaklar Karol'un tüm yaşamını değiştirecektir. Karol, patronu ve onun ortağı ile geniş bir araziye bakmaya gider. Planları, araziyi sahiplerinden ucuza alıp pahalıya satmaktır. Karol arabanın içinde uyuyormuş gibi yaparak onların bu planlarını öğrenir. Ertesi gün ona başka bir iş için verilen bir çanta dolusu parayla gidip döviz (dolar) alır. Aldığı en iyi kalite votka ile ilk ev sahibinin kapısını çalar. Bu görüşme onun ilk zaferidir. Evin sahibi yaşlı adam tüm kayıtsızlığına karşın Karol'un teklifini geri çeviremez. Ancak ikna olana dek hayli zaman geçmiştir. Yaşlı adam Karol'a geceyi orada geçirmesini önerir, o da kabul eder. Karol sabah uyandığında oldukça keyiflidir. Soğuğa meydan okurcasına atletiyle odada dolaşır ve soğuk suyla yüzünü yıkar.

Metroda üşüyüp bir köşeye büzülen Karol değildir artık. Derken gözü duvardaki panoya takılır. Panonun camına yansıyan görüntüsüne bakarak saçlarını tarar. Panodaki küçük İsa ve Meryem'in resmi belli belirsiz Karol'un görüntüsüyle örtüşür. En bilinen anneyle oğlunun Karol'un yüzüne belli belirsiz yansıyan görüntüsü oldukça anlamlıdır. Daha önce anıldığı üzere iktidarsızlığın nedeni çoğunlukla eşi karşı cinsten ebeveynle örtüştürmektir. Bu görüntünün böyle belli belirsiz Karol'un yüzüne yansıması ve silikleşmesi erkekçe bir işe, koruma görevliliğine, erkekçe bir nesneye, silaha ve yasal yolla kazanılmamış da olsa yüklüce bir paraya sahip olan Karol'un bu cinsel güçsüzlüğünden sıyrılmakta olduğunu göstermektedir.

Karol daha önce ağabeyine not bırakan Nikolay'ı arar. Nikolay bir salonda, her zaman olduğu gibi iskambil kağıtlarıyla oyun oynamaktadır. Bu onun için o denli önemlidir ki, Karol'u gördüğünde oyunu bırakmaz ve ona beklemesini işaret eder. Nikolay'ın Karol'dan istediği önemli bir şey vardır. Onu kurtarmasının karşılığı olarak Karol'un kendisini öldürmesini ister. Karol borçlu olduğu bu insana hayır diyemez. Ertesi gün metroda buluşurlar. Her ikisi de bu dolaylı intihara hazır görünmektedir. Ancak Karol Nikolay'a bir kez daha bunu gerçekten isteyip istemediğini sorar. Nikolay silahı göğsüne dayar. Metroda yankılanan büyük bir patlama ile yere yığılan bir beden... Nikolay ve izleyici bir aldatmacanın içine düşer. Çünkü Karol'un silahı kurusıkıyla doludur. Kieslowski'nin kaderci kişiliği böylece filme bir kez daha yansır ve diğer iki filmde de olduğu gibi insanın kendi iradesiyle yaşamdan kaçamayacağı iletisi verilir. Nikolay kaderinden kaçamamış, Karol cesaretini, gücünü, özgüvenini, erkekliğini kanıtlayamamıştır. Ancak Nikolay da Karol da bu sonuçtan memnundur. İçip eğlenirler. Koşarak kendilerini karların üzerine atarlar. Adeta Karol'dan sonra karlar içindeki ikinci bir doğuma tanık olunur.

Karol arazinin önemli noktalarındaki evleri almaya devam etmektedir. Ancak sonunda patronu ve ortağı onu bulur. Karol'u biraz hırpalarlar ve Karol yaptığı işi anlatır. Yaptıkları hepsinin lehinedir ve patronu onu da, hiç parası olmadığı halde, bu işe ortak eder. Karol erkekliğe ulaşmada önemli bir basamağa daha erişir. Silahtan sonra artık para da onu güçlü kılmaktadır. Son model arabası, iyi giysileri kadar tavırlarıyla da farklı bir Karol'dur.

Karol minnet borçlu olduğu Nikolay'a karşı kendini sorumlu hisseder ve ona gider. Nikolay'ı elinde mavi ve kırmızı kutularla arabasının başında bulur. Nikolay'ın doğum günüdür. Karol ona birlikte çalışmayı önerir. Kararını daha sonra öğrenmek üzere ayrılırken bir cenazeyle karşılaşır. Böylece izleyiciye yaşamın iki uç noktası, doğum ve ölüm günleri anımsatılır.

Karol o gece düşünde Dominique'i sayıklar. Uyandığında hâlâ düşün etkisindedir. Dominique'i arar. Amacı sadece onun sesini duymaktır. Ama Dominique arayanın Karol olduğunu anladığında telefonu onun yüzüne kapatır. Karol artık kararını vermiştir.

Ertesi gün bir katibe gider ve adamın şaşkın bakışları arasında tüm mal varlığını Dominique'e bıraktığı bir vasiyet hazırlatır. Planı para ile kurduğu bu tuzağa Dominique'i düşürüp, onun Polonya'ya gelmesini sağlamak, ölen kocasının ardından ne tepki vereceğini görmektir. Nikolay ve şoförü ona bu konuda yardımcı olurlar. Nikolay ona yeni bir kimlik, pasaport ve özgeçmiş sağlar, şoförü ise yüzü parçalanmış bir ceset. Karol, kendi yerine geçmiş, cansız bir bedeni saklayan tabutun başında bir süre durur. Ona umudu vaat eden bir başka sandukadır bu. Ancak bu kez umut sanal bir doğum ile değil sanal bir ölüm ile gelecektir. Karol tabutun kapağını aralar ve içine yanından hiç ayırmadığı, uğruna dayak yemeyi göze aldığı iki frankı atıverir. Eve döndüğünde geçmişine ait her şeyi imha eder, Nikolay ile vedalaşır. Onu geçmişe bağlayan bir başka önemli nesne de görünmez artık; Dominique'in büstü. Aslında buna gereksinimi de yoktur. Dominique nasıl olsa gelecektir.

Büyük gün gelir. Karol ağaçların ardından cenaze törenini izlemektedir. Dominique gelmiş, onun mezarının başında ağlamaktadır. Karol da kendini tutamaz ve ağlamaya başlar. Ama Karol'unkiler mutluluk gözyaşlarıdır. Dominique kendisi için üzülmektedir; demek hâlâ kendisini sevmektedir.

Dominique odasına döndüğünde müthiş bir şok yaşar. Karol yatakta onu beklemektedir. Üstelik de kırmızı çarşaflar içinde. Karol'un Dominique'e gördüğünün gerçek olduğunu kanıtlaması uzun sürmez. Bu kez kırmızılar içinde olan Karol'dur. Sabah Dominique mutlu bir ifadeyle uyanır. Ancak Karol yanında değildir. Nikolay'ı arar. İyi bir sırdaş olarak Nikolay, ısrarla Karol'un öldüğünü söyler. O sırada kapı çalınır. Gelen polistir. Fransa'da Karol'un yaşadığı süreç bu kez Do-

minique için işlemeye başlar. Polis Karol'un ölümünün rastlantı olmadığını ve bunda Dominique'in de parmağı olduğunu düşünmektedir. Bu kez düğün gününü düşünme sırası Dominique'tedir. Üstelik Dominique'in o güçlü, meydan okuyan tavrından da eser kalmamıştır. Adeta roller değişir.

Karol yurtdışına çıkmak üzere hazırlanmaktadır. Ağabeyi ona taze ekmek ve bir kavanoz reçelden oluşan bir yolluk hazırlamaktadır. Bu Karol'un filmin başından bu yana yemeyle ilgili tek edimidir. Cinsel hazza denk düşen bu edim Karol'un "gerçek" bir erkek olduğunu kanıtlamaktadır.

Karol gitmeye hazırdır. Ama yola çıkmadan önce gideceği bir yer vardır: Tutukevi. Dominique gözetim altında olduğu odanın penceresinden bakmaktadır. Karol'un geldiğini görür ve parmaklıkların ardından ona onunla yeniden evlenmek istediğini işaretlerle anlatır. Karol böyle bir şeyi beklermişcesine ona bakar ve yanaklarından gözyaşları süzülür.

NOTLAR

1. Hesiedos'un hem "Theogonia", hem de "İşler ve Günler" adlı eserlerinde uzun uzadıya anlattığı, Adem ile Havva efsanesinin Yunan mythos'una aktarılmış bir kopyası olan Pandora efsanesi kısaca şöyledir: Tanrılar tanrısı Zeus insanoğlu bir gün çalışıp bir yıl boyunca işsiz güçsüz kalmasın diye varını yoğunu gizler. Ancak akıl nimetine sahip Prometheus insanları Olymposlulara karşı kışkırtır. Küçük düşen Zeus ateşi de saklar. Ama akıllı ve güçlü Prometheus insanoğlu için ateşi Zeus'tan çalar. Bir kez daha küçük düşen Zeus Prometheus'u ve insanoğlunu cezalandırmak adına tüm tanrıları görevlendirir ve tanrıların armağanı anlamına gelen Pandora isimli ilk kadın yaratılır. Kılavuz tanrı Hermeias Pandora'yı Prometheus'un akılsız en küçük kardeşine armağan eder. Ağabeyinin tüm uyarılarına karşın Epimetheus içi fesat ve kötü huy dolu güzeller güzeli Pandora'nın büyüsüne kapılır ve bu cazip armağanı kabul eder. Bunun üzerine Pandora yanında getirdiği kutunun kapağını açar ve o güne dek dertsiz tasasız yaşayan insanlar acı ve kedere boğulur. Tam umut çıkacakken Zeus'un buyurduğu gibi Pandora kapağı kapatır. O gün bugündür insanoğlunun başı derttedir (Erhat, 1972:111, 258-259, 278).
2. Freud'a göre kutular, mahfazalar, sandıklar, dolaplar ve fırınlar (1909) ve içi boş nesneler ve her türlü kap (1919) ana rahmini temsil etmektedir.

KAYNAKÇA

Adler, A. **İnsanı Tanıma Sanatı**. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1981.

Dyer, R. (1993) **The Matter of Images.** London: Routledge

Freud, S. (1899) **The Interpretation of Dreams.** çev. J. Strachey London: Penguin Books, 1978.

Freud, S. (1856-1939) **Psikanalize Giriş Dersleri (Cilt I)**. çev. S. Budak. Ankara: Öteki Yayınevi, 1994.

Gençtan, E. **Psikodinamik Psikiyatri ve Normaldışı Davranışlar**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1994.

Giddens, A. (1992) **Mahremiyetin Dönüşümü (Modern Toplumlarda Cinsellik, Aşk ve Erotizm)**. çev. İ. Şahin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1994.

Richards, B. "Masculinity, identification, and political culture", J. Hearn-D. Morgan ed., **Men, Masculinities and Social Theory**. London: Unwin Hyman Ltd., 1990.

Segal, L. (1990) **Ağır Çekim Değişen Erkeklikler-Değişen Erkekler**. çev. V. Ersoy. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1992.

KIRMIZI'da Yargıç Auguste'le Özdeşleşiyor

Seçil BÜKER

Film izleme sürecinde izleyicinin kahramanlarla özdeşleşmesi çok sık rastlanan bir olgu. Ama film kişilerinin birbirleriyle özdeşleştiklerine pek tanık olmadık. **Trois Couleurs: Rouge**'da (Üç Renk: Kırmızı , 1994) bu olguya rastladığımızda, filmin iki erkek kahramanı arasında gerçekleşen "özdeşleşme" ilişkisinin irdelenmesi gerektiğini düşündük. "Filmin erkek kahramanları kendi aralarında böylesi bir ilişkiye girerken izleyici (kadın ya da erkek) film kişileriyle ne tür ilişkiler kurabilir?" sorusu kendiliğinden ortaya çıktı. Sanırsız her şeyden önce özdeşleşmeyi tanımlamakla işe girişmek daha uygun olacak.

Önce özdeşleşmenin sinemaya özgü olmadığını biliyoruz. Özdeşleşme kimliğin oluşum sürecindeki en önemli etkèn " özdeşleşme sıradan bir öykünme değil, nedensel bir haklılık temeline oturan bir *özümsemedir*, benzerlik ilişkisini ortaya çıkarır. Bu ilişki bilinçdışında öylece duran ortak bir öğeden kaynaklanır" (Freud, 1899:233) (1). Freud'dan önce, histeriye bağlı özdeşleşmenin bir tür öykünme olduğu düşünülüyordu. Öykünme davranışlara yansır. Özdeşleşmenin davranışla ilgisi yoktur, "özdeşleşmede kişi kendisini bir başka kişiyle karşılaştırarak kimliğini (ilk kez) ya da yeniden oluşturur" (Branigan,

1984:10). Özdeşleşen kişi kendisi ile öbürü arasındaki ayırımı yadsıdığı için, özdeşleşme kimliğin oluşum sürecindeki en önemli etken. "Film izleme deneyimi aslında esas karakterle özdeşme deneyimi demektir" (Gilliatt'dan aktaran Branigan, 1984:10). İzleyici kendisi ile kahraman arasında bir benzerlik ilişkisi kurar, kahramanla kendisi arasındaki ayırımı yadsır. Özdeşleşme buyurgan bir süreç. "Özneden bir başkasıyla yer değiştirmesini istiyor" (Friedberg, 1990:36). Üstelik bunu bilinçdışı süreçlerde gerçekleştirmesini bekliyor.

Psikoanalitik film kuramı ruh'un (psyche) bir etkinliği olarak bilinçdışı süreçlerde gerçekleşen özdeşleşme ile ilgilenir. *Empathy* (duygudaşlık) ile özdeşleşmeyi birbirinden ayrırır. *Empathy* an'ın (mind) gerçekleştirdiği bilişsel bir süreçtir. Bu tür bir yaşam deneyimini kişi bilinçli olarak seçer. "*Empathy*: Senin neler duyumsadığını biliyorum. *Özdeşleşme:* Senin gördüğünü ben de görüyorum, üstelik de senin konumundan" (Stam, 1992:150-151). *Empathy*'de anlama ve bilme, özdeşleşmede ise görme aracılığı ile gerçekleşen bir değiştirme söz konusu.

Görme aracılığı ile gerçekleşen yer değiştirme dendiğinde Metz'e değinmeden edemiyoruz. Ama önce Lacan'ı anımsıyoruz. Ayna karşısındaki çocuk ideal imge'nin yüceliğinden büyülenir. Biraz da *uzaktan* izlediği bu imge ile özdeşleşir. İzleyen özne aynadaki imgeyi yutarak kimlik edinir. Böylece ego oluşur. Beyaz perdenin karşısındaki izleyici de ideal imge'nin yüceliğinden büyülenir. Film izlerken geçici bir süre için de olsa başka biri olur. Ego yitiminden söz edilebilir. Ama ayna evresinin yardımıyla ego güçlenir. Yitip giden yeniden yeniden kurulur. Sinemadaki özdeşleşme pek çok nedenden ötürü ayna deneyiminin tıpatıp aynısı değil kuşkusuz.

Metz'e göre sinemada algılama etkinliği gerçek de olsa, algılanan şey gerçek nesne değil. Algılama etkinliği gerçek çünkü sinema düşlem (fantezi) değil. Bu yeni aynada algılanan yalnızca bir gölge, hayal ya da kopya. Gerçek aynada çocuk çok iyi bildiği nesneleri, onu kollarında tutan annesini, dahası kendisini görür, kendisini algılar. Böylece birincil özdeşleşme (ego'nun oluşumu) gerçekleşir. Çocuk ilk kez kendisini öbürü gibi görür. Aynadaki öbür gövde kendi yansısıdır, ama gövdenin kendisi değil, benzeridir. Çocuk nesne ile özdeşleşir. Perdede ise nesne var, ama nesne kendi gövdesi değil. Filme, izleyicinin kendi gövdesi dışında, her şey yansır (Metz, 1975: 48-49). Görüldüğü gibi sinema simgeseli gerekli kılıyor. Oysa gerçek ayna ego'yu im-

gelemsel'de kuruyordu. Yeni ayna ise simgesel bir aygıt olarak *yansıma* ve *eksik* üzerine kurulu.

Metz sürdürüyor: Sinema izleyicisi ayna karşısındaki çocuk (6-18 ay arasındaki çocuk) değil. Gerçek ayna ile deneyimi olan izleyici, perdede nesneler dünyasını yaratabilir. Bu dünyada kendi gövdesini tanıyıvermesi pek gerekli değildir. Sinema simgesel alanda. İzleyici nesnenin varlığının da özne olarak kendisinin varlığının da bilincindedir. Üstelik kendisinin başkaları için özne olduğunu bilir. Kendini tanır, benzerini de tanır. Benzerlik ilişkisinin, ayna evresindeki gibi, en ince ayrıntıları ile perdede resmedilmiş olarak izleyiciye sunulması gerekli değildir (1975:49). Eksik olana karşın izleyici izleme sürecinde benzeri ile neden özdeşleşiyor? Metz'e göre izleyici özdeşleşmek zorundadır. Çünkü ayna karşısındakı ilk deneyim sonsuza dek sürüp giden bir gereksinime dönüşmüştür artık (1974:49).

Bu gereksinim neden böylesine güçlü ve çekici? İzleyici yıldızın gövdesinin kendi gövdesi olmadığını biliyor. Yadsımanın getirdiği hazzın tadına varıyor. Çünkü kendini yadsımanın ve yer değiştirmenin keyfi hiçbir şeyde yok.

Üç Renk: Kırmızı başladığında genç bir erkekle tanışırız. Auguste (Jean-Pierre Lorit) telefon eder, telefona yanıt veren olmaz. Kitaplarını toplar, evden dışarı çıkar. Karşıdan olup biteni gözetleyen alıcı genç erkeği bırakır, yükselir bir evin penceresinden içeri girer. Telefon çalar, genç kadın Valentine (Irene Jacob) sevgilisi ile konuşur. Sevgilinin (Michel) yalnızca *sesini* duyarız. Uzaklarda olduğunu anlarız. Auguste ise yakınlardadır ve eve döner. Yeniden telefon eder. Bu kez Karin'in (Frederique Feder) *sesini* duyarız. Hava durumunu bildirir. Valentine stüdyoya gider. Çiklet reklamı için fotoğraf çektirir. Defileye katılır. Yorgun ve düşünceli otomobiline biner. Dalgın olduğunun bilincinde değildir. Gece ve boş cadde onu ürkütmez. Valentine sürer, Auguste yürür. Dalgınlıkla kitaplarını düşürür. Rastlantıyla açılıveren sayfaya bakar.

İzleyici (kadın ya da erkek) Valentine ile Auguste'ü görür. Onların birlikte olduğu genç kadınla erkeği görmez. Yalnızca seslerini duyar. Bu ses özdeşleşme için yeterli midir? Ses tanıdık, bildik bir yıldıza özgü olsaydı, belki de özdeşleşme olanaklı olurdu. Özdeşleşme rastlantısal değil. İzleyici yıldızla özdeşleşmeye hazır olduğunda ses yeterli olabilir. Özdeşleşmek için izleyicinin önce tanıması gerek. Bakın bu

konuda Friedberg ne diyor: Sinematografik anlatım gövdenin düzdeğişmece düzeyinde sunumunu gerekli kılıyor; gövde, yüz, el, ayak gibi parçalara ayrılıyor. Yıldızın gövdesini tümüyle göremiyoruz. Ama Garbo'nun yüzü, Grable'ın bacakları, Bacall'ın sesi fetiş nesneye dönüşüyor. Bu fetiş nesneleri gördüğümüzde onları tanıyoruz. Bize bütün değil, parça (bütünün yerine parça) sunuluyor, böylece düzdeğişmecesel bir gösteren oluşuyor (1990:41). Auguste'ün sevgilisi Karin ile Michel'ın bu anlamda bir gösterene dönüştükleri söylenemez.

Filmde rastlantılar sürüp gider. Valentine radyonun dalgasını değiştirmeye çalışırken, dalgınlıkla, yaşlı bir yargıcın (Jean-Louis Trintignant) köpeğine çarpar. Köpeğin üzerindeki tasmadan adresi bulur. Kapıyı çalar. Yanıt veren olmaz, kapının açık olduğunu görür, içeri süzülür. Valentine ile yargıç tanışırlar. Yargıç köpeğin durumu ile ilgilenmez. Kayıtsızdır. Herhangi bir gece gibi Valentine ile yargıcın tanıştığı gece de biter.

Biten gece Valentine'e Rita'yı (yargıcın köpeği) armağan olarak bırakır. Dostluk kısa sürer. Dışarı çıktıklarında Rita, Tanrı'nın evine (kiliseye) sığınır. Valentine, Rita'yı bulabileceğini düşünerek, yargıcın evine yeniden gider.Yarı karanlık odaların sessiz olması gerektiğini düşünen Valentine radyodan değişik kadın ve erkek sesleri duyduğunda oldukça şaşırır. Yargıç önce komşularını gözetlediğini söyler, daha sonra gözetlemenin türünü açıklar: "Komşuların telefonlarını dinliyorum" der. Onun tüm yaşamı dinlemek ve yargılamak üzerine kuruludur. Gerçeği komşuları dinleme etkinliğinde bulduğunu söyler. Gerçeği yalnız dinleyerek bulabilir mi? Onun görmediğine inanmak güç. O her şeyi görür ve bilir. Tıpkı yönetmen gibi, tıpkı Tanrı gibi, tüm tanrılar gibi ışığı sever. "Işık güzel" der. Odanın, bir bölümüne sinema salonundaki ışık hüzmesi çöker. Dave Kehr'e göre yargıç Eski Ahit'deki Tanrı'ya oldukça benzer. Eski Ahit'deki huysuz Tanrı kullarını gözetler, denetler ve yargılar. Onları cezalandırmak için yağmurlar yağdırır, fırtmalar estirir. Ama filmdeki Tanrı gücünü yitirmiştir. Bu dokunaklı bir durumdur. Çünkü o ancak odasını (ampulleri değiştirerek, lambayı yakarak) aydınlatır. Denizlere ve fırtınalara ancak özel bir hava raporu kanalından (Karin'in kanalı) aldığı bilgilerle egemen olmaya çalışır. Ama çoğu kez başarılı olamaz. Öyleyse Tanrı değil, film yönetmeni gibi küçük dünyalar yaratıyor. Karakterlerini oraya buraya gönderiyor. Kieslowski de emekli olmak

üzere (1994:18). Yargıç Tanrı değilse, yönetmen, öyleyse görüyor ya da düşlere dalıyor. Yargıç Valentine'i ilk kez gece yarısı görür.

"Uyku benliğin yetkesinin sona ermesi demektir. Bundan dolayı uykuya dalma belirli ölçüde edilginliğe yol açar. Uykuya eşlik eden imgeler, egonun yetkesi azaldığında (bu koşul gerçekleştiğinde) ortaya çıkabilirler" (Freud, 1899:115). Yargıç edilgindir, yaşama katılmaz. yalnızca sessizce gözetler. "Düşler yaşamın yavan tekdüzeliğine karşı kalkandır; onlar, günlük yaşamın tüm görüntülerini karmakarışık etmek ve yetişkin insanın bitip tükenmez ağırbaşlılığını bir çocuğun neşeli oyununa dönüştürmek için imgelemin zincirlerini kırarlar. Düşler olmasa çabucak yaşlanırdık; bundan dolayı onları, yukarıdan gelen bir armağan gibi değil, kabire uzanan yolculuğumuzda bize dostça eşlik eden yoldaşlar olarak görebiliriz" (1899:153). Yargıç güçsüz, gençliğin diriliğini yitirmiş gövdesini yadsır. Auguste'ün gövdesinin kendi gövdesi olmadığını bilir. Yadsımanın getirdiği hazzın tadına varır. Genç yargıç adayı ile yer değiştirir, yer değiştirmenin keyfini çıkarır. Yalnız özdeşleşmek için Auguste'ü seçerken, Auguste'ün ideal imge olmadığının da bilincindedir. Auguste'ün ideal eşi yoktur. Karin onu aldatır ve terk eder. Auguste yeteri kadar güçlü değildir. Yine Freud'a dönelim: "Gerçek kahramana özgü duyguyu iyi yazarlarımızdan biri 'Bana bir şey olmaz' türünden eşsiz bir ifade ile dile getirir. Bu yara almama özelliğinden ötürü, tüm düşlerin ve öykülerin kahramını olan Ego Hazretlerini hemen tanıyacağımız anlaşılıyor" (Creative Writers and Day-Dreaming'den aktaran Mulvey, 1981:27).

Auguste sevgilisi onu terk ettiği için acı çeker. Yargıç'ın özdeşleştiği kişi güçlü olmalıdır. Yargıç'ın çektiği acıları çekmemelidir. Filmde sevdiği kadının Yargıç'ı aldattığını ve terk ettiğini öğreniriz. Yargıç yaşamını Auguste aracılığı ile yavan tekdüzelikten kurtarır. Yaşamı neşeli bir oyuna dönüştürür.

İdeal eş ancak Valentine olabilir. Valentine dosttur. Valentine Michel çok uzaklarda olmasına karşın, onu aldatmaz. Yargıç onları buluşturmanın yollarını arar. Rastlantılar yaratır. Kimi kez de rastlantı kendiliğinden gelir. Auguste kırmızı ışıkta durduğunda, Valentine'in kırmızı fon üzerinde devasa yüzünü görür. Yüz Auguste'ün hoşuna gider. Auguste gülümser.

Özdeşleşmede narsistik bir yön var. Neale'e göre narsistik öz-

deşleşme güç, egemenlik, üstünlük, denetim gibi düşlemleri içinde barındırır. Daha yüce, daha ulu ideal ego için Neale'nin verdiği örnekler şunlar: Clint Eastwood (A Fistful of Dollars, For A Few Dollars More, The Good, the Bad and the Ugly), Charlton Heston (El Cid), Steve Reeves (Superman, Flash Gordon) (1983:5-6). Auguste bu yarı Tanrı güçlü erkeklere pek benzemez. Ama gereksindiği güç yargıçta vardır. Tanrısal gücünü yargıç Auguste'e yansıtabilir. Auguste'ün de güçlü bir yönü var. Auguste genç. "Özdeşleşme psikoanalitik açıdan öznenin bir başkasının bir yönünü, tüm varlığını ya da tüm niteliğini özümsediği, kendini bir bölümü ile ya da tümüyle modele aktardığı ruhbilimsel bir süreç" (de Lauretis, 1982:141).

Yargıç kendisini ihbar eder ve yargılanır. Bunu Valentine'i denemek için yapar. Gazetede tatsız haberi okuyan Valentine hiç duraksamadan yargıcın evine gider. Yıllardır bekletilen armut rakısı dostluk için açılır. Daha sonra yargıç Auguste'den söz eder. Yargıcın yargılandığı gün, Auguste'ün sevgilisinin, başka bir erkekle tanıştığını anlatır. Fırtınalara ve denizlere egemen olacağını düşünür. İngiltere'ye gitmeye karar veren Valentine'e feribotu önerir.

Valentine ona sevdiği birinin olup olmadığını sorar. Yargıç yanıt vermez. Daha önce sevdiği birinin olup olmadığını öğrenmek istediğinde yargıç bir gece önce gördüğü düşü anlatır: Valentine kırk ya da elli yaşını bulmuş mutlu bir kadındır. Valentine "Düşleriniz çıkar mı?" diye sorar. Yargıç yıllardır böylesine güzel bir düş görmediğini söyler. Kesme. Auğuste sevgilisinin camına tırmanır ve onun bir başka erkekle yattığını görür. Kırmızı cipi ile eve döner. Valentine onun döndüğünü, dalgınlıkla cipinin farlarını açık bıraktığını görür. Akü boşalacak diye kaygılanır.

Yargıç yıllardır garajda öylece durup duran otomobilinin boşalan aküsünü doldurtur (2). Valentine'i izlemeye gider. Valentine defile boyunca yargıcın gelip gelmediğini anlamaya çalışır. Defile sonrası boş koltukların arasında onu beklcyen yargıcı gördüğünde, düşün sonunu sorar. Yargıç, Valentine'nin elli yaşlarında, mutlu bir kadın olduğunu söyler. Valentine düşte başka birinin olup olmadığını sorar. Biri vardır kuşkusuz. Ama yargıç Valentine'e gülümseyen erkeğin kim olduığunu bilmediğini söyler. Valentine pek inanmaz. Onun pek çok şeyi bildiğinin farkındadır. Yargıca başka neler bildiğini, kim olduğunu sorar. "Emekli bir yargıç" yanıtını alır. Gençliğinde bu tiyatroya sık sık gel-

diğini, günlerden bir gün kitaplarını yere düşürdüğünü, rastlantıyla açılan sayfadaki konunun sınavda çıktığını söyler. (Auguste'ün de kitaplarını düşürdüğünü, rastlantıyla açılan sayfadaki konunun sınavda çıktığını anımsarız.) Fırtına çıkar. Pencereler çarpar. Valentine pencereleri kapar. Kahve içmeye koyulurlar. Valentine bu kez aldatılan erkeğin öyküsünü dinler. Yargıç kendinden iki yaş büyük, sarışın uzun boyunlu, ince bir kadını çok sevdiğini Valentine'e anlatır. Sevdiği kadın onu Hugo Holbing adlı bir erkekle aldatır. Karin'in Auguste'ü aldattığı gibi. Birlikte kaçarlar. Yargıç, sevdiği kadın bir kazada ölene dek iz sürer. Yargıç bu olaydan sonra başka bir kadını sevmeyi denemez. Çünkü aradığı kadına rastlamaz. "Hiç karşılaşmadığım kadın sen olabilirsin" der. Yargıç aradığı kadına yaşamının sonunda rastlar. Genç yargıç Auguste aracılığı ile düşlemlerinin kadınına kavuşur. Tasarılarının gerçekleşip gerçekleşmeyeceğini denetlemek için Valentine'den biletini ister. Bileti inceler. Valentine ile Auguste'ün feribotta karşılaşacaklarından emin olmak ister belki de.

Fırtınadan sonra televizyon kazadan kurtulanları gösterir. Önce Auguste ardından Valentine kurtarma aracından iner. Auguste geriye döner. Valentine ile göz göze gelirler. Onların göz göze geldiğini, tasarılarının gerçekleştiğini yargıç görür. Alıcı Valentine'e yaklaşır. Yakın çekim. Kırmızı zemin üzerinde Valentine'in yüzü.

İzleyici Valentine'in yüzü ile baş başa kalır. Yakın çekim izleyicinin karakterle kolayca özdeşleşmesini sağlayan bir ölçek. Belki de insandaki görme dürtüsünü (görme severlik, röntgencilik) doyuma ulaştırmada çok etkili. Yüz, duyguları, iç dünyayı ele veriyor. İzleyici "daha çok" görüyor. Ayrıca izleyici film boyunca çok çarpıcı bir biçimde (afiş kırmızıdır), kentin duvarlarında asılı duran, insanını karşısına birdenbire çıkan devasa reklam afişini sürekli olarak görür. Valentine'in devasa afişi filmdeki diğer kişilerin görünüşlerine göre çok daha büyük ve görkemlidir. Aslında sinema perdesindeki tüm kişiler oldukça ulu ve yücedir. Valentine'in afişteki görüntüsünü ise Lacan'ın ideal imgesine çok daha yakındır. İzleyici ideal imgeyi arıyor. "İzleyici (yalnızca) kadın kahramanla ya da (yalnızca) erkek kahramanla özdeşleşmez. Özdeşleşmenin gelenceksel anlamı, erkek olarak toplumsallaşanların erkek kahramanla, kadın olarak toplumsallaşanların kadın kahramanla özdeşleşmesini gerektirir. Sorun bu (yaklaşımdan) çok daha karmaşıktır. Özdeşleşme perdedeki imgede kendini tanımayı, narsistik özdeşleşmeyi, ayrıca yapıntısal anlatımdaki değişik durumlarla öz-

deşleşmeyi gerektirdiğinden, izleyici erkek kahramanla, kadın kahramanla, hainle yardımcı oyuncu ile etkin ya da edilgin karakterle özdeşleşebilir. Bundan dolayı özdeşleşme çoğul ve kırılgandır, izleyicide kendi ruhunun oluşturucu öğelerinin önünde geçit resmi yaptıklar gibi bir duygu yaratır"(John Ellis'den aktaran Neale, 1983:5).

Valentine ile özdeşleşmek!

Neden olmasın!

Filmin sonunda Valentine cam şişe kumbarasına boş şişeyi atmaya çalışan yaşlıyı (3) görür. **Beyaz**'da Karol'un gülümseyerek baktığı **Mavi**'de Julie'nin parkta otururken gözlerini yumduğu için göremediği yaşlıyı hemen tanırız. Valentine onun yardımına koşar, şişeyi kumbaraya bırakır.

Yalnızca dostluk!

Yalnızca hoşgörü!

Neden olmasın!

Kieslowski dostluğun, hoşgörünün sonunun gelmediğine inanıyor filmin sonunda "son" gibi her şeyin bittiğini imleyen bir sözcük yok.

NOTLAR

1. Strachey "Gemeinsames" sözcüğünü İngilizce'ye "common element" biçiminde aktarır. Brill ise "common condition"u yeğler. "Gleichwie" için Strachey "resemblance"ı yeğlerken Brill "just like"ı yeğler.
2. Aslında yargıcın aküyü doldurttuğunu görmeyiz. Defile sonrası boş tiyatro salonunda konuşulurken otomobilinin aküsünü defileye gelebilmek için doldurttuğunu söyler.
3. Yaşlının kadın ya da erkek olduğunu söylemek güçtür.

SANAT KİTAPLARI DİZİSİ 4

Acıyı dindirmenin çeşitli yolları var. Unutmak bu yollardan en kolayı. Belleksizleşmemek için direnenler ise acıyı yüreklerinde taşırken onu dayanılabilir kılmanın da yollarını bulurlar. Yitirilenin sevdiği, gönül verdiği bir alana katkı getirmek O'nu anmanın en güzel yolu değil mi? Yitirilenler belleklerde, yüreklerde yaşamlarını sürdürebilirler. Yeter ki biz bu yürekleri barındırabilenlerin sayısını arttıralım. Biz unutmazsak, gelecek kuşaklar da unutmayacaktır. Gelecek kuşaklara yazılı metinlerle ulaşabiliriz. Yazılı metinler somut tanıklara dönüşürken, çalışarak, yazarak anmanın örneği de olurlar. Belleksizleşmemek umudu ile kitabı okuyuculara sunuyoruz.

Seçil Büker

ISBN 975-5
9 789755

DORUK