Serazer Pekerman

Film Dilinde Mahrem

ULUSÖTESİ SİNEMADA KADIN VE MEKÂN TEMSİLİ



metis

Serazer Pekerman

Film Dilinde Mahrem

Ulusötesi Sinemada Kadın
ve Mekân Temsili

1971 yılında İzmir'de doğdu. 1995 yılında ODTÜ Mimarlık Bölümünden mezun oldu. Bir süre yeni medya ve tasarım projelerinde çalıştıktan sonra Paris ve İstanbul'da çeşitli özel üniversite ve enstitülerde hem öğrenci hem öğretmen olarak teorik ve pratik yönleriyle sinema ve görsel iletişim üzerine yoğunlaştı. İskoçya'da St Andrews Üniversitesi'nde başladığı sinema doktorasını 2011'de tamamladı. Halen Büyük Britanya'da çeşitli kurumlarda düzensiz aralıklarla sinema ve görsel sanatlarla ilgili dersler vermekte ve yazmaktadır. Mekân, beden, kadın, cinsellik, kimlik, değişim ve kurtadamlar ilgi alanları arasındadır.



Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 10726

Metis Sanatlar ve İnsan | Sinema
Film Dilinde Mahrem
Ulusötesi Sinemada Kadın ve Mekân Temsili
Serazer Pekerman

© Serazer Pekerman, 2012
© Metis Yayınları, 2012

İlk Basım: Aralık 2012

Yayıma Hazırlayan: Tuncay Birkan, Eylem Can

Kapak Resmi:
Serdar Akar'ın 1998 tarihli *Gemide* filminden

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No: 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003
Matbaa Sertifika No: 11931

ISBN-13: 978-975-342-902-3

Serazer Pekerman

Film Dilinde Mahrem

ULUSÖTESİ SİNEMADA KADIN VE MEKÂN TEMSİLİ

metis

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR 11

ÖNSÖZ 13

GİRİŞ 19
Korunmaya Muhtaç Kadınlar 25
Şizoanaliz ve Feminist Film Teorisi 37
Ataerkil Düzenin Duvarlarını Yıkmak 41
Gemide: Şizoanalitik Bir Okuma 45

1 HAFIZA
GEÇMİŞİ VE GELECEĞİ
YENİDEN YAZAN HİKÂYELER 61
Hafıza, Film ve Deleuze – Guattari 66
Üç Yönetmen, Üç film, Ulusötesi Bağlam 71
Allegro: Geçmiş 74
Diğerleri: Şimdiki Zaman 89
Kader: Gelecek 105

2 HAREKET
SABİT ÇERÇEVEYE, HAREKETSİZ BEDENE
VE DEĞİŞMEYEN KADERE KARŞI 121
Filmde Hareket ve Deleuze – Guattari 126
Kiarostami, Almodóvar, Ataman ve Kadın Karakterleri 133
Konuş Onunla: Katılmış Bedenler 136
On: Sabit Çerçeve 155
İki Genç Kız: Değişmeyen Yazgı 169

3 SINIRLAR

GÖÇEBENİN YURDU 185
Sınırlarla İlgili Filmler ve Filmsel Sınırlar 189
Üç Yönetmen, Üç Film, Ulusötesi Bağlam 193
İklimler: Geleneksel Erkek ve Şehirli Kadın 196
Dogville: Grace'in Organsız-bedeni 211
Ofsayt: Mutlu Son 232

KİTABIN SONU, YOLUN BAŞI 251

KAYNAKÇA 253

Fatih Özgüven'e

TEŞEKKÜR

Doktora sürecinde bana destek olan Canan Balan, Dina Iordanova, James Williams ve Eugene Holland'a, tezimi yayımlamam için bana cesaret veren Elena Del Río, Fatih Özgüven ve Robert Burgoyne'a, tezin Türkçeye çevrilmesinde ve basılmasında emeği olan Başak Ertür'e ve Metis Yayınları'ndan Tuncay Birkan, Eylem Can ve Semih Sökmen'e, ve bu çalışmayı maddi ve manevi destekleriyle mümkün kılan St Andrews Üniversitesi Sinema Bölümü, annem Meral Kutluğ, kardeşim Gündüz İlsever ve eşim Simon Prosser'a çok teşekkür ederim.

ÖNSÖZ

Film Dilinde Mahrem'de İspanya, İran, Danimarka ve Türkiye'nin öne çıkan yaratıcı-yönetmenleri (*auteur*) tarafından üretilmiş kadın merkezli bazı filmleri inceledim. Bu filmleri bir araya getiren en önemli ortak özellikler kadın karakterler ve mekân kurgusudur. Ben bu çalışmada hikâyelerin merkezinde yer alan kadınlara odaklanıyor ve bu karakterlerin film mekânıyla kurduğu bağlara bakıyorum. Bu hikâyelerdeki kadınlar kendine ait huzurlu bir evi olmayan; ya yaşanmaz bir evden nasıl çıkacağını bilemeyen ya da erkek egemen kamusal alanda bir köşeye kıstırılmış kadınlardır. Film mekânıyla kurduğu bir tür bağ kadına içinde bulunduğu (ya da zorla tutulduğu) alanda var olabilecek ve kendisine uygulanan baskılara direnebilecek bir yer açar.

Bu filmlerde bağımsızlık uğruna rahatlarını bozmayı, evlerinden çıkmayı ve yollara düşmeyi göze almış kadınlar izleriz. Hikâyelerde ana akım medyada kadın için en ideal yer olarak sunulan huzurlu evlere ve sonsuza dek mutlu olacak ailelere rastlamayız. Bu yüzden de bir seyirci olarak kadından beklentilerimiz ana akım filmlerden farklı şekillenir. Doğru bir erkek ya da doğru bir ev arzusu yerini kadının farklı isteklerine bırakır. Bu hikâyelerde beklenti kadının kurtarılması değil aksine artık rahat bırakılması ve ne istediğine kendi başına karar verebilme özgürlüğüne kavuşmasıdır. Seyirci bu filmi izlerken kendine ideal bir yuva kuramayan ya da kurmak istemeyen kadının nerelerde hata yaptığına odaklanmak yerine ataerkil düzenin ondan ne istediğini ve neden bunları istediğini anlamaya çalışır daha ziyade. Bu filmlerdeki evsiz kadınların kendine mekân açmaya çalışması aynı zamanda benzer şekilde özellikle düşünsel anlamda ülkesindeki çoğunluktan bir sebeple ayrı düşmüş ve sanat filmi çevrelerinde kendine yer açmak isteyen bağımsız yaratı-

cı-yönetmenin durumunu da temsil ediyor olması bu çalışmaya ilginç bir katman daha eklemektedir.

Burada söz edeceğim yaratıcı-yönetmenlerin pek çoğu seyirciyi, kazara ya da bilerek, çatışan kamplara böler. Kimi izleyiciler bu filmlerde kadınların çektikleri eziyetlerin dile getirildiğine, kimileriyse yaratıcı-yönetmenin kendi hedeflerine varmak için bu kadınlara bilfiil eziyet ettiğine inanır. Ben bu noktada feminizmin anlamını ve hedefini yeniden düşünmek için karşımıza çıkan bu fırsatı iyi değerlendirmek gerektiğine inanıyorum. Bu sebeple bu kitapta kadın karakter ve mekân ilişkisine bakarken hedefi benim için feminizmin çekirdeğiyle birebir örtüşen taze, esnek ve yaşayan bir çerçeve oluşturdum. Deleuze ve Guattari'nin göçebe biliminin temelini oluşturan bazı şizoanaliz kavramlarıyla şekillenen bu çerçeve, film teorisinde ilksel olan feminist bakış açıları ve güncel ulusötesi tartışmalar arasında diyalog kurmaktadır.

Bu kitap St Andrews Üniversitesi Sinema Araştırmaları Bölümü'nde 2006-2011 yılları arasında tamamladığım doktora tezinin İngilizceden dilimize çevrilmesi ve büyük ölçüde yeniden yazılması ile oluşmuştur. Bu kitapta yanıtlamaya çalıştığım sorular kafamda neredeyse on yıl önce İstanbul'da sinema yüksek lisansı yaparken belirmeye başladı. Konuya girmeden önce aklımı kurcalayan bu soru ve sorunlardan söz etmemek haksızlık olur. Özellikle de beni aklımdaki soruları sorabilir hale getiren *Bir Tuğra Kaftancıoğlu Filmi* (Emre Akay ve Hasan Yalaz, 2003 !f İstanbul Film Festivali / 2008 Vizyon) ve filmin yönetmenlerinden Emre Akay'la yaptığım söyleşiye değinmeliyim.

Bir Tuğra Kaftancıoğlu Filmi (*BTKF*) olay yaratacak bir film çekmek ve birdenbire çok meşhur olmak isteyen bir grup tutkulu sinemacının hikâyesini anlatır. Hikâyedeki yönetmen Tuğra (Tuğra Kaftancıoğlu) "kadın düşmanı yaratıcı-yönetmenin" başarılı, tutarlı ve oldukça karanlık bir karikatürüdür. Filmde çekilmekte olan film de aynen *BTKF* gibi Tuğra'nın ilk filmidir. Gerçek ve film pek çok açıdan en baştan birbirinden ayrılamaz olur. *BTKF* yaratıcı ve özgün diliyle gelecek vaat eden ve özellikle bütçesinin düşüklüğü ve olanakların kısıtlılığı göz önüne alındığında (1000 ABD Doları, sağdan soldan ödünç alınmış üç adet dijital ve bir Super 8 film kamerası)

hem teknik hem estetik açıdan çok başarılı bir ilk filmdir. Yurt içinde ve dışında film festivallerinde gösterilmiş, sayıları çok kabarık olmamakla beraber kendine bir hayran kitlesi yaratmayı da başarmıştır. Film hem festival izleyicisine bağımsız bir filmden beklediklerini verir hem de yaratıcı-yönetmen kavramından yapım sürecine dek bizzat içinde bulunduğu ortamı farklı taraflarıyla zekice tiye alır ve eleştirir. Bu cesaretiyle aslında bağımsız film yapım, dağıtım ve izlenme kanallarıyla ilgili pek çok tartışmaya konu olabilecek bir film olmasına rağmen maalesef ihmal edilmiş ve hak ettiği ilgiyi görmemiştir.

BTKF dokümanterle kurgu arasındaki sınırda belirsizleşen gizemli görüntüleri ve çerçeve dışında kalan alanın etkin kullanımı sayesinde seyircinin hayal gücünde hızla ilerler. Sahnelerin çoğu –senaryoyla da uyumlu bir şekilde– elde kamera, sürekli hareket halinde ve daha ziyade kamusal alanlarda geçer. Filmin hemen hiçbir sahnesi için önceden diyalog yazılmamış; birçok sahnede sadece olay yerleri düzenlenmiş, oyunculara çok sade açıklamalar verilmiştir. Yani bir film çekme hikâyesi anlatan bu filmde geçen olaylar yer yer tamamen kendi haline bırakılmıştır. Buna benzer az müdahale edilmiş sahneler ince ince hesaplanmış sahnelerle beraber derlenmiş ve ortaya tamamen kurgulanmış bir film çıkmıştır. Film bütünüyle kurgu olmasına rağmen, biraz da hikâyesiyle görüntüsünün güçlü uyumu sayesinde, olaylar gayet usturuplu ve inandırıcı bir şekilde karşımızda gerçekten cereyan ediyormuş gibi sunulur bize. Bir film hakkında aslında ne kadar çok şey bilirsek seyir zevkimiz o kadar azalır. Bu her film için geçerlidir çünkü hikâye dışı bilgilerimiz filmin bizi şaşırtmak, meraklandırmak ya da dehşete düşürmek için kurduğu tuzakları işlevsiz kılabilir. Fakat hakkında ne bilirseniz bilin *BTKF*'nin bazı sahnelerinden etkilenmemek mümkün değildir.

Filmin başında yer alan oyuncu seçimi bölümlerinde izlediğimiz (ki o sırada gerçekten bir yandan filme oyuncu aranmaktaydı) uzun ve sancılı bir sürecin sonunda özenle seçilmiş bir baş kadın karakterimiz olur: Gülüm (Gülüm Baltacıgil). Gülüm'ün doğal ve sade oyunculuğu filmin hedefine çok uygun düşer. Seyirci hikâyedeki yönetmenle filmin yönetmenini birbirinden ayıramadığı gibi aslında Gülüm'ü de filmin başından itibaren Gülüm Baltacıgil'den ko-

lay kolay ayırt edemez ve oyunla hayat birbirine karışmaya başlar. Özellikle filmin ortalarında yer alan bazı sahnelerde bu karışıklığı epey dert ediniriz. Filmde izlediğimiz yönetmen Tuğra güya sanat uğruna genç kadına türlü türlü eziyetler etmektedir. Gülüm'ü isteği dışında Büyükada'da metruk bir malikânede hapis tutmakta, algısıyla oynamaktadır. Tuğra "akıl almaz" (tümüyle çerçeve dışında ve seyircinin hayal gücüne bırakılmış) işkenceler çektirdikleri kadının görüntülerini ekibinin de yardımıyla kaydetmektedir. Gerilimi artırabilmek için kadın ayıldıkça yine çerçeve dışında kalan bu görüntüleri ona da izletirler. Eli kolu bağlı ve sürekli yarı baygın Gülüm için gün gece birbirine karışır. Hikâyenin bir noktasında bu eziyetler sürerken bir gece Gülüm ekibin elinden kurtulmayı ve malikâneden kaçmayı başarır. Ekip de derhal kameralarını kapıp kadının peşine düşer. Önde kadın, ardında film ekibi metruk evden iskeleye kadar koşarlar. Boş ada sokaklarındaki koşu iskelede sonlanır. Film ekibi iskelede kadını yakalar ve zapteder. Kadının kafasına silah dayayıp malikâneye geri götürürler. Kadın feryat figan kendisini tutanların yalan söylediğini ve kendisine eziyet edildiğini haykırsa da bir yere varamaz, hikâyesiyle hiç kimse ilgilenmez. Etraftakilerin çoğu onu duymazdan gelir. İskeledeki kalabalık kadını görmezden gelir ve dediklerine aldırmazlar.

BTKF hakkında ne bilirseniz bilin bu iskele sahnesi filmde sizi en çok şaşırtacak yerlerden biridir. İskele dolusu Büyükada halkı çerçevededir ve bu en belalı, en hassas sahnede hepsi mükemmel birer figürana dönüşmüştür; rolleriyle gerilime gerilim katarlar. Kadına bakmazlar bile, gerçekten görmezden ve duymazdan gelirler. Çaktırmadan kadına bakanların gözündeyse tiksinme, acıma ve nefret karışımı bir bakış yakalarız ara sıra. Ve adeta müteşekkirdirler onu toplayıp götürenlere. Filmin davudi sesli, düzgün Türkçeli, boylu poslu ve genç yönetmeni Tuğra'nın sözlerinden bir an bile kimse şüphe etmez.

Filmi ilk izlediğimde bu sahne hakkında kafamda oluşan onlarca soruyu (örneğin çekim esnasında herkesle nasıl iletişim kurulduğundan, Adalıların bu işe nasıl razı edildiğine, nasıl bir harcama yapıldığından, kaç kişilik bir ekiple çalışıldığına kadar) ilk fırsatta filmin yönetmenine sorduğumdaysa, ne kadar yanlış sorularla kafamı

meşgul etmiş olduğumu anladım. Emre Akay bana Ada'da hiç kimsenin o gece gördükleri manzara dışında bu filmin çekildiğine dair bir fikri olmadığını söylemişti. Yani çerçevede gördüğümüz her şey aslında sandığımızdan çok daha gerçek bir şekilde vuku bulmuştu. Kendilerine doğru bakanları "film çekiyoruz" diyerek kolayca geçiştirebildiklerini öğrendim. Adalıların bu tepkisizliği ekibi bir yandan hayret ve dehşete düşürse de hiç ummadıkları halde bu kovalamacadan filmin en heyecanlı yeriyle dönme şansı vermişti. Genç bir kadın çığlık çığlığa yardım isterken, yüzlerce insan onu görmezden gelmeye, o tarafa doğru bakanlar da onu dinlemek yerine efendi görünümlü bir erkeğin açıklamasıyla yetinmeye ve kadının o sırada gerçekten fiilen peşinden koşan beş tane erkeğe karşı (Emre Akay, Hasan Yalaz, Tuğra Kaftancıoğlu, Mehmet Demirtaş ve Seçkin Uysal) tek başına kaderine terk etmeye dünden razıydılar. Film ekibinin ellerindeki amatör kameralarla kolayca kanıtlayıverdikleri sanat aşkı tahmin etmedikleri kapıları bile açmıştı önlerinde.

Film hakkında heyecanla konuşmaya başladıktan sonra etrafımda özellikle benimle birlikte sinema çalışan insanlara filmi neden sevdiğimi bir türlü anlatamadığımı fark ettim. Bu idrak beraberinde yeni sorular getirdi. Ben filmin neden kadın düşmanı olduğunu anlayamıyor, filmi neden feminist bulduğumu kimselere anlatamıyordum. Aslında *BTKF*'nin genel karanlığı, özellikle de bize gönül rahatlığıyla sempatik bulabileceğimiz bir karakter vermeyişi, seyirciyi olan bitene karşı hep mesafeli durmaya iter ve filmin mizah yönünü daha net görebilmemizi sağlar. Buna rağmen görüntülerin ve kurgunun belgeselvari havasından kaynaklanan inandırıcılığı seyirciyi devamlı ürkütür ve aslında farkında olmadan, kadın oyuncuyla kurbanı birbirinden ayırmadığımız gibi, Tuğra karakterini Emre ve Hasan'la karıştırıp filmin kendisini kadın düşmanı bulma hatasına düşmek zor değildir. Benim iddiamsa bu filmin kadın düşmanı değil aksine halihazırda var olan ve (toplumsal boyutlarda ve oldukça derine yerleşmiş olduğu için) hakkında konuşmayı pek sevmediğimiz kadın düşmanlığına dikkatimizi çeken bir film olduğu. Bu sorunu samimi olarak dert edinen film sayısı sadece ülkemizde değil dünya sinemasında rahatsız edici derecede azdır. Belki de benim bu filmi daha kolay anlama sebebim filmi ilk izlediğimde Gülüm'le

yan yana oturmuş olmam ve filmin bazı yerlerinde kendini tutamayıp kıkırdadığını duymamdı. Belki de ben bu sayede filmin mizahi yönünü kaybetmemeyi başardım. Belki de filmi nasıl algıladığımız gerçekten Gülüm'ün güzel ve ışıltılı kahkahasını ne kadar yakından duyduğumuzla ilgiliydi.

Takip eden kısımlarda feminist metinler olarak okuduğum filmlerden bazılarının, tıpkı *BTKF* gibi, kadın düşmanı olduğundan her nedense izlememiş olanlar bile şüphe duymaz. Bu konuda düşünmeye devam ettikçe aklımdaki sorular yanıtlanacağına peşlerine yenileri eklendi. Çekilen eziyetin dile getirilmesini (bizi üzdüğü için) kişisel haklarımıza saldırı olarak kabul edersek, insanlar bize dertlerini nasıl anlatabilir? Kurbanın derdini anlatmasından rahatsız olmakla, onu susturmakla ya da düşman ilan etmekle zalimin yanını tutmuş olmaz mıyız? Bu çalışmadaki bazı filmlere özellikle bu tür tartışmalar yüzünden yer verdim. Buradaki film okumalarında mimarlık, sinema, politika, felsefe, kadın çalışmaları gibi farklı disiplinlerde üretilmiş –kimi anlaşılamadan modası geçivermiş, kimi henüz dilimize çevrilmemiş– bazı fikir, kavram ve teorileri birbiriyle iletişim halinde kullandım. Fakat her şeyden önce bu kitabı okurken düşünmenizi istediğim şey, ne çok ünlü düşünürlerin kulağa hoş gelen kavramları, ne büyük ustaların eşsiz kamera hareketleri, ne de belki de sadece *BTKF* gibi ancak ilk filmlerde rastlanan samimiyet, cesaret ve şans. Bu kitap dünyanın aslında teorilerle ve filmlerle değil ancak sokaklarda çınlayan kadın kahkahalarıyla değişebileceğine inananlar için yazılmıştır.

GİRİŞ

Bir ev hayal etmek bir ülke hayal etmek kadar politik bir eylemdir.
Marangoly-George 1996: 4-6.

Bu çalışmada kadının ataerkil düzene başkaldırısını Hafıza, Hareket ve Sınırlar başlıklı üç ana bölümde ve her biri ulusötesi üç farklı mekânda inceliyorum. Kitabın omurgasını oluşturan başlıca filmler sırasıyla: Giriş bölümünde bazı kavram ve fikirleri açıklamakta faydalandığım *Gemide* (Serdar Akar, 1998); Hafıza bölümünde kadının zorla kapatıldığı mekânlara baktığımız *Allegro* (*Seni Seviyorum Diyebilmek*, Christoffer Boe, 2005), *Diğerleri* (Alejandro Amenábar, 2001) ve *Kader* (Zeki Demirkubuz, 2006); Hareket bölümünde kadınla birlikte harekete geçtiğimiz *Konuş Onunla* (Pedro Almodóvar, 2002), *On* (Abbas Kiarostami, 2002) ve *İki Genç Kız* (Kutluğ Ataman, 2005); son olarak Sınırlar bölümünde sokaklarda kendimize bir yurt aradığımız *İklimler* (Nuri Bilge Ceylan, 2006), *Dogville* (Lars von Trier, 2003) ve *Ofsayt* (Cafer Panahi, 2006) adlı filmlerdir. Kitap boyunca kavram ve fikirler üzerine düşünürken ülkemizde gösterilmiş filmleri kullanmaya özen gösterdim. Her bölümde detaylı olarak üzerine eğileceğim üçer film bize hem dokuz filmden oluşan yeni bir hikâye okuma hem de birbirinden oldukça farklı kültürlerin kadın bedenine ve cinselliğine yaklaşımındaki benzerlikleri görme şansı veriyor.

Bu dokuz hikâye filmlerin çekildiği ülkelerde yani Türkiye, İran, İspanya ve Danimarka gibi dini, geleneği ve kültürüyle çok farklı dört ülkede (ya da hikâyede sözü edilen ve çerçevede gösterilen bazı yerlerde; örneğin *Dogville* gibi Amerika'da hayali bir dağ

kasabasında ya da *Diğerleri* gibi Britanya'da Jersey'de) geçmektedir. Fakat aynı zamanda bu hikâyeler herhangi bir yerde, başka bir deyişle hikâyenin geçtiği yerden bağımsız ulusötesi mekânlarda geçer. Oldukça farklı tarzlara sahip yaratıcı-yönetmenler bu hikâyelerde zaman ve mekândan bağımsız bir biçimde kendini tekrar eden bazı döngülerin altını çizerek belli bir ulusal kimliğin eleştirisinden öteye geçip ulusal kimlik oluşumunun genel ve ulusötesi eleştirisine soyunurlar. Bu ulusötesi çerçevedeki en belirgin ortak payda ulusal kimlik inşaasını yüklenmiş olan ataerkil düzenin kadının mekânla olan ilişkisini kontrol altına alma arzusudur. Bu çalışmada üzerinde durduğum filmlerde de bu ataerkil arzu mekânın değiştirilemez bir parçası olarak karşımıza çıkar. Bu filmlerdeki kadın karakterler kendilerine dayatılan bu varoluş biçimine başkaldırır, dolayısıyla ulusal kimliğin (ve beraberinde kendilerine dayatılmış tüm ulusal değerlerin) sorgulanmasına yol açarlar.

Filmlerin bu dört ülkeden seçilmesinin önemli bir sebebi çalışmanın Türk sinemasını merkezinde tutuyor olmasıdır. Müslüman bir ülke olan İran'dan, Akdenizli bir ülke olan İspanya'dan ve Avrupalı bir ülke olan Danimarka'dan seçilen filmler bize bu çalışmada Türk ulusal kimliğinin bir parçası olarak zaman zaman sahiplendiğimiz Müslüman, Akdenizli ve Avrupalı sıfatlarını bu ülkelerle kıyaslama şansı verir. Bir arada düşünüldüğünde birbirinden birçok yönden bu kadar farklı bu dört ülkeden gelen yaratıcı-yönetmenlerin bazı sorunları anlatabilmek için benzer yollar seçmiş olması özellikle dikkate değerdir. Benzerlikler ilk bakışta fark edilmeyen ortaklıkları, başka bir deyişle ulusal kimlik inşaasındaki ulusötesi unsurları ortaya çıkarır. Şimdi kadını merkeze koyarak bu unsurlara daha yakından bakalım.

Tanımı TDK'dan alıyorum: "Ulus çoğunlukla aynı topraklar üzerinde yaşayan, aralarında dil, tarih, duygu, ülkü, gelenek ve görenek birliği olan insan topluluğudur." Kelime ilk olarak Fransız ihtilaliye ilgili yazılarda halktan "kralın tebası" olarak söz etmemek için kullanılmaya başlamıştır. Kelimenin Fransızcası *nation* Latincede hem "yeni doğmuş" hem "insan" anlamına gelen *natio*'dan türemiştir. Ulus-devletse temeli insanlar arasındaki etnik ve kültürel bağlara dayandırılmış politik bir düzendir. Ulus-devlet fikri ilk olarak en-

düstri devrimi sonrası değişen dünyanın dinamiklerine uyum sağlamak için ortaya atılmıştır. Hedefi artık bir sultanın ya da imparatorun tebası olmayan modern insanları birinin emriyle değil kendi istekleriyle bir arada tutmaktır. Kavram farklı sebeplerle, farklı şekillerde benimsenmiş, kimi zaman bir tür silah gibi kullanılmıştır. İnsanlık tarihi ulus kavramının ve onunla ilgili pek çok fikrin sorgulanmadığında faydadan çok zarar getirdiğini defalarca kanıtlamıştır. Bir zamanlar Fransız ihtilali sürecinde şekillenen "eşitlik, özgürlük, kardeşlik" gibi fikirler kadar savaşların ve soykırımların da ulus kavramından gelişmiş olduğunu biliriz.

Benedict Anderson ulus adını verdiğimiz topluluğun temelinde bir hayalin yattığını iddia etmiştir. İnsan topluluklarını birlikte yaşamaya ikna etmesi beklenen dil, din ve kültür ortaklığı gibi kaba hatların dışında kalan tüm unsurlar aslında birbirini hiç tanımayan ve muhtemelen hiç tanımayacak olan insanların benzer fikirlerle hareket ettiği varsayımı üzerine inşa edilmiştir (1983). Bu hayaller ortak bir geçmişten geldiğine inanan ulusun ortak bir ideal uğruna tarihte birlikte çok büyük acılara göğüs gerdiği (ve dolayısıyla her zaman göğüs gereceği) gibi hikâyelerden beslenir. Bu hikâyeler belli bir insan topluluğunun bireyleri arasında ve bu bireylerle bulundukları coğrafya arasında aidiyet hissi yaratır. Ulusal kimlik de bu hikâyeler üzerine inşa edilir. Gill Valentine "mekânı ve mekânın sınırlarını algılayışımızın ve kimin mekânı olduğu hakkındaki fikirlerimizin" de aynı hayali ideallere bağlı olduğunu savunur (1999: 47-49). Ulusal kimlik oluşturmak hem kamusal hem de mahrem alanın kullanım kurallarının ve kime ait olduğunun bir devlet politikası olarak belirlenmesi anlamına gelir. Bu hikâyelere olan inanç ne kadar sağlam, düşman (öteki) belletilmiş topluluk ne kadar yakınsa ulusal kimlik de o kadar derin ve belirgindir. Hikâyelerde en sık işlenen tema erkek kahramanın kurtarılmaya muhtaç bir insan topluluğunu –ya da tehlikede olan bir kadını– kötülüklerden kurtarıp temiz bir sayfa açacakları yeni bir yere taşımasıdır. Hayalimizdeki bu yeni yerde kahraman ve kadın sağlıklı çocuklarıyla sonsuza dek mutlu yaşarlar. Hemen hemen bütün kültürlerde güvenli bir yuvada gülümseyen kadın, erkek ve çocuklar mutluluk imgesi olarak kabul edilir ve özel ve kişisel sandığımız bu mahrem alanın kuralları ço-

günluk tarafından belirlenmiş olur. Madelyn Detloff mahrem alanın politik gücünü şöyle açıklar:

> Mahrem hayat, Lauren Berlant ve Michael Warner'ın da belirttiği gibi, bireylerin dikkatini içinde bulundukları adaletsiz şartlardan uzaklaştıran, insanlığı zedelenmiş kitlelere karşı duyulan acıyı dindiren ve bir yandan da bu bireyleri sade ve sıradan olmaktan alıkoyan her şeyden ötürü ayıplayan umut dolu bir cennettir. (2009: 136)

Bu cennet politik senaryoların uygulamaya geçirilmesinde en önemli sahnedir. Berlant'ın "evküre" adını verdiği bu mahrem alan devletler tarafından, özellikle geçiş dönemlerinde, toplumda büyük ölçekli ve kökten değişiklikler yapabilmek için kullanılır. Evküredeki değişimler her zaman kadından başlar. Kadın ve ev ayrılmazdır ve özellikle bir rejimden diğerine geçerken eski düzenle yeni düzen arasındaki hassas sınırda durur ve yakından izlenirler. Bu değişikliklerin bazıları yenilikçi ve kadın için olumlu olurken, bazıları gericidir ve kadını baskı altında tutar. Yakın tarihten örnekleri kıyasladığımızda hem bu çalışmada incelenen filmlerin birbirinden ne kadar farklı kültürlerde üretildiğini hem de birbirinden çok farklı görünen bu kültürlerin nasıl bir ortak paydada kesiştiğini görürüz.

Türkiye'nin yakın tarihindeki en büyük değişim, bilindiği gibi, 1923'te Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması ile meydana gelmiştir. Bu değişiklik Osmanlı zamanında sultanın tebası olan halkı çok kısa bir sürede laik ve modern bir ulus-devletin bağımsız yurttaşlarına dönüştürmeyi hedefliyordu. Şeriatın kaldırılmasını takiben yirmilerde ve otuzlarda Türk kadınına erkeğiyle eşit haklar verildi. Meclisteki kadın vekil sayısı halen yüzde onun altında olmasına rağmen Türk kadını 1934'ten beri seçme ve seçilme hakkına sahiptir. Bu yeni düzende Türk erkeği bir zamanlar kendisinin mülkü sayılan ailesi ve kadını üzerindeki haklarını kaybederken, başını açıp okula gitmesi beklenen Türk kadını daha önce hiç duymadığı pek çok kamusal sorumluluk almıştır. Deniz Kandiyoti bu değişimin hem kadın için hem de erkek için çok ani ve acılı olduğunu ve etkilerinin onca yıla ve nesle rağmen hâlâ görünür olduğunu söyler (1996). Bu çalışmadaki diğer ülkelerden İspanya ve İran'ın yakın tarihlerinde de önemli politik değişimler yaşanmıştır.

Türk kadınının erkeğiyle eşit haklar kazanıp modern bir vatandaş olmasından çok kısa bir süre sonra İspanyol kadını tam aksi yönde bir uygulamaya maruz kalarak daha yeni kazanmış olduğu "seçme, seçilme, boşanma, medeni nikâh, kürtaj ve düzgün maaş haklarını 1939'da kaybetti" (Domingo 2007: 92). 1975'te Franco'nun ölümünden sonra İspanya yavaş yavaş liberal ve demokrat bir devlete dönüşmüştür. Bugün İspanya'da on yedi meclis üyesinin dokuzu kadın. Yetmişlerde İspanya demokrasiye kavuşur İspanyol kadınının kamusal alanda varlığı hissedilmeye başlarken İran'da İslam devrimini takiben, yine etkileri en çok İran kadınında görünen, başka bir köklü değişiklik yaşandı. Bugün İran'da bir kadın ancak belli koşullar altında tek başına şehirlerarası seyahat edebilir. "1976'dan 1986'ya kadınların çalışma oranı yüzde 11,1'den 6,8'e, evlilik yaşı ise on altıdan dokuza düştü" (Mohammadi 2007: 2).

Danimarka'nın yakın tarihinde yukarıdaki örneklerle kıyaslanabilecek bir değişikliğe rastlanmaz. Birte Siim Danimarka'nın kadın hakları konusunda en liberal ve en demokratik devletlerle kıyaslandığında bile örnek alınması gereken bir ülke olduğundan söz eder (2000). "1871'de kurulan Danimarka Kadın Cemiyeti halen Avrupa'daki en önemli kadın hakları organizasyonudur"; "Bekâr annelere ve çocuklarına bilgi, para ve barınak yardımı sağlayan" dünyanın ilk anneler örgütü 1907'de Danimarka'da kurulmuştur (115-6). Danimarka'da da diğer üç ülkeye benzer şekilde kadın yine değişiklik ve uygulamanın merkezindedir, yalnız bu defa olabilecek en ilerici şekilde. Türkiye, İran ve İspanya örneklerinde kadın için neyin iyi ve doğru olduğuna devletler karar vermiş, kadın bu kararların uygulayıcısı olmak zorunda bırakılmıştır. Bu tür bir zorlamayla alınan kararlar kadının yararına bile olsa üzerinde bir baskı oluşturabilir. İslam devrimi sonrasının İranı ve Franco döneminin İspanyası örneklerinde olduğu gibi kadını evden bağımsız düşünemeyen, evi de kadınsız kurgulayamayan devletlerin kısıtlamaları kadar cumhuriyet dönemi Türkiyesi'nde olduğu gibi birtakım özgürlükler bile şart koşulduğunda kadın üzerinde toplumsal bir baskı yaratabilir. Danimarka örneğinde kadına mecburiyet ya da sorumluluk vermek yerine seçme şansı verilmiş, ihtiyacı olursa gidebileceği yerlere yatırım yapılmıştır.

Baskıcı örneklerde "kamusal-özel ikiliğinde özel olanın kadına ait kabul edildiğini, hor görüldüğünü, söz hakkının ve politik değerinin olmadığını" görürüz (Brook 1999: 92). Baskıcı ulus-devlet ideal ulusal kimlik ve ideal ev/ülke uğruna kadını feda etmiş, karar yetkisini elinden almıştır. Dolayısıyla evküre, içindeki kadınlarla beraber büyük ölçekli değişiklikleri hayata geçirmek üzere bir uygulama ve kontrol sahasından ibarettir. Bu durum evi erkekten ziyade kadın için bir savaş alanına dönüştürür. Kadını baskı ve zor yoluyla evde tutmaya çalışan düzenlerde kadının evini terk etmesi ve uygulama sahasının dışına çıkması erkeğinkine nazaran çok daha büyük bir etki yaratır. Kadının evden kaçması kişisel bir sorun olarak kalmaz, çünkü yurttaşlık vazifelerini yerine getirmek yerine yollara düşmüş bir kadın toplumsal bir tehdit olarak algılanır. Bunun tek olumlu yanı kadınların baskın ideolojiye karşı gelmekte çok daha güçlü bir silah olmasıdır. Barbara Brook kimi zaman kadının herhangi bir kamusal alanda varlığının bile yeterli bir direniş olduğunun altını çizer (125). "Kadının kamusal alanlarda görülmesi bile çoğunlukla ona biçilmiş role ters düşmektedir. İşte bu ters düşme sayesinde herhangi bir kamusal feminist performans kolayca düzene başkaldırı olarak okunur" (111-2). Antony Giddens "mahremiyetin özel alandan kamusal alana kaymasının" erkeğin değil kadının başkaldırısı olduğunu söyler ve bunun çok önemli bir politik rolü olduğunu iddia eder: "Doğası gereği özel olan cinsellik günümüzde kamusal alana yayılmakta ve devrimci bir dille konuşmaktadır" (1992: 1-3).

KORUNMAYA MUHTAÇ KADINLAR

Ulusal kimlik varlığını korunmaya muhtaç kadınlara borçludur. Peri masallarından romantik komedilere ana akım hikâyeler bu ataerkil ideali ve dayattığı cinsiyet rollerini bize norm olarak sunarlar (Penley 1988; Humm 1997). Doğru erkekle evlenmek kadın için mümkün olabilecek en mutlu sondur. Bu tip hikâyelerde diğer kadın karakterler başta olmak üzere hikâyedeki herkes bir sebeple yuva kuramamış olan tüm kadınlar için çok üzülür. Kadını yuvasızlıktan kurtaracak olan da doğru erkektir. Savaş filmlerinde kendilerini ülkeleri için feda etmeye hazır kahramanlar bu doğru erkekliğin yani ulusal kimliğin en mükemmel örnekleridir. Gill Plain bu filmlerde "tabiatın ve bölgelerin kadın olarak, ulusal kimliğin ve dolayısıyla vatanperverliğin de erkek olarak" hayal edildiğini söyler (2006: 4). Plain'in ellilerde ve altmışlarda çekilmiş İngiliz savaş filmlerinden yola çıkarak yaptığı bu gözlem farklı örnekler incelendiğinde çok daha geniş bir ortama taşınabilir. Son dönemde yapılmış *Transformers* (Michael Bay, 2007) adlı aksiyon filmi buna iyi bir örnektir. Bu filmde kahramanın (Josh Duhamel) uğrunda savaştığı ve hasretini çektiği evini bir bilgisayar ekranından biz de görürüz. Bu evde kucağında sağlıklı bir bebek olan genç, zarif, sarışın bir kadın hasretle kahramanın dönüşünü beklemektedir. Buna benzer genç kadın ve bebek fotoğrafları pek çok filmde kullanılan klişe ev imgeleridir. Bu imgeler kahramanımızın hayatını filmdeki diğer bütün karakterlerinkinden daha değerli bir seviyeye çıkarır. Çünkü bizim kahramanımız herhangi biri değildir. Bu güzel kadına ve bebeğe sahip çıkacak ve sırası geldiğinde tıpkı kendisi gibi ülkesi için kendini feda edecek çocuklar yetiştirecek olan kahramanımızın yaşamayı herkesten çok hak ettiğine çabucak ikna oluruz.

Kadını koruyan, sahip çıkan ulusal kimlik stratejilerinin ardında yatan düşünceler çok eskidir. Namuslu kadın ve huzurlu ev arasındaki kutsal birlik Doğu'da ve Batı'da; filmlerde, masallarda, kutsal kitaplarda, mitlerde ve dilde tarih boyunca kendini gösterir. İncil'in en çok bilinen ve en önemli hikâyesi bebek İsa ve annesi Bakire Meryem'e güvenli bir ev bulmak üzere çıkılan yolculuğu anlatır.

Buna benzer şekilde Hint klasiklerinden *Ramayana* Rama'nın kaçırılan karısını sağ salim ve el değmemiş bir şekilde evine döndürmeye çalışmasının hikâyesidir. Bazı medeniyetlerde bu ev-kadın birliği dilin kendisi kadar eskidir. Çincede "huzur" anlamına gelen karakter biri kendi başına "kadın, kız, dişi" anlamına gelen diğeri de "çatı, ev, içmekân" anlamına gelen iki ayrı karakterden oluşur. Çizilişi de oturan bir kadına benzetilebilecek bir figürün üzerine konan çatıdan ibarettir. Başka bir deyişle Çincede huzur kadının üzerine bir çatı koymaktır. Türkçedeki aynı anda "gizli, yasak ve birinin karısı" anlamlarına gelen "harem" kelimesinde yukarıdaki örneklere çok benzer bir düşüncenin izlerine rastlamak mümkündür. Bilindiği gibi harem ayrıca saraylarda ya da geleneksel evlerde, misafirlere açık olmayan, kadınların oturduğu bölüme verilen addır. Ousmane Sembene'nin *Moolaade* (*Koruma*, 2004) filminde İslam geleneğinde kamusal mekânın cinsiyete göre nasıl kullanıldığını görürüz. Hikâye küçük bir Müslüman Afrika köyünde geçer. Filmin bir sahnesinde avluya erkekler adım atar atmaz kadınlar içeriye kaçışmaya başlar. Diğer bir sahnede ise salona çağırılan bir kadının erkeklerin oturmakta olduğu kanapelerdeki boş yerlere ya da diğer boş koltuklara oturmak yerine yere oturduğunu görürüz.

Hem geleneksel Doğu'da hem de geleneksel Batı'da evin alışverişi gibi fayda sağlayacak işler dışında sokaklarda gezen kadınlar hoş karşılanmaz. Kadın her zaman neden sokakta olduğunu açıklamakla yükümlüdür. Geleneklerine tutucu bir şekilde bağlı kimi toplumlarda ev kadına vadedilen yegâne güvenli yerdir. Böyle durumlarda evde durmak istemeyen kadına fazla seçme şansı kalmaz. Ya istemediği bir yerde istemediği bir hayat sürecek ya da bu hayatı istemediği için dışarıda başına gelebilecek felaketlerin tek suçlusu olarak görülecektir. Ev hem güvenli bir sığınak hem de hapistir. Mekândaki çelişkiye benzer bir çelişkiyi ilişkide de görürüz. Harem kelimesiyle aynı kökten gelen mahrem kelimesi hem açık olunabilecek güvenceli ortam hem de saklanması gereken sır anlamlarına gelir. Elizabeth Susan Wahl mahremin iç çelişkisini şöyle açıklar:

> Mahrem ilişki bireyin en özel, en değerli yönlerini paylaştığı bir ortamdır. Fakat bir samimiyet ve gizlilik perdesine sarınarak kendisini dışarıdan

algılanamayacak bir şifreye dönüştürür. Tarihsel olarak mahremiyet her zaman bu açıklık ve gizlilik ve masumiyet ve iffetsizlik gibi çelişkili özellikleri aynı anda taşımıştır. (1999: 1)

Bazı açılardan bazı kişilere en açık olduğumuz an farklı bir noktadan yaklaşanlara en kapalı ve en uzak olduğumuz andır. Mahrem ilişkinin bu çelişik yapısı mahrem alana da sirayet etmiştir; hem koruyan, hem hapseden. Ana akım filmlerde, özellikle melodramlarda film mekânı çoğunlukla bu çelişkiyi gözler önüne serecek şekilde kurgulanmıştır ve filmin mutlu sonu bu çelişkinin olumlu bir çözüme ulaşmasıyla gelir. Kadın ait olduğu eve kavuşunca ulusal, dinsel ve geleneksel değerler üzerindeki tehdit ortadan kalkar. Bu çelişkiyi en çok konu edinmiş türlerden olan melodramlarda en önemli mekân evdir. Laura Mulvey çevrelenmiş ve kısıtlanmış olarak yorumladığı bu mekânın erkeğe ait mekânların –yani dış, macera, hareket ve katartik aksiyon mekânlarının– karşıtı olarak kurgulandığını iddia eder (1992: 55). Bu mekânlarda hayat ürkütücü bir şekilde aynen sürüp gitmekte, hiçbir şey değişmemektedir. Tomas Elsaesser, Philip Dunne'nin filmi *Hilda Crane*'de (1956) benzer bir sahneye dikkatimizi çeker. Hilda (Jean Simmons) aradan beş yıl geçtikten sonra evine döndüğünde "oyuncak bebeklerin ve ayıların bıraktığı şekilde yatağının üstünde durduğu" odasını el değmemiş bir halde bulur:

Kurbanlaştırılmış ve pasif olmaya zorlanmış kadınlar hakkındaki filmlerde en belirgin imge evde bekleyen, pencere önünde oturan, duygularını bağladığı nesneler dünyasına hapsolmuş kadın karakterlerdir. (Elsaesser 1972: 62)

Mulvey bu evin sıradan bir iç mekân olmadığını, karanlık bir boyutu olan mistik bir içselliği olduğunu söyler ve bu evi Pandora'nın açılmaması gereken kutusuna benzetir. Mulvey kadının bu karanlık kutuyla olan ilişkisini *Notorious* (*Aşktan da Üstün*, Alfred Hitchcock, 1946) filmindeki şarap mahzeni üzerinden anlatır. Film Devlin'in (Cary Grant) bir zamanlar Nazilerle işbirliği yapmış birinin kızı olan Alicia Huberman'ı (Ingrid Bergman) karşı casusluk yapmaya ikna etmesi ve bu görevin gereği olarak babasının bir arkadaşı olan Alexander Sebastian'la (Claude Rains) evlendirmesini anlatır. Kadın Devlin'e âşıktır ve sadece o istediği için bu evliliğe







boyun eğer. Filmin kahramanı Devlin hem kendini suçlu hissettirip kadının evlenmesine neden olur hem de bu evliliği kabul ettiği için ondan soğur ve kuşkulanır. Alicia kendini aklayabilmek için kocasının uranyum sakladığı mahzenin anahtarını çalıp Devlin'e verir. Filmdeki mahzenin kontrolü Alicia'nın elinde değildir. Kadın mahzende ne olduğunu bilemez. Sadece anahtarının iki erkek arasında el değiştirmesine aracı olur.

Mulvey Pandora ve *Notorious* gibi öykülerde kutuya duyulan merakın kadın cinselliğine olan merakı temsil ettiğini ve ataerkil düzenin bu kutuları kurcalayan kadınları mutlaka cezalandıracağını söyler (1992: 54-55). Filmde Alicia'nın cinselliğiyle olan ilişkisi de mahzenle olan ilişkisine benzer. Bu konudaki kararlar da erkeklere bırakılmıştır. Devlin'in bir hatası sonucu kocası ve kaynanası Alicia'nın casus olduğunu anlayınca onu yavaş yavaş zehirlemeye başlarlar. Kadın ne olup bittiğini bildiği halde pasif kalmayı seçer çünkü ölümü hak ettiğine inanmıştır. Alicia ancak bu şekilde kendini kayıtsız şartsız vatan uğruna feda ettiğinde Devlin tarafından kurtarılmayı hak eder. Ölüm döşeğindeki Alicia için mümkün olan en mutlu son kendisini bu çukura iten adam tarafından kurtarılmaktır. Ataerkil düzen tarafından kadınla eşleştirilen pasiflik, zayıflık ve ahlaksızlık Alicia karakterinde vücut bulur. Alicia ne olursa olsun kendisini suçlu, erkeğini haklı bulur ve onu memnun etmeye çalışır. Filmin sonunda gerçek aşkı olan Devlin tarafından kurtarıldığı için kadın adına sevinmemiz beklenir.



Notorious'taki mahzene benzer sır dolu gizli mekânlar, kapalı kutular, kilitli kapılar, kasalar ve anahtarlar gizli, gizemli, yasak ve kıymetli pek çok nesnenin ve soyut kavramın simgesi olarak kullanılır. Kapalı bir kutu, tamamı çerçevede görünür olsa bile, içeriği merak uyandıran ve muhteviyatı seyircinin hayal gücüne bırakılmış aslında çerçeve-dışı bir yerdir. Kutular zamanda ve mekânda gizemli bir şekilde büyür ve hayal bile edilemeyecek sırlar saklarlar. *Gündüz Güzeli* (*Belle de Jour*, Luis Buñuel, 1967) adlı filmde kadın cinselliğini simgeleyen kapalı kutuya çok farklı bir noktadan yaklaşırız. Burada kadının kutuyla ilişkisi bir başkaldırı niteliğindedir. Hem saygın bir doktorun saygın karısı olan hem de Gündüz Güzeli takma adıyla Madam Anaïs'in randevuevinde çalışan Séverine (Catherine Deneuve) bu filmde böyle bir kutuyla unutulmaz bir ilişki kurar. Sahne randevuevinde geçer. Asyalı bir müşteri bazı özel cinsel beklentilerini gizlediği küçük bir kutuyla gelir randevuevine. Kapağını açınca kutudan mekanik bir ses gelmektedir, içi bize hiç gösterilmez. Biz sadece kutuya bakan genç bir fahişenin adama dehşetle itiraz edişini görürüz. Séverine ise adamdan korkmaz hatta adeta adamı odaya sürükler. Kadın kutunun içindekileri odada görür. Adama ve kutuya bakıp soyunmaya başlar. Adam ona korkmamasını söyler fakat kendisi epey heyecanlıdır.

Film başka sahneye atlar, biz odada neler olduğunu öğrenemeyiz. "Kutuda siz ne olmasını istiyorsanız o var," diyen Buñuel anılarında o kutunun içinde ne olduğunun kendisine defalarca sorulduğunu anlatır ve kutunun boş olduğunu son nefesinde okurlarına itiraf eder (*Mon Dernier Soupir*, 1982). Boş bir kapalı kutu seyircinin hayalinde sınırsız bir mekândır. Séverine tarafından bir odaya sürüklenmekten çekinmeyenler bu kutuya cinselliğe dair meraklarını doyuracak sonsuz hayali sığdırabilir. Hiç zorlanmadan kafamızda Sigmund Freud'un kanapesine yerleştirebileceğimiz Alicia ile kıyaslandığında Séverine o kanapeye asla isteyerek oturmayacağı gibi psikanalizden ziyade şizoanalize çok daha uygun bir karakterdir.

Şizoanaliz kelimesi psikanaliz kelimesinden esinlenilerek üretilmiş bir kelimedir. Şizoanalizin kesin bir tanımı yoktur. Bu tanımsızlığı Deleuze ve Guattari'nin tanımları değil işlevleri olan kavramlarla çalışma arzusunun bir sonucu olarak yorumlamalıyız. Şi-







zoanaliz geniş anlamda Deleuze ve Guattari'nin yaptıkları işe, düşünme biçimlerine, yarattıkları kavramlarla çalışmaya kendilerinin verdiği isimdir. Deleuze ve Guattari'nin birlikte ürettiği çalışmaların hemen hepsinde kesin ve net tanımlardan sorun olarak söz edilir. Ian Buchanan *Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema* adlı derlemenin girişinde şizoanalizin mümkün olabilmesi için kesin tanımlardan neden kurtulmamız gerektiğini anlatır (2008). Çünkü kesin

tanımlar "çoğunluksal"dır. Deleuze ve Guattari çoğunluğun norm kabul ettiği ve ısrarla herkese dayatmakta sakınca görmediği değerleri betimlemek için çoğunluksal (*majoritarian*, *molar*) kelimesini kullanırlar. Normun dışında kalan direniş alanları da azınlıksal (*minoritarian*, *molecular*) kelimesiyle betimlenir. Şizoanaliz en yaygın olarak felsefe, politika ve sanatın kesiştiği bir bölgede azınlıksal eserlerin analizinde kullanılmıştır. Deleuze ve Guattari azınlıksal olanın normlar üretmek yerine bu normların haklı çıkarıldığı ve durmadan yeniden üretildiği yapıları ortadan kaldırmayı hedeflediğini söylerler. Şizoanaliz "bütün anlamların kalıcı ve sabit" olduğu kapitalizmin körüklediği paranoyaya karşı bir duruştur (Holland 1999: 1-3). İşte bu yüzden şizoanaliz bir şeyin ne olduğuyla değil nasıl çalıştığı ve neler yapabileceğiyle, başka bir deyişle ne kadar değişebileceği ve neleri değiştirebileceğiyle ilgilenir. Deleuze ve Guattari bir beden hakkındaki yegâne bilginin "ne yapabildiği" olduğunu belirtirler:

> Bir bedenin ne yapabildiğini, başka bir deyişle neler hissettiği ve diğer bedenlerle karşılaştığında bu hislere ne olacağını (onlarla birleşip daha etkin yeni bir beden mi oluşturacağını yoksa onlar tarafından yok mu edileceğini) bilmeden, o beden hakkında bilgimiz olduğunu iddia edemeyiz. (1980: 284)

Şizoanalizin öne çıkan diğer bir özelliği de "ya x ya y" ikiliğini bütünüyle yok saymasıdır (Colman 2007). Şizoanalitik yaklaşım karşıtlıkların bir arada var olabileceğini en baştan kabul eder. Nesneler de canlılar da aynı anda hem x hem y olabilir, çelişik gibi görünen özellikleri aynı anda taşıyabilirler. Ya x ya y ikiliğinin çerçevesi kişilerden ve olaylardan bağımsız doğrular ve yanlışlar olduğunu varsayar. Bu çerçeveden bakınca bir şey en baştan ya doğru ya yanlış olmak zorundadır. Örneğin *Notorious* filminde Alicia hem yanlış erkekle evlenmeyi kabul etmiş hem de ülkesi için casusluk etmeyi beceememiştir. Kadın kendine söylenenlerin hiç dışına çıkmadığı halde her nedense başına gelenlerden dolayı kendisi dahil tüm karakter tarafından suçlanır. Çünkü ne yaptığından bağımsız olarak kimliği ve bulunduğu yer yanlıştır: Bir Nazi sempatizanının kızı, başka bir Nazi sempatizanının karısıdır o. Nihayetinde, doğru erkek olan Devlin onun bütün bu "ayıplarını" affeder ve her şeyi gö-

ze alarak kadının hayatını kurtarır. Alicia'nın başına gelen tüm felaketlerden aslında kadına istemediği işler yaptıran Devlin'in sorumlu olduğu film boyunca görmezden gelinir. Alicia doğruları yanlışlardan kendi kendine ayıramayacağını kabul edip Devlin'e teslim olmuştur. Laura Mulvey bu ve buna benzer hikâyelerin "ya x ya y" ikiliklerine dayanan psikanalizin araçlarını kullanarak toplum üzerinde baskı oluşturduğunu iddia eder. Steven Shaviro da benzer şekilde "psikanalizin en büyük hatasının normu içsel ve hakiki kabul etmesi" olduğunu iddia etmiştir; "oysa Deleuze ve Guattari normu olduğu gibi, yani dışsal, şekilci ve dolayısıyla bütünüyle zalim görür" (1993: 72-74). David Martin-Jones ve Damian Sutton ise şizoanalizi bir hatanın düzeltilmesi olarak değil, psikanalizin eksik bıraktığı bir çerçevenin tamamlanması olarak yorumlanması gerektiğini savunurlar:

> Psikanalizin aksine, belki de 1968 hareketine şahit oldukları için, Deleuze ve Guattari aileyi tek kaynak olarak almak yerine başkalarıyla iletişim kurduğumuz gündelik hayatın rizomatik örgüsüne bakmanın insanlığın gelişim şansını artıracağını hissetmişlerdir. ... Bu nedenle kendimizi hayvan toplulukları olarak incelememizi öneren şizoanalizi psikanalize tercih etmişlerdir. (2008: 8-9)

Şizoanalitik açıdan bakıldığında Buñuel'in Séverine'i Deleuze ve Guattari'nin gurur duyacağı şekilde normun dayattığı ikiliklerin ötesine geçebilen örnek bir kadındır. Alicia'nın aksine iyi/kötü, doğru/yanlış, kamusal/özel ve katartik-eylem/pasif-kabulleniş gibi ikili karşıtlıklara bağlanıp kalmaz. Gerçek bir Deleuze ve Guattarici olan Séverine izleyiciyi rahatlatabilecek herhangi bir açıklamaya gerek görülmeksizin hem ideal bir eş hem de cesur bir seks işçisi olarak hayatını mutlu bir şekilde sürdürebilmektedir. Séverine kötü yola düşen sıradan bir kader kurbanı değildir, ne yanlış yetiştirilmiştir ne başına herhangi bir kaza gelmiştir ne de bu işi yapmaya mecburdur. Kusursuz bir erkek olarak gösterilen kocasını sever. Séverine hem randevuevinde hem de evinde hak iddia eder. Hayat kadını olarak faaliyetleri, herhangi bir ikili karşıtlık yaratmaksızın, onun gündelik hayatının bir parçası haline gelir. Aksine kendini ikili karşıtlıklara hapsetmek yerine, üzerindeki baskıyı farklı cinsel deneyimlere açılan bir potansiyel ve ilham kaynağı olarak görür. Şi-

zoanaliz bu potansiyeli kadın cinselliğinin sonsuzluğuna dair bir hayal; "*n* sayıda seks yaratmak" olarak okur (Holland 1999: 3, 44). Séverine'in kim olduğu ya da ne olduğu değil onun neler yapabildiği önemlidir. Séverine bir hayat kadını ya da ideal eş değildir sadece, o her ne isterse olabilir. Ataerkil düzenin nesnesi olmaktan çıkıp harekete geçmiş, kararlarını kendi vermiştir. *Notorious*'taki Alicia Huberman'ın aksine Séverine'in cinselliği doğru erkek tarafından açılmayı bekleyen bir kutuda saklı değildir. Séverine'in kutusu kendi kontrolündedir. Séverine sürekli dönüşmekte ve dönüştürmektedir. Bir kişi değil birçok kişidir; tamamlanmamış ve tamamlanmayı beklemeyen yapım halinde bir eserdir. Séverine Deleuze ve Guattari'nin bizi ısrarla davet ettiği kadın-oluştur.

Kadın-oluş kavramından *Kapitalizm ve Şizofreni*'nin ikinci cildinde (Deleuze ve Guattari 1980: 256-341) detaylı olarak söz edilir fakat her iki kitaptaki pek çok kavram ve fikir aslında oluş kavramıyla bağlantılıdır. Kavramın asıl önemi Deleuze ve Guattari'nin kurtuluşu bu kavramda görüp, hepimizi oluşa davet etmiş olmasından gelir. Kurtuluşu bu davette gören Michel Foucault *Kapitalizm ve Şizofreni*'ye yazdığı iddialı önsözde kitabın bize faşizmin yıkıcı gücüyle savaşmayı öğreteceğini söyler: "Sadece tarihteki faşizmle değil... hepimizin içinde olan, kafamıza ve günlük hareketlerimize yerleşmiş, bize gücü sevdiren, bize hükmettiği ve bizi ezip yok ettiği halde bize gücü arzulatan faşizmle" (1972: xiv-xvi). Foucault'nun içimizde sakladığımız faşistle olan derdini anlayıp daveti kabul edecek cesareti olanlara Deleuze ve Guattari'nin hediyesidir oluş kavramı.

Oluş deneyiminin bize verdiği güç azınlıksal bir güçtür. Deleuze ve Guattari'nin kullandığı anlamda azınlıksal ve çoğunluksal güçleri anlamak için önce gizilgüç (*puissance*) ve kudret (*potestas*) arasındaki farkı anlamak gerekir (Massumi'nin çeviri notlarından, Deleuze ve Guattari 1980: xviii). Azınlıksal olan gizilgüç (*potentia/puissance*) Barusch Spinoza'nın "var olma kapasitesi" anlamında kullandığı olumlu/yapıcı güç fikrinden yola çıkarak üretilmiştir. Deleuze ve Guattari oluş deneyimlemenin bu gücü açığa çıkardığını iddia ederler. Bizi bilmediğimiz yerlere götürebilecek, potansiyelimizi açığa çıkaracak olan bu azınlıksal güçtür. Çoğunluksal olan

güçse (*potestas/pouvoir*) kuşatan, hükmeden, olumsuz/yıkıcı bir güç modelidir. Bu yıkıcı gücün başka güçlerle karşılaşıp kendini değiştirme, dönüştürme kapasitesi yoktur. Bu faşizmin gücüdür, kendisine karşı gelen güçleri baskılayarak ya da yok ederek onlara üstünlük sağlar. Elena Del Río bu her yerde kolayca bulunan yıkıcı güç modeliyle azınlıksal gücü birbirinden ayırmak gerektiğini söyler. "Bedeni kadın-erkek, siyah-beyaz, genç-yaşlı, aktif-pasif gibi ikiliklerle ayrımcı kategorilerin içine koyan temsili çerçeve de bu olumsuz/yıkıcı güç tarafından üretilmiştir" (2008: 9).

Oluş kavramı şizoanalitik bir kavramdır ve kesin bir tanımı yoktur. Hatta oluş sabit tanımlardan ve etrafımızdaki duvarlardan kurtulabildiğimiz yegâne süreçtir. Oluşun tanımı yoktur fakat Deleuze ve Guattari'nin yazılarında oluşun pek çok özelliği tarif edilir, işlevleri ve diğer kavramlarla ilişkisi açıklanır. Öncelikle oluş hayali ya da mecazi değil gerçektir (1980: 262). Oluş bir evrim değil yaratıcı bir dönüşümdür (263). Deleuze ve Guattari bütün kısıtlamalardan bir sebeple kurtulabildiğimiz tüm mahrem ilişkilerin oluşa imkân verebileceğini iddia ederler. Aşk, tutku, esrime gibi durumlarda insanın başka bir şeyin aracılığına gerek kalmadan oluş deneyimleyebileceğini söylerler (310). "Sevişmek bir kişi ya da iki kişi değil sanki yüz binlermiş gibi bir oluş deneyimlemektir" (Deleuze ve Guattari 1972: 325). Oluş deneyimini tarif etmek için doğadan seçtikleri örnek yabanarısı ve orkidedir: bir araya geldiklerinde yabanarısı orkide-oluşu, orkide de yabanarısı-oluşu deneyimlemektedir (Deleuze ve Guattari 1980: 263). Herhangi bir çiçek-böcek çifti yerine yabanarısı ve orkidenin seçilmiş olması önemlidir. Yabanarısı insanların faydalanacağı türde bal üretmeyen bir arı türüdür. Orkideler de kıymetli, hassas ve ender bulunan çiçekler olarak bilinirler ve genellikle özel ortamlarda, sıkı kontrol altında yetiştirilirler. Dolayısıyla hayalimizde bir orkidenin polenlerinin yayılması için sıradan bir böceğe ihtiyacı yoktur. Yabanarısıyla orkidenin bir arada olmalarını haklı çıkaracak, toplumca değer verilen bir hikâyeleri ya da faydalı görülen bir ürün ortaya koyma ihtimalleri yoktur. Beraberliklerinin hikâyesi sadece onlara aittir.

Oluş tek başına değil ancak başkalarıyla birlikte deneyimlediğimiz bir durumdur. Bu kişiler bize benzeyen ya da aramızda kan ba-

ğı olan kişiler değil fiziksel olarak yakınımızda olan kişilerdir (Deleuze ve Guattari 1980: 268). Oluşa imkân yaratacak ilk adım bir topluluktan etkilenmek ve onun bir parçası olmak istemektir (264). Kulağımıza çelişikmiş gibi gelse de oluşun ikinci adımı bu topluluğun dışında da var olmak istemeyi gerektirir: Aynı anda hem sürünün bir üyesi olabilen hem de yalnız kalabilen birey bir oluş deneyimleyebilir (268). Oluş temelde çoğunluksal olana karşı bir tutumdur; "çoğunluksal politikanın" yerleşik öznesi erkek olduğu için her oluş mutlaka kadın-oluşla başlar, bize direniş alanı açacak olan azınlıksal kadındır (304-6). Martin-Jones ve Sutton oluşu şöyle yorumlar: "Oluş Deleuze'ün varoluşçuluğa ve psikanalize tepkisinden ortaya çıkmıştır. Toplumsal direniş için Deleuze ve Guattari bize ötekiliği öteki-oluş yoluyla (kadın-oluş) anlamamızı önerir" (2008: xv). Deleuze ve Guattari psikanalizi oluş deneyimini görememekle ya da görmezden gelmekle suçlar. Onlara göre psikanaliz oluşu bastırıp kişiyi çoğunluğun arzuladığı hale sokmaya çalışmıştır. Özellikle kadın bedeniyle ve cinselliğiyle ilgili noktalarda şizoanalizin feminist teoriyle ilişkisi psikanalizinkinden çok farklıdır.

> Biz azınlıksal kadın erkeğe göre ayrıcalıklıdır demiyoruz, aksine, önce çoğunluksal bir varlık olan kadın kadın-oluşu deneyimlemelidir ki erkek için oluş mümkün olabilsin. Kendi tarihi, kendi özneliği peşinde koşmak, kendi organizmasını sahiplenmek için çoğunluksal bir politika gütmek kadın için kaçınılmazdır: "biz kadınlar..." hemen kendini özne ilan ediverir. Fakat kişinin kendini tek bir özneyle kısıtlaması büyük bir tehlikedir. Dalları kırar, kaynakları kurutur. Bunu önleyebilmek için, azınlıksal kadının çoğunluksal yüzleşmelere giren ve bunların altından ve içinden geçebilen politikasını anlamak gereklidir. (1980: 304)

Deleuze ve Guattari'nin bütün oluşlar içinde kadın-oluşa özel bir mana yüklüyor ve bir öncelik veriyor oluşu, şizoanalizin feminist teoriyle olan ilişkisini kolaylaştıracağına beklenmedik şekilde zorlaştırmıştır. Bunun en önemli sebebi verilen başrole rağmen ortada sadece kadın olmakla hak edilmiş herhangi bir ayrıcalık olmamasıdır. Bu durum sorunun çözümünü başka yerlerde arayan özellikle ikinci dalga feministleri bir hayli rahatsız etmiştir. Fakat Deleuze ve Guattari'ye göre azınlık olmak ve azınlıksal olmak çok farklı durumlardır: "Museviler, Çingeneler, vs belli şartlar altında azınlık

durumunda olabilirler fakat bu bir oluşu deneyimledikleri anlamına gelmez, onlar da uygun şartlar sağlandığında bir devlete dönüşüp bir azınlığı ezebilirler" (1980: 321).

ŞİZOANALİZ VE FEMİNİST FİLM TEORİSİ

Tek bildiğim iplikçiklerden yapılmış akışkan, ışıklı varlıklar olduğumuz.

Carlos Castaneda, *Tales of Power*'dan, 1974, aktaran Deleuze ve Guattari 1980: 274.

Kadın temsilini Deleuze ve Guattari'nin oluş kavramıyla yorumlamaya başlamadan önce kavramın sinema çalışmalarının en başından beri ayrılmaz bir parçası olan feminist teorilerle arasındaki iletişime bakalım. Feminizm kelimesi ilk olarak altmışlarda ve yetmişlerde ortaya çıkan ikinci dalga feministler tarafından yaygın biçimde kullanılmaya başladı. Fakat kullanımı yayıldıkça anlamı daha az bilinmeye, hatta ve hatta tutucu toplumlarda hakaret olarak algılanmaya başladı. Bunun en önemli sebebi feminizmin sabit bir tanımı olmamasıdır. Maggie Humm feminizmin tek bir fikir ya da düşünce biçimi olmadığını, aksine, "çok karmaşık ve sürekli olarak değişen bir fikirler bütünü" olduğunu söyler (1997: 36). Fakat aralarındaki tüm farklara rağmen,

> Feminizmin tüm çeşitleri şu üç varsayımı doğru kabul eder: Toplumsal-cinsiyet (*gender*) kadını erkeğe oranla çok daha fazla ezen bir yapıdır; bu yapıyı kuran ve destekleyen ataerkil düzendir; cinsiyetçi olmayan bir toplum yaratabilmek ancak kadınların deneysel bilgisine başvurarak mümkündür. (Humm 1997: 5)

Şizoanaliz bu temel noktalarda feminizmle tamamen örtüşür. Deleuze ve Guattari de normun erkek egemen kurumlar tarafından şekillendiğini, herkesten çok kadınları ezdiğini ve ancak kadınlar sayesinde sorunun çözülebileceğini söyler. Kadın-oluş tercih edilen yol değil mümkün olan tek yoldur: "Erkek-oluş diye bir şey söz konusu olamaz çünkü erkek en belli başlı çoğunluksal varlıktır, oluş mutlaka azınlıksal olmalıdır" (1980: 320-1). Çoğunluk tarafından

ezilmek elbette kadına has bir durum değildir. Çoğunluk tüm azınlıklar üzerinde baskı kurabilir. Fakat kadının sorunu anlama, ifade edebilme ve çözebilme olasılığı daha fazladır çünkü kadınların üzerindeki baskı ırk, sınıf, renk vesaire sınırların dışına doğal olarak taştığı için çok daha geniş bir alana ve zamana yayılmıştır. Kadın en çok ezilen ve sayıca en kalabalık azınlıktır. Tüm çoğunluksal düzenlerde dikkatli ve hassas davranılmadığında azınlıkta kalanlar üzerinde baskı oluşur. Bu tür düzenler baskı oluşturmaya niyetlenmedikleri durumda bile azınlıkları anlayamadıkları ya da görmezden geldikleri için bilerek ya da bilmeyerek baskı altına alabilirler.

Ataerkil düzenin üzerinde çok konuşulduğu halde bir türlü çözülemeyen en büyük sorunu kadını erkeğin karşıtı olarak tanımlayıp, bir türlü barışamadığı fakat vazgeçemediği yanlarını ona atfetmesidir. Ortak dışlamaya dayalı ikilikler yardımıyla kadın erkeğin bir parçası olduğuna inanmak istemediği her şeyle birlikte öteki kümededir. Erkek kendini akıl ve bilgiyle aynı kümeye koyarken kadını beden, cinsellik, doğa ve hayvanla aynı kümeye koymuş ve bu kümeleri sanki tezat oluşturuyor gibi sunmuştur. "Kadın beyninin asla bir erkek beyni kadar gelişemeyeceğini" iddia eden Charles Darwin'den (1871) "kadın cinselliğinin penisi hırsla ağzına atan ve erkeği hadım edebilecek açgözlü bir delik olarak algılanabileceğini" (1966) söyleyen Jean-Paul Sartre'a kadar fikirleri farklı alanlarda devrim yaratmış isimlerin bile kadın anatomisine ve cinselliğine yaklaşımının ne kadar dışlayıcı ve karalayıcı olduğunu görmek mümkündür (Synnot 1993: 53, 56).

> Erkekler saf bilginin öznesi olabilmek için kadını bedenle, irrasyonel ve doğal olanla ilişkilendirdiler: Kadını beden ilan ederek kendileri bedensiz, saf ve kirletilmemiş kaldılar. (Grosz'dan aktaran Lorraine 1999: 6)

Tamsin Lorraine kadın vücudunun çok uzun süreler feminist söylemlerin dışında tutulmasını bu ikiliklerden kurtulunamamış olmasına bağlar: Lorraine'e göre kadının hatası ataerkil düzenin ürettiği ayrımlara inanmak ve nihayet ayrıcalıklı kümeye dahil edilmek arzusuyla cinselliği ve bedeni hor görerek kendini erkeğe kanıtlamak kaygısından kaynaklanır. Diana Fuss bazı feminist düşünürlerin bedenle ve cinsellikle barışamadıklarından ve var olan ikiliklere

özcülük-yapısalcılık ayrımı gibi yenilerini eklediklerinden yakınır (1989: xiii). Bu tartışmaların tek faydası soruna sadece biyolojik açıdan yaklaşan özcülüğün ve kadını yalnızca toplumsal bir yapı olarak gören yapısalcılığın tek başlarına bir çözüm üretemeyeceğine bizi ikna etmek olmuştur. Sorunun çözümünü ataerkil düzenin dayattığı ikiliklerin dışında arayan pek çok feminist yazar feminizmin "kendinin de aslında öteki olduğunu bilmeyen erkeğe öteki olduğunu anlatmaya çalışmak" yerine "farklı eleştiri ve hitap tarzları arayıp bulması" gerektiğini savunur (Colebrook 2000: 4). Kadına ait yeni bir dil (*new mode of address*) arayışı içinde olan Diana Fuss, Elizabeth Grosz, Rosi Braidotti ve Tamsin Lorraine gibi bazı üçüncü dalga feminist yazarlar ikilikler arasında kısılıp kalmış beden ve cinselliği tartışmaya dahil ettiler. Bu tartışmalarda özcü ve yapısalcı kavramların, örneğin özcü kabul edilen Luce Irigaray'in bazı görüşleriyle Deleuze ve Guattari'nin bazı kavramlarının uyum halinde kullanıldığını görürüz. Bu uyumun en belirgin olduğu noktalar Irigaray'in kadın bedeni ve kadın dili hakkındaki açıklamalarının Deleuze ve Guattari'nin kadın-oluş kavramıyla birebir örtüştüğü yerlerdir.

Irigaray kadın bedeni ve cinselliği üzerine yazarken metaforlar kullanmayı tercih etmiştir. Özellikle iki yazısında fikirleri şizoanalitik bakışla paraleldir ve tarif ettiği kadının azmlıksal kadınla benzerlikleri vardır (1977: 23-34, 106-9). Bunlardan ilki "Akışkanlar Mekaniği"dir. Bu yazının amacı kadın bedenini akışkana benzeterek ataerkil düzenin dışında kadına özgü bir hitap tarzı oluşturmaktır. Bunu yaparken yaklaşımı şizoanalitiktir çünkü kadın bedeninin ve cinselliğinin ne olduğu değil neler yapabildiği üzerinde durur. Yazısında akışkanları kontrol eden fizik kurallarından aldığı ilhamla kadın bedenine şiirsel işlevler yakıştırır. Irigaray akışkan bir maddeye benzettiği bu bedenin katı bir varlık olan ataerkil düzenin "duvarlarına baskı uygulaması gerektiğini" söyler. Ataerkil düzenden çıkış yolunu akışkanların katıların asla sahip olamayacağı bazı özelliklerinde arar: Akışkanlar diğer akışkanlara karışarak onlarla beraber akabilir ve statik bir tanıma asla izin vermezler; akışkanlar belirli bir kimlik ve sabit bir düzen arayışında her zaman ya fazla gelir ya eksik kalırlar (1977: 111). Bu akışkan kadın kadın-oluşu de-

neyimleyen bir bedenin özelliklerini taşır. "Oluş halindeki beden havaya, suya, hareket halindeki parçacıklara ve hayvanların ulumasına dönüşür" (Deleuze ve Guattari 1980: 274).

Irigaray'in burada sözünü edeceğim diğer yazısı kadın cinsel organının eril ve dişil işlevleri üzerinedir. Irigaray'e göre kadın cinselliği tekil değil çoğuldur. Kadın maskülen klitoral aktiviteyle aktif rolü, feminen vajinal pasiviteyle pasif rolleri bünyesinde bulundurmaktadır (1977: 23). Aynı anda hem aktif hem de pasif olduğunu bilen bu kadın sadece kendisine verilen pasif rolü reddetmekle kalmaz, ataerkil ikiliklerin dışına çıkarak kendisine roller verilmesini reddeder (23-34). Irigaray'in kadınının şizoanalitik oluş deneyimindeki bedenle bir diğer benzerliği de bu noktadan kaynaklanır. Deleuze ve Guattari cinselliği oluş olarak kabul ederler ve aktif, pasif gibi rolleri tamamen reddederler. Cinsellik kadın cinselliği, erkek cinselliği ya da başka tür bir cinsellikle sınırlanamaz; "cinsellik kontrol edilemez binlerce cinsiyet üretmektir" (1980: 307). Özellikle son on yılda pek çok feminist düşünür Deleuze ve Guattari'nin yazılarından esinlenmeye ve çözümü şizoanalitik yaklaşımda aramaya başladılar (Grosz 1994: vii). Claire Colebrook "feminizm ancak yüzünü Deleuze'e döndüğünde kendini bulacaktır" der (2000: 10):

> Kadının özne olarak iddiası erkeğin tekrarı ya da basitçe karşıtı olmamalıdır, kadın önce kendini oluş sürecinde bir durum olarak onaylamalıdır. İşte bu sebeple "tüm oluşlar kadın-oluşla başlar". Deleuze ve Guattari'nin kadın-oluş kavramını feminizmin işlevinin en yeni tarifi olarak okumalıyız. (2000: 2)

Feminizmin halihazırda yoğun bir şekilde şizoanalize meyletmemesinin başlıca sebebi ilk bakışta çelişik gibi görünen (kadının azınlık olduğu halde azınlıksal sayılmaması ve daha özneliğine henüz kavuşamadan veda etmeye zorlanması gibi) noktaların kolayca kavranamamasından ileri gelir. Şizoanalizin tavrı kadını dışlayıcı değildir, aksine şizoanaliz kadını etrafındaki duvarlardan kurtarmak ve karşılığında ona hareket kabiliyetini geri vermek ister. Şimdi kadının bu hareket kabiliyetini nasıl kazanacağına bakalım.

ATAERKİL DÜZENİN DUVARLARINI YIKMAK

Şizoanalize göre kadınlar (en kalabalık azınlık olmalarına rağmen) mevcut halleriyle azınlıksal değildirler. Azınlıklar da çoğunluksal olabilir. Bir azınlık kendisini ezen sistemin destekçisi hatta iyi bir oyuncusu olabileceği gibi, eline güç geçtiğinde başkaları üzerinde benzer baskılar oluşturabilir. Çoğunluksal düşüncenin dışına çıkmak sandığımız kadar kolay değildir. Bunu başarmak için şizoanaliz bizi birtakım ipuçları ve karışık bir tarifle bilmediğimiz bir yere, artık göremez olduğumuz duvarları yıkmaya (oluş deneyimlemeye) göndermektedir. Deleuze ve Guattari bir bedenin oluşu ancak belli şartlar altında deneyimleyebileceğini iddia eder. Bu şartlardan biri yurtsuzlaşmadır (1980: 321). Eugene Holland yurtsuzlaşmanın Lacan'ın "yerleşikleşme" kavramından geldiğini belirtir. Yerleşikleşme "bebek vücudunun belli bölgelerinin ve belli organların ebeveyn sevgisi ve bakımı esnasında erotik bir değer kazanması ve enerjiyle yüklenmesine" denir (1999: 19). Yurtsuzlaşma ise "arzunun bu organlardan ve bölgelerden kurtulmasıdır". Kimi zaman yurtsuzlaşmayı yeniden-yerleşikleşme izler (19). Bu sürecin ekonomik ve politik karşılığını kavratmak için Holland'ın seçtiği yurtsuzlaşma örneği "emeğin belli üretim şekillerinden kurtulmasıdır" (19). Kapanan bir fabrikanın işçileri yurtsuzlaşmış bir topluluktur, bir potansiyeldir. Serbest kalan işgücü başka bir işe koşulduğunda yeniden-yerleşikleşmiş olur ve bu potansiyel yeni işe kanalize olur (20).

Hemen hemen tüm yurtsuzlaşmalar, yurtsuzlaşanın yeni kurallara ve yeni bir düzene bağlandığı yeniden-yerleşikleşmeyle biter. Fakat oluş sürecinde yurtsuzlaşma devamlıdır, yeniden-yerleşikleşme azınlıksal oluşun bir parçası değildir (Deleuze ve Guattari 1980: 421). "Yurtsuzlaşma yavaş olması gereken bir süreçtir" (368). Yurtsuzlaşmanın "ani ve vaktinden evvel" meydana gelmesi yurtsuzlaşanı bir "karadeliğe" düşürebilir (368). Barınağın hapse dönüşme ihtimali olduğu kadar özgürlüğün açlığa dönüşme ihtimali de her zaman vardır. Yurtsuzlaşma herhangi bir düzende tüm beklentileri değiştirir, bu düzenin norm olarak sunduğu ilkeleri yok eder ve yenilerine ihtiyaç duymaz. Sonuç olarak, yeniden-yerleşikleşme ya da

karadelikle sonuçlanmadığı sürece yurtsuzlaşma azınlıksal kadını çoğunluğun etrafına ördüğü duvarlardan kalıcı bir şekilde kurtarır.

Yurtsuzlaşma kavramı özellikle ulusötesi sinema çalışmalarında sık sık karşımıza çıkmaya başlamıştır. Bu çalışmalarda yurtsuzlaşma kelimesi kimi zaman Deleuze ve Guattari'ye referans vererek kimi zaman vermeksizin kullanılır. Pek çok yazıda kavramın çoğunluksal olana direniş mekânı ve potansiyeli yaratmak gibi özelliklerinden söz edilmez. Bu yazılarda yurtsuzlaşma evsiz kalan, yoksun, sürgünde ya da bulunduğu yere aşırı yabancılaşmış karakterlerin durumunu ifade etmekte kullanılır ve en baştan sadece ürkütücü bir karadelikten ibaretmiş gibi sunulur. Evlerin de evsizliğin de kötü durumlar olarak sunulduğu bu hikâyelerde yurtsuzlaşma sadece olumsuz çağrışımlar yapar: Bir yurttan mahrum kalma dolayısıyla da üretim ve iletişim araçlarından yoksun kalma olarak tanımlanır. Kapalı kutu metaforuna geri dönecek olursak bu yazılardaki manasıyla yurtsuzlaşma kutunun dışını içinden daha karanlık gösterir. Caren Kaplan yurtsuzlaşmayı yabancılaşma, sürgün ve anlamını yitirme olarak yorumlar:

> Yurtsuzlaşma postmodern dünyada salgın hale gelen kimliklerin, bireylerin ve anlamların yer değiştirmesini açıklayan bir terimdir. Gilles Deleuze ve Felix Guattari bu terimi edebiyatta yabancılaşma ve sürgünü anlatmak için kullanır. Bir diğer anlamıyla terim gösteren (*signifier*) ve gösterilen (*signified*) arasındaki mesafenin aşırı bir biçimde artmasını tarif eder. Söz ve anlamı birbirine yabancı hale gelir. (1987: 188)

Kaplan Deleuze ve Guattari'nin azınlıksal edebiyat olarak yorumladığı Franz Kafka'nın tekinsiz mekân kurgusundan yola çıkarak yurtsuzlaşma terimini olumsuz bir durum olarak yorumlamıştır. Azınlıksal edebiyat açık politik göndermelerle karakterler ve mekânlar arasındaki marazlı bağları gözler önüne serer (1975: 16). Bu bağların kopması, bağlar her ne kadar sorunlu da olsa, elbette çok daha olumsuz sonuçlar doğurabilir. Pek çok ulusötesi çalışmada yurtsuzlaşma bu olumsuz ihtimallerden ibaret olarak sunulur. "Evsiz kalmak geleneksel olarak ulusal kimliğin vadettiği rahatlık ve huzuru kaçırır: Başka bir deyişle evsizlik beraberinde Kaplan'ın yurtsuzlaşma dediği durumu getirir" (Marciniak 2006: 36). Naficy'ye göre bu olumsuz duygular sürekli iç/dış, anavatan/yenivatan,

ben/öteki, kadın/erkek gibi ikilikler üzerinde düşünmeye zorlanan ulusötesi, yani sürgündeki, yönetmenin kendi durumunun bir yansımasıdır (1994: 211). Kaplan'ın ve Naficy'nin yurtsuzlaşma ile ilişkilendirdiği bu duygular örneğin Tevfik Başer filmlerinde mekân düzenlemesinde karşımıza çıkmaktadır. Bu filmlerde ev, anavatan ya da yenivatanı temsil eden tüm mekânlar travma kaynağı olarak gösterilir.

Başer filmlerinde kadın da erkek de anavatanından uzakta olduğu halde kadının durumu her zaman erkeğinkine nazaran çok daha kötü olarak sunulur. *Kırk Metrekare Almanya*'da (*40 Quadratmeter Deutschland*, 1986) ev kadın karakter için hapishane hücresinden başka bir şey değildir. Başer bu filmde Almanya'da işçi olarak çalışan bir erkekle evlendirilip Almanya'ya gelen Turna (Özay Fetch) adlı genç bir kadının hikâyesini anlatır. Turna'nın günleri yüksekteki bir pencereden dışardan geçenlerin ayaklarını görebildiği bir odada geçer. Kocası her sabah işe giderken onu bu odaya kilitlemektedir. Turna'nın geriye dönüşler sayesinde görebildiğimiz mutlu çocukluk hikâyelerinden başka tutunacak dalı yoktur. *Kayıp Cennete Veda* (*Sahte Cennete Veda/Abschied vom falschen Paradies*, 1989) adlı bir başka Başer filminde ise karşımızda cezası bitip de hapishaneden çıkışı yaklaşınca intihara kalkışan Elif (Zuhal Olcay) vardır. Elif için anavatanda ya da yenivatanda evine dönüş fikri hapishanede olmaktan ya da ölmekten beterdir (Naficy 1994: 217). Bu sürgün anlatılarında seyirci kapalı kutunun karanlığını içinden yani beraber kilitli kaldığımız kadın karakterin gözünden algılamaya davet edilir. Naficy bu filmlerdeki kadın karakterlerin sadece kadınları değil birçok azınlığı temsil ettiğini ve bu sürgün hissinin insanı daha ziyade kendi evinde yakaladığını iddia eder:

> Eğer sürgün "toplumdan yalıtılma, kamusal hayattan dışlanma, yabancılaşma, ve üretim ve iletişim araçlarından mahrum kalma" (Rowe ve Whitfield 1987: 19) manasına geliyorsa tarihte pek çok aydın, kadınlar, sanatçılar, din adamları, politikacılar, hatta topluluklar bu duruma en çok kendi ülkelerinde düşmüşlerdir. (1994: 206)

Naficy ve Kaplan'ın altını çizdiği noktalar tamamen doğru olmakla birlikte eksiktir. Yurtsuzlaşmanm sadece olumsuz bir durum

olarak algılanması gerekmez. Deleuze ve Guattari yurtsuzlaşmanın "harika ve olumlu bir güç" olabildiğini söyler çünkü yurtsuzlaşma bireyleri halihazırda onları kısıtlayan ve baskılayan mekânlardan kurtarır (1980: 60-63). Deleuze ve Guattari yurtsuzlaşmayı ve oluşu evin işlevlerinden biri olarak tahayyül eder. "Evlerin oluşta büyük rolü vardır, her ev kainata açılan bir kapıdır, sınırlılıktan sonsuzluğa ve yurttan yurtsuzlaşmaya uzanan bir pasajdır ev" (1991: 180-1). Gaston Bachelard da evlere benzer bir güç atfeder ve bunun sebebini evin hayalimizde açılması ihtimali olan kapalı bir kutu oluşuna dayandırır (1958). Ev iki zıt görünüşlü olasılığı aynı anda var eder; saklama ve açma. Başka bir deyişle evde olmak açılması ihtimali olan kapalı bir kutuda olmaktır. Deleuze ve Guattari oluşun Bachelard'daki gibi hayal ya da fantezi olmadığını aksine tamamen gerçek olduğunu söyler (1980: 262). Şizoanaliz kutunun fiilen açılması ve içindekilerin elle tutulur gözle görünür şekilde ortalığa saçılmasından yanadır.

Şizoanalize göre oluş fiziksel bir evden (ev, aile, ülke, çete, vesaire) fiziksel olarak çıkmayı gerektirir. Bu nokta şizoanalizin feminizmin etrafında gelişen pek çok fikirle kesiştiği diğer bir noktadır. Irigaray'in iddiasına göre ataerkil toplumdaki kadın etrafına duvarlar örülmüş boş bir alandır (1977). Toplum bu kapalı alana çoğunluğun görmek istemediği, ortalıkta durması sakıncalı şeyleri saklamaktadır. Kadının kendi başına var olabilmesi için ataerkil düzenin eline tutuşturduğu yükleri taşımakla fırlatıp atmak arasında kararsız kalmak yerine bu duvarları yıkıp o alandan kurtulması gerekir. Bu da ancak evsiz kalmayı göze alarak mümkündür: "Barınaksız kalma korkusunu yenmiş, hiç çekinmeden, kaygı duymadan kendilerini savunmasız açık alana bırakarak" (Pritchard 2000: 53). Kadın bu açık alanda kendi seçtiği yerler, nesneler ve kişilerle birlikte olup kendi kararlarını uygulayabilir. Bu bizi oluşun en önemli koşulu olan bütünlüğe getirir (Deleuze ve Guattari 1980: 267). Bütünlük kurabilmek azınlıksal kadının ev ihtiyacını ortadan kaldırır, onu göçebilir yani nereye isterse gidebilir ve yerleşebilir hale getirir.

Deleuze ve Guattari bütünlük kavramına çok önemli işlevler yakıştırmıştır. Bütünlük nesneler ve kişiler arasında kurulan, onları değiştiren ve onlarla değişen bağlardır. Bütünlük bir bedenin nasıl ça-

lıştığını, neler yapabileceğini görebildiğimiz mahrem bir ilişki biçimidir. Bütünlükteki kişi, nesne ve yerlerin özellikleri değişir, dönüşür (1980: 337). Deleuze ve Guattari'ye göre insan bir sürü hayvanı olduğu için aslında bizim için bütünlüğün dışında var olacak bir alan yoktur (38). Fakat var olan bütünlüklerin çoğu aileyle, devletle, orduyla kurduğumuz bütünlükler gibi çoğunluksaldır ve bize azınlıksal bir direniş alanı açmazlar. Deleuze ve Guattari yıkıcı/olumsuz güçle kurulan bu tür bağlara "karanlık bütünlük" adını verirler (267, 272). Oluşta deneyimlenen ya da oluş potansiyelini ortaya çıkaran bütünlük bundan farklıdır. Bu bütünlükte birey kendisine söyleneni yaptığı bir sürünün değil kendi kararlarını verdiği bir paktın içindedir. Bu deneyimde topluluğun tasvip etmeyeceği bir durumda kalma ya da dışlanma kaygısı yoktur. Bu bütünlük halihazırda duvarların dışında bir yaşam alanı açar. Şimdi bir film örneği üzerinden Deleuze ve Guattarici bütünlüğün nasıl çalıştığını görelim.

GEMİDE: ŞİZOANALİTİK BİR OKUMA

Özgün mekân kurgusuyla Türk sinemasının kült filmi *Gemide* (Serdar Akar, 1998) şizoanalitik kavramları çalışır halde görebilmek için biçilmiş kaftan. Bu filmdeki kadın karakter (Ella Manea) görünüşteki aczine rağmen film dilinin kendisine sağladığı –kelimelerle izahı zor– bir potansiyel sayesinde erkek egemen geminin güç dengesini bozar ve kendine bir mekân açar. *Gemide* filmi aslında kadının gördüğü şiddet karşısında sessiz kalışı ve ona eziyet eden erkeklerin sempatik bulunabilecek temsilleri yüzünden birçok sinema akademisyeni tarafından kadın düşmanlığıyla suçlanmış bir metin. Fakat bu okumada izah edeceğim gibi Deleuze ve Guattari'nin kavramları bize filme farklı bir açıdan yaklaşma şansı veriyor. Şizoanalitik pencereden baktığımızda hareketsiz ve sessiz bir kadının o gemiyi, hem de erkekler gibi yalan dolana, şiddete ve baskıya başvurmadan kolayca ele geçirdiğini görürüz.

Gemide bir hayat kadını ve dört gemicinin öyküsüdür. Gemiciler bir gece Laleli'de satıcıları tarafından bir müşteriye götürülen kadını kaçırır ve gemilerine getirirler. Orada kadını günlerce eli ko-









lu bağlı ve isteği dışında tuttuktan sonra yaralı bir halde şehrin karanlık bir köşesine atarlar. Kadın ilk gece boyunca fiziksel şiddete maruz kaldıktan sonra sabah gözlerini karanlık bir odada açar. Bu ilk sabahın anlatıldığı sahne Deleuze ve Guattarici bütünlüğün ne olduğunu, nasıl çalıştığını ve nasıl görünür hale geldiğini anlamak için çok uygun bir sahnedir. Bu sahnede kadını da mekânı da ilk defa yakından görme şansımız olur. Şizoanalize uygun bir şekilde onları harekete geçtiklerinde ve değişim halinde tanımaya başlarız. Sahnenin en başında kadın ağzı ve elleri bağlı bir şekilde uyanıp nerde olduğunu anlamaya çalışır. Kadının çerçevede hemen hemen sabit duran sessiz bedenine bakarken gemide çalışan makinelerin seslerini duyarız. Bu sayede önce ikisini kafamızda yan yana koymaya aralarında bir ilişki aramaya başlarız. Geminin gürültüsü patırtısı ağzı bağlı olduğu için bağıramayan kadının çığlığına dönüşmeye başlar kafamızda. Bu sahnede kadının üzerindeki gece elbisesi mavi, içinde bulunduğumuz deniz soluk kahverengidir. Denizde göremediğimiz maviliği kadında yakalarız. Karanlık odada yerdeki döşeğin üzerinde oturan kadına yukardan bakarız. Sadece kadın aydınlatılmıştır. Çerçevenin darlığı ve ışık düzeni kadını görsel olarak karanlık bir kuyunun dibine hapseder. Durumun çaresizliğini anladığımız bu sahnede kadın yukarı, sesin geldiği güverte yönüne, yani aslında kameranın olduğu yöne doğru bakar. Bu bakış en baştan itibaren seyirciyi de suç ortağı yapar. Tam bu imge belleğimize yerleştiği anda gemide denizden kum çekme işlemi başlar ve gemi dev kollarıyla imdadımıza yetişir.

Paralel kurguda gemi kum çekerken kadın da ellerini çözmeye çalışır fakat beceremez. Çamur gibi görünen denizde göremediğimiz mavi onunla beraber karanlık bir odaya hapsedilmiştir. Uzun uzun geminin kollarını izleriz. Genişten yakına çeşitli ölçek ve kompozisyonlarda detaylı bir şekilde gördüğümüz dev kepçeler denizden kum çıkarmakta ve gemideki kum havuzuna doldurmaktadır. Film bir kadına bir gemiye keser ve bizi bu iki hareketi birlikte okumaya davet eder. Kadının sessizliğini makinelerin gürültüsü karşılar. Kadının bağlı ellerinin yakın plan görüntüsünü geminin kollarının yakın planı takip eder. Kadına gereken kollar gemide, geminin özlemini duyduğu maviyse kadındadır. Kurgu, ışık ve çerçevenin de









yardımıyla, kafamızda kadınla gemi arasında bir bağ kurulur. Makine sesleri iki görüntüye de binerek onları aynı düzleme koyar: Bu geminin ve bu kadının kaderleri dört denizcinin elindedir. Film dili sayesinde kadın bu sahnede bütün pasifliğine ve sessizliğine rağmen kafamızda gemiyle beraber hareket etmeye başlamıştır. Ve gemi tamamen erkeklerin kontrolünde olmasına rağmen kafamızda dişi bir film mekânına dönüşür. Çerçeve, ışık ve kurgu kadın ve mekân arasında kurulan büyülü bir ilişkiyi göze görünür kılar. Ben Deleuze ve Guattarici bütünlükten esinlenerek bu ilişkiye filmsel bütünlük adını veriyorum. Bu tür filmsel bütünlüklerde mekân ve karakter birbirlerinin potansiyelini ortaya çıkarır. *Gemide* filmindeki kadını da, gemiyi de bu bütünlük oluştuktan sonra gerçekten tanımaya başlarız. Bu sahneden sonra gemiyle kadını birbirinden ayrı düşünemez oluruz. Bu filmdeki filmsel bütünlük geminin düzenini köklü biçimde değiştirir. Gemiyi dört adamın yuvası olmaktan çıkarıp onlar için travmatik bir mekâna, kadın içinse azınlıksal bir direniş alanına dönüştürür.

Bu paralel kurgu kaptan köşkünde biter. Dalgın dalgın bizim de görmekte olduğumuz kolların çalışmasını izleyen İdris Kaptan'm (Erkan Can) evvelki gece olanları hatırlayıp feryat etmeye başlamasıyla tüm gemi travmatik bir mekâna dönüşmüş olur. Geminin kolları bu sahnede kadın için çalışmaya çoktan başlamıştır. Kollar kaptanın unuttuğu hatıralara dalıp çıkmaktadır adeta. Kepçe kum çıkardıkça, kaptan bir önceki gece olanları hatırlar. Laleli'ye gidilmiş, kavga edilmiş, soygun yapılmış, hatta belki de bir adam öldürülmüş ve bir kadın kaçırılmıştır. Görüntüler sanki suyun içinde gibidir önce. Hatıralar netleştikçe her şeye sebep olan gemici Boksör'ün (Naci Taşdöğen) yüzünü ve Laleli'de yapılan kavganın görüntülerini seçebilmeye başlarız.

Kaptan endişeli bir ifadeyle yardımcısı Kamil'i (Haldun Boysan) çağırır. Kamil geciktikçe bağırmaya ve sesini yükseltmeye devam eder. Kaptanın her bağırışında film kaptan köşkünden geminin farklı bir mekânına bağlanır. Her feryat geminin başka bir yerinden duyulmakta, kaptanın sesiyle travma her köşeye yayılmaktadır. Bu sahnedeki gerilim biraz da daha önce sakince oturup akşam yemeği yerken, esrar içerken gördüğümüz karakterleri alışılmadık açılar-

dan ve rahatsız (ya çok geniş ya çok dar) çerçevelerde görürüz. Kaptanın sesi kendisi dahil herkesi korkutur. Birdenbire gemi bu insanlara çok büyük ya da çok küçük gelmeye başlamıştır. Bu sekans bir gece önce sıcak bir yuva gibi gösterilen gemiyi kontrol edilemez, nefes alınamaz, hatta ürkütücü bir yere çevirir. Bu andan itibaren erkekler birbirine sürekli yalan söylemeye başlar. Kaptan yardımcılarının saygısını yitirir ve onlara söz geçirememeye başlar. Sonra hepsi kendi alanlarının ve dolayısıyla tüm geminin kontrolünü kaybederler. Bütün eylemsizliğine rağmen kadının gemiye gelişiyle güç dengesi tamamen değişmiştir.

Gemide filminde kadının gücü çoğunluksal değil azınlıksaldır. Azınlıksal ve çoğunluksal güç arasındaki fark *Yaratık* (*Aliens*, James Cameron, 1986) ve *Gemide* filmlerindeki kadın karakterlerin makinelerle olan ilişkisi kıyaslanarak açıklanabilir. Teğmen Ripley (Sigourney Weaver) *Yaratık* filminin son sahnesinde ağır şeyleri taşımalarına yardım eden bir aletin içine girerek kraliçe adını verdik-







leri ana-yaratıkla savaşır ve kazanır. Burada aletle kadın arasındaki bütünlük azınlıksal değildir, yıkıcı ve çoğunluksaldır. Sözü geçen sahnede Teğmen Ripley bir makinenin içine girerek kollarını ve bacaklarını büyütür, güçlendirir ve yenilmez bir kahramana dönüşür. *Gemide* filmindeki bütünlük amacıyla, metoduyla ve görüntüsüyle bundan çok farklıdır ve sonucundaki zaferin türü de dolayısıyla farklıdır. *Gemide*'deki birleşme kadının potansiyelini ortaya çıkaran mecazi bir birleşmedir, gemi kadının elinde yıkıcı bir silaha dönüşmez. Bu bütünlük azmlıksal ve mecazidir, yıkıcı gücün el değiştirmesini değil ortadan kalkmasını hedefler.

Gemide'deki gemi kadın-oluşun deneyimlendiği bir alandır. Sadece kadını değil gemicileri de çoğunluğun duvarları dışına atar. İyi/kötü, doğru/yanlış birbirine karışmaya, ikiliklere dayalı bilgiler bize yardım etmemeye, etraftaki her şey kontrolsüzce değişmeye başlar. Tüm karakterlerin hem iyi hem kötü, hem doğru hem yanlış olabildiklerini biliriz. Özellikle kaptan karakterinin kült haline gelmesinin en önemli sebeplerinden biri budur. İdris Kaptan kimi durumlarda olgunluk, cesaret ve dürüstlük timsaliyken bazen tecrübesiz, korkak ve zalimdir. Filmin en baş belası karakteri olan yalancı ve tecavüzcü Boksör'ün bile bazı sevimli yanları vardır. Kadına eziyet eden bu insanlara sempati duyma ihtimalimiz filmin kadın düşmanı olarak görülmesinin başlıca sebebidir. Oysa gemicilerin olumlu sayılabilecek özelliklerinin olması ya da onların da aslında acınacak halde olması kadına yapılanları haklı çıkarmak için değildir. Gemiciler aynı anda hem kendilerinden güçlüler tarafından ezil-

mekte hem de güçleri yettiğince kadını ve birbirlerini ezmektedirler. Aynı anda hem kurban hem de zalimdirler. Filmde zalimlik ederken hiç görmediğimiz tek kişi kadındır.

Gemide'de film boyunca bu ve benzeri pek çok ikili karşıtlığın yıkıldığına şahit oluruz. Sınırları net olarak çizilmiş ve birbirine adeta karşıt gibi algılanan varlıkların arasındaki sınırlar yavaş yavaş belirsizleşir; deniz/gemi (denizin kumu gemiye dolmuş ikisini birbirine karıştırmıştır), gemi/şehir (kadın şehirde satıcılarıyla kalmış olsaydı başına gelecek olan felaketler gemide kendisini bekleyenlerden çok farklı değildir), biri/öteki (kadın dışında hiçbir karaktere güvenemeyeceğimizi bildiğimiz halde kimseden tam olarak nefret edemeyişimiz bu karışıklık yüzündendir), kamusal/özel (geminin hem gemicilerin evi hem ekmek teknesi olmasından kaynaklanan karışıklıklar). Bu ikiliklerin yok olmasına ek olarak hikâye bir intikam hikâyesi değildir, aksine azınlıksal bir dert anlatır. Elleri bağlanan ve tecavüz edilen kişi cesaretini yitirmezken, sözde her şeyi kontrol altında tutuyor sanılan kişilerin aczini ve zayıflığını görürüz. Kadın karakterin performansı tüm diğer karakterlerinkinden farklıdır. Çoğunlukla bağlıdır ve gemide kendi kendine hareket etmesine izin verilmez. Bu fiziksel kısıtlamaya ilave olarak kadın onların dilini, onlar da kadının konuştuğu dili bilmemektedir. Bu durumuna rağmen kadın asla ne kendine acırken ne onlardan aman dilerken ne de (eline fırsat geçtiği halde) intikam almaya çalışırken görüntülenir. Aksine, dillerini hiç anlamadığı halde konuşulanları aşağı yukarı kestirdiği ve kavgasız bir kaçış yolu aramakta olduğu ortaya çıkar. Kadın ne durumundan endişe eder ne de bulunduğu yerden şikâyet eder. Hatta biz pek çok sahnede mekânı kadına ait olarak algılarız. Özellikle kaptanın kendisine viski ve esrar ikram ettiği sahnede kadın masada kaptanın karşısında gemicilerden çok daha sakin ve rahat oturur. Bu rahatlık kadının gemiyle kurduğu bütünlük sayesindedir.

Gemide filminin son sahnesinde bu deneyimin gemi halkı üzerinde bıraktığı etkiyi görürüz. *Gemide* filminde kadınla geminin kurduğu bütünlük gemideki ataerkil düzeni kalıcı olarak yurtsuzlaştırmıştır. Filmin en son sahnesinde umudunu yitirmiş ve korkan dört denizciyi sahilde, tam karayla denizin sınırında otururlarken izleriz.

Sanki kadın kurtulmuş, onlar kurtulamamış gibidir. Yüzlerinde eski özgüvenlerinden eser yoktur. Bu plan aşırı geniş açıyla çekilmiş bir gemi planına bağlanır. Bu planda gemi çok soğuk, çok uzak, terk edilmiştir. Denizin ortasında tek başına duran karanlık bir figürdür. Her iki plan da şafak vakti ışıkla karanlık arasında çekilmiştir, tüm karakterler soluk ve cansız, gökyüzü ve deniz soğuk gri-mavidir. Kadından sonunda kurtulmalarına rağmen gemilerinde huzur içinde gösterilmezler. Ne gemi ne de kadın onlara fiziksel olarak zarar vermediği halde onlar oldukça yıpranmış, evsiz ve umutsuz, adeta her şeyi kaybettikleri bir savaştan çıkmış gibi görünürler. Bir zamanlar onların krallığı olan gemi şimdi soğuk mavi ufukta karanlık bir lekedir. Kadın ve geminin bütünlüğü önceden onları koruyan ve rahat ettiren tüm değerleri ve beraberinde de ideal ev/ülkelerini yok etmiştir. Ne yapacaklarını bilemeden otururlarken film biter: "Nerde kalmıştık?"

Bütünlük fiziksel olarak bozulduğu halde, yani kadın gemiyi terk ettiği halde, gemi eski haline dönemez. Gemiyi böyle kalıcı şekilde değiştiren durumu yine şizoanalitik bir kavram olan organsızbeden yardımıyla açıklayabiliriz. Organsız-beden Deleuze ve Guattari felsefesinde pek çok işlevi olan anahtar kavramlardandır. Örgütlenmemiş, adı konmamış ve sürekli değişim halinde olan bir oluşumu anlatan bu kavram kökensel olarak Antonin Artaud'dan alınmıştır. Organsız-beden biçimlenmemiş ve dolayısıyla önceden tanımlanmamış yeni bir beden (ya da bedenler bütünü) ve bu bedene ait yeni varoluş ve kimlik deneyimlerine zemin hazırlayan bir tutarlılık ve uyum düzlemidir (Message 2005: 37). Deleuze ve Guattari'nin yazılarında yurtsuzlaşma, bütünlük, oluş ve organsız-beden kavramlarının ayrılmaz olduğunu görürüz. "Oluş ve yurtsuzlaşmanın ilk basamağı ve ayrılmaz parçası" (367) olan bütünlük ortaya çıkınca "bir organsız-beden yaratır" (172). "Kendini organsız-beden olarak yeniden inşa etmek azınlıksal kadının ortaya çıkmasının yani kadın-oluşun ayrılmaz bir parçasıdır" (Deleuze ve Guattari 1980: 305). Kavram bize bütünlüğün kapladığı alanda, yani azınlıksal oluş mekânında neler olduğunu açıklar. Organsız-bedenin nasıl bir mekân hissi yarattığı bazı benzetmelerle tarif edilmiştir. Organsızbeden hem "bir şeyin etrafında zar ya da halka olabilen bir kılıf"

hem de "içi dışına çıkabilen bir çoraptır" (33). Bir kılıf gibi mekândaki kişi ve nesneleri sarar ve görünmez bağlarla bağlar. Bütünlüğün parçası olan bu kişi ve nesneler haraket ettikçe dönüşen bu alan aslında fiziksel olarak değişmese bile bir çorap gibi tersyüz olup bize bir anda bambaşka şeyler hissettirebilir. *Gemide* filmindeki organsız-beden tüm odaları ve açık mekânlarıyla geminin kapladığı tüm alan, kadının fiziksel bedeni ve yakın çevresindeki alan ve ikisinin arasında kalan alanların toplamıdır. Kurgu, çerçeve, kompozisyon ve renkler yardımıyla bu alan görünür ve orada olanlar anlaşılır hale gelir.

Film dilinde kurgu, kamera açıları, lensler ve çerçeveleme organsız-bedene dönüşen mekândaki göze görünmez olan değişiklikleri görünür kılar. Örneğin *Gemide*'de eve hiç benzemeyen gemi kamaraları kadının gelişinden evvel bir akşam yemeği sahnesinde huzurlu bir ev gibi gösterilmiş sonrasında ise bu huzurlu ev kâh açık alan korkusu (agorafobik mekân) kâh kapalı alan korkusu (klostrofobik mekân) yaratacak şekilde huzursuz, tehlikeli bir yer gibi gösterilmiştir. Önceleri sadece bir sorun çıktığında ya da kadının bulunduğu mekândayken tedirgin olan erkek karakterler bir süre sonra artık geminin neresinde olurlarsa olsunlar, tek başlarınayken bile, tedirgin biçimde hareket etmeye başlarlar. Çünkü gemiyle kadının yarattığı bütünlük tüm mekânların özelliğini değiştirmektedir. Erkeklerin huzuru kaçtıkça kadının o mekânlardaki rahatlığı artar. Geminin makine odaları ve kaptan köşkü klostrofobik, kum havuzu ise agorafobik mekânlara dönüşür. Gemiciler kumu götürüp teslim etmekten, hatta bulundukları yerdeki ufak işleri yapmaktan bile kaçınır ya da korkarlar. Ne yapacaklarını bilemeden beklerler. Bir zamanlar ekmek tekneleri ve evleri olan gemi onlara artık sadece kendi yalanlarını ve işledikleri suçları hatırlatmaktadır. Filmdeki kadınsa nereye itseler oraya gitmekten, nereye oturtsalar orada durmaktan ve kendisine sunulan bir tas çorbayı ya da bir bardak viskiyi içmekten başka bir şey yapmaz. Tam anlamıyla Irigaray'in akışkanı gibi sadece kendini akışa bırakarak, bir nehrin bir barajı yıkabileceği gibi, gemideki ataerkil düzenin duvarlarını çökertir.

Film mekânındaki bu dönüşüm aslında çok sıradan ve gündelik bir deneyimin göze görünür hale gelmesidir. Bu deneyim yurtsuz-

laşma kelimesine esin kaynağı olmuş olan yerleşikleşme olgusuyla ilgilidir. Yerleşikleşme daha önce de belirttiğim gibi bebeğin henüz kendisini çevreden ayrı bir varlık olarak algılayamadığı bir dönemde bulunduğu yere, etrafında onu saran nesnelere ve bedenlere anlamlar ve enerjiler yüklemesidir. Didier Anzieu yerleşikleşme sürecinin bebeklikle ya da çocuklukla sınırlı olmadığını, yetişkinlerin dünyasında da birçok sebeple benzer bir deneyimin tetiklenebileceğini iddia eder. Yakınımızdaki kişilere ve nesnelere (artık bilinçli olarak kendimizden ayırabildiğimiz halde) anlam ve enerji yüklemeye devam ederiz. Nesnelere alıştıkça (kalemle yazı yazarken ve bisiklete binerken olduğu gibi) onları kafamızda beden alanımıza düşünmeden dahil ederiz. Anzieu bu süreçte olanları deri-ben adını verdiği bir kavram yardımıyla açıklar (1989). Anzieu kimlik ve benliğin oluşumunda en önemli unsurun "bedeni saran ve bütünleyen" derimiz olduğunu iddia eder (41). Anzieu'ye göre derimizin üç temel işlevi vardır. Bunlardan birincisi bedene şekil vermek ve içindekileri sarmak; ikincisi bir kalkan gibi bizi dışardakilerden ayırmak; üçüncüsü de etrafla iletişim kurmaktır. Deri-ben derinin işlevlerine göre kafamızda şekillenen hayali bir imgedir. Bu imgenin sınırları bedenimizin gerçek sınırlarından farklı olabilir. Deri-ben bedenimizin etrafında bize ait olduğunu kabul ettiğimiz, tenimiz kadar hassas hissettiğimiz ve dış dünyayla iletişim kurduğumuz alandır. Deri-ben Deleuze ve Guattari'nin "birilerinin bize sokulduğu, içimize girdiği ve bizim de birilerine sokulduğumuz, içlerine girdiğimiz" alan olarak tanımladığı organsız-bedenle benzerlikler gösterir (1980: 166). Anzieu deri-beni şöyle açıklar:

> Gelişmesinin erken evrelerinde, çocuğun beninin beden yüzeyi deneyiminden hareketle kendini kendisine ben olarak temsil etmek için kullandığı bir şekillendirmeyi deri-ben olarak adlandırıyorum. Bu, ruhsal benin işlemsel planda bedensel benden farklılaştığı, şekillendirme planında ise onunla karışmış olarak kaldığı âna denk düşer. (1989: 40; Türkçesi: 2008: 79)

Bu karışıklık yüzünden çocuğun kişisel alanına yeni nesneler ve kişiler girdikçe bu hayali imge, yani deri-ben, yeniden inşa edilir. Bunun yetişkin dünyadaki karşılığını bir mahrem ilişkiye başlarken ya da araba kullanmayı öğrenmek gibi beden algımıza dahil etmek

durumunda kaldığımız bazı nesnelerle olan tecrübelerimizde görürüz (Anzieu 1989: 40-41). Etrafımızda durmadan yeniden şekillenen bir alanı bizim olarak kabul ederiz. Algımızdaki bu değişimin film diline yansımasını *Gemide* filmindeki bütünlükte gördük. Oyunculuk, kamera açıları, çekim ölçeği ve çerçeveleme karakterlerin bir mekânda ne kadar huzurlu ya da ne kadar sıkıntılı olduğunu anlatır. İlk sahnede kadın henüz gemide değilken şakalaşarak yenen yemekte tüm karakterlerin göz seviyesinden çerçevelenmiş olması bizi onların gündelik hayatına belli bir noktadan, hatta aynı masadan bakmaya alıştırır. Kadının gelişinden sonraki sıkıntılı sahnelerde tüm karakterlere ya çok yukarıdan ya çok aşağıdan bakmak zorunda kalırız. Bulunduğumuz yer değişmiştir.

"Abi kurtaralım bu kızı. İbnelerin elinde eziyet çekmesin." (Boksör)

Şimdi *Gemide* filminin ve bu yazının en başına dönüp bu olanların ulusal kimlik imgesine neler yaptığına bakalım. Laleli'de kadını kaçırdıkları sahnede Boksör (filmin sonlarına doğru itiraf ettiği gibi) en baştan kızı gözüne kestirip pezevenkleriyle sebepsiz yere bir kavga başlatmış ve kaptanı ikna etmek için de niyetinin kızı kurtarmak olduğunu söylemiştir. Seyirci bunu uzun süre bilmese bile Boksör'ün kahramanlık gibi sunmaya çalıştığı eylemin aslında sinsi bir tecavüz planından başka bir şey olmadığı bir yandan hep bellidir. Bu hikâyedeki erkek karakterlerin tümü (en azından zaman zaman) hain, korkak, beceriksiz, yalancı ve cahildirler. Kadın erkeklerin kahramanlık hikâyelerinin yalan olduğunu bize göstermiş, parmağını bile oynatmadan erkeklerin bütün foyalarını meydana çıkarmıştır. Ulusal kimliği oluşturan yani kadını "kurtaracağına" inanılan vazgeçilmez değerlerin bir kurmacadan, kötü emelleri saklayacak bir perdeden ibaret olduğunu görürüz.

Gemide filmindeki kadın yabancıdır. Evinden, ülkesinden kopmuş, dillerini bilmediği insanlar arasında kendine bir yer aramaktadır. Kitabın ilerleyen bölümlerinde uzaklarda değil kendi ev/ülkesinde bu duruma düşen kadınlarla karşılaşacaksınız. Bu çalışmanın genelindeki ulusötesi yaklaşım konuyu belli bir ulusun sınırları dı-

şına taşır. Bunun amacı şöhretleri kendi uluslarının dışına taşmış yaratıcı-yönetmenler ve onların ulusal söylemlerin ötesine geçebilen kadın karakterleri arasında bir bağ kurmaktır. Bu filmlerde marjinal kadın karakterin mekânla kurduğu ilişki, bağımsız yönetmenin bu filmlerin dolaşımda olduğu ortamla olan ilişkisine benzer. Catherine Grant tercüme edilebilen bir kültürel kimliğin bu ortamda önşart olduğunu iddia eder (2001: 105). Fakat bu tercüme kendi ülkesinden olan kişilerce anlaşılmayabilir, beğenilmeyebilir ya da ayıplanabilir. Hadani Ditmars İran'da Abbas Kiarostami filmlerini İran filmi olarak görmeyen pek çok akademisyen ve eleştirmen olduğunu söyler: "Kiarostami gibi yönetmenler evlerinden uzakta daha çok tanınır ve sevilirler" (1997: 10).

Bu tür filmler ve hızla değişen yaratıcı-yönetmen kavramı üretildikleri ülkenin film kültürü içinde düşünüldüğünde, mesela Fransa ile kıyaslandığında, çevresel sayılabilecek pek çok ülkede "bağımsız filmin devamı adına sürdürülen politik kavgalarda" büyük destek sağlar (Miriam Hansen ve Eric Rentschler'den aktaran Corrigan 1991: 116). Yaratıcı-yönetmen kavramını değiştiren en önemli ortam bu tip kaliteli filmlerin tanıtımındaki tartışılmaz rolüyle uluslararası film festivalleridir (De Valck 2007: 107). Bu tip filmlerde konularından mekân düzenlemesine ve karakter tiplerine kadar pek çok hususta pek çok ortaklıklara rastlamak mümkündür. Bu filmler geldikleri ülkenin sinema kültüründen ziyade bu çokkültürlü ortama aittir. Hatta bazıları özellikle kendi ülkesindeki sinema kültürüne bir başkaldırı niteliğindedir. Bu kitaptaki hikâyelerde evsizlikten ileri gelen gerilimle filmin yönetmeninin ülkesine ait olamama gerilimi birbirine benzer. Hamid Naficy bu tür filmleri okurken "yaratıcı-yönetmenin görüşü ve türün kurallarının yanı sıra anlamlarda ve kimliklerdeki metinler arası, kültürler arası ve ulusötesi kavgaları ve kaygıları kesinlikle gözardı etmememiz gerektiğini" belirtir. Ulusötesi çerçeve "film çalışmalarında genellikle birbiriyle kesişmemesi gerektiğine inanılmış olan tür (*genre*), yaratıcı-yönetmen (*auteur*) ve kültürel yaklaşımları uzlaştırmaya da yarar" (Naficy 1994: 205).

Kitabı okudukça evlerine dönmek istemeyen, kendi arzuları doğrultusunda yollara düşmüş ve bundan rahatsız olmayan kadın-

larla karşılaşacaksınız. Ataerkil düzenin adını kötüye çıkardığı ya da yok saydığı bu kadınlar çoğunluğun kendilerine doğrulttuğu silahlara ne boyun eğer ne de kendilerine benzer silahlar edinmeye çalışırlar. Bu kadınların hedefi ellerine güç geçirmek ya da intikam almak değil sadece kendilerine oldukları gibi var olacak bir yer açmaktır. Aslında hikâyelerde çoğunluğun kabul ettiği kuralların sadece kadınlar değil çerçevedeki pek çok karakter üzerinde baskı yarattığını görürüz. Sorun herkesin özellikle de tüm azınlıkların ortak sorunu olmasına rağmen, sorunu görebilme ve dolayısıyla çözüm sağlama ihtimali olan kişi kadındır. Bu yüzden bu filmlerde tanıdığımız kadınların Deleuze ve Guattari felsefesinin temel taşlarından olan azınlıksal kadın tasavvuruyla pek çok benzerlikleri vardır. Bu benzerliklerden ilham alarak bu kadınların direnişini Deleuze ve Guattari'nin azınlıksal kavramları yardımıyla açıklamayı seçtim.

Ele aldığım öykülerdeki kadın karakterlerin evsizliği politik bir eyleme dönüşür. "Sadece *Kendine Ait Bir Oda* artık yeterli değildir," diyen Rosemary Marangoly-George'a göre kadının en büyük ihtiyacı "sokaklarda kendine ait bir yerdir" (1996: 29). Çünkü "evlerimiz genellikle ırkçılığın, cinsiyetçiliğin ve diğer yaralayıcı sosyal pratiklerin yuvasıdır" (Kaplan 1987: 194-5). Seçtiğim filmlerin bazılarında kadınların evleri hiçbir zaman olay örgüsüne dahil edilmez. Örneğin *Allegro*, *Dogville*, *On*, *İklimler* ve *Ofsayt* filmlerinde kadın karakterlerin evleri hikâyenin bir parçası olsa bile, seyirci bu evleri görmez. Bu hikâyeler genelde kamusal alanda örneğin otel odaları, arabalar, otobüsler ve sokaklarda geçer. Bazı filmlerde ise ev olay örgüsünün bir parçası olmasına rağmen bir evden beklediğimiz hiçbir olumlu özelliği taşımaz, çoğunlukla ya içine bile giremeyiz ya girdiğimize bin pişman oluruz. Örneğin *Konuş Onunla*, *2 Genç Kız*, *Ötekiler* ve *Kader* filmlerinde evler aşırı huzursuzdur. Bütün bu filmlerde en mahrem, en samimi anlar en beklenmedik yerlerde geçer. Bu hikâyelerde evlerde durmadan itilir kakılır, en huzurlu en samimi anlarımızı olmadık yerlerde geçiririz. Bu beklenmedik yerlerde kadının mekânla, nesnelerle ya da diğer karakterlerle kurduğu bütünlükler bu mahrem anları mümkün kılar ve kadına bir alan açar. Yani bu filmlerde kadın mekânla kurduğu Deleuze ve Guattarici bütünlükler sayesinde güvenli bir ev in yokluğuna rağmen var olmayı

becerir. Bu akımı sanat sinemasının kadın-oluşu olarak okuyabiliriz. Daha önce belirttiğim gibi bu çalışmada kadın-mekân ilişkisini üç ana başlık altında üç aşamada inceliyorum. Takip eden birinci bölümde, yani Hafıza'da, kadın kendi geleceğini kendi hatıralarıyla yeniden yazmaya başlar. Şimdi kadının hafızasına daha yakından bakalım.

1 HAFIZA

GEÇMİŞİ VE GELECEĞİ YENİDEN YAZAN HİKÂYELER

Yurt (*territory*) da bir bütünlüktür, yurtsuzlaşmanın gerekli bir bileşeni olarak "göçebe bilime" eşlik eder. Yurt belirli bir zamanda belirli bir yerde bulunan fakat hareket halinde ve sürekli değişen bir noktadır. Nostaljik ya da yabancı düşmanı koruma ve sürdürme çabalarına ayrıcalık tanımaz: Yurt hiç kimsenin anavatanı değildir.

Message 2005: 274-5.

Bu ilk kısımda içinde kapalı olduğumuz kutuda geçen hikâyelere odaklandım. Bu filmlerde (ulusal ya da kişisel) hafıza güvenilir ve tarafsız bir kaynak olarak sunulmaz. Hafıza kurgulanmıştır. Karakterler bazı şeylerden hiç söz etmez bazı şeyleri ise işlerine geldiği şekilde anlatırlar. Hafızanın nesnelliğinin önünde pek çok engel vardır. Hatırlanmak istenilmeyen kişi ve olaylar, yanlış kararlar, kazalar, utanılacak eylemler zamanla silikleşir ve kaybolur ya da daha az acı verecek yeni bir şekle dönüşür. Boşluklar hedefe varmaya yardım edeceği düşünülen irili ufaklı yalanlarla doldurulur. Fakat bir hikâyenin tamamen gerçek olduğunu kanıtlamak ne kadar uğraş gerektiren bir işse, sahte olduğunu kanıtlamak bir o kadar kolaydır. İddiaların aksini kanıtlayan tek bir delil hikâyenin bütün güvenilirliğini sarsar. Hikâyeye inanan kişilerin hikâyeyi sorgulamaya başlamasına sebep olur. Kadın karanlık bir kutuda yalanlarla avutulmakta olduğunu görür ve bunu bize de gösterir.

Giriş kısmında da söz ettiğim gibi bu bölümde sırasıyla *Allegro*, *Diğerleri* ve *Kader* adlı üç filmden yararlanıyorum. Bu hikâyelerde huzurlu bir evi olamayan kadın karakterlerin oldukça tekinsiz ve beklenmedik bazı mekânlara inatla tutunduğunu ve bu mekânlarla filmsel bütünlükler kurduğunu görürüz. Kadının bu beklenmedik mekânlarla kurduğu ilişki sayesinde erkeklerin anlatmakta olduğu hikâyelerdeki yalanları ve eksikleri görmeye başlarız. Üç örnekte de bütün sıkıntı hafıza kaynaklıdır ve sorunlar mekân üzerinden anlatılır. Film mekânı karakterlerin hafızası olarak düzenlenmiştir. Bu nedenle bu mekâna kısaca hafıza-mekân diyebiliriz. Bu eşleşmeye en açık göndermeyi ilk filmde görürüz: *Allegro*'da hafıza-mekân

"Bölge" (The Zone) adı verilen gerçeküstü bir bölgedir ve bu mekân filmin ana erkek karakterinin hafızasıdır. *Diğerleri*'nde ise hafıza-mekân perili bir köşktür. Din ve savaş bağlantıları sayesinde bu köşk daha ziyade bir ulusun hafızasıdır. *Kader*'de hafıza-mekân çerçevede görmediğimiz hapishane hücresidir. Hayalimizde bu hücreden başka hiçbir şey yoktur ama bir türlü oraya giremeyiz, içindekileri de çıkartamayız. Filmleri tek tek ele almadan önce üçünü neden birlikte okuduğumuza bakalım.

Bu üç filmde hafıza-mekânlar sırasıyla geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek olarak kurgulanmışlardır. *Allegro*'da hafıza-mekân geçmiştir. Mazide kalan bir aşk ilişkisinin parçalarını saklar. Bu parçalar birbirleriyle çelişir ve tutarlı bir hikâye etmezler. Bilimsel olarak aynı anda doğru olması mümkün olmayan (örneğin otopsi izleri taşıyan cansız bir bedenin doğum yapması gibi) durumlar kadar belirsizlikler de hikâyeyi muğlaklaştırır. Çiftin neden ayrıldığı, kadının hamile olup olmadığı, aralarındaki sorunun ne olduğu sorularına verecek bir cevabımız yoktur çünkü seyirci hangi bilgiye güveneceğini tam olarak bilemez. Olaylar kafamızda karmakarışık ve bütün olasılıklarıyla durmaktadır. Her şey yoruma açıktır. Bütün ihtimaller en az diğeri kadar gerçek olunca, hikâyenin güvenilirliği kaybolur. Film bize geçmişe tarafsız bir gözle bakamayacağımızı söyler. Geçmişin her an yeniden yazılmakta olduğunu görürüz. Kapalı duran bu kutuda dönen dolapları kadın sayesinde görürüz. Bölge bizim kirli geçmişimizdir.

Diğerleri'nde hafıza-mekân perili köşktür. Bu köşkte zaman her zaman şimdiki zamandır ve hiç bitmeyen bir kâbus olarak kurgulanmıştır. Suçluluk duygusu, yalan ve inkâr hikâyenin ayrılmaz parçalarıdır. Film boyunca çocuklarından başka hiçbir şey düşünmeyen iyi, fedakâr bir anne izler, filmin sonunda kadının çocuklarını öldürüp çoktan intihar etmiş olduğunu öğreniriz. Kadın kendini kapıların kilitli tutulması, perdelerin örtülü durması gerektiğine inandırmıştır. Bu hikâyede bize söylenmeyenler politik göndermeler içerir: Savaş bitmiş ya da bitmemiş olabilir; kadının kocası belki savaş kahramanı belki de bütün bu felaketlerin sorumlusudur; kadın ve çocuklar evde askerin dönüşünü beklemekte ya da çoktan ölmüş olabilirler. Savaş kahramanına da, hikâyesine de güvenmeyiz. Ka-

dın bize bütün felaketlerin sorumlusunun aslında ulusal kimlik olduğunu gösterir. Bu şimdiki zamanımızdır.

Kader örneğinde hafıza-mekân gelecek zaman olarak kurgulanmıştır. Hiç görmediğimiz bir hapishane hücresidir bu mekân. Filmde kadın karakter sevdiği adamın bir hapisten diğerine sürülmesini takip etmektedir. Hücreler asla çerçeveye girmez fakat içine giremesek de, o hücrelerden başka gidecek yerimiz olmadığını biliriz. Hücre asla varamayacağımızı ve vazgeçemeyeceğimizi bildiğimiz bir hedeftir. *Kader*'de de yalanlara tutunur, hayallerle yaşarız. Hemen hemen tüm karakterler toplumca hatalı bulunacak davranışlar içindedirler. Yaptıklarını haklı çıkaracak gerekçeleri yoktur. Kimi felaketler durmadan tekrar ederken üzerlerine yeni dertler eklenir, olacakları çok iyi bildiğimiz halde kaçamayız. Tutunmaya çalıştığımız ataerkil değerlere olan inancımızı yitiririz. Adamın kadını bu hayattan kurtaramayacağını en nihayetinde anlar, hep beraber "kötü yola düşeriz". Kutu açılmış, kadın içinden çıkmıştır. Bu bizim geleceğimizdir.

Tüm bu hafıza-mekânlarda gururlu bir geçmişten gelmediğimiz, dolayısıyla zaferlerle dolu bir geleceğe ilerlemediğimiz ve tüm yalanlarımıza rağmen sevdiklerimize asla kavuşamayacağımız anlatılır bize. Bize bir şey anlatılıyor olması önemli bir detaydır; filmlerin üçünde de bunun bir biçimde altı çizilir. *Allegro*'da film boyunca aslında kim olduğunu tam anlayamadığımız gizemli bir anlatıcı vardır, filmin bir yerinde bu gerçeküstü karakterle tanışırız. *Diğerleri* kadının İncil'den okumaya başladığı yaradılış hikâyesiyle açılır. *Kader* filminin hikâyesini bize aktaran erkek karakterdir, zaman zaman olan biteni kendi inanmak istediği şekilde anlatışına şahit oluruz. Üç filmde de karakterlerin hemen hepsi hikâyenin kendi kurguladıkları versiyonuna inanırlar. Biz neye inanacağımızı pek bilmeyiz çünkü bize güven vermesi gereken anlatıcılar tam aksine hikâyenin farklı versiyonlarını ortaya çıkararak hatta yalan söyleyerek hepimizi hayal kırıklığına uğratmıştır. Olmuş bir şeyi anlatmakla bir hikâye uydurmak arasındaki sınır erimeye başlar.

Bu filmlerin diğer bir ortak yönü kendi türlerine alışılmadık açılardan yaklaşmalarıdır. *Allegro*'da bilimkurgu ve aşk filmlerine, *Diğerleri*'nde korku ve savaş filmlerine, *Kader*'de melodramlara ve

düşmüş kadın hikâyelerine göndermeler görürüz fakat filmler türlerinin tipik örneklerinden çok farklıdırlar. Özellikle karakter ve mekân kurguları seyirci beklentisinin dışındadır. Ana akım tür filmlerinde alıştığımız şekilde çoğunluğun norm kabul ettiği değerler yeniden üretilmez ya da haklı çıkarılmaz. Bu filmlerde karakterler ve mekânlarla ilgili söylenmiş yalanlar, ideal bir ev/ülkenin varlığına duyulan inancı yok eder.

HAFIZA, FİLM VE DELEUZE-GUATTARI

Filmlerde hafızanın oynayabildiği oyunlar daha ziyade fantezi sınırında, "ya böyle olsaydı"larla gündeme gelir. Bu hikâyelerde unutmak da hatırlamak da dertli işlerdir. *Kod 46* (*Code 46*, Michael Winterbottom, 2003) filminde hafızamızın otoriter bir düzence kontrol edildiği ve gerekli görüldüğünde silinebileceği bir dünyada yaşarız. Film evli bir erkekle romantik bir ilişkiye giren bir kadının hikâyesini anlatır. Kadının hamile kalması var olan gebelik kanununun ihlali olduğundan ilişkileri kanunlar çerçevesinde sonlandırılır. Sevenleri ayırıp erkeğin (Tim Robbins) hafızasını siler, kadını (Samantha Morton) tek başına taşıyacağı hatıraları ve karnında çocuğuyla sürgüne gönderirler. Unutan için de hatırlayan için de ayrı ayrı üzülürüz. Öte yandan *Sil Baştan*'da (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind* / Lekesiz Zihnin Sonsuz Günışığı, Michel Gondry, 2004) hafızayı sildirmek basit bir operasyondan ibarettir. Devlet kontrolünde olmadığı gibi ücretini ödeyen herkesin yapabileceği neredeyse gündelik bir iştir. Film unutmanın sorunu çözmediğini ve aslında mümkün olmadığını iddia eder.

Akıl Defteri'ndeyse (*Memento*, Christopher Nolan, 2000) soruna çok farklı bir açıdan yaklaşırız. Filmin ana karakteri Leonard Shelby'nin (Guy Pearce) hafızası içi ağzına kadar dolu ve mühürlü bir kasa gibi çalışmaktadır. İçindekilere ulaşamayız, birikenlere yenilerini ekleyemeyiz. Shelby hatırlamak istemediklerini bastırmaya çalışırken, anılarını kaydetme yeteneği zarar görmüştür. Birbirinden çok farklı bu üç filmde de hafızamızdaki bozulmalar diğer bütün travmalardan çok daha fena olarak tarif edilir. Olayları, ilişkileri ya

da sevdiklerini unutan karakterler kendileri olmaya devam edemezler. Geçmişleri ve gelecekleri üzerindeki kontrollerini kaybederler, şimdiki zamanda da bir türlü huzur bulamazlar.

Paul Grainge bir ulusal tarihin tarafsız ya da hakiki olamayacağını ve örneğin Amerikan ulusal tarihinin egemen güçlerce ulusu şekillendirmek maksadıyla yazıldığını iddia eder. Grainge'e göre ulusal tarih ve hafıza her zaman belli bir ideolojik hedefle kurgulanmıştır, yani başka bir deyişle aslında her zaman sahtedir. İçeriğinin doğruluk payı ne olursa olsun nelerin hatırlanmaya ve anlatılmaya değer görüleceğine, nelerden söz edilmeyeceğine egemen güçler karar verirler. Hafıza "kimlik, politik güç ve direniş potansiyeli yaratan bir alandır" (2003: 1-20). Grainge'in bu gözlemleri bize Deleuze ve Guattari'nin çoğunluksal hafıza adını verdiği kavramı açıklamakta yardımcı olur. Deleuze ve Guattari çoğunluksal ve azınlıksal olmak üzere iki farklı hafızadan söz eder. Çoğunluksal hafıza otoriter rejimin kendi ideallerini mutlak doğru gibi sunmak veya haklı çıkarmak üzere kurguladığı hafızadır (1980: 324). Bunun yanında azınlıksal hafıza sürekli değişim halindedir, karmakarışıktır, kimi zaman açıklanamaz ya da anlaşılamazdır, hatırlayanla hatırlanan arasındaki sınırı yok eder. Deleuze ve Guattari oluş deneyimlenirken bu çoğunluksal hafızanın kaybolduğunu ve ardında saklanan azmlıksal hafızayla karşılaştığımızı iddia ederler (324). Bu kısımda incelediğim filmlerde kadın karakterler bazı tekinsiz mekânlarla kurdukları filmsel bütünlükler sayesinde çoğunluksal hafızanın mutlak doğruluğunu ve dokunulmazlığını ortadan kaldırarak ataerkil ideali yurtsuzlaştırırlar. Bu kadınlar sayesinde azınlıksal hafızaya ulaşırız.

Bu hikâyelerde ortaya çıkan yalanlar sadece bizim kandırılmış olduğumuzu kanıtlar. Gerçekleri öğrenemez ya da inanamayız. Bu bakımdan bu hikâyelerdeki yalanların işlevi Deleuze'ün "yanlışın gücü" adını verdiği bir kavramla benzerlikler gösterir (1985: 126-55). Yanlışın gücü Deleuze'ün kronolojik bir sıra takip etmeyen ve anlatıya dayanmayan bazı deneysel ve sanatsal filmlerden söz ederken kullandığı bir kavramdır:

> Anlatı doğru olmaktan çıkar, yani, doğru olduğunu iddia etmekten vazgeçer. Bu doğrunun yerini alan ve onu aşan yanlışın gücüdür, çünkü

bu güç birbirini tutmayan şimdiki zamanların ya da illaki doğru olmayan farklı geçmişlerin bir arada var olmasını sağlar. (131)

Yanlışın gücü bizi hikâyede neyin doğru neyin yanlış olduğunu asla bilemeyeceğimizi anladığımız bir noktaya sürükler. Deleuze bu noktada zaman algımızın değiştiğini iddia eder. Bu değişimi iki ayrı zaman modeliyle açıklar: kronos (*chronos*) ve ayon (*aion*). Kronos zamanın bir başlangıç noktasından tek bir yöne doğru ilerleyebileceğini varsayan modeldir. Ayon ise zamanın içinde bulunulan andan hem geçmişe hem de geleceğe doğru her iki yönde ilerleyebileceği varsayımına dayanır. Yanlışın gücü ayonun bir işlevidir. Kronolojik sıra takip etmeyen filmleri okurken bu zaman modeliyle çalışmak fayda sağlayabilir. David Martin-Jones bu modele dayanarak filmlerdeki geri dönüşlerin ulusal kimlik oluşumunda bir kriz ânı olarak yorumlanabileceğini iddia eder (2006). Özellikle arka planında savaş olan bazı örneklerde bu ilişkiyi görmek mümkündür. Bu tür filmlerde kişisel görünen hafıza kaynaklı krizlerin aslında ulus ölçeğinde yaşanmakta olduğu ima edilir. Örneğin *Dehşetin Nefesi* (*Jacob's Ladder*, Adrian Lyne, 1990) ve *Şeytan Çıkmazı* (*Angel Heart*, Alan Parker, 1987) gibi filmlerde özdeşleştiğimiz karakterlerin sorunları kendilerinden çok daha büyük bir problemin semptomudur. *Dehşetin Nefesi* geri dönüşlerle anlatılır. Film Vietnam'dan dönen bir askerin (Tim Robbins) uyanıkken gördüğü kâbusları konu eder. Bu kâbuslara yol açanın vaktiyle Vietnam'da askerler üzerinde yapılan bir deney olduğu ortaya çıkar. Devlet askerinin cesaretine ve kahramanlığına tam güvenememiş, çaktırmadan onları vahşileştirecek birtakım kimyasallar vermiştir. Bu "askere verilen kimyasal" hikâyesi aslında askerleri insan öldürmeye gönderirken söylenen yalanların metaforudur. Film bize bazı karanlık güçlerin gençlerin beynini yıkadığını ve hayatlarını heba ettiğini ima eder.

Şeytan Çıkmazı'nda hikâye hem geri dönüşlerle hem de ileri sıçramalarla anlatılır. Filmde bir detektifin (Mickey Rourke) peşinde dolanırız. Gençliğinde savaş sırasında şeytanla anlaşma yaptıktan sonra ortadan kaybolan birini aramaktadır. Bu hikâyede *Dehşetin Nefesi*'nde çerçeveye girmeyen devlet yerine şeytanın ta kendisi (Robert de Niro) vardır karşımızda. Bize oyunlar oynamış, kanımı-

za girmiş, cinayetler işletmiştir. Aradığımız katil kendimiz çıkarız, esas kötü adam yenilmezdir.

Her iki filmde de ana karakter hem katil hem kurbandır. Onlar bilmedikleri bir yere tanımadıkları insanları öldürmeye ya da onlar tarafından öldürülmeye gönderilmiş kişilerdir. Görünürde işlenmiş tüm suçları onlar işlemiştir. Başlarına gelen olayların gerçek sorumlularına (şeytan, derin devlet, vesaire) asla ulaşamayacağımızı anlarız. Bu karanlık güçler hafızalarımızla oynamakta ve bizi pis işlerde kullanmaktadırlar. Her iki filmde de geçmişte olan bazı olayları hatırlamaya çalışan karakterlerle beraber geçmişe döndüğümüz için olaylar bize kronolojik sırada verilmez, fakat elbette bu tür travmaları anlatmak için kronolojinin bozulması şart değildir. Benim bu kısımda üzerinde durduğum hikâyeler kronolojik sırayla anlatılmış hikâyelerdir. Bu filmlerde çoğunluğun inandığı (anlatılmakta olan) hikâyenin uydurmaca olduğunu zamanda atlamalarla görmeyiz. Biz bu filmlerde anlatıcıların ve karakterlerin bize söylediği yalanları yakalar ve doğruya asla erişemeyeceğimizi anlarız. Bu sebeple Deleuze'ün sinema kitaplarındaki zaman modelleri bize bu noktada hiç yardım etmez. Bu yüzden bu kısımda bu iki zaman modeli yerine *Logic of Sense* (Anlamın Mantığı) kitabında tariflenen oluş deneyimine ait zaman modeliyle çalışmayı tercih ettim. Deleuze ve Guattarici oluş deneyimlenirken kronos ve ayon birbirine karışır; ayon kronos'un bir işlevi olarak karşımıza çıkar.

> Oluş deneyimi önce ve sonra, geçmiş ve gelecek arasında yapılacak ayrıma tahammül edemez. Olay aynı anda iki yöne (hem geçmişe hem geleceğe) doğru ilerler. Saf ve katıksız bir oluş bize her iki yönde sonsuz kimlikler verir. (Deleuze 1969: 3-5)

Bu modelde oluşun zamanı bitmek bilmeyen bir şimdiki zamandır. Deleuze buna engin-şimdi der. Bu engin-şimdi geçmişle gelecek arasında her iki yönü de değiştirecek bir potansiyel taşır. Bu kısımdaki filmlerin en önemli mekânı olan hafıza-mekân bu engin-şimdiyi yaşar. Bu mekânda her an hem geçmiş hem de gelecek yeniden üretilmektedir. Bu modeli izah ederken Deleuze geçmişin ve geleceğin olmadığını söyler: "Belirlenmiş bir anla kıyaslanıp geçmiş ya da gelecek olarak kabul edilen zamanlar süresi ve kapsamı

daha geniş bir şimdiki zamana aittir. Geçmişi ve geleceği kavrayacak daha engin bir şimdiki zaman daima vardır" (1969: 186). Bu engin-şimdinin bize kazandırabileceği potansiyeli çok gündelik bir dille izah etmek mümkündür: "Biz geçmişi ve geleceği bugünün kültürel kaygılarıyla bugünün eleştirel çerçevesiyle değerlendiririz", bu yüzden geçmiş ve gelecek şimdiki zamanda sürekli değişmektedir (Del Río-Álvaro ve García-Mainar 2004: 9). Río-Álvaro ve García-Mainar hem geçmiş hem de gelecek hakkında kesinliğe ihtiyaç duyduğumuzu iddia ederler. Geçmişin önceliği vardır çünkü iyi bir geçmiş ve güvenilir hatıralar "zamanı mühürleyen mutlu sonlar" gibi mutlu bir geleceğin garantisidir (11). Ana akım filmlerde "zamanı mühürleyen mutlu son" genellikle doğru kadın ve doğru erkeğin huzurlu bir yuvada birleşmesidir. Bu bölümde incelediğim filmlerde bunun sadece hayal olduğunu en baştan biliriz.

Kadın ideal ev diye getirildiği yerde karanlıkta bir başınadır. Hali hapisten de, sürgünden de beterdir. Kendisini bekleyen her şeyin iyi, doğru ya da ideal olmadığını, o da, biz de, çok geçmeden anlarız. Hikâyedeki kadın karakter ataerkil düzenin çoğunluksal hafızasındaki eksikleri ve yalanları ortaya çıkarmış, kadın-oluş deneyimi geçmişimize duyduğumuz güveni sarsmıştır. Geçmişle bağlarımız kopunca çoğunluksal hafızanın bize uygun gördüğü geleceğe de inanmaz oluruz ve kendi geleceğimizi en baştan kurgularız. Bu filmlerde sorun hepimizin ortak sorunu gibi gösterilir. Tüm hikâyeler Kopenhag, Jersey, İzmir gibi belli yerlerde geçtiği halde, bu şehirler kendilerine has unsurlarıyla gösterilmezler. Hikâye özellikle herhangi bir yerde geçebilirmiş gibi sunulur. Böylece sorunlar belli yerler ve zamanlardan soyutlanır ve kültür ötesi, ulusötesi bir ortama taşınır.

ÜÇ YÖNETMEN, ÜÇ FİLM, ULUSÖTESİ BAĞLAM

Allegro, *Diğerleri* ve *Kader* filmleri arasındaki bazı benzerlikler yaratıcı-yönetmenlerin diğer eserlerinde de karşımıza çıkar. Christoffer Boe'nin adını duyuran ilk filmi *Yeniden Sev Beni*'de (*Reconstruction*, 2003) gerçekten olup olmadığını bilmediğimiz birtakım olaylar izler, gözümüzle gördüklerimizden bile tam olarak emin olamayız. Hikâye gözümüzün önünde yazılmakta ve değiştirilmektedir. Yaşlı yazar (Krister Henriksson) filmin başrolünü oynayan karısını (Maria Bonnevie) ve kadının genç âşığını (Nikolaj Lie Kaas) zora sokmak için elinden geleni ardına koymaz. *Yeniden Sev Beni*'de de aynen *Allegro*'da olduğu gibi hikâyenin parçaları bir türlü birleşmez. Olaylar örülmek yerine adeta sökülmektedir, ne olduğundan çok neler olabileceğini öğrenir, bu ihtimallerin hepsi üstüne düşünmeye zorlanırız. Seyircinin izlediğinin oyun mu gerçek mi olduğunu bilememesi Amenábar'ın da tercih ettiği bir vaziyettir. Yönetmenin adını sanat sineması çevrelerine duyuran filmi *Tez*'de (*Tesis*, 1996) bu tema *snuff film* efsanelerinden beslenir. Bu efsanelere göre bazı filmlerde çerçevede izlediğimiz aşırı şiddet, yani işkence, cinayet, tecavüz, vesaire makyaj ya da oyunculuk değildir. Çerçevede olanlar gerçekten olmakta, çekim sırasında ölen kişiler gerçekten ölmektedir. *Tez*'in sonunda filmle gerçek birbirine karışır, her şeyden ve herkesten şüphe ederiz. Aynen *Diğerleri*'nde olduğu gibi bir kadının bizi kurtarmasını bekler, film boyunca karanlıkta kalır ve sonunda tuzağa düşeriz.

Zeki Demirkubuz'un tarzı bu iki örnekten çok farklı olmakla beraber, o da hikâyenin nasıl anlatıldığını hikâyenin kendisi kadar dert edinen yönetmenlerdendir. Filmlerini izlerken bir film izlemekte olduğumuzu bilmemizde bir sakınca görmez, hatta kimi zaman bunun mutlaka altını çizer. Hikâyelerinin içinde kaybolmayız; kurguyla, sesle, tempoyla ve netlikle oyunlar oynayarak bize sık sık bir film izlediğimizi hatırlatır. Demirkubuz bu tür teknikleri tüm filmlerinde kullanır fakat bu açıdan bakıldığında *Kader*'in hikâyesinin bütün diğer filmleri içinde ayrı bir yeri vardır. Çünkü bu hikâye bi-

ze yönetmenin daha önce çektiği *Masumiyet* (1997) filminde Bekir (Haluk Bilginer) tarafından anlatılmıştır. *Kader*'de olayları tam beklediğimiz gibi yine Bekir'in (Ufuk Bayraktar) açısından izleriz. Bazı olaylara anlam veremez, bazı şeylerden emin olamayız. Üç yönetmen de anlatılarında kesin cevaplara duyulan beklentiyi kırar. Buna çok benzer bir tavır film türleriyle yaptıkları denemelerde de kendini gösterir. Örneğin Boe "kırık bir aşk hikâyesi anlatırken bilimkurgu türünün ona beklenmedik kapılar açtığını, *keşke*'lerimizle en rahat bu türün başa çıktığını" söyler (Dawson 2007). *Diğerleri*'nde korku türünün, *Kader*'deyse düşmüş kadın hikâyelerinin bazı mekân ve karakterleriyle beklenmedik deneyimler yaşarız.

Allegro Danimarka Film Enstitüsü desteğiyle çekilmiş bir filmdir. Bu destek 1998'den beri "filmler yoluyla ulusal bir kültür yaratmak" için "Dan kültürünü, dilini ve kimliğini ifade ve muhafaza eden filmlere" verilen bir destektir (Hjort 2000: 103). *Allegro*'nun konusu ulusal kimliği öne çıkaran ve öven hikâyelerle ilk bakışta örtüşür. Film Danimarka'yı terk eden, çok ünlü ve çok mutsuz bir piyanistin hazin öyküsüdür. Mesaj açıktır, evinden kaçan bir sanatçı ne kadar başarılı ne kadar mükemmel olursa olsun hep eksik kalır, asla mutlu olamaz. Boe de filmden sonraki söyleşilerde bu yoruma uyabilecek ulusal bir hava estirir: "Ben her zaman Kopenhag'da çalıştım, ayrılmam mümkün değil" (Dawson 2007). Gelgelelim filmde geri dönülen anavatan sanatçının yeteneğini ve aşkını hapseden karanlık bir kutudan ibarettir. Orada kimse mutlu değildir, başımızı sokacak bir evimiz bile yoktur. *Allegro* sözde Kopenhag'da geçer fakat filmde Danimarka'nın tarihine ya da kültürüne dair unsurlar görmeyiz. Mette Hjort, enstitünün sağladığı parasal desteğin yönetmenleri "Danlar *hakkında* ve Danimarka'da geçen filmler" yapmaya teşvik ettiğini fakat filmlerin "banal bir *hakkında*'lıktan" öteye geçemediğini ve ulusal bir tema yaratamadığını iddia etmiştir (2000: 103-17). *Allegro* Dan kültüründen ve Dan sinema tarihinden ziyade Andrey Tarkovski'nin *İz Sürücü*'sü (*Stalker*, 1979) gibi filmlerden esinlenir (Dawson 2007). *Allegro*'daki Bölge adını bu filmdeki Bölge'den almıştır. Dolayısıyla Boe belki fiziksel olarak Kopenhag'dan ayrılmaz ama filmleri daha ziyade Avrupa sanat sineması kümesine dahildir.

Diğerleri İspanyol bir yönetmen tarafından Kanal Adaları'nda İngilizce olarak çekilmiştir. Hikâyesi İkinci Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında Jersey'de geçer. Bu savaş aslında İspanyolların fiilen katıldıkları (yani cephede çarpışmak üzere asker gönderdikleri) bir savaş değildir. Zaten filmde bu savaşa has giysiler, yerler, olaylar görmeyiz. Filmdeki savaş herhangi bir savaş olabilir. Örneğin hikâye İspanyol İçsavaşı sırasında geçmiş olsaydı da birkaç kelime dışında olay örgüsü tamamen aynı kalabilirdi. Film İspanya'da dublajla gösterilmesine rağmen o senenin en iyi İspanyol filmi olarak İspanyol ulusal sinemasının en prestijli ödülü olan Goya'yı kazanmıştır. Sadece bu özellikleriyle bile en açık ulusötesi göndermeleri bu filmde buluruz. Nuria Triana-Toribio bu filmin gösterişli bir biçimde Hollywood'u kendi evinde yendiğini söyler fakat filme atfedilen milliyetçiliği kabul etmez. Amenábar'ın Hollywood'un değerlerine kafa tutma amacı onlar yerine İspanyol ulusal değerlerini geçirmek değil, aksine ulusötesi sanat sinemasının değerlerini sahiplenmektir (2003: 162-3).

Üçüncü film *Kader* aralarında en fazla yerel motif içeren filmdir. Filmde anlatılan türde bir karasevdanın pek çok kültürde tam bir karşılığı olmamasından tutun, doğup büyüdükleri kenar mahalleye, oranın kahve kültürüne dek belli bir coğrafyaya has pek çok detay görürüz çerçevede. Fakat film düşmüş kadının açık adresi olan İstanbul'da geçmez. Olaylar belli bir yerde değil birçok yerde, büyük şehirlerin kenar mahallelerinde ve genellikle gecenin karanlığında geçer. Böyle olunca düşmüş kadın hikâyelerinin tanıdıklığı yerel detayları kolayca birbirine bağlar ve anlamlandırır. Düşmüş kadın hikâyeleri ulusal kimlik inşaasında en az savaş filmleri kadar iddialıdır. Ana akım filmlerde düşen kadın genellikle kader kurbanıdır. Ulusal kimlik bu kadının "namusunun temizlenmesiyle" onarılmış olur. Fakat biz *Kader*'i izlerken namus temizlemeye olan inancımızı yitiririz. En fazla yerel unsur barındıran film olduğu için en açık ulusal kimlik karşıtı söylemi *Kader* üretir. Hikâyenin baş karakteri Bekir kadını da kendisini de kurtaramayacağını anlayıp olayları kendi haline bırakmış ve bunları yaparak kült statüsü kazanmıştır. Sinemamızda eşi olmayan Bekir bu çarpıcılığını biraz da Demirkubuz'un Türk sineması dışındaki ilham kaynaklarına borçludur. De-

mirkubuz karakterlerini yaratırken "kültürel dokudaki boşlukları, konuşulmamışı ve anlatılamayanı" ifade edebilmek için eski Türk filmlerinden ya da romanlarından çok Albert Camus ve Fyodor Dostoyevski'nin edebi karakterlerinden esinlendiğini söyler (Öperli ve Yücel 2006). Sonuç olarak bütün bu filmler aslında kendi kültürlerinden ziyade çok geniş ve renkli bir entelektüel kümenin elemanlarıdır. Şimdi bu filmlere daha yakından bakalım.

ALLEGRO: GEÇMİŞ

Allegro New York'ta yaşayan dünyaca ünlü Danimarkalı bir piyanistin bir konser için bir süreliğine doğduğu şehre dönmesinin hikâyesidir. Geri döndüğünde hafızasının şehrin bir semtinde mühürlü tutulduğunu görür. Kendisinden başka hiç kimsenin giremediği bu mühürlü bölgede sanatçıyı olmadık dertler ve hiç hatırlamadığı bir kadın beklemektedir. Piyano çalma yeteneği elinden alınıp Bölge'ye saklanınca oraya gitmek ve neler olup bittiğini öğrenmek zorunda kalır.



Ülkemizde *Seni Seviyorum Diyebilmek* adıyla gösterime giren *Allegro* ilk bakışta çağdaş Danimarka sinemasının izlerini taşır. Hemen hemen tüm çekimlerde elde olan kameranın telaşlı hareketleri ve filmin grenli dokusu Dogme 95 Hareketi'nden esinlenen Danimarka filmlerinin dokusunu hatırlatır. Fakat daha detaylı incelediğimizde filmin genel tarzı ve atmosferinin (renk kullanımı, kurgu, mizansen, hikâye) az önce verdiğim *İz Sürücü* filmiyle olan ilişkisinde

olduğu gibi Avrupa sanat sinemasından örneklerle daha fazla ortak noktası olduğunu görürüz. Filmin en önemli ayrıntısı olan "Bölge" ve dolayısıyla hikâyenin dayandığı bazı gerçeküstü varsayımlar, yönetmenin aynı söyleşide "tüm zamanların en iyi bilimkurgu yönetmeni" olarak addettiği Tarkovski'nin bu filmine bir saygı duruşu niteliğindedir (Dawson 2007). *Allegro* da *İz Sürücü*'ye benzer şekilde bilimkurgu türüne sanatsal ve deneysel kaygılarla yaklaşır. Boe kariyerinin başından itibaren Fransız Yeni Dalgası ve altmışların Fransız Edebiyatından esinlendiğini söyler. Yönetmenin bilimkurgu türüne yaklaşımı biraz da Yeni Dalga etkisi altındadır. *Allegro*'da bilimkurgu türünün etrafımızda olup bitenleri soyut bir ortama taşıyan mesafeli ve eleştirel penceresinden bir aşk hikâyesi sorgulanmaktadır. Boe'ye göre "türleri görmezden gelmek hiçbir sorunu çözmez, türlere sahip çıkmalı ve yeniden keşfetmeliyiz" (Brown 2005).

Allegro gişede yönetmenin ilk filmi olan *Yeniden Sev Beni*'nin gerisinde kalsa da gösterildiği sanat sinemalarında ve festivallerde oldukça olumlu eleştiriler almıştır. İki film aralarındaki devamlılık sebebiyle birlikte değerlendirilmiş, Boe'nin istikrar ve özgünlüğünün ispatı olmuştur: "Boe geleneksel anlatının sınırlarını aşan yenilikçi bir yaratıcı-yönetmendir" (Ferraro 2006); "Boe ikinci filminde aşk, kimlik ve unutuşun sınırlarında bir seyahatle Kopenhag'ın yeni haritasını çizmeye devam ediyor" (Bitel 2007a). Bu yeni Kopenhag bir yandan tanıdığımız bildiğimiz pek çok yeri hatırlatır, bir yandan da hepimize yabancıdır. Boe bu filmde seyirciyi yaşanılan şehrin olanları hatırlayabildiği bir dünyaya davet eder.

> Bilimkurgu "ya öyle olsaydı" diye sorduğumuz bir türdür. *Allegro*'daki dünyanın tek farkı şehrin ana karakterin unuttuğu bir geçmişi hatırlıyor olması. *Allegro* bilimkurgu bir aşk hikâyesi; adam, kadın ve şehir arasında bir aşk üçgeni. (Brown 2005)

Allegro'da hayat pek çok karakter için az çok bildiğimiz gibi sürüp gitmektedir. Bu filmde bilimkurgu türüne has mekân düzenlemeleri, kostümler ya da eşya görmeyiz. Fakat filmin hikâyesinin bilimkurgu türünün alışıldık hikâye yapısıyla örtüşen tarafları vardır. Örneğin gönülsüz ana karakterimiz ve kendisine verilen vazifenin imkânsızlığı çok tanıdıktır. Her zamanki gibi kendi potansiyelinin

hiç farkında olmayan kahramanımızı sadece ve sadece onun başarabileceği bir görev bekler. Yine türün örneklerinde sık sık rastladığımız gibi kişiler ve yerler doğaüstü güçlere sahiptir. Bu filmde kadının ve şehrin doğaüstü güçleri vardır. Hatta şehrin Bölge adı verilen parçası filmdeki bazı karakterlerden çok daha fazla canlılık belirtisi gösterir. "*Allegro*'da geçmiş coğrafyası sürekli yeniden şekillenen karanlık bir hayalet kasabadır" (Holden 2007). Bu "karanlık hayalet kasabada" yaşlı bir adam bize yol göstermektedir. Bilimkurgu ile oynamak Boe'ye imkânsız gibi görünen olayları gündelik hayatın bir parçası olarak sunma şansı verir. Boe'nin yarattığı hikâye dünyasındaki bu kurgulanmış gerçeklik gündelik hayatlarımızda kurguladığımız ya da dinlediğimiz hikâyelerin bir metaforudur.

> Kimlik kavramı ve kendimizi nasıl algıladığımız beni büyülüyor. Pek çok açıdan sabit, hiç değişmezmiş sandığımız bir kimlik algımız var fakat pek çok açıdan aslında bu sadece bir kurgudan ibaret... Kendi gerçekliğimizi biz kurguluyoruz, öyle algılamasak da. Benim filmlerim bu fikirlerle şekilleniyor. (Brown 2005)

Boe'nin her iki filminde de bize anlatılan hikâyelerin doğruluğunu sorgulamamızı sağlayan kadın karakterlerdir. *Allegro*'da bu çok daha belirgindir. *Allegro*'daki kadın içine adamdan başka hiç kimsenin giremediği karanlık bir kutuda beklemektedir. O oradan çıkmayınca bizi "sabit ve değişmez bir kimliğe" hapseden o kutuyu açıp içine bakmak zorunda kalırız. Bu kutu da aynen Pandora'nın kutusu gibi cinselliğin sembolüdür.

Film farklı tarzlarda görsellerin (eskiz, karalama ve krokiler) üstüne binen dışsesle açılır. Anlatıcımız Tom (Henning Moritzen) bize ana karakteri ve doğup büyüdüğü şehri anlatmaktadır. Filmin hikâye anlatarak başlamasının sebebi ana karakterimiz Zetterstrøm'un (Ulrich Thomsen) geçmişini unutmuş olmasıdır. Her şeyden önemlisi Zetterstrøm sevdiği kadın olan Andrea'yı (Helena Christensen) unutmuştur. Tom ona (ve bize) geçmişi hatırlatmak istemektedir. Anlatıcının bu girizgâhı, çerçevede unutuşu ölümle eşleştiren sembolik imgelerle desteklenir. İki ana karakteri yan yana ve dik duran (tabutu andıran) mukavva kutuların içinde görürüz. Unutan da unutulan da, karanlık birer kutudadır.









Bu görsellerin yarattığı klostrofobi hissi Zetterstrøm'u her yerde takip eder ve filmin diğer mekânlarına da yayılır. Piyanistin New York'ta yaşadığı ev mekândaki travmanın nasıl adamla beraber dolaştığına, başka bir deyişle ta Amerika'ya bile gitse bu karanlık kutudan çıkamadığına güzel bir örnektir. Bu ev eve benzemez ve Zetterstrøm'a aitmiş gibi görünmez. İçinde hiçbir yaşanmışlık izi yoktur. Bir otel odası gibi geçici bir yere benzer. Tertemizdir, topludur, çerçevede hiçbir özel eşya görmeyiz. Zetterstrøm hakkında duyduklarımız bize bu adamın ya yaşamadığını ya da orada olmadığını anlatan bu görüntüleri destekler. Zetterstrøm alıştığımız türde bir sanatçı değildir. Piyanosunu sadece kimse tarafından görülmediği sürece çalabilmektedir. Tom bize piyanistin kimi zaman seyircisinin gözünü bağlayacak kadar ileri gittiğini anlatır. Adamın bütün hayatının karanlık bir kutuda geçmekte olduğunu anlarız.

Filmin başındaki soyut çizimler kişileri ve yerleri birbirine kolayca dönüştürür. Kurguda art arda gelen ve küçülerek birbiri içinde kaybolan resimlerden anlaşılan adamın kendisinin de kafasının içindeki bu karanlık kutunun içinde hapsolduğudur. Filmde kadınla adamı ilk defa yan yana gördüğümüzde bakışlarında aşk ya da samimiyet yoktur. İfadesiz yüzlerle bize doğru bakarlar. Yan yana ve dik duran iki açık tabutun içinde gibidirler. Gözleri açılır kapanır, sıkıntılı sıkıntılı kımıldanırlar. Nerede olduklarının farkında değildirler. Bu kapağı açık tabutlara benzeyen kutular geçmişini bilmemekle diri diri gömülmeyi bir tutar. Ortam karanlıktır. Yüzlerini aydınlatan spotların gücüyle arka plandaki koyu karanlık yüksek kontrast yaratır. Yüzlerindeki ışık sert ve yoğundur. Işık onları etraftan soyutlar, beden parçaları boşlukta duran adacıklara dönüşür. Karakterlerimizi gördükten sonra Bölge'yle tanışırız.

Bölge'nin nasıl bir yer olduğunu kamera hareketi ve kurgu sayesinde anlarız. Kamera önce kadının içinde durduğu mukavva kutuya girer. Kutunun içine girince görürüz ki kutu aslında bir şehir meydanı kadar büyüktür ve kapkaranlıktır. Kadın karanlığın ve boşluğun ortasında küçücük bir figür olarak çıkar karşımıza. Dışses "Danimarka unutmadı" der ve içinde olduğumuz kutu infilak eder. Bu ses Kopenhag'da sebebi bilinmeyen bir patlamanın sesine ve görüntülerine bağlanır. Çerçevede karanlıkta sağa sola koşuşan insanlar ve

duman görürüz. Bölge bu patlamadan hemen sonra meydana gelir. Bölge uzaktan bakınca eskisi gibi duruyormuş, hiç değişmemiş gibi görünür ve hareketsizdir. Bilinmeyen bir malzemeden yapılmış görünmez bir duvarla çevrilidir. Bir kanal ve birkaç sokaktan ibaret olan bu yerin Zetterstrøm'un Kopenhag'da yaşarken oturduğu semt olduğunu öğreniriz. Dışses bize Bölge'nin içine doğru nasıl patladığını ve dış dünyayla irtibatının nasıl kesildiğini bilimsel değil de şiirsel bir biçimde izah eder. Uzaktan her şey eskisi gibi görünür fakat kimse içine giremez, oradakilere ne olduğunu da kimse bilmez. Bir zamanlar Bölge'de olan her şeyin hâlâ orada olduğu fakat eşyanın, mekânların ve kişilerin düzensizce yer değiştirdiğini öğreniriz. Zetterstrøm oraya ne zaman gidecek olsa gerçeküstü bazı olaylara şahit olur. Bölge gizemli bir varlık olarak sunulur bize. Uzaktan aynı görünür, içindekiler de oradadır fakat erişilemezler. Bölge'nin Zetterstrøm'un hafızası olduğu bize söylenmiştir, dolayısıyla bu özellikleri Bölge'yi kafamızda hafızasını kısmen kaybetmiş bir insana dönüştürür.

Zetterstrøm'un evini ve eski dostlarını hatırlamadığı, adına verilen resepsiyonda, yani gelir gelmez ortaya çıkar. Adam da aynen Bölge gibi dışarıdan eskisi gibi görünür fakat kimseyi tanımaz. Geçmişinin çalındığını ve Bölge'de tutulduğunu kendisi de şaşırarak öğrenir. Zetterstrøm Bölge'ye girdikten sonra biz de Bölge hakkında daha fazla şey öğreniriz. Fakat Bölge seyircinin kafasında bir türlü şekillenmez çünkü Bölge'ye her girdiğimizde başka bir manzarayla karşılaşırız. Bölge'de olaylar, birbiriyle ilgili görünmeyen (ve yan yana durmayan) örneğin bar, ağaçlık, ofis, depo ve kanal kıyısı gibi yerleri tekinsizce birbirine bağlar. Gece kulübü gibi görünen bir yerin iç kapısı el değmemiş gibi görünen bir ağaçlığa açılabilir. Hiçbirinin diğerine göre gerçek konumunu bilmeyiz. Aralarında ortaklık kuramayız. Bölge karakterin tüm çocukluk ve gençlik hatıralarını barındırmasına rağmen bu mekân parçalarını hayalimizde birleştirmemize yardım edecek hiçbir kişisel, yerel ya da kültürel unsur görmeyiz oralarda. Kadına rastlama ihtimalimiz dışında hiçbir anlamı ya da bütünlüğü yoktur bu yerlerin. Birkaç farklı ayrılık sahnesi, kürtaj tartışması, tanışma, dans, intihar, doğum gibi özel bir sıra halinde ve düzende olmasa da ilişkilerinden samimi anlar,

gündelik olaylar ve trajik deneyimler izleriz. Bunlar geçmişe dönüş gibi değildir. Anlatıcı bu anıların Bölge'de tekrar etmeye devam ettiğini söyler bize. Anılar Zetterstrøm'un anıları olmasına rağmen onsuz var olabilir fakat Andrea'sız var olamazlar. Dolayısıyla Bölge Andrea var diye vardır. Film boyunca kadın ve hafıza-mekân Deleuze ve Guattarici bir bütünlük oluşturur. Şimdi bu bütünlüğün estetiğine bakalım.

Hafızanın Kurgu, Işık ve Müzik Yardımıyla Beden Bulması

Allegro bize açık açık neler olup bittiğini anlatmak yerine yerler, olaylar, kişiler ve kavramlar arasında görsel ve mekânsal metaforlar yardımıyla ilişkiler kurar. Hafıza, kutu, mezar, hapis ve ev arasında kurulan bu ilişkiler tekinsiz bir benzerliğe dikkat çeker. Karakterler unutulmuş ya da ölmüş kişilerden kalan anılar gibidir. Zetterstrøm'un duygusuz (*deadpan*) oyunculuğu sayesinde hakkında bildiklerimiz çok sınırlıdır. Uzaktan bakınca sadece aşırı derecede mükemmeliyetçi ve hırslı bir piyanisttir bu adam. Duygularını ve düşüncelerini anlayamayız, en basit gündelik olayda bile nasıl hareket edeceğini bilemeyiz. Zetterstrøm'a hep yabancı kalırız, duvar gibidir, hiç değişmez, çok mecbur kalmadıkça tepki vermez, konuşmaz. Bedeni katıdır, esnemez. Piyanistin bedeni Irigaray'in duvara benzettiği çoğunluksal beden gibidir. Onun bedenini düşünmemiz bile istenmez, piyanosunu karanlıkta çalmaktadır. Bedenden soyutlanmış bir deha, saf bir yetenek olarak sunar kendisini. Bu beden doğumla, ölümle, doğayla ilişkilendirilmek istemeyen ve buna mani olmaya gücü yeten çoğunluksalın bedenidir. Çoğunluksal olan için duymak ve görmek istemediği olayları ve kişileri hikâyeden çıkarmak, hikâyeyi istediği gibi değiştirmek mümkündür. Piyanist kendi hikâyesinin beğenmediği kısımlarını bir kutuya kapatmış, çekip gitmiştir. Fakat Andrea'nın Bölge'yle kurduğu bütünlük adamın hikâyesindeki eksikleri bize göstererek bu ataerkil düzenin ezberini bozar. Bölge'ye girebilmek herkesin harcı değildir. Zetterstrøm bile, ki anlatıcının iddiasına göre oraya girmesi gereken bir kişi olduğu halde, çok tuhaf yöntemlerle zar zor içine girebilmiştir. Bölge'de orada çalışanlarla, yaşayanlarla hatta Zetterstrøm'a yol soranlarla bile kar-

şılaşırız. Bölge'ye içinde yaşayanlar da bir anlam veremez. Bölge' de odalar, dükkânlar, binalar ve sokakların yerleri, işlevleri ve adları durmadan değişir. Bölge'ye dışardan kimse giremez. Gelgelelim Bölge hikâye dünyasında en çok girip çıktığımız, en tanıdık ve tek tanıdık yerdir. Boe mekân düzenlemeleri ve imgelere ilave anlamlar yüklemek için alışılmadık bir kurgu yöntemi kullanır. Bölge'nin ideal ev/ülke kavramını yurtsuzlaştırması bu kurgu tekniği sayesindedir.

Bölge'nin gerçeküstü havası en çok ölçek atlamalarında, örneğin aşırı yakın plandan aşırı geniş açıya bağlanan çekimler sayesinde güçlenir. Aşırı ölçek atlaması alıştığımız çekim tekniğine aykırıdır. Alıştığımız yapıda bir çekimi kendinden bir ölçek yakın ya da bir ölçek uzak çekimler takip eder. Bu teknik mekân bütünlüğünü kurmak ve bu bütünlüğü korumak için gereklidir. Alıştığımız yapı film aygıtının gündelik algıya yakın olma çabasıyla şekillenmiştir. Ölçeklerin birer ikişer büyümesi sayesinde nesnelere ya da kişilere belli bir hızda yaklaşır ya da uzaklaşırız. Bu sayede özel olarak dikkat etmesek bile karakterlerin içinde bulunduğu mekânı hayalimizde rahatça canlandırabiliriz. Kameranın bir ölçekten diğerine hareketi seyirciye herkesin birbirine göre konumu ve aradaki mesafeler hakkında fikir verir. Ölçek atlayarak ilerlemek, hele de bu filmde olduğu gibi aşırı bir biçimde bir uçtan diğerine sıçramak tamamen farklı bir algı yaratır. Belirsizlik ve kafa karışıklığına sebep olur. Bölge'de bu tip atlamalara çok sık şahit oluruz. Film örneğin Zetterstrøm'un yüzünün aşırı aydınlık ve yakın planından onu tamamen karanlıkta bırakan, küçücük, uzak ve tek başına bir figür olarak gösteren aşırı geniş ölçekli bir plana atlar. Adam bir çerçevede dokunma mesafesindeyken, bir sonraki çerçevede elimizden kaçıvermiştir. Bu geçişler tipik film mekânından beklentilerimizi yok sayar. Bölge kafamızda birbiriyle tutarlı parçalardan oluşmuş bir bütüne dönüşmez. Hakkında duyduklarımız da, örneğin Bölge'de her şeyin her an yer değiştirmekte olduğu gibi detaylar bize yardım edeceğine olayı karmaşıklaştırır ve kurgunun yarattığı tekinsizliği destekler. Bölge tek tanıdık yer olduğu halde bir türlü tam olarak kavanamaz. Buraya ne zaman girilse hem mekân bütünlüğü hem aidiyet hissi yitirilir.

Bölge tekinsizliğini kurgu kadar ışık kullanımına da borçludur. Işık oyunlarını en güzel görebileceğimiz sahne arabada geçen tartışma sahnesidir. Bu sahnede çift hareket halinde bir arabanın içinde karşılıklı konuşmaktadırlar. Fakat zaman zaman diyalog halinde değillerıniş gibi bazı cümleler sanki söylenmez, bazıları sanki duyulmaz. Neler olup bittiğini anlayamayız. Kadın hamile midir, bebek mi ister, kürtaj mı olmuştur, olmak mı ister, adam kadını kürtaja mı zorlamaktadır, ilgisiz midir yoksa karasız mıdır bilmeyiz. Gebelik ve kürtaj geçmişte midir gelecekte midir onu bile çıkartamayız konuşulanlardan. Aralarında geçen diyalog konuyu netleştireceğine daha da belirsizleştirir. Kürtaj hadisesi Bölge'de yaşanan kopuk bir olay olarak kalır. Bu tür kopukluklar sayesinde geçmiş ve gelecek arasındaki farkın önemi giderek azalır. Kürtaj ya olmuştur ya olacaktır; hem geçmişte hem de gelecektedir. Böylelikle olay enginşimdiki zamanın bir parçası olur. Bu sahnede ışık diyalogdaki boşlukları doldurur.

Arabada geçen bu sahnede kadın ve adamın yakın planlarını açı/karşı açı düzeninde izleriz. Hareket halinde bir arabanın içinde oldukları gibi bir izlenim vardır fakat ikisi de arabayı sürer gibi görünmezler. Kimse yola bakmaz. Ya camdan dışarı doğru ya da birbirlerine bakarlar. Arka plan oldukça karanlıktır. Karakterleri orta yakın, yakın ve aşırı yakın çekim ölçekli planlarda görürüz. Arabanın içine sadece yanından geçilen sokak lambalarının kayıp giden ışığı vurur. Çerçeveye bir taraftan girip diğer taraftan çıkan soyut lekeler de yola sarkan dallardaki açık yeşil yaprakları çağrıştırarak arabanın hareket halinde olduğu izlenimini pekiştirir. Bu yapraklar farklı şeffaflık derecelerindedir. Bazıları kadınla adamın imgelerinin üzerinden geçer, bazılarıysa arkalarından akar. Bu akış zamanın geçişi gibi görünür göze. Geçmişi gelecekten ayıramadığımız bu sahnede zaman sanki sabit bir hızda bilmediğimiz bir yöne akar gibi yapmakta ve her şey değişmektedir. Bu sahnede konuşulmayan (belki de açıklanamaz) duygular ışık sayesinde göze görünür olur. Sahne boyunca yüzlerine vuran yol ışığının hareketi yüzlerinde çeşitli gölgeler oluşturur. Hiç hareket etmeseler ya da yüz ifadelerini değiştirmeseler bile ışık sürekli yüzlerinden kaydığı için, yüzleri durmadan değişir. Bazen gözleri elmacıkkemiklerinden kaşlarına

kadar büyük siyah lekelere dönüşür ya da fazla ışık yüzünden yüz çizgileri silinir. Yüzleri bembeyaz kalır; dudakları, gözbebekleri ve burun delikleri silik lekelere dönüşür ya da tamamen kaybolurlar.

Deleuze ve Guattari yüzün kolayca buyurgan ve çoğunluksal olabildiğini iddia ederler. Bu çoğunluksallık bireyin ne söylediğinden ve yüzünün neye benzediğinden bağımsızdır. Yüz bize hitap eder. Bir kişiyi yüzüne bakarak dinleriz. Karanlıkta en çok karşımızda bir yüz belirince korkarız. Uzaktan da olsa yüzünü bize dönen ve bize bakan kişiyi fark edebilir, yüzünü bize dönüp konuşmaya başlayan kişiyi hiç düşünmeden dinlemeye başlayabiliriz. Bu sebeple çoğunluksal olan genellikle azınlıksal olanın konuşmasına hatta görünmesine bile tahammül edemez. Yüzün bu gücü ifadesinden ve niyetinden bağımsızdır. Bu yüz bizi ezen yıkıcı bir gücün kızgın bakışı ya da sevilen bir dostun tebessümü olabilir. Nasıl görünürse görünsün çehre bir binanın ön cephesi gibidir; bizi korkutabilir, kandırabilir ve bize istediğini yaptırabilir. Deleuze ve Guattari bu çehreselliği kırabilmenin yüzü "duvarda karadelikler" olarak görebilmekle mümkün olduğunu söylerler (1980: 189-211). Bu deliklerin çağrıştırdıkları şeyler ve dolayısıyla üzerimizdeki etkileri çok değişkendir. Deleuze ve Guattari'ye göre yüzlere bakarken aslında duvarda değişen karadeliklere baktığımızı fark etmek çok olumlu bir yurtsuzlaşma sağlar. Bu yüzün buyurganlığını kırar ve konuşanı dinleyenle aynı konuma getirir. Karadelikleri fark edince yüzden korkmaz oluruz. O yüzün söylediklerinin mutlak doğrular olduğuna hatta bizim söyleyebileceklerimizden üstün olduğuna inanmayız. Yani yüzün maskesi düşmüş ve dolayısıyla bize hükmeden gücü kaybolmuştur. Hiyerarşik toplumlarda gündelik hayatta bu fikrin geleneğe yerleşip kalmış izlerine rastlamak mümkündür. Kültürden kültüre ufak tefek farklılıklar göstermekle birlikte genel olarak azımsanan gruptan birinin üstün olduğuna inanılan kişinin yüzüne "dik dik" bakarak konuşması çok büyük terbiyesizlik ve saygısızlık olarak kabul edilir.

Allegro'daki ışık oyunu sayesinde bu çehreselliği fark ederiz çünkü yüzler arada fazla ışık yüzünden düz duvara dönüşmekte ve gözümüzün önünde karadelikler oluşmaktadır. Karadeliklerin boyutları ve şekilleri değişir. Sanki birçok başka yüz birbirinin üzeri-

ne biner ve çoğalır. Yüzlerinde birçok Andrea ve birçok Zetterstrøm görürüz. Pek çok farklı zamanda pek çok farklı şeyler yaşamış kişilerdir bunlar. Değişim içindedirler. Bu ışık oyunu aynı zamanda azınlıksal hafızayı da görünür kılar çünkü aralarında konuşulmayan gizli ya da üzücü olayları görmeye, bize söylenmeyenleri anlamaya başlarız. Andrea'nın dudağındaki parlak koyu kırmızıyı bazen ruj gibi algılarız bazen kan gibi damlar yüzünden. Yüzlerin otoriter bakışı yok olurken, çoğunluksal hafıza da yok olur. Duyulmak, hatırlanmak istenmeyen hatalar görünür olur. Hikâyeyi kendi işine geldiği gibi algılamamızı isteyen çoğunluksal hafıza yurtsuzlaşır, güvenilirliğini yitirir.



Çoğunluksal hafızanın yurtsuzlaşmasına rağmen piyanist bir oluş yaşayamaz. Kendisini kaskatı bir duvar gibi taşımaktadır ve tutkuyla bağlı olduğu müzikle bütünleşemez. Film boyunca piyano çalmak adamın kendine verdiği bir ceza gibi sunulur. Adamın müzikle olan ilişkisi yıkıcıdır. Ona göre müzik disiplin, kurallar, doğrular ve yanlışlardan ibarettir. Zetterstrøm piyano çalmaktan hiç zevk almaz. Çalışırken de gösteri sırasında da her zaman huzursuzdur. Bu huzursuzluğu seyirciye de geçirir. Kopenhag'a gelişiyle yeteneğini kaybetmiş olması onu daha da huzursuz eder. Hırslanır, öfkelenir. Ne olduğunu anlayamaz. Zetterstrøm insanüstü gibi görünen tutkusuna rağmen hiçbir zaman kendini müziğe teslim edemez. Anlatıcı Tom piyaniste müzik aşkını kanıtlamak için bir şans verir: Şehir meydanında duran oyuncak bir piyanoyu çalması halinde ona yeteneğini geri vereceğini söyler. Zetterstrøm herkesin içinde oyun-

cak piyanoyu çalmaktan çok utanır. Tabureye sığamaz, bedeni kaskatı, içi bomboş görünür. Adamın Deleuze ve Guattarici anlamda müzik-oluşu deneyimleyebilecek birisi olmadığını anlarız: "Müziksel olmayanın müzikle yüzleşebilmesi için müzik-oluşu deneyimlemesi gerekir. Müzik ve insan ancak bu şekilde birbirine kenetlenmiş iki güreşçi gibi birbirlerini kucaklar" (1980: 341). Deleuze ve Guattari müzik-oluşu insan bedeninin kendini müzikle ifade edebilmesi olarak tarif eder. Zetterstrøm ise piyanoyu hâlâ bedeninden çok ayrı bir nesne olarak görmekte ve kendini ifade etmeye değil o nesneyi kusursuz çalmaya çalışmaktadır. Zetterstrøm'u piyano çalarken izlemek üzücüdür. Piyanoyu adeta ameliyat eldivenleriyle çalmaktadır, müzikle birleşmesi mümkün olmaz, aksine film boyunca adamın müzikle arasındaki mesafenin asla kapanmayacağını anlarız. *Allegro*'da kadın-oluşu Andrea'yla deneyimleriz.

Bölge ve Andrea'nın Göçebe Bütünlüğü

Allegro daha önce de söz ettiğim gibi ilk bakışta ulusal söylemle bağlantılı bir okumaya elverişli görünür. Zetterstrøm yurttaşlık vazifelerini bırakıp kaçmıştır. Ataerkil düzenin ideal baba figürü olan Tom ona tatlı-sert yol göstermekte ve bir yandan da kadınına ve evine sahip çıkmadığı için kendisini suçlu ve borçlu hissettirmektedir. Bu yapıda düşünülünce Bölge çoğunluksal hafızayı temsil eder. Şehrin ortasında herkesin gözü önünde duran fakat hiçbir şekilde dokunulamayan ve açılamayan bir kara kutudur. Sorgulamadan korumamız, onarmamız, yaşatmamız gerekendir. Var mıdır yok mudur onu bile bilemeyiz. Merak etmeye cesaret edemeyiz. İçimize korku salan çoğunluksalın yıkıcı gücüdür Bölge. Filmin sonuna kadar Bölge'nin bir başka mucizeyle düzeleceği ve ideal evin yeniden kurulacağı (dolayısıyla ulusal değerlerin haklı çıkarılacağı ve yeniden üretileceği) ümidini taşımak mümkündür. Silik de olsa bir mutlu son beklentisi vardır: Piyanist evine döner ve sevdiği kadına sahip çıkarsa, yeteneğini geri alacaktır. Bu okuma ayrıca kürtajın sıradan bir operasyon olarak değil en önemli travmatik olay olarak sunulmasını da açıklar. Gelgelelim filmin bu okumayı haklı çıkarabilecek bir finali yoktur.

Bölge bize bu idealin kandırmaca olduğundan başka bir şey söylemez. Bölge'ye girince içindeki tutarsızlıkları görme şansımız olur. Bölge gidilecek tek yerdir ve yaşanması en imkânsız görünen yerdir. Tekinsiz bir araftan ibarettir. Bölge sadece ataerkil düzenin ideal evine ve ideal ailesine olan kör inancı yerinden etmek için vardır. Bölge sayesinde bir ideali saplantı haline getirmenin yıkıcı ve negatif etkilerini görürüz. Filmin finalinde erkek kadını sokaklardan kurtaramaz, aksine kadın erkeği ideal ev/ülke fikrinden kurtarır. Çiftin kurtuluşu mutlu bir yuva ve doğru eşler değil, bunların saplantılı beklentisinden kurtarılmaktır. Bu kurtuluş Andrea'nın Bölge'yle kurduğu Deleuze ve Guattarici bütünlük sayesinde gelir. Bu bütünlükte Andrea kadın-oluşu deneyimlerken hafıza-mekân azmlıksal bir direniş alanına dönüşür. Şimdi Bölge'yi bir direniş alnına çeviren bu bütünlüğe bakalım.

Bölge *Allegro* filmindeki en önemli mekân ve hikâyenin odak noktasıdır. Sadece ana karakterlerimizin buluştuğu yer olmakla kalmaz kendisi de bir karakter gibi hareket eder, harekete geçer, değişir ve olayları değiştirir. Hem erkek hem de kadın karakterin bu mekânla gizemli ve hayati bağları vardır. Mekân bize adamın hafızası olarak açıklandığı halde biz mekânı kadına ait olarak algılarız. Çünkü mekânla uyumlu bir beraberlik içinde olan kadındır. Piyanist Bölge'ye girmeyi beceremez, girince orada yolunu bulamaz. Bölge Zetterstrøm'a çok tuhaf gelmektedir. Aslında Bölge Andrea dışındaki tüm karakterlere çok tuhaf gelir. Elbette Bölge'nin içinde yaşayanlarca artık kanıksanmış bir tuhaflık bu, fakat Andrea'nın farklı bir ilişkisi vardır mekânla. Andrea mekânda kendini tuhaf hissetmez, kaybolmuş ya da şaşırmış gibi değildir. Andrea ne olup bittiğini bilir ve her zaman Bölge'de çok rahat hareket eder. Kadının bu tekinsiz alandaki rahatlığı mekânla kurduğu bütünlük sayesindedir. Rahatlığı bozan tek şey piyanistin beklenmeyen geri dönüşüdür. Ne Bölge ne de Andrea birbirleri olmadan var olabilirler ve birleşmelerinden sıradan bir kadınla sıradan bir mekândan çok daha fazla şeye muktedir oldukça farklı bir yapı ortaya çıkmıştır.

Zetterstrøm Bölge'ye girmek istemez, zorla gönderilir. Orada ne yapması gerektiğini de bilmez önce. Piyanist her ne zaman Bölge'ye girse Andrea'yla rastlaşana kadar hiçbir şeye anlam veremez. Hi-

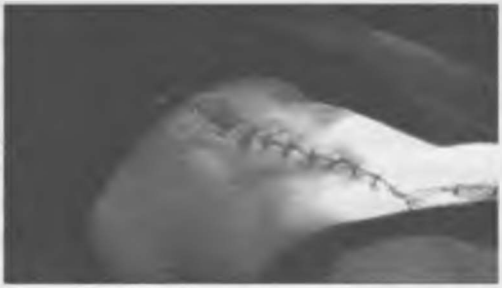
kâyeyi ilerletecek olan Andrea'nın varlığı ve adama görünmesidir. Zetterstrøm kadını görür görmez efsunlanmış gibi sebebini bilemeden takip etmeye başlar. Her girişte Andrea'ya biraz daha yaklaşır. Tom bize kadının hatırlanmak istediğini ısrarla söylese de Andrea işbirliği yapmaz, Zetterstrøm'dan kaçar. Kadın mekânın ona yardım ettiğini ve edeceğini biliyor gibidir ve her şeyi mekâna bırakmıştır. Kadınla mekân arasındaki bağ ilk takip sahnesinde kurulur. Bu sahnede kadınla mekânın birbirinden ayrılmaz olduğunu anlarız. Bu sahnede Andrea Zetterstrøm'un her baktığı köşeyi dönüp kaybolmaktadır. Adam ne yöne yürürse yürüsün, ne tarafa bakarsa baksın, karşı açıda bir kadın gözden kaybolur. Bu sahnede gördüklerimiz Andrea'yla geçmişte yaşanılanlar değildir. Andrea fiilen o sırada oradadır ve o an olanlara tepki vermektedir. Bölge'de saklı olan anıların korunmuş bir biçimde adamı beklemediğini, orada kendi hayatlarını yaşayıp değişmekte olduklarını bu sayede anlarız. Andrea her yerdedir ve Zetterstrøm'la ortak geçmişlerinde yaşadıkları, konuştukları, hayal ettikleri olaylar hafıza-mekânda tekrar tekrar yaşanmaktadır. Bölge tüm olasılıkları aynı anda var eder. Geçmiş ve gelecek ayrımından kurtulur, kendimizi Deleuze ve Guattarici bir engin-geniş zamanda buluruz. Erkek karakterin ezberi bozulur, tutunacak bir dal bulamaz. Kendini yepyeni ilişkiler içinde ve devamlı değişim halinde bulur. Zetterstrøm neden girdiğini bilemeden sürekli Bölge'ye girmekte ve neden koştuğunu bilemeden hiç tanımadığını düşündüğü Andrea'nın peşinden koşmaktadır.

Bölge'de geçen en sembolik sahne çiftin nihayetinde "tanıştıkları" sahnedir. Bu sahne Zetterstrøm'un eski evinin önünde geçer. Zetterstrøm ve Andrea'nın tanışmaları beklendiği gibi oldukça tuhaftır. Bu olay o sırada yaşanmaktadır ve herhangi bir kısmının çiftin geçmişinden bir hatırayla uzak yakın ilgisi olup olmadığını öğrenemeyiz. Sahne Zetterstrøm'un bir zamanlar yaşamış olduğu evin önüne gelmesiyle başlar. Zetterstrøm her nasılsa oranın kendi evi olduğunu bilir ve içeri girmek ister fakat anahtarını bulamaz. Eviyle ilgili pek çok detayı hiç hatırlamaz, bu yüzden oldukça şaşkın bir vaziyettedir. Andrea ona yaklaşır ve yardımcı olmaya çalışır. Anahtar bulunamaz. Kadın Zetterstrøm'u biraz sakinleştirir ve kaldırım kenarında otururlar. Kaldırım kenarına oturmalarını takiben araların-

da samimi bir yakınlaşma başlar ve bu noktada kamera biraz daha alıştığımız şekilde davranır. Giderek onlara yaklaşır, ölçekler tekinsiz şekilde genişten yakına atlamaz, karşı açılar daha anlamlıdır. Birbirine âşık bir çift izleriz kısa bir süre, öpüşüp koklaşan, mutlu. Filmdeki tek mahrem an bu sahnede kaldırımda yaşanır. Eve girilememiştir, yani onları çok mutlu bir son beklemez.

Bu sahnede aralarında geçen diyalog az çok tutarlıdır fakat ne deneyimlediğimizi anlayamayız. Kamera eldedir. Heyecanlı ve karmaşık bir şekilde hareket etmektedir. Çerçeveler alışık olduğumuz kompozisyon ve ölçeklere sahip değildir. Bazı planlar bağlantısız görünür onlara neden baktığımızı bilmeden bakarız. Karakterler çerçevenin sınırında dururlar ve çok sık çerçeveden dışarı çıkarlar. Konuşmaları sanki hayal, hatıra ya da kâbustur. Her ikisi de hatırlayamadığı bir hikâyeyi anlatmaya çalışır gibidir. Bazı boşlukları dolduracak malzeme yoktur. Sanki farklı zamanlarda farklı biçimlerde anlatılmış bir hikâyenin birbiriyle tutmayan parçaları hikâyenin önüne geçmiştir. Engin-şimdiki zamanda olay hem geçmişe hem de geleceğe doğru baştan yazılmaktadır. Olayın garipliği film biçimine de yansır. Kurguda sebepsiz görünen atlamalar ve hiçbir şeyin karşılığı olmayan karşı açılar vardır. Karşı açıda kimi zaman karanlık ve boş bir mekân, kimi zaman kadını ya da erkeği görürüz fakat konuşma olmaz. Bu planlar aralarında geçen diyaloğa sesini duyamadığımız bir üçüncü kişi ekler. Bu sayede Bölge'nin karanlık köşeleri kadınla adamın arasındaki iletişimin bir parçası haline gelir. Zetterstrøm sadece kadınla değil bir bütünlükle diyalog halindedir. Sahne boyunca kadınla adamın nereye baktıklarını, ne düşündüklerini ve ne yapmakta olduklarını tam olarak anlayamayız. İçimize kadınla adamın birbirlerine ya da o eve ait olmadıkları duygusu yerleşir.

Bu samimiyetin ardından birbirinden bağımsız gibi görünen birçok olay izler Zetterstrøm. Andrea kanala atlayıp intihar eder. Nehirden çıkan otopsi yapılmış bir ceset doğum yapar. Toplanan kalabalık kurtarma ekibinin elinde sağlıklı bir bebeğin ağladığını izler hayretle. Zetterstrøm Bölge'yi terk eder. Bölge ideal ev/ülkenin antitezi gibidir, yerleşilemez, içinde hiçbir şey aynı kalmaz. Film bize ideal ev/ülkenin dışardan normal görünen karanlık tekinsiz bir kutu hatta *çok sıkıntılı bir kayıp eşya* bürosu olduğunu söyler.



Başladığı gibi sembolik alanda biter film, anlatıcının mekânına geri döneriz. Bu defa Zetterstrøm'un çocukluğunu görürüz: Geniş açılı bir planda loş bir odada boş kutularla oynamaktadır. Kamera vinçle sahneden uzaklaşır ve dev bir mekânın tamamının kutularla dolu olduğunu fark ederiz. Kamera da o kutulardan birine girer; dolayısıyla film başladığı gibi kapanmış, seyirci de filmdeki karakterler gibi kutusuna girmiş, ortadan kalkmış olur. Her birimizin böyle bir kutuda olduğunu söyler film bize.

Andrea'nın istemeye istemeye açtığı bu kutunun içinde neler döndüğünü *Diğerleri*'nde yakından görme şansı yakalarız.

DİĞERLERİ: ŞİMDİKİ ZAMAN

Ülkemizde *Diğerleri* adıyla gösterilen *The Others* (Ötekiler) eşi savaşa giden Grace'in (Nicole Kidman) yaşadığı sıkıntıları anlatır. Savaş çok uzun sürmüş, hizmetçiler kaçıp gitmiş, kadın kocaman bir malikânede iki küçük çocukla tek başına kalmıştır. Çocuklar ışığa karşı aşırı duyarlıdır. Grace çocuklarının üstüne titrer ve daima onlar için en doğru olduğuna inandığı şekilde hareket eder. Kendisi evi çekip çevirmeye yetişemediği için üç yardımcı tutar. Ev hem perili gibidir, hem de bir olay olmuştur fakat ne olduğunu kimse bilmez ya da söylemez. Grace çocukların bu konuyu açmasını yasakladığı için hiçbir şey öğrenemeyiz. Bu arada başka bir boyuttan varlıklar yani "ötekiler" Grace ve ailesini huzursuz etmeye başlar. Film boyunca neden korktuğumuzu tam olarak bilemeden, evin ve bahçenin her

köşesinde korku dolu anlar yaşarız. Filmin sonunda öğreniriz ki seyircinin hikâyeyi takip etmeye başlamasından önce kadının sabrı tükenmiş, çocuklarını boğmuş ve kendisini vurup öldürmüştür. İzlemekte olduğumuz kişilerin hayalet olduğu ve evin yaşayanlar tarafından istila edildiği ortaya çıkar. Bu gerçekleri Grace filmin sonuna dek kendinden bile saklamıştır, ne olduğunu bizimle birlikte öğrenir. Grace önce yıkılır fakat hikâye kadının birçok sebeple (hem bilinmezler, hem dertler ortadan kalkmıştır) yeni hayatına ısınmaya başladığını ima eden görsellerle kapanır.

Diğerleri korku türünün ilginç bir örneği. İlk bakışta mizanseni ve kurgusuyla tanıdık bir perili ev hikâyesinden farksız, bütçesi ve görsel kalitesiyle ana akım bir korku filmi izlediğimizi düşündüren bir film. Üstelik bir tür filmi olarak dağıtılan (ve dolayısıyla tüketilen) *Diğerleri*'nin seyircisi sanat sineması çevreleri ve film festivalleriyle sınırlı değil, bu film Hollywood'un rakamlarıyla konuşabilen farklı ulusötesi ortamlarda da oldukça başarılı olmuştur. Pek çok film kritiği ve akademisyeni *Diğerleri*'ni *Kedi ve Kanarya*'dan (Paul Leni, 1927) *Altıncı His*'e (M. Night Shyamalan, 1999) uzanan bir geleneğin parçası olarak okur (Smith 2001). "Tartışmasız çok şık bir işçiliği olan film" (Chase 2003) "kan, şiddet ve abartılı efektlere başvurmaya gerek görmeksizin" (Levy 2007) "seyircinin hayal gücüne güvenip risk alarak" (McKay 2003) "türün en başarılı örneklerinden beklenenleri seyirciye en beklenmedik şekilde verir" (Biadrowski 2008). Fakat filmin hikâyesi ana akımdan alışık olduğumuz muhafazakâr korku filmi hikâyeleriyle örtüşmez. Ana akım hikâyelerde korkuya tek çare olarak sunulan din ve savaş bu filmde korkunun hem sebebi hem sonucu olarak verilir. Film, *Allegro*'da olduğu gibi, çoğunluksal olanı rahatça tartışmaya açabilmek için fantastik bir türe yaklaşmıştır. Amenábar bir söyleşide hedefini şöyle özetler: "Bütün bu mizansen aslında ailenin karanlık tarafı, ilişkiler, çocukların nasıl eğitildiği ve bunun doğru olup olmadığı gibi konuları tartışabilmek için bahane" (Crowther 2001).

Film dinsel ve ulusal değerleri açıkça tartışmaya açar. Özellikle dine karşı tavrı ana akım korku türünden beklemediğimiz bir çıkıştır. Genelde korku filmlerinde din bir kalkan, hatta silah görevi görür. Vampirleri etkisiz bırakan haçlar, şeytanların giremediği kilise-

ler, sadece kötüleri yakan kutsal sular, kalkan gibi çalışan okunmuş muskalar kadar dinibütün olmak, temiz ahlak, bekâret ve muhafazakârlık hayatta kalmakta en önemli unsurlardır. *Diğerleri*'ndeyse tam aksine dinsel nesne ve ritüeller bizi rahatlatacağına daha çok korkutur. Zaten bütün felaketler babaları cephede savaşan dindar ailenin başına gelmektedir. Bu perili ev kayıp bir askerin arafı, tutunacak tek hatırasıdır. Bu filmde görebildiğimiz bütün mekân aslında hem askerin yegâne hayali hem de kadını hapseden hafıza-mekândır. Savaş filmlerinin kahraman askeri bu filmde korkunun kaynağı ve sonucu olarak gösterilir. Savaş sözde İkinci Dünya Savaşı'dır. Amenábar filminde Hollywood'un katkılarıyla Amerikalıları tekrar tekrar kahraman ilan eden bu savaşı kullanarak, askerin temsil ettiği değerleri felaketin sorumlusu ilan eder. Son zamanlarda popüler sanat sinemasını korku türüne yanaştıran, *Pan'ın Labirenti*'nden (Guillermo del Toro, 2006) *Gir Kanıma*'ya (Tomas Alfredson, 2008) politik göndermeleri olan hikâyelere korku türünde yer aranmasını sağlayanın bu film olduğunu iddia etmek yanlış olmaz. Film bu zengin dokusu, gişe başarısı ve ödülleriyle ilginç bir malzemedir. Hakkında yazılanlar da beklendiği gibi oldukça uzun bir zaman aralığına ve farklı disiplinlere yayılmıştır. Film pek çok akademisyen tarafından aralarında şizoanalitik çerçeveler de olan çok farklı bakış açılarından okunmuştur. Ben bu okumada sadece mekân ve kadın karakter arasındaki ilişkiyle ilgileniyorum.

Alejandro Amenábar mekân seçimini şöyle açıklar: "Yapımcılarım senaryonun Anglosakson bir atmosferde çok daha anlamlı olacağını, hikâyenin Akdeniz'den ziyade eski bir Viktoryen İngiliz eviyle ilgili olduğunu söylediler" (Crowther 2001). Kâbusumuz olan bu İngiliz evi birkaç farklı mekânın karışımından oluşmuştur. Bunlardan en önemlileri Kuzey İspanya'da Santander'deki Los Hornillos Sarayı ve New York'ta Long Island'daki Oheka Kalesi'dir. Bu kale sinema tarihinin önemli anlarına şahit olmuş, örneğin *Yurttaş Kane*'in (Orson Welles, 1941) dillere destan şatosu Xanadu'nun bazı parçaları Oheka Kalesi'nde çekilmiştir. *Diğerleri*'nde hikâye dünyası özel bir savaştan ziyade genel olarak savaş halinde olmanın travmasını anlatmak için düzenlenmiştir. Bu anlamda güneşli Akdeniz yerine Kuzey'de olmak sadece Gotikten ilham alan Viktoryen

mimarisiyle değil kasvetli ve sisli havasıyla da depresyon ve travmayı anlatmak için çok daha elverişlidir. Hikâye İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Jersey'de geçer fakat biz çerçevede özellikle bu yer ya da bu savaşa dair hiçbir detay görmeyiz ve duymayız. Seyircinin hayalinde bu savaş herhangi bir savaştır. Bu filmde olanlar her savaş sırasında olabilir, asker yolu beklenen her ev aynen bu ev gibi kâbusa dönebilir.



Filmin mekân düzenlemesinde askerin zaferle dönüşünü bekleyen sıcak bir yuva yaratmaya hikâyenin hiçbir noktasında niyetlenilmez. Ev içindekilere çok büyüktür, geniş odaları ve yüksek tavanlarıyla çok soğuk ve başedilemezdir. Çocukların rahatsızlığı sebebiyle pencerelerde her zaman kalın perdeler örtülü ve içerisi hep çok karanlıktır. Dış mekânlarsa daima sisli ve pusludur. Bütün hikâye evin içinde, bahçesinde ve etrafındaki ağaçlıkta geçer. Grace dışarı çıkmayı dener fakat başaramaz. Bu ev giriş bölümünde analiz ettiğim *Gemide* filmindeki gemi ya da *Allegro*'daki Bölge gibi tecrit edilmiş sembolik bir ev/ülkedir. Acımasız ve oransız mimarisi, uyulması gereken katı kuralları ve bakımsızlığıyla en az Bölge kadar tekinsizdir. Mekândaki sıkıntı *Allegro*'ya benzer şekilde kapı ve anahtar sembolleriyle anlatılmıştır. Ev kilitli tutulması gereken kapılarla doludur. *Allegro*'nun bir sahnesinde kullanılan anahtarsızlık yani girilemez ve çıkılamaz ev/ülke imgesi *Diğerleri*'nde film boyunca tekrar eden bir motiftir. Kapalı tutulması gereken kapılar ve kalın perdeler, karakterler kadar hareketli ve olaylara dahildir.

Diğerleri'nde *Allegro*'da olduğu gibi film boyunca bir anlatıcı yoktur fakat *Diğerleri* de çizimlerle ve bu çizgi canlandırmalara eş-

lik eden bir üst sesle açılır. Çocuklarına İncil'den hikâyeler okuyan Grace'in sesidir bu. Kamera karanlıkta yolunu bulup mum ışığıyla aydınlanmış çizimler üzerinde gezinmeye başlar. Yönetmenin hedefine uygun olarak, karanlıktan aydınlığa doğru yolculuğumuz bu şekilde başlamış olur:

> Bu hikâye Grace ve çocuklarının ışığa ve bilgiye yolculuğu. Bu filmde ışık bilgiyi temsil ediyor, karanlık da yokluğunun metaforu. Bu kadını inancı kör etmiş. Filmde görmeye başlıyor. (Blackwelder 2001)



Filmin başında kadının İncil'den okuduklarına eşlik eden görseller izlemek üzere olduğumuz filmden sahnelerdir. Filmin sonunu bilerek baktığımızda bu giriş Grace'in bize olan biteni anlatmak yerine bizi İncil'den bir parçayla oyaladığı, gerçeği bizden sakladığı izlenimini verir. Oysa Grace'i film boyunca yalan düşmanı, dinibütün bir vatanperver olarak izleriz. Kadın çocuklarını da dindar ve vatanperver olarak yetiştirmektedir. *Diğerleri*'nde karanlık cahilliği ve korkuyu temsil ettiği kadar dinsel ve ulusal değerlerin mutlak doğrular olarak öğretiliyor olmasını da temsi eder. Grace bazı konular hakkında şaka kaldırmaz ve bazı konular hakkında konuşulmasına bile katlanamaz. Bu açıdan düşündüğümüzde en çok Grace'i endişelendiren "güneş hassasiyeti" yani çocukları ışıktan korumamız ve karanlıkta tutmamız gerekiyor olması daha da ironik bir hal alır. Seyirci de neler olup bittiğini bilmediği için filmin sonuna dek çocuklarla beraber aynı karanlıkta kalır.

Anna Powell Amenábar'ın ışığı adeta bir karakter gibi oynattığını ve anlatının seyirciden sakladıklarını ışığın açığa vurduğunu söy-

ler: "*Diğerleri*'nde zaman algısı tıpkı hafızadaki gibi katmanlıdır: Geçmişi şimdiden, gerçeği hayalden ayıramayışımızın altını çizer" (2005: 163). Karakterlerin ellerindeki mum, gaz lambası gibi ışık kaynakları yüzlerinde *Allegro*'da arabada geçen sahnedeki gibi ışık oyunları yaratır. *Diğerleri*'ndeki ışıklar daha yumuşak hatlı gölgeler yaratır fakat etkisi benzerdir. Karakterlerin yüzlerinin algılanışını değiştirerek, yüzlerinde karanlık gölgeler oluşturur. Yüzü "duvardaki karadelikler" olarak gördüğümüz için çoğunluksal bakışları kaybolur. Grace'in çoğunluksal bakışının üzerimizdeki tahakkümü kırılır. Korkularını, yalanlarını görebilmeye başlarız (Deleuze ve Guattari 1980: 189-211).



Diğerleri de *Allegro* gibi kadınla kapalı kaldığımız karanlık kutunun içinde geçer. Bu filmde içerde neler olup bittiğine ek olarak buna neyin sebep olduğunu görürüz. Grace'in bütün tutkusu çocuklarına çoğunluksal değerleri benimsetmek olduğu için kadının azınlıksal bir direniş alanı açtığını iddia etmek ilk bakışta çelişikmiş gibi görünebilir. Çünkü Grace aslında ulusal ve dinsel değerlerin en tutkulu savunucusu ve en azimli öğreticisidir. Grace çocuklarına bu değerleri öğretmeyi her şeyin üzerinde tutar. Üstelik Grace için çocukların bunları bilmeleri yeterli değildir, Grace onların başka hiçbir şeyle ilgilenmemelerini ister. Sözünden çıkmasınlar diye onları korkutarak baskı altına alır. Grace'in nasıl bir öğretmen olduğunu gördüğümüz sahne durumu özetler. Bu sahne görsel açıdan çok sade bir sahnedir. Bir masanın etrafında Grace ve çocukları oturmuş mum ışığında İncil okumaktadırlar. Orta ölçekli planlarda karakter-

lerimizi konuşur veya dinlerken görür ve aralarında geçen konuşmayı dinleriz.

Bu sahnede Anne (Alakina Mann) İncil'deki bir hikâyeyle alay edip Nicholas'ı (James Bentley) güldürmüş ve dolayısıyla hikâye tartışmaya açılmıştır. Hikâye inancını inkâr etmek yerine ölümü seçen çocuklar hakkındadır. Anne çocukların durumu daha akıllıca değerlendirebileceğini iddia etmiş, hatta inançları uğruna ölen çocukları "aptallıkla" suçlamıştır. Anne'e göre Romalı askerlerin ne düşündüğü önemli değildir. Çocuklar pekâlâ askere yalan söyleyip, inançlarını yüreklerinde saklayabilirler. Anne tanrının bu yalanı anlayışla karşılaması gerektiğini düşünür. Grace aynı fikirde değildir. Aslında Grace Anne'e ruhlarına salmak istediği korkuyu şakalaşarak ve kıkırdayarak savuşturduğu ve bunu kardeşi Nicholas'a da öğrettiğini fark ettiği için bu kadar kızmıştır. Verilen örnek aslında sadece bahanedir. Grace ikisini de iyice korkuttuğundan ve üzerlerindeki tahakkümünü tekrar sağladığından emin olana dek onlara çocukların gideceği cehennemi anlatır. "Dünyanın merkezine yakın ve çok sıcak" olarak tarif ettiği bu cehennem Grace sayesinde çocukları daha gitmeden yakmaya başlar. Grace çoğunluksal değerlerle alay edenleri affetmez. Kadın çok acımasızdır. Çocukları iyice korkutmak için onlara gözlerini kapattırıp, hayallerinde cehenneme gittiklerinden emin olmak istemiştir. Grace'in hatalarını kabul etmesi çok uzun sürse de, mekânla kurduğu bütünlük sayesinde en sonunda yanıldığını anlar.

Filmin sonunda mekân ona ne hatalar yaptığını ve bunun tek sebebinin de korku, yani savaş ve din baskısı olduğunu göstermiştir. Bu aydınlanma mekân kadar Grace sayesindedir aynı zamanda, çünkü kadın da mekân da aslında birbirlerinden güç alırlar. Mekân sayesinde Grace neler olup bittiğini anlamaya karar verir ve cesurca karanlığın üzerine yürür. Grace'in bu birbiriyle fena halde çelişen iki yüzü, hikâyenin farklı versiyonlarını ortaya çıkararak mutlak doğruya olan inancımızı sarsar ve kendi değerlerini tek doğru olarak sunan, varlığını buna dayandıran çoğunluksal düzeni yurtsuzlaştırır. Film bize uğrunda insanların öldüğü çoğunluksal değerlerin bir kurmacadan ibaret olduğunu ve kayıp bir askerin silinmeye yüz tutmuş hafızasında kaldığını gösterir. Bu silinme hissi tozlanmış ve

rengi atmış, eskimiş eşya ve mobilya, eski tablolar, ölü insanların eski soluk fotoğrafları, kuru yapraklar, kaybolan mezarlıklarla filmin tüm atmosferine yayılmıştır.

Filmin geneline hâkim olan renk tonu da bu etkiyi artırır. İç mekânlar mum ışığı ve gaz lambasıyla aydınlatılamayacak boyutlarda olduğu için içeride çekilen planlarda karakterler daima karanlığın ortasındadır. Dış mekânlarda hava sürekli sisli ve karanlıktır. Çerçevede gördüğümüz eşya ve giysiler soğuk gri ve kahverengi tonlarında ve hemen hemen tüm karakterlerin yüzleri makyajla soluklaştırılmıştır. Bütün atmosfer bize sürekli olarak bu gördüklerimizin çok geride kalmış bir geçmişe ait olduğunu söyler fakat bu geçmiş film boyunca tepemizde asılı kalır. Bir türlü yakamızı bırakmaz. Kadının korumaya çalıştığı dinsel ve ulusal değerler bu geçmişe ve karanlığa aittir. Bunları görmemizi sağlayansa kadının hafıza-mekânla kurduğu bütünlüktür. Şimdi bu bütünlüğe bakalım.

Bütünlük: Perili Evin Perili Kadını

Diğerleri'nde mekân düzenlemesi *Allegro*'da olduğu gibi gerçeküstünün sularındadır. Bu yüzden kadın ve mekân arasındaki bütünlük de benzer şekilde kurulur. Filmin bazı sahnelerinde mekânla kadın adeta bizim bilmediğimiz bir dilde aralarında konuşuyormuş ve genellikle birbirlerine duymak istemedikleri şeyleri söylüyormuş gibidir. Kadın da, ev de kendilerinden beklenmeyen şeyleri birbirlerinden aldıkları güçle yaparlar. Örneğin Grace aslında çok korktuğu halde her kafasına koyduğunu yapar. Sonradan kilitlese bile her kapıyı açar, arkasında ne olduğuna bakar. Olan biteni görmezden gelmez. Sorunlardan kaçıp saklanmak yerine olayların üstüne gider. Grace sorunun kaynağını yani onları böyle korkutanın ne olduğunu bulmaya kararlıdır. Mekân da kadından aldığı güçle bizi sorunların kaynağına götürür. Biz Grace'i düzene, dine, savaşa ya da asker kocasına karşı bir duruş sergilerken hiç görmeyiz fakat filmin sonunu görünce bütün bunlara olan inancını tamamen yitirdiğini anlarız. Ev ve kadın çoğunluksal hafızanın bastırmaya çalıştığı gerçekleri tek tek ortaya çıkarır: Dinsel ve ulusal değerler bizi korumak için değil bizi iyice korkutup, işlerine yaradığımız sürece sömürmek içindir.



Filmin açılış sahnesinden itibaren seyirci mekânla kadının birbirinden ayrılmaz olduğunu bilir. Filmin başında Grace bize hikâye okurken gördüklerimizin bize anlatılan hikâyeyle ilgisi yoktur. Biz yaradılış hikâyesi dinlerken merdivenden çıkan çocuklar, kilitli bir kapıyı açan bir el, kâbustan uyanan birisi, hüzünlü bakışlı bir kukla gibi olaylar görürüz. Bu çizimlerle birebir örtüşen sahneler film boyunca karşımıza çıkar yani bu olaylar Grace ve çocuklarının hikâyesinden sahnelerdir. En son gördüğümüz çizim evin çizimidir ve bu görüntü gerçek eve dönüşür. Bu çerçevede evi ve göldeki baş aşağı yansımasını birlikte görürüz. Gölün yüzeyi çok hareketsizdir ve sisler içindeki evi ayna gibi yansıtır. Yansımanın da aynı baskınlıkta olması evi de göldeki yansımasını da aynı gerçekliğe ya da aynı hayale aitmiş gibi algılamamızı sağlar. Karşımızda iki ev vardır: biri hep gördüğümüz, diğeriyse daha önce görmediğimiz bir ev. Bu çerçeve sayesinde daha önce görmediğimiz bu ters duran evi görürüz. Bu çerçeve bize bu filmde bizden çoktan beridir saklanmış olan bu evi artık rahatça görebildiğimizi söyler.

Film evi ve çevresini gördüğümüz bu aşırı geniş açıdan Grace'in aşırı yakın çekim planına atlar. Aslında bu normal şartlar altında artık kanıksamış olduğumuz bize bu kadının bu evin içinde olduğunu anlatan basit bir geçiştir. Fakat aşırı ölçek atlaması kadınla ev arasında alıştığımız türde bir bağ kurmaz. Üstelik atladığımız yakın planda Grace'in yana yatmış uyuyan yüzünü dik görürüz. Kamera Grace'in hemen yanında ve yan durmaktadır. Grace gözlerini açar. Kadının gözlerini açmasıyla kamera spiral bir hareketle hem uzaklaşır hem de dik duruma geçer. Kameranın bu hareketi sırasında Grace yatakta doğrulur. Bu döngüsel hareket en az ölçek atlaması kadar mekân algımızla oynar ve bize (bir ihtimal) Grace'in kâbusundan uyandığımızı söyler. Sanki bir kapak açılır ya da bir şey yerinden oynar. Filmin ilk ânından itibaren kadın ve mekân arasındaki ilişki hakkında bir açıklama bekler duruma geçeriz. Bu kadın bu evin içindedir ve bu ev bu kadının kâbusudur. Bu his huzur hissinin tam tersidir. Evin ve kadının sebep olduğu bu tekinsizlik çoğunluksal ideal yuva kavramının antitezi gibidir. Kadının orada kalmaya devam etmesini haklı çıkaracak bir delil sunulmaz seyirciye. Fakat Grace ne olursa olsun evine çok bağlıdır.



"Buraya ideal bir ev denemez."

Grace yeni gelen hizmetçilere (Eric Sykes, Fionnula Flanagan ve Elaine Cassidy) evi tanıtırken söze bu şekilde başlar. Evin en önemli iki kuralı ışık ve sesle ilgili olanlardır. Işıkla ilgili sorunlar ve yapılması gerekenler oldukça karmaşıktır. Çocukların güneşe karşı hassasiyeti çok aşırı boyutlardadır. Herhangi bir yüzeyden

yansıyan ışık bile bedenlerinde ölümcül yaralar açabilir. Bu yüzden kalın perdelerin sürekli örtülü ve kapıların hep kapalı ve kilitli durması gerekmektedir. Evin içinde bir odadan diğerine geçerken bir kapının kilitlendiğinden emin olmadan diğeri açılamaz. Sesle ilgili sorunsa basittir: Grace'in migreni vardır ve en ufak gürültüye tahammül edemez. Çoğunluksalın ideal evindeki bu iki sorun çoğunluksal hafızanın temel sorunlarıyla benzerlik gösterir. Kendinden başkasının sesine tahammülsüzdür ve herkesin karanlıkta kalması gerektiğine inanır. Fakat film boyunca Grace'in ışığa ve sese yöneldiğini ve bunu mekân sayesinde yaptığını görürüz. Filmin iki sahnesinde aralarındaki azınlıksal iletişim göze görünür olur. Bunlardan ilki Anne'e verilen İncil okuma cezası, diğeriyse Grace'in olan bitenin sorumlusunu bulmak üzere yola çıkıp, asker kocasıyla eve döndüğü sahnedir. Şimdi bu sahnelere bakalım.

Her şey Anne'in söylediği düşünülen bir yalanla başlar. Hassas konularda yaptığı şakalarla kötü bir şöhret yakalamış olan Anne evde ötekileri görebilen tek kişidir. Bu öteki ailenin Victor adında Anne'le akran bir oğlu vardır. Anne bir gece Victor'la yatak odalarındaki perde yüzünden tartışır. Oda aynı zamanda Victor'un odasıdır ve oğlan perdelerin açık durmasını ister. Anne sabah olacakları bildiği, kendisini ve kardeşini ışıktan korumak için perde açıldıkça, kalkar kapatır. Nicholas perdenin açılıp kapanmasından çok korkar ve öteki oğlanı göremediği için Anne'in kendisini korkutmak için böyle bir şey yaptığına inanır. Kızı annesine şikâyet eder. Anne'in ötekilerden korkmaması ve olanları normal karşılaması kuşku yaratır. Anne zaten İncil'deki hikâyelerle alay eden güvenilmez bir kızdır. Annesi kızın bütün bunları ilgi çekmek ve kardeşini ürkütmek için yaptığına inanır ve Anne'in yalanını itiraf edene dek İncil okumasına karar verir. Anne de aslında annesi gibi koyu dindar olduğu için cezadan kurtulmak için bile olsa doğru bildiğini inkâr etmez. Evin her yerinden duyulacak şekilde merdivenlerde İncil okumaya başlar. Okuma üç gün sürer. Biz kızı bu sürecin sadece en başında ve en sonunda görürüz. O okurken seyirci kız yerine kızın sesinin hafıza-mekândaki etkilerini izler. Anne'in neler yapabileceğini mekân sayesinde görmüş oluruz.

Anne oluşu deneyimleyebilmek için gereken koşulların tümüne sahiptir. Filmde karşıt grup olarak sunulan ve birbirleriyle sağlıklı iletişim kuramayan farklı topluluklarla iletişim kurabilen tek kişidir. Her iki gruba da imkânsız ya da yanlış görünen olayları görmezden gelmek ya da inkâr etmek yerine anlamaya çalışır. Annesi dahil kimsenin karşısında tek başına kalmaktan korkmaz. Anne bu özellikleriyle Deleuze ve Guattari'nin kadın-oluş modeli olarak sunduğu genç kıza benzer (1980: 305). Burada ötekilere inanmamak ve dolayısıyla ötekilere inananlara da inanmamak çoğunluksal yaklaşımı, teslim olmayan Anne'se azınlıksal yaklaşımı temsil eder. Kız kendisine inanmadığı için annesine çok kırılır fakat cezasını olgunlukla kabul eder. Hak etmediğini bildiği halde cezasından kaçmaz, sadece sorun çıkmasın diye özür dilemez, gerçeği inkâr etmez ve İncil'i nefretle okumaz. Anne'in tek yaptığı annesinin sözünden çıkmamaktır. Bu cezanın sonunda olanlar olur.



Üçüncü gün Anne merdivende oturmuş yüksek sesle İncil okumaktayken Mills Hanım (Fionnula Flanagan) merdivenin altından geçer. Mills Hanım kıza acıyarak bakar, Anne de okumasını kesip kadının gözünün içine bakmaya başlar. Burada karşılıklı açılarda ikisini görürüz. Anne merdivenin altından Mills Hanım'ın durduğu yerden bakınca tırabzanların ardındadır. Kızı tırabzanın ardında gördüğümüz karede sadece yüzü görünür ve küçücüktür. Kız çok yorgun ve bıkkındır, merdiven altının karanlığı çerçeveyi kaplar. Anne Mills Hanım'la göz göze geldiği anda susmuştur. Mills Hanım o sırada Grace'in çay servisini yapar ve ona kızı artık affetmeyi dü-

şünmesini hatırlatır. Grace buna yanaşmaz ve tam o anda kızın sustuğunu fark eder ve tekrar okumasını söyler. Seyirci kızın sesinin potansiyelini bu sessizlik ânından sonra görür. Kız Grace'in uyarısı üzerine tekrar okumaya başlar başlamaz, tavandaki avize sallanmaya başlar. Grace önce yardımcı kızdan şüphelenir fakat ayağa kalkınca kızın bahçede olduğunu görür ve yukarıya neler olduğunu görmeye çıkar. Sesin geldiği oda evdeki eski eşyalarla doludur. Üzerleri beyaz çarşafla kaplı eşyalar hayaletlere benzer, Grace üzerlerindeki örtüleri tek tek kaldırır fakat odada hareket eden bir şey göremez. Evin her yerinden sesler gelmektedir. Grace merdiven boşluğuna çıktığında Anne'le konuşma tarzı tamamen değişmiş, kıza inanmaya başlamıştır. Kızın okuması dinin bizi kurtaracağını savunan çoğunluksal hafızanın bastırdıklarını açığa çıkarmıştır. Anne Grace'e bütün gördüklerini anlatır, Diğerleri her yerdedir ama Grace göremez. Tam o sırada sadece Anne'in görebildiği bu kişiler Grace'in az evvel boş olduğunu gördüğü odadan çıkıp evin her yerine dağılır. Grace merdivende Anne'in işaret ettiği odalara bakarken bütün kapılardan çarparak kapanma sesi gelir. Bu defa kapılar Grace'in yüzüne kapanmıştır. Grace bu sorunun kaynağını ne olursa olsun bulmayı kafaya koyar.

Bu filmde şu ya da bu sebeple özel olarak Hıristiyanlık eleştirisi yapılmaz. Hikâyede Hıristiyanlık İkinci Dünya Savaşı gibidir. Körü körüne inanılan dinin hangi din olduğu aslında hiç fark etmez. Film insanların yüreğine korku salarak din öğretilmesine karşıdır. Film boyunca gördüğümüz dinsel unsurlar kutsal kitap ezberlemek, dua okumak ve tespih çekmekten ibarettir. Bu unsurlar hemen hemen bütün tektanrılı dinlerde hatta bazı çoktanrılı dinlerde bile mevcuttur. Örneğin Grace küçük oğlu Nicholas'a korktuğunda tespih çekmesini tembihlemiştir. Filmde iki defa tespihe ihtiyaç duyulur; bir defa Nicholas'ın, bir defa da Grace'in tespih çektiklerini görürüz. Her iki olayda da hem korkuya yenilip tespihten medet ummak hem de tespihin yardım etmediğini görmek onları da, seyirciyi de daha çok korkutur. Grace Anne'in yalan söylemediğine ikna olunca rahibi bulup ona danışmaya karar verir.

Analiz edeceğim ikinci sahne rahibe gitmek üzere yola çıkan Grace'in kaybolup tesadüfen kocasına rastladığı ve birlikte eve dön-

dükleri sahnedir. Bu sahneyi askerin eve dönüş sahnesi olarak izlediğimizde hem tedirgin edici hem de acıklıdır. Coşkusuz ve sevinçsiz bir kavuşma yaşanır. Bu sahne kabaca filmin ortalarında yer alır. Hikâyenin bu noktasında önceki sahnede anlattığım gibi evde türlü türlü sesler duyulmakta, açıklanamaz olaylar olmaktadır. Grace çocukları için çok endişelidir. Sorunun kaynağını bulmayı ve çözmeyi kafasına koymuştur. Bunun için önce bir rahibe danışmak ister ve bir sabah yola koyulur. Evden çıktığı andan itibaren Grace'i geniş açılı planda, tepeden kuşbakışı ve çok uzaktan görürüz. Evden uzaklaşıp da ağaçlığın ortasında kalınca kamera ensesinde biter. Kadını arkadan ve orta ölçekte görmeye başlarız. Bu planda kamera usulca, sinsice arkadan sokulan gerçeküstü bir varlık gibi hareket eder. Bu andan itibaren Grace kalın bir sis tabakasının içine girer ve çerçevede kadından ve sis bulutundan başka şey göremeyiz. Grace yönünü kaybeder, oraya buraya sürüklenmektedir. Bu kısımda kamera ara ara keyfi bir yönde gerileyip sisin içine kaçar ve oradan geri dönmez. Grace her seferinde kameranın kaybolduğu yöne ilerler. Planlardan birinde kamera sanki Grace'i ellerinden tutup kendine çekerek ona nereye gideceğini söyler. Bir noktada kamera sakinleşir ve ayak sesleri duyarız.

Ayak sesinin geldiği yönde bir askerin (Christopher Eccleston) bedeni sisi yarar. Grace çok şaşırır, sevinir, kocasına sarılır, onunla konuşmaya çalışır, sorular sorar. Adam öldüğü yolundaki söylentileri geçiştirir. Genel olarak tamamen tepkisiz ve mutsuzdur. Grace ona sarıldığında her ikisinin de yüzlerine yakından bakarız, adamı görmek içimizi hiç rahatlatmaz. Adam Grace'e "evini aradığını" söyler. Kadını tanıdığından emin olamayız. Adam tepkisiz kaldıkça Grace sanki daha fazla duyguyla yüklenir, kocasını öper koklar. Seyirci hiç de rahatlatmayan bir kavuşma izler sıkıntıyla. Fakat sis temizlenir ve çift evin yolunu tutar. Daha doğrusu Grace adamı sürüklemektedir. Kamera onlardan uzaklaşır ve çifti geniş açıda epey uzaktan ve yine yukarıdan görürüz. Sanki sahnenin başında yukarıdan inen gerçeküstü varlık işini bitirip yukarı çıkmıştır. Çift evin demir parmaklıklı büyük kapısını geçtikten sonra kamera tekrar göz seviyesine iner. Evin parmaklıkları ardına girerler, çifti son olarak bu demir parmaklıkların ardında görürüz.





Bu filmde Amenábar (sonradan çoktan ölmüş olduğunu öğrendiğimiz) askerin bedenini kurgularken hem savaş hem korku filmi karakterlerinden esinlenmiştir. Asker üstü başı ve makyajıyla oldukça inandırıcı bir askerdir. Yorgun ve perişan görünür. Seyirci için bu asker kahramanlık, cesaret, ulus, ulusal değerler ve ulusal kimliğin metonimisidir. Seyirci onu bir asker olarak görür ve dolayısıyla bir askerden beklediklerini bekler ondan. Fakat bu askerin en mutlu ânı olması beklenen coşkulu kavuşma ânı bir türlü gerçekleşmez. Evine getirilen bu asker evini tanımaz. Tekrar savaşa gitmesi gerektiğinden başka pek bir şey söylemez. Dışarıdan bakınca üniforması, çantası, yüzü ve elleriyle sıradan bir askere benzeyen bu karakterin ölememişliği daha ziyade bir zombiyi andırır. İlham kaynağı Haiti folkloruna, vudu büyüleri ve efsanelerine dayanan zombinin en önemli özelliği ve diğer ölmemiş karakterlerden farkı bir merkezden yönetilmesi ve aslında kukladan farksız oluşudur. Şartlar ne olursa olsun zombi kurbandır. Vazifeye yollanmadan önce öldürülmüş ve harekete geçirilmiştir. Askerin de bakışlarında aynı boşluğu görürüz.

Hareketleri zorlamadır. Kollarını yavaşça kaldırıp karısına sarıldığında hiçbir şey hissetmediğini görürüz. Duygu ve düşünceleri alınmış gibidir. Kendi karar yetkisi yoktur. Kaynağını bilmediğimiz bir güç onu gelir gelmez, savaş bittiği halde tekrar savaşa yollar. Ana akımdan alışık olduğumuz savaş travmalarına ya da yorgunluğa benzemez olanlar. Askerin bu halinin mantıklı bir izah yolu yoktur. Ne için savaştığını ve nerede olduğunu bilmez, kimseyi kurtaracak bir hali de yoktur. Grace onun düzeleceğine inanmaktadır fakat Grace'in tüm çabasına ve ısrarına rağmen, adam birileri tarafından sürükleniyormuş gibi çekip gider. Bu askerin felaketin sorumlusu olduğu açıkça söylenmez fakat Grace bir daha rahibe gitmeye kalkışmaz, sorumlunun ne ya da kim olduğunu aramayı bırakır. Hafızamekân, olayların sorumlusunu bulmaya çıkan Grace'e kocasını, yani "korkunun sebebini" teslim etmiştir.





Grace film boyunca hiçbir noktada ulusal kimlik eleştirisi yapmaz; çoğunluksal olana direnişe niyetli bir özne pozisyonu benimsemez. Grace sadece var olmaya çalışırken karşısına çıkan engeller sayesinde biz onun içinde bulunduğu sorunları görürüz. Ne yıkıcı güç ne iktidar ne intikam peşindedir. Kendi başına (ve yıkıcı güce başvurmadan) yapması imkânsız olan işleri hafıza-mekânın açığa çıkardığı potansiyelle yapar. *Diğerleri* istisnasız hiçbir savaşın ve hiçbir dinin yanında değildir. Ulusal ve dinsel değerlerin mutlak doğru olarak sunulmasının sonucudur bu perili ev. Filmin sonunda Grace'in geleceğine biraz daha umutlu bakar seyirci, bu kadın azınlıksal bir direniş alanı açmıştır.

Allegro'da açılan kutunun içinde neler olduğunu *Diğerleri*'nde görürüz. Hafıza bölümünün üçüncü ve son filmi *Kader*'deki kadın bizi nihayet bu kapalı kaldığımız kutudan çıkarır.

KADER: GELECEK

Kader alışılmadık bir aşk üçgenini konu alır. Bekir (Ufuk Bayraktar) bir gün mobilya dükkânına halı bakmaya gelen Uğur'a (Vildan Atasever) bir anda çarpılır. Uğur da Bekir'den hoşlanır fakat kız aslında Zagor'a (Ozan Bilen) vurgundur. Zagor'sa şiddete meyilli ve sağı solu pek belli olmayan bir delikanlıdır. Hapiste de, dışarıda da yıkıcı ve düşüncesiz hareketleriyle istenmeyen pek çok olaya sebep olur. Suçlarına tahammüden cinayet de eklenince hapisten çıkma umudu kalmaz. Bekir'in bütün mal varlığı Zagor uğruna dava ve avukatlara gider. Uğur bu borcu kendi tabiriyle "orospuluk yaparak" ödeyecektir. Zagor sürekli olay çıkarıp bir cezaevinden başka cezaevine sürülmekte, Uğur'sa şehir şehir Zagor'un peşinden gitmekte ve geceleri pavyonlarda sahneye çıkmaktadır. Bütün felaketlere rağmen ne Uğur'un Zagor'a olan bağlılığı ne de Bekir'in Uğur'a olan tutkusu eksilir. Bekir arada babasına boyun eğip bir aile kurmayı becerirse de, daima kendini yine Uğur'un peşinde ve yine kendi dünyasından vazgeçmiş bulur. Bekir kadına asla sahip olamaz, fakat kadının olmadığı bir yerde var olamadığını en sonunda kabul eder ve o da kadınla beraber göçebe hayata geçer. Biz bu hikâyenin

sonunu Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet* filminden biliriz. *Masumiyet*'te orta yaşlı hallerinde tanıyıp sevdiğimiz kült karakterlerdir bunlar. *Kader*'in tüm hikâyesi *Masumiyet* filminde geçen bir replikten esinlenir. Bu sahnede Bekir (Haluk Bilginer) Yusuf'a (Güven Kıraç) açılıp, Uğur'la (Derya Alabora) yaşadıklarını anlatmıştır. Yani *Kader* Bekir'in bize anlattığı bir hikâyedir. Fakat Uğur ortalıkta yoksa hiçbir şey anlatmaz. Kadın yokken sanki o da yoktur. Bekir'in hafızasında ve geleceğinde hiçbir zaman Uğur'dan başka hiçbir şeye yer olmaz.

Bu hikâyede kadının bağ kurduğu tek mekân hiçbir zaman çerçeveye girmeyen hapishane hücreleridir. Bu hücreler hikâyenin tek istikameti olarak kurgulanmıştır. *Kader*'in mekân kurgusu diğer iki filmden oldukça farklıdır. *Allegro*'da hafıza-mekân kimsenin içine giremediği, *Diğerleri*'ndeyse film boyunca içinden çıkamadığımız bir kutudur. *Kader*'de her ne kadar hiçbiri bir evden beklediğimiz huzur ve güveni vermese de girip çıkabildiğimiz birçok ev ve pek çok kamusal mekân vardır. *Kader*'deki kadın karakter bize bu evlerin hepsinden kaçmamız gerektiğini, hiçbirinde yaşanmayacağını gösterir. Evler sevgisiz, huzursuz, güvensiz ve yabancıdır. Onlardan birine yerleşmek yerine Uğur'la evsiz kalmak ve oraya buraya sürülmek çok daha caziptir. Filmin üç ana karakteri de bir eve yerleşmek yerine hapishane hücreleriyle bütünlük kurmayı seçerler. Yanımızda Uğur olacağı için korkmayız. Hiç yerleşmemek iyi bir seçenek olarak sunulur. Uğur ataerkil ideali bu şekilde yurtsuzlaştırır. Bekir her ne zaman yola koyulsa Uğur'a gideceğini biliriz. Uğur'suz hayatın eziyetini de bildiğimiz için, Bekir yola çıkınca bir yanımızla çok rahatlarız. Uğur'un filmde gördüğümüz hiçbir mekânla hiçbir kalıcı bağı olmaz. Uğur sokaklara aittir. Onunla ancak kamusal alanlarda baş başa kalınabilir. Aslında hiçbir yerde huzurlu ya da güvenli olmadığımız halde Uğur her nerdeyse orada onunla rahat ederiz. "Bölge"sinde hiç huzursuz olmayan Andrea'dan ve perili evinden korkmayan Grace'den daha cesurdur *Kader*'in kadını. Uğur hiçbir yerden, hiç kimseden korkmaz. Dolayısıyla filmin kamusal alanları en baştan kadına aittir ve hepsi iyi kötü yaşanır yerlerdir. Bekir her ne zaman uykusundan uyanıp Uğur'un yokluğunun acısını hatırlasa, ataerkil düzenin tuzağı olan "ideal" evinden kaçar kurtulur. Uğur as-



la giremeyeceği bir kutuyla bütünlük kurarak kendisi kutunun dışında kalmayı başarmış, bizi de kurtarmıştır.

Kader bir düşmüş kadın hikâyesiyle bizi fantastik sinemanın sularından uzaklaştırır fakat bu türe yaklaşımı çok beklenmediktir. *Kader* çok tanıdığımız ve bildiğimiz bir hikâyeyi anlatır. Türk sineması aynen bu filmde olduğu gibi kaderin cilvesiyle kötü yola düşen karakterlerin hikâyeleriyle doludur. Çoğunlukla bu hikâyede sevdiğimiz esas kadın her zaman masumdur, kader kurbanıdır, bedenini para karşılığı satmayı kendisi seçmemiş, bir şekilde buna zorlanmıştır. Hikâyedeki herkes iyi bir kadının ölüm de dahil olmak üzere başka herhangi bir seçeneği varsa, böyle bir iş yapmayacağına inanır. Düşen kadının bakmak zorunda olduğu bir hasta, borcu ödenmezse öldürülecek bir âşık gibi ona muhtaç karakterler yüzünden olmuştur olanlar. Kendini başkaları için feda etmesine rağmen bu kadın çok mutsuzdur, günah içinde yaşadığına ve bu hayatın ölmekten beter olduğuna inanır. Eğer buna inanmıyorsa hikâye onu kötü kadın ilan eder ve mutlaka ya cezalandırır, ya hiç ciddiye al-

maz. Yeşilçam'ın popüler filmlerinde bir fahişe (bu işi yapma sebebi ne olursa olsun) ancak yaptığı işten ve kendinden utandığı ölçüde insan sayılır.

Bu tip hikâyelerde hasretle beklediğimiz mutlu son dürüst bir erkeğin düşmüş kadına sahip çıkarak namusunu temizlemesi ve onu evinin kadını yapmasıdır. Filmin sonuna doğru hayatta kalmayı başaran kadının ibadetvari biçimde yıkanarak, ağlayarak, makyajını silerek ya da başörtüsüyle dua ederek arındığı sahneler izleriz. Kadın evine, yani bu arınmanın ardından çoğunluksal değerlerin korunup yaşatılacağı huzurlu yuvasına girmeye hak kazanır. Bu son karede kadını film boyunca hiç görmediğimiz kadar mutlu görürüz. Dönemin veya yönetmenin politik eğilimine göre ya kocasına yemek yapar ya bir fabrikada düz işçi olarak çalışır ya da evinde namaz kılar. Bu hikâye yapısında kadın için ataerkil ve çoğunluksal değerler kendi temel ihtiyaçlarının kat kat üstündedir. Kadın sadece evinde bu değerlerin hiçbir şekilde tehdit altında olmadığı yerde rahat edebilir. Bu evin dışına çıkan kadınların başına her an her şey gelebilir ve bundan kendileri sorumludur. Bağımsız kadını tehdit olarak algılayan ataerkil söylem kadın sözü dinleyen erkeği ve erkek sözü dinlemeyen kadını hakir görür ve cezalandırır. Dolayısıyla bu hikâyelerde erkekle kadın arasında sağlıklı iletişim ihtimali oldukça düşüktür.

Yeni Türk sinemasının pek çok yaratıcı-yönetmeninden farklı olarak Demirkubuz'un eserlerinde sık sık geleneksel düşmüş kadın hikâyelerinin kıyısından geçeriz. Bu hikâyelerde pek çok karakter ve olay aynen eskiden tanıdığımız, bildiğimiz gibidir fakat Uğur aslında geleneksel bir düşmüş kadın değildir. Uğur'u ilk olarak hikâyelerinin devamını anlatan *Masumiyet* filminde olgun bir pavyon şarkıcısı olarak tanırız. Büyük Uğur'a kimse söz geçiremez, yaptığı işten utanıyor gibi görünmez, hep söylendiği gibi o hayattan kurtulmaya çalışmaz. Fakat bütün bunlara rağmen diğer karakterler tarafından her zaman saygı görür. Kadının her girdiği mekânda tartışılmaz üstünlüğü ve hâkimiyeti vardır. Ağzının içine bakılır, önünde ceket iliklenir. Bekir her şeyden önce Uğur'a olan aşkıyla gönüllerimizi kazanmıştır. *Kader* filmindeyse Demirkubuz bizi adeta mutfağa sokar ve nasıl Uğur olunduğunu gösterir. *Kader*'de Uğur'un genç-

liğine gideriz. Küçük Uğur'dan da başka kimseden duymadığımız sözler duyar, ona da çok saygı duyarız. Şimdi Uğur'un büyülü aurasını göze görünür kılan Demirkubuz motiflerine bakalım.

Uğursuz Evler

Masumiyet bir dönem filmi olmadığı için hikâyesinin filmin yapıldığı dönemde yani 90'ların ikinci yarısında geçtiği varsayılır. Demirkubuz *Kader*'i çekmeye ilk karar verdiğinde filmin 80'lerde geçip geçmeyeceği merak konusu olmuş ve 1980 askeri darbesinin Zagor'un mahkûmiyetiyle bağlantılı olma ihtimali ve beklentisi filmin hayranlarını epey heyecanlandırmıştı. Fakat Demirkubuz *Kader*'i bir dönem filmi olarak çekmek yerine zamandan ve mekândan bağımsız olarak tahayyül etmiştir. *Kader* dünyanın birçok yerinde sonsuz defalar tekrar etmiş ve edecek bir "kötü yola düşme" hikâyesidir ve bu tip hikâyeler çoğunlukla uzak kenar mahallelerde ve gecenin karanlık sokaklarında geçer. Demirkubuz'un aynı hatayı tekrar tekrar bile bile yapan karakterlerini izledikçe tarihin göz göre göre tekerrür ediyor olması bazı tarihi gerçeklerden daha çok ilgimizi çekmeye başlar. Bu döngülerin gerçeküstü ve masalsı havası sayesinde olayların her zaman her yerde az çok buna benzer şekilde meydana geldiğine ikna olmaya başlar, daha çok isyan ederiz. *Masumiyet*'le *Kader* arasında tarihsel olmasa da oldukça akılda kalıcı fakat üstü kapalı döngüsel bağlar vardır. İki film arasındaki en dolaysız bağlantı gıcırdayan kapılardır.

Hafıza kısmındaki diğer iki filmde olduğu gibi Bekir'le Uğur'un hikâyesinde de kapılara sembolik bir değer verilmiştir. Demirkubuz söyleşilerinde "kapılara takılmayın" diyerek sorulanları geçiştirse de, bu ancak daha fazla merak uyandırır çünkü kapı (gıcırtısı ve görüntüsüyle) iki filmi birbirine bağlayan en önemli unsurdur. *Kader* kapanmak bilmeyen bir kapıyla biter, hikâyenin ikinci kısmı olan *Masumiyet* kapanmak bilmeyen bir kapıyla başlar. *Masumiyet* tahliye tarihi gelen Yusuf'la (Güven Kıraç) açılır. Hapishane müdürünün odasında oturmuş, müdüre hapisten çıkmak istemediğini, dışarıda kimi kimsesi olmadığını söylemektedir. Müdür çok ağır ve ilgisiz, Yusuf çok sakin ve sabırlıdır. Yusuf odada olduğu sürece odanın

kapısı durmadan kendi kendine gıcırdayarak açılır. Kapıyı kapatırlar, yine açılır, yine kapatırlar. Her seferinde kamera kapıya döner, biz de açılan kapıya bakarız. Yusuf'un talebini yerine getirmek mümkün değildir. Yusuf o gıcırdayan kapıdan çıkıp Bekir ve Uğur'la tanışacaktır. *Kader*'in son sahnesi bu başlangıçla bağlantılı olarak kurgulanmıştır. Son sahnede Bekir Uğur'a bu sefer temelli geldiğini söyledikten hemen sonra Uğur bebeğini emzirmek için yan odaya geçer ve kapıyı kapatır. Kapı kapanmak bilmez, gıcırdayarak geri açılır. Açılan kapının ardında Uğur'la kızı Çilem'i görürüz. Uğur her iki filmde gıcırdayarak açılan kapılara gözü takılan bu iki erkeğin gelecekten tek beklentisidir. *Allegro* ve *Diğerleri*'nde yüzümüze çarpılan, sürekli kapalı durması gereken, ya da anahtarı bulunamayan kapılarla kıyaslandığında bu hikâyenin istesek de kapanmayan kapıları başka bir anlam daha kazanır. Andrea ve Grace'le açıp da içinden çıkamadığımız kutuların kapağını Uğur'layken yalvarsak da kapatamayız.

Uğur aslında bizi elimizden tutup hiçbir şeye zorlamaz. Fakat o yokken hiçbir şeyin anlamı yoktur, kalkıp arkasından gitmek zorunda kalırız. *Kader* filminde Uğur'un ortadan kaybolduğu bölümler atlanmıştır. Hikâyenin uzun uzun anlatılmaya değer bulunan kısımları kadının kaybolmasına sebep olan felaket ve sonrasında Bekir'in ona gidişidir. "Elipsis" ya da eksiltme olarak bilinen bu metot seyircinin kafasında kolayca tamamlayabileceği, genelde olaysız geçen zaman dilimleri için sıklıkla uygulanır. Dışarda bırakılan bölüm genellikle eksikliği fark edilmeyecek olaysız ya da sıradan bir kısımdır. Fakat Demirkubuz bu atlamayı sonucunu en çok merak ettiğimiz olaylardan sonra yapar. Zagor'un Cevat'ı (Engin Akyürek) sebepsiz yere öldürdüğü sahne buna güzel bir örnektir. Bu sahne bize hikâyede döne döne tekrar eden pek çok motifi bir arada yakalama ve birlikte anlamlandırma şansı verir. Bu sahne ayrıca her iki filmde de (*Kader* ve *Masumiyet*) her şeyin müsebbibi olduğu halde hep çerçeve dışında kalan Zagor'u ilk ve son defa yakından gördüğümüz sahnedir. Bu olaydan sonra Uğur'un da Bekir'in de hayatları tamamen değişir.

Hikâyenin bu noktasında Uğur genç annesi (Müge Ulusoy), felçli babası (Mustafa Uzunyılmaz) ve ergenlik çağındaki erkek kardeşi

Kudret (Hikmet Demir) ile aynı evde yaşamaktadır. Geçimlerini eve sık sık gelip giden mahallenin kabadayısı Cevat üstlenmiştir. Cevat'ın Uğur'un annesiyle olan ilişkisi gizli değildir ve kimse bundan rahatsız görünmez. Cevat bize kötü adam gibi tanıtılmaz, kavga eden ana-kızı ayırdığına ve Kudret'i kolladığına şahit oluruz. Kudret mahallenin kahvesinde çay getirip götürmektedir. Oğlanın Cevat'ın korumasında olduğu bilinir. Olay gecesi Zagor hapisten yeni çıkmış, arkadaşlarıyla kahvede oyun oynamakta, Cevat'sa Uğur'larda oturmaktadır. Cevat'ın içi sıkılır dışarı çıkar, yolda söylene söylene giden Kudret'e rastlar. Ne olduğunu sorar, cevap alamaz. Kahvede yapılan belden aşağı şakalar oğlana hep ağır geldiği için oğlanın halini buna yorar ve kahvenin yolunu tutar. Her zaman oğlanla uğraştığı bilinen ve o sırada Zagor'la iskambil oynamakta olan "kulamparaya" sorgusuz sualsiz saldırır. Adamın yalvarmasını dinlemez, kimseyi karıştırmaz, adamı yerde iyice tekmeledikten sonra paçasından sürüklemeye başlar. Zagor olaya müdahele eder. Cevat Zagor'a silah çeker. Zagor kaçmaz, silahın namlusuna dayanıp "Sıksana lan" diye bağırmaya başlar. Zagor Cevat'a iyice yanaşıp silah tutan elini çerçeve dışına iter, silah patlar.



Bu sahnede biz Cevat'la Zagor'a oldukça dar bir çerçevede orta yakın planda biraz aşağıdan bakarız. İkisinin de ellerini kollarını görmeyiz, omuzları ve yüzleri çerçevededir. Birbirlerini itiyor ya da birbirlerine dayanıyor gibidirler. İki erkek bir yandan göz göze bakışarak kendi etraflarında ağır ağır dönmektedir. Terlerler, ikisinin de yüzleri kıpkırmızıdır. Başta ikisinin yüzlerinde benzer ifadeler olur

fakat giderek Cevat'ın gözleri boş bakmaya bedeni çökmeye başlar. Uzun bir süre ikisini dans eder gibi izledikten sonra Cevat'ın karnına keser film, Zagor'un elindeki bıçağı Cevat'ın karın boşluğunda yukarı doğru zorlamakta olduğunu görürüz. Film bu kareden geleceğe atlar, biz olayın hemen sonrasını görmeyiz. *Kader*'in bu sahnesinde filmin yüz yüze bakan ve birbirine bu kadar yakın duran yegâne çiftini izlemiş oluruz. Bu çiftin erkek olmaları ve cinayetin aşırı homofobi yüzünden işlenmiş olması ironiktir. Biz filmde Uğur'u kimseyle yan yana görmeyiz. Hatta bir sahnede Demirkubuz Uğur'la Zagor'un sevişiğini Bekir'in gördüğünden emin olmamızı ister fakat o sahnede bile Bekir uzun uzun onları izlediği halde çerçevede Zagor'la Uğur'u çok uzaktan ve kısacık görürüz. Filmin bedenen çift olmakla, yan yana ve yüz yüze olmakla ilgili yegâne cümlesini söylemek Zagor'la Cevat'a kalmıştır: İki kişi birbirine sadece incitmek için bu kadar yaklaşır ve sadece bu şekilde iletişim kurabilirler. Biz bu sahne yüzünden her şeyin müsebbibi olan Zagor'u Uğur'un sevdiği adam olarak değil, ölmekten öldürmekten korkusu olmadığını kanıtlamak için Cevat'ı yok yere öldüren adam olarak biliriz.

Film uzunca bir elipsisle bu cinayet sahnesinin epey sonrasına, elinde erzak torbalarıyla derme çatma bir kulübeye gitmekte olan Bekir'e keser. Bekir Uğur'un anne ve babasını ziyarete gitmiştir. Cevat'sız kalan aile perişan vaziyettedir. Uğur'la Zagor'un hemen cinayetten sonra beraberce kaçtığını fakat Zagor'un yakalanıp hapse girdiğini öğreniriz. Uğur'un nerede olduğunu kimse bilmez. Bu cinayet sahnesi ve olayın birincil sonuçlarının olay örgüsüne dahil edilmemesi Demirkubuz'un eliptik kurgusuna ve bu filmdeki Deleuze ve Guattarici bütünlüğün nasıl oluştuğuna dair çok iyi bir örnektir. Demirkubuz bizi olacak felaketler konusunda uyardıktan hemen sonra felaketin soğumuş katılmış izlerini gösterir. Acıyı yaşamamıza ve içimizden atmamıza izin vermez. Kimseyi Cevat'ın başında ağlarken görmeyiz. Başımıza gelen felaket hakkında konuşulmaz. Hayalimizde karanlıkta ve tek başınadır felaketin tüm kurbanları. Bu atlamalar sırasında normalde bırakılmaması gereken çok önemli olayların olay örgüsü dışında bırakıldığını görürüz. Biz görmeden yuvalar kurulur, dağılır. Bekir evlenir çoluk çocuğa karışır. Bize gösterilmeyen tüm olaylar kafamızda aynı karanlık yerdir. Eliptik kurgu tüm bu

olayların aynı karanlık hücrede geçtiğini düşünmemizi sağlar. Hepsinin karanlığı birdir bizim için, çünkü Uğur yoktur yanımızda.

Uğur her gelişiyle bizi karanlıktan kurtarır. Demirkubuz bu karanlığı ayakta uyuma gibi bir durum olarak anlatır. Uğur'un yokluğunda en iyi ihtimalle TV karşısında uyuyakalınır. *Kader*'de bu şekilde oturduğu yerde uyuklayan ya da TV karşısında dalıp gitmiş karakterler çıkar karşımıza. Filmin bir sahnesinde bu uykuda olma durumu trajikomik bir hal alır. Bir gece Bekir o sırada kaldıkları otele döner ve otelin sahibi İrfan'ı (Erkan Can) TV'de *Masumiyet*'i izlerken bulur. İrfan'ın dikkatle baktığı filme Bekir de dikkatle bakar. Uzun uzun baktıktan sonra İrfan'a dönüp ne izlediğini sorar fakat İrfan bilmez, ekrana öylesine bakmakta olduğunu söyler. Kamera TV'ye doğru dönmez, Bekir'le Uğur'un, yani aslında yirmi sene sonrasının TV'den gelen seslerini duyarız. Bekir yaşlılığına uzun uzun bakar, fakat kendini tanıyamaz. *Kader* filminde Bekir tam dört defa kendi mobilya dükkânında uyuklarken ya da ayakta uyurken Uğur tarafından uyandırılır. Her uyanışında da Uğur'un ardından yollara düşer. Bu yollara düşme sadece mecazi değildir, bu sahnelerin bazılarında Bekir Uğur'un ardından fiziksel olarak dükkânı bırakıp çıkar ve sokaklarda kadını takip eder.



Çerçeve Dışındaki Hücreyle Bütünlük

Bu hikâyedeki kadının hafıza-mekânla olan bütünlüğü *Allegro*'dan ve *Diğerleri*'nden çok farklıdır. Uğur içinde olmadığı ve asla giremeyeceği bir kutuya yönelmeyi yani yerleşmemeyi seçmiştir. Bu yüzden de hafıza-mekânla asla diğer filmlerdeki gibi görsel bir bütünlük kurmaz. Biz çerçevede sadece kontrolümüz dışındaki bütünlüğün izlerini görürüz. Yani Uğur gider, biz de peşinden gideriz. *Kader* Uğur'la açılır. Kız mobilya dükkânında halılara bakmaktadır. Ağzında sakız, üzerinde kolsuz penye bir bluz vardır, saçları açıktır. Yüzü halılara, sırtı kameraya dönük oturur. Kollarından destek alıp geriye doğru yaslanmıştır. Tam o sırada Bekir uyuduğu kanapeden doğrulur. Kalkıp kıza halıları gösterir. Biz halılara bakmayız. Sadece Uğur'a bakarız. Hava çok sıcaktır, kız sürekli üstünü başını çekiştire çekiştire yellenmektedir, belini, göbeğini, göğsünü görürüz. Bekir gözlerini kızdan alamaz. Havalıdır, cilvelidir, şımarıklık eder, takılır Bekir'e. Adını sorar. Bekir kızın önünde çok eziktir, ne cesaret alıp kızın esprilerine güler ne dediklerine bir karşılık verir. Halılarla ilgili sorduğu her soruya biraz sesi titreyerek kibarca cevap verir. Uğur vedalaşıp dükkândan çıkar fakat fotoğrafları orada kalır. Bu sahnede kamera sürekli kızı takip eder ve konuştukları bölümde tüm çerçeveler kız için yapılmıştır. Bekir çerçevenin sınırlarında ve küçük bir alandadır. Sanki dükkân Bekir'in değil de kızındır. O gece Bekir dükkândakine benzer bir ürkeklikle Uğur'un evinin önünden geçer. Ertesi sabah Uğur ikinci defa dükkâna gelip onu bu sefer masasında uyurken bulur Bekir'i, uyandırır, fotoğraflarını alıp gider. Bekir de dükkânı bile kapatmadan peşinden fırlar. *Kader*'de sokaklar ve kamusal alan en baştan itibaren Uğur'a ve bütün pervasızlığına aittir. Hikâyenin mobilyacıda başlaması ve bizim dükkânda eşya yerine Uğur'a bakıyor olmamız oldukça semboliktir. İlk andan itibaren bize huzur veren, kendimizi evde hissettiren tek varlık Uğur'dur.

Bekir'in Uğur'a olan açıklanamaz tutkusu birçok açıdan *Moby Dick* adlı romandaki Kaptan Ahab'ın beyaz balinaya olan tutkusuna benzer. Kaptanla balinanın ilişkisi Deleuze ve Guattari'nin oluş deneyimini açıklamak için verdiği bir örnektir: "Moby Dick kaptanı

boşluğa sürükleyen beyaz bir duvardır" (1980: 268). Uğur da aynı şekilde Bekir'i ve beraberinde bizi de bilmediğimiz yerlere sürükler. Orada geleneksel doğrulardan ve yanlışlardan istemesek de kurtuluruz. Azınlıksalın alanına geçeriz, bize ezberletilenlerin hiçbiri derdimize derman olmamaktadır. Çaresiz yollara düşeriz. Uğur'a söz geçiremediğimiz ve onsuz da duramadığımız için bizden günah gider, suçlu hissetmeyiz. Çoğunluksalın penceresinden bakınca Bekir evini ve ailesini terk etmiş, bir sokak kadının peşinde hayatını heba etmiş bir meczuptur. Oysa Bekir seyirciye deli olarak sunulmaz. Bekir azınlıksalın alanındadır ve her anlamda göçebedir. Hem fiziksel olarak yerleşemez, sürekli hareket eder hem de işlere girer çıkar, hiçbir kimliği sahiplen(e)mez. Toplumun kendisinden beklediği hiçbir işlevi yerine getiremez. Ne pezevenk olabilir, ne baba. Fakat film açık açık Bekir'in tarafındadır. Seyircinin ne olmuş olursa olsun Bekir'in halini anlaması, hak vermesi ve saygı duyması istenmiştir.



Uğur son defa dükkâna geldiğinde hali tavrı bambaşkadır. Bekir'i yine uyur bulur, uyandırır. Sıkkın ve düşüncelidir. Zagor hapistedir ve çok para lazımdır. Bekir'den borç para ister. Bekir duyduklarına anlam veremez. Bekir'e göre Uğur ailesinin geçimini sağlayan kişiyi öldüren katil uğruna hayatını feda etme niyetindedir. Uğur'u caydırmaya çalışır. Konuşmalarının sonunu görmeyiz, film bir otobüs yolculuğuna keser. Bekir'e ters de gelse, Uğur'un dediklerini harfiyen yaptığını ve onun peşinden gitmekte olduğunu anlarız. Bu Bekir'in ilk yolculuğu, ailesini ilk bırakışıdır. Bu gece yolculuğunda, İstanbul'u İzmir'e bağlayan karayolundan kesitler girer

çerçeveye fakat hiçbir yerel özellik öne çıkmaz, tünelleriyle, uzaktaki ışıklarıyla herhangi bir yoldur gidilen. Otobüs uzun bir tünele girer, önce otobüs seviyesinden görülen yola bakarız. Sonra yolcular arasındaki Bekir girer çerçeveye, oldukça uzun bir planda Bekir'e bakarız. Tüneldeki parlak ışıklar hareket halinde olan otobüsün içinde tuhaf bir ışık oyunu yaratır. Işıklar *Allegro*'daki araba sahnesindeki gibi karakterin üzerinde sürekli değişen gölgeler oluşturur. Karakter köklü değişiklikler geçirmektedir. Fakat bu defa oluşan etki çok başkadır, koltuklar ve diğer yolcuların gölgeleri yüzünden Bekir'i zaman zaman tamamen karanlıkta bırakan ve hızla etrafında dönen büyük gölgeler vardır. Sanki Bekir döne döne karanlık bir kuyuya inmektedir. Bir tünelde olduğumuzu bilmek de bu hayali pekiştirir. Bu imgeye Türk sanat müziği enstrümanları eşlik etmeye başlar ve film bir pavyon sahnesine bağlanır. Uğur sahnede şarkı söylemekte, Bekir de bir masada şarkıya tempo tutmaktadır. Bekir çok değişmiştir. Saçları geriye yapıştırılmış ve üzerine biraz büyük gelen beyaz bir ceketledir. Dertli görünmez ama oraya ait değildir. O tünelden buraya çıkarız ve Bekir'in yeraltındaki yolculuğunun devamını izleriz. Fakat Bekir yeraltına sevdiği kadını kurtarmaya değil aslında sevdiği kadın tarafından kurtarılmaya inmektedir.

Uğur: Nedeni yok, ben böyle istiyorum.
Bekir: Kötülük ama bu istediğin.
Uğur: O zaman kötülük istiyorum.



Uğur'un kimsenin kötülüğünü istemediğini Bekir de seyirci de bilir. Bekir inmekte olduğu karanlık kuyunun dibini İzmir'de görür.

Yeni düzenlenen Konak Meydanı'nda Bekir'i bankta oturup düşünürken görürüz. Bekir sabah akşam dertli dertli İzmir Körfezi'ne bakar. Bir gece bu meydanda Bekir Uğur'la bir bankta oturur ve kadını kendi bildiği doğru yola getirmeye çalışır. Önce Zagor'u kötüler, Uğur'u ailesinin başına gelenlerle ilgilenmediği için suçlu hissettirmeye çalışır. Bekir'in inandığı, koruduğu ve dayatmaya çalıştığı değerlere göre orospuluk yapmak yanlıştır, Bekir Uğur'u eve kapatıp namusunu temizlemek ister. Bu konuşma sözü geçen meydanda gece vakti geçer. Konuşma sırasında bu meydanın tanıdık bina ve heykelleri çerçeveye girmez. Karakterler herhangi büyük bir şehrin ortasında boş bir meydanda deniz kıyısında banktadır. Uğur bize açık açık orospuluk yapmak istediğini söylemiştir. Daha önce bu sözleri bir başkasından duymadığımız için bu sahnenin ve kurtarılmak istemediği halde hâlâ sevdiğimiz bu kadının Türk sinemasında çok özel bir yeri vardır. Bekir Uğur'un onunla dönmeye yanaşmadığını, ne dese ikna olmadığını görünce çok sinirlenir ve kadını ağzını burnunu kırmakla tehdit eder. Kadın ağlayarak yürür gider.

Bekir İstanbul'a aile evine döner ama huzur bulamaz. İzmir'e konuşmanın yapıldığı meydana geri dönüp bir banka yerleşir. Bir sabah Bekir annesinin telefonuyla bankta uyanır ve ona bir otelde olduğuna ve yakında eve döneceğine dair yalanlar söyler. Bu konuşma sırasında arkada İzmir Büyükşehir Belediyesi binasına asılmış dev Türk bayrakları görürüz. Bekir o gece Uğur'a gider, Uğur'un çalıştığı pavyonun patronundan (Zeki Demirkubuz) dayak yer ve sokağa atılır. Meydana geri döner. Bu sahnede meydanı tepeden görürüz. Meydanda direkte asılı duran iki bayrağın gölgeleri metrelerce büyümüş ve meydanı tamamen karanlıkta bırakmıştır. Rüzgârlı bir gece olduğu için direklerden çok fazla ses gelmekte ve meydanda yerde dev bayrak gölgeleri dalgalanmaktadır. Bekir çerçevede simsiyah bayrakların arasında küçücük kalmıştır. Bekir arkasına dönüp başını kaldırıp bayraklara bakar. Bayrağın gölgesinden usulca kaçar, denizin kenarına duvarın üstüne oturur. Kara gölge çerçeveyi kaplamış Bekir'e küçücük bir alan bırakmıştır. Bayrak çoğunluksal değerlerin sembolüdür ve Bekir'i böyle ezen bu değerlerdir. Demirkubuz'un sabah gösterdiği Türk bayrağı kafamızda Bekir'i ezen karanlıkta bırakan bu siyah gölgelere bağlanır kolayca. Fakat gece ka-







mera bayrağa dönmez. Geceki bayrak kafamızda hep siyah kalır. Bu ilişkiyle Demirkubuz Türk bayrağını kafamızda siyah bir gölgeye dönüştürüp soyutlar. Derdimiz aslında özellikle Türk bayrağı değildir. Tepemizde sallanan tüm bayraklar bizi ezer. Bu örnekte belirli bir çoğunluksal sembolden yola çıkılmış ve bu tür çoğunluksal değerlerin insanı ezmesine karşı bir söylem geliştirilmiştir. Bekir bu bayrağın temsil ettiği değerlerin korunduğu evine dönmek yerine

Konak Meydanı'nda dilenmeyi tercih eder. Bekir'in elinden başka türlüsünün gelmeyeceğini biliriz, yönetmen seyircinin Bekir'in derdini anlayıp onun yanında olmasını istemiştir.

Allegro ve *Diğerleri*'nde klostrofobik mekânlarda ve kadın üzerinden anlatılan travma bu filmde açık alanın sebep olduğu korku yani agorafobiyle ve erkek üzerinden anlatılır. Bekir o meydanda bir süre yaşar. Bankta yatıp kalkar, dilenir. Sonra İstanbul'a aile evine döner. Birkaç defa daha buna benzer olaylar yaşanır, farklı şehirlerden kovulur Bekir ve hep İstanbul'a ailesine döner. Bir gece oğluna nöbetçi eczaneden ilaç aldıktan sonra bir meyhaneye uğrar, bir-iki tek atar. Meyhanede eski bir dostuna (Volga Sorgu) rastlar, esrar içmeye davet edildiği eve gider ve herkese Uğur'u anlatmaya koyulur. Biz Bekir'i bildik bileli ne aklında ne dilinde Uğur'dan başkası yoktur. O gece olanları değil olmasını hayal ettiklerini anlatır daha ziyade. Uğur o sırada Kars'tadır. Uğur hakkında konuşmak bile Uğur'un peşine düşmesine neden olur. Uyandığında Kars'a giden bir otobüstedir. Uğur'u bir otel odasında üzerinde yün bir yelek, kucağında bir bebekle tek başına bulur. Filmin başındaki otobüs seyahati sonundakine bağlanır. Bekir'in İzmir'de başlayan yeraltı yolculuğu ülkenin öbür ucunda Kars'ta noktalanır. Bekir bir daha evine dönmez. Umabileceğimiz en mutlu sondur bu. Bayrakların gölgesinden çıkar Uğur'la dolaşmaya başlarız. Bekir ve Uğur'un hikâyesinde çoğunluksalın namus söylemi anlamını yitirir. Doğrularla yanlışlar arasındaki çizgiler erir. Biz ikisini de tanır ve severiz. Ahlaki olarak muallakta olduklarını düşünmez, aksine dürüstlüklerine ve aşklarına saygı duyarız. Onlardan değil onları tektip budamaya çalışan değerlerden şüphe ederiz. Uğur "orospuluk yaparak" bizi bu hayattan çekip çıkarmıştır. Kapalı durduğumuz kutudan kurtulur, Uğur'un açtığı azınlıksal alanda göçebe hayata geçeriz.

2 HAREKET

SABİT ÇERÇEVEYE, HAREKETSİZ BEDENE VE DEĞİŞMEYEN KADERE KARŞI

Ulusal söylemlerde göçebenin şüphe uyandıran hareketliliği ve değişkenliğine karşı ev ve anayurt durağanlık ve istikrar alanı olarak temsil edilir. Dolayısıyla göçebelik, hareket, değişkenlik ve akışkanlık bu ulusal söylemlerin dayandırıldığı sabit kimlik olgusunun eleştirisidir.

Shohat 1999.

Şizoanaliz değişmeyecek olduğuna inanılan kimlik ve tanımları en baştan dışlar. Bu yüzden göçebelik Deleuze ve Guattari felsefesindeki metafor-kavramları birleştiren temel düşüncelerdendir (1980: 387-467). Sözünü ettikleri göç fiziksel ya da düşünsel olabilir ve her zaman çoğunluksal olana karşıdır. Asya'nın göçebe kavimlerinden Bogotá'daki çocuk çetelerine uzanan örneklerde söz edilen farklı türdeki göçebelerin ortak kabiliyeti herhangi bir baskıcı gücün erişemeyeceği azınlıksal bir direniş alanı açmak ve bunu hiçbir baskı uygulamadan sürdürebilmektir. Bogotálı çocuklar "hiçbir çete üyesinin hiçbir koşulda mutlak bir güç karşısında tek başına kalmamasını sağlayacak ve herhangi bir liderin mutlak güç sahibi olmasını önleyecek" kurallara sıkı sıkıya bağlıdırlar. On beş yaşına gelen çocuk çeteden ayrılır. Daimi hedef güçlüyü bulmak ve onun yanında olmak değil gücün yerleşikleşmesini ve düzenin güçlü olanın keyfine bırakılmasını önlemektir (395). Yerleşiklik istenmeyen bir durumdur çünkü yerleşik olanın etrafıyla olan ilişkileri kendi kontrolünde değildir, bir mülkiyet rejimi ya da devlet gibi çoğunluksal bir düzene tabidir (321). Başka bir deyişle kutuyu açıp içinden çıkmak yetmez, derhal harekete geçmek ve hareket halinde kalmak gerekir.

Hareket hem göçebeliği hem de değişimi çağrıştırdığı için film dilinde kadın-oluş deneyiminin en açık görsel karşılığı harekettir. Biz de *Kader*'in Uğur'uyla koyulduğumuz yollardan bir daha eve dönmeyiz. Bu bölümde analiz edilecek olan *Konuş Onunla*, *On* ve *İki Genç Kız* filmlerinde kadın dışarıda yani kamusal alandadır ve

kendi başına harekete geçmeye cüret etmiştir. Tıpkı *Kader*'de olduğu gibi bu filmlerde de hikâye dünyasında huzurlu bir ev gösterilmez. Kadınlar kamusal bir mekâna tutunur, örneğin trafikte dolaşan bir arabayı, bir hastane odasını ya da bir metropolün sokaklarını kendilerine yurt edinirler. Kadının hareketleri rahatladıkça biz mekânı kadına ait olarak algılarız. Bulunduğu yerde rahat eden kadının artık çoğunluksal söylemin ideal evine ihtiyacı kalmaz. Bu ihtiyaçtan kurtulmak kadına ataerkil düzenin dayattıklarına direnme potansiyeli verir. Bu kadınlar ulusal söylemin kalesi olan evlerini yani başka bir deyişle "durağanlık ve istikrar alanını" terk ederek ataerkil düzenin ezberini bozmuş bağımsız kadınlardır. Bu üç filmin en büyük ortak özelliği içerik ve biçimde hareketi bir anlatım öğesi olarak görmeleri ve çoğunluksal düzene karşı benzer bir politik cümle kuruyor olmalarıdır.

Baskıcı düzenin kadının etrafında ördüğü duvarlar üç filmde de hareketin kısıtlanması ile temsil edilmiştir. Kadın karakterler bu duvarları ortadan kaldırmak üzere bir devinim içine girerek kendilerine (yıkıcı güce başvurmadan) bir direniş alanı açarlar. Hareket bölümünde kadın ilk filmde ayağa kalkar, ikincisinde yola koyulur, üçüncü filmdeyse sokağa çıkar. Bu bölümünün ilk filmi *Konuş Onunla*'da hareket kısıtlaması komadaki kadın bedenleri üzerinden anlatılır. Film koma halinde iki kadın ve onlara âşık iki erkeğin hikâyesini anlatır. Komadaki kadınlardan biri balerin, diğeri de boğa güreşçisidir. Hareket halinde görmeyi arzuladığımız bu bedenleri film biçimi harekete geçirir. Filmdeki dans ve dövüş sahnelerinde tekrar eden motifler ve filmin egzantrik hemşiresi Benigno (Javier Cámara) sayesinde komadaki bedenler kendilerine azınlıksal bir direniş alanı açarlar. İkinci film *On*'da ataerkil düzenin çoğunluksal baskısı sabit çerçeveyle temsil edilir. *On* Tahran'da arabasıyla gezinen yeni boşanmış bir kadının hikâyesini anlatır. Film açı/karşı açı olarak bilinen ve kanıksanmış diyalog ritminden yoksundur. Gelişen olaylar oldukça uzun planlar ve sabit çerçevelerle anlatılır. Kadın karakterin sebepli sebepsiz devamlı hareket halinde oluşu hatta filmde kendisinden duyduğumuz gibi "kimi zaman sadece amaçsızca arabayla dolaşması" bile onun bu sabit çerçeveye ve beraberinde çoğunluksal olana direnmesine imkân verir. *İki Genç Kız*'da hareke-

ti kısıtlanan filmin başlığındaki kızlardır. Film 17-18 yaşlarında İstanbullu iki genç kızın hikâyesini anlatır. Bu filmde çoğunluksal değerlerin yarattığı baskı diğer iki filmde olduğu gibi film biçimine yansımaz, aksine hemen hemen tüm planlarda kamera elde ve karakterler oldukça hareketlidir. Filmin kurgusu da oldukça hızlıdır, çerçeveye sığmayan kızların enerjisi ile yarışır. Bu filmde kızların üzerindeki baskıyı fiilen çerçevede görürüz. Hikâyedeki pek çok karakter kızların hemen her hareketine engel olmaya çalışır, hatta bazı karakterler kızlara fiziksel zarar verirler. Birlikte ürettikleri enerji onlara doğal olarak bir direniş alanı açar fakat buna rağmen kendilerini bekleyen felaketlerden kaçamazlar.

Deleuze "beden düşünmez, bizi düşündürür" der (1985: 189). Deleuze'e göre sinema bedenin performansını kaydederek düşünmemize yardım eden bir araçtır. Deleuze performansı gündelikten törensele uzayan bir çizgide değerlendirir. Bu çizginin gündelik ucunda uyuyan ya da bekleyen bir beden olduğunu düşünürsek, diğer ucuna dağa tırmanan ya da uçan bir beden koyabiliriz. Sinema kitaplarında bu iki uçtan biri üstün görülmez fakat ayrı ayrı değerlendirilir ve bazı filmlerde birini bazı filmlerde diğerini "tekrar tekrar yeniden keşfettiğimiz" iddia edilir (191). Elena Del Río bu iki ucun yine film dili sayesinde birbirine dönüşebildiğini söyler: "Belli bir sinemasal bakış gündelik bedenin aurasını görünür kılarak onun törenselliğini ortaya çıkarır" (2008: 157). Kadın bedeninin performansına odaklanan Del Río bu dönüşümde en büyük rolü görsel ve dokunsal motiflerin kompozisyonuna ve tekrarına verir. En sıradan en gündelik eylem bile çerçevede kapladığı yer ve gösterildiği planın uzunluğu ölçüsünde törensel bir eyleme dönüşebilir. Bu dönüşüm karakteri bir yandan kompozisyonun merkezine koyarak çok özel biri yapar bir yandan da hâlâ sıradan ve gündelik kalmasına izin verir. Laura Marks bu dönüşümün ayrıca kişisel olanı politik olana dönüştürdüğünü iddia eder: "Tören bireysel deneyimle kolektif deneyim arasında bağlar kurar" (2000: 74). Deleuze ve Guattari bireyin toplumla olan deneyiminde aynı anda hem sıradan hem sıradışı kalabilme yeteneğine çok değer verirler. Bu koyun sürüsüyle kurt çetesi arasındaki farkı belirleyen özelliktir. Azınlıksal birey ne sürünün bir üyesi olmaktan ne de tek başına kalmaktan kor-

kar (Deleuze ve Guattari 1980: 264). Yani devinim ve dönüşüm toplumsal baskılara karşı bireyin etrafında azınlıksal bir direniş alanı açabilir. Şimdi bu dönüşümün sinemadaki karşılığına bakalım.

FİLMDE HAREKET VE DELEUZE-GUATTARI

Hareket bir filmdeki en ayırt edici hikâye anlatım unsurudur. Film ve sinema kelimelerinin kökleri bu güçlü bağı hemen ele verir. *Kino* ve *cinema* Yunancada "hareket etmek" manasına gelen *kine*'den, *movie* ise İngilizcede "hareket etmek" manasına gelen *move*'dan türemiştir. Sıradan bir filmde dört çeşit hareket olabilir. Bunlardan ilk üçü hemen her filmde görülür; birincisi çerçevedeki karakter ve nesnelerin hareketi, ikincisi kamera hareketi, üçüncüsüyse bir sahneden diğerine geçmeyi sağlayan kurgunun hareketidir. Dördüncü hareketse diğerlerine nazaran daha nadir kullanılan ve daha yapay bir algı yaratan mercek hareketidir. Mercek hareketi bir nesneye plan içinde yaklaşan ya da uzaklaşan merceğin hareketidir. Kamera hareketi, kurgu ve çerçevede hareket halinde olan figürler sayesinde filmlerde gördüğümüz nesneleri tanır ve mekânı algılayabiliriz (Heath 1981: 19-79, Bordwell 1985: 114). Ana akım filmlerde bütün bu hareketler seyircinin film izlediğini unutup hikâyeye kapılması hedefiyle film aygıtını saklayacak şekilde düzenlenir. Bu kalıplar çok yerleşik olduğu için alışılan düzenin bozulması kendini hemen fark ettirir. Sinemanın kendi "çoğunluksal" düzenindeki bu oynama azınlıksal bir dışavuruma alan yaratabilir.

Kadın bedeni ve performans üzerine şu âna dek yapılan şizoanalitik çalışmaların çoğu daha çok Deleuze'ün sinema kitaplarında geliştirdiği film biçimine dair fikirleriyle ve filmde zamanın algılanışını temel alarak şekillenmiştir. Birkaç çalışmada bu performans kadın-oluş deneyimiyle bağlantılı okunur. Örneğin Barbara Kennedy *İngiliz Hasta* (Anthony Minghella, 1996) filminin dans sahnelerinin kadınları özgürleştirici bir yanı olduğundan söz eder. Kennedy'nin iddiasına göre dans etmek bu filmdeki kadınlara yani Katharine (Kristin Scott Thomas) ve Hana'ya (Juliette Binoche) etraflarında devam eden korkunç savaşa rağmen âşık ve arzulu olmaktan

utanmayacakları bir alan açmıştır (2002: 156). Film boyunca savaş devam eder ve pek çok karakter acı çekerken onlar aşk yaşadığı için bu iki kadın kötülenmez aksine onlara kötülük edenleri düşman belleriz. Fakat *İngiliz Hasta*'da açılan bu alan kalıcı olmaz. Film çoğunluksal düzeni mutlu edecek şekilde biter ve Katharine kocasını aldatmanın bedelini canıyla öder. Patricia Pisters benzer bir şekilde *Karanlıkta Dans*'ta (Lars von Trier, 2000) Selma'yı (Björk) müzik ve dansın ayakta tuttuğunu söyler: "Selma'nın dans sahnelerinde deneyimlediği müzik-oluş kadınla acımasız dünya arasında bir tampon bölge oluşturarak, kalkan görevi görür" (2003: 133).

Öte yandan David Martin-Jones'un kadın performansını ulusal kimliğin yeniden inşaası olarak okuduğunu görürüz. Martin-Jones'a göre *Koş Lola Koş*'un (Tom Tykwer, 1998) kahramanı Lola'nın (Franka Potente) durmadan koşan "hareket-imgesi Berlin duvarının yıkılmasını takiben tazelenmek durumunda kalan ulusal kimliktir". Hikâyenin her tekrarında Lola daha hızlı koşarak sonunda yeterli parayı bulup başına olmadık belalar açan erkek arkadaşını (Moritz Bleibtreu) kurtarır, yani "doğru vatandaş olmayı becerir, krizi çözer" (2006: 100-13). Bu yeni doğru vatandaş eskiden tanıdıklarımıza pek benzemez. Elena Del Río kadın performansını Deleuze ve Guattari'nin beden fikrine oldukça uyumlu biçimde değerlendirir ve kadın bedeninin ne yapabileceğini ancak bu performans sayesinde anlayabileceğimizi iddia eder. *Rüzgâra Yazılanlar*'da (*Aşk Rüzgârları*/ *Written on the Wind*, Douglas Sirk, 1956) ailenin ele avuca sığmayan şımarık kızı Marylee Hadley (Dorothy Malone) odasında *Temptation* eşliğinde dans ederken, kasabanın neredeyse tamamının sahibi olan babası Jasper Hadley (Robert Keith) odasına çıkan merdivenleri tırmanırken can verir. Del Río ataerkil düzenin en tepesindeki kişinin ölümüne paralel kesilen bu dansın "bir bedenin başka bir bedene neler yapabileceğini" görünür kıldığını söyler (2008: 51-55). Bu okumalar mekândan ziyade zamanın temsiline odaklanır ve performans sırasında karakterin mekânla kurduğu ilişkiyi ihmal ederler. Performansın yer aldığı film mekânı doğal olarak bireyin içinde bulunduğu şartların temsilidir. Bu mekânın nasıl sunulduğu bize hikâyenin aslında ilk bakışta gözden kaçabilecek yanlarını gösterir. Eylem halindeki bireyin durumundaki olası değişiklikleri mekânla

olan ilişkisinden anlarız. Mekândan bağımsız değerlendirdiğimizde Marylee dans ederek, onu zaptetmek isteyen babasından kurtulmuştur. Sahneyi mekân temsilini konuya dahil ederek okuyunca başka bilgiler de edinmeye başlarız.

Marylee o gece kamusal alanda sevişirken yakalanıp polisler tarafından eve getirilir. Tam da o sırada evde babası "kendi oğlundan çok sevdiğini" söylediği Mitch'le (Rock Hudson) dertleşmekte, ona hayatındaki pişmanlıkları ve parasal başarısına rağmen derinlerdeki mutsuzluğunu anlatmaktadır. Polisin kadını tutuklama hakkı vardır fakat babasının hatırına bu gücü kullanmamış, onun yerine kadını tutup eve getirmişlerdir. Kızının bu şekilde eve getirilişi babanın derdini daha da depreştirir. Olay sırasında Marylee çerçevede gördüğümüz hiçbir erkekle konuşmaz, onlara bakmaz bile. Onun içinde hareket ettiği mekân bambaşkadır, etraftaki tüm erkekler büyük bir felaket olmuş gibi davranırken, Marylee'nin yüzünde endişe ya da üzüntüye rastlamayız. O yüzünde mutlu ve muzip bir ifadeyle yukarı odasına çıkar.



Geceyi geçirdiği delikanlı Marylee'nin diğer hovardalıklarından söz etmeye başlayınca Jasper Hadley kahrından ve utancından yerin dibine geçer, delikanlıyı vurup namusunu temizlemek amacıyla çekmecedeki silaha davranır fakat Mitch silahı Jasper'ın elinden alır. Mitch delikanlıdan olan biten hakkında konuşmamasını rica eder ve gönderir. Marylee üst kattaki odasında müzik koyar, sigara eşliğinde dans etmeye başlar. Zayıf ve yaşlı babası yukarı odasına çekilmeye karar verir. Marylee odasında çılgınca dans ederken paralel







kurguda babası ağır ağır çıkmakta olduğu merdivenlerin tepesinde yığılır, düşerek alt kata kadar yuvarlanır.

Bu sekans üç ana mekânda gerçekleşir; merdiven, üst kat (Marylee'nin odası) ve alt kat (babanın ofis/odası). Üst kat tamamen Marylee'nindir alt katsa erkeklerin (baba, oğul, polis, âşık). Ofis olarak kullanılan alt kat misafir kabul edilen kamusal bir alandır. Bu alandaki en büyük sorun üst kattaki kadının cinsel bağımsızlığıdır. Âşığı da dahil olmak üzere tüm erkekler kadın dizginlenmezse çok "kötü"

şeyler olacağına inanır. Örneğin sokağa çıkıp hoşlandığı bir adamla sevişecek ya da kırmızı bir gecelikle karşımızda dans edecektir. O sırada Marylee'nin yukarıda dans ettiği odaysa kişisel bir alandır. Film erkeklerin kamusal alanda yaptığı tartışmadan kadının odasına kestikçe o konuşmaların aslında özel bir alanı ihlal etmekte olduğunu görürüz. Marylee'nin cinsel hayatı kamusal alanda tartışılmakta ve cinselliğinin kendi kontrolünde olması bütün erkeklerce dert edilmektedir. Fakat Douglas Sirk yukarıda kadınla dans etmekten korkan bu erkeklere sempati duymamızı istemez. Mekânı kadına vermiştir ve bizden kadının yanını tutmamızı ister. Marylee odasına giden merdivenleri tırmanırken, soyunurken ve dans ederken, kadının yüzü ve bedeni bize yakın ve orta yakın ölçeklerde gösterilir. Kamera hiçbir erkeğe bu kadar yaklaşmaz, hatta aynı yolu babayla alırken, ölmekte olan babaya bile bu kadar yaklaşmaz. Örneğin kendinden geçtiği anda babanın yüzü yerine tırabzanı tutamayan elini gösterir. Erkekler genelde geniş planlarda ve hep birlikte çerçevelenirler. Bu onların çerçevede küçük görünmelerine yol açar. Erkekler alt katta ve hepsi Marylee'den küçüktürler ve Marylee aslında hiç de kötü bir şey yapmaz, sadece bizi dansa davet etmektedir. Hikâyedeki bazı karakterlere göre Marylee zavallı babasının sonunu getirmiş şımarık, saygısız ve ahlaksız bir kadındır çünkü ataerkil düzenin değerlerini hiçe sayar, kendisine biçilen rolü kabul etmez. Fakat paralel kurgu bize bu olanların Marylee ile hiçbir ilgisi olmadığını söyler. İki olay eşzamanlıdır fakat bambaşka mekânlarda olmaktadır ve mekânların ayrılığı bizi olaylar arasındaki farklar üzerine düşünmeye davet eder.

Üst katta Marylee dans edip eğlenirken, alt katta erkekler oldukça dertli ve sıkıntılıdır. Marylee mutlu, coşkulu, enerjik ve aktiftir, erkeklerse yorgun, öfkeli, çaresiz ve pasif görünürler. Müzik sesi de üst katı alt kattan ayırır: Çerçevede erkekleri gördüğümüzde boğuk boğuk gelen müziğin kaynağı Marylee'nin odasıdır. Marylee sanki her şeye muktedirdir, onun yanında kalmak isteriz. Sirk ataerkil düzenin ideallerine taban tabana ters düşen bu kadının görülüp anlaşılmasını istemiş ve üst kattaki büyük odayı ona vermiştir. Babanın ölümüne fazla üzülmemiz istenmez, hatta doğal gösterilir, baba çoktan kapanmış bir devirdir, eskidir, zayıftır, güçsüzdür artık. Aynı şekilde Marylee'nin yaptıkları da doğal gösterilir. Marylee dans

ettikçe kırmızı geceliğinin fırfırları, saçları, kahkahası ateşe dönüşür, bütün mekânı doldurur. Marylee ataerkil ideali yurtsuzlaştırıp kendine bir alan açmıştır. Gelgelelim filmin sonunda yeniden-yerleşikleşme meydana gelir çünkü Marylee'ye hiç sevmediği bu düzenin başına geçip babasının yerini almak düşer. Sirk "ahlaksız" Marylee'yi ana akım filmlerde görmeye alışık olduğumuz türde örneğin toplum tarafından dışlanmakla ya da her şeyden mahrum kalmakla cezalandırmaz aksine düzenin kontrolünü kadına verir. Çoğunluksal bir açıdan bakıldığında bu en büyük ödüldür fakat Marylee mutlu olmaz. Sirk kadının arzusunun eline güç geçirmek olmadığını görmemizi istemiştir.

Bu bölümde incelenecek olan kadın karakterler de etraflarında örülen duvarlara benzer şekilde performansları ile baskı uygular. Bu baskı ve direniş her hikâyede çok farklı şekillerde görünür olur. Seçilen örneklerde kadın karakterleri çoğunlukla gündelik hayatın akışı içinde görürüz. Bazen art arda bazen aralıklı olarak tekrarlanan gündelik eylemler bir yandan yapılan işlerdeki sıradanlığın altını çizer bir yandan yapılan eylemi ve yapanı kafamızda büyütür ve çoğaltır: İzlemekte olduğumuz kadın, pek çok kadın gibi, bu tür işleri belki de her gün yapmaktadır. Kadın hem çerçevede gözümüzü ayırmadan izlediğimiz sıradışı bir birey hem de topluluğun bir üyesidir. Ayrıca tekrar edilen eylemler kadının içinde hareket ettiği mekânla olan ilişkisini sürekli sorgulamasına neden olur. Mekândaki dinamikler göze görünür olur. Mekândaki huzursuzluğun tek kaynağı baskıcı düzen, bu sorunu çözülebilecek tek kişi de mekânı kontrol edebilen kadındır. Bu potansiyel kadına onu öteki olarak gören düzenin dışında bir alan açar ve yerlerle, nesnelerle ve diğer bireylerle Deleuze ve Guattarici bütünlükler oluşturma ve bulunduğu mekânı dönüştürme imkânı verir. Deleuze ve Guattari "oluş deneyiminin bir civar ve ayırt edilemezlik bölgesi, bir tarafsız bölge, hem uzak hem de komşu noktaları birbirine doğru süpüren ve kesin yeri belirlenemeyen bir ilişki oluşturduğunu" iddia eder (1980: 293). Bu tarafsız civar bölgesi oluş deneyiminin yeridir çünkü bu bölge tüm güç ilişkilerinden temizlenmiş, yani yurtsuzlaşmıştır.

Filmlerin mekân kurgusu, hiçbirinde yaşanabilir bir ev olmaması ve kadınların tüm zamanlarını alışılmadık ve umulmadık yerler-

de geçirmeleri açısından benzerlik gösterir. Mekânlar ulusal, dinsel ya da kültürel öğeler barındırır. Boğa güreşi, şeriat kanunları, İstanbul sokakları gibi bütün filmlerde çekildikleri coğrafyaya has yerler ve ilişkilere rastlarız. Fakat tüm mekânlar herhangi bir ev/ülke ve herhangi bir baskıcı düzen olarak soyutlanmıştır. Bu soyutlama seyirciye benzer hikâyelerin pek çok yerde buna benzer şekilde meydana geldiğini ima eder. Tüm bu filmler aslında ulusötesi bir mekânda, yani kadın için bir sebeple yaşanmaz hale gelen herhangi bir ev/ülkede geçmektedir. Kadının devinimiyle değiştirdiği ve dönüştürdüğü yer bu ulusötesi mekândır. Bu filmlerde hiçbir kadında yıkıcı güce sahip olma, intikam alma ya da iktidara geçme arzusu yoktur. Kadınların tek istediği kendi hallerine bırakılmak ve oldukları gibi kabul edilmektir. Kadınlar mekândan aldıkları destek ve kendi inatçı devinimleri sayesinde istedikleri direniş alanını açarlar. Bu süreçte hem mekân hem kendileri değişir. "Bir birey başka bir bireyle bir kompozisyona girdiği zaman birbirlerinden ancak hareket ve durağanlık, yavaşlık ve hız ile ayırt edilirler" (280). Mekânla kurdukları Deleuze ve Guattarici bütünlük kadınlara giremeyecekleri yerlere akma, kalamayacakları yerlerde tutunma potansiyeli verir. Huzurlu bir yuva olmaması her üç filmde de ev/ülkeyle kopukluğu temsil eder. Bu kopukluk aynı zamanda kendisini ülkesindeki film kültüründen ziyade filmlerinin daha çok gösterildiği ve daha çok beğenildiği uluslararası platformların ulusötesi sinema kültürüne yakın hisseden bağımsız yaratıcı-yönetmenin kendi ülkesiyle arasındaki kopukluğun bir izdüşümüdür.

KIAROSTAMI, ALMODÓVAR, ATAMAN VE KADIN KARAKTERLERİ

Üç yönetmen de karizmaları, renkli kişilikleri, farklı espri anlayışlarıyla dikkat çeken, uluslararası ortamlarda işleri tanınan, tartışılan ve yakından takip edilen kişiler. Bu ortamlarda var olabilmenin yani bir sonraki projeye para bulabilmenin en önemli şartları kendine pazar değeri yaratmak ve anlatılan hikâyenin çokuluslu ortamda anlaşılırlığıdır. Alanın görselliği farklı kültür, din, dil ve gelenekten gelen kişilerin birbirini anlayabilmesinde büyük rol oynar. Fakat daha önce belirttiğim gibi bu çokkültürlü alanda "tercüme edilebilir bir yerellik" tercih edilir (Grant 2001: 105). Bu "tercüme" kimi zaman tek yönlü kalır ve yönetmenin kendi evinde anlaşılamamasına ya da yanlış anlaşılmasına neden olabilir. Bu da halihazırda zaten ana akıma aykırı olan yönetmenin kendi ülkesi dışında çok daha fazla tanınmaları ve sevilmelerine yol açabilir. Bu üç yönetmenin işlerinde de bu tür bir arada kalmışlığın sık sık işlendiğini görürüz. Bu alandaki zorlukların başında parasal destek için başvurulan ulusal ve uluslararası fonların görüş ve beklentilerine rağmen ortamın "bağımsız"lığına inanmaya devam etmek gelir. Yönetmen ismini duyurdukça, yani gişeyi sadece adıyla garantiledikçe, her projesi bağımsızlığa biraz daha yaklaşır. Aşağıdaki alıntılar bu kısımda üzerinde duracağım yaratıcı-yönetmenlerin kendini, sanatını ve sanat dünyasındaki yerini nasıl algıladığı ve kendini nasıl sunduğuna ya da başka bir deyişle "bir pazar değeri yaratmak için nasıl kasıtlı bir kimlik yarattığına ve onun reklamını yaptığına" dair ipuçları barındırır (Corrigan 1991: 107-8).

Sağırlığının ne âlemde olduğunu anlamak için Bunuel de sabahları kendisiyle konuşurmuş... Ben yatakta ya da ayna karşısında konuşurum kendimle. Her zaman kelimelere inandım, sesin çıkmasa bile, konuşacak kimse olmasa bile. (*Konuş Onunla* hakkında kendisiyle yaptığı söyleşiden, Almodóvar 2002)

Senaryo yoktu. 40 gün boyunca gün boyu çekim yaptık, akşamları da notlar aldım. Belki inanmazsınız ama o 40 gün boyunca hiç uyumadım. Saçlar o zaman gitti, filmde de ispatı var: filmin başında saçlarım hem gür

hem simsiyah. (Kiarostami'nin *On* gibi oyuncuların gerçek hayatından esinlenen ve doğaçlama çekilmiş *Yakın Plan* [*Close-Up*, 1990] adlı filmi hakkında yapılan söyleşiden, Andrew 2005.)

Benimkine benzer kişilikleri, deneyimleri, tutkuları ve endişeleri olan kişilerle çalışırken kendimi çok daha güvende hissediyorum. Bir konu seçebilmem için bu çok gerekli. İşlerimde konularım üzerinden kendimi görüyorum her zaman. (Ataman işleri hakkında konuşuyor, Fekri 2008)

Bu üç yönetmen sadece burada analiz edilecek olan filmlerde değil, uluslararası film ve video etkinliklerinde bilinen ve beğenilen pek çok başka eserde de ev/ülkeyle sorunlu bağları olan bireyleri ve baskıcı rejimlerin neden olduğu travmaları konu ederler. Bu yönetmenlerin birçok etkinlikte ülkelerini temsil etmelerine, hatta, kimi zaman söz konusu etkinlikte ülkelerinin tek temsilcisi olmalarına rağmen aslında birçok sebeple ülkelerindeki ana akım sinemaya kıyasla oldukça sıradışı ve aykırıdırlar. Bu bakımdan hem tek başına hem de sürüden biri olarak gösterdikleri kadın karakterleriyle benzerlikler gösterirler.

Almodóvar hemen hemen her filminde azınlıksalın alanındadır. Hikâyelerinde Franco'nun baskıcı rejiminden veya İspanyol tarihinin başka bir döneminden hiçbir zaman açıkça söz edilmez. Karakterleri zamandan bağımsız gibidir fakat çoğu her daim varlığını hissettiren ezici bir gücün hayaletiyle boğuşur. Adı konulmamış bu çoğunluksal ve ataerkil düzenin eleştirisini genellikle cinsellik üzerinden yapar. Bütün karakterleri beklemediğimiz ve aslında üstünde konuşmaktan biraz ürkülen dönüşümler içindedir. Değişim genellikle karakterlerin bedeninden başlar ve hem kişisel hem kamusal mekânlara yayılır. Bu karakterlerin en önemlisi *Annem Hakkında Her Şey* (1999) filminde uzun uzun aradığımız babadır. Merakla ve hevesle beklenen kayıp babanın travesti bir seks işçisi olduğu filmin ortalarında ortaya çıkar. Almodóvar "alışılmışın dışında iç mekânlar yaratıp buralara seyirlik kadınlar koyarak" (Allinson 2001: 72) "geleneksel aile yapısıyla ve evin maço reisiyle dalgasını geçmektedir" (Marsh 2006). Almodóvar çoğunlukla ev içlerinde geçen aile hikâyeleri anlatır fakat ne bu aileler ne bu evler alıştıklarımıza benzer. Evle ilgili bu hesaplaşmayı "Almodóvar'ın yurduyla hesaplaşma ve barışma ihtimali" olarak okuyabiliriz (Vernon 1993). Bu kı-

sımda analiz edeceğim *Konuş Onunla* yine bu çizgide bir eser fakat iki yönüyle istisnai bir film olarak öne çıkıyor. Birincisi ilk defa hikâyenin merkezindeki azınlıksal birey eşcinsel bir erkek yerine heteroseksüel bir kadındır; ikincisiyse bu hikâye evlerde geçmez, otel ve hastane odaları, boğa güreşi arenası, sahne ve hatta TV gibi kamusal alanlarda geçer. Gelgelelim yine beden ve cinsellik üzerinden azınlıksal bir alana doğru yola çıkar. *Konuş Onunla*'da kadın uyanır ve ayağa kalkar.

On filmi de Kiarostami'nin eserleri arasında benzer bir şekilde istisnaidir. Genellikle erkek hikâyeleri anlatan yönetmenin bu filminde sadece kadınlar görürüz. Fakat hikâye mekânı istisnai değildir. *On* İslam devrimi sonrası İran sinemasının artık kanıksanan kamusal alanlarında geçer. İran sinemasında evlerin içinde çekim yapılmamasının en büyük sebebi evde kadınların başörtü takmıyor olmasıdır. İran'da 1979'da kurulan İslami Cumhuriyeti takiben "kadınların kamusal alanda başörtüsüz gezmeleri yasaklanmış" (Lahiji 2002) ve bu yasak "kadının ekranlarda görünmesini çok sorunlu hale getirmiştir" (Mir-Hosseini 2007). İranlı kadınlar evlerinde başörtüsünü çıkarabilirler, fakat evinde doğal halde çekilen İranlı bir kadının görüntüsü, başında örtüsü olmadığı için, kamusal bir alanda gösterilemez. Eve girince kadını başında örtüyle çekmek inandırıcı olmayacağı ve örtüsüz çekilen kadını kamusal alanda izletemeyeceğini bilen yönetmenler mecbur kalmadıkça eve girmemeyi tercih ederler. Bazı akademisyenler bunu "tek boyutluluk ve bir tür kısıtlama" olarak görürken (Saeed-Vafa 2002) bazılarıysa "bu engeller sayesinde toplumun temsil sistemlerini eleştiren görsel ve mekânsal metaforlarla yeni bir dil doğduğunu" iddia eder (Frodon 2001). Son dönem İran sinemasında pek çok filmde gördüğümüz araba içi planlar *On*'da sembolik bir direniş mekânına dönüşür. Kiarostami "mahrem konuları ve İran'ın yaşadığı hızlı değişimden kaynaklanan kişisel travmaları" konuşmak için kasıtlı olarak kamusal alanlarda çalışmayı seçtiğini söylemiştir (*Ten on Ten*, Kiarostami, 2004). *On* filminde kadın arabasına biner, yola koyulur.

Konuş Onunla'da ayağa kalkan, *On*'da arabasıyla yola çıkan kadın *İki Genç Kız*'da nihayet kendini sokağa atar. Ataman da Almodóvar gibi işlerinde aykırı birey ve kamusal/kişisel mekân arasında-

ki sorunlu bağları daha ziyade beden ve cinsellik üzerinden sorgulayan bir sanatçıdır. Örneğin uluslararası ortamlarda çok takdir gören video işi *Peruk Takan Kadınlar* (1999) peruksuz toplum içine çıkamayan kadınlarla yapılmış söyleşilerden oluşur. Bir travesti, bir kanser hastası ve başörtülü bir kadın arasında paralellikler kuran bu çalışmada peruğun bir maske ve kalkan olarak nasıl kullanıldığını anlatır. Peruk "görsel kimlik yapılanması her zaman çok acılı olan Türkiye'de sıradışı bireyi toplumunun önyargılarından korumaktadır" (Kortun 1999). İranlı kadının aksine Ataman'ın başörtülü kadınına bazı kamusal alanlarda örtü takmak yasaklanmıştır. Bu kadının sorunu İranlı kadından çok farklı gibi görünse de aslında durumları aynıdır. Her iki durumda da kadının bedeniyle ilgili bir karar kendisine bırakılmamış, üstünde baskı yaratacak şekilde ona dayatılmıştır. Ataman'ın az sayıda uzun metraj filminden biri olan *İki Genç Kız* kadın bağımsızlığına ve cinselliğine karşı aşırı bir düşmanlık besleyen bir toplumda kadın olmaya çalışan iki kızın hikâyesidir. Bu filmle sokağa çıkarız.

KONUŞ ONUNLA: KATILMIŞ BEDENLER

Konuş Onunla başlarına gelen kazalardan sonra komaya giren ve bu sayede bir biçimde hayatları kesişen Alicia (Leonor Watling) ve Lydia'nın (Rosario Flores) hikâyelerini anlatır. Alicia balerin, Lydia boğa güreşçisidir. Bu kadınları izlerken bir yandan da tutkuyla onlara bağlı olan iki erkeğin hikâyelerinden geçeriz. Bu erkeklerden Marco (Darío Grandinetti) yazar, Benigno'ysa (Javier Cámara) aşkı için hastabakıcılık yapan bir egzantriktir. Marco'nun entelektüel ve sessiz bekleyişine karşılık işe ve el emeğine değer veren Benigno kadını hayata döndürmek için aklına yatan her yolu dener. Benigno oldukça yoğun bir günlük programla Alicia'nın bedenini her an ayağa kalkmaya hazır, güçlü ve esnek tutmaya çalışırken bir yandan da kendisini duyabildiğine inandığı Alicia'ya sürekli olarak sanat ve gösteri dünyasından haberler yetiştirir. Benigno'nun onun için yapmayacağı fedakârlık yoktur ve tedavisi söz konusu olduğunda asla

taviz vermeyeceğini biliriz. Ne kendisi, ne diğer karakterler ne de seyirci bir an bile adamın dürüstlüğünden şüphe etmezler. Bir gece cinsel alanda da kendini gösteren yakınlıkları sonucu Alicia hamile kalır. Bu olay ortalığı bir hayli karıştırır ve Benigno önce işinden olur, hapishanye girer, sonra da üzüntüden hayatına son verir. Alicia doğum sırasındaki komplikasyonlar nedeniyle bebeğini kaybeder fakat kendisi komadan çıkarak hayata döner. Lydia koma sürecini atlatamaz. Hayatta kalan Alicia ve Marco filmin son sahnesinde bir dans gösterisinde karşılaşırlar.

Konuş Onunla'da kadınlar fiziksel dünyada hareket edemedikleri halde film dili sayesinde harekete geçerler. Kamera hareketleri ve kurgu komadaki kadınların sabit bedenlerini dinamik bedenlere çevirir. Hikâye dünyasında bir direniş alanı açan aslında kıpırdamayan bu bedenlerdir. Hastane odalarında hareketsiz yatan kadınların birinin aslında balerin, diğerinin aslında boğa güreşçisi olması devinimi seyircinin hayalinde de sürdürür.

Konuş Onunla Almodóvar'ın en çok bilinen ve en çok tartışılmış filmlerinden biridir ve bunu çerçeve dışında gerçekleşen bir "tecavüz"e borçludur. Pek çok film eleştirmeni Alicia'yı hamile bırakan Benigno'yu asla affedememiş ve Almodóvar'ın bu tecavüzü "hayat kurtarmak" olarak sunmasını onaylamamıştır. Film gösterime girdiği tarihlerde bazı film eleştirmenlerince "dehşet verici, rezil, gaddarca" (Holm 2002) ve "ahlaksız" (Sandell 2002) sıfatlarıyla nitelendirilmişti. Belki de özellikle bu tür ciddi protestolara yol açtığı ve konuşulmaz bazı şeyleri konuşturduğu için bu filmin Almodóvar'ın en iddialı ve en başarılı filmi olduğunu söyleyenlerin sayısı da hayli fazladır. Film çoğunlukla iyi eleştiriler almış ve gişede de başarılı olmuştur. Marsha Kinder komadaki kadın hasta ve hastabakıcı arasında geçen cinsel ilişkinin normal şartlar altında tecavüz sayılacağını fakat bu durumun sadece "anaç Benigno'nun kendini adadığı ve özdeşleştiği kadın için hayatını tehlikeye atarak kendi bedenini feda etmesi" olarak görülmesi gerektiğini söyler (2004). *Konuş Onunla* "kendinle ve başkalarıyla dürüstçe konuşmak hakkındadır" (Andrew 2002). Bu film yönetmenin eserleri arasında farklı bir yere sahiptir. Hikâye Almodóvar'ın bizi kolayca şaşırtabildiği hatta düpedüz oyuna getirdiği evlerde, heyecanlı kadınlarla geçmez. En mah-

rem konuları ele aldığı filmlerinden biri olmasına rağmen, bütün olaylar kamusal mekânlarda geçer. Diğer filmlerinde olduğu gibi bu filminde de heteronormatif toplumun tutunduğu değer yargılarıyla uğraşır fakat bu filmde bunu eşcinsel ya da travesti karakterler yerine kadınlar üzerinden yapar. Belki de bu yüzden bu defa filmin meramını dile dökmek feleğin çemberinden geçmiş kadın karakterler yerine bize nasıl yardım edeceğini tam bilemeyen acemi erkeklere kalır.



Benigno ve Marco'nun hikâyesi hastanede tanışmalarından çok önce başlar. İki erkek filmin en başında Pina Bausch'un *Cafe Müller* gösterisini tesadüfen yan yana izlerler. Filmin "insan bedeniyle fiziksel çevreyi dürüst bir ilişki içine sokmaya çalışan, bunun insan bedenine olduğu kadar bilincine de iyi geleceğini hisseden" Pina Bausch'la açılması tesadüfi değildir (Özgüven 2011). *Cafe Müller* kahverengi ahşap masa ve sandalyelerin etrafa saçılmış olduğu, terk edilmiş görünen bir kafede geçer. Erkekler ve kadınlar birbirlerine ne zaman yanaşsalar, birbirlerini bir şekilde incitirler. Sahnedeki insanlar sanki birbirlerine nasıl dokunacaklarını bilemezler ya da unutmuşlardır. Onlara yardım edecekmiş gibi davranan takım elbiseli karakterlerse, onlara tekrar tekrar aynı hareketleri yaptırmaktadır. Yardımlarının kimsenin derdine çare olmadığını gördükleri halde, insanları sürekli aynı numaraları denemeye zorlayarak durumu daha da beter ederler. Sahnede acıyı derinden hisseden fakat elinden bir şey gelmeyen gecelikli kör kadınlar gezinir. Ve onlar yürüdükçe yolu açmaya çalışan adamlar görürüz. Janice Ross sahneyi "Bausch'un ailesinin bir zamanlar Almanya'da işlettiği türde kaba saba bir işçi sınıfı kafesine" benzetir. Kostüm seçimini bu benzerlikten yola çı-

karak yorumlayan Ross bu sahnede rol yapan oyuncu ve derdini anlatan insan arasındaki farkın ortadan kalktığım ve "hayatın kendisinin sanata dönüştüğünü" iddia eder (1999). Bu çok sıradan hayatlar karşımızda sanata dönüşürken bir yandan da bedenler kafamızda yeni anlamlar kazanmaya başlar. Ross'a bu kadar dünyevi ve günlük gelen gösteri Ann Nugent'a Pina Bausch'un oynadığı gecelikli kadının başka bir dünyadan geldiğini düşündürür: "Performansa eşlik eden *Fairie Queen*'in (Henry Purcell) 'Dünyaya ayak bastığımda' (When I'm laid in earth) dizesi duyulduğunda Pina'nın başka bir dünyadan gelmiş olduğunu gözlerimizle görürüz" (1992). Bausch'un performanslarında bedenle mekân arasında kurulabilecek envai çeşit ilişkiyi uzun uzun sorgulayan olaylar izleriz. "Sahneye yüzlerce gül yağabilir, aniden bir şelale boşalabilir, uzun saçlı bir kadın dakikalarca saçlarını iki yana savurabilir, bir aktör-dansçı bir cümle parçasını tekrar edebilir. Orada orman da ağaçlar da eşit değerde ve ölçektedir" (Özgüven 2009). Bedenin halleri birbirine üstün tutulmadan kolayca gündelikten törensele ve törenselden gündeliğe dönüşürken içinde bulunduğumuz mekânla olan ilişkimiz de değişir.

Benigno ve Marco gösteriyi izlerler. Gösterinin filmde izlediğimiz kısmında gözleri kapalı iki kadın ince beyaz geceliklerle, yalınayak, sandalyelerle dolu bir sahnede hareket ederler. Gözleri gören bir erkek sahnede bu kadınların önlerindeki engelleri kaldırmaktadır. Kadınlar düşer, koşar, durur, kendi etraflarında dönerler. Kimi zaman sahnenin yan duvarlarına çarpar, durur, yavaş yavaş geri gider, tekrar yola devam ederler. Gözleri açılmaz. Karşı açıda orta yakın ölçekli bir planda Marco ve Benigno'yu yan yana görürüz, performansı izlerler. Benigno çok ciddidir tüm dikkatini performansa vermiştir, bir ânını bile kaçırmak istemez. Marco ağlamaktadır. Bunu fark eden Benigno hayranlık ve merakla dönüp dönüp Marco'ya bakmaya başlar. Almodóvar prolog olarak seçtiği bu performansın filmle olan ilgisini şöyle açıklar:

> Sahnede uyuzgezer ve kör iki kadın görüyorsunuz. O andan itibaren seyirciye diyorum ki engellerle dolu bir dünyada var olmaya çalışan iki tane gözleri kapalı kadın olacak. Ve bu gösteriyi izleyen iki erkek var. (Arroyo 2002)



Film Benigno'nun Marco'nun gözyaşlarına baktığı plandan keserek başka bir zamana ve yine Benigno'nun yakın planına geçer. Benigno sadece ellerini gördüğümüz bir kadının tırnaklarını törpülemekte, ellerini kremlemekte ve bir yandan da ona *Café Müller*'i anlatmaktadır. Sonra kadını görünce anlarız ki meğer kadın komadaymış. Bu kadın Benigno'nun bir zamanlar bale yaparken görüp âşık olduğu ve kaza geçirip komaya girince de uğruna hastabakıcı olduğu Aliciası'dır. Dans tiyatrosunu takip eden bu sahnede "performans" Alicia'ya ve bize özel bir biçimde hastane odasında devam etmektedir. Benigno geceki gösteriyi ve yanında ağlayan adamı anlatırken, hikâyesinin bir yerinde Alicia'ya Pina Bausch'tan kendisi için aldığı imzalı fotoğrafı gösterir. Pina Bausch'un çerçevede gördüğümüz bu portresi zamanında imzalayıp genç Almodóvar'a verdiği bir fotoğraftır. Bu sahneden sonra Benigno ile hemşireyi Alicia'yı silip temizlerken görürüz. Alicia'nın orta yakın ve yakın ölçekte gördüğümüz parçalarından (yüzü, elleri, göğüsleri, dizleri, ayakları gibi) kafamızda bütün bir kadın canlanır. Benigno ile hemşirenin çarşafın altından Alicia'nın bacaklarının arasına bakarak kadının âdet görmesiyle ilgili konuşmaları sayesinde, cinsel organı ve cinselliği de en baştan bu bütünün doğal bir parçası olur.



Bu sahnede Alicia'nın bedeni komada olduğu halde cansız ya da hareketsiz değildir. Burada Alicia ve Benigno arasında filmsel bir bütünlük kurulur. Kamera ve kurgunun katkılarıyla Alicia bu bütünlüğün aktif bir parçasıdır. Bu sahnedeki yakın planlarda Benigno sürekli kadınla hareket halindedir. Adam kadının bedeni üzerinde çalışırken kadının ellerinin, kollarının ve dizlerinin ne kadar rahat hareket edebildiğini görürüz. Alicia'nın vücudu kaskatı değildir, aksine oldukça esnektir. Benigno ona masaj yaparken teni canlı görünür; sıcak renkli ve yumuşaktır. Bu sahnede kurgu sayesinde Alicia'nın tüm vücudu Benigno ile iletişim halindedir. Açı/karşı açıda Benigno'nun hareketlerine karşılık Alicia'nın memnuniyet belirten yüz ifadelerini görürüz. Benigno'nun yakın plan çekimlerinde ise adamın işini nasıl bir samimiyet, zevk ve özenle yaptığını görürüz. Benigno neredeyse ideal bir anneden beklenecek biçimde hareket et-

mektedir. Benigno'nun kadının göğüslerine ya da cinsel organına bakarken ya da dokunurken tahrik olmadığını seyirci görür. Zaten giyim, masaj ve bakım işlerinin yapılış şekli ve kullanılan özel aletler her çerçevede bize buranın bir hastane olduğunu hatırlatır. Yani bütün bunlar Alicia iyileşebilsin diye yapılmaktadır. Benigno'nun tek amacı aslında balerin olan Alicia'nın bedenini formda tutmaktır. Bu sahne seyirciye Benigno'nun Alicia'yı gayet iyi tanıdığını ve ne istediğini bildiğini düşündürür. Gördüğümüz kadarıyla sevgileri karşılıklıdır ve ilişkileri çok samimidir. Bazı çerçevelerde Alicia'nın teni tüm kareyi kaplar ve teninin dokusunu görürüz. Bu görüntü hem Benigno için hem de seyirci için güvenli ve huzurlu bir manzaraya dönüşmeye başlar. Bu kadının bedeni bize tahrik edici bir şekilde sunulmaz. Böylelikle Benigno çok doğal bir şekilde, suçluluk ya da gerilim yaratmadan Alicia'nın mahremini bize açar.

Benigno'nun Alicia'yı adeta dini bir ritüel gibi temizlediği, bazen başka hemşirelerin de yardımıyla bakımını yaptığı bu tür törensel sahneler film boyunca sık sık tekrar eder. Bu tekrar eden görsel ve dokunsal motif giderek soyut bir döngüye ya da bir oyuna dönüşür. Bu dönüşüm sosyal kabullerin dışında kalan masalsı ilişkilerini yavaş yavaş meşrulaştırır. Bu ritüelde kamera Benigno'nun Alicia'nın vücudunda gezen ellerini takip eder. Döngüleri sessiz bir dansa dönüşürken Benigno'nun her dokunuşunda Alicia'nın bedeni yeniden dingin ve korunaklı bir yer olur. Kadının bedeni tekrar tekrar parça parça harekete geçtikçe kafamızda hareket eden bütün bir beden imgesi yaratır. Bu imge bize her yönden çok yakındır. Çıplak elle tutulan kremler, yağlar, merhemler, pamuk ve havlular gibi tanıdık görsel ve dokunsal unsurlar yardımıyla Alicia'ya dokunsak, ne hissedeceğimizi biliriz. Benigno'nun bunları düzenli olarak benzer bir sırayla tekrar etmesi hem Alicia'nın hem kendisinin gündelik bedenlerini törensel ve seyirlik bedenlere dönüştürür. Aynen Bausch'un kafesinde olduğu gibi bu odada da bedenler hem hayatın kendisidir, hem de başka bir dünyadan oluverir.

Bu durumun getirdiği masalsılık onlara çoğunluksalın dışında bir alan açar. Örneğin Marco Benigno'nun Alicia'yla neden evlenmek istediğini ve belki de gerçekten "tanıdığı pek çok evli çiftten çok daha iyi anlaştıklarını" düşünmesini bu yüzden anlayışla karşı-

lar. Alicia ve Benigno'nun ritüeller sayesinde törenselleşen bedenleri onları tanıyan karakterlerin ve seyircinin onlara bakışını özelleştirir. Alicia'nın *Uyuyan Güzel*'i hatırlatan hali de bu masalsılığın altını çizer. *Uyuyan Güzel* evde bekleyen namuslu ve sabırlı prensesin muradına erdiği hikâyelerin en abartılısıdır, burada yardıma muhtaç prensesin kendi kendine bir yol bulup kurtulmasını engellemek için kız uyutulmuştur. Masalın hemen hiçbir versiyonunda kızın bir fikir belirttiğine ya da bir eylemine şahit olmayız. Hikâye boyunca hiçbir canlılık belirtisi göstermeyen kız hikâyenin sonunda gözlerini açıp, kendisini kurtarmaya gelen prense âşık olur. Alicia farklı bir uyuyan güzeldir. Bu kadın ataerkil ideali yeniden üretmek üzere uyutulmamıştır. Aksine filmin hedefi bizi hiç alışık olmadığımız bir beyaz atlı prensle tanıştırıp, bütün ezberimizi bozmaktır. Bu kadın kurtarılmayı beklemez, Benigno sayesinde aktif bir şekilde komayla savaşır.

Filmin diğer ikilisi çerçevede hiçbir zaman böyle bir bütünlük oluşturmazlar. Hikâyeleri Marco'nun bir gün televizyonda Lydia'yı görüp kadından çok etkilenmesiyle ve hakkında yazı yazmak istemesiyle başlar. Tanıştıklarında Marco Lydia'ya âşık olur, kadın da hâlâ bir ayrılık acısı yaşıyor olmasına rağmen Marco'dan hoşlanır ve ilgisine karşılık verir. Fakat ilişkileri başladıktan kısa bir süre sonra kadın bir kaza sonucu komaya girer ve yaşamını yitirir. Kadının komaya girmeden kısa bir süre evvel onu sürekli itip kakan matador sevgilisine dönmüş olduğunu fakat Marco'ya bunu bir türlü söyleyemediğini öğreniriz.

Onları bir çift olarak sunan sahneler bütünü bize aralarındaki aşılamaz mesafeyi en baştan gösterir. Bu sekansın ilk sahnesi Marco'nun evinde geçer. Marco salonda spor yapmaktadır, TV'nin sesi duyulur. Marco kadının altı boğaya karşı dövüşmeye karar verdiğini duyunca irkilir ve izlemeye başlar. Konu Lydia'nın bir erkek matadorla uzun süreli ve çalkantılı beraberliğine ve ayrılığına gelir. Kadın bu konu hakkındaki soruları yanıtlamayı reddedince TV spikeri tarafından resmen saldırıya uğrar. Buna şahit olmak Marco'yu çok dertlendirir ve kadınla ilgili bir yazı yazmaya karar verir. Bu sahne Marco'nun yakın planı ile başlar. İlk karşı açıda çerçevenin yarısını kaplayan TV ekranında Lydia'yı görürüz. İkinci açı/karşı

açıda Marco'nun yakın planını Lydia'nın TV ekranındaki yakın planı karşılar, TV hâlâ çerçevededir. Üçüncü karşılaşmadaysa TV setinin çerçevesinden kurtuluruz. Lydia'nın yüzüne oldukça kısa bir an bakarız ve çok samimi bir ifade görürüz. Bir an için ikisi sanki yüz yüzedir. Birbirlerini henüz tanımadıklarını bildiğimiz halde içimizde bir beklenti oluşur. Bu samimi ânı takip eden planda TV setinin çerçeveye girmesiyle aralarındaki aşılmaz mesafe yeniden görünür olur.



Film Marco'nun evinde geçen bu sahnenin ardından Marco'nun Lydia'yı görmeye gittiği arenaya keser. Çiftin tanışması sekansın bu ikinci sahnesinde gerçekleşir. Önce Lydia'yı müzik eşliğinde boğalarla güreşirken ağır çekim izleriz. Bu sahne bize Lydia'nın aslında arenaya ait olduğunu ve halihazırda bir bütünlüğün parçası olduğunu anlatır. Bu sahnede Lydia Deleuze ve Guattarici bir deyimle boğa-oluş deneyimlemektedir. Lydia boğa ile dans ediyormuş gibi görünür. İkisi mükemmel bir uyum içindedir. Boğanın vücudundan akan kan Lydia'nın kırmızı kostümüyle eşleşir. Dövüş doğal ve vahşi değil aksine grafik ve kurgulanmış görünür, sanki iki tutkulu âşık cilve olsun diye birbirlerine meydan okumaktadırlar. Boğanın yakın planlarında bacaklarını, boynuzlarını, yüzünü ve yaralarını görürüz, tüm vücudu Lydia'yla iletişim halindedir. Lydia'nın yakın plan yüzünü gördüğümüz çerçevelerde alıştığımız türde bir kadınsılık görmeyiz. Kadın arenada oldukça sert ve yüzünün şeklini tamamen çarpıtan bir ifade takınmıştır. Dövüş sırasında boğanın ve Lydia'nın çerçevedeki büyüklükleri ve görünür oldukları süreler hemen hemen eşittir. Seyirciye birbirine denk iki rakip olarak tanıtılırlar. Aralarındaki ilişki İspanyol kültürüyle bağdaştırılan tango ve flamenko

danslarında kendini gösteren haşin ve çekişmeli aşkı andırır. Filmin geri kalanında Lydia'yı başka birçok mekânda görürüz, fakat hiçbirinde ve hiç kimseyle bir daha bu kadar uyumlu olduğunu görmeyiz.



Gösteriden sonra Lydia ve Marco barda tanışırlar. Matador olan eski sevgilisi de o sırada barda olduğu için kadının aklı başında değildir. Marco kendisiyle söyleşi yapma arzusunu sebepleriyle izah etmeye çalışır fakat kadın adamın dediklerine pek dikkatini vermez. Sadece matadora karşı görüntüyü kurtarmak için bu olayı fırsat bilir, adamın koluna girip yürür gider. Marco'dan kendisini eve bırakmasını istemiştir. Arabadaki sohbetleri sırasında Marco'nun boğa güreşinden hiç anlamadığı ortaya çıkar. Lydia Marco'nun asıl niyetinin özel hayatını deşmek olduğundan şüphelenir ve söyleşiyi reddeder. Marco onu evinin kapısına bırakır. Niyetinin yardım etmek olduğunu izah edememiş olmak Marco'yu çok üzmüştür. Marco arabayı çalıştırıp henüz yola çıkmışken Lydia'nın çığlıklarını duyarız. Koşarak arabaya gelir ve evde bir yılan olduğunu söyler. Marco Lydia'yı arabada bırakır. Hemen sonra Marco'yu yılanı öldürürken ve cesedini çöpe atarken görürüz. Lydia evine bir daha girmek istemez. Giremediğimiz bir evimiz daha olur. Marco kadını bir otele bırakır, otel odasında da sıkıntılıdır Lydia. Kadının kendini sadece hikâyedeki en tehlikeli yer olan arenada mutlu ve evinde hissettiğini, geri kalan hiçbir yerde huzur bulamadığını görürüz. Ve boğa kadının yanma yaklaşmasına izin verdiği tek canlıdır.

Karakterleri tanırken bir yandan da filmin sembolik mekânları olan hastane odası ve arenayı tanırız. Filmin ana kadın karakterleri bu iki kamusal mekânda yerleşik ve oldukça huzurludur. Fakat bu mekânlarda kurulan bütünlükler birbirinden çok farklı yapılardır.

Hastane iyileşme sürecini, arenaysa hem İspanyol kültürünün ataerkil geçmişini hem de hayatta kalmak için hiç durmadan savaşmak zorunda olmayı temsil eder. Boğayla kurulan bütünlük aslında çoğunluksal olanla kurulan bir bütünlüktür. Marsha Kinder bu filmde komadan uyanmanın İspanya'nın "intikamcı ve ataerkil toplumdan besleyip büyüten anavatana" dönüşmesini temsil ettiğini iddia eder (2004). Sonuç olarak kadınlardan sadece birinin iyileşmesi bu fikri desteklemektedir. Almodóvar belki de bu yüzden çok sevdiğimiz halde Lydia'yı ve temsil ettiği yıkıcı idealleri öldürmek zorunda kalmıştır. Lydia ölmelidir çünkü aslında savaş yoksa Lydia'nın huzuru yaşayacak yeri de yoktur. Şimdi bu iki bütünlüğün farklı işlevlerine bakalım.

Bütünlükler: Arena, Hastane, Âşıklar ve Boğalar

Filmdeki bütünlüklerin nasıl çalıştığını ve aralarındaki farkları en açık biçimde gördüğümüz iki sahneden biri Lydia'nın komaya girmesine sebep olan dövüşe hazırlanışı, ikincisiyse Benigno ve Alicia'nın tartışmalı cinsel birleşmeleridir. Bu sahnelerde bu kadınların bulundukları mekânlar çoğunluksal olana direniş mekânı haline gelirler fakat bu bütünlüklerin işlevi birbirinden çok farklıdır. Lydia'nın arenadaki bütünlüğü giriş bölümünde sözünü ettiğim gibi yıkıcı/olumsuz güçle kurulan "karanlık" bir bütünlüktür (Deleuze ve Guattari 1980: 267, 272). Film boyunca Lydia'nın etrafıyla uyumlu hareket ettiği ve nerede duracağını, ne yapacağını bildiği tek yer arenadır. Kadının Marco'yla ya da eski aşkıyla olan ilişkisi sıcak ve samimi bir ilişki olarak çerçeveye yansımaz. Kadın sevişmeyi bilmez, savaşmayı bilir. Bazı resimler ve gazete haberlerine yapılan yakın planlardan Lydia'nın baba mesleğini seçmiş olduğu ve babasını arenada kaybettiğini anlarız. Bu siyah beyaz fotoğraflar bizi hem acı sona hazırlar hem de arenanın tarihle ve gelenekle olan bağının altını çizer. Filmde bütün çağrışımlarıyla eril bir yer olan boğa güreşi arenasının kontrolü bu kadına verilmiştir. Kadın sayesinde hiçbir savaşın azınlıksal olamayacağını görürüz, savaş alanında yapılacak tek şey savaşı bir an evvel bitirmektir.

Dövüşe hazırlandığı sahnede Lydia'nın bedeni gündelikten tö-

rensele dönüşürken, biz de onu daha yakından tanırız. Bedeninin neler yapabileceğini ve nasıl çalıştığını anlarız. Sahne arenanın kulisinde geçer. Lydia'nın arkadaşları, bazı aile üyeleri ve Marco kuliste sohbet etmektedirler. O sırada bir erkek Lydia'nın pembe çoraplarını kendisine getirir. Kamera yakın planda bu çorapları takip eder ve bizim odayı algılayış biçimimiz bu plandan sonra tamamen değişir. Odadaki diğer herkes çerçeve dışında kalır, sesleri mırıltıya dönüşür ve yavaşça kaybolur. Bu erkek Lydia'nın geleneksel matador kostümünü giymesine yardım eder. Lydia'nın giydirildiği bu sahne ister istemez Lydia ve Alicia arasında bir kıyas yapılmasına yol açar çünkü bu kadınlar –hiç de alışık olmadığımız şekilde– kamusal mekânda bir erkek tarafından soyulup giydirilen kadınlardır. Bu tür bir kıyas Lydia ve Alicia arasındaki farkları daha da belirginleştirir. Lydia esmer, zayıf ve erkeksi hatlara sahip bir kadındır. En kadınsı yanı olan kıvırcık uzun saçları ise dövüşürken sıkıca toplanır ve şapkasının altında kalır. Soyunduğu bölmeye geçip üzerindeki gündelik giysiyi çıkardığında iç çamaşırlarını görürüz. Bu sahnede kamera ya da karakterler onu cinsel bir nesne olarak görmez. Boğa güreşi kostümü onun dişiliğini ortaya çıkaran bir kostüm değildir. Diğer yandan Alicia'ya yaklaştığımızda teninin dokusunu bile görürüz. Alicia'nın yumuşak ve esnek olduğunu biliriz. Lydia'ya bir türlü o kadar yaklaşamayız, diğer dokular yolumuza çıkar, bize izin vermezler. Biz ten dokusu yerine kat kat kumaş ve ipek çoraplar, parlak düğmeler, abartılı şekilde süslenmiş kostümü kaplayan ince işler gibi bambaşka detaylar görürüz. Lydia'nın etrafındaki alan Alicia'nınkinden çok farklıdır ve kendisini giydiren adamın giysilere dokunuşu ve onu giydirişi bize Lydia'nın sımsıkı ve kaskatı bir kostüm içinde olduğu izlenimini verir. Kostüm Lydia'yı kalın ve esnemez bir kabuk gibi sarar ve hapseder. Seyirci bu iki kadının bedenlerini çok farklı dokular ve çok farklı deneyimlerle keşfeder.

Lydia'nın giyindiği bu planlarda dinginlik ya da huzur yoktur. Yüzünü nadiren görürüz. Kalkan gibi kaskatı görünen kostümü içinde bedeni kaskatı görünür. Örneğin pembe çorapları önce dümdüz ütülü şekilde, sonra yavaşça giydirilirken görürüz; sonraki planda ise bacaklarını sımsıkı sararken görürüz, onları hiçbir zaman tamamen giydirilirken ve buruşukken görmeyiz, o çorapların seyirci-



nin hayalinde esneme yada yumuşama ihtimali yoktur. Diğer bir örnek de kaskatı görünen pantolonudur. Lydia pantolonunun boru gibi duran paçalarının içine zorlukla sokulur. Kostümü tüm detaylarıyla yakından görmemize rağmen göbeğindeki birkaç derin yara dışında kadının tenini görmeyiz. Elleri, ayakları ve yüzü bu resimde yer almaz. Lydia'nın giydirilişinde Alicia'nınkini en çok hatırlatan kısım düğmelerin iliklenmesidir. Lydia'nın düğmeleri ucunda kanca olan uzun bir iğne yardımıyla bağlanır. Bu tür aletler Alicia'nın giydirildiği sahnelerle, örneğin manikür setine ya da ayakları yamulmasın diye giydirilen ahşap ayakkabılara bağlanır kafamızda. Giyinmek gibi bizim için çok gündelik olan bir olay operasyona dönüşür. Operasyon kelimesinin tıbbi ve askeri çağrışımları türlü türlü hastalıklarla savaşan bu iki kadına çok uygundur. Sahne Lydia'nın üzerindeki ceketin kendisine yardım eden erkek tarafından sertçe tutulup silkelenmesini gösteren bir uzun ve bir orta plan çekimle sona erer. Kostüm hiç de rahat görünmez, sadece hazırlanmak bile çok zor ve yorucudur. Ataerkil düzenin beton duvarları Lydia'nın bedenini sert bir kabuk gibi sarmıştır.

Bu görüntüden sonra film arenaya bağlanır. Arenada Lydia ve diğer güreşçileri parlak pembe ve portakal rengi pelerinlerini sallayarak prova yaparlarken görürüz. Lydia'nın yüzü yere eğiktir, diğer-

lerinden kolayca ayırt edilmez. Birçok boğa güreşçisinden biridir artık gözümüzde. Başka bir deyişle hem sıradışı ve tanıdıktır hem de sürüden biri gibi görünür çerçevede. Film dövüşün başlayacağını haber veren müzisyenlere bağlanır. Arena görüntüsü tekrar çerçeveye girdiğinde Lydia'yı orta ölçekli planda görürüz, kısmi olarak pelerinin arkasındadır ve çerçeveden çıkar. Gözünü görmeyiz, çerçeveden kayıp gitmekte ve gözünü kaçırmaktadır. Bu plandan sonra kamera kadının yüzünü tekrar yakalar ve takip eder. Lydia bu planda çok hızlı yürümektedir fakat kamera aynı hızda onu takip ettiği için kompozisyonun merkezinde sanki hareketsizmiş gibi kalır. Hareket bile edemeyeceği dövüş başlamak üzeredir.

Bu görüntünün ardından, Lydia'nın yakın planda uğurlu madalyonunu öpüşü, dizlerinin üzerine çökmesi, pelerini boğanın çıkacağı kapıya yöneltmesi, hücresinde serbest bırakılmayı bekleyen boğa ve endişeli Marco gibi hızla art arda kurgulanmış imgeler görürüz. Boğanın şişler batırılıp kızdırılarak kavgaya hazırlanışını görürüz. Lydia hazır olduğu işaretini verince bu hızlı kurgunun yerini ağır çekim birkaç plan izler. Boğa dış müzik eşliğinde salınır. Ağır planlar filmin başlarında ağır çekim izlediğimiz dövüşe gönderme yapar. Fakat bu kez boğa çıkar çıkmaz koşarak Lydia'ya saldırır, birkaç defa kadına vurur ve yardım gelene kadar kadının bedenini arenada sürükler. Kamera çoğunlukla boğayı arkadan ve biraz uzaktan takip eder. Tüm alan toz dumandan göz gözü görmez durumdadır. Dövüşün detaylarını göremeyiz fakat boğanın ve kadının gözlerini yakından görürüz. Kameranın hareketi ve boğaya baktığı açı sayesinde biz boğayı düşman ya da suçlu olarak görmeyiz. Hayvan Lydia'nın dengi ve rakibi olarak çerçevelenmiştir. Yakın çekimlerde





yüzünü gördüğümüz boğanın da kadın gibi kocaman gözleri ve uzun kirpikleri vardır. Boğa'yı ağır çekimlerde yavaşça gözlerini açıp kapatırken görürüz. İkisinden biri suçlu gibi sunulmaz, bu mekân her ikisi için de çok zalimdir. Gelenek ayırt etmeksizin boğayı da kadını da kurban eder.

Lydia bu kazadan ölümüne kadar Alicia'nın bulunduğu hastanede kalır. İki kadın birbirlerine eşit, tamamlayıcı, fakat aynı zamanda da karşıt olarak çerçevelenirler. Aynı çerçevede oldukları bazı imgelerde, balkon sahnesindeki gibi, sanki birbirlerinin ayna imgesiymiş gibi profilden yüz yüze bakarlar, neredeyse çenelerinin açısı bile birbirine denktir. Filmde kurguda birkaç defa yüzlerinin yakın plan çekimi hemen art arda görünür, grafik eşleşme ile aynı, eşit, benzer, bütünleyen ya da tam karşıt ilan edilirler film dilinde.



Bu imgeler filmin posteriyle uyumlu bir işlev görürler. Filmin posterinde iki kadının yüzlerinin yarısını kırmızı ve mavi görürüz. Mavi ve Kırmızı bütünleyici renklerdir ve bu iki yüz yan yana tek bir yüzün iki yarısıdır. Bu yarılar bazen denk, bazen karşıt, bazense hem denk hem karşıttır. Bu durum filmde de konuşulur. Benigno bize iki kadının çok samimi, çok özel bir ilişkisi olduğunu anlatır.

Aralarındaki bu denge filmin iki bütünlüğünün arasındaki bağdır aynı zamanda. Bu grafik uyum sayesinde komada olduğu halde ilişkiler kurmaya devam eden Lydia arenadan aldığı potansiyeli hastaneye getirip Alicia'ya teslim eder. Artık savaş bitmeli, kadın ayağa kalkıp dans etmelidir. Şimdi Alicia'yı iyileştiren tartışmalı tecavüz sahnesine bakalım.

Bu olay Lydia hastaneye geldikten ve Marco Benigno'yla arkadaş olduktan sonra gerçekleşir. Filmin bu noktasında Benigno'nun cinsel hayatı hakkındaki tüm bilgimiz bazı karakterlerden duyduğumuz kadardır. Alicia'yla birlikteyken rahatsız edilmemek için eşcinsel olduğu yolundaki söylentileri yalanlamadığını ve hiç cinsel tecrübesinin olmadığını biliriz. Benigno hayatında sadece iki kadın tanımış olmasına rağmen kadın bedeni konusunda şaşılacak kadar bilgilidir. Her şeyi annesine ve Alicia'ya bakarak öğrendiğini anlatır. Fakat bir gece bedenin çok önemli bir işlevinden tamamen habersiz olduğunu fark eder.

Benigno'nun Alicia'yla cinsel ilişkiye girdiği sahne hastane odasında geçer. Benigno her zaman yaptığı gibi Alicia'ya anlatabilmek amacıyla bu defa *Küçülen Âşık* (*The Shrinking Lover*) filmine gitmiştir. Bu sahne aynen filmin başında izlediğimiz Benigno'nun Bausch'un performansını Alicia'ya anlattığı sahne gibi başlar. Fakat bu defa Benigno kadına dokunduğunda cinsel olarak uyarıldığını fark eder. Bu onu biraz tedirgin eder, biraz şaşırtır, hatta ürkütür. Fakat kendisini çok derinden etkileyen bu filmi kadına anlatma arzusu ve heyecanı bütün diğer duyguları bastırır. Bu film Almodóvar tarafından 1920'lerin filmlerine benzer şekilde çekilmiştir. Sahne hastane odasından siyah-beyaz filmin kendisine keser. Hastane odasında Benigno Alicia'nın bedenini keşfe çıkarken, baş başa kalabilsinler diye Almodóvar bizi bu filme götürür.

Bu sahnenin ışığı ve mizanseni filmde daha önce izlemiş olduğumuz bakım sahnelerinden çok farklıdır. Oda loştur. Kamera onlara biraz daha yakındır, bu yüzden onları tam göremeyiz. Beden parçaları kısmen çerçevededir. Her yakın plan bize çerçeve dışında kalan göremediğimiz mekânı merak ettirir. Sağlığı ve hastaneyi hatırlatacak nesneler çerçeveden ayıklanmıştır. Alicia'nın boynunda ve omuzlarında yumuşak gölgeler vardır. Benlerini ve çillerini görü-

rüz. Alicia'nın boynuna değen gevşek saç örgüsü pembe bir tokayla tutturulmuştur. Peş peşe gördüğümüz bu imgelerden Benigno'nun daha önce görmediği bir şey gördüğü ima edilir. Kendisi de hissettiklerine hayret etmekte ve tam olarak nasıl davranması gerektiğini bilememektedir. Biberiye yağı ile Alicia'ya masaj yaparken, dalıp dalıp gider. Art arda planlarda Alicia ve Benigno'yu sanki yüz yüze bakıyormuş gibi görürüz; Benigno ürkek ve heyecanlı, Alicia huzurlu ve sakindir. Adam "çok etkileyici bir film gördüm..." diye söze başlar ve biberiye yağını eline alır. Buradan geniş ölçekli bir plana keser film; ikisini hastane odasında beraber görürüz, Alicia yataktadır, Benigno da yanında sandalyede oturmuş ellerine masaj yapmaktadır. Film *Küçülen Âşık*'a keser.



Bir bilimkadını ve âşığının tuhaf öyküsünü izlemeye başlarız. Adam kadının itirazlarına rağmen çalışmasında gönüllü kobay faresi olmayı seçer. Bu sebeple içtiği bir karışımın yan etkisi olarak küçülmeye başlar. Kadın her yolu dener fakat sevgilisini eski boyutlarına getiremez. Toplum bu ilişkiye hazır olmadığı için birlikte kaçarlar. Bu kaçış sahnesinde filmin görüntüleri üzerine Benigno'nun filmi anlatan sesi biner ve görüntü hastane odasına kesilir. Benigno Alicia'ya masaj yapmaktadır. Bu geçişte grafik eşleşme hastanedeki kadın ve erkek ile *Küçülen Âşık* filmindeki kadın ve erkek arasında kuvvetli bağlar kurar. Alicia aynen filmdeki bilimkadını gibi gözleri kapalı, sırtüstü yatmaktadır, iki kadını da aynı açıdan görürüz. Bilimkadının yüzündeki mutluluk ifadesi hayalimizde Alicia'nınkiyle birleşir. Filmde parmak büyüklüğündeki sevgili coşku ve heyecanla sevgilisinin üzerinde gezerken de Benigno'nun Alicia'nın belinde, göbeğinde dolaşan ellerini görürüz. Buradan tekrar filme







döneriz; parmak-âşık bilimkadınının bedeninde gezinmektedir. Göğüslerine tırmanır, oradan göbeğine ve vajinasına doğru yürür. Vajina sadece en dış dudaktan oluşan elyapımı dev bir modeldir. Parmak-âşık önce kolunu sokar içeriye. Koluna bulaşan sıvıyı koklar, çok beğenir. Çok heyecanlanır ve atletini çıkarıp tüm gövdesiyle içeriye dalar. Geri çıktığında çok mutlu olduğunu görürüz. En sonunda donunu da çıkarıp bütün bütün içeriye atlar.

Parmak-âşık bedeninde gezindikçe karşı açılarda bilimkadının memnuniyetini görürüz. Bu memnuniyet ifadelerinin sonuncusundan Alicia'ya keser film ve Alicia'nın yüzünde bilimkadınınınkine benzer mutlu bir ifade vardır. Daha sonra Benigno'yu görürüz hızlı hızlı nefes almakta, titremekte ve Alicia'nın bacaklarına masaj yapmaktadır. "Ve Alfredo sonsuza dek onun içinde kalır," der. Bu sahnede bize gösterilmeyen fakat ima edilen cinsel birleşmenin so-





nucu Alicia hamile kalır. Bu gebeliğin sona ermesini takiben de ayağa kalkar. Benigno daha sonra Marco'yla konuşurken kendine parmak-âşık Alfredo'yu örnek aldığını söyleyecektir. Benigno kendini aşk için feda etmenin hayattaki en büyük mükâfat olduğuna inanır. Almodóvar bu olayı tecavüz olarak tahayyül etmemizi istemez. Aksine cinsel birleşme devam eden tedavinin bir parçası olarak operasyona dahildir. Seks kadının en doğal bedensel ihtiyaçlarından biridir. Nasıl tırnakları kesiliyor, ayaklarına masaj yapılıyorsa cinsel boşalma ve rahatlama da beden açısından baktığımızda oldukça benzer bir eylemdir.

Bu olaydan sonra Alicia'nın uyandığını da hesaba katarsak, burada çizilen portrede Benigno gerçek bir kahraman olarak sunulur seyirciye. Fakat Benigno çoğunluksalın kahramanı beyaz atlı prensten çok uzaktır. Aslında pek çok karakter, hatta hikâye dünyasının en güvenilir karakteri olan dürüst entelektüeli Marco bile, yardım edemeyeceğini bilse de kalben Benigno'nun yanındadır. Bu durum bütünlüklerinin yarattığı azınlıksal direniş alanı sayesinde mümkün olmuştur. Alicia'yı öpüp uykusundan uyandıracak olan çoğunluksalın meşhur beyaz atlı prensi hiç ortalıkta görünmediği gibi seyirci "tecavüzcü" bir hastabakıcı için gözyaşı döker. Heteronormatif ve baskıcı toplumun cinselliğin ve bedenin etrafına sardığı kaygı ve korkulardan bir an olsun uzaklaşılır. Kadın ayağa kalkar.

ON: SABİT ÇERÇEVE

On yeni boşanmış bir kadının (Mania Akbari) bu ayrılık yüzünden kendisini suçlayan oğluyla (Emin Maher) –ve toplumla– karşılıklı anlaşma çabalarını anlatır. Arabaya binen otostopçu kadınlar sayesinde bu ana hikâyeye farklı çevre ve yaşlardan İranlı kadınların gündelik hayatından parçalar karışır. Kadınların üzerindeki baskıda neredeyse İslam rejimi kadar kendilerinin de payı olduğunu görür ve bu baskıların aslında sadece şeriatın keskin kılıcı ensesinde bekleyen İranlı kadının sorunu olmadığını, dünyanın pek çok yerinde pek çok kadının benzer sorunlarla boğuştuğunu idrak ederiz. Filmin yegâne erkeği olan Emin'inse her istediği yapılmış fakat derdi, kaprisi bitmemiştir. Kadın oğlandan tatlı bir söz duyamadan film biter. Seyirciye bir gün oğlanın annesini anlayacağını ummak düşer çünkü kadının vazgeçmeyeceğini biliriz. Film boyunca pek çok diyaloğa şahit olmamıza rağmen, birkaç istisnai durum dışında karşı açı kullanılmaz. Kamera kontrol paneline tutturulmuştur ve plan boyunca ya sürücüye ya ön koltuktaki yolcuya dönük durumda sabit kalır. Film ya sürücünün ya da ön koltuktaki yolcunun orta ölçekli imgesini izlediğimiz kabaca on adet uzun plandan oluşur.

On yeni dönem İran sinemasının tanıdık bazı özelliklerini olabilecek en yoğun şekilde kullanır. Hikâye İslam devrimi sonrası İran sinemasının en aşina mekânı olan arabada geçer. Araba, minibüs, motosiklet, otobüs gibi araçlar hem ucuz ve rahat yapım mekânı sağlar hem de yollar araçlarla, doğal ışıkla ve İran'ın gündelik hayatından fragmanlarla dolu ilgi çekici çerçevelere fırsat verir. Araçlar sadece kısıtlı bütçeye değil aynı zamanda başörtüsü ile ilgili sansür kaynaklı sorunlara da yaratıcı bir çözüm getirmiş olur. Çünkü arabadaki kadın sokaktadır ve normal olarak başında örtüsü vardır. Bu teknik ve yarattığı estetik kısa zamanda İran sinemasının tanınan ve sevilen dokusunu oluşturmuştur. Kiarostami bu dokunun oluşmasında en büyük katkısı olan kişilerin başında gelir. Yaratıcı-yönetmen *Kirazın Tadı* (1997) adlı filmde uzun planlarda ve orta ölçekte bir araç penceresiyle beraber (çoğunlukla içerden) görüntülenen şaşırtıcı de-

recede seyirlik ve unutulmaz karakterler yaratmıştır. Yakasını bırakmayan araba sevdası *On*'da cinsiyet farkı ve daha iyimser bir bakışla olgunlaşır. Kiarostami *Kirazın Tadı*'nda adamın arabasıyla sokaklarda dolaşmasıyla *On*'daki kadınınkine çok farklı değer ve anlamlar yüklemiştir. Bilmediğimiz bir sebeple göçer-mezara dönüşmüş olan arabasında kendine bir dost arayan Bedii (Hümayun Erşadi) çoktan vazgeçmişken, kadının arabasını göçer-ev olarak tahayyül ettiğini ve asla vazgeçmeyeceğini görür, biz de ümitleniriz. Görsel ve biçimsel kararlılık *On* filminde hikâyeyle uyum içinde feminist bir dışavuruma dönüşür. Günümüz İranı'nda sıradan bir kadının hayatındaki kısıtlama ve zorluklar seyirciye karşı açının yokluğu ve kameranın hareketsizliğiyle yani filmsel ve teknik kısıtlamalarla anlatılır. Arabayla bütünleşen sürücünün daimi hareketi Deleuze ve Guattarici bir kadın-oluşa imkân verir. Kadın kamusal mekânı kendine yurt edinir ve ataerkil düzenin ideal ev/ülke fikrini yurtsuzlaştırır. *Konuş Onunla*'da ayağa kalkan kadın, *On*'da yola koyulur.

Kiarostami bu filmdeki kararlı görsel tercihi "kadını ezen ve kısıtlayan ataerkil dinsel kuralların görsel metaforu" olarak açıklar (*Ten on Ten*, Kiarostami, 2004). Leyla Bedevi bu kısıtlamaların kaynağının dinsel olduğu kadar toplumsal da olduğunu iddia eder: "Kuran'da erkek-kadın, kız çocuk-erkek çocuk ve karı-koca eşitliği temel prensiptir. Fakat kutsal yasaları yorumlama ve uygulama yerel kadıların elindedir ve erkekler kadınların hamisi ve koruyucusu kabul edilirler" (Badawi 1994: 104). *On* filminde rüştünü ispatlayamadıkları ve bağımsız hareket edemedikleri bir düzende yola koyulmuş kendilerine bir çıkış arayan kadınlar tanırız. Hiç yorulmadan ilerler fakat kompozisyondaki yerlerini bir türlü değiştiremezler. Karşı açısı olmayan sabit çerçeveli uzun planlar boyunca seyirci kimi zaman dakikalarca aynı kareyi izlemiş olur. Dere tepe düz gidilmiş, bir arpa boyu yol alınamamıştır. Seyirci de kadınlarla beraber daracık bir yerdedir, kaçamaz, etrafına bakınamaz, bütün dünyası önkoltukla direksiyon arasına sıkışmıştır. Çerçevede bir kısmı görülen direksiyon ve çerçeve dışında olduğu halde hayalimizde dönmeye devam eden tekerlekler ve sürücünün kollarının döngüsel hareketi kafamızda çerçevenin ötesinde de tekrar eden bir desene dönüşür. Bu tekrarın yarattığı sonsuzluk hissi klostrofobi ve kısıtlanmışlık duygusunu

güçlendirir. Döngüler sayesinde izlediğimiz birkaç kadını ve sözü edilen dertleri hayalimizde sayılamayacak kadar çok kadına ve başka başka dertlere çevririz. O koltuk seyircinin de koltuğudur. Bize hayatımızda ne kadar söz sahibi olduğumuz sorulur. Anlatılan dertler İran'la sınırlı değildir.

Arabada geçen hikâyeler elbette İran sinemasına has değildir. Ana akımdan kült örneklere yol filmlerinde araba çok önemli bir film mekânıdır. Mesela *Thelma ve Louise* (Ridley Scott, 1991) ya da *Kahverengi Tavşan* (*The Brown Bunny*, Vincent Gallo, 2003) gibi filmlerde yolculuk bir büyüme ve değişim ritüeli olarak sunulur. Bu filmlerde araba karakterlerin kendilerini ve başkalarını anlamaya başladıkları bir yolculuğun her zaman güvende hissedilen tek mekânıdır. Yolda dinlenen en iyi müzikler orada çalınır. Araba sevdiğimiz karakterleri saklar, korur, kaçırır, gitmek istedikleri yerlere götürür. Amerikan sinemasında da arabasıyla gezen her zaman azınlıksal olandır ve varmak istenilen fiziksel hedef önemsizdir. Biz tanıdıkça anlarız ki ne Bud Clay (Vincent Gallo) aslında motosiklet yarışına gitmektedir ne de Louise (Susan Sarandon) tatile çıkmak isteyen sıradan bir garsondur. Zalimin ettiği hep yanına kalmıştır. Yola çıkan herkes –kadın, erkek– pişmanlıkların, acıların, haksızlıkların ve bütün bunlar karşısındaki çaresizliğimizin yanından geçerler. İran sinemasında benzer şekilde çaresizliğimizi izlediğimiz yollar Cafer Panahi'nin *Daire* (2000) filminden Tahmineh Milani'nin filmi *Beşinci Tepki*'sine (*The Fifth Reaction*, 2003) pek çok farklı hikâyeye mekân olmuştur. Elbette İranlı kadının arabası olabilmesi bile aslında bambaşka bir sosyal statü ve ekonomik durumun işaretidir. Ayrıca İran'daki arabalar görsel olarak Amerikan sinemasında gördüklerimize benzemez. Fakat kıyıya köşeye itilmiş karakterleri temelde benzer şekilde çıkışsızdır. Evsiz kalan ne olursa olsun azınlıksaldır, evden çıkıp yola koyulmak şartları eşitler. İran filmlerinde uzun planlar ve ağır tempolu kurgu sayesinde hareket eden bir araçta olunmasına rağmen karakterin çerçevedeki yeri ve boyutu çoğunlukla sabittir. Kamera kompozisyonu hiç bozmadan orta ölçekte çok fazla hareket etmeyen sürücüyü ya da yolcuyu uzun uzun izler. İster istemez farkına varmadığı detaylara dikkat etmeye başlayan seyirci hareket halinde olan fakat çerçevede inatla sabit

kalan karakterin yüzünde, göz kırpışında, nefes alışında gözle görülmez bir yolculuğun izlerini görmeye başlar. Araç ve karakter kafamızda birleşmeye ilk bakışta anlayamadığımız --dile dökülmez– bazı şeyler anlatmaya başlamışlardır. Bu göçer-mekânda özel-kamusal, hareketli-sabit, biri-öteki gibi çoğunluksal ikilikler sorgulanırken, en mahrem sırlar ifşa olur, en derin yaralara acılı merhemler sürülür.

Aradaki görsel uçuruma rağmen yine de *Daire* filmindeki kadınların derdinin aslında Louise'inkinden çok da farklı olmadığını biliriz. Bazı filmlerde bu göçer-mekân otobüs ya da minibüs gibi umumi bir taşıttır. Taşıt göçer-ev/ülke gibi her kesimden birbirini tanımayan pek çok insanı bir araya getirir. Çerçeveden silinmeyen pencere ya karakterle hikâye dünyası arasında ya da seyirciyle karakter arasında kalır. Hem dış dünyaya hem de azınlıksal bireylere benzer şekilde çok uzaklardan bakan ev/ülkenin penceresidir bu. Olan biteni ancak uzaktan izlemeye müsaade vardır, karışılmaz, söz söylenmez. Pencereden bakarız. Sokağa çıkmak elimizden gelmez.

Sürekli Hareket Halinde Olan Arabada Kurulan Göçebe Bütünlükler

Araba bu filmdeki tek mekândır ve her zaman aynı kadın tarafından kullanılır. Kadın diğer karakterlerle konuşurken araba kullanmayı, dışarıdaki dünyayı arabasından izlemeyi çok sevdiğini ve arabasındayken kendini evinde olduğundan çok daha rahat hissettiğini söyler. Bazı bakımlardan arabanın ona verdiği güvence sinema izleyicisinin konforunu andırır. Kadın her yere arabayla gider. Gündelik işlerini görür, oğlunu havuza bırakır, kız kardeşiyle gezer, alışveriş yapar. Hatta bir bahaneye gerek duymadan canı istedikçe gezintiye çıkar ve yollarda rastladığı kadın otostopçuları taşır. Her bir planda onunla ve yaşadığı yerle ilgili daha çok şey öğreniriz. Araba koltuğunun izin verdiği kadar hareket vardır çerçevede. Bu hareketlerin çoğu da, özellikle de sürücüyü izlerken, araba kullanırken yapılması gerekenlerden ibarettir. Bir süre sonra algımız değişir. En ufak bir kıpırdanmayı fark etmeye başlarız. Karakterin içini çekişi büyük bir eyleme döner. Gördüğümüz artık ne kadındır ne de arabadır fakat

her ikisinden de fazla iş görme potansiyeli olan üçüncü bir varlıktır. Şimdi bu bütünlüğün nasıl oluştuğuna bakalım.

Kiarostami'nin kadın sürücüsü, Mania Akbari, esmer, iri dudaklı, iri gözlü, bakımlı, süslü; oldukça çekici ve kadınsıdır. Akbari devrim sonrası İran sanat sinemasının çok alışık olduğumuz ve görür görmez acıdığımız, ihmal edilmiş, incinmiş, ezilmiş, gariban kadın karakterlerinden değildir. Bu kez karşımızda iyi eğitim görmüş, meslek sahibi ve ne istediğini bilen orta sınıf bir kadın var. Kiarostami bu filmin hikâyesini Mania Akbari ve sekiz yaşındaki oğlu Emin'in gerçek hikâyesinden ilham alarak geliştirdiğini fakat içinde epey kurgu da olduğunu söyler (Andrew 2005).

Çerçevede ilk gördüğümüz kişi Emin'dir. İlk karede ön yolcu kapısı açıktır, bekleriz. Emin girer, oturur ve araba hareket eder. Bu ilk planda biz hiç kesme ve kamera hareketi olmadan oğlan çocuğunu izler ve annesiyle aralarında geçen diyaloğu dinleriz. Bu ilk sahne ve ilk plan yaklaşık 17 dakika sürer. Bu sürede biz hem bu anne ve oğlunun hikâyelerini anlamaya hem de sabit çerçeveye ayak uydurmaya çalışırız. Çerçevede sürekli hareket halinde olan huzursuz oğlan çocuğu karşı açının yokluğuna alışmak için aslında en uygun kişidir. Oğlan annesini affetmek istemez bu yüzden de boşanmayı iyi bir olay olarak değerlendirmeye yönelik konuşmalar onu çok rahatsız eder. Arabanın içinde bu konuşmalardan kaçamaz. Kadını dinlemek zorunda kaldığı ve aslında haksız olduğu için oldukça seyirliktir. Film aralarındaki gerginlikle başlar. Annesi oğlanı havuza bırakacaktır. Bir yandan da onunla konuşmaya çalışır. Dondurma teklif eder. Oğlan her şeye sinirlenir, annesini dinlemek istemez. Annesi babasını bırakıp Murtaza'yla evlenmiştir ve oğlana göre yaptığı yanlıştır. Oğlan kendi arzusu hilafına annesi ve Murtaza'yla yaşadığı için çok şikâyetçidir. Sorunlarını evde tartışamazlar çünkü evde Murtaza vardır. İlk başta filmin bu kadar mahrem bir yönde ilerlemesi biçimle tezat oluşturur; yüzünü görmediğimiz bir kadın hakkında bir anda en mahrem bilgileri ediniriz. Elbette sabit çerçeve ve karşı açı yokluğuna alışamayıp tekniği "yıldırıcı ve karmaşık" bulanlar olabilir (Russell 2002). Fakat Kiarostami içinde bulundukları mekânda kontrolü olmayan kadınların hikâyesini anlatırken seyirciye mekân kontrolü vermemeye kararlıdır.





Kadınla oğlunun aralarındaki gerginlik ilk sahne boyunca tırmanır ve arabanın içindeki atmosfer sahne boyunca sürekli değişir. Araba zaman zaman eve, hücreye, hatta sembolik olarak ana rahmine bile dönüşür. İkisinin de kaçacak yeri yoktur mekânı paylaşmak ve birbirlerine katlanmak zorunda kalırlar. Biz orta ölçekli bir planda kucağında çantasıyla oturan Emin'i izleriz. Emin hiç durmadan hareket etmektedir ve bu hareket bize sık sık bulunduğu yerin bir çocuk için bile ne kadar dar bir yer olduğunu hatırlatır. Bu sahnede oğlanın annesine kızgınlığını bedenen gösterdiği bazı bölümlerde kadınla araba arasında bütünlüğün nasıl çalıştığını görürüz.

İlk kadının sesini duyarız: "Pencereyi biraz aç içeriye hava girsin. İstersen dondurma alırız." Oğlan pencereyi açar: "Zaten geç

kaldık, gidelim." Oğlanın sesi en baştan öfkelidir. Dondurma teklifini havuza geç kalma bahanesiyle geri çevirir. Dayanılmaz sıcağa rağmen havuza erken gidip güneşin altında beklemek ona annesiyle herhangi bir şey yapmaktan daha çekici görünür. Annesinden gelen ilk soruyu pencereden dışarı bakarak geçiştirir. Kadın boşanma hakkında konuşmaya çalıştıkça oğlan daha da gerilir ve sabrı taşar. Kulaklarını elleriyle kapar ve dediklerini duymamak için ağzından anlamsız yüksek sesler çıkarır. Etrafına tekmeler ve yumruklar savurmaya başlar ve annesini kapıyı açıp kendini aşağı atmakla tehdit eder. Oğlanın kadınla konuşurken baktığı nokta bize çerçeve dışında arabayı sürmekte olan kadının tam yeri hakkında bazı fikirler verir. Fakat kadının sesi belli bir yönden gelmez sadece çerçeve dışından gelir ve Emin her yöne (yani aslında arabanın her yanına) saldırmaktadır. Bu çerçevenin dışında bizim göremediğimiz her yerde oğlanın annesi vardır. Dolayısıyla Emin'in çerçeve dışına rasgele fırlattığı tekmeler, annesine yetişmediğini tahmin ettiğimiz halde anneye atılmış olur. Bu noktada çerçeve dışında kalan hikâye dünyasının tamamı kadının organsız-bedenine dönüşmüştür. Anne ve araba arasında filmsel bir bağ kurulur ve bu bağ mekânın algısını değiştirir. Sonunda oğlan havuza yakın bir yerde araba henüz durmamışken kapıyı açar, kadın arabayı durdurur, oğlan iner. Konuşma oğlanın arabayı aniden terk etmesiyle sona erer. Bu uzun planda kadın ve araba arasında Deleuze ve Guattarici bir bütünlük oluşmuş olur. Film boyunca bu bütünlük korunur ve dönüşmeye devam eder.

Bu sahnenin sonuna doğru film mekânımız olan arabanın özel-kamusal ve birey-öteki gibi ikiliklerin arasındaki sınırla nasıl oynadığına şahit oluruz. Ana oğul birbirlerini sinirlendirdikçe tartışmanın hararet yükselir ve arabanın içinde birbirlerine bağırmaya başlarlar. Oğlan bağırmaktan hiç çekinmediği halde annesi sesini yükseltince çok rahatsız olur ve utanır. Annesinin sesinin dışardan duyulma ihtimali karşısında öfkesinden ağlamaklı hale gelir. Korkuyla dışarıya bakınır, kimsenin onlarla ilgilenmediğinden emin olmak ister. Bu bakışlar bize onların aslında pek çok davetsiz misafirin bulunduğu kamusal bir alanda olduğunu ve bu alanda kadın sesi duyulmasının erkek çocuk için büyük bir utanç kaynağı olduğunu anlatır. Toplumsal kabule göre erkekler kadınlardan sorumlu olduğu

için oğlan kendisiyle annesi arasındaki farkı unutup annesinin yaptıklarından dolayı kendini sorumlu hissetmiştir. Oğlanın yoğun tepkisine rağmen kadın susmaz ve derdini anlatır. Sahnenin sonunda oğlan arabadan hışımla inince gerilim çözülmeden havada asılı kalır. Kadın ve araba arasındaki bütünlüğe en çok dahil olan fakat bu bütünlüğün bir parçası olmadan kalan tek kişi bu oğlandır. Film yine bu ikiliyle biter. Şimdi bu ilişkideki değişime bakalım.

Ana-oğul filmin ortalarına doğru başka bir sahnede tekrar bir araya gelir. Çocuk artık istediği gibi babasıyla yaşamaktadır, fakat daha mutlu ya da annesiyle sorununu çözmüş görünmez. Tüm sahne boyunca annesine bağırıp çağırır. Oğlan annesinin çok kötü bir anne olduğunu düşünmektedir çünkü annesi çalışmaktadır. Çalıştığı için oğlan evi aradığında bazen onu bulamaz. Kadın ev işlerini kendi yapmak yerine bir yardımcı tutmuştur. Oğlan evinden başka bir uğraşı olan bir kadının asla iyi bir anne olamayacağını, hatta sadece bir kadın olarak bile eksik olduğunu savunur. Bu sahnede birkaç karşı açı plan vardır, böylelikle annenin tepkilerini de görme şansımız olur. Bu defa kadın çok sakindir ve oğluna ev işi yapmayı sevmediğini, başka şeylere vakit ayırmak istediğini, ancak mutlu insanların birbirini mutlu edebileceğini, zorla güzellik olmayacağını tatlı dille anlatmaya çalışır.

Kiarostami dinsel ve ataerkil ideali küçük bir çocuğun ağzından duymamızı istemiştir. Bu seçimin çok önemli bir rolü vardır. Emin küçücük bir çocuktur, öğrenme yaşındadır ve bazı şeyleri yanlış bilmesi ya da kulağına çalınanları tartmadan, düşünmeden papağan gibi tekrar etmesi doğaldır. Oğlana doğruyu yanlıştan ayırmayı öğretmek annesinin vazifesidir. Bu sahnede ilk sahneden çok daha hazırlıklı bir şekilde kadın sabırla oğluna kendi hayatıyla ne yapmak istediğini açıklamaya çalışır. Bu aynı zamanda dinsel bazı kabulleri ancak annesinden hiç ayrılmak istemeyen küçük bir çocuğun söyleyebileceği laflar olarak görmemizi sağlar. Dolayısıyla bu ideallere körü körüne bağlananları Emin'le aynı kategoriye koyar. Emin hikâye dünyamızdaki tek erkektir. Hikâyenin en genç, en huzursuz ve en öfkeli kişisidir ve her şeyin en doğrusunu bildiğine inanır. Kiarostami'nin ataerkil ideali ona söyletmesi kadına söz hakkı verir. Kadın bir çocukla konuştuğu için söyledikleri bize batmaz. Oğlan

konuştukça anlarız ki onun tek derdi aslında annesiyle daha fazla vakit geçirmektir fakat bütün yaptığı birlikte oldukları vakti eziyete çevirmektir. Kadın oğlunun eleştiri ve hakaretlerini sakince dinler. Oğlana sabır ve şefkatle yaklaşır. Ettiği hakaretler karşısında annesinin sakin kalması oğlanı daha da çok öfkelendirir. Kadın kötü bir anne olduğuna inanmaz, boşanmaktan dolayı suçluluk duymaz. Fakat daha da önemlisi kötü bir anne ya da kötü bir kadın olmayı dert etmez. Kadının bu rahatlığı dinsel ataerkil düzeni yurtsuzlaştırır. Oğlan anasını üzmeyi ve istediklerini yaptırmayı başaramaz. Tutunacak dalı kalmaz, aynen ilk sahnedeki gibi öfkeyle arabadan iner.

Filmin en sonunda tekrar oğlana döneriz. Fakat bu defa Kiarostami oğlanı arabadan dışarı bırakmaz. Film o ikisi arabada giderken biter. Son sahneleri oldukça kısadır. Bu kısacık sahneden anlarız ki oğlanın annesine duyduğu öfke değişmemiştir fakat annenin tavırları çok farklıdır. Annesi oğlana nasıl olduğunu sorar fakat bir yanıt alamaz. "Anneanneme gidelim!" diye buyurur oğlan. Kadın oğluna kızmaz, sesinde soğukluk ya da üzüntü yoktur. "Tamam," der ve film biter.

Kadın oğluna derdini anlatmayı henüz beceremediğini fakat onu kendi fikrini kabul etmeye zorlamaz. Oğlanı korkutmaz, sevmemekle tehdit etmez, ona hiçbir şey dayatmaz. Oğlana yanlış düşündüğünü ya da yanlış bildiğini söylemez. Oğlanın fikrini dinler. Onu anlamaya ve ona kendi fikirlerini anlatmaya çalışır. Kadının bu yaklaşımı mutlak doğruları söylediğine inanan oğlanın çoğunluksal yaklaşımından çok farklıdır. *On* filmi örneğinde ataerkil ideali yurtsuzlaştıran etken, kadının bu ideale uyamadığı için kendini eksik ya da yanlış hissetmemesi ve kendi isteklerini mutlak doğru diye sunmamasıdır. Kadın hakkını korur ve hakkını korumak için seçtiği yol onun çabasıyla çoğunluksal ve zalim düzenin arasındaki farkı belirginleştirir. Biz de kadının kötü ya da eksik olduğunu düşünmeyiz. Aksine çok sabırlı, düşünceli ve oğlunun fikirlerine çok saygılı bir annedir. Kendisi şiddet gördüğü halde affedicidir, oğluna doğruyu sadece sözle değil hareketleriyle de göstermeye çabalar. Bağırıp çağırmanın, tekmeler savurmanın bir şey değiştirmediğini gören oğlan karşısında kavga edecek birini bulamayınca sakinleşmiştir. Araba artık bir sürgün yeri değildir onlar için. Sorunların eninde sonunda

çözüleceğine inanarak, filmin son karesinde ikisini arabada bırakırız. Kiarostami oğlanı ve oğlanın bedeninde tüm ataerkil ideolojiyi o arabada kadının kontrolünde bırakır, bu imge açıkça "Şimdi kadını dinlemeliyiz," der.

Kadın ve araba arasındaki bütünlük filmin başında oğlu tarafından ezilen ve duyulmak için sesini yükselten, kendini ifade edebilmek için çırpınan sürücüyü sakinleştirir ve kendinden emin bir noktaya getirir. Araba kadına bir direniş alanı açmıştır. Bu bütünlük kalıcı olur ve etraflarını saran organsız-bedene dahil olanları da değiştirmeye başlar. Kadının arabasına binen diğer kadınlarla dertlerini paylaştıkça Deleuze ve Guattarici bir deyişle kadınlar "birbirlerine bulaştıkça" direniş alanı artar. Özellikle arabaya binen iki genç kadının sahnelerini kıyasladığımızda bu direnişin ataerkil düzene meydan okuma potansiyelini görürüz. Bu kadınlardan biri bir hayat kadını diğeriyse erkek arkadaşından yana çok dertli olan genç bir kadındır. Hayat kadınının sahnesi filmdeki iki gece çekiminden biridir. Kamera sürücüye dönüktür. Sürücü gece vakti bir sokakta durur ve bir kadını arabasına alır. Bu kadının yüzünü hiç görmeyiz. Aralarında geçen konuşmadan arabaya binen kadının sürücünün cinsiyetini fark etmeden arabaya binmiş bir hayat kadını olduğunu anlarız. Hayat kadını kendini kazıklanmış hisseder. Kadınlara hizmet vermediğini söyler ve arabadan inmek ister. Mania sohbet etmek istediğini söyler ve kadını inatla arabadan indirmez. Sürücünün niyetinin sadece onunla konuşmak olduğunu öğrenen hayat kadını çok daha fazla tepki gösterir. Mania'nın kendisine ahlak dersi vereceğini sanmıştır. Kadın sonunda biraz sakinleşir ve aralarında kısa fakat oldukça samimi bir diyalog geçer.

Bu sahnede hayat kadını bize melodramlarda görmeye alışık olduğumuz beylik kader kurbanı imgesinden çok farklı bir portre çizer. Hayat kadını hiçbir kadının kendisini eleştirmeye hakkı olmadığını çünkü yaptığı işin evlilikten tek farkının "evli kadınların toptancı, kendisinin perakendeci olması" olduğunu iddia eder. Hayat kadını yaptığı işi diğer işlerden ayrı görmez, daha zor olduğunu da düşünmez, aksine zaman zaman oldukça zevkli bulur. Kendi işinin evlilikten kat kat üstün olduğunu, tek bir erkekle iş yapmanın sadece sorun getirdiğini, kendi hayatının evli kadınlara nazaran çok da-

ha dertsiz olduğunu söyler. Mania onu dikkatle dinler, arada konuşmaya ya da soru sormaya çalışınca hayat kadını tarafından terslense de alınmaz, aksine samimiyetle güler. Hayat kadınına göre Mania çok aptaldır çünkü hayatının kontrolünü erkeklere bırakmıştır. Mania kadını haklı bulur. Sahne boyunca hayat kadınından oldukça iddialı ve aşırı yenilikçi bir söylev dinleriz.



Sahne gece geçtiği için sokaklar tenha ve loştur. Dikkatimiz çoğunlukla sadece aralarında geçen diyalog üzerindedir. Sahne Mania'nın kocaman gülümsemesi ile açılır; kendimizi tanıdık bir ortamda, güvende hissederiz arabanın içinde. Belki gündüz trafiğinde olmadığı, belki de gece hava daha serin olduğu için sürücünün en rahat göründüğü sahnedir bu. Hayat kadınını arabaya almayı başardığı için de çok mutludur ve sürekli kıkırdamaktadır. Diyalogları boyunca biz sürücünün yüzünü görürüz. Gece olmasına rağmen sokak lambaları sayesinde her yer iyi kötü aydınlıktır. Mania'nın yüzüne sıcak tonlu ve homojen bir ışık vurmaktadır. Her zaman oldukça samimi bir şekilde gülümser, arada da merak ve ilgiyle hayat kadınına bakar. Bakışından ve konuşmalarından hayat kadınını kendine denk gördüğü, dediklerine ve fikirlerine saygı duyduğu, ondan bir şeyler öğrenebileceğine inandığı bellidir. Karşılıklı kahkahalar atarlar, kimi zaman sadece heyecandan olduğu bellidir fakat gerginlik ya da korku yoktur seslerinde. Hayat kadınının hiç tanımadığı halde Mania'ya güvenip samimiyetle düşüncelerini söylemesi ve

geçmişi hakkında konuşması Mania'nın onu dinlemesinden çok daha beklenmediktir. Ortak hiçbir hayat tecrübeleri olmayan bu iki kadın gecenin bir vakti sokaklarda konuşur, dertleşir, gülüp şakalaşırlar. Onların rahatlığı sayesinde sokaklar bizi korkutmaz. Sahnenin sonunda sürücü, hayat kadınını işlek bir anacaddenin yakınında indirir ve kamera hayat kadınına döner. Sabit çerçevemizi bozar, sokağa doğru bakarız. Kadının arkası dönüktür, çerçevenin derinliğine doğru yürür, kaldırımda durur. Geçen ikinci araba onu almak için durur. Arabaya biner ve uzaklaşır. Bu son planda tamamen karanlık olan çerçevede tek parlak şey yanıp sönen sarı ışıklardır. Sarı ışık belirgin biçimde dur ya da geç demek yerine trafiğin o sıradaki durumuna göre hareket edilmesini emreder. Yollar çok dolu olmadığı için bu saatte ne yapacağı sürücünün kararına bırakılmıştır. Sarı ışığın sembolik değerini göz önünde tutunca, sahneyi bu şekilde bitirmekle Kiarostami "meydanı" ve karar yetkisini bir hayat kadınına bırakmış olur.



Özellikle diğer genç kadınla kıyaslandığında hayat kadınının söylediklerindeki doğruluk payını görürüz. Hikâyeleri örtüşür. Bu kadının erkek arkadaşı ile yaşadığı kalp kırıklığı hayat kadınının gençliğinde yaşamış olduğu ve üzerinde fazla konuşmak istemediği ilişkisine benzer. Bu genç kadın tesadüfen iki defa biner arabaya. Her iki seferde de kamera ona dönüktür. İlk bindiğinde pek de iyi gitmeyen ilişkisi için dua etmeye gittiği türbeden dönmektedir. Ka-

dın evlenmek ister fakat erkek arkadaşı biraz gönülsüzdür ve türlü bahanelerle onu oyalamaktadır. İnançlı biri olmadığını fakat dua etmenin onu çok rahatlattığını, bu yüzden haftada iki defa türbeye gittiğini söyler. Mania da "dua ederse dileklerinin kabul olacağını umarak" arada sırada türbeye gittiğini söyler fakat orada "iç huzuru bulamaz." İlk karşılaşmalarında tek konuları din olur. Dua etmenin bir çıkar ilişkisi olduğuna çünkü herkesin aslında tek istediğinin kendi dileğinin kabul edilmesi olduğuna karar verirler. Bu ilk sahnede sürücü arabayı park eder ve bir işini görmek için dışarı çıkar. Bu süre boyunca biz yolcu kadına bakarız. Kadın pencereden dışarıda akan trafiği izler, çok mutsuz görünür. Bu kadınla ikinci defa rastlaştığımızda çok değişmiş buluruz. Daha önce çok daha gevşek bağlamış olduğu başörtüsü aşırı sıkıdır. Aralarında geçen diyalogdan duaların karşılıksız kaldığını anlarız. Erkek arkadaşı onu başka bir kadın için terk etmiştir. O zamandan beri türbeye daha da çok gitmeye başladığını söyler. "En zor kısmının zor olduğunu kabul etmek" olduğunu öğreniriz. Mania başını neden o kadar sıkı bağladığını sorunca çok duygulanır ve başörtüsünü açar. Mania'ya tıraşlanmış başını gösterir. Başını açınca yüzü çok daha narin ve kırılgan görünür. Mania arabayı durdurur ve kadını teselli etmeye çalışır. Kadın tebessüm etmeye çalışırken gözlerinden yaşlar süzülür. Sürücünün eli çerçeveye girer, kadının yanağını okşar, ikinci kez eli çerçeveye girince gözyaşını siler.



Bu sahnede ataerkil idealin mutlak doğruluğuna inanıp tüm geleceğini bir erkeğin keyfine bağlamış bir kadının akıbetini görürüz. Kadın başka bir yerde mutluluk bulabileceği olasılığını düşünemez bile. Bu kadınla hemen hayat kadınından sonra tanışmamız tesadüf değildir. Kiarostami'nin bu kıyasla altını çizdiği ataerkil düzeni memnun etmek için elinden geleni yapan kadının mutsuzluğu ve çok daha bağımsız düşünen hayat kadınının rahatıdır. Dua edip nişanlısının yolunu gözleyen kadını tıraşlanmış kafası ve çaresiz derdiyle adeta bir kanser hastası gibi sunar bize. Ataerkil ideal kadını hasta (ve en baştan feda) etmiştir. Kadın oyunu daha oynayamadan kaybettiğine inandırılmıştır.

On'da kadın arabasıyla Deleuze ve Guattarici bir bütünlük oluşturmuş ve ortaya çıkan göçer-mekânda kendisi gibi yolcuları rahat ettirmiştir. Burada çoğunluksalın tüm ezberlenmiş bilgileri geçerliliğini yitirdiği halde hiç huzursuz olmayız. Kadın devamlı hareket eder, düşünür, konuşur, dinler, anlamaya çalışır. Kimseyi kandırmaya ya da korkutmaya çalışmaz. Gücünü kimseye baskı kurmak amacıyla kullanmaz. Ataerkil düzen tarafından kendisine yapılanları başkaları üzerinde tekrarlamaz. Kiarostami neyin doğru neyin yanlış olduğundan ziyade kadınların bağımsızlığıyla ve kendi kararlarını kendilerinin verebilmesiyle ilgilenir. Bu filmde özenilen şey doğru koca ve doğru ev değil ne istediğini bilen ve çalışarak kamusal alanda kendine bir yer edinmiş kadının müdanaasızlığıdır. Böyle bir kadının doğru erkeğe ve doğru eve ihtiyacı kalmamıştır, dolayısıyla ataerkil düzenin bu kadın üzerinde artık bir tahakkümü olamaz. Bu yolun sonunda bizi *İki Genç Kız* bekler. Arabadan iner, onlarla sokaklarda dolanmaya başlarız.

İKİ GENÇ KIZ: DEĞİŞMEYEN YAZGI

İki Genç Kız Perihan Mağden'in *İki Genç Kızın Romanı* adlı kitabından uyarlanmıştır. Hikâye Handan'la (Vildan Atasever) Behiye'nin (Feride Çetin) kısa süren çalkantılı dostluğunu anlatır. Behiye üniversiteye yeni başlamış, Handan'sa sınava hazırlanmaktadır. Ortak arkadaşları Çiğdem (Tuğçe Tamer) sayesinde tanışırlar. Kızlar birbirlerine çok değişik ve tuhaf bir biçimde çekici gelirler. İlişkileri yıldırım hızıyla gelişir. İkisinin evinde de ayrı ayrı dertler ve birbirinden dertli anneler vardır. Behiye hâlâ okuduğu ve para kazanmadığı için aile evinde adeta köle muamelesi görmektedir. Handan'ın annesi Leman'la (Hülya Avşar) arası çok daha iyidir fakat sürdürmeye çabaladıkları hayatı döndürecek düzenli gelirleri yoktur. Handan'la Behiye evlerden kaçıp İstanbul'a sığınmaya ve metropolün sunduklarıyla teselli bulmaya çalışırlar. Ertesi gün birlikte yaşamaya karar verirler. Behiye Handan'lara taşınır. Birlikte Avustralya'ya gitmeyi hayal ederler. Behiye bu uğurda erkek kardeşinden bir miktar para çalıp Handan'a emanet etmiştir. Birlikte ürettikleri enerji sayesinde sokaklarda kendilerine ait bir yer açarlar fakat beraberlikleri uzun sürmez. Kızların ilişkisi iki oğlan yüzünden takışmalarıyla birlikte, başladığı hızda çıkmaza sürüklenir. Handan bütün parayı alıp Avustralya'ya babasının yanına gider. Behiye'nin yerini ailesine gammazlamıştır. Annesi (Hikmet Körmükçü) ve ağabeyi (Murat Prosçiler) Behiye'yi döve döve ev hapsine götürür.

Bu defa hastane odasında saçımızı okşayacak bir Benigno'muz ya da sığınacak bir arabamız yoktur. Evler boğucu ve yaşanmaz, sokaklar tehlikeli ve aldatıcıdır. Kızların içinde bulunduğu toplum aşırı kadın düşmanıdır, sokaklarda birbirlerinden başka tutunacak kimseleri olmaz. Kızların birbirine bir süre tutunmuş olması ilişkilerinin bitmesinden çok daha şaşırtıcıdır aslında. Handan, filmde kendisinden duyduğumuz gibi, bütün bildiklerini TV'den öğrendiği için hayattaki tek amacı bir erkek tarafından kurtarılmaktır. Amacı bambaşka olan Behiye'yi önünde bir engel olarak görmeye başlar ve onun yerine çoğunluksal olanla bütünlük kurar. Biz Handan'ın

gidişini değil, yıkıcı gücünün bıraktığı izleri görürüz. Bu kızlarla sokağa çıkışımız epey olaylı biter ve Mania'nın arabasından indiğimize pişman oluruz. Deleuze ve Guattari bizi olayları doğal akışına bırakmamız konusunda uyarmıştır: "Ani ve gelişmemiş bir bütünlük bizi karadeliğe düşürebilir" (1980: 368). Bu filmde bel bağladığımız yegâne bütünlük Handan'ın çoğunluksal olanla birleşmeyi seçip (yani yeniden-yerleşikleşip), Behiye'yi şahsi menfaati uğruna karadeliğe itmesiyle parçalanmış olur.

İki Genç Kız mekân ve insan arasında gündelik döngüler ve alışkanlıklarla oluşabilecek bağlara karanlık tarafından bakar ve en olumsuz yanlarıyla gösterir: Evler hapishane, tüm erkekler hain ve temizlik, bulaşık, yemek pişirmek, hatta yemek gibi en temel gündelik ev işleri eziyettir. Bu filmde gire çıka aşina olduğumuz iki evde de hiç kimse kendini huzurlu ve güvende hissetmez. *On*'da sürücünün arabayı sürmesi ya da *Konuş Onunla*'da Alicia'nın temizlenmesi gibi değildir bu döngüler. Temizlikten sevişmeye her eylem her tekrarında daha da dayanılmaz olur. Film dili benzer şekilde tekrarlarla kızların bedenlerini törenselleştirir fakat bu defa kadın bedenlerini karanlık bir ayinin kurbanları olarak sunar. Çaresiz ve mutsuz annelerinin akıbetine uğramamak için çırpınan kızların hikâyesi onların bu acıklı telaşıyla uyumlu görüntülerle anlatılır. Bu filmde kamera sürekli elde ve hareket halindedir. Kızların telaşesine yetişmeye çalışan kurgu da hızı artırır. Her yönde hareket kabiliyetimiz vardır. Bedensel ya da mekânsal bir kısıtlama yoktur. Fakat bütün bu hız ve hareket hiçbir sonuca varamayan çaresiz bir çırpınışa dönüşür karşımızda. İşler hep kötüye gider. Kızların gidecek evleri olmadığı gibi evlerinden uzakta da hiçbir yerde huzur bulamazlar. İstanbul sokakları onlara *Konuş Onunla*'daki hastane odasının ya da *On*'daki arabanın sağladıklarını sağlayamaz. Metropol ürkütücüdür, kalabalıktır, gürültülüdür. Kızlar İstanbul'un gürültüsünden birbirlerini duyamaz olurlar. Karakterler diğer filmlere nazaran oldukça sevimsizdir ve daha ziyade marazlarıyla tanıtılır, sonunda da diğer iki filmden farklı olarak karamsar bir manzarayla baş başa kalırız: Kızlardan biri çoğunluksal yıkıcı gücü seçerek diğerine amiyane tabirle kazık atmıştır.

Çerçevedeki hain erkekler bu filmi diğer filmlerden ayırır. *On*' da erkeklerden söz edilir, boşanılan baba ve yeni evlenilen Murtaza' nın, ya da arabaya binen kadınların hayatlarındaki bazı erkeklerin adları anılır hatta bir sahnede birkaç saniye oğlanın babası çerçeveye girer fakat sürücü kadının küçük oğlu dışında hiç erkek karakter yoktur filmde. *Konuş Onunla*'daysa kadınların iyiliğini her şeyin üstünde tutan iki adam tanırız. Duygusal, fedakâr ve sevgi doludurlar. *İki Genç Kız*'da hem çok fazla erkek vardır ve hem de hepsi kızlara zalimlik etmeyi "normal" bulur. Onlara yardım etme ihtimalinden söz edilen tek erkek Handan'ın bugüne dek hiç hayrını görmediği Avustralya'da yaşayan biyolojik babasıdır. Bu baba çok uzaklardadır ve çerçeveye hiç girmez. Filmde tanıdığımız tüm erkek karakterler aşırı kadın düşmanı, zalim, bencil ve çok saldırgandırlar. *Konuş Onunla*'da tecavüz olarak addedilebilecek bir durum sağaltıcı bir deneyim olarak sunulurken bu filmde sevgililerin buluşarak ve birlikte karar vererek sevişmesinin nasıl toplu tecavüze dönüştüğünü görürüz. Yine de Behiye hariç bütün kadınlar birbirlerinden değil sadece erkeklerden medet umar, sadece onları ciddiye alır ve sadece onların hakkını korurlar.

Filmdeki dört kadının içinde bulundukları durumları filmin en başında açılmayan kapılar, kayıp anahtarlar, karanlık ve kör duvar gibi metaforlar yardımıyla anlarız. Film gece vakti bir arabanın içinde şoför mahallinde oturan kilolu bir erkeğin (Cengiz Sezici) çarpılmış ve terlemiş yüzüyle açılır, bir kadının üzerine abanmıştır. Erkek kadının boynunu ve memelerini öper, kadın da onu elleriyle (tüm gücüyle) iter ve durması için yalvarır. Karşı açıda yakın plan kadını görürüz. Her ikisi de kısmen birbirlerinin kafasının ardından görünür, kafalar çerçevenin neredeyse yarısını kaplar. İki açıdan da bakıldığında çerçevede nefes alacak bir köşe yoktur. Arabanın içi oldukça klostrofobiktir. Olayın kendisi çok hızlı kurguyla ve yakın ve aşırı-yakın planlarla nefes daraltan bir şekilde sunulur. Kadın kızı için dersane parası istemektedir, adam da kadının ensesini tutup yüzünü zorla penisine doğru bastırarak onu rahatlatmasını ister. Kadın eğilir ve çerçeve dışında kalır, biz o sırada aşırı yakın planda adamın terlemesini ve inlemesini izleriz. Adam boşalınca, kadın kafasını kaldırır. Peruğu yüzüne kaymış, makyajı akıp bulaşmış biçimde ye-



niden çerçeveye girer. Kadın sonradan Handan'ın annesi olduğunu öğreneceğimiz Leman, adam da onun başkasıyla evli olan erkek arkadaşı Şevket'tir.

Kutluğ Ataman bu rolü günümüzde hâlâ sevilen ve tanınan Türkiye eski güzeli Hülya Avşar'a uygun görür. Kendisini hiç tanımayan seyirciler için Leman'ın düşmüş kadın imgesi ana akım filmlerin alışıldık masum, melek yüzlü ve hüzünlü düşmüş kadın imgesine biraz aykırı gelse de esas Avşar'ın kim olduğunu bilenler bu sahnede Türkiye'nin en güzel ve en ünlü kadınını ataerkil düzenin hiç tasvip etmeyeceği bir durumda sokaklarda para karşılığı seks hizmeti verirken (hatta daha da kötüsü onu bile beceremezken) görmüş olurlar. Şevket daha önce de defalarca verdiği fakat tutmadığı sözleri gönülsüzce yineler. Tavırları bu kadınla olan ilişkisinden kurtulmaya çalıştığını anlatır. Leman onunla vedalaşmaya çalışırken, adam ona kafasıyla arabadan inmesini işaret eder. Film buradan Leman'ın eve girişine bağlanır. Elindeki anahtar kapıyı açmaz. Apartman otomatı çok çabuk sönmektedir. Karanlıkta bir süre kapıyı açmayı dener. Biz siyah ekrana bakarken birbirine çarpan ve kapıyı zorlamaya devam eden anahtarların sesini duyarız. Leman kapıyı açmaktan vazgeçer, karanlıkta bir sigara yakar ve ağlamaya başlar. Pandora'nın kutusu açılmak bilmez. Leman'ın bu anahtarla ilişkisi *Notorious*'taki Alicia kadar sorunludur. Leman cinselliğinden ne zevk almaktadır ne de bir faydasını görür. Hiçbir şeyin kontrolü kendisinde değildir. Düzen onu karşılıksızca sömürmüş, posasını çöpe atmaya çalışmaktadır.

Bu siyah ekrandan bir tutam kızıl saç ve bir elin aşırı yakın planına keser film. Bu görüntüye kırılan tabak sesi biner. Oradan mut-

fağa geçer, sesin kaynağına bağlanırız. Yaşlıca, hafif kambur ve oldukça zayıf bir kadın tabağı taammüden yere atıp kırmakta ve içeriye doğru başıyla uzanarak yüksek sesle özür dilemektedir. Kızıl saçların sahibine geri döner film. Yatakta Behiye'yi görürüz. Kız yastıkla kulaklarını tıkamaya, sesleri duymamaya çalışır. Yataktan kalkar. Asık suratla mutfağa gider. Kırık parçaları toplarken söylenir. Yaşlı kadın Behiye'nin annesi Yıldız'dır. Anneyle kızın aralarında geçen konuşmadan bu olayın sık sık tekrarlandığını anlarız. Yıldız yalan olduğu çok belli bir şekilde tabağın elinden kaydığını, kendi haline üzüldüğünü söyler. Yıldız'ın beden dili, yaptıkları ve söyledikleri ezilmişliğini, her şeyden ve herkesten korkmakta olduğunu gösterir. Yıldız kendisini ezen düzene tamamen teslim olmuş çoğunluksal bir kadındır. Hiç gücü yoktur ama yıkıcı ve çoğunluksal düzenin en büyük destekçilerindendir. Karşı taraftan umabildiği tek şey merhamettir. Kendini acındırmayı insanlara istediklerini yaptırma yolu olarak görür.

Yıldız bir yandan ağlar gibi yaparak hızlı hızlı ve mekanik bir ses tonuyla Behiye'ye kırılan tabağı ağabeyine söylememesini tembihler. Behiye'nin kendisine verdiği cevabı dinlemeden kapıyı çekip işe gider. Behiye bu olanların hiçbirine şaşırmış görünmez. İşleri yapmaya başlamıştır bile. Bulaşıkları yıkar, yerleri siler süpürür, bütün evi toplar. Evin çerçeveye yansıyan parçalarından, mobilya ve giysilerden, yoksul bir kenar mahallede oturduklarını anlarız. Pencereden görünen manzara da eksikleri tamamlar; Behiye'nin önünde koca bir inşaat sahasının sevimsiz devasa perde duvarı vardır. Duvar tüm manzarayı kapatır, gökyüzü görünmez. Behiye'nin gözlerinin üzerine düşürdüğü ateş kırmızısı saçlarıyla neye öfkelendiği ve neleri görmemeye çalıştığını bu çerçevelerde görürüz.

Bu sahneden sonra çerçevede Handan'ı görürüz. Handan geç bir saatte uyanmıştır. Leman ve Handan'ın ilişkisi Behiye ve Yıldız'a kıyasla çok farklıdır. Handan öğlene doğru uyku mahmurluğuyla annesinin kucağına oturur, çocuk taklidi yaparak konuşur. Leman da, Handan da ev işi sevmez. Bu evdeki anne kız birbirlerine karşı çok daha samimi ve sevgi dolu görünürler fakat hemen anlarız ki bu evde de büyük eksikler vardır. "Evde her zamanki gibi yiyecek bir şey olmadığı" için bakkalı ararlar. Leman üzerinde ince bir sabah-

lıkla kapıyı açar. Bakkal çırağı torbalarla gelir fakat borçları tahsil etmeden malı teslim etmemeye niyetlidir. Kısa bir tartışmadan sonra Leman parayı vermeden torbaları kapar ve kapıyı oğlanın yüzüne çarpar. Film buradan asansöre bağlanır, çırak mastürbasyon yapmaktadır: Ağzında salyalar, gözleri kaymış, hızlı hızlı nefes alıp verir. Bu esnada yüzünün aynaya yapışık oluşu aynadaki yansımasıyla beraber çırağı çerçevede bir ucubeye dönüştürür. Ataman çırağın bu kaçamağını acemi ergenlik heyecanı olarak görmememiz için elinden geleni yapmıştır. Oğlanın hali kafamızda Şevket'e, yani filmin açılışındaki rahatsız edici araba sahnesine bağlanır ve giriş bölümü tamamlanmış olur. Ataman bu iki erkeği ve olanları son derece rahatsız edici bir şekilde anlatmayı seçer. Olayların sunuluşu erkekleri hiçbir noktada sevimli ya da doğal bulma ihtimali bırakmaz. Yapılanlar affedilir olmadığı gibi mide bulandırıcıdır.



Filmin iki ana karakteri, Behiye ve Handan, bize anneleriyle beraberken tanıtılırlar. Böylelikle bir yandan kızları tanırken bir yandan da onları bekleyen olası gelecekleri görürüz. Yüksek tempolu kurgu dört kadın arasında bağlar kurarak bizi birbirinden bu kadar farklı görünen bu kadınların ortak yanlarını görmeye davet eder. Leman'ın apartman merdiveninde ağladığı karanlıkta duyarız Yıldız'ın kırdığı tabağın sesini: Leman'ın karanlık gecesi Behiye'nin karanlık sabahına bağlanır. Behiye'nin göğü görmesini engelleyen inşaat duvarına bakarken kendimizi Handan'ın yatağında buluruz: Behiye o duvardan kaçıp Handan'a sığınacaktır. Bu dört kadın –bilerek ya da bilmeyerek, isteyerek ya da zorla– hiçbir azınlıksal du-

ruşa müsamahası olmayan çoğunluksal bir düzenin duvarları içine birlikte hapsolmuşlar ve hepsi olan biteni normal belleyip sineye çekmişlerdir. Bu girişte kadınların etrafındaki duvarları görür, nefes alamayışlarını hissederiz. Kızlar birlikte koşmaya başladığında neden kaçtıklarını görürüz. Fakat dışarısı da kızlara nefes alacak bir yer bırakmaz.

Bu filmde hem evler hem sokaklar kâbustur. *İki Genç Kız* belki de bir edebiyat uyarlaması olması sebebiyle Türk edebiyatının bazı unsurlarını taşır. Nurdan Gürbilek'in Türk romanı için söylediği pek çok şey bu film için de geçerlidir. Bu filmde de pek çok Türk romanında olduğu gibi ev sıkıntı ve yoksunluğun mekânıdır ve eve dönmek –karakterin arzusu dahilinde bile olsa– başa gelebilecek en büyük felakettir (1998). Bu durum aslında edebiyat uyarlaması olmayan pek çok Türk filmi için de geçerlidir. Yeni Türk sinemasında umut vadeden bir eve sık rastlamayız. Filmde bu iç karartıcı evlerin tek alternatifi olan metropol de iki genç kızın yüzüne gülmez. Fatih Özgüven filmdeki İstanbul'un bir tuzak olduğunu söyler:

> *İki Genç Kız* birbirlerinin temsil ettiği zıtlıklara hayranlık duyan Handan ve Behiye adlı iki kızın öyküsünü anlatır. Karakterlerin ne pahasına olursa olsun eğlenmek istedikleri bir tür kızkıza romanstır film. Şehrin imkânları kızlara çok cazip görünür. İhtimaller sonsuz gibidir fakat bunun bir yanılsama olduğu çabucak anlaşılır. Bu yüzden *İki Genç Kız* şehrin ihanetinin de öyküsüdür aynı zamanda. Kızlar deli bir coşkuyla şehri ele geçirmek isterler fakat seyirci kısa sürede fark eder ki şehirde sadece tuhaf bir tüketim özentisi, hüzünlü bir cazibe ve kaçma arzusu vardır. (2006a)

Filmde İstanbul kenar mahalleleri ve alışveriş merkezleriyle herhangi bir büyük şehir gibi gösterilir, bize özellikle İstanbul'da olduğumuzu hatırlatacak, mesela köprü ya da herhangi bir tarihi eser gibi imgeler çerçeveye girmez. Şehrin hemen hemen tüm sakinleri kızlara düşmanlık eder. İki kızın hiçbir ortak noktası yoktur. Handan zengin bir koca bulup evlenmeye hevesli görünür. Ev işi yapmayı hiç sevmez. Behiye üniversite sınavında çok başarılı olup iyi bir bölüme girmeyi becermiştir ve erkeklerle hiç ilgilenmez. Handan'ın evinde hiç yapılmayan işlerin hepsi Behiye'lerin evinde Behiye tarafından yapılır. Ortak zemin ve eğilim olmamasına rağmen bir-iki gün içinde çok yakın dost olurlar. Cinsel birleşme dışında

ilişkileri tam anlamıyla lezbiyen bir ilişki gibidir. Bu ilişki kızları bütünleştirir fakat etraflarında kalıcı bir organsız-beden yaratmayı başaramaz. Bu filmde parçalanan bir bütünlük görürüz. Azınlıksal hiçbir tavra tahammülü olmayan, sadece güçlülerin kazanacağı bu zalim metropolde kızların bir süreliğine bile olsa kendilerine ait bir yer açabilmesi yine de büyük bir başarıdır.

Bütünlükler: Zalim metropol, Anneler, Erkekler

Konuş Onunla'da komadaki kadınların şiirsel ve hayali dayanışmasından *On*'daki otostopçuların sürücüyle dertleşmelerine bu bölümdeki her üç filmde de kadın dayanışmasının altı tekrar tekrar çizilir. Karen Hollinger kadın kadına arkadaşlığın dişil bir potansiyel ortaya çıkardığını ve bu sebeple ataerkil toplumlarda kadın dayanışmasının politik bir yanı olduğunu iddia eder. Arkadaşını tanımaya, anlamaya ve ona destek olmaya çalışan kadın "arkadaşının sorununu çözmeye çalışırken kendi içinde bulunduğu durumun da farkına varır" (1998: 9-15). Hollinger'in arkadaşlık tanımında Deleuze ve Guattarici bir oluş deneyiminin izlerini görmek mümkündür. Bu arkadaşlık sarar, anlar, değişir, değiştirir ve çoğunluksal olanın dayattıklarına başkaldırır. Edebiyatta ve sinemada genelde bu tür arkadaşlıklar sayesinde kadın tek başına cesaret edemediği bir işe kalkışır. Handan'la Behiye'nin dostluğu da kızların hayatını bu yönde değiştirmiştir. Birlikteliklerinden cesaret alarak Behiye evinden ayrılabileceğine, Handan "ta" Avustralya'ya gidebileceğine inanır.

Behiye ilk tanıştıklarında Handan'dan rahatsız olmuştur fakat Çiğdem'in Handan'ı küçük görmesi ve onunla dalga geçmesi kızı beklenmedik bir şekilde çok daha fazla rahatsız eder. O gün Çiğdem'i bozmayı göze alarak Handan'a arka çıkar. Bu hareketi kendini ilgiye muhtaç hisseden Handan'ın çok hoşuna gider ve hemen kaynaşırlar. Birlikteyken çocuklar gibi eğlenmeye başlarlar. Bu açıdan bakıldığında Behiye'yle Handan'ın ilişkisi zaten dayanışmayla başlar. Behiye tanımadığı ve tanısa da pek sevmeyeceğini düşündüğü Handan'ın ezildiğine şahit olduğu için ona destek olmaya karar vermiştir. Bu sebeple aralarındaki uçurum önce tamamen kaybolur. Kısa süreli olmasına rağmen kızların arasındaki bağ görsel olarak

çok güçlüdür. Filmin sadece iki yerinde sorunsuz biçimde kendi kendilerine kalır ve gönüllerince eğlenirler. Bu sahnelerde hep su vardır. Ataman ataerkil düzenin erkek egemen kamusal alanlarında sahneyi kızlara bırakırken hep su kenarlarını seçer. Kızları ve aralarındaki ilişkiyi suyla görselleştirir. Dolayısıyla bu sahneler aynı zamanda girişte üzerinde durmuş olduğum Irigaray'in kadın potansiyelini anlatmak için kullandığı akışkanlarla ilgili metafor-kavramın görsel karşılığıdır. Kızlar ataerkil düzenin duvarlarına akışkanlarla birleşerek baskı uygular. Su kenarında geçen üç sahne ilişkilerinin özeti gibidir: İlki İstanbul Boğazı kıyısında Rumeli Hisarı'nda bira içip şakalaştıkları sahnedir. İlk defa burada samimiyet kurulur. Heyecanlı ve mutludurlar. İkincisi kapalı havuzda geçer. Gizlice girdikleri havuzun çıkışında yakalanır ve kovalanırlar. Bu ilişkilerinin ortalarında bir sahnedir. Aşırı heyecanlıdır ikisi de, bir heves her gördükleri şeye saldırırlar. Üçüncü sahne ise gece vakti fıskiyeli bir havuzda geçer. Bu sahne ilişkilerinin artık bittiğini ve birlikte hareket etmelerinin imkânsız olduğunu film diliyle anlatır. Bütünlükleri tamamen parçalanmıştır. Denizden, kapalı havuza, havuzdan zevksiz bir meydan fıskiyesine doğru kızların yeri daraldıkça keyifleri de kaçar. İstanbul onlara giderek daha az var olma hakkı tanımıştır. Şimdi bu sahnelere yakından bakalım.

Kızların birbirleriyle kaynaşmaya başladığı ilk sahne Hisar'da Boğaz kıyısında bira içtikleri sahnedir. Bu yer İstanbul'un en bilinen sembollerinden biri olmasına rağmen Ataman bu sahnede bize ne hisarı, ne de karşı kıyıyı gösterir, dikkatimizi çerçeveyi dolduran denizden uzaklaştırmaz. Dalgalar, martılar, kayıklar ve masmavi bir deniz kıyısında filmin huzurlu birkaç anından birini izleriz. Bu sahne tanışmalarından bir gün sonradır. Behiye Handan ve Çiğdem'in gittiği dersaneye gelmiş, önce Handan'a kendini göstermek istememiş fakat yakalanmıştır. Çiğdem yoktur. Behiye konuştukça Handan'a kanı kaynar. Handan çok pozitif, çok enerjik, biraz da saf bir kızdır. Her şeyden çok kolay etkilenir. Behiye'nin ondan bir sene ilerde ve üniversiteye girmeyi başarmış olması Handan'ı büyülemeye yetmektedir. Behiye'yse söylediklerini dinleyen birini bulduğuna şaşırmış ve sevinmiş görünür. Dersaneden birlikte ayrılırlar. Film buradan Handan'ın elinde biralarla Boğaz kıyısında yürüyüşüne





bağlanır. Handan ilk planda gülümseyerek ve kendisine bakan erkeklerle kaygısızca flört ederek kameraya doğru ilerler, ikinci planda Behiye'nin oturmakta olduğu basamağa atlar. Bu plandan sonra gelen diyalog boyunca kızları denizin ışıltılı, dalgalı, canlı mavi fonu önünde açı/karşı açıda aynı çerçevede ve çoğunlukla arkadan görürüz. Her ikisi de mutludur, gülümserler. Havadan sudan, bekâretten, eğitimden söz ederler. Bu çok huzurlu bir sahnedir; güneş ışığında geçer, kamusal alanda kızlar kahkaha atarak bira içerler, kimse onları rahatsız etmez, onlar da kimseyi rahatsız etmezler. Çerçeveye başka kimse girmez. Burada kızlara daha ziyade arkadan bakıyor olmamız ilginç bir renk oyunu yaratır. Kızların biri sarışın biri de kızıl olduğu için özellikle parlak mavi fon bu renkleri daha da ortaya çıkarır. Kızlar birbirlerinin saçlarını çeker, küçük çocuklar gibi şakalaşırken bu üç rengi uzun uzun izleriz. Bu noktada bu renkler bize Deleuze ve Guattarici anlamda onlara direniş potansiyeli verebilecek bir bütünlüğün oluşmaya başladığını söyler. Çünkü bu üç rengi, yani mavi, sarı ve kırmızıyı birbirleriyle karıştırarak her rengi



elde edebiliriz. Bu sahneyi takiben kızlar birlikte yaşamaya karar verirler. Behiye Handan'ın odasına yerleşir.

İkinci sahne suyun içinde geçer. İlk gün odayı toparlarken dertleşmeye başlarlar. Handan Behiye'ye babasız büyümenin getirdiği sıkıntılardan söz eder. Behiye moralini düzeltmek için Handan'ı havuza sürükler. Bu sahnede bir önceki sahnede başlayan filmsel bütünlüğün işlevini de görme şansı yakalarız. Havuza gizlice girerler. Onlardan başkası yoktur; iç çamaşırlarıyla yüzerler. Bu sahne ilkinden çok daha samimidir, kızların üzerinde çok daha az giysi vardır ve birbirlerine çok daha yakın davranırlar. Handan âdet gördüğünü fark edince çok utanır. Behiye bunun çok doğal olduğunu, utanılacak bir şey olmadığını anlatır. Handan'ın keyfini yerine getirmek için kızın âdet kanını yüzüne gözüne sürer ve kendini Mohikanların sonuncusu ilan edip Handan'ı kovalamaya başlar. Bu sahnede kızlar çok eğlenirler ve çerçevede hep beraberdirler. Mavi, kırmızı ve sarı renklerle mutlu, meraklı, coşkulu başka başka renkler üretirler. Suda ve havuz kıyısında keyifle oynarlar. Ataman iki sahnede de bu renkleri görmemizi ve dikkat etmemizi ister. Boğaz'da geçen sahnede kızlara uzun uzun arkadan bakarız. Burada da bazı planlarda havuzun içinde ve kıyısında onları boylamasına değil de yatay ya da ters olarak görürüz. Bu sayede bedenleri hem iki kadın bedeni hem de renk lekesi olarak algılanır. İki genç kız oldukları kadar zıplayan renkli toplar gibidirler. Kamera kızlara çok yakındır fakat kızları çerçevede tutmaya çalışmaz. Kızlar çerçeveden sık sık kaçıp yeniden içine girerler. Bu iki su sahnesi boyunca film kızları –ve seyirciyi– hapsoldukları ataerkil duvarlardan çıkabileceklerine inandırır.

Bu ikinci su sahnesinde dikkat edilmesi gereken detaylardan biri de beden sıvılarının onların içinde olduğu suya karışmasıdır. *Konuş Onunla*'da da âdet kanı kadın bedeninin doğal bir parçası olarak sunulur. O sırada etrafta olan karakterleri rahatsız eden bir sorun değildir, aksine sağlık işaretidir. Havuz sahnesinde Handan'ın çok utanması ve Behiye'nin onu rahatlatmaya çalışması kızların arasındaki uçurumun altını çizer. Handan kendi âdet kanından utanıp tiksinir ve bunun saklanması gereken bir ayıp olduğuna inanır. Behiye'yse başkasının âdet kanını alıp yüzüne gözüne sürer ve bu olayı çok doğal bulur. Behiye o kanın pis olmadığını, herhangi bir yerimiz kesildiğinde akan kandan bir farkı olmadığını izah etmeye çalışır. Handan'ın önyargısını kıramaz fakat çabası işe yarar. Handan utancından neredeyse ağlayacak gibiyken kahkahalar atmaya başlamıştır. Bu durum bize bu zıtlıklardan nasıl bir potansiyel doğacağına dair ipuçları verir. Deniz kenarındaki sahne gibi bu sahnede de yine kamusal alandadırlar ve mekân yine tamamen onlarındır. Çerçeveye uzun süre başka kimse girmez. Bu sahneyi havuzun güvenlik görevlileri tarafından kovalanarak ve kılpayı kazasız atlatırlar. Bu koşuşturmacanın sonrasında tesadüfen Erim (Sezgi Mengi) ve arkadaşı Burak'la (Uğur Baltepe) karşılaşırlar. Bu karşılaşma sonrasında kızların ilişkisi tamamen değişir.

Üçüncü ve son su sahnesinde gördüğümüz su karanlık ve tekinsizdir. Bu sahne diğerleri gibi gün ışığında geçmez. Bir gece Handan, Erim, Behiye ve Burak'ın birlikte dışarı çıkması sırasında yaşanır. Dördü şık bir restorandadır. Behiye tatlı dil, güleryüz göstermek ya da Burak'la flört etmek gibi kendisinden beklenen sosyal vazifeleri yerine getirmez. Burak'la hiç ilgilenmez ve ortamdaki herkese surat asar. Restorandan çıkar çıkmaz da meydandaki fıskiyeli süs havuzuna atlar ve orada oynamaya başlar. Uzun bir planda Behiye'yi izleriz, havuzda çocuklar gibi oynamaktadır ve Handan'ı yanma çağırmaktadır. Handan havuza girmez. Behiye'ye çıkması için yalvarır. Kızlar uzun süre birbirlerine karşılıklı yalvarırlar. Oğlanlar öfkeden delirir, beklemek istemezler. Erim durmadan Behiye'yi bu vaziyette arabasına almayacağını söylemektedir. Onları bu sahnede asla aynı çerçevede görmeyiz: Handan'ı oğlanlarla görürüz; Behiye'yi de havuzda tek başına. Behiye bu sahnede Handan'a aslında





her şeyin ne kadar kolay olduğunu göstermeye çalışır. Behiye sadece hiç beklemedikleri bir anda havuza atlayarak oğlanları korkutmuş, afallatmış ve aslında kelimenin tam anlamıyla bozguna uğratmıştır. Behiye Handan'a "Bırak bu salakları, onlarsız daha çok eğleniyoruz," der. Handan hiç memnun değildir olanlardan. Behiye'nin ikisini de rezil ettiğine inanır, çok utanır, yalvarır ve ağlar. Her karşı açıda Behiye'nin enerjisi giderek düşer. Çırpınarak ve suyu döverek havuzdan çıkar. Burada havuzdan çıkışı neredeyse intihar gibi ya da vahşi bir hayvanın ölümü gibi gösterilir. Aralarındaki bütünlük bu sahnede parçalanmaktadır. Havuzdan çıktığı anda Erim Behiye'ye saldırır ve kızı dövmeye başlar. Handan ve Burak da kavgaya karışır. Kimin kime vurduğu anlaşılmayan bir dövüşme sahnesinden sonra çerçeveye arka koltukta oturan Behiye'nin ıslak öfkeli yüzü girer.

Bu sahnede süs fıskiyesi hem silah hem de kalkandır. Behiye havuzdayken dokunulmazdır fakat teslim olup çıktığı anda Erim'den dayak yer. Erim'de bedenleşen ataerkil düzen otoritesini saymayan



Behiye'nin arabasına "akıp bulaşmasını" istememektedir aslında, fakat kızı durdurmak ve haddini bildirmek daha önemli olduğu için bu yapılır. Su ilk defa kızları ayırır. Bu sahnede Handan Behiye'ye uyup havuza girmiş olsaydı, erkekler muhtemelen söyledikleri gibi çekip gidebilir ve kızların arasındaki bütünlük içinde bulundukları kamusal alanı yeniden kaplayabilirdi. Erkeklerin kafasındaki bir hayale inanmış olarak savrulmaktansa, kendi hareket etmek istedikleri yöne gidebilirlerdi. Bu fıskiye sahnesi kızların arasındaki bütünlüğün Handan tarafından parçalanışını göze görünür hale getirir. Behiye de neler olup bittiğinin farkındadır. Bu yüzden Handan'a havuza gelmesi için o kadar ısrar eder. Fakat Handan bu düzene Behiye'den daha iyi uyum sağladığını oğlanlara gösterme sevdasına düşmüştür. Handan bir erkek tarafından kurtarılmayı bekleyen ve ataerkil ideale körü körüne inanmak isteyen bir kızdır. İdeali hem doğru hem de kolay ve sorunsuz bulur. Erim'i gelecekteki kocası olarak hayal ettiği için her dediğini önemsemektedir. Tam bu sahnede Handan –belki de sadece çok korktuğu için– Behiye'den kaçıp ataerkil düzene sarılır. Deleuze ve Guattari'nin sözünü ettikleri şekilde çoğunluksal olanla bütünlük kurmayı yani derhal yeniden-yerleşikleşmeyi seçer. Bu noktadan sonra kızların hayatı hep kötüye gider.

Kısa bir süre sonra Handan kendine bambaşka bir yol çizer; düzenin bir parçası olur ve yıkıcı gücü kullanmayı seçer. Filmin sonuna doğru filmin en başında şahit olduğumuz klostrofobik cinsel tecrübenin bir benzerini görürüz. Erim bir gün Handan'ı evine davet eder ve kızın itirazlarına rağmen zorla ve canını yakarak ona sahip olur. Sonrasında da Handan'dan Burak'la da yatmasını ister. Bu te-

cavüz sahnesi sırasında paralel kurguda Behiye'nin şehrin her yerinde Handan'ı aradığını görürüz fakat tekrar bir araya gelmezler. Handan Behiye'nin ağabeyinden çaldığı paralarla Sydney'e babasının yanına kaçar. Kızla hiç ilgilenmemiş olan bu babadan ne gibi bir fayda geleceği meçhuldür. Biz Handan'ın gidişini bile görmeyiz, uğradığı tecavüzün acısını onu sevip ona güvenenlerden çıkarır. TV' den neler öğrenildiğini böylece anlarız. Behiye kâbus dolu evine döndüğü halde onun için daha az endişeleniriz. Behiye'de olup Handan'da olmayan potansiyel ve cesaret kızın kendine güveninden gelir. Behiye iyi bir okulda okumaktadır, önünde başka türlü bir gelecek vardır. Behiye'den çok şey öğreniriz. Sokaklarda her an uyanık olmak, oyuna gelmemek, gerekirse meydandaki fıskiyeye atlayıp hatta belki deli taklidi yapıp tecavüzden kurtulmak lazımdır. Bilgi, deneyim ve güvenilir dostlar göçebenin en değerli varlıklarıdır.



Sokağa çıkmakla maceranın yeni başladığını anlarız. Son kısımdaki tüm hikâyelerde tıpkı Behiye ve Handan gibi sokakta ve tamamen savunmasız kadınlar tanırız. Bu hikâyeler göçebenin yurdunda geçer.

3 SINIRLAR

GÖÇEBENİN YURDU

Organsız-beden mütemadiyen varmaya çalıştığımız bir yerdir. Oradan süzülerek bize nüfuz edilir ve biz orada başkalarına nüfuz ederiz. Orada sever, orada seviliriz.

Deleuze ve Guattari 1980: 166.

Ben Deleuze ve Guattarici organsız-bedeni su dolu bir balon gibi düşünüyorum. Burkarak yüzeyine dilediğiniz gibi şekiller yapabilirsiniz. Onlar cazibesini kaybedince onları siler, yerine başka şekiller yaparsınız.

Marks 2000: 122.

Varılan mekânı değiştirmek ve yaşanabilir hale getirmek göçebe hayatın en önemli şartıdır. Yolcu sadece yanında getirdiklerinden emindir, vardığı yerde ne bulacağını bilemez. Mekân yaratma ve mekâna dönüşme kabiliyeti göçebeyi bağımsızlığa yaklaştırır. Deleuze ve Guattari felsefesinde göçebenin asıl yurdu organsız-bedenidir. İlk bölümde kutudan kurtulan, ikinci bölümde harekete geçip sokağa çıkan kadın bu bölümde yeniden-yerleşikleşmeden yurt kurmayı/toplamayı öğrenir. Bu kısımda incelediğim hikâyelerde kadın karakterler bulundukları kamusal alanı kaplar ve alanın kendi bedenlerinin bir parçası gibi algılanmasını sağlarlar. Kadının organsız-bedeni çerçevede gözümüze görünür olur. Onların orada olmasını istemeyen ve kadınları rahatsız eden herkes aslında bizi de rahatsız etmiş olur. Bu hikâyelerde göçebelik kadına, çoğunluksal olana yani kendisine zorla dayatılana direnme yolu açar. Her üç filmde de çoğunluksal olan ataerkil düzendir ve kadın azınlıksal bir çıkış yolu arar. *İklimler*'de tek bir erkeğe dert anlatmaya çalışırken koyuluruz göçebe hayata. *Dogville*'de küçük bir kasabada ısınır, *Ofsayt*'ta koca bir ülkeye kafa tutarız. Gözümüzle göremediğimiz duvarları yıkmamız, bizi dinlememesi tembihlenmiş birine derdimizi anlatmamız gerekmektedir.

Gündelik hayatımızda farklı ölçeklerde ve farklı ortamlarda eşzamanlı şekilde birbirlerine geçmiş fiziksel, hayali ya da sembolik sınırlarla baş ederiz. Bu sınırlar sürekli değişir. *Sınır Tanımayan Sınır Şiirleri* adlı projede Johan Schimanski ve Stephen Wolfe "sınır" kavramını bitmemiş bir iş gibi değerlendirirler. Sınır kavramındaki

bu bitmemişlik "yaşanan, algılanan ve idrak edilen mekândaki" (Lefebvre 1974) "kopma" (Appadurai 1990) olarak açıklanır. Arjun Appadurai'ın kopma kavramı global akış sebebiyle farklı kültürler ve uluslar arasındaki fiziksel, hayali ya da sembolik sınırların nasıl sürekli olarak yeniden üretildiğini açıklar (Schimanski ve Wolfe 2007). Çalışma sınırların hepimizin etrafında olduğunu ve içinde bulunduğumuz, gördüğümüz ve anlayabildiğimiz mekânı sürekli değiştirmekte olduğunu iddia eder. Bu kısımda ele aldığım hikâyelerde buna benzer bir süreci ataerkil düzenle çatışma halinde olan kadınlarla deneyimleriz. Kadın geleneksel olarak erkeklere ait olduğu düşünülen kamusal alandadır. Bedeninin sınırları ve kapladığı alan sürekli değişir. Kadın bu değişimi anlayıp kontrol edebildiğinde mekâna hâkim olur.

Bu mekân hâkimiyeti topla tüfekle ya da zorla sağlanmaz. Alanı yıkıcı güç kullanmadan pozitif potansiyelle, yani azınlıksal bir şekilde ele geçirirler. Mekânla kurduğu Deleuze ve Guattarici bütünlük kadın bedeninin yaratıcı potansiyelini ortaya çıkarır. Bu potansiyel ona gittiği yeri yurda dönüştürme imkânı verir. Dolayısıyla kadının korunma ihtiyacı ortadan kalkar. Ataerkil düzenin ideal evine sığınmak mecburiyetinde değildir artık. Oraya alınmama korkusu yüzünden istemediği işler yapmak zorunda kalmaz. Sınırlarını kendisi belirler. Ataerkil düzenin ideal evi yurtsuzlaşmış ve sahipsiz kalmış olur.

Laura Marks *Filmin Derisi* (*The Skin of the Film*) adlı kitabında insanlar, uluslar, kimlikler, kültürler ve imgeler arasındaki sınırları tartışmaya açar. Marks sınırlardaki gerilimin "egemen kültürle azınlıkta olan kültür arasındaki dinamik hesaplaşmanın dışavurumu" olduğunu söyler (2000: 7). Marks'ın kitabında üzerinde durduğu "kültürlerarası sinema", merkeze karşı duran bir sınır sinemasıdır. Dolayısıyla bu sinema Deleuze ve Guattari'nin "azınlık edebiyatı" (1975) kavramından doğan "azınlıksal sinema" ve Hamid Naficy'nin "bağımsız ulusötesi sinema" (1994) kavramlarıyla akrabadır. Marks bu azınlıksal dışavurumun en az görsel ve işitsel olduğu kadar dokunsal da olduğunu iddia eder (2000: 127). Sesini duyuramayan, kendini gösteremeyen azınlık varlığını dokunarak ispat eder. Shauna Beharry'nin *Görmek İnanmaktır* (*Seeing is Believing*, 1991) filminde

sıla hasreti bir doğa manzarası ya da yerel bir çalgı değil ipek bir sa-ridir. Filmde kamera ipek sarinin ılık ve yumuşacık kıvrımları üzerinde gezinir. Çok yakın plandan kumaşın dokusunu görürüz, tensel doku görsel dokuyla karışır, kumaş bazen yumuşak bazen sert bazen sıcak bazen serin olur çerçevede. Hayalimizde bizi sarar sarmalar, destek olur. Çekim sırasında Beharry'nin üzerindeki sarinin sanatçının annesine ait olduğunu bilenler için görüntünün mutlaka farklı anlamları olacaktır fakat anakucağında sarılıp sarmalanma arzusu belli bir kültüre has değildir. Anakucağı hasreti hepimize aittir.

Marks dokunma duygusuna hitap eden bu tür filmlerin hasret ve nostaljiyi seyircilerin öznel deneyimlerinden bağımsız hale getirdiğini söyler (2000: 127). Bu imge bize evinden uzakta olan bu sanatçının evini bize bayrak ya da toprak görüntüsüyle değil annesine yakın olmaya duyduğu hasreti görselleştirerek anlatmayı seçtiğini göstermektedir. Burada vatan anakucağıdır. Her yere taşıyabileceğimiz, yeniden üretebileceğimiz huzurlu ve güvende hissedeceğimiz bir anakucağı. Bu filmde özlenen aslında belli bir ev/ülke değil tam anlamıyla Deleuze ve Guattarici bir yurttur. Göçebe'nin yurdudur. Bu yurt göçebe nereyi yurt edinirse oradadır. Belki yurt tam da Beharry'nin tahayyül ettiği gibi bizi seven ve güvenebileceğimiz insanlara yakın olduğumuzda onlarla birlikte kapladığımız yerdedir. Bu kısımda analiz edeceğim hikâyelerde kadın kamusal alanda kapladığı yeri yıkıcı güce başvurmadan yurt edinir.

SINIRLARLA İLGİLİ FİLMLER VE FİLMSEL SINIRLAR

Sınır kendisinden önce var olmayan iki taraf yaratır. İki ülke, iki ev, iki insan arasında bir yeri iç, bir yeri dış ilan ederek bir gerilim oluşturur. İçindekileri dışarıdan koruyabildiği gibi hapsediyor da olabilir. Benzer şekilde dışarıdakileri içeridekilerden koruyor ya da onları dışlıyor olabilir. Her durumda sınır iletişim ve üretim ihtimalini ortadan kaldıran ve müdahele kabul etmeyen yani değişmeyeceği varsayılmış katı ve ölü tanımların ürünüdür. Bu kısımdaki filmlerde incelenecek olan sınırlar kişilerin etrafını saran aslında göze görün-

meyen ancak film dili sayesinde görünür olan sınırlardır. Gözümüzle göremediğimiz bu kişisel sınırlar da aslında ülkeler arasındaki siyasi sınırlara benzer şekilde çalışırlar ve film dilinde benzer metaforlarla anlatılırlar. Kişisel sınırlara geçmeden önce ülkeler arasındaki sınırlara bakalım.

Bir Belçika filmi olan *Duvar* (*Le Mur*, Alain Berliner, 1998) kızarmış patates satan bir büfecinin gerçeküstü öyküsünü anlatır. Bir gece Kuzey ve Güney Belçika'yı birbirinden ayırmak için hükümet tarafından habersizce çekilen sınır büfeyi tam ortadan ikiye bölmüştür. Büfecinin ocağı ve kendisi sınırın iki ayrı yanında kalmıştır. Ocağını kullanamaz ve hiçbir malzemesine erişemez. Müşteriler aç ve sabırsız, büfenin sahibiyse çaresizdir. Sorunu kimin çözebileceğini kimse bilmez. Yapacak bir şey yoktur. Durumu kabul eder ve yavaş yavaş normalleştirirler. Bu gerçeküstü öykü Belçika'nın gerçek sorunları hakkındadır. "Film Flamanca konuşan Kuzey'le Fransızca konuşan Güney arasındaki kültürel farklarla kurnazca dalga geçer" (Phoenix 2007). Hikâye bir yandan da olayı kişisel alana çekerek Belçika'nın tarihinden soyutlar. Film bize bütün siyasi sınırların keyfi olduğunu ve oralarda yaşayanların hayatını zorlaştırdığını iddia etmektedir.

Uçurtma (*Le Cerf-volant*, Randa Chahal Sabag, 2003) aynı soruna büyülü, şiirsel ve trajikomik bir çerçeveden bakar. Hikâye Lübnan İsrail sınırında geçer. Sınır sıra sıra dikenli tellerle çevrilmiştir ve mayın döşelidir. Film Lamia adlı Lübnanlı bir kızın (Flavia Bechara) bu tellerin arasından geçerek uçurtmasını kurtarmasıyla açılır. Lamia sınırı bekleyen Yusuf adlı İsrailli bir askere (Maher Bsaibes) âşıktır. Lamia'nın bu dikenli tel yığınının içinden hünerli bir şekilde uçurtmayı kurtarışına şahit oluruz: Bu sahne oldukça stilize bir estetiğe sahip çok uzun planlardan oluşur. Kız dikenli tellerin içinde bir ip cambazı gibi ilerleyebilmektedir. Kısa bir süre sonra kızı kendi isteği dışında, sınırın öte yanındaki bir akrabasıyla evlendirirler. Üzerinde gelinliğiyle tek başına sınırı geçip karşıdaki köye yürür. Olaylar Yusuf'un gözleri önünde olmaktadır. Delikanlı aklını kızdan alamaz fakat elinden hiçbir şey gelmez. Lamia yeni evine alışamaz, evlenir evlenmez eşine bir başkasını sevdiğini itiraf eder. Lamia sınırın her iki yanında da aynı şekilde mutsuz olur. Her

iki yanda da yaptığı tek şey Yusuf'un beklediği gözetleme kulesine, yani sınıra doğru bakmak ve sevdiğiyle yan yana olduğunu hayal etmektir. Kızı geri gönderirler. Lamia köyünde bir utanç kaynağıdır artık. Kız bir gün kardeşiyle vedalaşır, telleri geçer ve mayınlı bölgeye girer. Biz çerçevede kızın tellerin içinden insanüstü bir şekilde geçtiğini ve mayına basıp patladığı halde yoluna devam ettiğini görürüz. Fiziksel dünyada birleşmeleri imkânsız olan gençler filmin sonunda fizik kurallarıyla açıklanamaz biçimde birbirlerine kavuşurlar. Lamia sınırdaki gözetleme kulesine tırmanmış, Yusuf'un askeri üniformasını çıkartırken film biter. *Uçurtma* filminde de *Duvar* filmine benzer şekilde ulusötesi bir bakışla kişisel bir hikâyeye odaklanılmıştır. Her iki filmde de bütün hikâye sınırda geçer ve sınır orada yaşayanlara hiçbir fayda sağlamadığı gibi en temel, en insani ihtiyaçları hiçe sayan, hayati bir sorun olarak karşımıza çıkar.

Türk sinemasının coğrafyasında Türkiye'nin harita üstündeki siyasi sınırlarında geçen hikâyelere çok sık rastlanmaz. Sinan Çetin' in 1948'de Türkiye-Suriye sınırında yaşanan olaylardan esinlenerek yazdığı *Propaganda* (1999) filmi istisnai örneklerdendir. Film Berliner'in *Duvar* filmiyle paralellikleri olan bir komedidir. *Propaganda* filminde de benzer şekilde siyasi sınırların orada yaşayanların hayatını imkânsızlaştırmaktan başka bir işe yaramadığının altı çizilir. Filmlerde sınır kavramının irdelenmesi siyasi sınırlarda geçen hikâyelerden ibaret değildir. Örneğin göçün öncelikle ülke içinde yaşanıyor olması sebebiyle Türk sineması daha ziyade kentli-köylü, çağdaş-tutucu, zengin-yoksul, okumuş-cahil karşılaşmaları gibi sınırın iki tarafının bir vesileyle yan yana gelmesiyle oluşan gerilimle ilgilenir. Bu tip hikâyelerde yan yana gelen taraflar genellikle kendi bildiklerini mutlak doğru zanneder ve başlarına gelen her felaket için karşı tarafı ya da "kahpe İstanbul'u" suçlarlar. Bu vesileyle onları taraf ilan eden ve halihazırda erişilemeyen iktidarlar suçtan tamamen arınmış olur. Çerçeve, kompozisyon ve performans sayesinde görünür olan bu fiziksel, hayali ve sembolik sınırlar filmlerde de gündelik hayatta olduğu gibi her zaman birbiriyle iç içe geçmiş vaziyette bulunurlar. Şimdi bu sınırların filmlerde nasıl görünür olduğuna bakalım.

Filmin kendi sınırı çerçevesidir. Filmi yansıtıldığı perdeden, gösterildiği odadan yani etrafındaki her şeyden ayırır. Çerçeve ayrıca gözümüzle görebildiğimiz çerçeve içindeki alanla ancak hayalimizde canlandırabildiğimiz çerçeve dışında kalan alanı da birbirinden ayırır. Çerçeve sayesinde bir karakteri belli bir kompozisyonun bir parçası olarak yani etrafındaki nesnelere göre konumuyla beraber algılarız. Çerçeveyle ilgili bu özellikler istisnasız her film için söylenebilir. Fakat çerçeve içindeki ilişkileri açıklayan sınırlar her filmde kendine hastır. Kurgu, kamera hareketi ya da içindeki nesnelerin hareketi sebebiyle çerçeve sürekli değişim halinde olabilir. Karakterler arasındaki görünmeyen sınırları karakterlerin performansı açığa çıkarır. Karakterin bedeninin etrafındaki alanın ne kadarının kendisine ait olduğunu alanda hareket edişinden, bu alandaki kişilere verdiği tepkilerden ve ona verilen tepkilerden anlarız. Dolayısıyla bu yeni sınır farklı bir alanı kaplayan yeni bir beden oluşturur. Bu kısımda incelenecek olan filmlerde kadının etrafındaki alanın sınırları *Uçurtma* filmindeki dikenli teller ya da *Duvar* filmindeki fiziksel duvar gibi göze görünür olur. Bu hikâyelerde görünür olan Didier Anzieu'de deri-ben ve Deleuze ve Guattari'de organsız-beden kavramlarıyla açıklanan "içinde değiştiğimiz ve değiştirdiğimiz" mahrem alanın sınırlarıdır. Seçtiğim filmler bize bu alanda olup bitenleri farklı ölçeklerde izleme şansı verir. *İklimler* bir kadın ve bir erkeğin çıkmazdaki ilişkisini anlatır. Karşımızda tek bir erkek vardır ve biz sürekli açık alanlarda dolanırız. *Dogville* bir kasabaya sığınan kaçak bir kadının öyküsüdür. Kasaba halkına karşı koymaya çalışır, görünmeyen duvarların ardındaki karanlığa bakarız. *Ofsayt* İran-Bahreyn milli maçını stadyumda izlemek için erkek kıyafeti giyen kızların hikâyesini anlatır. Kızların karşısında koca bir ülke vardır.

ÜÇ YÖNETMEN, ÜÇ FİLM, ULUSÖTESİ BAĞLAM

Bu bölümde bir araya gelen yönetmenler Nuri Bilge Ceylan, Lars von Trier ve Cafer Panahi sanat çevrelerinde kendi ülkelerinin en çok tanınan, en çok tartışılan yönetmenlerindendir. Birbirlerinden çok farklı yaratıcı-yönetmen kimlikleri sergilemelerine rağmen konuları, hikâyeleri ve gariban karakterleri bütün insanlığı ilgilendiren ortak bir üzüntünün izlerini taşır. Üçü de hemen hemen bütün eserlerinde toplumun kıyısındaki bireyin hali üzerine düşünürler. Panahi ve Trier tüm eserlerinde ezilen kadın üzerinden toplumsal eleştiri yaparken, Ceylan daha ziyade erkek hikâyelerine odaklanır. Bu bölümdeki tüm hikâyeler yaratıcı-yönetmenlerin kendilerinden ve hayatlarından izler taşır. *İklimler* Nuri Bilge ve Ebru Ceylan'ın gerçek hikâyeleriyle zaman zaman tekinsizce kesişir. *Ofsayt* benzer şekilde Panahi'nin kızının başına gelen bir olaydan esinlenmiş bir filmdir. Lars von Trier'in hayali bir kasaba olan *Dogville*'de geçen olaylarla böyle bir bağı yoktur fakat Trier "o kadın benim" diyerek elimize çok daha değerli bir delil vermiştir (Matheou 2004).

Nuri Bilge Ceylan'ın ilk filmlerinin senaryoları kendi hayat hikâyesinden esinlenmiştir. Buna paralel olarak filmlerindeki görsellik de her karede sanatçının ait olduğu fotoğraf geleneğini hatırlatır. Çerçeveye yaklaşımı diğer iki yaratıcı yönetmenden çok farklıdır. Ceylan çerçevenin ve kompozisyonun kontrolünü asla elden bırakmaz. Uluslararası ortamlarda ses getiren ilk uzun metraj filmi *Kasaba* (1997) küçük bir kasabada yaşayan bir ailenin hikâyesini anlatır. Açılış sahnesinde sınıfta çocukları andımızı okurken görürüz: "Türküm, doğruyum, çalışkanım. Yasam, küçüklerimi korumak, büyüklerimi saymak, yurdumu, milletimi özümden çok sevmektir. Ülküm yükselmek, ileri gitmektir. Varlığım Türk varlığına armağan olsun." Andımız okunurken sınıftakilere bakarız. Öğretmen de dahil bütün sınıfın sıkıntısı ve gönülsüzlüğü yüzlerinde okunur.

Ceylan'ın (hem gerçek hem de mecazi anlamda en karanlık filmi olan) ilk filmi ilk on dakikada bizi kontrol eden, küçümseyen ve hiçbir zaman ça-

lışmamış bir sistemin (aile, ulus ve din) içine düşmüş olduğumuzun farkına varmamızı sağlar. (Wood 2006)

Kasaba'dan sonra *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Uzak* (2005) filmlerinde yaratıcı-yönetmenin hikâyesi kronolojik sırada ilerler. Bu serinin dördüncü filmi olan *İklimler*'e kadar Ceylan'ın annesinden başka varlığını hissettiren kadın karakter görmeyiz. *İklimler*'de pek çok başka ilk vardır. Hem Nuri Bilge Ceylan'ı hem de eşi Ebru Ceylan'ı başarıyla altından kalktıkları zor rollerde izleme şansı yakalarız. İkisinin performansı da inandırıcı, birbiriyle uyumlu ve oldukça sadedir. Aynada gördüğü ve beğenmediği tarafları gizlemek yerine bizimle paylaşan Ceylan sanat çevrelerine kendisini olduğu gibi kabul ettirmiştir. "Antonioni'nin ruhunu zamanımıza uyarlayan" (Bitel 2007b) *İklimler* "insanın engin çaresizliğini sarmalayan Robert Bresson tarzı bir melankoliyi anlatır" (Peters 2007).

Lars von Trier uluslararası sinema ortamına Tomas Vintenberg' le birlikte hazırlayıp Paris'te (sinemanın 100. yılı sebebiyle düzenlenen bir panelde) okuduğu Dogma'95 manifestosu ile gerçek anlamda bomba gibi düşmüş bir yaratıcı-yönetmendir. Dogma'95 kendilerinin bile ummadığı bir ilgi görmüştür. Trier'e göre dogma hareketi sinemaya olan borcumuzu ödemenin tek yoludur. Çok kısa bir sürede olayın ticari yönü felsefesinin önüne geçmiş, derinliği ve hedefi erişilemez olmuşsa da, dogma hakereti ve manifestosu günümüz sanat sinemasını, bağımsız film ve video işlerini hem estetiği hem de politik yönüyle bir hayli etkilemiştir. Kendi imzasını taşıyan sadece bir adet dogma filmi (Dogme#2 *Idioterne*, *Gerizekâlılar*, 1998) olmasına rağmen aslında hareketin ardındaki felsefe sanatçının dogma kategorisine girmeyen filmlerinde de zaman zaman öne çıkar. Trier seyircilerini şaşırtmayı, onlarla uğraşmayı, onları tartışırken görmeyi sever. Performatif kişiliği, yapımcı işadamlığı, meşhur depresyonları ve tabiri caizse eşek şakalarıyla bizi büyüler. Yaratıcılığıyla olduğu kadar insanları kızdırarak gündemde kalmayı ve filmlerini izletmeyi başaran, bazı bakımlardan dört dörtlük bazı bakımlardansa rahatsız edici ulusötesi bir sanatçıdır. Danimarka'da doğmuş ve yaşıyor olmak Trier için belirleyici olmaz; sanatçının pek çok özelliğinden sadece biridir. En büyük ilham kaynağı olan Bertolt Brecht gibi pek çok hikâyesi Amerika'da geçer. Bu hikâye-

lerde egemen güçlerce ezilen kadınlarda kendisini gördüğünü farklı zamanlarda farklı sebeplerle defalarca belirtmiştir. Trier'in filmlerinde en belirgin çoğunluksal ezici güç "hepimizi kolonisi haline getirdiğini iddia ettiği Amerika'dır" (Morrow 2004).

Cafer Panahi "tüm filmlerinde birtakım yasaklar, kısıtlamalar, sınırlar ve engeller etrafında gelişen olayları" anlatır (Khazeni 2007). Panahi filmlerinde estetiği yaratıcı-yönetmenin az kurgulanmış ve az müdahele edilmiş hikâyelere olan inancı ve tutkusu belirler. Hemen her filminde tanıdığı birinin başına gelmiş (hatta kamerasının önünde o sırada cereyan etmekte olan) olaylardan, gerçek kişilerden ve gerçek hikâyelerinden esinlenir. Bu ayrıca İran sinemasının dışarıya yansıyan yüzünde en sık görmeye alışık olduğumuz eğilimdir. *Yakın Plan* (*Close Up,* Abbas Kiarostami, 1990) ve *Masumiyet Ânı* (*A Moment of Innocence*, Mohsen Makhmalbaf, 1996) gibi yarı canlandırma yarı belgeseller sıradan, gündelik ve olmuş olana mercekle yaklaşarak seyirciyi hep gözünün önünde olup da göremediklerine doğru beklenmedik bir keşfe çıkarır. Bu yakın plan yolculukta Panahi'nin özelliği kadınların hikâyeleriyle ilgilenmesidir. Panahi'nin uluslararası ortamda ses getiren ilk eseri *Beyaz Balon* (*White Balloon*, 1995) akvaryumu için tombul bir Japon balığı alma niyetiyle pazara çıkıp, parasını kaybeden küçük bir kızın hikâyesini anlatır. Kız karşısına çıkan tüm engellerle kahramanca savaşır, ümidini asla yitirmez, kararından dönmez. Panahi'nin bütün filmlerinde bu küçük kızı hatırlatan her yaşta kadınlar görürüz. *Ayna* (*The Mirror*, 1997) ve *Daire* (*The Circle*, 2000) filmlerindeki narin, iyi niyetli ve insanüstü dayanıklılığı olan bu kadınları sevmemek, onların yanını tutmamak (hatta ellerinden tutmak istememek) mümkün değildir. Panahi'nin bütün bu adı geçen filmlerinde kadın karakterler istenmedikleri halde erkek egemen kamusal alanlarda kalmakta ısrar edip sadece varlıklarıyla olay yaratırlar. *Ofsayt* filminde bu olay gerçek anlamda ulusal ölçekte bir hesaplaşmaya dönüşür. Şimdi filmlere bakalım.

İKLİMLER: GELENEKSEL ERKEK VE ŞEHİRLİ KADIN

İklimler gereğinden fazla uzamış ve artık kimseyi mutlu etmeyen bir ilişkinin son zamanlarını anlatır. Çift sorunlarını tartışmaya nasıl ve nereden başlamak gerektiğini bir türlü bulamaz. İsa (Nuri Bilge Ceylan) yaşı ve tecrübesiyle kıyaslandığında kariyerinde beklenen noktaya gelememiş bir akademisyendir. Bu adam Ceylan'm önceki filmlerinde izlediğimiz ana karakterlerden ilginç izler taşır. İsa'nın hüznünde ve eylemsizliğinde hem *Mayıs Sıkıntısı*'nda film yapmak üzere kasabasına geri gelen genç yönetmeni, hem *Uzak* filminde porno seyredip mastürbasyon yapan fotoğrafçıyı görürüz. İsa'nın sürekli kendisine surat asan sevgilisi Bahar (Ebru Ceylan) TV dizilerinde sanat yönetmenliği yapmaktadır. Filmin ortalarına doğru İsa Bahar'a ayrılmayı teklif eder, Bahar da kabul eder. Bu karar üzerine Bahar'ın telefon numarasını değiştirip ortadan kaybolduğunu sonradan, İsa onun izini bulunca öğreniriz. Adam kadının peşinden Ağrı'ya kadar gider. Artık büyüdüğünü, sorumluluktan korkmadığını, niyetinin ciddi olduğunu ve ömrünü kadını mutlu etmeye adayacağını söylemektedir. Bahar'ın kanına girmeyi ve kendisine olan sevgisini hatırlatmayı başarır, fakat kendisi bunu anlayamaz. Gece odasına gelen Bahar'ı sabah sete bırakıp ilk uçakla İstanbul'a geri döner.

Daha önce de belirttiğim gibi bu film Nuri Bilge Ceylan'ın tüm diğer filmleri gibi aslında bir erkek hikâyesidir. Fakat ilk defa bu filmde annesi dışında iyi kötü tanıma fırsatı bulduğumuz pek çok kadın karakter mevcuttur. Filmin ana kadın karakteri olan Bahar'ı tatildeyken uğradıkları bir arkadaşlarının bahçesindeki rakı masası dışında hiçbir zaman hiçbir evde görmez, diğer kadınları da nadiren dışarda görürüz. Bu evler ve bu kadınlar adeta bize Bahar'ın neden bir evi olamadığını anlatır. Bahar o gördüğümüz evlerde yaşamak ve o evlerdeki kadınlara benzemek istemez. Çifti izlediğimiz dış mekânların çoğu açık, aydınlık, huzurlu ve gerçekten görülmeye değer yerlerdir fakat bu yerler ikisini de mutlu etmez. Bu filmde tek bir kadının tek bir erkeğe direnişini izleriz. Bahar'ın etrafını çeviren erkek egemen toplumun geleneksel duvarlarını İsa tek başına örü-



yor gibidir. Oldukça sembolik bir çatışma gerçekleşir. Nihayetinde Bahar'ın kendisini duymazdan ve görmezden gelen İsa'ya derdini anlatmasının mümkün olmadığını kabul etmek zorunda kalır, adamı gözden çıkarırız. *İklimler* kadın bedeni etrafındaki gerilimi agorafobi üzerinden anlatır. Ataerkil düzenin duvarları bu filmde karşımızda duran bir inşaatın perde duvarı ya da harekete mani olan film çerçevesi değil, kadım uçsuz bucaksız bir açık alana hapseden İsa'nın kendisidir. Aralarına ördükleri aşılmaz duvarları bu açık alanda görmeye başlarız. En önemli sahnelerin bu tür açık alanlarda geçmesi sebebiyle bu filmde mekânla yaşadığımız gerginlik daha ziyade agorafobiktir fakat zaman zaman davet edildiğimiz arkadaş evleri, kahveler ve otel odaları gibi iç mekânlarda da klostrofobik deneyimler yaşandığı olur. Bahar dışarılardayken her zaman çok daha rahat eder. Farklı mevsim ve coğrafyalarda seyahat ederek kendisini kontrol altına almak isteyen ataerkil arzuyu yavaş yavaş yurtsuzlaştırır.

Bu filmde kamerayı kendisi kullanmak yerine bir görüntü yönetmenine (Gökhan Tiryaki) bırakan Ceylan'ı ilk defa oyuncu olarak izleme şansı yakalarız. Ana kadın karakteri eşinin oynuyor oluşu ve çiftin hayat hikâyesiyle uyuşan bazı unsurlar da eklenince, hikâye gerçekle kurgu arasındaki sınıra yerleşir. Bu sınırda duran *Nisan* (*Aprile*, Nanni Moretti, 1998) ve *Takvim* (*Calendar*, Atom Egoyan, 1993) gibi kişisel olduğu kadar politik de olan sanat filmleri arasındaki yerini alır. *Nisan*'da aynı anda hem İtalya'daki seçimlerle ilgili bir belgesel çekmeye çalışan politik bir yaratıcı-yönetmen, hem de karısı bebek bekleyen bir adam olan Moretti sürekli değişen önceliklerini esprili bir dille anlatır. Kendisi de bir yandan çok şaşı-

rarak çok sorunlu bulduğu bu dünyaya bir bebek getirmekten hem gurur hem de mutluluk duymaktadır. *Takvim* de benzer bir şekilde açık politik göndermeler taşır. Filmde bir fotoğrafçı (Atom Egoyan) ve eşi Ermeni kiliselerinden oluşan bir takvim hazırlamaktadır. Projeyi takip ederken evliliklerindeki sorunları izler ve hiç yaşanılmamış bir anavatanla hiç sahiplenilmemiş bir yenivatan arasında sıkışmış bir sanatçıyla tanışırız. Ceylan'ın *İklimler*'inde ulusal ve ulusötesi ölçekteki politik göndermeler bu iki filme nazaran biraz daha üstü kapalıdır. *İklimler* özellikle yurtdışında çok beğenilmiş sadece festivallerde değil Avrupa'nın pek çok kentinde sanat sinemalarında gösterime girmiş ve çok olumlu eleştiriler almıştır. Film kendi türünün en değerli, en başarılı örnekleriyle kıyaslanmıştır. "*İklimler*, *İtalya'ya Yolculuk* (*Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini, 1954) gibi sade ve ıssız manzaralarda ağır ağır eriyip giden ilişkileri anlatan filmlerin ruhunu ve tarzını yakalamış bir filmdir" (Espiritu 2006). Tüm bu filmler yaratıcı yönetmenin kendi hayatından parçalar taşıyan kısmen otobiyografik filmlerdir. Bu filmlerin hiçbirinde yönetmenler kendilerini çoğunluksal anlamda doğru, iyi ve güzel göstermeye çalışmaz. Sıradan bir insan olarak kendilerine dışarıdan ve eleştirel bir gözle bakarlar.

İklimler'in hikâyesi ilk bakışta Ceylan'ın kendi evliliğinden çok farklıdır. Filmde ayrılmak üzere olan bir çift görürüz oysa Ceylanların mutlu bir evlilik süren çocuklu bir çift olduğu bilinir. Fakat filmde Ceylan'ın diğer otobiyografik filmleriyle olan paralelliklerin yanı sıra kadının ve erkeğin yaptıkları işler, takıldıkları çevreler gerçek hikâyeleriyle çok fazla benzerlikler gösterir. İsa karakterinin İsa peygamberden gelen adı anlam olarak Nuri Bilge'nin kendi isminden pek uzak değildir. Son tahlilde Bahar ve İsa her ne kadar hayal ürünü de olsalar Ceylan senaryonun kendi hayatından esinlendiğini söyler: "Hepsini göstermesem de İsa'nın pek çok özelliğini taşıyorum" (Jafaar 2007). Ceylan'ın cesur çıkışı hepimize bir kapı aralar çünkü "İsa'nın pek çok özelliği" aslında hepimizde mevcuttur. İsa'nın karakteri ve halleri kadar ev/ülkesi de hepimize tanıdıktır. Film Anadolu'nun güneybatısında kavurucu Akdeniz güneşiyle başlayıp ülkenin kuzeydoğusunda karlar altında biter. *İklimler* övündüğümüz mevsimleri ve coğrafyaları sabırla dolaşır. Bu yanıyla me-

kân kurgusu Demirkubuz'un *Kader*'ine benzer. *Kader*'de sadece gecenin karanlığından ibaret olan ülke haritası burada güneşli manzaralarla soyutlanmıştır. Manzara gerçekten insanın aklını başından alacak kadar güzeldir ama içinde bir türlü rahat edemeyiz.

İklimler'de İsa bitmek bilmeyen bir doçentlik tezinin peşinde sürüklenmektedir. Hikâye ilerledikçe adamın başka hiçbir iş yapmamak için o tezle kendini oyaladığı ve bitirmeye pek niyetli olmadığını anlarız. Bahar'ı çok tanımasak da ne iş yaptığını ve nasıl çalıştığını biliriz. Bahar bedenen İsa'dan çok daha ağır şartlarda film ve dizi setlerinde sanat yönetmeni olarak çalışmaktadır. Kadın işine hâkim görünür. Zaten biz daha çok Bahar'ın aslında ne yapmak istediğiyle değil, ne yapmak istemediğiyle ilgileniriz. Film boyunca Bahar'ı herhangi bir evde diğer kadınların yaptıklarını yaparken görmeyiz. Etrafta gördüğümüz kadınların hiçbiri gibi değildir Bahar. Bu karakterin adının Bahar oluşu ve bizim filmde mevsimlerden baharı hiç yaşamıyor olmamız ironiktir. Filmde de gördüğümüz gibi bahar yazları çok sıcak, kışları çok çetin geçen yurdun en yaşanır, en güzel zamanıdır ve filmdeki ev/ülkede ümitsizce beklenen baharlara maalesef yer yoktur.

Dördüncü Nuri Bilge Ceylan Filmi

İklimler'de mekân kullanımı genel anlamda Ceylan'ın önceki bütün filmleriyle uyum içindedir. Karakterler her zaman olduğu gibi çok güzel yerlerde dolanır fakat çok huzursuzdurlar. Uzun planlarda kamera genellikle hareketsizdir. Güzellikler uzaktaki tablolar gibi kalır, mekân bize kucak açmaz. Özellikle karakterler uzaklardan görünen küçücük figürlere dönüştüğü zamanlarda sanki derin bir kuyunun dibinde tek başlarınaymış gibidirler. Manzara güzelliğine rağmen baş edebileceklerinden çok büyük, erişilmez ve bomboş görünür. Bu alan kimsenin değildir, kimse kendini oraya ait hissetmez. Bu açıdan bakıldığında *İklimler* Ceylan'ın eserleri arasında çok özgündür. İlk defa bu filmde biz bu açık alanı birisine ait hem de bir kadına ait olarak belleriz. Adam kadını bu açık alana hapsetmiş, yapayalnız bırakmış fakat sonunda kadın orayı yurt belleyip adamı dışarı atmıştır. Bu filmdeki kadın-mekân konfigürasyonuna girmeden ön-

ce Ceylan'ın bundan önceki filmlerini hatırlamakta fayda var. Diğer üç filmde hikâyeler erkek merkezlidir ve olaylar erkek egemen mekânlarda geçer. Bir ailenin üç kuşağı arasındaki iletişime bakan *Kasaba*'da Ceylan'ın çocukluğunu bulur, *Mayıs Sıkıntısı*'ndaysa film çekerek geçmişiyle hesaplaşmaya çalışan taze yönetmen adayını izleriz. Robin Wood Ceylan'ın anne ve babasını İsa ve Bahar'ın ilişkileriyle şöyle kıyaslar:

> *Mayıs Sıkıntısı*'nda evde sıkıntı yoktur çünkü bu filmdeki kadın (Fatma Ceylan) sadece eş ve anne olmak üzere yetiştirilmiştir. Eşi de (Emin Ceylan) geleneksel koca ve baba rolünü benimsemiş olduğu, kadının evdeki iktidarını kabul ettiği yani evle ilgili kararları kendisine bıraktığı için çok şanslı ve mutlu bir kadındır hatta. Oysa *İklimler*'in merkezinde feminizm kaynaklı sorunlar vardır. (2006)

Sözü geçen iki filmde de anne ve babayı Ceylan'ın kendi anne ve babası benzer şekilde oynamışlardır. İkisi de esprili, anlayışlı ve sevgi doludur. Yaşlı çift *İklimler*'in tek mutlu çiftidir. Bu filmde İsa tek bir sahnede aileyle birlikte olur. Bu kısacık sahnede annesini onun giysilerini onarırken görürüz. İsa hiçbir işini kendi görmeyi beceremez. Fatma yine de oğluna hayran hayran bakmaya devam etmektedir. Bir yandan dikiş dikerken bir yandan da ona "akıllı uslu" bir kız bulmanın vakti geldiğini hatırlatır. Arada tatlı tatlı "yaşlandıkça tuhaflaşan" kocasını çekiştirir. Fatma'nın şansı kendisini şanslı hissetmesinden gelir. Bu kadın Ceylan'ın filmlerindeki diğer bütün kadınlarla çok büyük tezat oluşturur. Fatma'yla kıyaslandığında onlarla olmak sevimsiz ve huzursuzdur. Ceylan'ın erkek karakterleri hem Fatma'ya hiç benzemeyen kadınların peşinde koşar, hem de hiçbiriyle anlaşamazlar. Bu iki filmin devamı niteliğinde olan *Uzak* artık kasabasından tamamen kopmuş, büyük şehre yerleşmiş ve değişmekte olan fotoğrafçıya daha yakından bakar. Kendi evinin dışında söz hakkı isteyen kadınlarla ilk defa *Uzak*'ta karşılaşırız. Fatih Özgüven dikkatimizi bu kadın karakter vasıtasıyla Ceylan'ın belli belirsiz "itiraf ettiği" kadın düşmanlığına çeker.

> ... *İklimler*'in çekirdeği de *Uzak*'ın ilk sahnelerinden birinde gizli bence. Uzak'ın başında, daha yeğen gelmeden önce kahramanımız eve bir kadın alır, olayı görmeyiz ama onun kadın gittikten sonra "temizlik maksadıyla" yatağa serdiği havlu gibi bir şeyi ortadan kaldırışını görürüz. Kadına ya-

bancılığa (yabanilik bile denilebilir), kadınla "sulh olmamışlığa" dair gayet mahrem bir ipucudur bu. ... ruh hâlâ taşra iklimindedir. Dolayısıyla yatağa serilen havlu durumu devam etmektedir ve özellikle de şehirliliğin (yapay da, yüzeysel de olsa) keyfini çıkaran "kaçamak yapılabilen kadın"la sevişmedeki hasmane hava tam da bunun izini taşır. (2006b)

Iklimler'de İsa'nın anne ve babası dışındaki tüm çiftler İsa ve Bahar'la aşağı yukarı akrandır. Onlar dışında üç ilişkiye şahit oluruz. Hiçbiri arzulanacak ilişkiler olarak gösterilmez. İlk gördüğümüz çift Arif (Arif Aşçı) ve eşi Semra'dır (Semra Yılmaz). Kaş'ta güzel bir bahçesi olan bir evde yaşarlar. Filmin başlarında İsa ve Bahar bu çifti ziyarete giderler. Bahçede akşam yemeği yenir. Semra Bahar'la aynı çerçevede gördüğümüz tek kadındır. Kadın hemen sahnenin başında masadan kalkar çünkü Arif karısına kahve getirmesini buyurmuştur. Bahar misafir kadından beklendiği şekilde evin hanımına yardım etmek için ayağa kalkmaz. Bu masadaki iki erkek tarafından çok yadırganır. Bahar masada fazlalık gibi kalmıştır. Onunla (ve o etraftayken birbirleriyle) ne konuşacaklarını bilemezler. Kadın sıkıntılıdır ve erkeklerin işini kolaylaştırmaz. Bahar'ın ilişkilerindeki sıkıntıyı saklama gereği duymaması da en az mutfağa yardıma gitmemesi kadar beklenmediktir. Hatta İsa sıkıntısını dillendirince, kadın yüksek sesle "Merak etme, bizim mutsuzluğumuz onlara iyi gelir," der. Kendisine âdet yerini bulsun diye sorulan soruları gönülsüzce geçiştirir ve İsa'ya yaşlandığını hatırlatan ve kendini bedenen yetersiz hissettirecek laflar eder. Bu laflar İsa'nın Arif'le olan dayanışmasını güçlendirir. Bahar'a bıyık altından gülen bu erkekleri kadının söylediklerinden çok mutfakta olmak yerine onların zamanını ve mekânını işgal etmiş olması rahatsız etmiştir.



Tanıma fırsatı bulduğumuz diğer iki kadın Arif'in hamarat karısına iki alternatif sunar. Bunlardan ilki ve en çok aklımızı kurcalayanı Serap'tır (Nazan Kesal). Serap 30'larında bir kadındır. Tıpkı adı gibi bir anda İstanbul sokaklarında beliren bir seraptır İsa için. Kadın İsa'nın eski bir arkadaşı olan Güven'le (Can Özbatur) birliktedir. Bir gün İsa bu ikisine bir kitapçıda rastlar. Güven'in o gece meşgul olacağını duyunca gece boyu sokağında Serap'ın yolunu gözler. Serap onu kapısında bulunca önce görmezden gelir, orada beklediğine çok şaşırmış hatta tedirgin olmuştur. Heyecandan kapısını açamaz. Serap İsa'yla olmaya çok hevesli görünmez. Adama kapıyı açmadan önce aynaya bakıp uzun uzun, dertli dertli düşünür. Aynaya baktığında yüzündeki hüznü görürüz. Bize ne oldukları tam olarak açıklanmaz ama kadın o gece kapıyı kafasında bir türlü yanıtlayamadığı bazı sorulara yanıt bulmak için açar. Kapı yavaş yavaş ürkerek açılmıştır. Bu ilişkinin bir tarihi olduğunu zaten Bahar'la İsa'nın ayrılık konuşmasında öğrenmiştik. İsa'ysa gelir gelmez kadının içeri gitmesini fırsat bildiği ilk anda perdeleri örterek niyetini belli eder. Serap İsa'nın kendisiyle konuşmaya hiç niyetli olmadığını, sadece Bahar'ın ve Güven'in yokluğunda hoşça vakit geçirmek istediğini anlayınca, belki de sinirden, gülmeye ve adamla alay etmeye başlar. İsa kadının üzerine fındık fıstık atar, ayakkabılarıyla alay eder sonra kanapede üzerine atlar. Birbirlerine oldukça sert davranan çift sonunda birlikte yere yuvarlanırlar. Adam kadına zorla sahip olur. Serap hiç istekli değildir, daha ziyade olacaklara engel olamayacağını bildiği için duruma razı olmuş gibidir. Kadının kollarını yere yapıştırır, hareket etmesini istemez. Kadın ondan hoşlandığı halde kadınla zorla birlikte olmak ister gibidir. Kadının zevk almadığından emin olmak için elinden geleni yapar. Bütün sahne, özellikle Serap'ın üstüne attığı ve yerden alıp yemesi için zorladığı fındığı zorla kadının ağzına soktuğu kısım oldukça rahatsız edici ve klostrofobik bir biçimde sunulmuştur.

Bu olaydan bir süre sonra Serap İsa'yı arar ve geceyi birlikte geçirmeyi teklif eder. Serap'ın her şeye rağmen adama karşı bir zaafı olduğunu fakat hiçbir ciddi beklentisi kalmadığını biliriz. Kadın aynen İsa'nın birkaç gece evvel yaptığı gibi Bahar'ın ve Güven'in aynı anda şehir dışında olmasını fırsat bilip hoşça vakit geçirmek iste-



miştir. İsa çoktan ayrıldığı Bahar'ın yerini o gece Serap'tan öğrenir ve Bahar'dan ayrıldığını Serap'a itiraf etmek zorunda kalır. Serap ürkmüş ve isteksizken kaplan kesilen İsa, o gece rahat ve istekli görünen bu kadın karşısında bütün gücünü yitirir. Kadından korkup Bahar'ın hatırasına sığınır. TV'de izlediği bir deprem haberini bahane ederek Serap'ın ilgi ve arzusunu yanıtsız bırakır. Serap isteksiz ve sıkkın olduğunda zorla birlikte olan çift, İsa istemeyince birlikte olmaz. Serap İsa'nın kendisine yaptığı gibi fiziksel zor kullanarak adama sahip olmaz. Olanlara güler geçer. İsa Bahar'ın evinin önüne yürür. Karşı kaldırımdaki ışıksız bir balkona uzun uzun bakar. Bahar'ın evine en çok bu sahnede yaklaşırız. Bahar ülkenin öbür ucundayken.

Biz hikâyede başka kadın görmeyiz. Fakat İsa'nın iş arkadaşı olan Mehmet'in (Mehmet Eryılmaz) nişanlısı Pınar çerçevede görünmediği halde varlığı hissedilen bir kadındır. Pınar'ı hiç görmeyiz fakat Mehmet'le ne zaman konuşulsa konu mutlaka gelip Pınar'a dayanır. Mehmet'in başka konusu ya da istikameti olmaz. Mehmet Pınar'dan çok korkar ve bu korku yüzünden bize Pınar'ı hikâyedeki en baskın, en zalim insan olarak tanıtır. Bu kadın beş dakika geç kalırsak dünyayı bize dar edecek olan kişidir. Pınar laftan anlamaz, dediğim dediktir, talepleri derhal yerine getirilsin ister. Mehmet günlerden bir gün İsa'ya gelip, "o kontrol manyağı kadını" terk ettiğini ve artık özgür olduğunu söyler. Özgürlük çok kısa sürer. Mehmet'in anlattığı kadarıyla Pınar gelip "bir daha hiçbir şeyine karışmam" diyerek yalvarmış ve çift barışmıştır. Mehmet hemen o gün aynen eskisi gibi telaş içinde koşarak Pınar'a gider. Pınar'dan daha görmeden rahatsız oluruz. Ceylan filmlerinden bekleneceği şekilde bütün kadınlar sorunludur. Bu üç kadın yani Arif'in hemen gözden kaybolan

"hamarat" karısı Semra, "aşüfte" Serap ve "gaddar" Pınar oldukça yüzeysel ve/veya sevimsiz kadın karikatürleridir. Fakat Ceylan'ın bize göstermek istediği gerçekçi kadın karakterler değil, bize bu hikâyeleri aktaran erkeklerin kadın düşmanlığı ve yabaniliğidir.

Yer, Erkek, Makine: Farklı İklimlerle Kurulan Bütünlükler

İsa ve Bahar'la filmin hemen hemen hiç konuşma olmayan açılış sahnesinde tanışırız. Bu sahnede kadın ve erkeğin aralarındaki kopukluğun yanı sıra kadının mekânla kurduğu ilişkinin de farkına varırız. Deleuze ve Guattarici bir bütünlüğe dönüşecek olan bu ilişkinin temelleri bu ilk sahnede atılır. Hikâye ağustos sıcağında bir öğleden sonra başlar. İsa Helenistik bir tapınağın sütunları arasında dolaşıp, doçentlik tezi için fotoğraflar çekmekte, Bahar da onun işini bitirmesini beklemektedir. İlk çerçevede Bahar'ın yüzünü yakın plan görürüz. Başını eriyip gitmiş bir sütuna dayamıştır. Yüzü çerçevenin yarısını kaplar. Yorgun ve sıkkın görünür, esner. Buradan aşırı geniş açılı bir plana atlar film: Uzakta sütunların arasından belirip kaybolan İsa'yı görürüz. Film tekrar Bahar'a kestiğinde onun İsa'ya değil de arkalarındaki tepeye doğru baktığını görürüz. Karşı açıda tepeden çekilmiş bir plana geçeriz. Bu ikisini aynı çerçevede ilk görüşümüzdür. Bahar bize yakın, İsa'ysa biraz uzaktadır. İsteksizce birbirlerine sarılırlar. İsa kadına sıkılıp sıkılmadığım sorar. Bahar sıkılmadığım söyler. Sonraki planda İsa kameraya doğru yaklaşırken Bahar yavaş yavaş tepeye tırmanır ve İsa'dan da, kameradan da (dolayısıyla seyirciden de) uzaklaşır. Fakat İsa hiçbir zaman çerçevede uzun kalmaz, sürekli yürüyüp gider. Biz adama Bahar'a baktığımız gibi uzun uzun bakmayız.

Bahar yavaş yavaş tırmanır. Bu esnada İsa kolonların arasında dolanmakta ve fotoğraf çekmektedir. Bahar'ın bu tırmanışını tepeden izleriz. Kadın sanki yanımıza çıkmış, tapınağa bir de buradan bakmak istemiştir. Bu geniş açılı ve uzun plandan sonra gelen yine geniş açılı bir planda Bahar'ı tepede tapınağa doğru bakarken görürüz. Karşı açıda İsa tökezler, düşer. Hışımla kalkar, üstünü başını silkeler. Öfkeli bir çocuk gibidir. Tekrar Bahar'a döndüğümüzde kadı-



nın yüzünü yakın plan görürüz. Bahar'ın bu son yakın planı giriş sekansını başladığı noktaya bağlar. Bahar İsa'nın düşmesini izlemiştir. Önce gülümser, yüzünde sevgi dolu bir bakış vardır. Sonra yavaş yavaş ağlamaya başlar. Siyah bir arka planda filmin künyesi akmaya başlayana kadar Bahar'ı ve ağır ağır yanaklarından süzülen gözyaşlarını izleriz. Bu giriş bize bu iki kişinin arasında artık karşılıklı bir ilişki kalmadığını gösterir. İkisini sadece bir kez aynı düzlemde görürüz. Temas ettikleri bu çerçevede hareket engellenmiş ve aceleye getirilmiştir. Birbirlerine mekanik, samimiyetsiz ve alışkanlıktan ileri geldiği belli bir şekilde dokunurlar. İsa kısmen sütunların ardındadır. Bahar çerçeveye girer girmez, İsa çerçeveden çıkar. Bütün di-

ğer planlardaysa aralarında çok büyük mesafe vardır. Bahar olan biteni görür, İsa göremez. Bu sahnede görmek, gerçekten gözetleme kulesi görevi gören yüksek bir tepeden bakmak gibi oldukça basit ve sade bir biçimde görselleştirilmiştir. İsa'nın sembolik körlüğü de buna benzer bir sadelikte anlatılır. Adam takılıp düşmüştür. Açılış sahnesinde Bahar'ın İsa'yı hâlâ sevdiğini hissederiz. İsa'ysa orada değil gibidir, kadına bakmaz, dolayısıyla görmez. Ceylan filmin bu ilk sahnesinde Bahar'ı gözetleme kulesine yerleştirerek mekânın kontrolünü en baştan kadına verir. Biz mekâna sıcaktan bunalmış ve ağlayan o kadının gözünden bakarız. Kadının bulunduğu yerle ilişkisi hep adamdan farklıdır. Adam nerede olduğunu bile bilmez, kadınsa her mekâna hâkim fakat herkesten tecrit edilmiş durumda ve çok yorgundur. Bu güzel açık alan hapse dönüşür. Kadının içinde bulunduğu durumu kimse görmez.

Kısa sürede Bahar'ın İsa'yla konuşmaktan ve ona derdini anlatmaktan çoktan vazgeçtiğini anlarız. Kadın önce bize zırdeliymiş gibi tanıtılır. Motosiklet sürmekte olan adamın gözlerini eliyle kapar ve motor devrilir. Kadının aslında deli değil de haklı olarak çok kızgın olduğunu ancak filmin sonunda asıl sorunun adamın körlüğü olduğu ortaya çıkınca anlarız. Şimdi bu "delilik" gösterisine daha yakından bakalım.

Bu sahne Arif'lerin bahçesinde geçen karanlık yemek sahnesinden hemen sonradır. Çok parlak öğle güneşi altında çekilmiş olduğu için önceki sahneyle ani bir kontrast yaratır. Önce yakın plan Bahar'ın yüzünü görürüz. Yana dönük kuma uzanmıştır. Terlemektedir. Ufuk çizgisinin tamamen altındadır. Bu çerçeve oldukça sıkıntılıdır ve bizi gelecek felaket konusunda uyarır. Biz kompozisyonun merkezindeki kadına bakmaya devam ederken İsa denizden çıkar ve çerçeveye girer. Biraz kurulanır, gelip kadını öper, "Seni seviyorum," der. Kadını oyun olsun diye kuma gömmeye başlar. En son yüzünü kumla kapatır. Bahar çığlık atarak uyanınca bunun bir kâbus olduğunu anlarız. Kadın güneşte uyumuş olduğu için adamdan azar işitir. Kalkıp denize girer.

Bahar denize girdiği sırada İsa kendi kendine bir ayrılık konuşması prova etmeye başlar. Burada karşı açılarda hep Bahar'ın çok uzakta, denizde olduğunu görürüz. İsa'nın yakın planlarına Bahar'ın





denizdeki geniş planları eşlik eder. Kadının adamın dediklerini duyma olasılığı olmadığı seyirciye gösterilir. İsa tekrar tekrar nasıl söyleyeceğine karar vermeye çalışır. "Bir süre yalnız kalmayı denesek," der İsa. Bir süre daha onları aynı çerçevede görürüz, Bahar çok uzaktadır ve aralarındaki boşluk aşılmaz bir engel gibidir. Tekrar İsa'ya döneriz. İsa "Gene dost kalırız, fazla da bir şey değişmez," dedikten sonra kamera yana kayar ve Bahar çerçeveye girer. Kadının hemen İsa'nın yanında kumda oturmakta olduğunu anlarız. Ayrılık konuşması yapılıp bitmiştir meğerse. Bu alışılmadık açı/karşı açı düzeni bize çiftin diyalog halinde olmadığını anlatır. Sonraki konuşmalardan beraberlikleri sırasında İsa'nın Serap'la Bahar'ı çok üzen bir kaçamak yaşadığını ve bunu hiç önemsemediğini anlarız. İsa Bahar'ı ayrılmaya ikna etmeye çalışır, üzülmesin diye uğraşır gibidir, Bahar'sa ayrılmaya dünden hazır görünür. Açılar karşılıklı olmadığı gibi konuşmalar da karşılıklı değildir. Adam Bahar'ın dediklerini duymuyor ya da duymazdan geliyor gibidir. Yüzdükleri sahil bomboştur. Bu defa kadını hapseden hatta gömen ataerkil duvarlar çok güzel, geniş ve el değmemiş bir Akdeniz sahili olarak çıkar kar-

şımıza. Adam onu bu açık havaya hapsetmiştir, kendisine yaklaşmasına da izin vermez. Bu güzel manzara o sırada bizim için hem agorafobik hem klostrofobiktir. Aydınlığına ve güzelliğine rağmen Bahar için karanlık bir kutudan farksızdır sahil. Ceylan bu mekânı da kadının gözünden göstermiştir.

Sahilde geçen bu ayrılık konuşmasının ardından çift motosikletlerine binip oradan ayrılır. Bu sahne geniş açılı planlarla başlar. Önce çifti yandan görürüz. Motorda oldukları için mecburen samimi bir şekilde oturmaktadırlar, Bahar'ın kolları gevşek de olsa İsa'nın beline dolanmıştır. Bu plandan aşırı geniş açılı bir plana geçilir ve tırmanmakta oldukları tepeyi görürüz. Virajlı taşlık yolda küçücük görünürler. Tırmandıkları yolun bir yanı uçurumdur. Sonra orta ölçekli bir planda ne kadar korunmasız olduklarını görürüz. Gözlükleri, kaskları yoktur. Mutsuz görünürler. Bu plandan daha yakın bir plana atlarız. İkisinin yüzlerini görürüz. İsa'nın yüzü hareketsizdir. Rüzgâr yüzünden gözlerini kısmış, gözlerini hiç ayırmadan dikkatle yola bakmaktadır. Bu yakın planda tek hareket eden Bahar'dır. Dolayısıyla biz Bahar'ı izleriz. Ağır çekime geçilir, tempo yavaşlar. Uzun uzun kadının göz kırpışını, İsa'ya dönüp bakışını izler, gözbebeklerinin hatta kirpiklerinin hareketine dalar gideriz. Bir noktada film standart hıza geri döner ve Bahar iki eliyle İsa'nın gözlerini kapatır. Motor devrilir. Çakıllı zeminde bir miktar sürüklenirler.

Bu sahnede Bahar kendisini göremeyen bu adamla içinde hapis kaldığı organsız-bedenini sembolik olarak parçalayıp adamı dışarı atar. Bu sahnede kadın sayesinde içinde bulundukları tablonun elle tutulur gerçek bir yer olduğunu anlarız. İlk defa İsa kadının orada olduğunu fark etmek zorunda kalır, ilk defa kadına ne yapmak istediğini ve neden böyle davrandığını sorar. Kadın soruyu nasıl cevaplayacağını bilemez. Sorunlar örtbas edile edile, erişilemeyecek kadar derinlere gömülmüş, çözüm ihtimali çoktan kaybolmuştur. Fiziksel olarak itişirler. İsa kadına "Sen manyak mısın?" diye bağırdıktan hemen sonra onu sarsarak uçurumdan aşağıya atmakla tehdit eder. Bahar ağlar, adamı yumruklar. Sonra çeker gider. Biz motorun yanında İsa'yla kalır, Bahar'ın arkasından bakarız. Adam sorunun kaynağında kalınca, adam ve sorun mekânsal olarak birbirine denk hale gelir. Yönetmen kazaya Bahar sebep olduğu halde İsa'ya kız-

mamızı istemiştir. Bahar her karşı açıda biraz daha küçülür ve uzaklaşır. Arkasına dönüp bakmaz. İsa'dan kopup doğayla bütünleşmiştir. Sahne çok gergin kurulduğu için ne olursa olsun kadının uzaklaşması bizim için huzur kaynağıdır. Bahar için endişe etmeyiz, aksine Bahar'la çekip gitmek, biz de gerginliğin kaynağından uzaklaşmak isteriz.

Bu olaydan sonra Bahar telefonunu değiştirmiştir ve İstanbul' dan ayrılmıştır. Filmin sonuna doğru İsa Bahar'ın nerede olduğunu duyar duymaz kalkıp yanına gider. *Kader* filmindeki gibi kadın karakterimiz filmin sonuna doğru ülkenin doğusunda bulunur. Ağrı karlar altındadır. İsa'nın epey vaktini alır Bahar'ın çalıştığı sete ulaşmak. Bahar dizi setinde çalışmaktadır. Kadın rahat ve mutlu görünür. Sokaklarda kendine ait, bildiği ve sevdiği bir yerde dolanır gibi dolanır. Çift Ağrı'da; kahvede, set minibüsünde ve bir otel odasında olmak üzere üç tane kamusal mekânda bir araya gelir. Her sahnede biz İsa'nın kadını hiç tanımadığını ve hiçbir zaman anlamamış olduğunu daha da iyi anlarız. Kahvede kadına oradan bir yerlerden bulduğu küçücük ve uyduruk bir müzik kutusu hediye eder. Bahar bununla tavlanmayınca adamın başkaca bir planı olmadığını anlarız. Güya evlenme teklif etmeye yüzük bile almadan gelmiştir. Sonra Bahar'ı minibüste tek başına ağlarken bulur ve uzun uzun yalvarır. Artık değiştiğini, bundan sonra sadece onu mutlu etmeye çalışacağını, onsuz hayatının anlamsız olduğunu söyler. Bahar ağlamaya devam eder ve İsa'ya cevap vermez. Gecenin bir yarısı sette işi bitince, kalkıp adamın kaldığı otele gider. Kâbus gibi bir gece geçirirler. Fakat Bahar sabah coşkuyla uyanır, rüyasında annesini görmüş, kendisini evinde hissetmiştir. Heyecan içinde rüyasını anlatır. Bahar'ın kalmaya geldiğini anlarız, fakat İsa bunu anlayamaz. Kadını sabah sete götürüp bırakır. Kendi de havaalanına gider. Bahar hiç ses etmez.

Mekânlar gittikçe klostrofobikleşmiştir. İsa değiştiğini ve çok sevdiğini söylemektedir fakat kadını hiç tanımamış, halini hep görmezden gelmeye alışmış ve dediklerini duyamaz gibidir. Ağrı'da çiftin birlikte olduğu planlar özellikle Bahar'ın tek başına olduğu planlardan çok farklıdır. İsa'sız olduğu çerçevelerde kadını sakin ve düzgün kompozisyonların merkezinde ve mutlu bir halde görürüz.

Yanında İsa olunca huzursuzdur, çerçevenin bir köşesine itilmiştir, sıkışık ve rahatsızdır. Kahvede onlara gereğinden fazla yakın duruyuz. Mahremleri bizi huzursuz eder. Yakın olmaktan mutlu oluyor gibi değildirler. Minibüsteyse kamera ön kısımda şoför mahalline yakın bir yerdedir. Onlarsa en arka koltuktadırlar. Kadın ağlamaktadır, yanlarına yaklaşamayız. Onlar da birbirlerine sokulmazlar. Otel odasında çekim çok farklıdır. Sürekli gereksiz sıçramaya sebep olan açı değişiklikleri, çok durağan aşırı-yakın planlar vardır. Saçlar okşanır, sarılınır fakat mekânı ve neler olduğunu tam anlayamayız.





Bu sahnelerde kadının bu kamusal mekânlarla olan bağı buralardaki rahatlığı İsa'yla arasındaki aşılmaz engelleri çerçevede görünür hale getirmek için kullanılmıştır. Çift nadiren aynı çerçevededir. Birlikte göründükleri karelerde de ya birbirlerinden çok uzaktadırlar ya da çok gergindirler. Aynı ruh halinde ve aynı coğrafyada olmayı bir türlü beceremezler. Adam kadını sadece kadın ortalıkta yokken istemiştir. Yanındayken onunla ne yapacağını bilemez. Kadını hiç tanımaz, tanımaya da çalışmaz. Filmin en sonunda Bahar sette karlar içinde açık havada tek başına kalır. Sessizce ağlamakta-

dır ama bu defa son olduğunu umut ederiz. Adamın bir daha onu kandıramayacağına inanıp teselli oluruz. İsa ortalıktayken gerginlik çok büyük olduğu için Bahar'ın yalnızlığı bize batmaz. Sonuç olarak film Bahar'ın bu adamla evleneceğine Ağrı'da sette kalmakla akıllılık ettiğini söylemiş olur. Bahar'ı sokaklarda bırakmış olmak seyirciyi endişelendirmez. İsa'nın artık Ağrı'da olmamasıysa çok rahatlatır. Bahar'dan açık alanda tek başına kalmaktan korkmamayı öğreniriz. Ne olursa olsun sokaklarda olmak İsa'nın yanında olmaya ve gördüğümüz evlerden ya da ilişkilerden birinin içinde olmaya tercih edilmiş olur. Maceramıza sokaklarda devam etmeye karar veririz. Ne yazık ki ilk denememiz başarısız olur.

DOGVILLE: GRACE'İN ORGANSIZ-BEDENİ

Dogville Büyük Buhran Amerikası'nda Dogville adlı hayali bir kasabada geçer. Bu hayali kasaba bir stüdyoda tebeşirle yere çizilmiş bir sokak krokisi, birkaç kapı ve benzeri aksesuardan oluşmuştur. Hikâye yabancı bir kadının (Nicole Kidman) bu küçük kasabaya sığınmasıyla başlar. Grace adlı bu kadın mafya lideri olan babasından (James Caan) ve onun sadece kendisinin ve dostlarının hakkı olduğuna inandığı mafya adaletinden kaçmaktadır. Kasabalılar kadının peşinde gangsterler olduğunu bilirler fakat neden ya da kimden kaçtığını bilmezler. Kadın tüm insanların özünde iyi olduğuna ve kendi iyilik ettikçe sadece iyilik bulacağına inanmak ister. Film boyunca yerleşmeye çalıştığı kasabada bunu kanıtlamaya çalışır. Kasabalıların yaşamına ayak uydurabilmek, onlar tarafından sevilmek ve kabul edilmek için elinden gelen her şeyi yapar. Fakat hiçbir şekilde kasabalıları memnun etmeyi beceremez. Aksine Grace kasabalıları sevmeye ve onlarla kaynaşmaya çalıştıkça Dogville'liler Grace'ten daha da çok nefret etmeye başlarlar. Kadının çekmediği eziyet kalmaz. Tahammül edilmez günlerden ve tarifsiz çilelerden sonra kadının babası kızını almak üzere kasabaya gelir. Kızının da onayıyla kasabada katliam yapar. Filmin finalinde tüm kasabalılar öldürülmüş, kasaba yakılıp yıkılmış, dünyayı çok büyük bir pislikten temizlemek ve beyaz bir sayfa açmak umuduyla Dogville yerle bir edilmiştir.





Film boyunca kadın kendini tüm olasılıklara ve değişime canı gönülden açarak, orayı yurt edinmeye ve herkesle anlaşmaya çalışır. Trier de Grace'in bu çabasını kamerasıyla çok yakından takip ve takdir eder. Trier'in kurgusu sayesinde Grace Dogville'de değişmekte ve kasabayı değiştirmektedir. Fakat kadın ne yaparsa yapsın bu kasabada hiçbir zaman tam anlamıyla kendine ait bir yeri olmaz çünkü bulunduğu her yer sürekli olarak kasaba halkı tarafından işgal edilir. Bir karış kişisel alanı olamayan Grace mekânı yaşanır kılmak için her yolu denedikçe seyirci kadının orada olmaya herkesten çok hakkı olduğuna inanmaya ve kasabayı ona ait olarak algılamaya başlar. Tüm kasaba kafamızda kadının organsız-bedenine dönüşür. Biz kasabanın yerlilerinden rahatsız oldukça, Grace gözümüzde mekânı ele geçirmiş olur. Kadının bu direnişi ve çabası filmin final sahnesine kadar azınlıksal bir şekilde sürer. Kasaba aşamayacağı engellerle doludur, kadın yavaş yavaş umudunu yitirir. Filmin finalinde bambaşka bir durumla karşılaşırız. Kasabalılar "sorunu kökünden çözmek üzere" kadını peşindeki gangsterlere teslim etmeye karar verirler. Grace'in babasının silahlı adamlarıyla gelip, sorunu

kendi yöntemleriyle çözmesi kasabalıların beklediği en son şeydir. Bu finalde kadın (*İki Genç Kız* filminin sonunda Handan'la bir benzerini yaşadığımız gibi) uğradığı haksızlığa dayanamayıp azınlıksalın alanını terk eder. Deleuze ve Guattari'nin "karanlık bütünlük" dedikleri çoğunluksal güce teslim olup yıkıma göz yumar. Hatta bir noktada eline silahı alıp eyleme katıldığını görürüz. Kadın kendini Deleuze ve Guattarici kadın-oluş yerine babasının çetesine yani karanlık bir yeniden-yerleşikleşmeye bırakmıştır. Grace canını tehlikeye atarak uzaklaştığı çoğunluksal düzene geri döner. Biz ne yapacağımızı bilemediğimiz katarsisimizle kalakalırız. İnsanlık için azınlıksal hiçbir umut kalmamıştır, güçlü olanın güçsüzü bastırdığı ve yok ettiği döngüye geri dönülür.

Ben çocukken Brecht evimizde tanrı gibiydi... Dogville Brecht etkisinde bir eser. Başlangıç noktalarımdan biri *Üç Kuruşluk Opera*'daki "Korsan Jenny" şarkısıdır: "Jenny'ye kimlerin kellesi gitsin diye soruldu / Kadın 'HEPSİNİN!' deyince bütün liman birden sustu..." (Bjorkman 2004)

Dogville mekân düzenlemesi ve hikâyesiyle Trier'in eserleri arasında Brecht etkisinin en çok hissedildiği filmdir. Bu filmde sahnelenmekte olan oyunla anlatılmakta olan hikâye birbirine karışır. Olmayan duvarların ardına gizlenen ve olmayan kapıların önünde korkuyla bekleşen oyuncularla filmin karakterlerini birbirlerinden kolay kolay ayıramayız. Filmin ilham kaynağı olan *Üç Kuruşluk Opera* (Bertolt Brecht, Kurt Weill) ilk olarak 1928'de Berlin'de sahnelenmiş, sonrasında farklı kadrolarla pek çok dilde defalarca sahnelenmiş ve sinemaya uyarlanmıştır. Hikâye Weimar Cumhuriyeti üzerinedir ve sözüm ona Viktorya döneminde, Soho'da geçer. Fakat oyun aslında bu adı geçen yer ve zamanlardan bağımsız bir kapitalist düzen eleştirisidir. Brecht'in ilk ve en büyük ticari başarısı, en sevilen, en çok sahnelenmiş oyunudur. "Korsan Jenny" şarkısını söyleyen Jenny feleğin çemberinden geçmiş bir hayat kadınıdır. Şarkı bu kadın tarafından hikâyenin ortalarında efkar dağıtmak için söylenir. Şarkıda gariban bir temizlikçinin yaşadığı cehennemden korsanlar tarafından kurtarılıp layık olduğu biçimde kraliçe yapılması anlatılır. Şarkıya göre korsanlar limanı basıp kime ne kadar yaşam hakkı tanınacağını Jenny'ye sormuş, Jenny "hepsi şimdi ölsün" demiştir.

Oyunun Georg Wilhelm Pabst'ın 1931'de çektiği versiyonunda aslında hiç kimsenin kötülüğünü istemeyen hayat kadını Jenny'nin (Lotte Lenja) şarkıyı alaycı biçimde söyleyip gününe kaldığı yerden devam edişini görürüz. Bu şarkı haricinde *Dogville*'in hikâyesi *Üç Kuruşluk Opera*'nın hikâyesiyle örtüşmez. Öte yandan filmin hikâyesi oldukça ilginç bir biçimde Ömer Kavur'un Refik Halit Karay'ın hikâyesinden uyarladığı *Yatık Emine*'yle (1974) neredeyse birebir örtüşür. Buna rağmen Trier böyle bir bağlantıdan hiçbir uluslararası ortamda söz etmemiştir. Bu benzerlik tesadüf olabileceği gibi Trier'in Avrupa sanat sineması çevrelerinde tanınan bir yönetmen olan Kavur'un oldukça iyi çekilmiş olan bu filmiyle karşılaşmış ve filmden etkilenmiş olması elbette olasıdır. Kavur'un Eminesi de (Necla Nazır) Grace gibi iyi niyetli ve dürüst bir kadındır. Aralarındaki en belirgin fark Emine'nin kendi arzusuyla kaçmak yerine sürülmüş olmasıdır. Her iki kadın da evlerinden çok uzaktaki kasabalara sığınıp, kasabalılardan sadece eziyet görürler. Hikâyeler yer yer birebir aynı olduğu gibi kadın karakterlerin sunuluşu da oldukça benzerdir. Ancak Emine'nin kendisini kurtaracak bir babası yoktur. Emine'yi kaybederiz. Trier *Dogville*'in çok tartışma yaratan finalinde Jenny'nin hayallerini gerçekleştirdiği kadar, bilerek ya da bilmeyerek Emine'nin de intikamını almış olur.

Film Trier'in filmleri içinde oldukça özgün bir yere sahiptir. Filmin adı, bastırılmış ve teslimiyetçi görünen kadın karakteri yüzünden Altın Kalpler Üçlemesindeki filmlerle (*Dalgaları Aşmak* (1996), *Gerizekâlılar* (1998) ve *Karanlıkta Dans* (2000)) birlikte anılmış ve üçlemenin bir devamı gibi analiz edilmiştir (Shiloh 2005, Catsoulis 2005). Fakat *Dogville*'deki kadın karakter bu üçlemedekilerden çok farklı bir kadındır. Grace kaderin elinde oyuncak olmuş, perişan durumda ve ne yapacağını bilemez bir kadın değildir. Grace para ve güç sahibiyken bunlardan kaçmış, başka türlü bir hayat istediği için rahatını tepmiştir. Grace pasif bir kadın değildir, bazı kararlar almış ve uygulamaya geçirmiş bir kadındır. Ayrıca *Dogville* bir Dogme'95 filmi de değildir. Grenli dokusu ve daha ziyade elde kamerayla çekilmiş olması yüzünden pek çok sinema yazarı ve akademisyeni filmin Dogme'95 filmi olduğundan hiç kuşku duymazlar. Film Jack Stevenson'ın sadece sertifikalı Dogme'95 filmlerini incelediği kita-

bında sertifikası olmadığı halde yer alır (2003: 101-5). Peter Schepelern çok daha ileri giderek *Dogville*'i Dogme'95 hareketinin en önemli filmi ilan eder ve hareketin gerçek felsefesinin "sinemasal unsurların reddi" olduğunu söyler (2003: 38). Oysa *Dogville* sinemasal unsurları reddetmez; film aksine, birazdan açıklayacağım gibi, sinemasal unsurlar sayesinde görünmeyenleri görünür yapar. Sonuç olarak film Trier'in diğer filmlerinden de Dogme'95 filmlerinden de her yönüyle çok farklıdır ve bu yüzden hepsinden bağımsız bir okuma gerektirir.

Dogville'de Olmak

Dogville'in bütün diğer Trier filmleriyle ortak olan belki de tek özelliği izleyenleri birbirine taban tabana zıt kutuplara bölmekteki başarısıdır. Pek çok akademisyen ve eleştirmen filmin anlatış biçimi kadar anlattıklarını da sorunlu bulur ve Trier'i kadın düşmanı, duygusuz ve acımasız birisi olarak görürler. Pek çok eleştirmene göre "*Dogville*'in saçma ve sadist anlatısı seyircinin üstesinden gelmesi gereken tek zorluk değildir" (Catsoulis 2005). "Korsan Jenny'nin aslında bir hizmetçinin kendisine cesaret ve güç vermek için söylediği hayali bir şarkı" olduğunu bilenler bile Trier'in kafasındaki yorumun bu olduğuna ihtimal vermezler (Gonsalves 2004). "Kapanışta David Bowie'nin *Young Americans* şarkısı eşliğinde gördüğümüz büyük buhran döneminden siyah-beyaz resimler artık çok geç de olsa bize Trier'in duygularının aslında nefret değil de belki de acıma olduğunu düşündürür" (Pierce 2004). Bu tür yazıların çoğunda Trier'in pek çok söyleşide "o kadın benim" dediği duymazdan gelinmiş ve niyetinin bir kadının çektiği eziyeti gözler önüne sermek yerine Grace'e eziyet etmek olduğu iddia edilmiştir. Filmdeki kadın karakterin mekânla ilişkisine baktığımızda bize sıkıntısını anlatmak isteyen bu kadına kimin düşmanlık ettiğini çok daha net görürüz. Kadın ve mekân arasındaki ilişki *Dogville*'in neden feminist bir metin olduğunu açıklar. Önce bu mekâna daha yakından bakalım.

İyi bir tiyatro izleyicisi değilim fakat filmlerde tiyatronun sadeliğini özlüyorum... Bu filmde seyircinin orada duvarlar, sokaklar vesaire olmadığını unutmasını istedim. Bu mizansen kasabayı kendi kafanızda inşa etme-

nizi sağlıyor fakat her şeyden önemlisi insanlara odaklanmanıza imkân veriyor. (Mattheou 2004)

Trier *Dogville*'in hayalimizde bizim bildiğimiz bir kasaba olarak canlanmasını istemiştir. Böylece *Dogville* hayatımız boyunca geçtiğimiz tüm sokaklardan izler taşır. Bu kasaba hem hafızamızı açar hem de bize vaktiyle geçtiğimiz o sokaklarda içini göremediğimiz duvarların arkasında neler olup bittiğini gösterir. Film sahnevari mizanseniyle epey takdir toplamıştır. Pek çok akademisyen Trier'in "çıplak oyunculuğa" odaklanan bu sanatsal tavrının hep peşinde koşulan bir "sahiciliği yakalayarak", oyuncu performansı sayesinde hikâyeyle aramızdaki bütün engelleri kaldırdığını iddia eder (Christensen 2000; Hjort 2003). Dogville kasabası bu teatral haliyle gerçek bir Deleuzecü "kaynak dünya"dır (*originary world*).

Kaynak dünya setin yapaylığıyla (mesela komik bir opera krallığı, stüdyo ağaçlığı ya da bataklığı gibi) olduğu kadar, saklı bir bölgenin sahiciliğiyle de (gerçek bir çöl ya da el değmemiş bir orman gibi) kendini belli edebilir. Kaynak dünyayı biçimsizliğinden tanırız. Saf bir arka plandır. Daha doğrusu arka plansızlıktır, kurgulanmış öznelerden bağımsız işlevlerin, hareketlerin ve enerji dinamiklerinin geçtiği çizgilerden ya da parçalardan oluşur. (Deleuze 1983: 123)

Deleuze kaynak dünya kavramını etki-imgeyle aksiyon-imge arasına yerleştirdiği itki-imgeyi (*impulse-image*) açıklamak için yaratmıştır (1983: 123-30). "Kaynak dünya herhangi bir yerle (yani etki-imgenin yeriyle) hareketin gerçek yerinin (yani aksiyon-imgenin yerinin) tam arasında kalan bir mekândır" (Bogue 2003: 84). Kaynak dünya her iki işlevi de görür: Yani *Dogville* hem olduğunu iddia ettiği gibi Rocky Dağları'nda bir madenci kasabasıdır, hem de aynı zamanda bizim hafızamızdaki ve hayalimizdeki parçalardan oluşmayı bekleyen herhangi bir yerdir. Trier filmin tamamını İsveç'te bir ses stüdyosunda çeker. Yere tebeşirle duvarlar, yollar (ve bir köpek) çizmiş, birkaç kapı ve birkaç mobilya yardımıyla bir kasaba yaratmıştır. Anlatıcı (John Hurt) filmin başında kasabayı tanıtır: Olayların geçtiği yegâne sokağın adı da "hiçbir zaman üstünde tek bir karaağaç bitmemiş" Elm (Karaağaç) Sokağı'dır. "Elm" ismi yakın Amerikan tarihinden kötü şöhretli bir sokak adıdır. Azınlıklara tanıdığı haklarla bilinen ve çok sevilen Amerikan başkanı JF Kennedy Elm

Sokağı'nda suikaste uğramıştır (Mottram 2003). Ayrıca Wes Craven' in unutulmaz korku serisi *Elm Sokağında Kâbus*'un (1984) meşhur kâbusu Freddy Krueger (Robert Englund) bir zamanlar haksız yere kasaba halkı tarafından Elm Sokağı'nda linç edilmiş ve intikam için aynı sokağa geri dönüp masum gençleri uykusunda öldürmüştür. Dolayısıyla sokağın adı hem yaşanmış bir olayın mekânına hem de kurmaca bir film mekânına gönderme yapar. Dağlık ve çorak Dogville bize hiç kimsenin kendini güvende ya da mutlu hissetmediği çok fakir ve hüzünlü bir yer olarak tanıtılır. Kasabalının durumu gerçekten içler acısıdır. Yoksulluk ve zor şartlar insanları korkak, kızgın, şiddete ve kine meyilli yapmıştır. Filmin yapay seti de bu gibi olayların her an her yerde olduğunu iddia ederek hikâyeyi ve hikâyenin çağrıştırdığı soruların tümünü sözü geçen yerin dışına, ulusötesi bir ortama hatta yaşadığımız sokaklara taşır.

> Kaynak dünya başlangıç ve sonuçtur: Bu dünyada sadece en dik yamacın kanunları çalışır ve başlangıç sonuca bağlanır. Kaynak dünya çok özel türde ve çok fena bir şiddete ev sahipliği yapar. (Deleuze 1983: 124)

Kaynak dünya karakterlerin içlerindeki karanlıkla yüzleştiği bir yerdir. Deleuze'ün bu kavramı açıklamak için verdiği örnek Luis Buñuel'in *Mahvedici Melek* (*El Ángel Exterminador*, 1962) filmindeki oturma odasıdır. *Mahvedici Melek* bilinmeyen bir nedenle bir türlü terk edilemeyen bir ev partisinin korkunç bir kâbusa dönüşmesini anlatır. Neredeyse bütün film bir misafir odasında geçer. Misafirler gidemez, evi ve kendilerini yavaş yavaş yıkarlar. Buñuel'in bu oturma odası farklı dönemler, kültürler ve türlerce benimsenmiş ve hâlâ daha pek çok hikâyeye ilham vermektedir. Film kendi nesli ve tarzından çok farklı *Futurama* (Matt Groening, 1999) gibi sevilen TV animelerinden tutun yaratıcı-yönetmen Woody Allen'in *Paris'te Geceyarısı* (2011) filmine dek etkisini göstermeye devam etmektedir. *Buffy: Vampir Avcısı*'nın (Joss Whedon, 1997) en sevilen bölümlerinden biri olan *Older and Far Away / Daha Yaşlı ve Daha Uzak*'ta çok benzer bir durumda Buffy'lerin (Sarah Michelle Gellar) evinde mahsur kalırız. Buffy'nin kardeşi Dawn (Michelle Trachtenberg) ilgisizlikten yılmış genç bir kızdır. Doğumgünü dolayısıyla eve gelenler hiç gitmesin diye büyü yaptırır. Büyüyü bozmak mümkün ol-

maz. Tüm kızların sevdiği Spike'ın (James Marsters) her an el altında olması bile kimseyi rahatlatmaz. Herkes yavaş yavaş birbirine düşer, parti savaş alanına döner. Bu tip film mekânlarında hem mekân hem de içindekiler değişir. Göremedikleri, tanımlayamadıkları bir düşmanın baskısı altında zorla orada tutulan bireyler bunun acısını birbirlerinden ve bulundukları yerden çıkarırlar. Bu mekânlarda toplumsal endişelerle bastırılmış beslenme ve cinsel birleşme gibi en temel ihtiyaçlara duyulan iştah en uygunsuz kabul edilen şekillerde dışavurulur. Bu mekân bir sebeple içinden çıkılamayan ya da çıkılmaya korkulan yerlerin (aşiret, aile, çete, sürü, şirket) metaforu olduğu kadar tutuculukla bağlanılan ve eleştiriye kapatılan ölü fikirlerin ve değerlerin de metaforudur. Durumu Foucault'nun tabiriyle açıklayacak olursak bu tip mekânlarda "içimize, kafamıza ve gündelik davranışımıza yerleşmiş" olan faşizmle karşılaşma ihtimalimiz artar. Kişilerin hiç görmediğimiz yanlarını görür, mutlak doğru olarak sundukları yalanlarını fark ederiz. *Dogville* filminin ana karakterlerinden olan Tom'un (Paul Bettany) da dediği gibi "sosyal bir deney" alanı olan Dogville kasabası hem biçimiyle hem de düzeniyle bu tür kaynak dünyaların en başarılılarındandır.

Biz *Dogville*'de bu kaynak dünyayı aynı zamanda kadının bedeninin bir parçası olarak algılamaya başlarız. Başka bir deyişle kasaba kadının içinde değiştiği ve değiştirdiği organsız-bedenine dönüşür. Kasabada olan her şeyden aslında Grace sorumludur, kasabadaki herkesin mahremine girmiş, hepsiyle yakınlaşmıştır. Trier'in kamerası da karakterlerin mahrem alanının içindedir, dolayısıyla onunla beraber seyirci de bu alandadır ve bu yüzden bir dereceye kadar olanların sorumluluğu seyircinin de üstündedir. Filmi izlerken hissedilen ve pek çok kişiye tahammül edilemez gelen sıkıntı ve gerilimin en önemli kaynağı da zaten budur. Kadının mahrem alanının aslında bizim tarafımızdan bu şekilde hiçe sayılıyor olmasının yüküne tahammül edemeyiz. Trier'in kamerası seyirciyi olmak istemediği yerlere götürür, görmek istemediği olaylar izletir, hiç alışık olmadığı durumlarda bırakır. Trier aslında aynen Foucault gibi her birimizin yeri geldiğinde bu kadar kötü ve acımasız olabileceğini iddia etmektedir ve biz bunun şakasını bile kaldıramayız.

Dogville iki boyutlu bir kasabanın mimari eskizleriyle açılır. Es-

kiz beyaz tebeşirle siyah bir zemine çizilmiş bir sokak krokisi ve yer isimlerinden ibarettir. Giriş bölümünde biz bu eskize bakarken bir üstses, yani filmin anlatıcısı, bize kasabayı ve kasabalıları tanıtır: Bu kasabada insan ruhunun gizlerini çözmeye çalışan ve kendini yazar ve düşünür olarak tanıtan Tom dışında kalan "sade halkın" hepsi "sıradan insanlardır". Trier'in iddiasına göre Tom karakteri de kendisinden parçalar taşır. Tom çok düşünen, çok konuşan fakat hiçbir sorunu çözemeyen, hiçbir işe yaramayan bir karakterdir. Film bize adeta bir kitap gibi bölüm başlıklarıyla ve her bölümde olacak olayların kısa bir özetiyle sunulur. İlk kısımda Tom silah sesi duyar, sesin geldiği tarafı görebilmek için tepeye tırmanırken eski madenin kapısında Grace'i bulur. Bu kadını kasabayla yaptığı deneyde kullanmaya karar verir ve saklanmasına yardım eder. Kadını kovalayan gangsterlere (Udo Kier ve Jean-Marc Barr) kimseyi görmediğini söyler. Grace bunun üzerine Tom'a güvenir ve adama tamamen teslim olur. Tom Dogville'in "iyi insanlarını" Grace'i orada saklamaya güçbela ikna eder. Grace de kendisine verilen bu hediyeyi ve zamanı çok iyi değerlendirip herkese kendini sevdirmeye ve "kabul edilmeye değer biri olduğunu kasabaya kanıtlamaya" çalışır.



İlk sahneden itibaren çerçevede Grace'in aşırı yakın planlarını görürüz. Yüzü, gözleri, üstündeki giysinin detayları, teni, üzerindeki kürk yakalı mantosuyla çerçeveyi kaplayan tanıdık görsel dokular sayesinde biz Grace'e sokulsak, sarılsak, elimizle dokunsak ne hissedeceğimizi biliriz. Grace buna bilerek izin verir, o da insanların iyi olabileceğini kanıtlamak üzere koyulduğu yolda ilerlemektedir, yani bir anlamda o da kasabalıları kendi deneyinde kullanmaktadır.

Bu karşılıklı ve niyetli açıklık sayesinde Grace'le kasaba arasındaki Deleuze ve Guattarici bütünlük ilk günden itibaren oluşmaya başlar. Aynı zamanda bu ilk gün ilerde olacakların da habercisidir. Bu sahnede Grace tüm kasabalılara tek tek kendileri için yapabileceği bir iş olup olmadığını sorar ve hiç kimsenin Grace'e ihtiyacı olmadığı ortaya çıkar. Kimi basit bir hayırla geçiştirir, kimi upuzun bir monologdan sonra Grace'in istenmediğini kendisinin anlamasını bekler. Tom'un tesiriyle işler kısa sürede değişir. Tom kendi taktikleriyle herkesi günde birer saat Grace'e iş vermeye ikna eder. Filmin bu kısmında Grace herkesle Tom'un müdahalesinden önce ve sonra olmak üzere iki defa konuşur. İlk karşılaşmada her birini kadını yardıma ihtiyaçları olmadığına ikna ederken, ikincisindeyse onları büyük bir keyifle Grace'e birtakım işler buyururken görürüz. Bu sahneleri kıyasladığımızda Grace'in kasaba halkına yaklaştıkça aslında onlardan uzaklaşmakta olduğunu anlarız. Kadının bedeninin sınırları çok ani ve sürekli değişmektedir. Yanına gelen herkes ondan başka türlü bir hizmet bekler. Her bir karşılaşma her iki taraf için de yeni ve zorlu bir süreçtir. Bu kısım ikinci bölümün başında yer alır. Bu kısımda en detaylı gördüğümüz karşılaşma Grace'in Ben'le (Zeljko İvanek) olan karşılaşmasıdır. Kadının Ben'le yaşadıkları kasabalılarla yaşadığı benzer olayların tipik özelliklerini taşır.

Grace'in Ben'e yardıma ihtiyacı olup olmadığını sorduğu sahne filmin açılışındaki gibi Grace'in yüzünün yakın ve aşırı yakın planlarıyla başlar. Bu planlarda Grace'in yüzü çok güçlü ve homojen ışıkla aydınlatılmıştır. Yüzünde gölge görmeyiz. Hatta yer yer aşırı ışık yüzünden teninin çizgileri ve dokusu yok olmuştur. Yüzü parlak ve meleksidir. Umut ve ışık doludur. Grace bu ilk planlarda çerçevenin sağ üst köşesine bakar. Çerçevede ayrıca Ben'in kamyonunu da görürüz. Grace'in baktığı yön bize çerçeve dışında kalan alanda Ben'in kamyonun arkasında sandık yükleyip yerleştirmekte olduğunu ima eder. Film ikinci plana seyirciye hata gibi gelen dar bir açıyla geçer. Film izlenmekte olduğunun unutulmasını ve dolayısıyla kurguyu gizlemek isteyen ana akım örneklerde bir plandan diğer plana geçilirken kamerayı en az 30 derece kaydırmak gerekir. Bu sahnede 30 derece kuralı adı verilen bu kural çiğnenmiş, geçiş kopukluk hissi yaratacak biçimde yapılmıştır. Bu ikinci planda Gra-



ce bu defa tam karşıya bakar. Bu bakıştan çerçevede olmayan Ben'in bu defa yanında ayakta durduğunu anlarız. Bu iki plan arasında Ben kamyondan inip Grace'in yanma yürümüş ve bu olay bize gösterilmemiştir. Yani çiğnenen 30 derece kuralı zamanda gerçek bir atlamaya işaret etmiştir. Bu sıçrama seyirciye olayın tüm detaylarına hâkim olamayacağını söyler. Mekânın her an kontrolümüzden çıkabileceği kuşkusuyla beslenen tekinsiz bir his oluşur. Grace'i iyice süzdükten sonra karşı açıda Ben'i görmeye başlarız. Ben de Grace'i merak ve korku karışımı karanlık bir ifadeyle süzmektedir. Ben kadınla yüz yüze gelmekten çekinir. Bu andan itibaren kamera geri çekilir. Orta ölçekten geniş ölçeğe değişen planlarda Ben'le Grace'in zorlu diyaloğunu izleriz. Grace ve Ben aynı çerçevededirler fakat Grace konuşabilmek için Ben'i adeta kovalamaktadır. Bir süre kamyonun etrafında dönerler. Ben kadından korkar ve çekinir.

Bu sahnede oyuncuların üzerindeki giysiler çok önemlidir. Ben'in saçı, yüzü, gözü ve elleri kir pas içinde ve bakımsızdır, üstü başı oldukça pis ve giysileri eskidir. Grace'in üstündekiler biraz yırtılmış ve kirlenmiş olsa da, sarı ipeksi saçları ve kürk yakalı mantosuyla kadın Ben'le kıyaslandığında tertemiz ve bakımlıdır. Grace Ben'den uzundur, çok güzeldir ve kibar kibar konuşmaktadır. Ben kadınla kaba saba konuşur ve yüzüne bakmamaya çalışır. Konuşmaları sırasında Ben'in Grace'ten ne kadar rahatsız olduğunu anlarız. Adam kadının dokunduğu şeylere tiksintiyle bakar ve sandığa dokunmasına engel olur. Ben Grace'ten hem çok etkilenir, korkar ve çekinir hem de nefret eder ve tiksinir gibi görünür. Kadının güzelliğine, kullandığı kelimelere ve giysilerine sürekli değişen ifadelerle kaçamak bakışlar atar. Bu hissiyatın en belirgin görsel karşılığı, Ben'in

göz hizasında duran kürk yakadır. Birçok imajda Ben mantodaki kürk yakanın diken gibi duran kıl öbekleriyle göz gözedir. Kürk yaka hem büyüleyicidir hem de Ben'in gözlerine bir tehdit olarak algılanır. Ben sanki yaklaşmak ister fakat bu diken gibi görünen kıllar yüzünden en başta gözleri olmak üzere tüm bedeni tehdit altındaymış gibidir. Ben Grace'i bir türlü başından savuşturamaz. O sırada kasabanın temizlikçisi Olivia (Cleo King) yanlarına gelir. Ben onu da gideceği yere götürecektir. Olivia alaycı bir ifadeyle kendisinin temizlikçi olduğunu ve yardıma ihtiyacı olmadığını söyleyip Grace'i başından savuşturur ve Ben'i düştüğü müşkülden kurtarır.

Onları ikinci defa beraber görüşümüz Tom'un müdahelesi sonrasında gerçekleşir. Az önce aktardığım sahneyle şimdi üzerinde duracağım sahne arasında "böyle olacağını bildiğini" söyleyen Tom'u haksız çıkartmak için tüm kasaba halkı Grace'e her gün bir saatliğine iş vermeye razı olmuştur. Grace kürk mantosunu çıkarmış, şevkle çalışmaya başlamıştır. Grace'in uzun, ince ve kırılgan kollarını görürüz. Kadın bu sahnede sanki zırhını çıkarmış ya da soyunup iç çamaşırlarıyla kalmış gibidir. Ben onun varlığından çok mutludur, adam sevinçten yerinde duramaz gibidir. Her ikisini de ayrı ayrı çerçevelerde yakın planda çalışırken görürüz. Ben'in ev olarak kullandığı garajındaki bazı gündelik işleri yapmaktadırlar. Samimi görünürler. Film bir onu bir onu gösterir fakat birbirini takip eden bu çerçevelerde yüzleri birbirine bakmaz. İkisi de çerçevenin aynı yönüne bakmaktadır. Diğer karakterlerle yaşananlar da buna benzerdir. Pek çoğu çerçeveye hiç girmez bile. Biz Grace'in ne kadar çok çalıştığını görürken bir yandan kasabalıların pek görmemizi istemeyeceği yanlarını da görürüz. Grace gözümüzün önünde kasaba halkının kirli çamaşırlarını kurcalar. Bu sahnelerde Grace'i tanıyıp sevdikçe kasabalılardan biraz rahatsız olmaya başlarız. Grace'le aynı çerçevede pek kimseyi görmeyiz. Sanki o yaklaşınca onlar mekânı terk etmiş gibidir. Bu sahnelerde biz nerede olduğumuzu ve orada neler yapıldığını çoğunlukla oyuncuların performanslarından çıkarırız. Bulundukları mekânı karakterlerin bedenini takip ederek değerlendirmeye ve özelliklerini kavramaya başlarız. Başka bir deyişle oyuncular performanslarıyla yeni mekânlar üretirler. Duvarları (yani aslında içi) olmayan bir evin içinde olmanın ne demek olduğunu ilk olarak

Ben'in evinde görürüz. Ben'in evi aslında her şeye rağmen huzurlu olarak niteleyebileceğimiz bir mekândır. İkisinin de yüzleri aydınlık ve mutludur. Birlikte gülüşmekte, arkadaşlık etmektedirler. Fakat çerçeve ve kurgu bize bambaşka bir hikâye anlatır. Ben ve Grace hiçbir zaman aynı çerçevede görünmezler. Aralarındaki uçurum asla kapanmaz ve asla yüz yüze bakmazlar. Grace kasabalıya yaklaştıkça anlarız ki onlarla iletişim kurmak mümkün değildir. İçinde Grace olan çerçevelerde Grace'ten başka kimse yoktur. Trier ilk andan itibaren Grace'i herkesin mekânında tek başına çerçevelemeyi seçer. Kadın tek başınadır ve genellikle içinde bulunduğu mekânda hareket eden tek kişidir. Kasaba film boyunca yavaş yavaş bütünüyle Grace'in olur.

Grace'in Evi

Grace güçlülerin zayıflara ancak belli şartlar altında hayat hakkı tanıdığı çoğunluksal bir düzenden kaçmış, kendisine başka türlü bir yurt edinmek istemiştir. Tesadüfen vardığı bu fakir ve gariban kasabanın bu tür bir güç ilişkisinden arınmış olduğuna inanmak ister. İnsanların ilk bakışta sade ve sıradan görünen hayatlarını kafasındaki bazı ideallerle ilişkilendirmiştir. Hiç güç sahibi olamamış, ezik insanlarla güç sahibi olmak istemeyen (ya da sahip olduğu gücü kötüye kullanmayan) insanları birbirinden ayıramaz. Bu yüzden Grace kasabanın düzenini öğrenmek ve bir an evvel bir parçası olmak için can atar. Grace'le beraber kasabanın hiç de azınlıksal bir yer olmadığını ve varlığını yıkıcı güce borçlu çoğunluksal düzenlere iyilik ve güzellikle yaranmanın mümkün olmadığını çok acıklı bir biçimde öğreniriz. Trier'in huzursuz kurgusu ve hırçın kamerası sayesinde biz kasabalılara en baştan inanmaz, Grace inandıkça biz daha çok şüpheleniriz ve sonunda da korktuğumuz başımıza gelir. Biz kasabayı çoğunlukla Grace'in beden alanında ve çevresinde deneyimleriz. Olaylar kendine ait bir alanı olmayan kadının adeta teninin üzerinde cereyan etmektedir. Kadına yapmak istemedikleri işleri itip, o şevkle ve kolayca yapıverdikçe ondan daha da çok nefret ederler. Bir zamanlar yaban çilekleri biten patikadan yürüdüğü için azar işiten tek kişidir Grace. Kimseye hayır demeyen, herkesin as-

lında iyi olduğuna inanan Grace kasabada pek çok defa tecavüze uğrar, itilir kakılır, zincirle bağlanıp "kendi güvenliği için" kasabaya tutsak edilir. Grace kendisine olanlara tahammül ettikçe biz düzene daha çok öfkeleniriz. Dogville'den de, insanlarından da çok rahatsız olur ve her birinden şiddetle nefret etmeye başlarız. Grace mekânı bu şekilde yurt edinir. Trier bizi kadının orada olma hakkı olan tek kişi olduğuna inandırmıştır.

Günler geçtikçe Grace'in etrafındaki alan daralır. İçinde özgürce hareket edebileceği hiçbir yer yoktur. Herkes onun kişisel alanını onun duygularını hiçe sayarak işgal etmektedir. Kör ve yaşlı Jack McKay'den (Ben Gazzara), Vera (Patricia Clarkson) ile Chuck'ın (Stellan Skarsgård) zalim ve şımarık oğlu Jason'a (Miles Purinton) kadar, kadınlar da dahil olmak üzere tüm kasaba halkı Grace'i taciz eder. Jack istemediğini bile bile kadının orasını burasını mıncıklamakta, Jason'sa kadına şantaj ve tehditle canının istediğini yaptırmaktadır. Kasabalılar biriktirdikleri tüm kini onlara yüz veren, her yaptıklarını alttan alan bu kadının üzerine boşaltırlar. Kadının tüm iyi niyetine karşı sözlü ya da fiziksel tacizden başka bir şey görmeyiz. Uzaktan bakıldığında gariban ve ezik görünen Dogville'lilerin örneğin kör, yaşlı bir adam ve küçük bir çocuk gibi korunmaya muhtaç kabul ettiğimiz (hemen her koşulda hiç düşünmeden yanında olmaya çalışacağımız) insanların ellerine güç geçince nasıl canavara dönüştüklerini görürüz. Kadın tüm kasabayla bütünlük kurmak istemiş fakat sadece mekânla kurabilmiştir. Kadının fiziksel tacize uğradığı sahneler kadının mekânla kurduğu özgün ilişkiyi anlamamıza yardım eder.

Analiz edeceğim tecavüz sahnelerinden ilki bir gün Chuck'ın kendi evinde Grace'i köşeye kıstırıp, dışarıda polisler onu ararken, kadına tehdit ve zor yoluyla sahip olduğu sahnedir. Bu tecavüz Grace'in kasabayla ilgili bütün fikirlerini geri dönülmez bir şekilde değiştirdiği için çok önemlidir. Hikâyenin bu noktasında Grace Chuck ve Vera'nın çocuklarına her gün öğretmenlik yapmaktadır. Tecavüz sahnesinden hemen önce evde yine bir ders yapılmıştır. Dersten sonra çiftin sorunlu oğlu Jason her zamanki gibi Grace'e zorla istemediği işler yaptırır. Kadın rahat bir nefes alamadan Chuck içeri girer. Babası girer girmez, Jason dışarı çıkar. Chuck ve Grace odada yalnız





kalırlar ve odadaki gerginlik katlanarak artmaya başlar. En başta her ikisi de yakın ve aşırı yakın ölçeklerde çerçevededirler. Chuck giderek Grace'e yaklaşır ve kadını korkutmaya başlar. Önce etrafında döne döne konuşur. Sözlü taciz, tehdit ve şantajdan sonra kadının eşarbını boynundan çekip alır ve fiziksel tacize başlar. Eşarbın üzerinde Grace'in isminin baş harfleri işlenmiştir. Chuck bu eşarbı dışarıda bekleyen polislere verebileceğini söyler. Kadını ranzanın önünde köşeye kıstırır ve arzusu hilafına öpmeye başlar. Bu noktada Grace'in yüzü kameraya dönüktür. Chuck'ın sırtını görürüz. Adamın kirli ensesi ve yağlı saçları çerçeveyi kaplar ve Grace'in aydınlık yüzünü kapatır. Grace onu konuşarak caydırmaya çalışır fakat adamı durdurmaya gücü yetmez. Chuck Grace'i yere yıkar ve üzerine saldırır. Kadının giysilerini parçalar ve kendi pantolonunu çıkarır. Trier bu plandan sonra aniden aşırı geniş açıya sıçrar ve bize tecavüzü kasabanın uzak köşelerinden izletir. Bir süre arka planda tecavüz sürüp giderken o sırada ön planda Dogville'de devam etmekte olan polis soruşturmasında yaşananları görürüz. Grace ve Chuck dışında tüm kasabalı dışarda oldukça gergin ve rahatsız bir şekilde volta atmakta ve bekleşmektedir. Trier bu tecavüzü farklı açılardan çeker. Bazı

planlarda çerçevede pek çok kasabalıyı Chuck ve Vera'nın evlerine doğru bakarken görürüz. Polisin varlığından çok korkmuş oldukları (ve Grace'i korumak) için hiçbiri ağzını açıp tek kelime etmez. O sırada Grace'i gerçekten sakladıkları halde biz onları Grace'e yardım ediyor gibi algılamayız. Mizansen, özellikle de olmayan duvarlar, buna engel olur. Çünkü aslında çerçevede gördüğümüz kasabalıların tecavüzü ayan beyan görüp, polisten gizlediğidir.

Tecavüzden sonra Chuck giyinmiş olarak kapıyı açar ve kapıda duran Tom'la karşılaşır. Tom ona Grace'in yerini sorar. Chuck Grace'in evde olduğunu ve "artık meşgul olmadığını" söyler. Trier'in görünmez kapıları ve duvarları bu sahnede yine işbaşındadır. Tom aslında orada olmayan kapıya uzanır fakat açmaz. Tom'un o anda neden tereddüt ettiği açıklanmaz. Sözlü bir açıklama olmayınca çerçevede gördüğümüz imgeye anlamlar yükleriz. Bu imgede Tom Grace'e uzun uzun bakar. Kadın yerde iki büklüm yatmakta ve ağlamaktadır. Tom biraz tereddüt ettikten sonra kadının yanma gitmekten vazgeçer. Grace'i görmezden gelir, oradan uzaklaşır. Grace'i yerde ağlarken tepeden görürüz. Orta ölçekte yerde kıvrılmış yatan bir kadın çerçeveyi kaplar ve kamera bu imgeden spiral bir hareketle dönerek yükselir: Trier Grace'in sessiz çığlığı kasabanın her yanında çınlasın istemiştir. Kamera döne döne tüm kasabayı, yani tecavüzün bütün suç ortaklarını görebileceğimiz kadar açılır. Çerçeve bir süre kasabanın kuşbakışı görüntüsünde sabitlenir. Son imgede gördüğümüz kasabalıların her birini Grace'e ait olan bir mekânı işgal ediyorlarmış gibi algılarız. Kıpırdayan her şey bizi rahatsız eder. Bu insanlar Grace'i rahat bıraksınlar, hatta orada bile olmasınlar isteriz. Bu kamera hareketi tüm kasabayı Grace'in bedeninin bir parçası haline dönüştürmüştür. Uzakta bir yerde korkuyla dolanan aslında hiçbir şeye karışmamış en ilgisiz, en korkak kasabalı bile gözümüzde suçludur artık. Bir yandan tecavüze uğrayan Grace'in kasabalılarla kurmaya çalıştığı bütünlük her anlamda parça parça olmuştur, fakat bir yandan da kadının organsız-bedeni seyircinin hayalinde tüm hikâye dünyasını kaplamaya başlamıştır. Bizim için çerçevedeki başka hiç kimsenin insan olarak bir değeri yoktur artık. Grace de ümidini tamamen yitirir ve kasabayı terk etmeye karar verir.



Grace'in kaçışını Tom planlamıştır. Tom bu uğurda babasından (Philip Baker Hall) bir miktar para çalar ve Ben'i kadını taşımaya ikna eder. Plana göre Ben kadını kamyonunda elma kasaları arasında saklayarak kasabadan kaçıracaktır. Ben parayı peşin alır. Grace elma dolu kasaların arasına uzanır. Kamyonun üstü brandayla kapatılır. Onu kapatan branda kadını görebilmemiz için şeffaflaşmış fakat tamamen kaybolmamıştır. Seyahatleri sürecince biz sabit çerçevede ve orta ölçekte bu şeffaf brandanın ardındaki Grace'i izleriz. Kadını kuşbakışı görürüz, bulunduğu yere zar zor sığmıştır. Kamyon sallana sallana gitmektedir. Grace elma yer, uyur, canı sıkılır. Bu planda elma kasaları olmasa tam olarak bir tabutun içinde yatıyor gibidir. Biz sürekli kadına bakarak, dışarıda neler olup bittiğini duyduğumuz seslerden tahmin etmeye çalışırız. Motor çalışmakta ve Grace'in bedeni sağa sola savrulmaktadır. Kamyon az sonra bir karakolun önü olduğunu öğreneceğimiz bir yerde durur. Çerçeveden birkaç elma kasası çıkar ve Ben çerçeveye girer. Ben bu sahnede her zamanki ezik gariban tavrıyla kendini acındırarak halinden sızlana sızlana kadına dışarıda polisler olduğunu söyler, daha sonra Grace'i ele vermekle tehdit edip, tecavüz eder. Kamera olay esnasında hareket etme gereği görmez. Grace'in yüzünü ve Ben'in sırtını görürüz. Bu tecavüz diğerine nazaran çok daha klostrofobiktir. Sabit çerçeve yüzünden seyirci de Grace ve Ben'le mezara girmiş gibidir. Ben tecavüzden sonra tekrar yola koyulduğunda, Grace'in yüzünden hâlâ ne olursa olsun kurtulacağına inandığını anlarız. Fakat bu yol Dogville'e çıkar. Film geniş açılı bir plana atlar ve bütün kasaba halkını kamyonun etrafında toplanmış Grace'e bakarken görürüz. Ben onu geri getirmiştir.

Bu sahneden sonra kasaba Grace için gerçek bir hapisten bin beter bir yer haline gelir. Grace'in boynuna tasmayla çan takıp tasmayı uzunca bir zincirle dev bir tekerleğe zincirlerler. Zincir sadece belli bir mekânda kısıtlı bazı hareketleri yapmasına yetecek uzunluktadır. Hareket kabiliyeti sıfıra yakındır, tüm enerjisini yerden kaldıramadığı o koca tekerleği sürüklemek için harcamaktadır. Anlatıcı bize aletin takılmasının ardından "kasabanın tüm erkeklerinin geceleri Grace'i odasında ziyaret etmeye başladığını" söyler. Bu son olay hareket kabiliyetini tamamen yok ederek onu gerçekten kasabanın ayrıl(a)maz bir parçası, bir demirbaşı yapmış ve kadını her anlamda halkın kullanımına açık hale getirmiştir. Bu noktada kadının mekânı yurt edinme ihtimali tamamen biter. Grace tamamen etkisiz hale getirilmiştir. Kasabalıların gözünde bir eşyadan farkı olmayan kadının kurtulması için artık bir mucize gerekmektedir.

Tom Grace'i kasaba halkıyla açık açık konuşmaya ikna eder. Bir gece kilisede toplanırlar. Grace aynen Tom'un tembihlediği gibi kasabalıları suçlamadan ve yargılamadan onlara olanları, neler hissettiğini anlatır. Kasabalıların bir karar vermesi için Grace evine döner. Kasabalılar Grace'in anlattıklarının yalan olduğunu, kadının başlarına bela olup tatlarını kaçırdığını, Tom'un tarafını seçmesi gerektiğini konuşurlar. Tom başlangıçta duydukları nedeniyle yıkılır ve Grace'i seçer. Grace'in evine gidip kasabalının kendisinden seçim yapmasını istediklerini, Grace'i seçtiğini anlatır. Sevişmek ister. Grace reddedince Tom sinirlenir. Yürüyüş bahanesiyle evden çıkar. Kasabalıya hak verir, Grace'in tehlikeli olduğunu düşünür. Gangsterlerin verdiği kartı da alıp toplantıya döner.

Ertesi gün kimse iş yapması için Grace'i uyandırmaz. Hatta konuşmasını beğendiklerini, konuşmanın kendilerini düşünmeye sevk ettiğini söyleyen bile olur. Herkes Grace'e iyi davranır. Tom, Grace'e kasabalıların fikir değiştirdiği, her şeyin yoluna gireceği yalanını söyler. Grace tedirgindir, ama Tom'a inanmayı seçer. Kasabalılarsa Grace'ten temelli kurtulacaklarını düşünerek iyi davranırlar. Günlerce beklerler, ama gelen giden olmaz. Beşinci günün sonunda Grace işten eve dönerken toplanıp vadiyi izleyen kalabalığın dağıldığını görür. Tom'la karşılaşır ve ona "Kartı atmadın, değil mi?" diye sorar. Gangsterlerin tehlikeli, Tom'un yaptığının aptalca olduğunu söyler.



Babanın çetesi beklenenden çok geç gelir. İlk iş olarak Grace'in zincirini çözerler. Kadın babasının siyah Cadillac arabasına davet edilir. Baba-kız uzun uzun konuştuktan sonra bir karara varırlar. Kasabadaki herkesin ölmesinin tüm dünya için en hayırlısı olduğuna karar verilmiştir. Grace babasının çoğunluksal düzenine teslim olur. Perdeyi açıp birlikte tüm kasabanın yakılıp yıkılmasını izlerler.

Bu sahne film boyunca yüklenen seyirciyi en istemediği şekilde rahatlatır. Trier üzerimizdeki gücünü kanıtlarken, biz de içimizdeki canavarla tanışırız. Film boyunca porselen biblolar kırılırken ağlayacak, masum bebekler katledilirken adaletin yerini bulduğuna inanacak hale geldiğimizi utanarak fark eder, kendimizden de soğuruz.

Her şeye rağmen Grace'in uğradığı tecavüzlerin acısını *İki Genç Kız*'ın Handan'ının yaptığı gibi tek dostundan (ve bizden) çıkarmayışıyla teselli bulmaya çalışırız. Grace bizi gerçek düşmanlardan kurtarmıştır, fakat hiç istemediğimiz çoğunluksal bir biçimde.

Bu tip "kaynak dünya" hikâyeleri aslında nadiren bu tür bir rahatlamayla (katarsisle) biter. Genelde ana karakterler ölür ya da halleri ölmekten beter olur. Bu filmin finalinde yaşadığımız katarsis de aslında bizi neşeyle ve coşkuyla doldurmak yerine huzursuz eden ve derin derin düşündüren bir rahatlamadır. Örneğin *Rocky* (John G Avildsen, 1976) filminde Rocky (Sylvester Stallone) son maçı kazandığında ya da herhangi bir romantik-komedinin finalinde delikanlı kalbini kırdığı kızla barıştığında hissettiklerimizden çok farklıdır bu katarsis. *Dogville*'in finali hemen hemen tamamen arabanın içinde geçer. Yani aşırı yakın planlar ve yetersiz ışıkla çekilmiştir. Biz tıkılı kaldığımız bu arabada tuhaf bir katarsis yaşarız ve olası en mutlu sonda dünya gangster çetelerinin eline kalır. Kimsenin azınlıksal bir adalet umudu kalmamıştır. Trier belki de, aynı Dogville'in genç düşünürü Tom gibi, ne yaparsak yapalım içimizdeki güç sevdasını bastıramayacağımızı, yani asla azınlıksal bir hayat yaşamayı başaramayacağımızı iddia ederek işi inada bindirmek ve bizi inatla düzeltmek istemiştir. Belki de gerçekten "biz ne kadar iyi oynarsak oynayalım, iyi bir ekibimiz yoksa kaybetmeye mahkûm oluruz" (Serdar Akar, *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*, 2000). Sokaktaki bu ilk denememiz başarısız olur, fakat ikinci denemede şansımız açılır, çok iyi bir ekibe düşer, yolumuzu çok daha kolay buluruz.

OFSAYT: MUTLU SON

Ofsayt kendilerine yasak olduğu halde İran milli takımının futbol maçını stadyumda izlemeyi kafaya koymuş bir avuç genç kızın hikâyesini anlatır. Film boyunca bu maç uğruna erkek kılığına girmiş ve pek çok şeyi göze almış kızları yakından takip ederiz. Hikâye stadyuma giden bir otobüsü takip eden bir babayla başlar. Baba taksiyle otobüse yetişir ve durdurur. İçinde uzun uzun kızını arar fakat bulamaz. Adamı o otobüste bırakıp başka otobüse geçer, başka bir kız bulur ve bu kızla yola devam ederiz. Kız stadyuma girerken yakayı ele verir ve gözaltına alınır. Önceden bir şekilde yakalanmış olan kızlar onu hemen aralarına alırlar. Hikâyenin çoğu stadyum duvarlarının hemen ardındaki bu gözaltı yerinde geçer. Kızlar ve başlarında duran askerler maçın bitmesini ve kızların ahlak zabıtasına teslim edilmesini beklemektedirler. Maç bitmeden bir süre önce onları zabıtaya teslim edecek olan minibüs gelir ve yanlarında bir asker ve bir onbaşıyla (Safar Samandar) beraber kızları götürür. Yarı yolda İran'ın maçı kazanmasıyla beraber halk galeyana gelir, herkes sokağa dökülmüş birbirlerini kutlamaktadır. Minibüs trafikte ilerleyemez olur, mutlu İranlılar ellerinde baklavalarla içeri doluşur, askerleri göbek atması için dışarı çekerler. Başıboş kalan kızlar kalabalığa karışarak, cezasız kurtulurlar. Bu film Cafer Panahi'nin kendi kızının başından geçen bazı olaylardan esinlenerek kalkıştığı bir projenin sonucudur. Filmde kullanılmış olan tüm malzeme İran-Bahreyn maçının yapıldığı gün Panahi'nin kamerasıyla dolaştığı yerlerde çekilmiştir.

İlk bakışta olaylar açıkça İran'da geçmektedir, bu filmin gösterilebildiği pek çok ülkede kadınların diledikleri biçimde futbol stadyumlarına girmeleri serbesttir. Hatta filmdeki bu yasak özellikle Avrupalı seyirciyi hayrete düşürür. Filmin, Panahi'nin pek çok filmi gibi, İran'da gösterilmesinin yasaklanmış olması kızlarla film arasında hikâye dışı bir bağ kurar. Kızların durumuna daha dikkatli bakmaya başladığımızda, onların sorununun filmi, yönetmenini ve hatta çoğunluksala ait ilan edilmiş alanlarda hak iddia etmeye çabalayan herkesi içine alacak şekilde büyüdüğünü görürüz. Kadınların

istenmediği bu stadyumu ulusötesi bir bağlama yerleştirdiğimizde, kızların bu erkek egemen alanda var olabilmek için erkek kılığına girmelerine bambaşka anlamlar yüklemeye başlarız. İran'daki bu stadyum kadınların varlığına ancak belli şartlar altında göz yumabilen erkek egemen pek çok kamusal alanın metaforu haline gelir. Bulunduğumuz ülkede stadyuma girmek yasak olmasa da, kadın erkek hepimiz kızların halini anlar ve onların tarafını tutarız. Panahi de bize umutsuzca beklediğimiz mutlu sonu verir, hiçbir suç işlemediğini bildiğimiz kızlar İran'ın zaferi sayesinde kendilerini kurtarırlar.

Futbol hakkındaki filmler genelde erkek dayanışmasını öne çıkarır ve cesareti, onuru, dayanıklılığı ve gücüyle karşımızda kahramanlaşan erkek karakterler belli bir topluluğun mutlak doğru belledi ği ulusal, dini ve geleneksel bazı değerlerin yeniden altının çizilmesini sağlar. İkinci Dünya Savaşı sırasında bir Alman esir kampında Almanlar ve savaş esiri müttefikler arasında geçen ve sonu maalesef kötü biten gerçek bir karşılaşmadan esinlenen *Zafere Kaçış* (*Escape to Victory*, John Huston, 1981) bu türün bilinen, sevilen ve en önemli örneklerindendir. Hikâyedeki savaş esirleri kazanırlarsa öldürülecekleri onlara söylendiği halde kazanmak için oynarlar çünkü onurları hayatlarından önemlidir. Huston esirlere hem maçı kazandırır hem de bir stadyum dolusu seyircinin yardımıyla onları ölümden kurtarır. Kaybetmek yerine ölmeyi göze alan kahramanların takımında Sylvester Stallone, Michael Caine gibi aktörlerin yanı sıra Pelé, Osvaldo Ardiles ve Bobby Moore gibi dönemin unutulmaz futbolcuları da vardır. İkinci Dünya Savaşı'nı bu karşılaşmayla temsil eden film, futbolu Nazilere karşı sürdürülen yeraltı hareketiyle birleştirerek futbol sahasını silahsız ve azınlıksal bir direniş alanı olarak sunar ve bu direnişi hayali de olsa bir zaferle mühürler. Futbola sık sık atfedilen bu rolü ve oyunun hedefini Arif (Cem Yılmaz) bizim için *A.R.O.G.*'da (Ali Taner Baltacı, Cem Yılmaz, 2008) özetlemiştir: "Bu golü tüm geride bırakılmış medeniyetler adına atıyorum."

Dar Alanda Kısa Paslaşmalar benzer şekilde futbol sahasını azınlıksal bir direniş alanı olarak sunar. Film seksenlerde küçük bir kasabanın başarılı bir amatör futbol takımının başından geçenleri konu eder. Yakın tarihimizin hâlâ daha üzerinde rahatça konuşula-

mayan bazı olaylarına incelikli ve cesur bir pencereden yaklaşan film 1980 askeri darbesi, askeri dikta dönemini takip eden Turgut Özal hükümeti politikalarının Bursa'nın küçük bir kasabasında yaşayan kendi halinde insanlar üzerindeki yıkıcı etkilerini anlatır. Arka planda yıkılan ekmek fırınları, gece baskınları, sokağa çıkma yasakları görürüz. Başarılı amatör takımı para kaynağı olarak gören Özal dönemi girişimcileri garibanları hırpalamada silahlı kuvvetler kadar başarılıdır. Takım o sene başarırsa satılacak ve içindeki amatör oyuncuların hepsi takımdan atılacaktır. Yani kazanırlarsa, bu bir kazanç değil takımlarının sonu olacaktır. *Dar Alan*'a kıstırılan takım (antrenör Savaş Dinçel, kaleci Erkan Can, yakışıklı golcü Rafet El Roman) da tıpkı *Zafere Kaçış*'taki esirlerin takımı gibi eğer maçı kazanırlarsa kaybedeceklerini bildikleri halde kazanmak için oynarlar.

Yukarıda sözünü ettiğim iki filmde de egemen güçlere direniş biraz naif, biraz romantik ve oldukça azınlıksaldır. Karakterler kendilerine uygulanan baskıya silahsız ve yıkıcı güce başvurmadan direnmeyi seçerler. Onların hedefi başkalarının özgürlüklerini kısıtlamak değil sadece kendi özgürlüklerini elde etmektir. Dolayısıyla direnişlerini Deleuze ve Guattarici anlamda azınlıksal olarak tanımlamak mümkündür. Her iki filmde de futbol ve oynandığı saha hatta ve hatta tüm hikâye dünyası erkeklere aittir. *Zafere Kaçış*'ta kadını sadece korumamız gereken bir sevgili olarak tanırız. Bu filmde kadınların bütün iyi niyetlerine rağmen, herhangi bir söz hakkı ya da eylem potansiyelinin olmadığını görürüz. Hangi taraf kazanırsa kazansın her daim korunmaya ve sahiplenilmeye muhtaç kabul edilen kadın için durum değişmeyecek gibidir. Öte yandan *Dar Alan*'da, kadınların varlığı biraz daha hissedilir olur. Örneğin filmde her konuda fikrine güvendiğimiz, akıl danıştığımız, hatta başımız sıkışınca evine sığındığımız bir hayat kadını (Müjde Ar) vardır. Ayrıca çok sevdiğimiz kaleciye yüz vermeyen Nurten'in de (Şahnaz Çakıralp) halini anlar, kızı düşman bellemeyiz. Fakat olayların gelişmesinde erkekler belirleyicidir. Panahi'nin *Ofsayt*'ı bu açıdan çok önemli ve nadir futbol filmlerindendir. Bu filmde sadece kadınlar vardır. Kadınlar kendi kararlarını kendileri verir ve kendi gitmek istedikleri yönde harekete geçerler. Kadınların egemen olduğu ve uluslararası ortamlarda sevilen futbol filmlerinden bir diğeri de yabancı bir kül-

türle kendi kültürü arasında sıkışmış (Britanya'da yaşayan Hintli) bir genç kızın yaşadığı sorunları anlatan *Bend it Like Beckham*'dır (*Hayatımın Çalımı Beckham*, Gurinder Chadha, 2002).

Ofsayt'ta ender rastlanan şekilde futbol azınlıksal kadın direnişini temsil eder. Bu filmde kızların direnişi pek çok seyirciye sevinçten gözyaşı döktüren bir zaferle sonuçlanmıştır. Bu filmin finalinde elde ettiğimiz zafer ne *Dar Alan*'daki gibi buruk ne de *Zafere Kaçış*'taki gibi hayalidir. Bu kızların zaferi gerçektir ve hepimize umut verir. Kızlar kendilerine yaşam hakkı tanımayan düzene karşı gelmiş ve hiçbir şekilde yıkıcı güce başvurmadan kazanmışlardır. Bu hikâyedeki azınlıksal direnişin kadınların lehine bitmesi aslında tamamen rastlantıdır. Konularına neredeyse belgesel titizliğiyle yaklaşan yaratıcı-yönetmen Panahi en çok "gelişen olaylara bir müdahalesi olmayışıyla" gurur duyar (Khazeni 2007). Filmin katartik finalini biraz da şans eseri olarak 2006 Dünya Kupası Elemelerinde İran-Bahreyn arasında geçen karşılaşmanın İran'ın zaferiyle sonuçlanmış olması belirlemiştir. Bir anlamda *Zafere Kaçış* filminde final sahnesini belirleyen kurgulanmış halk coşkusu *Ofsayt*'ta gerçekten yaşanmış ve kızlar türküler söyleyen mutlu ve kararlı bir kalabalık sayesinde tutuklu bulundukları minibüsten zaferi kutlamak için dışarı çıkarılmışlardır.

Ofsayt Panahi filmlerindeki başlıca tema ve motiflerin çoğunu birleştirir. Bu filmde de kadınların (genç kızların ve kız çocuklarının) ortak çilesi *Daire* filmindeki gibi farklı kadınlar üzerinden anlatılır. Ofsayta düşen kızlarımız da aynen *Beyaz Balon*'daki küçük kız gibi ataerkil İslami toplumda büyümenin ve kendine bir yer edinmenin kolay olmayacağını, bu yeri ancak kendi çabalarıyla kazanabileceklerini anlarlar. Kızlar futbol sahasından zaferle dönerken, film de erkek egemen futbol filmleri arasında kendine kalıcı bir yer edinir. Panahi'nin eserlerinde öne çıkan temalar bu filmde futbol sayesinde oldukça kişisel ve yerel olaylar üzerinden ulusötesi bir ortama taşınmış olur. O maçı izleyememenin ne demek olduğunu anlamak ve maç izlemenin suç olamayacağını bilmek için İranlı olmaya ya da İran kültürünü bilmeye gerek yoktur. Bu kızlar Luce Irigaray'in akışkanları gibi birleşerek "ataerkil düzenin katı duvarlarına basınç uygular," (1977: 111) azınlıksal direnişin ve kadın-oluşun

vücut bulduğu "evrensel kız çocuğu"na dönüşürler (Deleuze ve Guattari 1980: 306). Panahi'nin genç kızları varlıklarını inkâr eden, onları görmezden gelmeye çalışan İslami kanunları yok saymakla kalmaz, bu işi yaparken bizim de tam desteğimizi alırlar.

Sınırlar kısmının ve tüm kitabın en son filmi olan *Ofsayt*'ta yaratıcı-yönetmenin en rahat, en kendinden emin haliyle karşılaşırız. Bu kısımda incelenen ilk film bu filmin tam tersine aşırı kontrol altında çekilmiştir. Ceylan'm *İklimler*'inde ne çerçeve kolay kolay değişir, ne kamera hareket eder, ne de kadın karakterlerimiz mekânda diledikleri biçimde dolanırlar. Kadın etraflarını saran ve onu yapayalnız bırakan geniş (ve çok güzel) bir alana adeta hapsolmuş gibidir. Trier *Dogville*'de bizi çok daha küçük ve daha kolay baş edilir bir ölçeğe yaklaştırır ve kontrolü bir parça elden bırakır. Kamera eldedir, çerçeveler sürekli değişir, kadın karakterimiz hiç durmaz. Kendini ve kasabayı değiştirmektedir. Fakat bu defa da kadın aşırı yakın planlarla çok yakından takip edilir, koskoca kasabada kendine ait bir karış alanı yoktur. Panahi'nin *Ofsayt*'ta Tahranlı kızlara verdiği özgürlük biçim olarak önceki iki filmin tam arasında, karakterler açısından baktığımızda her iki filmdekinden de daha huzurludur. Panahi kızları kamerasıyla belli bir mesafeden (biraz uzaktan fakat ilgiyle ve dikkatle) takip ederken, bir yandan onların sanki az sonra ne kadar yere ihtiyacı olacağını önceden kestirip, titizlikle onlara çerçevede hareket edecek yer açıyor gibidir. Panahi kızların mahrem alanına saygı duyar ve kamerasıyla kızlara orta yakın ölçekten daha fazla sokulmaz. Biz kızların tenlerinin, yüzlerinin çizgilerini ya da üzerlerindeki giysilerin detaylarını görmeyiz. Buna rağmen organsız-bedenlerini görür, onları tanır, ne istediklerini anlar ve onlara sempati duyarız. Panahi çok daha zor bir yol seçmiş, üstlerinden düşecek gibi duran erkek giysileri, kat kat tesettürleri ve kızlarla aramıza gerilen bariyerlere rağmen kızları bize göstermeyi ve sevdirmeyi başarmıştır. Bu kısımdaki üç film içinde sadece Panahi'nin kızları hemen hemen tüm film boyunca gerçekten bir tür hapiste olduğu halde biz bu kızların yanında olmak, orada onlarla kaynatıp gülüşmek isteriz. Kızlar birlikte olmanın verdiği güven ve rahatlık sayesinde üzerlerindeki baskıya diğer filmlerdeki karakterlere göre çok daha kolay direnirler. *Ofsayt*'ta narin ve kırılgan bir avuç

kız topla tüfekle yıkılamayan ataerkil duvarları el ele tutuşarak yerle bir ederler.

> Panahi karakterleri sürekli olarak kıstırıldıkları bir yerlerden kaçmaya çalışır. Bu kaçış sonsuz ve daireseldir çünkü sürekli olarak onları yeniden köşeye kıstıran bir sistem vardır karşımızda. Doğumundan ölümüne İran kadınının etrafını saran toplumsal baskılar *Daire* (2000) filminde açıkça görünür olur. (Turnbull 2007)

Panahi filmlerindeki kadınlar bu zorunlu ve daimi kaçaklık halleriyle Deleuze ve Guattari felsefesindeki göçebeleri hatırlatırlar. Panahi *Ofsayt*'ta da *Daire* filmindeki gibi olayın farklı boyutlarını anlatmak için birbirini tanımayan farklı genç kızları izler fakat *Ofsayt* filminde bu kızlar yapbozun kafamızda birleştirilmesi gereken parçaları olarak kalmazlar. Stadyumun arkasındaki bariyerle çevrili alanda toplanır, tanışır, arkadaş olur ve birbirlerine yardım ederler. Ayrıca bu filmde sadece kızlar birbirine yardım etmez. Yolda rastladıkları bazı erkek taraftarlar, hatta sistem tarafından benzer şekilde ezilmekte olan ve "Biz sanki maçı izleyebiliyoruz!" diye isyan eden asker bile aslında kızların derdini anlamakta ve onlara saygı duymaktadır. Ne kamera (yani yönetmen), ne askerler, ne de herhangi başka bir erkek kızlara ayrılan bariyerle çevrili alana girmeye yeltenir. Panahi pek çok şeyden fazla önemsediği nesnelliğe daha uygun bulduğu için karakterler ve kamera arasındaki mesafeyi her zaman korur. Panahi'nin kamerası çerçevedeki herkese eşit uzaklıkta durmaktadır. Bu bakımdan *Ofsayt*'ın derdi de, estetiği de diğer iki filmden çok farklıdır.



Ofsayt stadyuma giden otobüsü yakalamaya çalışan hareket halindeki bir takside başlar. Çerçevede yaşlı bir adam görürüz. Adamın taksi şoförüyle aralarında geçen konuşmalardan bu endişeli yolcunun erkek kıyafetiyle stada girmeye çalışacağından şüphelendiği kızını aramakta olduğunu anlarız. Sonunda stada giden otobüsü durdurmayı başarırlar. Yaşlı adam herkese tek tek bakar fakat kızını bulamaz. Stada gitmek için otobüste kalır. Stada giden birçok otobüs, minibüs görürüz. Şoförün aranan kızın başka otobüste olabileceğini söylemesi üzerine diğer otobüse geçeriz. O otobüste aynı şekilde erkek kıyafetiyle maça giden bir başka kız (Sima Mübarek-Şahi) vardır. Kamera otobüsün içinde kalır ve yolculuğumuza Sima'yla devam ederiz. Kız oldukça endişeli görünür. Otobüste bağıran çağıran camdan sarkarak tempo tutan erkek taraftarlara uyum sağlayamaz. Bu otobüs sahnesinde bu kızın diğer (erkek) taraftarlarla olan ilişkisini anlarız. Genç erkek taraftarların onlara ayak uydurabildiği sürece kızların orada olmasına (hatta kafasını camdan sarkıtıp onlarla beraber tezahürat yapmasına) bir itirazı olmaz. Kimsenin durduk yerde kimseyi ele vermeye niyeti ya da bundan bir çıkarı yoktur. Fakat kız yakalandığı (yani kız olduğu anlaşıldığı) takdirde hiçbirinin onu kurtaracak gücü olmadığını anlarız.

Taraftar topluluğundaki dinamikleri bu otobüs sahnesinde görmeye başlarız. Deleuze ve Guattari'nin "kurt sürüsü" kavramıyla açıkladığı gruplaşmaya benzer bir dayanışma içindedir taraftarlar. Her biri ayrı ayrı da hareket edebilen grup üyeleri gerektiğinde kolayca ortak bir hedefe birlikte yönelmektedirler. Arada camdan sarkıp diğer erkeklerle sloganlar atıp da arada gelip kızla dertleşen, bu ilk tecrübesinde ona yol göstermeye çalışan delikanlı tipik bir Deleuze ve Guattarici "yalnız birey (kurt)" örneğidir. Delikanlı hem çılgın taraftarı hem de çekingen kızı anlar. Aynı anda hem onlarla bağırmak, hem de kıza el uzatmak ister ve bu iki durumu çelişik bulmaz. Farklı topluluklar arasında kolayca gidip gelebilen ve bu topluluklardaki kişilere de topluluklar arasında kolay geçiş imkânı sağlayabilecek biridir o (Deleuze ve Guattari 1980: 264). Panahi bu tür taraftar dayanışmasını film boyunca farklı yer ve durumlarda göstermeye devam eder. Daha sonraki bir sahnede bir grup erkeğin erkekler tuvaletindeki bir kızın inzibattan kaçmasına yardım edişine

şahit oluruz. Emre itaat edenler dışında hiç kimse (özellikle hiçbir futbolsever) bize kızların orada bulunma hakkı olmadığını savunmaz. Panahi'nin kamerasından bakınca çerçevede gördüğümüz herkes aslında gözle göremedikleri fakat her yeri saran bir düşmanla, beraberce savaşmakta gibidirler.



Otobüs stadın önünde boşalır, Sima gişeden bilet alamayacağını bildiği için biletini mecburen karaborsadan alır. Konuşunca alıcının kız olduğunu fark eden karaborsacı bunu bahane ederek bileti ilk söylediğinden çok daha pahalıya bırakır, ayrıca kıza zorla bir de futbolcu posteri satar. Kız korka korka stada girmek için kuyruğa girer. Kuyruğun sonunda onu bekleyen aramadan tedirgin olduğunu anlarız. Kız kapıdan geçişini ertelemektedir. Arkasından gelenlere yol verip durur. Karşı açıda hep bir sürü erkek görürüz, biz de kızla beraber ele avuca sığmayan taraftarların coşkusunu, bilet kontrol etmeye çalışan erkekleri ve girenlerin tek tek üstlerinin aranmasını izleriz. Kız üstü aranmakta olanları dikkatle inceler. Başına gelecekleri verdiği endişe yüzünden bellidir. Panahi'nin eldeki kamerası kızın tedirginliğini bize geçirmekte çok başarılıdır, sert ve ani hareketlerle kamera da etrafı kolaçan eder adeta. O esnada çok daha tecrübeli başka bir kızın kör bir adama yardım etme bahanesiyle stada girişine şahit oluruz. Sima en sonunda arkadan gelenlerin baskısına daha fazla dayanamaz ve içeri doğru sarsak bir hamle yapar. Tam kuyruğun sonuna doğru yaklaştığında (Panahi'nin kamerasıyla beraber) biz de demir kapıya çok yakın olduğumuz için kızın karşı açısında parmaklıklar çerçeveyi kaplar ve kızı sanki hapse giriyormuş

gibi algılarız. Son anda tekrar geri kaçar fakat tekrar cesaretini toplayıp geri gelir ve içeri girer. Kendisini içerde bulduğu anda onu araması gereken görevlilerden hâlâ birkaç adım uzakta olduğu halde "N'olur beni aramayın, n'olur bana dokunmayın" diye bağırmaya başlar.

Bu sahnede filmin daha en başında aslında neler olup bittiğini ve kızın içinde bulunduğu durumu anlamaya başlarız. Bu kız hem bizim filmde ilk tanıdığımız kızdır, hem de onun stadyuma ilk girişidir. Bu kızın bedeni ve performansı bize aslında ne kadar normal görülen bir eylemin onun için nasıl büyük bir macera ve ne kadar önemli bir deneyim olduğu hakkında net bir fikir verir. Bu kızın bedeni kendisinden birkaç adım uzağında fiziksel bedeninden kat kat geniş bir alanı kaplamaktadır. O alanı kendi bedeni gibi hassas hissetmektedir. O alana giren her şahıs onun kişisel alanını işgal etmiş olur. Özellikle yabancı birinin (hele de bir erkeğin) ona dokunma ihtimali varsa, o alandaki kişileri tehdit olarak algılar. Bu noktada kamera kızdan uzaklaşır ve geniş bir açıdan olaylara bakarız. Kızın bu giriş sahnesi oraya kadar olan orta yakın ölçekte araba, otobüs gibi araçların içinden çekilen sahnelerden sonra geldiği için farklı estetiğiyle de öne çıkar. O âna kadar kamera durağandır, planlar oldukça uzundur, hatta kamera otobüste erkek taraftarlar arasında kavga çıktığında bile pek hareket etmemiştir. O kavgayı bize göstermek için yeniden çerçevelemez, kurgu da hızlanmaz. Bu sayede olanları önemsemez, sıradan bir taraftar şakalaşması olduğu sonucuna varırız. Kız kuyrukta beklerkense Panahi'nin kamerası elindedir ve yönetmen kızın her adımında yanındadır. Kamera kızla birlikte huysuzlanır, oyalanır, sağa sola bakınır, bir mucize bekler. Çerçeve sürekli bozulur ve yeniden yapılır. Kameraya yansıyan huzursuzluk ve gerginlik seyirciye de yansır. Kurgu da hızlanmış, planlar kısalmıştır. Kız "bana dokunmayın" diye bağırmaya başladığı anda etraftaki bütün erkekler kızı azarlamaya ve kızdan hesap sormaya başlarlar. Kız oradan kaçmayı başarır ve stadın içine doğru koşar. Panahi de elinde kamerasıyla kızın peşinden koşmaktadır fakat araları açılır ve açı genişler, biz olayları daha geniş bir açıdan izlemeye başlarız. O sırada bir asker kızı yakalar ve yere çöktürür, etraftaki erkekler kızdan bir-iki adım uzaktadır fakat merakla olayları izle-





dikleri için daha fazla uzaklaşmazlar ve kızın etrafında bir halka oluştururlar. Askerin çökerttiği kız etrafındaki erkeklerle beraber adeta daire şeklinde bir çukur oluşturur çerçevede. Kız bir anlamda stadyuma meteor ya da bomba gibi düşmüş olur.

Burada kızı ve bedenini Deleuze ve Guattarici bir anlamda tanımaya başlarız. Kız başka yoğunluklarla ve başka bedenlerle karşılaşmıştır. Bu karşılaşma öncesinde kızın boyutlarını, potansiyelini (ne kadar alan kapladığını ve bu alanda neler yapabileceğini) bilmediğimizi fark ederiz. Bu sahne kızın etrafında kıza ait olarak algıladığımız bir alan yaratır. Bu alan kızın kendi bedeninden çok daha büyüktür. Kız sanki bazı yerleri görünmez olan kocaman bir küredir artık kafamızda. Bu yeni beden kızın organsız-bedenidir; içinde değiştiği, değiştirdiği ve ona ait olan. Sima'nın direniş alanıdır gördüğümüz. Bu sahneden sonra seyirci kendi kültürü ne kadar farklı olursa olsun kızın orada neler hissettiğini anlar. Biz bu çok sıradan görünen deneyimi ilk defa yaşayan bir kızla beraber yaşamış ve aslında ne kadar korkunç bir deneyim olabileceğini anlamış oluruz.

Sonradan tanıdığımız en tecrübeli en pişkin kızların da bir zamanlar bu kız gibi korktuğunu biliriz ve onların bedenini de böyle hayal ederiz. Sima'nın organsız-bedeni kafamızda üzerine bol gelen erkek kıyafeti giymiş her kız için geçerli bir hassasiyet haritası çizer. Kızlar bütünleştikçe organsız-bedenleri genişler, tüm stadyumu kaplar oradan da Tahran sokaklarına akar. Şimdi bu bütünlüğe bakalım.



Ofsayt Pozisyonunda Kurulan Bütünlükler

Bir oyuncu karşı takımın gol çizgisine toptan ve kaleci dışında bir karşı takım oyuncusundan daha yakın duruyorsa, o oyuncu ofsayt pozisyonundadır. Ofsayt pozisyonunda olmak kendi başına suç teşkil etmez (Ofsayt Kuralı). Bir oyuncu bu pozisyondayken kendi takımından biri topa vurur ya da dokunursa ofsayt kuralı çiğnenmiş olur. (Futbol Talimleri ve Teknikleri)

Futbol dünyanın en çok sevilen ve en çok izlenen ekip oyunlarındandır. Ofsayt kuralı ve benzeri kurallarıyla futbolda iyi bir oyuncu olmak futbolcunun en az kendi bireysel çabası ve mahareti kadar içinde bulunduğu ekiple olan uyumuna bağlıdır. Futbolcu sahada kendi bulunduğu yerin ve yapmakta olduğu işin yanı sıra her iki takımın oyuncularının kendisine göre sürekli değişen konumlarını ve yönlerini takip etmek zorundadır. Tüm oyuncuların sürekli hareket halinde olduğu sahada bütün planlar anbean yenilenir. Elbette bu oyun da her oyun gibi kazanmak için oynanır fakat pek çok kültürde iyi futbol oynamak ve iyi futbol izlemek genellikle maçın sonucundan ve karşılaşmanın kimler arasında geçtiğinden bağımsız bir

tutku ve heyecandır. Futbolda en büyük utanç kaynağı rakipten korkmak ve/veya maçtan kaçmaktır. Bu yüzden bazen kaybedeceğimizi bile bile sahaya çıkarız. Her ekip oyununda olduğu gibi bu oyunda da önemli olan takımımızla uyum içinde elimizden geleni yapmak, yılmamak ve birlikte mücadele etmektir. *Ofsayt* futbol sahasını ve oyunun kendisini hiç görmediğimiz bir futbol filmidir. Biz filmde İran-Bahreyn maçı yerine kızlar ve İslami rejim arasında geçen mücadeleyi izleriz. Filmin çoğu stadyumun arkasında kızların gözaltında tutulduğu alanda geçer. Bu alan filmdeki bütünlüklerinin kurulduğu ana mekândır. Takip ettiğimiz ilk kız (Sima) buraya götürüldüğünde orada kendisi gibi yakalanmış başka kızlar olduğunu görürüz. Oradaki kızların telaşlı ya da üzgün olmaması, yakalandıktan sonra ağlamaklı bir halde dolanan Sima'yı epey rahatlatır. Bu yüzden en baştan itibaren aslında orası bir anlamda kızlara hapis olmasına rağmen, mekânda gerilim yoktur. Aksine pek çok sahnede gayet güvenli, alışıldık ve yaşanır bir yere dönüşür. Bu mekânla kurdukları ilişki, diğer bir deyişle mekânla kurdukları Deleuze ve Guattarici bütünlük sayesinde kızlar stadyumu işgal ederler. Özellikle filmin ilk başında kızını arayan babanın bu alana gelip kızını aradığı sahne bu bütünlüğü göze görünür kılar.



Bu sahne kızların tutulduğu yerin yanındaki kemerin altında başlar. Filmin başında rastladığımız baba hâlâ kızını aramaktadır. Stadyumdaki baba dışarıdaki askerlere seslenir. Kızının burada tutuklu bulunduğu ihtimaliyle oraya kadar gelmiştir. Bu sahnenin ilk planında çerçevede çok güçlü bir imge yakalanır. Panahi özel olarak

mekânda herhangi bir düzenleme ya da müdahaleye kalkışmadığı halde, imge oldukça politik hatta kasıtlı gibidir. Bu planda demir parmaklıklar ardında orta ölçekte babayı görürüz. Bu demir parmaklıklar ayrıca filmin en başında Sima stadyuma girerken gördüğümüz ve benzer şekilde hapishaneyi çağrıştıran kapıdaki demir parmaklıklara da gönderme yapar. Baba demirlere dayanmış, hem duygusal hem de fiziksel olarak çökmüş durumdadır. Stadyumun kemeri babanın ardında aşağıya doğru devam eder. Kemerin altı gri ve karanlıktır. Bu kemerin sonunda kocaman bir İran bayrağı asılıdır. Bayrağın ardında da stadyumu doldurmuş binlerce İranlı çok uzakta küçücük yüzlerce nokta olarak çerçeveye girerler. Bu imge sanki film için özel olarak hazırlanmış gibidir. Bu imge bize aslında bariyerle çevrili alanda tutulan kızların değil, o babanın ve beraberinde tüm İran'ın demir parmaklıklar ardında olduğunu söyler. Bu imgeye göre sadece kızlar ve onları bekleyen askerler dışarıdadır. Demir parmaklık imgesi daha sonra birkaç kez daha karşımıza çıkar. Bir diğer sahnede kızlardan biri onbaşıyla sohbet etmeye başladığında (ikisi de yerde oturdukları için) aralarındaki bariyerin demir çubukları ikisinin de görüntüsüne girer. Bu konuşma sırasında hangisinin içerde hangisinin dışarıda olduğunu ayırt edemeyiz. Asker de kız da demir parmaklıklar ardındadır.



Yaşlı ve yorgun baba sonunda askeri ikna edip kızların yanına gelir. Hikâyenin bu noktasında kızlardan birini kaçırdıkları için askerler başlarına geleceklerden korkmakta ve gergindirler. Öte yandan taşra kökenli, naif onbaşının da dediği gibi "Bu Tahranlı kızlar

pek yamandırlar" ve gerçekten çok rahat görünürler; birbirleriyle konuşur, şakalaşır, askerlere takılırlar. Baba kızlara tek tek bakarken kızlardan biri (Gülnaz Farmani) başındaki bayrak ve şapkayla yüzünü gizlemeye çalışır. Adam kızdan yüzünü açmasını isteyince arkasını döner. Gülnaz çerçevenin dışında kalan yerdeki sırt çantasından kara bir çarşaf çıkarıp arkası kameraya dönük bir şekilde bir çırpıda başını örter. Kameraya ve kızını arayan babaya başında örtüsüyle yaklaşıp, adama selam verir. Gülnaz'ın aranan kızın arkadaşı olduğunu öğreniriz. Gülnaz adama kızının yakalanmamayı başardığını ve stadyumda maçı izlemekte olduğunu söyler. Adam çok sinirlenir ve Gülnaz'a vurmaya kalkışır. Fakat askerler ve diğer kızlar adamı tutarlar. Onbaşıyla baba arasında ironik bir diyalog geçer. Asker babaya, "kızlara vurmanın, onları hapsetmenin hiçbir şeyi çözmediğini, bunun durumu sadece kötüye götüreceğini" söyler. O andan itibaren sanki aralarındaki tek kız Gülnaz'mış gibi bir görüntü oluşur. Diğer kızlar erkek-Fatmalar gibi rahat rahat kıkırdaşmaya devam ederlerken o cezalı gibi sessizce bir köşede durur ve kızların tüm çabasına rağmen olan bitene pek karışmaz. Hali ve tavrı tamamen değişmiştir. Fazla ses çıkarmadan gülmeye çalışır. Sanki aralarındaki tek suçlu oymuş gibi başı öne eğiktir. Geleneksel şekilde erkeklerle direkt göz temasından kaçınmaya başlamıştır. Kızlar Gülnaz'ı ayırmaz ve hiçbir şeye zorlamazlar.

Bu sahne boyunca Panahi olaya hiç müdahale etmez. Kamerasıyla babanın arkasında durur; o yürüdükçe yürür, o durunca durur ve olanları izler. Kamera babaya da, kızlara da, askerlere de eşit uzaklıktadır. Gülnaz'ın yakalandığını anladığımız anda bile kıza yaklaşmaz, kızı çerçevede tutmaya çalışmaz. Örneğin çantasına eğildiğinde onu takip etmez. Biz Gülnaz'ı sadece kendini arkadaşının babasına görünmeye hazır hissettiğinde görürüz. Biz bu sahnede o alanı kızlara ait olarak belleriz. Orada başlarına kötü bir şey gelmeyeceğini ve ne olursa olsun birliklerinin bozulmayacağını anlarız. Hatta aslında onbaşı bile açık açık ifade ettiği gibi kızların yanını tutmaktadır. İlk yarıdan galip ayrılırız. Maçı izleyememek dışında kızlar hallerinden gayet memnun, gülüp eğlenmektedirler. Bu alan stadyumun geri kalan her yerinden çok daha emniyetli ve eğlencelidir. Orada olmak içerde devam etmekte olan İran-Bahreyn maçını izlemeye ter-





cih edilir. Kızlar bariyerle çevrili alanı yurt edinmiş olurlar ve bu yurt nereye gitseler yanlarında götürebilecekleri bir yurttur. Şimdi göçebenin hareket halindeki yurduna daha yakından bakalım.

Kızların bu sahnede kurdukları bütünlük hapis tutuldukları yerde rahat etmelerini sağlamakla kalmaz filmin devamında kızlarla birlikte harekete geçmeye hazır hale gelir. Orada, hatta askerleri de katarak, oyunlar oynanır, sohbet edilir, dertleşilir. Kızını arayan baba bile bir köşeye çökmüş sakince maçın bitmesini beklemeye başlamıştır. Kızlar bu mekânı azınlıksal bir biçimde ve kendi potansiyellerini ortaya çıkaracak şekilde ele geçirirler. Bu alanda olanlar bizim için maçtan önemli hale gelir. Görevlilerin elinden kurtulmayı başarmış pek çok kızın içeride maçı izlemekte olduğunu bilmek kızlara da bize de zevk vermektedir. Kızların organsız-bedenleri meteor gibi çarptıkları koca stadyumu kaplamıştır.

Maçın sonuna doğru kızları ahlak zabıtasına teslim edecek olan minibüs gelir. Maç bittiğinde trafik olacağı için şoför erkenden yola çıkmak ister, iki askeri de yanlarına katarak bütün kızları minibü-



se bindirirler. Minibüste maça çatapat vesaire sokarken yakalanmış ve zabıtaya teslim edilecek bir delikanlı da vardır. Delikanlı en çok kızlarla aynı minibüste olmaktan utanır; onun için bu "ölmekten beterdir". Minibüste küçük ölçekli bir İran izleriz. Kimse melek ya da hain değildir, sıradan kişilerin gündelik dertleriyle içli dışlı oluruz. Kızlardan bazıları, özellikle bu işte acemi olanlar çok tedirgindir. Daha tecrübeli kızlar onlara moral verir. Bir mola verilir ve herkes bir şeyler içer. Bu moladan sonra asker radyonun anteniyle uğraşarak maçın parazitsiz dinlenmesi için uğraşır (hatta bir süre eliyle anteni belli bir pozisyonda tutar). O sırada İran'ın maçı aldığını, dolayısıyla dünya kupası için mücadele etmeye hak kazandığını radyodan öğrenirler. Minibüsteki herkes sevinçten deliye döner. Hoplayıp zıplamaya, birbirlerine sarılmaya başlarlar. Sokaklar kutlamak için kendini sokağa atan arabalı ve yaya kadın erkek İranlılarla dolar. Minibüsün önündeki engellerden ve bir şeyler ikram etmek üzere içeri dalan insanlar yüzünden ilerlemesi mümkün olmaz. Halk galeyana gelip askerleri göbek attırmak üzere dışarı çekince, kızlar da kutlamalara katılmak için dışarı çıkar ve kalabalığa karışırlar.



Devlete ait bir araç olarak yola çıkan minibüs kendini akışa bırakmış, birbirinden çok farklı kalabalıkları (içindeki tutukluları ve dışarıda kutlama yapan halkı) birbirine karıştırmış ve Deleuze ve Guattarici bir oluş mekânına dönüşmüştür. Halk minibüsün içine dolar, minibüsün içindekiler de dışarı çıkarlar. Onbaşı bu esnada baklava yiyip göbek atmaktadır. Sokaktaki kalabalık hep bir ağızdan *Ey İran*'ı söylemektedir. *Ey İran* Hossein Gol-e-Golab'ın 1946' da sözlerini yazdığı ve Şahlık İranı'yla İslami rejim arasındaki geçiş döneminde kısa bir süre kullanılmış bir marştır. Hiçbir zaman milli marş ilan edilmemiştir. *Ey İran* tarafsız bir marştır. Ne devrilen şahın dönemini ne de yeni İslami düzeni kutsar. İran'ın doğasına ve sanatına ithaf edilmiş sözleri Panahi'nin deyimiyle "bir bireyin kendi evine bakışıdır" (Turnbull 2007).

Ey İran, ey mücevherlerle bezenmiş ülke
Ey İran, toprağın sanatın kaynağı...

Tahran sokaklarına davet edildiğimiz yegâne sahnede zafer coşkusuyla birbirine sarılan, dans eden, birbirlerine sürekli bir şeyler ikram eden coşkulu ve mutlu kadın erkek İranlılarla karşılaşırız. Kadın sesleri ve kadın kahkahaları duyarız. Biz de bu kalabalığın bir parçası olmak isteriz. Panahi geleneksel toplumsal cinsiyetin rolünü mekândan söküp atmıştır. Mekân kadınlı erkekli grupların coşkusuna kalır. Kalabalığa karışan kızların başına kötü bir şey geleceğinden endişe duymayız. Aksine kızlar kalabalıkta gözden kaybolunca onlar için seviniriz. Kızlar hiçbir yıkıcı güce başvurmadan

kendi potansiyellerini görür ve korkularını yenerler. En son sahnede tüm Tahran (hatta dolayısıyla tüm İran) kızlar için güvenli bir yere dönüşür kafamızda. Kızların kadın-oluş deneyimi tüm ülkeyi sarmış, tüm İran onların organsız-bedenine dahil olmuştur. İyi bir ekiple neler neler başarabileceğimizi Panahi sayesinde görmüş oluruz.

Kadın kutudan tek başına çıkabilir, kendi başına sokaklarda harekete geçebilir, fakat azınlıksalın alanında kalabilmek ve göçebe hayatı devam ettirebilmek için takım ruhu ve coşkusuyla hareket eden iyi bir ekibe ihtiyaç vardır. Tahranlı kızlar bizi yola çıkarmış, işin gerisi bize kalmıştır.

KİTABIN SONU, YOLUN BAŞI

Gelecek daima hareket halindedir.

Yoda, *Yıldız Savaşları Bölüm 5: İmparator*,
Irvin Kershner, 1980.

Bu kitap boyunca pek çok yaratıcı-yönetmenin davetine kapılıp pek çok kadın karakterin mahremine girdik. Yolculuğumuz *Allegro*'yla başladı. Bu filmde kadının kapalı tutulduğu kutuya, kendisi pek de istekli olmadığı halde girdik; *Diğerleri*'nde bu kutunun içinde neler döndüğüne yakından baktık; *Kader*'de kapatılmış olduğumuz kutulardan bir karasevda sayesinde çıkmayı başardık. Dışarıda hareket etmek zorluydu: *Konuş Onunla*'da hastanede ancak toparlanıp ayağa kalktık, *On*'da arabamızla dolaşmaya başladık, sonunda *İki Genç Kız*'dan cesaret alıp kendimizi sokaklara attık. Sokaklarda kavgadan başımızı alamadık: Önce *İklimler*'de bir adama, sonra *Dogville*'de bütün bir kasabaya, en sonunda da *Ofsayt*'ta koca bir ülkeye kafa tuttuk. Bu kitapta Danimarka'da asla içinden çıkamayacağımızı sandığımız bir kâbustan uyanıp uzun yollar aştıktan sonra Tahran sokaklarında coşkulu bir kalabalık sayesinde nihayet özgürlüğümüze kavuştuk. Kadın karakterler eşliğinde çıktığımız yolculuk burada sona eriyor.

Bu yolculukta sizi şizoanalitik kavramlar yardımıyla feminist ve ulusötesi filmlerde azınlıksal kadınla tanıştırıp ona ait direniş mekânlarına davet ettim. Örnek filmler ve sahnelerde gördüğümüz gibi kadın karakterin mekânla ve mekândakilerle kurduğu göçebe bütünlükler bu azınlıksal direnişe imkân verdi. Kadının göçebeliğinin ataerkil düzenin temellerini nasıl kolayca sarsabildiğini, benzer kadın karakterleri ve benzer baskıcı düzenleri anlatan bütün örneklerde gördük. Bu örneklerin birbirinden farklı kültürleri, inanç ve gelenekleri olan ülkelerden seçilmiş bağımsız filmler olması bize film-

ler arasında başka benzerlikleri de fark etme fırsatı verdi. Ulusötesi mekânlarda geçen bu hikâyelerin, üretildikleri kültürlerin ve filmlerin yaratıcı-yönetmenlerinin arasındaki şaşırtıcı ortaklık ve devamlılıklar, filmleri birbirleriyle ilişkili bir biçimde okumamıza olanak sağladı.

Hafıza, Hareket ve Sınırlar adlı üç bölümde, göçebeliğe geçişin üç farklı aşamasına ve kadının azınlıksal mücadelesini sürdürdüğü üç farklı tür mekâna odaklandım. İlk bölümde kadın hafızasını iyice yoklayıp bir kutuya kapatıldığını anlar ve anlar anlamaz da bu kutudan çıkar. İkinci bölümde hiç de alışık olmadığı dışarının koşullarına ayak uydurmaya çalışır. Son bölümde göçebe hayata uyum sağlamak için pek çok yol dener. Ataerkil düzenin ezberini bozar, onun hükmettiği alanın dışına çıkmayı ve onsuz var olmayı başarır. Huzurlu bir evin olmadığı bu hikâyelerde kadınların kendi bedenlerinin etrafında onlarla birlikte hareket eden bir yaşam alanı oluşturduğunu gördük. Bu göçebe alanda kimlikler, tanımlar ve değerler sürekli değişim halindedirler. Hikâyelerde kimi zaman bize mutlak doğru olarak ezberletilmiş fikirlerin ne kadar yanlış olduğunu gördük, kimi zaman çok yanlış sandığımız şeylerin insanların hayatını kurtardığına şahit olduk. Dost bildiklerimizden kazık yedik, düşman belledeklerimizle el ele yürüdük. Eninde sonunda ataerkil düzenin ideal evimizmiş gibi sunduğu hapisten kaçmayı başardık.

Bu benim için de uzun vadeli ve oldukça ciddi bir ilişkinin sonu. İlk olarak 2005 yılında bir doktora tezi önerisi olarak İstanbul'da yazmaya başladığım bu çalışmanın kaderi, uzun soluklu ve inatçı bütün projeler gibi, içinden geçtiği filmlerde tanıştığımız kadınlarınkinden çok da farklı değil. Her doktora tezi gibi benimki de kimi zaman yapacak daha iyi bir işim olmadığı için, kimi zamansa tek yapmak istediğim bu olduğu için, yani bazen büyük sıkıntıyla bazen büyük coşkuyla yazıldı. St Andrews'ta ve dışında; Orkney'de, Tokyo'da, İzmir'de, Atlanta'da, yollarda, düğünlerde, yeri geldiğinde göz kalemiyle peçeteler üzerine alınmış notlarda, bazen geceyarısı beni en tatlı uykumdan uyandırıp macerasına devam etti. Şimdi veda zamanı. İdris kaptanın dediği gibi: "Nerde kalmıştık?"

KAYNAKÇA

Allinson, Mark (2001) *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar*, Londra, New York: I.B.Tauris Publishers.

Almodóvar, Pedro (2002) "Extracts from a self interview..."; www.indielondon.co.uk/film/talk_to_her_almodov.html (erişim: Kasım 2009).

Anderson, Benedict (1983) *Imagined Communities: Reflections On the Origin and Spread of Nationalism*, Londra: Verso, 2010; Türkçesi: *Hayali Cemaatler*, çev. İskender Savaşır, İstanbul: Metis, 2004.

Andrew, Geoff (2002) Yorum: *Konuş Onunla*; www.timeout.com/film/reviews/78931/talk_to_her.html (erişim: Temmuz 2010).

Andrew, Geoff (2005) Söyleşi: Abbas Kiarostami; www.guardian.co.uk/film/2005/apr/28/hayfilmfestival2005.guardianhayfestival (erişim: Kasım 2009).

Anzieu, Didier (1989) *Deri-Ben (Le Moi-Peau)*, çev. Nesrin Tura Demiryontan, İstanbul: Metis, 2008

Appadurai, Arjun (1990) "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy", *Theory, Culture and Society*, Londra, Newbury Park ve Yeni Delhi: SAGE, c. 7, s. 295-310.

Arroyo, Jose (2002) Söyleşi: Pedro Almodóvar; film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,,766918,00.html (erişim: Ocak 2008).

Ataman, Kutluğ (2010) İstanbul Modern Sergi Tanıtım Yazısı (Anonim): *The Enemy Inside Me*; www.istanbulmodern.org/en/exhibitions/past-exhibitions/kutlug-ataman-the-enemy-inside-me_722.html (erişim: Haziran 2012).

Bachelard, Gaston (1958) *The Poetics of Space: The Classical Look at How We Experience Intimate Places*, Boston: Beacon Press, 1994; Türkçesi: *Uzamın Poetikası*, çev. Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki, 2008.

Badawi, Leila (1994) "Islam", *Women in Religion* içinde, Jean Holm ve John Bowker (haz.), Londra, New York: Pinter Publishers.

Biadrowski, Steve (2008) Yorum: *Diğerleri*; cinefantastiqueonline.com/2008/04/27/film-dvd-review-the-others-2001/ (erişim: Ekim 2008).

Bitel, Anton (2007a) Yorum: *Allegro*; www.channel4.com/film/reviews/film.jsp?id=158175 (erişim: Ekim 2008).

Bitel, Anton (2007b) Yorum: *Climates*; www.channel4.com/film/reviews/film.jsp?id=160163&section=review&page=all#reviewnav (erişim: Kasım 2008).

Bjorkman, Stig (2004) Söyleşi: Lars von Trier "It was like a nursery - but 20 times Worse"; www.guardian.co.uk/film/2004/jan/12/1 (erişim: Kasım 2008).

Blackwelder, Rob (2001) Söyleşi: Alejandro Amenábar "From The 'Eyes' To *The Others*"; splicedwire.com/01features/aamenabar.html (erişim: Ekim 2008).

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

Bogue, Ronald (2003) *Deleuze on Cinema*, New York ve Londra: Routledge.

Brook, Barbara (1999) *Feminist Perspectives on the Body*, Essex: Pearson Education Limited.

Brown, Todd (2005) Söyleşi: Christoffer Boe twitchfilm.net/site/view/christoffer-boe-interview/ (erişim: Ekim 2008).

Buchanan, Ian ve MacCormack, Patricia (2008) *Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema*, New York, Londra: Continuum.

Catsoulis, Jeannette (2005) "Rich with meaning or a sublime prank, Dogville gets to you"; uk.rottentomatoes.com/m/dogville/articles/1371394/rich_with_meaning_or_a_sublime_prank_dogville_gets_to_you (erişim: Nisan 2010).

Chase, Andrea (2003) Yorum: *Diğerleri*; www.killermovies.com (erişim: Ekim 2008).

Christensen, Ove (2000) "Authentic Illusions – The Aesthetics of Dogma 95"; P.O.V. No.10: *Aspects of Dogma, On the Dogma Movement in General*; pov.imv.au.dk/Issue_10/section_4/artc2A.html (erişim: Ocak 2009).

Colebrook, Claire (2000) "Introduction", *Deleuze and Feminist Theory*, Ian Buchanan ve Claire Colebrook (haz.), Edinburgh: Edinburgh UP.

Colman, Felicity (2007) "In Search of Anxious Time", *Senses of Cinema*; archive.sensesofcinema.com/contents/books/07/44/deleuze-cinemaidentity.html (erişim: Ağustos 2010).

Corrigan, Timothy (1991) *A cinema without walls: movies and culture after Vietnam*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers UP, s. 101-36.

Crowther, Jane (2001) *The Others* Hakkında Söyleşi: Alejandro Amenábar; www.bbc.co.uk/films/2001/10/11/alejandro_amenabar_2001_interview.shtml (erişim: Ekim 2008).

Dawson, Nick (2007) Söyleşi: Christoffer Boe; filmmakermagazine.com/directorinterviews/2007/05/christoffer-boe-allegro.php (erişim: Ekim 2008).

De Valck, Marijke (2007) *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinema*, Amsterdam: Amsterdam UP.

Del Río, Elena (2008) *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*, Edinburgh: Edinburgh UP.

Del Río, Álvaro, Constanza ve García Mainar, Luis M. (haz.) 2004 *Memory, Imagination, And Desire In Contemporary Anglo-American Literature And Film*, Heidelberg: Universitätsverlag.

Deleuze, Gilles (1969) *The Logic of Sense*, çev. Mark Lester, Londra, New York: Continuum, 2004.

— (1983) *Cinema 1: The Movement Image*, çev. Hugh Tomlinson ve Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

— (1985) *Cinema 2: The Time-Image*, çev. Hugh Tomlinson ve Robert Galeta, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix (1972) *Anti-Oedipus*, çev. Robert Hurley, Mark Seem ve Helen R. Lane, Londra: Continuum International Publishing Group Ltd., 2004.

— (1975) *Kafka Toward a Minor Literature*, çev. Dana Polan, Minneapolis, Londra: University of Minnesota Press, 1986; Türkçesi: *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, çev. Işık Ergüden, Özgür Uçkan, İstanbul: YKY, 2008.

— (1980) *A Thousand Plateaus*, çev. Brian Massumi, Londra: Continuum, 2004.

— (1991) *What is philosophy?*, çev. Hugh Tomlinson ve Graham Burchill, Londra, New York: Verso, 1994; Türkçesi: *Felsefe Nedir?*, çev. Turhan Ilgaz, İstanbul: YKY, 2006.

Detloff, Madelyn (2009) *The Persistence of Modernism: Loss and Mourning in the Twentieth Century*, Cambridge, New York: Cambridge Univ. P.

Ditmars, Hadani (1997) "Talking Too Much With Men: From Angels in Paris to Martyrs in Tehran, Hadani Ditmars on İranian Directors and the Fajr Film Festival", *Sight and Sound* (Londra), cilt 7, no. 4, Nisan, s. 10-12.

Domingo, Pilar Ballarín (2007) "Producir los Cuerpos de las Mujeres", *Cuerpos de Mujeres: Miradas, Representationes e Identitades* içinde, Granada: Colección Feminae EUG, s. 91-93.

Elsaesser, Thomas (1972) "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama", *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* içinde, Christine Gledhill (haz.), Londra: BFI Publishing, 1987.

Espiritu, Pascal (A.K.A. acquarello) (2006) Yorum: *İklimler*; filmref.com/journal/archives/2006/10/climates_2006.html#comments (erişim: Nisan 2010).

Fekri, Reem (2008) "An interview with Kutluğ Ataman, winner of the Abraaj Capital Prize"; www.artdubai.ae/journal/2009/january/kutlug_ataman.html (erişim: Kasım 2009).

Ferraro, Michael (2006) Yorum: *Allegro*; www.filmthreat.com/index.php?section=reviews&Id=8483 (erişim: Ekim 2008).

Foucault, Michel (1972) "Preface", *Anti-Oedipus* içinde, Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix, çev. Robert Hurley, Mark Seem ve Helen R. Lane, Londra: Continuum, 2004.

Frodon, Jean Michel (2001) "The Universal Iranian: A Review of the Filmography of Director Abbas Kiarostami", *SAIS Review*, cilt XXI, no. 2, Sonbahar-Yaz 2001, s. 217-24.

Fuss, Diana (1989) *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference*, New York, Londra: Routledge.

Giddens, Anthony (1992) *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, Cambridge: Polity Press; Türkçesi: *Mahremiyetin Dönüşümü*, çev. İdris Şahin, İstanbul: Ayrıntı, 2010.

Gonsalves, Rob (2004) Yorum: *Dogville*; efilmcritic.com/review.php?movie=8122&reviewer=416 (erişim: Nisan 2010).

Grainge, Paul (haz.) (2003) *Memory and Popular Film*, Manchester, New York: Manchester UP.

Grant, Catherine (2001) "www.auteur.com", *Screen*, 41:1, Bahar, s. 101-8.

Grosz, Elizabeth (1994) *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington ve Indianapolis: Indiana UP.

Gürbilek, Nurdan (1998) *Ev Ödevi*, İstanbul: Metis, 2005.

Heath, Stephen (1981) *Questions of Cinema*, Londra: Macmillan.

Hjort, Mette (2000) "Themes of Nation", *Cinema and Nation* içinde, Mette Hjort ve Scott MacKenzie (haz.), Londra ve New York: Routledge.

— (2003) "The Globalisation of Dogma: The Dynamics of Metaculture and Counter Publicity", *Purity and Provocation* içinde, Mette Hjort ve Scott MacKenzie (haz.), Londra: BFI.

Holden, Stephen (2007) Yorum: *Allegro* "Negotiating a Shadow World, With Bumps"; movies.nytimes.com/2007/05/09/movies/09alle.html?ex=1210305600& amp;en=4bcde0f3a18c3f90&ei=5083&amp (erişim: Ekim 2008).

Holland, Eugene W. (1999) *Deleuze and Guattari's Anti Oedipus: Introduction to Schizoanalysis*, Londra, New York: Routledge; Türkçesi: *Deleuze ve Guattari'nin Anti-Oedipus'u*, çev. Ali Utku, Mukadder Erkan, İstanbul: Otonom, 2007.

Hollinger, Karen (1998) *In the Company of Women: Contemporary Female Friendship Films*, Minneapolis, Londra: University of Minnesota Press.

Holm, D. K. (2002) Yorum: *Konuş Onunla*; www.dvdtalk.com (erişim: Mart 2008).

Humm, Maggie (1997) *Feminism and Film*, Edinburgh: Edinburgh UP, Bloomington ve Indianapolis: Indiana UP.

Irigaray, Luce (1977) "Mechanics of Fluid", 106-19; "This Sex Which Is Not One", 23-34, *This Sex Which is not One* içinde, Ithaca, New York: Cornell UP, 1985.

Jafaar, Ali (2007) Söyleşi: Nuri Bilge Ceylan "Snow better blues", *Sight & Sound*, cilt 17, no. 2; www.nbcfilm.com/iklimler/press_sightandsoundinterview.php (erişim: Kasım 2008).

Kaplan, Caren (1987) "Deterritorializations: The Rewriting of Home and Exile in Western Feminist Discourse", *Cultural Critique* University of Minnesota Press, No. 6, Bahar 1987, s. 187-98.

Kandiyoti, Deniz (1987) *Cariyeler Bacılar: Yurttaşlar Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, İstanbul: Metis.

Kennedy, Barbara M. (2002) *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation*, Edinburgh: Edinburgh UP.

Khazeni, Dorna (2007) "The Beautiful Game"; www.laweekly.com/2007-03-22/film-tv/the-beautiful-game/ (erişim: Kasım 2008).

Kinder, Marsha (2004) "Reinventing the Motherland: Almodóvar's Brain-Dead Trilogy", *Film Quarterly*, cilt 85, no. 2, s. 9-25.

Kortun, Vasıf (1999) *Kutluğ Ataman - Women Who Wear Wigs – Review*, Art Journal, kış; findarticles.com/p/articles/mi_m0425/is_4_58/ai_59552685 BNET (erişim: Mart 2008).

Lahiji, Shahla (2002) "Chaste Dolls and Unchaste Dolls: Women in Iranian Cinema since 1979", *The New Iranian Cinema Politics Representation and Identity* içinde, Richard Tapper (haz.), Londra, New York: I.B.Tauris.

Lefebvre, Henri (1974) *The Production of Space*, çev. Donald Nicholson-Smith, Oxford ve Berlin: Blackwell, 2003.

Levy, Emanuel (2007) Yorum: *Diğerleri*; www.emanuellevy.com (erişim: Ekim 2008).

Lorraine, Tamsin (1999) *Irigaray and Deleuze: Experiments in Visceral Philosophy*, Ithaca ve Londra: Cornell UP.

Marangoly George, Rosemary (1996) *The Politics of Home: Postcolonial Relocations and Twentieth Century Fiction*, Cambridge, New York, Melbourn: Cambridge UP.

Marciniak, Katarzyna (2006) *Alienhood: Citizenship, Exile and the Logic of Difference*, Minneapolis ve Londra: University of Minnesota Press.

Marks, Laura (2000) *The Skin of The Film: Intercultural Cinema, Embodiment and The Senses*, Durham ve Londra: Duke UP.

Marsh, Steven (2006) "Pedro Almodóvar"; www.sensesofcinema.com/contents/directors/06/almodovar.html (erişim: Ocak 2008).

Martin-Jones, David (2006) *Deleuze, Cinema and National Identity*, Edinburgh: Edinburgh UP.

Martin-Jones, David ve Sutton, Damien (2008) *Deleuze Reframed*, Londra ve New York: I.B. Tauris.

Matheou, Demetrios (2004) "*Dogville*: It's All About Love"; www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/dogvillebrits-allabout-love-757054.html (erişim: Kasım 2008).

McKay, Brian (2003) Yorum: *Diğerleri*; efilmcritic.com (erişim: Ekim 2008).

Message, Kylie (2005) *The Deleuze Dictionary*, Adrian Parr (haz.), New York: Columbia UP.

Mir-Hosseini, Ziba (2007) "Negotiating the Forbidden: On Women and Sexual Love in Iranian Cinema", *Comparative Studies of South Asia, Africa and Middle East*, cilt 27, no. 3, s. 613-9.

Mohammadi, Majid (2007) "Iranian Women and the Civil Rights Movement in Iran: Feminism Interacted", *Journal of International Women's Studies* cilt 9, no. 1.

Morrow, Fiona (2004) "Lars von Trier: The Dogmatic Great Dane"; www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/lars-von-trier-thedogmatic-great-dane-574947.html (erişim: Kasım 2008).

Mottram, James (2003) Yorum: *Dogville*; www.channel4.com/film/reviews/film.jsp?id=118131&section=review&page=all (erişim: Kasım 2008).

Mulvey, Laura (1992) "Pandora: Topographies of the Mask and Curiosity", *Sexuality and Space* içinde, Beatriz Colomina (haz.), Princeton: Princeton Architectural Press.

Naficy, Hamid (1994) "Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre", *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media* içinde, Ella Shohat ve Robert Stam (haz.), New Brunswick, New Jersey ve Londra: Rutgers UP, 2003.

Nugent, Ann (1992) "The Green Table and Café Müller", *Dance Now 1*, no. 3, s. 34-41; prelectur.stanford.edu/lecturers/bausch/cafe_m.html (erişim: Nisan 2012).

Ofsayt Kuralı (Offside Ref) www.offside-ref.co.uk/laws/l1-offside-rule/detailed/ND (erişim: Ocak 2009).

Özgüven, Fatih (2006a) Yorum: *Two Girls*; www.moonandstarsproject.org/fests/2006_filmfest_iki_genc_kiz.shtml (erişim: Ocak 2008).

— (2006b) "Hava Serin, İklim Aynı", 26.10.2006 tarihli *Radikal*.

— (2009) "Pina Bausch'u Düşünürken", 02.07.2009 tarihli *Radikal*.

— (2011) "'68 Olurken Olanlar", 05.05.2011 tarihli *Radikal*.

Öperli, Nadir ve Yücel, Fırat (2006) Söyleşi: Zeki Demirkubuz; www.altyazi.net/kasim06/zeki.html (erişim: Ekim 2008).

Penley, Constance (1988, haz.) "The Lady Doesn't Vanish: Feminism and Film Theory", *Feminism and Film Theory* içinde, Londra: BFI; New York: Routledge s. 1-25.

Peters, Patrick (2007) Yorum: *İklimler*; www.empireonline.com/reviews/ReviewComplete.asp?FID=134753 (erişim: Kasım 2008).

Phoenix Cinema (2007) Anonim Yorum: *Duvar* (*The Wall*); phoenixcinema.wordpress.com/2007/09/02/the-wall/ (erişim: Nisan 2010).

Pierce, Nev (2004) Yorum: *Dogville*; www.bbc.co.uk/films/2004/01/06/dogville_2004_review.shtml (erişim: Nisan 2010).

Pisters, Patricia (2003) *The Matrix Of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory: Cultural Memory in the Present*, Stanford: Stanford UP.

Plain, Gill (2006) *John Mills and British Cinema: Masculinity, Identity and Nation*, Edinburgh: Edinburgh UP.

Powell, Anna (2005) *Deleuze and Horror Film*, Edinburgh: Edinburgh UP.

Pritchard, Elizabeth A. (2000) "The Way out West: Development and the Rhetoric of Mobility in Postmodern Feminist Theory", *Hypatia*, cilt 15, no. 3, Blackwell; www.jstor.org/stable/3810524 (erişim: Ağustos 2010).

Ross, Janice (1999) "Difficult Dances: The Choreography of Pina Bausch"; prelectur.stanford.edu/lecturers/bausch/ (erişim: Nisan 2012).

Russell, Jamie (2002) Yorum: *On*; www.bbc.co.uk/films/2002/09/10/ten_2002_review.shtml (erişim: Kasım 2009).

Saeed-Vafa, Mehrnaz (2002) "Location (Physical Space) and Cultural Identity in Iranian Films", *The New Iranian Cinema Politics Representation and Identity* içinde, Richard Tapper (haz.), Londra ve New York: I.B.Tauris.

Sandell, Alex (2002) Yorum: *Konuş Onunla*; www.juicycerebellum.com/200255.htm (erişim: Temmuz 2010).

Schepelern, Peter (2003) "The Dogma Manifesto: Antecedents and Extensions", *Purity and Provocation: Dogma '95*, Mette Hjort ve Scott MacKenzie (haz.), Londra: BFI.

Schimanski, Johan ve Wolfe, Stephen (2007) *Border Poetics De-Limited* Hannover: Wehrhahn.

Shaviro, Steven (1993) *The Cinematic Body*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

Shiloh, Ilana (2005) "*Breaking the Waves*; *Dancer in the Dark*; *Dogville*", *Modern Language Studies*, cilt 35, no. 1, bahar, s. 84-88; www.jstor.org/stable/30039812 (erişim: Nisan 2010).

Shohat, Ella (1999) "By the Bitstream of Babylon: Cyber Frontiers and Diasporic Vistas", *Home, Exile, Homeland: Film, Media and the Politics of Place* içinde, Hamid Naficy (haz.), New York, Londra: Routledge.

Siim, Birte (2000) *Gender and Citizenship: Politics and Agency in France, Britain and Denmark*, Cambridge: Cambridge University Press.

Smith, Neil (2001) Yorum: *Diğerleri*; www.bbc.co.uk/films/2001/10/16/the_others_2001_review.shtml (erişim: Ekim 2008).

Futbol Talimleri ve Teknikleri (Soccer Drills and Techniques); www.soccer-drills-and-techniques.com/soccer-offside-rules.html#2 (erişim: Ocak 2009).

Stevenson, Jack (2003) *Dogme Uncut: Lars von Trier, Thomas Vintenberg, and the Gang That Took on Hollywood*, Santa Monica: Santa Monica P.

Synnot, Anthony (1993) *The Body Social: Symbolism, Self and Society*, Londra ve New York: Routledge.

Triana-Toribio, Nuria (2003) *Spanish National Cinema*, Londra, New York: Routledge.

Turnbull, John (2007) "Offside trap: Iranian women, in Panahi's film, move beyond a Boundary"; www.theglobalgame.com/blog/2007/03/offside-trap-iranian-women-in-panahisfilm-move-beyond-a-boundary/ (erişim: Kasım 2008).

Valentine, Gill (1999) "Imagined Geographies: Geographical Knowledges of Self and Other in Everyday Life", *Human Geography Today* içinde, Doreen Massey, Joan Allen, Philip Sarre (haz.), Cambridge: Polity Press; Malden, Mass: Blackwell Publishers, s. 47-62.

Vernon, Kathleen M. (1993) "Melodrama against Itself: Pedro Almodóvar's *What Have I Done to Deserve This*?", *Film Quarterly*, cilt 46, no. 3, s. 28-40.

Wahl, Elizabeth Susan (1999) *Invisible Relations: Representations of Female Intimacy in the Age of Enlightenment*, Stanford, CA: Stanford UP.

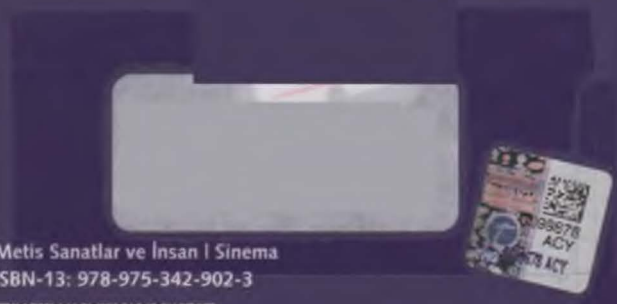
Wood, Robin (2006) "Climates and other disasters: Robin Wood on the films of Nuri Bilge Ceylan", *Artforum;* www.nbcfilm.com/iklimler/press_artforum.php (erişim: Kasım 2008).

Serazer Pekerman

Film Dilinde Mahrem

İspanya, İran, Danimarka ve Türkiye'nin, Almadóvar, Kiarostami, Lars von Trier, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan gibi öne çıkan yaratıcı-yönetmenleri tarafından üretilmiş kadın merkezli filmlerin ortak özellikleri üzerine yetkin bir inceleme. Pekerman hikâyelerin merkezinde yer alan kadınlara odaklanıyor ve bu karakterlerin film mekânıyla kurduğu bağlara, Deleuze ve Guattari'nin geliştirdiği şizoanaliz perspektifinden, "kadın-oluş" ve "azınlıksal" kavramlarının imkânlarından yararlanarak bakıyor.

Bu hikâyelerdeki kadınlar kendine ait huzurlu bir evi olmayan, ya yaşanmaz bir evden nasıl çıkacağını bilemeyen ya da erkek egemen kamusal/ulusal alanda bir köşeye kıstırılmış kadınlar. Bazıları tam da bu tür kıstırılmışlıkları anlattığı için eleştirilmiş, hatta zaman zaman "kadın düşmanı" olmakla suçlanmış olan bu filmlere başka türlü de bakabileceğimizi gösteriyor Pekerman: Film mekânıyla kurduğu bir tür bağın, kadına, içinde bulunduğu (ya da zorla tutulduğu) alanda var olabilmesini ve kendisine uygulanan ataerkil baskılara direnebilmesini sağlayan bir yer açtığını ileri sürüyor. Hem film analizi hem de feminist kültürel çalışmalar alanına önemli ve özgün bir katkı.



Metis Sanatlar ve İnsan | Sinema
ISBN-13: 978-975-342-902-3

Metis Yayınları
www.metiskitap.com