
Feride Çiçekoğlu
İsyankâr Şehir
GEZİ SONRASI
İSTANBUL FİLMLERİNDE
MAHREM-İSYAN
metis
Feride Çiçekoğlu | İsyankâr Şehir

Feride Çiçekoğlu

İsyankâr Şehir

Gezi Sonrası İstanbul Filmlerinde Mahrem-İsyan

Feride Çiçekoğlu, ODTÜ Mimarlık Bölümü'nden mezun oldu. Yüksek lisans tezini çevre psikolojisi üzerine yazdı. Pennsylvania Üniversitesi'ndeki doktora tezinin konusu ise ütopyalar ve ideal şehirlerdi. 1980 askeri darbesinin ardından dört yılını cezaevinde geçirdi. İlk kitabı *Uçurtmayı Vurmasınlar* (Can, 1986) bu dönemin verdiği esinle yazılmıştır. Bu kitabından uyarladığı ilk senaryosuyla 1989'da Altın Portakal ödülünü aldı. Senaryosunu yönetmenle ortak olarak yazdığı *Umuda Yolculuk* filmine 1991'de en iyi yabancı film dalında Oscar (Akademi ödülü) verildi. Ardından yazdığı *Tarlabaşı Tarlabaşı, Baharın Bittiği Yer* ve *Suyun Öte Yanı* gibi çeşitli senaryoları peş peşe filme alındı. Önce senaryo olarak yazdığı *Suyun Öte Yanı*'nı filmin çekilmesinden sonra öykü olarak kaleme aldı ve art arda öykü kitapları yayımladı. *Sizin Hiç Babanız Öldü mü* (Can, 1991) *Suyun Öte Yanı* (Can, 1992) *100'lük Ülkeden Mektuplar* (Can, 1996) ile edebiyata ağırlık verdi ve *İstanbul* dergisinin yayın yönetmenliğini üstlendi. Daha sonra çeşitli akademik dergilerde ve derleme kitaplarda yayımlanan makalelerinde temsil biçimleri arasındaki ilişkileri ele alan Çiçekoğlu, halen İstanbul Bilgi Üniversitesi Sinema-TV Bölümü'nde öğretim üyesidir. Metis'te yazarın *Vesikalı Şehir* (2007) ve *Şehrin İtirazı* (2015) kitapları yayımlandı.

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

Metis Sanatlar ve İnsan | Sinema

İsyankâr Şehir
Gezi Sonrası İstanbul Filmlerinde
Mahrem-İsyan
Feride Çiçekoğlu

© Feride Çiçekoğlu, 2019
© Metis Yayınları, 2019

İlk Basım: Mart 2019

Yayıma Hazırlayanlar: Yeşim Tabak, Semih Sökmen
Kapak Fotoğrafları: *Mustang*, Deniz Gamze Ergüven, 2015.
Kitap Tasarım: Feride Çiçekoğlu, Semih Sökmen

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

ISBN-13: 978-605-316-156-1

Eserin bütünüyle ya da kısmen fotokopisinin çekilmesi, mekanik ya da elektronik araçlarla çoğaltılması, kopyalanarak internette ya da herhangi bir veri saklama cihazında bulundurulması, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun hükümlerine aykırıdır ve hak sahiplerinin maddi ve manevi haklarının çiğnenmesi anlamına geldiği için suç oluşturmaktadır.

Feride Çiçekoğlu

İsyankâr Şehir

GEZİ SONRASI İSTANBUL FİLMLERİNDE MAHREM-İSYAN

metis

İÇİNDEKİLER

Bu sefer metrobüste... 9

Başlarken 15

Kapalıçarşı 28

1. ZAMANIN RUHU 31

M'den *Babylon Berlin*'e 39
Vesikalı Yarim'den *Kayıp Şehir*'e 44
Sabiha'dan Aysel'e 46

Ihlamur Ağacının Altı 62

2. ŞEHRE ÇIKMAK 65

Nefesim Kesilene Kadar, Emine Emel Balcı, 2015 68
Mustang, Deniz Gamze Ergüven, 2015 80
Toz Bezi, Ahu Öztürk, 2015 95

Abbasağa Parkı 104

3. HANEYE SIKIŞMAK 107

Kasap Havası, Çiğdem Sezgin, 2015 111
Kaygı, Ceylan Özgün Özçelik, 2017 121
Taksim Hold'em, Michael Önder, 2017 133

Yeldeğirmeni 145

Tuzdan Kaide, Burak Çevik, 2018 149

Ada Vapuru 161

Notlar 165
Kitapta Kullanılan Görseller 179
Kaynakça 181


KENDİMİZDEN
BAŞKA
KURTARICI
BEKLEMİYORUZ

Bu sefer metrobüste...

2016 Haziran ayı. En ön sağ taraftaki koltukta oturuyorum. Burası tek kişilik geniş bir yer, ya da bir buçuk kişilik bir koltuk, ama iki kişilik değil. Belki çocuklu kadınlar, engelliler, kilolular için tasarlandı, ya da yer öylesine arttığı için bu genişlikte kalıverdi. Her çeşit neden mümkün çünkü tasarım hatası yüzünden şehir trafiğine ters yönde giden bir toplu taşıma aracından söz ediyoruz: İstanbul'un bağrını bir uçtan öbürüne yarıp geçen metrobüsten.

En ön sağ taraftaki tek kişilik geniş koltuk muhtelif başlıklar altında toplanabilecek metrobüs kavgalarının sık rastlanan sebeplerinden biri: "Kenara çekil de ben de ilişiveriyim" ile başlayıp bir metrobüs klasiği olan "beğenmiyosan inicen, taksiye binicen" ile kreşendo yapan replikler. Geçmiş Haziran'ları bir bir hatırladığım o ilkyaz günü alabildiğine huysuzum ve kavga edecek bahane arıyorum. 2013 Haziranı'ndaki Gezi direnişiyle 2015 Haziran seçimlerinin iyimserliği gitmiş, iptal edilen seçimin, yok sayılan oylarımızın, Temmuz'daki Suruç, Ekim'deki Ankara katliamlarının, peşinden gelen Kasım seçiminin ve sonrasının tortusu üzerimde. 2016 Temmuz ayındaki darbe girişiminin nelere yol açacağını henüz bilmiyorum. İyi ki de bilmiyorum, çünkü zaten kendimi yeterince dışlanmış hissediyorum. Şehir beni dışladıkça ben de şehre hınçlanıyorum. Her binene gözümü dikip biri bana bulaşsın diye beklerken içimden diyorum ki: "Bu şehir benim de şehrim, yeter artık, kenara çekilmiyorum!"

Kolumu hafifçe çekiştiren küçük kızı da "istemez" diye savuşturuyorum. Hemen vazgeçen zarif hali dikkatimi çekince ilk kez dönüp bakıyorum yüzüne; hayır, kâğıt mendil almamı isteyen yeni metrobüs dilencilerinden biri değil, yanıma oturabilir mi diye sormak istemiş. Utanç içinde kenara çekilip yer açıyorum. Kibarca oturuyor. Temiz pak örülmüş, güzel sarı saçları var, incecik bir kız, tüy gibi hafif, hiç ağırlığı yokmuş gibi yanımda.

Kırılgan ama kişilikli buluyorum beden dilini, ruh halimde keskin bir savrulmayla insanlara yeniden sevgi duyuyorum, şükranla bakıyorum ona, ismini sorsam mı diye düşünüyorum, sonra bu sorma eyleminin hiyerarşik, tek yanlı ve buyurgan tonu hoşuma gitmiyor. Ne yani, yanıma oturmasına izin verdim diye onun adını öğrenmeye hak mı kazandım? Hem bakalım o da bana soru sorabilecek mi? Tavrına bakılırsa terbiyelice cevap verecek ama hiçbir şey sormayacak. Sohbeti sürdürebilmek için ben peş peşe basmakalıp sorular sormak zorunda kalacağım.

Duraklar geçiyoruz. İnenler, ama daha çok binenler oluyor. Metrobüsün kalabalıklaştığını fark ediyor, ama inip binenlerle hiç ilgilenmiyorum. Kâh dışarıya, kâh kızın ortadan dikkatle ayrılmış saçlarına, kâkülleri gözüne girmesin diye iki yana simetrik takılmış tokalarına bakıyor, acaba ne sorsam da bir sohbet başlatsam diye düşünüyorum. Derken kızın yanında dikilmekte olan iki erkek bedeni dikkatimi çekiyor. Biri biraz topluca, hafifçe terledikleri belli olan tombul parmaklarını sürekli birbirine sürtüyor; öbürü zayıf, ince uzun parmaklarıyla koltuğun kenarında trampet çalıyor. Ne konuştuklarını duyamıyorum ama aralardaki kesik kesik gülüşlerde tekinsiz bir tını seziyorum. İneceğim durak yaklaşırken başımı aniden kaldırıp gövdelerin üzerindeki kafalara bakıyorum.

Aşağıdan yukarı doğru gördüğüm bu çehrelerde, Weimar dönemindeki Alman ekspresyonist filmlerinin alt açıdan çekilmiş habis ve tehditkâr ifadeleri var. Fritz Lang ve Thea von Harbou'nun senaryosunu birlikte yazdıkları *M* (Fritz Lang, 1931) filminden çıkma tiplere benziyorlar. Tarihinin en karanlık on yılına girmiş kasvetli Berlin'de çocukları öldüren bir seri katil aranırken, sıradan faşizmin yanakları sarkık, kaşları çatık, bakışları karanlık çehreleri. Savaştan yenik çıkmış devletin iktidarsız erkekleri, askerliğe kodlu ezikliği taciz ve tecavüzle aşmaya çalışan. Işığın oyunuyla yüze vuran kokuşmuş, pis ve iğrenç iç dünyalar.

Benim durağa geliyoruz, uzanıp düğmeye basıyorum, yanımdaki narin, sarışın kızdan izin istiyorum, usulca kenara çekiliyor, yerimden kalkıp ön kapıya yaklaşıyorum. Kapı açılıyor, bir basamak iniyorum, ikinci basamağı da inip kapıdan çıkmak üzereyim ki, ayakta duran iki adamdan biri, kilolu olanı "geç bakayım sen şöyle" diye küçük kızı

pencere kenarına doğru yanaştırıp yanına oturuyor, iri gövdesini tüy gibi bedene iyice yapıştırıp kolunu onun boynundan aşırıyor, tam terleyen parmaklarıyla kızın omzunu avuçlamak üzereyken kendi çığlığımı duyuyorum: "Kalk ordan!"

Şoför ve yolcular bana bakıyorlar, kilolu adamın eli havada asılı kalıyor. Küçük kızla göz göze kaldığımız tuhaf bir şaşkınlık ve sessizlik ânı. En yumuşak sesimle, okşar gibi soruyorum: "Nerde annen?" Kız kafasını geriye doğru çevirince metrobüsün içinde bir yerlerde bir anne olduğunu anlayıp ferahlıyor ve tekrar soruyorum: "Adın ne?" "Sibel." Arkalara doğru sesleniyorum: "Sibel'in annesi!"

Kalabalığın arasından çekingen, kısa boylu, çarşaflı bir genç kadın beliriyor. İncecik bilekli narin eliyle kendine yol açarak öne geliyor, usulca teşekkür ediyor bana. Adam kalkmış bu arada, annesi kızının yanına oturuyor, ben iniyorum. Metrobüs hareket ederken dönüp bakıyorum, Sibel'in pencereden bana bakan yüzü zihnimde donup kalıyor.

2016 Haziranı Temmuz'a dönerken Sibel'in pencerede kalan yüzüyle konuşmaya devam ediyorum. Nereye gidiyorlar, anneanneye mi? Tokaları hediye mi, kendi mi seçti? Tokalarındaki uzun simsiyah saçlı kızın adını biliyor mu, Pocahontas filmine gitti mi? Çizgi film seviyor mu? Resim yapıyor mu? Hayalimde Sibel'i büyütüyor, kurslara gönderiyor, portfolyolar hazırlatıyor, animasyon stüdyolarında ona iş arıyorum.

Kendisi çarşafa girmiş ama narin kızına metrobüste sahip çıkmayı akıl edemeyen o gencecik kadının hikâyesini de merak ediyorum. Kızının şimdiki yaşından bir-iki yıl sonra çarşafa sokulmuş ve evlendirilmiş olmalı. Sibel annesi gibi olmaya itiraz ederse başına gelecekleri hayal etmeye çalışıyorum. Onları düşündükçe, tepemizde dikilen o iki adamı neden Weimar döneminin karakterleri olarak gördüğümü daha iyi anlıyorum: 1920'ler Almanyası'nda sokakta tek başına gezen kadınların lanetlendiği özel bir film türü bile var, ki sokak filmi denen bu türe döneceğiz yine. Sokaklara çıkan ve erkek sözü dinlemeyen kadınlar, erkeklerin ve hele yenik erkeklerin korkulu rüyası.

Korkan erkeklerin saldığı korku. Adeta kokusu olan buyurgan bir korku. Meydanlara ve sokaklara el koyan. 2013 Gezi direnişinin ve

12 İSYANKÂR ŞEHİR

2015 Haziran seçimlerinin yarattığı korkuyla şehrin kamusal alanlarını saldırgan ve tehditkâr erkeklere parselleyen, kadınları çekingen ve görünmez olmaya zorlayan, yaşama sevincimizi yok etmeye çalışan hâkim toplumsal iklime duyduğum öfke büyüyor.

İçimde Sibel'in tetiklediği bir isyan var. Sırf son yılların işi değil, daha derinlere giden bir isyan; Sibel'in omzunu kavramak üzereyken havada asılı kalan o terli elin yarattığı, henüz adını koyamadığım bir his. Bastırılmış bir tiksinti, hınç ya da öfke, nedir o, henüz bilmiyorum; iki yılımı alacak bunu çözmem. Haziran 2018'de Polatlı'da kaybolan 8 yaşındaki Eylül Yağlıkara ve Ağrı'da kaybolan 4 yaşındaki Leyla Aydemir aranırken evimizin bahçesindeki kayısı ağacı ve kendi çocukluğum gelecek aklıma. Sonra Kapalıçarşı. Hep o sessizce geçiştirilen tacizler. Ancak o zaman başlayabileceğim yazmaya. Şimdilik Sibel'in yüzü, bir de kendi sesim var aklımda: "Kalk ordan!"

Vesikalı Şehir ve *Şehrin İtirazı* kitaplarını üçlemek için yazmaya niyetlendiğim *İsyankâr Şehir*'i düşünmeye böylece başlıyorum. İstanbul filmlerinde kim neye, nasıl isyan etti ya da edecek, 2016 Haziran ayında henüz pek de bilemeden.

POLIS

sesini
tayyip





Başlarken

Metrobüs macerasının izleri ve vesile olduğu sorular beni *Vesikalı Şehir* ve *Şehrin İtirazı* kitaplarının çıkış noktaları olan dolmuş yolculuklarıma geri götürdü (Çiçekoğlu 2007, 2015).[1] Gece yarıları Taksim'den Bostancı sahil dolmuşuna bindiğim o eski hallerim daha uçarı, daha maceraperest, daha iyimser göründü gözüme. Ne değişmişti arada? Şehrin sokakları kadınlar açısından daha mı güvensiz hale gelmişti? Gezi direnişiyle iktidar alanı sorgulanan, sonrasında şehre yeniden hâkim olmak için saldırgan bir ruh haliyle sesini yükselten, Gezi'nin izini silmek için Taksim'e cami diken iklim miydi bizi boğan? Ya buna karşı isyan? Vardı elbette, "kalk ordan" diyen kendi sesimden belli.

Yaşanan süreci filmler üzerinden düşünmeye başladığımda, yine *Vesikalı Şehir* ile *Şehrin İtirazı*'na döndüm ve her iki kitabı sonlandıran filmlere dair yazdıklarımı hatırladım: "Erkekleri alışılmış gramerin dışına çıkaran ve farklı İstanbulları anlatan *Korkuyorum Anne* bize yeni bir kapı açıyor. Bu kapıdan geçtiğimizde ne bulacağımızı henüz bilemesek de" (Çiçekoğlu 2007: 168). *Korkuyorum Anne* (Reha Erdem, 2004) erkeklik, sünnet ve askerlik konularına daha önceki İstanbul filmlerinden hiç aşina olmadığımız bir pencereden bakıyordu. Korkmayan, ağlamayan, duygularını bastıran ve kimliğini askerlikle tarif eden buyurgan erkekler yerine, İstanbul'un "korkuyorum anne" diyen erkekleriyle tanıştırıyordu bizi. *Vesikalı Şehir* bu farklı bakış açısıyla şehrin yeni imgesinin İstanbul'a dair filmlerde nasıl görüneceğini samimiyetle merak ederken, devam kitabı olan *Şehrin İtirazı* Gezi direnişini Paris'te başlayan 1968 hareketiyle kıyaslıyor, yine bir Reha Erdem filminin (*Şarkı Söyleyen Kadınlar*, 2013) kadınlarından birinin repliğine referansla –"Artık hiç korkmuyorum!"– sözü *8 Haziran*'a (Burak Çevik, 2013) bağlıyordu (Çi-

çekoğlu 2015: 126-31). Sonraki kitabın adı da daha o zamandan belliydi: *İsyankâr Şehir* (Çiçekoğlu 2015: 17).

İsyankâr Şehir artık korkmayan, sokaklara çıkan kadınlarla *Şehrin İtirazı*'nın bıraktığı yerden başlayacaktı, yani Gezi direnişinden.[2] Haziran 2013 Gezi direnişi Türkiye'nin tarihinde ilk kez kadınların ve LGBTİ bireylerin bu ölçekte görünür oldukları, doğrudan patriarkiyi hedef alan güçlü bir isyandı. "Toplumsal cinsiyet, kamusal alan ve direniş" arasındaki ilişki Türkiye'nin tarihinde ilk kez bu kadar net olarak ifade buldu (Baydar 2014). Hatta mekânsal pratiklerle hâkim cinsiyetçi politikaya karşı gösterilen tepki "Dişi Direniş" olarak anıldı (Dağıstanlı 2013). Kuşkusuz karşı çıkışın böyle şekillenmesinde cinsiyetçi politikanın somutlaştığı eril bir kimliğin varlığı da etkili olmuştu.[3] Haziran 2015 ise Gezi ruhunun sandığa yansıdığı ve kadınların Cumhuriyet tarihinde en yüksek temsil oranıyla meclise girdikleri bir dönemeç, Gezi ile ifade edilen isyanın oya tahvil edilmiş haliydi.[4]

Geçersiz sayılan Haziran 2015 seçimlerinden sonra nasıl bir geriye savrulma olursa olsun, Gezi direnişi kadar köklü bir sarsıntının filmlerde iz bırakmamış olması mümkün değildi. Nasıl Paris'te başlayan 1968 hareketinin asıl özgürlük vaadi toplumsal cinsiyet alanında gerçekleşmişse, İstanbul açısından Gezi'nin etkisi de bu alanda ifade bulmuş olmalıydı.[5] Gezi'nin üzerinden üç yıl geçmiş ve 2016 Haziran ayında metrobüste Sibel'le yeni karşılaşmışken *İsyankâr Şehir*'in çıkış noktası bu olmalıdır dedim ve toplumsal cinsiyetin Türkiye'deki dönüşümü üzerine birlikte düşünebileceğim yol arkadaşları aramaya başladım. 2016 Temmuz ayındaki darbe girişimi bu arayışa beklenmedik bir çerçeve çizdi. Askerlik, erkeklik, askeri darbeler üzerine farklı bir gündemle başka bir kitap öne geçti.[6]

8 Haziran filmini yapan Burak Çevik'in ilk uzun metraj filmi *Tuzdan Kaide*'nin 2018 Şubat Berlinale Forum bölümüne kabul edilmesiyle metrobüsteki Sibel yeniden aklıma düştü. *Tuzdan Kaide* İstanbul'da bir arayış hikâyesiydi. Gelişimini fikir aşamasından itibaren bildiğim filmin bir kadınlar filmi olması, kız kardeşlik vurgusu, görselliğini doğumluluk, beden, rahim, ritim ve döngüler üzerinden kurması hakkında düşünmeye başladım.

Şarkı Söyleyen Kadınlar filmine Burak Çevik'le birlikte gitmiştik ve Taksim'den geçerken onun Gezi direnişine dair *8 Haziran* filmini anmıştık. "Kırmızılı kadın" olarak hatırladığımız İstanbul Teknik Üniversitesi öğretim üyesine sıkılan biber gazı sesinin eşliğinde sunulan 8 dakikalık belgesel, *Şehrin İtirazı* için geleceğe açılan bir pencere, sonrası için bir ipucu olmuştu. *İsyankâr Şehir* için bu ipucundan yola çıktım ve sürekli tekrarlayan kadın imgelerinin izini sürdüm. Kitap için yaptığım araştırmaya Gezi sonrası filmlerin bir dökümüyle başladım. 2013 Temmuz-2018 Temmuz arası yapılan, kadın karakterlere odaklanan ve İstanbul'da geçen (ya da kahramanların İstanbul'a gelmeyi hedeflediği ve geldiği) tüm filmlerin listesine göz attığımda 2015 yılına dair alışılmamış bir durum dikkatimi çekti.

2015'te ilk filmlerini yapan 1976, 1978 ve 1984 doğumlu, yani aynı kuşaktan 40 yaş altı üç kadın yönetmenin üçü de *kadınların kendi hikâyelerinin öznesi/faili* oldukları hikâyeler anlatmışlardı. Her üç filmin sonunda *kız kardeşlik* vurgusu vardı ve yönetmenlerin üçü de hem filmlerinde hem filmleriyle ilgili söyleşilerinde *dişil öznelliği* önemseyen bir tavır sergilemişlerdi. Seçimlerinin tesadüfi olmadığı açık ve netti. Eril kimliğin hiyerarşik ve buyurgan tavrına karşı olmakla kalmıyorlar, filmlerini izleyenlerde *dişil kimliğe* dair bir bilinç uyanmasını da umuyorlardı.[7]

Sözünü ettiğim üç film *Mustang* (Deniz Gamze Ergüven, 2015), *Toz Bezi* (Ahu Öztürk, 2015) ve *Nefesim Kesilene Kadar* (Emine Emel Balcı, 2015). Bu filmlerin kadın kahramanları erkeklerin verdiği isimler ve sıfatlarla anılmayı, o tanımların içine sıkışmayı, söz dinleyen kız çocuğu, gelin adayı, eş, anne, sevgili olmayı reddediyorlar, hayatlarına sahip çıkıp başlangıçtaki edilgen hallerine isyan ederek kendi hikâyelerinin öznesi haline geliyorlar. Hiç kuşkusuz bu kurmaca karakterleri yaratanların ilk filmlerini yapan genç kadınlar olmaları ve her birinin bu uğurda bazen yıllarca süren mücadeleler vermiş olmaları da rastlantı değil.

Her üç filmde de kadınlar kendilerini taciz eden, oyalayan, aldatan buyurgan amcalara, babalara, kocalara karşı çıkıyor, kendi kaderlerini tayin hakkını söke söke alıyorlar. Hikâyelerde pederşahi

aileye ve bunun yarattığı, yansıttığı, ait olduğu bütün kurumlara, yani patriyarkiye karşı bir öfke ve isyan var. Bu durum bir tesadüf olabilir mi? Yoksa 2015 Haziran seçimlerinde kadınların en yüksek temsil oranıyla meclise girmeleri ile 2015'te ilk filmlerini yapan üç kadın yönetmenin patriyarkiye karşı çıkan hikâyelerinin aynı kaynaktan, yani Gezi'deki isyana yol açan *zamanın ruhu*ndan beslendiklerini söyleyebilir miyiz?

Zamanın ruhu kuşkusuz yerel değil, ulusal ya da coğrafi sınırların ötesinde genel bir kavram. Türkiye'den dünyaya açıldığımızda 2015'te zamanın ruhu bize neyi işaret ediyor? Sophie Mayer 2015 için "dişil bakışın mücadele yılı" derken *Sight & Sound* dergisinin Ekim 2015 "Female Gaze" özel sayısını, Patricia White'ın 2015'te yayımlanan *Women's Cinema, World Cinema* kitabını ve aynı yıl gösterime giren filmleri, yeni festivalleri örnek veriyor (Mayer 2015).[8] 2015'ten biraz öne ve arkaya doğru açılıp 2010'lu yılların filmlerine ve yayınlarına baktığımızda, ana karakteri kadın olan filmlerdeki ve kamera arkası kadınlardaki artışın yanı sıra bu konudaki teorik yayınların da çeşitlendiğini görebiliyoruz.[9]

Zamanın ruhu 2010'lu yıllarda yalnızca dişil bakışın değil, dişil bedene dair farkındalığın, dişil öznelik ve öznelliğin de öncesine kıyasla daha görünür hale geldiğini gösteriyor. Zamanın ruhu ile ne kastettiğimi özetleyebilmem için bir parantez açıp hızla yarım yüzyıl geriye gidelim ve Kristeva'nın "Kadınların Zamanı"nda Paris'teki Mayıs 1968'le Batı'da yeni bir kadınlar kuşağının doğuşuna dair sözlerini hatırlayalım: Herhangi bir gruba ait olmayı reddeden, alışılmış ideolojik kalıplara girmeyen üçüncü bir kuşak. 1977'de yazdığı metinde Kristeva "kuşak" kavramıyla kronolojik ve kitlesel bir feminist hareketi değil, tekilliğe dair "işaret edici bir mekânı" (hem bedene hem de arzuya dayanan zihinsel bir mekânı) kastettiğini vurguluyor (Kristeva 1994 [1977]: 27). Kristeva 1977'de "kültürün geçmişte dilsiz bıraktığı özne-içi ya da bedensel deneyimlere bir dil kazandırma çabası" olarak gördüğü bu tekil başkaldırıyı 1997'de *mahrem-isyan* (*la révolte intime*)[10] olarak tanımlıyor (Kristeva 2003 [1997]: 43-50).

Mahrem-isyan kavramını bu kitabın ana ekseni olarak belirler-

ken, her birimizin bedenimizin farkına vardığımız, içimizdeki bastırılmış, geride kalmış, perdelenmiş yanımızı geri çağırdığımız, geçmişimizi, hafızamızı, anılarımızı ve anlamımızı yeniden kurduğumuz bir başkaldırıyı kastediyorum; bu isyanın hem mahrem bir yanı, hem de âleme ilanı nedeniyle toplumsal bir boyutu var. Kristeva 2010'lu yıllarda mahrem-isyan için "özünde şehrin hayatını ilgilendiren kültürel isyan" (2014: 10) derken şehrin mekânlarında bedensel özgürlüğümüzü sürdürme hakkımızı kastediyor. 2013 Gezi direnişi kişisel alanlarımıza, yaşam tarzımıza, en derindeki özelimize yapılan saldırılara bir başkaldırı olarak mahrem-isyanın şehre yayılması değil mi? Benim metrobüsteki "Kalk ordan!" feryadım mahrem-isyan değilse ne?

Kristeva 1997'de mahrem-isyan kavramını ortaya atmasının ardından kendi hayat hikâyeleriyle isyanı iç içe ören, deha olarak tanımladığı üç kadınla ilgili üç ciltlik incelemesini yazmıştır, ki bu üçlemenin ilk cildi Hannah Arendt'e ayrılmıştır. "Hayat Bir Anlatıdır" başlıklı ilk bölüm mevcut düzene karşı çıkan yeni metinlerin doğuşunun toplumsal bir dönüşümün göstergesi olduğunu, bu süreçte bireylerin de kendi hayatlarını yeniden sorguladıklarını ve anlatıya dönüşen hayatların tarihin parçası haline geldiğini vurgular; biyolojik ve dilsiz bir hayatın (*zoe*) anlatılmış hayata (*bios*/biyografi) dönüştüğünde dünyanın çoğulluğuna katkıda bulunuşunu Arendt'in hayatı üzerinden örnekler (2012: 23-139).

Kristeva Toronto Üniversitesi'nde Arendt üzerine verdiği bir konferansın ilk bölümüne bu kez "Hayat Bir Hikâyedir" diye başlar ve kimi hayatların hikâyeye dönüşme halini sanki kendine dair bir kehanet gibi daha 1930'da, doktorasını henüz tamamlamış genç bir kadınken tez danışmanı Jaspers'e yazdığı bir mektupta dile getiren Arendt'e referans verir (2001: 3). Arendt bu mektubu yazdığında Weimar Almanyası'nda faşizm adım adım yaklaşmaktadır. 1933'te Hitler'in iktidara gelmesinden sonra Arendt yakalanıp Gestapo tarafından sorgulanacak, serbest bırakılınca önce Çekoslovakya'ya, ardından Fransa'ya kaçmak zorunda kalacaktır. 1940'ta Yahudi olduğu için Fransa'da toplama kampına gönderilecek, 1941'de kaçmayı başarıp New York'a gidecek ve önemli eserlerinin neredeyse ta-

mamını orada yazacaktır (Baehr 2000: vii-xiv). Hayatı gerçekten de hikâye olmuştur ve 1958'de yazdığı *İnsanlık Durumu*'nun hayatın anlatıya dönüşmesine odaklanan "Eylem" bölümüne Isak Denisen' den bir alıntıyla başlayacaktır: "Hikâye gibi anlatıldığında ya da yazıldığında bütün acılar katlanılabilir hale gelir" (Arendt [1958] 1998:175). Yaşamıyla ve yazdıklarıyla Arendt bir bütündür; yazdıklarını anlatıya dönüştürebilmiş ve kendi hikâyesinin kahramanı haline gelebilmiş ender kadınlardan biridir.

Gestapo sorgusundan ve toplama kampından kaçabilmiş ama pek çok yakınını bu süreçte yitirmiş olan Arendt'in bence asıl trajik yanı, kendi hikâyesinin öznesi haline gelebilmiş olmasına rağmen henüz 18 yaşındayken âşık olduğu hocası Heidegger'e ömür boyu süren bağlılığıdır. Totalitarizmin teorisini yazmış bir kadının 1930' larda Nazilerle işbirliği yapan ve hatta bizatihi Nazi olan Heidegger'i hâlâ sevebilmiş olması ilk bakışta abestir. Arendt'i feminizm için bir ilham kaynağı olarak görenlerin onun bu tutkusunu bir hata ve bir sapma olarak değerlendirip bu konuda sessiz kalmalarına, diğer yandan onu "fallosantrik" diye adlandıranların da onu bu yüzden yerden yere çalmalarına karşın bence Arendt'in bir hikâye, hatta bir roman kahramanı kadar zengin bir hayat yaşamış olması tam da bu trajik çelişkiden beslenir.

Bir bakış açısına göre, "özel alan" ile "politik alan" arasında yaptığı ayrımdan ötürü onun mahremini eleştiri dışı görmek de mümkün. Nitekim Seyla Benhabib ikinci kuşak feministlerin temel mottosunu, "kişisel olan politiktir" şiarını tersine çevirdiği başlıkla –"Kişisel olan politik değildir"/*The personal is not the political*– yazdığı yazıda bu görüşü ileri sürüyor. Benhabib söz konusu yazıyı bitirirken Arendt'in Martin Heidegger'e "dokunaklı sadakatini" ama aynı zamanda birçok arkadaşına olan derin bağlılığını onun "ince bir zekayı yansıtan ayrım sanatının" örneği olarak gördüğünü vurguluyor (Benhabib 1999).

Arendt'in *mahrem* olanla *kamusal* arasındaki ayrımın bulanıklaşması durumunda sonucun dedikoduya dönüşeceğine dair sözlerini aktaran Benhabib, bu konuda Arendt'le aynı fikirde olduğunu belirtip romantik içebakışın ve mahremi görünür kılmanın gerçeklik

duygusunu yitirmeye yol açacağını ileri sürüyor (Benhabib 1996).[11] Kristeva ise tersine Arendt'in "psikoloji, derin psikoloji ya da psikanaliz sürekli değişen ruh hallerinden, ruhsal durumun iniş çıkışlarından başka bir şey keşfedemez, sonuçları ve keşifleri ne ilgi çekicidir, ne de anlamlı" (Arendt 1978 [1971]: 35) şeklindeki sözlerine ve mahremin kişisel kalması gerektiğine dair tavrına katılmadığını söylüyor (Kristeva 2003 [1997]: 45). Hatta öznenin "kopma, hatırlama ve yeniden kurgulama" ile kendine isyan için "zaman ve mekân" sunması anlamındaki mahrem-isyanı tam da mahremin kişisel kalmaması üzerine kurguluyor (Kristeva 2006).

Ben Arendt'in hayatına bir sosyal bilimciden çok bir senarist gözüyle bakıyorum ve bir yandan yargılamadan anlamaya çalışırken, öbür yandan hikâyesini sorgulamaktan ve hatta yeniden kurgulamaktan kendimi alamıyorum.[12] Zamanın ruhu muydu onu Heidegger'e böylesine bağlı kılan? Belki sürekli yer değiştirmenin getirdiği aidiyetsizlik duygusu ve kamusal alanda güçlü görünme çabasına karşı mahreminde ilk gençliğini koruma dürtüsü? 1920'lerin dehaya tapan modernizmi ya da erkeklerin dünyasında ancak onların kategorileriyle var olunabilen 1950'lerin zihinsel iklimi? O zihinsel iklim ki Simone de Beauvoir ile Sartre'ın ilişkisindeki aynı trajik boyutuyla bugün bizi hayrete düşürmüyor mu?[13]

Arendt 1980'leri yaşamış olsa, "kişisel olan politiktir" şiarına aynı biçimde karşı çıkar mıydı, yoksa kendi hayatına daha eleştirel bir gözle bakmaya gönüllü olur muydu? Kuşkusuz soruya bugün farazi bir cevap vermek çok da anlamlı değil. Ama bu ve benzeri sorular kahramanında tutarlılık değil de çelişki görmek isteyen bir senarist için çok zengin bir malzeme sunuyor. Tutarlı özneler ancak derinliksiz ve karton karakterler olabilirler, hatta *karakter* değil, *tip* deriz onlara. Bir karaktere derinlik katan onun çelişkileridir. Kararsız halleri, hataları, ani çıkışları, hesapsız davranışları, tutarsızlıkları, tahmin edilemeyen yanları... Bir karakteri kurarken bu vasıflarla örmeye ve onu tek, benzersiz, unutulmaz kılmaya çalışırız.

İşte bu yüzden Arendt eşine az rastlanabilecek denli derin bir karakterdir ve Margarethe von Trotta onun hayatıyla ilgili bir film yapmak istediğinde nereye odaklanacağına karar verebilmek için

zorlanmış, sonunda senaryoyu yazan Pamela Katz ile birlikte Eichmann davasında karar kılmışlardı (Katz 2015). Arendt'in her bir epizodundan bir film çıkabilecek kadar zengin hayatının en baştan çıkarıcı senaryo konusu benim için ne olurdu? Bütün hayatını aslında Heidegger'e sunulacak bir başarı hikâyesi gibi görmesi ama Heidegger'in egosunu zedelememek için ona bundan söz edemeyişi, nihayet *İnsanlık Durumu*'nu ona ithaf etme amacıyla yolladığında ise buz gibi bir sessizlikle karşılaşması ve buna dair Jaspers'e yazdığı mektup.[14] Benim gönlümdeki senaryo konusu bu olurdu.

Ömrünü isyanla geçirmiş bir kadının mahreminde isyan edememiş olması, toplama kampından kaçmayı başarıp geçmişinin ve ilk aşkının sınırını aşamamış olması benim gözümde Arendt'i bu kitap açısından daha da değerli kılıyor. Her birini kendi içinde bir anlatı gibi kurmaya çalıştığım üçlemenin son kitabına ve mahrem-isyan temasına bu yüzden Arendt'in hayatı ilham verdi. Bunda kuşkusuz "zamanın ruhu" denilen şeye daha yakından bakma isteği de rol oynadı.

2015'teki ilk filmlerde hikâyeleri anlatılan genç kadınların kendi hayatlarına sahip çıkma isyanını anlayabilmek için zamanın ruhu nedir, önce onu anlamak istedim. Arendt'in bana büyüleyici gelmesinin nedeni onun çelişkilerinin bendekilere ışık düşürebilmesi ihtimali miydi? Neydi bir kuşaktan öbürüne değişen? Neden bu kadar zordu mahrem-isyan? *İsyankâr Şehir*'de analitik metinlerle iç içe akıp giden kişisel anlatının çatısını o yüzden biraz da Arendt'in hikâyesinden esinlenerek kurguladım ama önce Kristeva ile açtığım yarım asırlık parantezi kapatmam lazım.

Arendt'in yaşamı ve yazdıkları Kristeva'nın isyana dair fikirlerinin odağındadır. Kristeva "devingenlik, başkalık ve değişim" olarak başlangıçlara işaret eden yaşam kavramıyla bir yaşamöyküsünü anlatıya dönüştürmenin isyankâr yanını (Kristeva 2012 [1999]: 55-66) Arendt üzerinden örnekler. Nazizm ile Stalinizmin insan hayatını aynı biçimde yok saydığını söylemekle kalmayıp totalitarizmin analizini yapabilmiş olmasını ve buna karşılık ölüme odaklanan bir karamsarlığa saplanmayıp hem doğumun mucizesine, hem de insanın varoluşundan kaynaklanan çoğulluğun yeni başlangıçları kaçı-

nılmaz kıldığına dair bir dünya görüşü geliştirebilmesini Arendt'in hayat hikâyesiyle açıklamakla kalmaz, kadın olmasının bu konudaki önemini de vurgular (Kristeva 2001: 3-5).[15]

Benzer bir yaklaşımla, kendisinin isyana dair düşüncelerinin gelişimini, değişimini ve dönüşümünü aktarırken Kristeva da kendi hayat hikâyesine ve 1968'e döner. Mayıs 1968'de Paris'te başlayan ve dünyaya yayılan sokak hareketinin her çeşit yasağa karşı çıkan yanını vurgularken, "İsyanın Yeni Biçimleri" başlıklı yazısında 2010'lu yıllar için şöyle der: "Bugün mahrem-isyanı benimseyen yeni çeşit bir kızgın insan var. Onlar 1968'de bizim yaptığımız gibi imkânsızı isteyen yeni realistler" (Kristeva 2014: 1).

Mahrem-isyan kavramı *İsyankâr Şehir* için sadece bireysel ve sezgisel bir çıkış noktası değil, kitabın anlatısını boydan boya kesen kavramsal bir eksen. Bir diğer eksen ise Arendt'in *doğumluluk*[16] ve çoğulluk kavramlarının kaynağı olan *başlangıç* fikri. Arendt yeni gelenin harekete geçerek yeni bir başlangıç olmasına ve her başlangıcın çoğulluğa bir katkı yapmasına imkân veren insana has bu özelliği *İnsanlık Durumu*'nda açıklar (Arendt 1998: 9). Arendt için politika öncelikle "ölüm, zorlama ve insanların birbirlerine zarar vermelerini önlemekle değil, fakat insanların çoğulluğu ile, neşe, görünürlük, yeni başlangıç, ümit, yaratıcılık ve tahmin edilemezlikle" ilgilidir. Politik eylem "insanlar güçsüz ve korunmaya muhtaç oldukları için değil, tekil ve yaratıcı oldukları için, farklı düşündükleri, tahmin edilemez eylemlerde bulundukları ve görünürlük için kamusal alana ihtiyaç duydukları için" vardır (Parekh 1981: xi).[17]

Margaret Canovan *İnsanlık Durumu*'nun 40 yıl sonra yapılan yeni basımına yazdığı önsöze şu cümleyle başlar: "Hannah Arendt öncelikle başlangıçların teorisyenidir" (Arendt 1998: vii). Fatmagül Berktay'a göre "Hannah Arendt'in insana yönelik iyimserliği, dünyaya minnet duyma ve ihtimam gösterme tavrıyla da birleşen ve eylem yetisinin ontolojik kökeni olan 'doğumluluk' olgusundan kaynaklanır" (2012: 239). Arendt üzerine yakın tarihli derlemelerden birinin ilk yazısı yine Arendt'in "politik teorisinin tam merkezinde" yer alan ve "belki de en iyimser" yanını oluşturan doğumluluk kavramının analizine odaklanır (Fry 2014: 23).

Berktay'ın *Dünyayı Bugünde Sevmek* kitabının başında dile getirdiği gibi Arendt'e olan ilginin "olağanüstü derecede" (2012: 13) artmış olması da günümüzde yeni bir başlangıç arayışına işaret etmiyor mu? "Holokost'un dehşetini tasavvur etme yetisini ... bizatihi anlatıya emanet" (Kristeva 2012: 135) ederek o kesif karanlığın içinden yeni bir başlangıç hayaliyle çıkabilen Arendt'in düşüncesine yönelim zamanımızın ruhundan kaynaklanmıyor mu? Weimar Almanyası ile günümüz arasındaki benzerliklerin kaygıyla izlendiği 2010'lu yıllarda totaliter rejimlerin artmasıyla Arendt'in güncellik kazanması arasında bir bağ yok mu?

Açtığımız yarım yüzyıllık parantezi şimdi kapatabiliriz artık: Zamanın ruhu ile işte 2010'lu yıllara ait bu ikili durumu, dehşet ve felaket haliyle iç içe geçen başlangıç ruhunu, mahrem-isyanı benimseyen "yeni çeşit kızgın insanların imkânsızı isteyen realist" yanını kastediyorum. Gezi direnişini bu ruhun hem tezahürü hem tetikleyicisi olarak görüyorum. Kendisi de 1968'in ürünü olan ve yarım asrı aşan yazı serüveni boyunca hep isyan ile bireyin tekilliği ve kadın olmanın kendine has sesi üzerine düşünmüş olan Kristeva'nın Arendt'e referansla kullandığı "hayat bir anlatıdır" ifadesini Gezi direnişi bağlamında irdeliyorum ve *İsyankâr Şehir*'de –mahrem-isyan ve başlangıç kavramlarına arka plan oluşturan– zamanın ruhu için çıkış noktası olarak alıyorum. Filmlerin anlatılarına yansıyan haliyle zamanın ruhu –ama bu ruhun felaket yanı değil de yeni başlangıçlara gebe olması– bu kitabın çerçevesini oluşturuyor.

Uzak geçmişe (*Vesikalı Şehir*) veya yaşanan ânın hemen eşiğindeki yakın geçmişe (*Şehrin İtirazı*) odaklanan önceki iki kitaptan farklı olarak *İsyankâr Şehir*'de ana tema *başlangıç* olgusu. Kitap Gezi sonrası ilk filmlerini yapan yönetmenlerin kadın kahramanlarında ve İstanbul'a bakışlarında yeni olan ne var sorusuyla, yani "başlangıç olan nedir?" sorusuyla başlıyor. Kitaba giren tüm filmler yönetmenlerin ilk uzun metrajlı filmleri. *İsyankâr Şehir*'de hem anlatıların, hem de anlatanların seçiminde *başlangıç* fikri belirleyici. Yalnızca hikâyesiyle değil, anlatı biçimiyle de yeni olan var mı? Bu yönetmenlerin sonraki filmlerine dair bir öngörü mümkün mü? Kitap yargılamıyor, tahmin yapmıyor, bu soruları sormakla yetiniyor.

Birinci bölüme zamanın ruhu ile dişi özne arasındaki ilişkiyi düşünerek başlıyorum. Kitabın kavramsal referanslarını oluşturabilmek için çelişkilerden yola çıkıyorum, en başta Hannah Arendt'in hayat hikâyesinden. Onun farklı dönemlerde ya da şartlarda söylediklerine, yazdıklarına ve yaşadıklarına bakarak zamanın ruhuna dair bir izlek oluşturmaya çalışıyorum. Sonra kurmaca anlatılarda zamanın ruhu anlatıyı nasıl etkiliyor, buna dair örneklere bakıyorum. Benzer anlatılarda kadınların kendi hikâyelerinin kahramanı olmaları açısından neler değişiyor? Her ikisi de Weimar döneminde Berlin'de geçen *M* (Fritz Lang, 1931) filmi ile *Babylon Berlin* (Tom Tykwer, Achim von Borries, Henk Handloegten, 2017-18) dizisini ve her ikisi de İstanbul'u anlatan *Vesikalı Yarim* (Ömer Lütfi Akad, 1968) filmi ile *Kayıp Şehir* (Cevdet Mercan, Nisan Akman, 2012-13) dizisini anlatıları üzerinden okurken amacım kadın karakterlerin parçalanmış kimliklerine ya da hikâyenin öznesi olarak kurgulanmalarına dair parametreleri oluşturabilmek.

İkinci bölümün başlığı "Şehre Çıkmak". Kadınların kendi hikâyelerinin öznesi oldukları hikâyeler anlatan bu üç filmin genç kadın karakterleri üzerlerindeki baskıya rağmen şehre çıkıyorlar. Hatta bu filmlerden *Mustang* (Deniz Gamze Ergüven, 2015) Yeşilçam filmlerinden popüler televizyon dizilerine sürüp giden bir şablonu kırıyor, İstanbul'a gelip kötü yola düşen masum kızlar klişesini tersine çeviriyor, tacizci amcadan ve baskıcı babaanneden, özetle aileden kaçıp kurtuluşu İstanbul'da bulan iki kız kardeşin yolculuğuyla Gezi'ye selam veren bir hikâye anlatıyor. *Nefesim Kesilene Kadar* (Emine Emel Balcı, 2015) babasına, *Toz Bezi* (Ahu Öztürk) kocalarına isyan eden kadınları anlatıyor. Kendi hikâyelerinin kahramanları haline gelen genç kadınlar hanelerindeki baskıya isyan ediyorlar. Bu üç film hem anlatılardaki kadınlara, hem de filmlerin yönetmenlerine dair mahrem-isyan metinleri olarak okunabilir mi? İkinci bölümün ana sorusu bu.

Üçüncü bölümde öne çıkan tema "Haneye Sıkışmak". Bu bölümde yine üç film var: *Kasap Havası* (Çiğdem Sezgin, 2015), *Kaygı* (Ceylan Özgün Özçelik, 2017) ve *Taksim Hold'em* (Michael Önder, 2017). Sezgin 1972, Özçelik 1980 ve Önder 1977 doğumlu. Yani

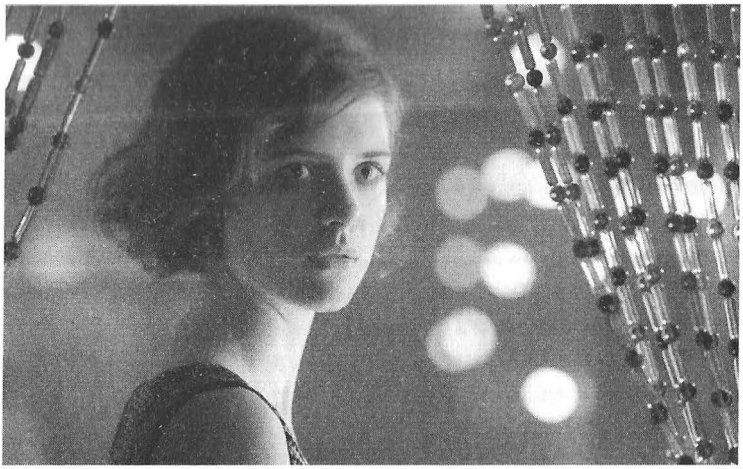
ilk bölümdeki üç filmin yönetmenleri ile aynı kuşaktan sayabileceğimiz genç yönetmenler. Bu üç filmdeki kadınlar ilk bakışta kendi hikâyelerinin özneleri olarak görünmüyorlar, her biri farklı nedenlerle ya geçmişe, ya da mekânsal olarak eve hapsolmuşlar, bazen bu ikisi çakışıyor. Şehre çıkmak da çözüm olmuyor, bu kez şehre sıkıştıklarını görüyoruz. Ama en azından deniyorlar, hatırlıyorlar, geçmişleriyle yüzleşip şehrin hafızasıyla kendi anıları arasındaki farkı sorguluyorlar. *Kasap Havası* ve *Kaygı* kadın karakterlere odaklanıyor. Hem yönetmeni hem de karakterlerinin çoğu erkek olduğu halde anlatıya dahil ettiğim *Taksim Hold'em* ise bu yanıyla hem en ayrıksı filmi bu kitabın, hem de hikâyesi tam Gezi direnişi sırasında geçtiği için belki de kilit filmi. Şehre çıkan kadınlarla eve sıkışan erkekleri anlatıyor. Bu filmi *erkeklik krizi* üzerinden okuyabilir miyiz? Üçüncü bölüm mahrem isyan ile erkeklik krizi arasındaki ilişkiyi sorgulayarak sonlanıyor.

Kapanış filmimiz *Tuzdan Kaide* (Burak Çevik, 2018). Burak Çevik 1993 doğumlu. Bu kitabın en genç yönetmeni ve filmi de kitap içinde kronolojik sırayla ilerleyen filmlerin en yenisi. *Tuzdan Kaide* ne *İsyankâr Şehir*'e konu olan diğer filmlere ve hatta ne de daha önce gördüğümüz filmlere benziyor. Kendi başına bir başlangıç, yeni bir sinema dili, yepyeni bir anlatı. Sadece bütün karakterlerin kadın ve şehrin dişil olmasıyla değil, doğuma, doğumluluğa ve çoğulluğa dair hikâyesiyle de hem *İsyankâr Şehir*'in hem de üçlemenin kapanış filmi olmayı hak ediyor. Ayrıca hikâyesini anlatma biçimiyle de yeni bir arayışı temsil ettiği için henüz hiçbir kategoriye girmiyor. *Vesikalı Şehir* ve *Şehrin İtirazı* ile on yılı aşkın bir süredir devam eden yolculuğun son durağı. Yeni yolculukların başlangıcı.

Daha önceki iki kitap gibi *İsyankâr Şehir* de filmlere dışarıdan bakan analitik metinlerle, İstanbul mekânlarına dair benim hikâyelerimi iç içe örerek ilerliyor. Metrobüste Sibel'in omzunu kavramak üzere olan adama gösterdiğim tepki neyin göstergesi? Aynı tepkiyi çok eskiden verememiş olmamın içimdeki tortusu neden ancak şimdi açığa çıkabildi? Fenerbahçe'de ıhlamur ağacının altındaki sohbetlerle kendimi affedebildim mi? Abbasağa Parkı'ndan geçip 1995'te yanan evimizi 23 yıl sonra ilk kez tekrar görmek o hanenin mah-

remine dair bana neler söyledi? Yeldeğirmeni'nde kız kardeşimle aynı evde, ama farklı hikâyelerin kahramanları olarak büyüdüğümüz günleri hatırlamak aynı haneden bambaşka iki film değil mi?

Aslında tam da olması gerektiği gibi: Senaryo yazarken sahne başlığında mekânı ya da zamanı, veya çekim esnasında kameranın yerini değiştirince değişen bakış açısı, aynı karakterlerin farklı yüzleri, yan yana ama birbirlerine değmeden akıp giden hayatlardan geriye kalan bambaşka hikâyeler. Sonunda kendime de bu üçlemeyi bitirebilecek başka bir gözle bakabildiğim bir ömürlük yolculuk.



Kapalıçarşı

1970'li yılların ortaları, Amerika'dan yaz tatili için dönmüş naif bir doktora öğrencisiyim. İstanbul burnumda tütmüş, gördüğüm her şeye hayran olmaya hazırım. Manavlar, balıkçılar, Eminönü'nün kalabalığı, Mısır Çarşısı, kuşçular. Yeni makinemle hepsinin fotoğrafını çekiyorum. Mutlulukla Kapalıçarşı'ya giriyorum. Bugünden yanımda bir anı kalsın istiyorum. Küçük bir kilim. Philadelphia'daki kasvetli yurt odasında yatağın önüne sereyim, her sabah ayağım ilk ona bassın, kendimi evde hissedeyim.

Bana İngilizce seslenerek dükkânlarına davet eden esnafa gururla Türkçe cevap veriyorum. Hepsine gülümsüyorum, sohbetlere girişiyorum. Herkesi ve her şeyi çok seviyorum. Ancak küçük bir kilime yeter param, öğrenciyim, zaten yanımda taşıyamam. Haftaya geri dönüyorum. Bütün bunları üşenmeden ve hevesle, tekrar tekrar anlatıyorum. Bir yandan da bu rastgele sohbetleri ne kadar özlediğimi düşünüyorum. Bir hafta sonra yine Anglosakson âleminin mesafeli dünyasına geri döneceğimi hatırlayınca burnumun direği sızlıyor. Kendimi sapına kadar buralı hissediyorum. Akdenizli ve sıcakkanlı. Bunları sonunda girdiğim o dükkânın satıcısına da söylüyor muyum?

Yoksa içimdeki hikâye anlatıcısı anakronik olarak mı kurguluyor o ânı? Ama zaten her anlatı biraz da böyle değil mi?

Satıcı üst kattaki kilimleri de göstermek istiyor. Çıkıyoruz. Peş peşe kilimler seriyor yere. Çay söylüyor. Ben çay içmek için üzerine kilim serili sedire oturuyorum. O da yanıma oturuyor. Kolunu dostça omzuma atıveriyor. Bir elimde çay bardağının tabağı, öbür elimde ince belli bardak, adamı uyarırsam ayıp olacağını düşünüp hızla sıcak çayı bitirip kalkmaya çalışıyorum. Adam omzumu mıncıklamaya başlayınca nihayet bardağı bırakmayı akıl edip kalkıyorum, kibarca veda edip ayrılıyorum. Çıkarken kilim almadığım için özür dilemiş olabilir miyim? Belki de tecrübesizliğim için kendime duyduğum öfkeyle bunu sonradan uydurdum. Tecrübesizlik mi, yoksa sindirilmiş olma hali mi, her durumda kendini suçlu gören?

Düzgün oturması, bahçeden çıkmaması, uygunsuz giyinmemesi için uyarılarak büyütülen kız çocukları. Eve erkek kardeşlerinden erken dönmeleri istenen. Oysa biz kendimizi eşit sanmıştık! Nasıl o kadar naif kalabildik?

Ve gelelim asıl soruya: Bütün bunları neden ancak şimdi konuşabiliyoruz?

Babylon Berlin dizisinin Charlotte karakterinden *Kayıp Şehir*'in Aysel'ine zamanın ruhunu anlamaya çalışırken asıl bu sorunun peşine düşüyoruz.



1 ZAMANIN RUHU

Ronan Farrow Hollywood yapımcısı Harvey Weinstein hakkındaki taciz iddialarını konu alan bir dizi yazısıyla *#MeToo* hareketine katkısı nedeniyle 2018 Pulitzer Ödülü'nü aldıktan kısa bir süre sonra *The New Yorker* dergisinin editörü David Remnick kendisiyle bir söyleşi yaptı (Remnick 2018). Remnick söyleşiye "Neden şimdi?" sorusuyla başlıyor ve soruyu şöyle açıyor: "Herkesten daha iyi bildiğiniz gibi, on yıldan fazla bir süre önce Ken Auletta özellikle Harvey Weinstein'la ilgili yazmaya çalıştı ve hayli sert bir yazı da yazdı ama meselenin kadınları ilgilendiren özüne inemedik bir türlü, çünkü açık söylemek gerekirse, kaynaklar öne çıkmaya hazır değillerdi. Eminim birçok gazeteci Hollywood dışında da, mesela fabrikalardaki, bildikleri ya da kuşkulandıkları durumu açığa çıkarmak istediler. Neden ancak 2017-18'de mümkün oldu bu?" Farrow *The Hollywood Reporter* editörü Janice Min'in bu konuyu gazeteciliğin beyaz balinası olarak tanımladığını söylüyor ve diyor ki: "İnsanlar bunun etrafında turluyorlardı ve sonra peyzaj değişti."

Bazı şeyler ancak bazı zamanlarda yapılabiliyor, söylenebiliyor, etkili olabiliyor. Bazı sorular ancak o soruya dair cevap alınabileceğine dair umutlar, sezgiler, ihtimaller ortaya çıktığında sorulabiliyor. Bazen bir soruyu soruyorsunuz ya da bir hareketi başlatmak için öne atılıyorsunuz ama hiçbir etkiniz olamıyor, kaybolup gidiyorsunuz. Sonra toplumsal iklim değişiyor ve aynı soruyu sorduğunuzda sonuç sarsıcı oluyor. "Zamanın ruhu" dediğimiz böyle bir şey, Farrow'un deyimiyle peyzajın değişmesi.

Hikâyelerdeki yenilikler hayattaki başlangıçların yansıması aynı zamanda. Eğer hikâyelerdeki öznelerin değiştiğini görüyorsak, bu-

nun hayattaki değişimleri yansıttığını, bu değişimin de zamanın ruhuyla ilgili olduğunu varsayabiliriz. Ancak burada şöyle bir durum da var; yeni hikâyelere ve onların farklı öznelerine dair merakımız ve bunlara dair sorular sorabiliyor olmamız da zamanın ruhundan bağımsız değil. Zamanın ruhu hem ancak hikâyeye dönüşünce görülebilen başlangıçların tetikleyicisi, hem de o başlangıçlara dair soruların kaynağı.

Homeros'tan bu yana kadınlar anlatıların çoğunun ancak nesneleri olarak var oldular. Helen Truva savaşının nedeni ama faili değil, Penelope yolculuğun sonu ama kendisi yolcu değil. Kadınlar sıfatlarla tanımlanıyor, fiillerle değil. Helen arzu nesnesi çünkü güzel ve alımlı, Penelope'ye dönmeye değer çünkü sadık ve sabırlı. Kadınların kendi arzularının peşinde harekete geçebilmeleri için 19. yüzyılı ve romanı beklememiz gerekiyor, adlarını anlatıya verebilen Madam Bovary'i ve Anna Karenina'yı. Ama onlar da, Huyssen'in Bovary için söylediği gibi modernitenin "öteki"leri (Huyssen 1986: 44-50). Emma ve Anna'nın evin dışında bir hayata adım atabilmeleri için bir başka adama âşık olmaları gerekecek. O yüzden sonunda ölümü hak eden kurbanlar olmaktan kurtulamayacaklar, her ikisi de intihar etmek zorunda kalan. Sadakatsiz kadını ölüm paklayacak, kendi elinden ölüm. O artık birey oldu ya, kararını kendisi verecek, kimsenin başını derde sokmadan. 19. yüzyılda modern anlatının kadına sunabildiği özgürlük bununla sınırlı. 20. yüzyıla geldiğimizde Mrs. Dalloway intiharın eşiğinden dönecek, ama "kadın yazarın ölümüyle büyülenme" (Erdede 2018) sürecek.[1]

Destandan tragedyaya, tiyatrodan sinemaya hikâyelerdeki kahramanların neden neredeyse hep erkek olduklarını, kahramanlığın neden eril özelliklerle tanımlandığını, kadınların neden hikâyelerin ancak nesnesi olarak vücut bulduklarını ve çoğu kez kurban konumunda kaldıklarını görebilmek için çok eskilere, dramatik anlatı geleneğinin kurulduğu antik Yunan'a gitmemiz gerekiyor. Kadınların ve kölelerin özel alan kapsamında kaldıkları ve bu nedenle kamusal alana çıkmalarının, kendi hikâyelerinin öznesi olmalarının hayal bile edilemeyeceği döneme.[2]

Arendt antik Yunan'da bedene dair işlevlere ait olan ve yeni ne-

sillerin yetişmesini sağlayan emeğin özel alanı ile politikaya has olan kamusal alan ayrımından söz ederken şöyle der: "Kadınlar ve köleler yalnızca başkasının malı olduklarından değil, hayatları 'emeğe', yani bedene dair işlevlere has olduğu için de aynı kategoriye aittiler ve gizli saklı tutulmaları gerekiyordu" (Arendt 1998: 72). Kadınların ve kölelerin aynı zamanda, modern çağda azat edildiklerini vurgulayan Arendt, bedensel işlevlerin ve maddi kaygıların saklanmasına gerek görmeyen modernitenin bu açıdan özgürleştirici yanına dikkat çeker (73).

İnsanlık Durumu'nun ikinci bölümünde kamusal ve özel alan ayrımını anlatırken kadınların konumuna dair bu tespitini derinleştirmediği, kadınlar sanki modernite ile tamamen özgürleşmişler ve söylenecek başka bir şey kalmamış gibi kitapta buna dair başka yorum yapmadığı için Arendt 1970'lerde ve 1980'lerde ikinci kuşak feministler tarafından sert bir biçimde eleştirilmiştir (Dietz 2002: 119-37, Honkasolo 2016: 13-73). 1990'larda Arendt'e çok daha nüanslı yaklaşan Seyla Benhabib de bu konuda Arendt'in kendisiyle çeliştiğini ileri sürer ve şu soruyu sorar: Madem ki kadınların doğurganlıktan kaynaklanan ve kaçınılmaz olarak bedeni ilgilendiren özellikleri kamusal alana taşınmaya uygun değildir, modernitenin onları gerçekten özgürleştirdiğini söyleyebilir miyiz? (Benhabib 1993: 98) Berktay da çelişkiyi kabul eder ancak bunu bir zaaf olarak görmez, "Arendt'in yapıtında yanıt aradığı sorular bunlar değildir" der (2012: 225).

Arendt'in *İnsanlık Durumu*'nu yazdığı 1950'lerin atmosferini düşündüğümüzde yine zamanın ruhu kavramını hatırlamakta ve bazı soruların ancak bazı şartlar olgunlaştığında sorulabileceğini not düşmekte yarar var. Kaldı ki Arendt 1964'te verdiği bir röportajda dahi kadınların kurtuluşuyla ilgili bir soruyu cevaplarken bu konuda "hayli eski moda" olduğunu, kimi mesleklerin kadınlara uymadığını söylüyor ve diyor ki: "Emir vermek bir kadına uymuyor. Dişi kalmak istiyorsa kendini böyle bir duruma düşürmemeli". Ama hemen ardından eklemekten de kendini alamıyor: "Bu konunun kişisel açıdan benim üzerimde rolü olmadı. Çok basitçe ifade edersem, ben her zaman yapmak istediğimi yaptım" (Baehr 2000: 4).

Acaba gerçekten öyle mi? Yoksa bu sözler bir tür öz savunma mı? Kuşkusuz bu sorunun cevabı yok. Ancak Arendt'in Heidegger' le olan ilişkisinin onun için önemini ve üzerindeki etkisini dikkate aldığımızda, Arendt'in kadın olmakla ilgili konularda kendi içinde çelişkilere düşmesini, hatta buna dair fikir belirtmekten kaçınmasını anlayabiliriz. Modernizmin merkezindeki deha fikri ve bunun hemen her zaman erkek deha olması, 20. yüzyılın ilk yarısında doğan ve erkeklerle aynı ortamlarda bulunup onlarla birlikte düşünebilen kadınların belki de çoğu için önem taşıdı. Bunun bilincine ancak şimdi varabiliyoruz ve mesela sanat tarihi açısından Picasso'ya dair görmezden gelinmesine alıştığımız cinsel taciz hikâyeleri dile getirildiğinde nasıl olup da bu konuların açıkça konuşulmasının bu kadar geciktiğini anlamakta zorlanıyoruz.[3]

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında da durumun pek farklı olduğunu söyleyemeyiz. *Manhattan* (Woody Allen, 1979) filminde Gershwin'in müziği ve siyah beyaz şehir görüntülerinin büyüsünden kurtulup 42 yaşında bir erkeğin 17 yaşında bir lise öğrencisiyle kurduğu ilişkiyi sorgulayabilmemiz için 2010'lu yıllara gelmemiz gerekmedi mi (Brady 2017)? Bertolucci'yi, Neruda'yı, filmlerini, şiirlerini sevdiğimiz nice erkeği bugün artık bambaşka bir gözle görebildiğimiz için sanki gözümüzün önünden bir perde kalkmış gibi hissediyoruz (Çelenk 2018). Geçmişte bunu göremeyen kadınları ya da eski kendimizi bu yüzden yargılamalı mıyız?

Wendy Steiner, Arendt'in Eichmann için kullandığı "kötülüğün sıradanlığı" kavramını "aşkın sıradanlığı" olarak dönüştürürken "erkekleri tanrılaştırmaya" karşı uyarısında, deha olarak görülen erkeklerin tekinsiz yanına değiniyor. Steiner kazandığı bütün üne ve hayatını bağımsızca yürütebilmesine rağmen Arendt'in "Heidegger ile ilişkisi baştan itibaren usta-öğrenci eşitsizliğine mahkûm" olduğu için onların aşk hikâyesini Shakespeare elinden çıkmış gibi "dehşet verici" buluyor ve bu hikâyenin "erkekleri tanrılaştırmaya karşı bir uyarı olarak" okunabileceğini vurguluyor (Steiner 1995).

"Aşkın sıradanlığı" Savyon Liebrecht'in aynı adlı oyunundan Ella Milch-Sheriff'in bestelediği, Arendt-Heidegger aşkını anlatan ve 2018'de Bavyera'da sahnelenmeye başlayan bir operanın da baş-

lığı. Liebrecht genç Arendt için yüreğinin titrediğini ve ilişkilerinin sürdüğü dönemde yazılan *Varlık ve Zaman* (*Being and Time*) için Arendt'in Heidegger'e belki de katkısı olduğunu söylüyor. Ancak açıkça Nazilerin safında yer alan Heidegger'le ilişkisi açısından Arendt'in sonraki hayatını farklı bir yere koyuyor, hatta tarihçi Barbara Tuchman'ın sözlerini aktararak Arendt için "Heidegger'i savunmak için Eichmann'ı savundu," diyor (Hitron 2018). Bu denli yargılayıcı bir yorum, yazarın Arendt'e mesafesini ve onun çatışmalı kişiliğini bir bütün olarak kabul edebilecek derinliği yitirdiği izlenimini veriyor.

Kimi feministlerin Arendt'le ilgili birbirine zıt gibi görünen uç noktalardaki her iki tavrında mesafe yine kayboluyor. Ya ikinci kuşak feministlerin 1970'lerin sonunda ve 1980'lerin başlarında yaptıkları gibi Arendt'i antik Yunan'daki erkek yurttaşlara has *polis* (şehir-devleti) demokrasisine hayranlık duyan bir "fallosantrik" (Dietz 2002: 124-27) olarak lanetliyorlar veya 1980'lerden itibaren kimi feministlerin yaptıkları gibi Arendt'in doğumluluk ve doğurganlığa dair görüşlerini "jinosantrik" (Dietz 2002: 127-29) bir bakışla benimseyip Heidegger'e olan zaafını yok sayabiliyorlar.

Dietz bu iki yaklaşımın birbirine zıt gibi görünen ikici mantığından farklı olarak Arendt'in politikasını tarihsel bir kategori olan toplumsal cinsiyetten arındıran, onu "ne" olduğuyla kategorik olarak sınıflandırmayıp "kim" olduğuyla daha nüanslı ve derinlikli değerlendiren üçüncü bir yaklaşımdan da söz ediyor (2002: 132-35). Dietz bu yaklaşım çerçevesinde "yurttaşların aktörler olarak toplandığı ve birbirleriyle ilişkiye geçtikleri bir görünürlük alanı" olarak kamusal alan kavrayışının Arendt'in teorisinin ayırt edici yanı olduğuna işaret ediyor ve –*polis*'in duvarlarla çevrili bir mekânla değil de politik aktörler olarak yurttaşlardan oluştuğunu söyleyen Aristo gibi– Arendt'in de hem mekânı hem de insanları fiziksel özellikleriyle değil de, işlevleri ve aralarında kurdukları ilişkilerle tanımladığını, dolayısıyla konuşmanın ve eyleme geçmenin önemini vurguladığını söylüyor (Dietz 2002: 7).

Özel ile kamusal ayrımının modernite sürecinde Batıdaki gelişimini Arendt'e referansla ve en genel hatlarıyla özetleyecek olur-

sak politik-kamusal (*political-public*) olan sosyal-kamusala (*social-public*) dönüşürken, "özel"in de "mahrem"e dönüştüğünü söyleyebiliriz. Arendt "mahremiyetin ilk kâşifi ve hatta ilk teorisyeni" olarak Jean-Jacques Rousseau'yu gösterir ve onun devlete karşı değil ama toplumun insanın en derinindeki özeline müdahalesine isyan ettiğini söyler (1998: 39-40). İnsanların kendilerini gösterme alanının artık –antik dönemdeki özel ve kamusal ilişkisinin tersine– "ailenin özel alanı (*privacy*) ile arkadaşların *mahremiyeti* (*intimacy*)" (1998: 210) olduğunu söyleyen Arendt'in yaptığı ayrım dikkat çekici.

Mahremiyetin seçilmiş, özel alanın ise doğuştan ilişkilerle tanımlanmış olması ilk bakışta çelişik gibi görünebilir. Oysa kavramların özü tam da bu görünürdeki çelişkide gizlidir. Bu ayrım iç dünyamızı seçmediğimiz aile bireylerine değil de eşitlik ortamında ve seçerek birlikte olduğumuz kişilere açabileceğimizi, bu şekilde mahremiyetimize dahil edeceğimiz kişilerle kuracağımız ilişkilerin aynı zamanda erotik bir boyutu olabileceğini hatırlatır. Arendt'le ilgili kitabına, onun çoğunlukla gözardı edilmiş olan Rahel Varnhagen'e dair biyografik metnini inceleyerek başlayan Seyla Benhabib'in işaret ettiği noktalar bize söz konusu ayrımın arka planındaki sosyal ve mekânsal dinamikleri gösterir.

Benhabib, Varnhagen'in evindeki gibi "salon" adı verilen mekânların *dişil kamusal alanlar* olarak ayırt edici özelliklerini sayarken, bunların 18. yüzyılda yeni ortaya çıkmakta olan sivil toplum üyeleri için mahremiyet paylaşımına ve iki-üç kişilik, insanın gerçekten kim olduğunu keşfedebileceği yakın ilişkilere imkân verdiklerini vurgular ve şöyle der: "*Polis*'in kamusal alanı erotizmi dışlamaya ve bastırmaya çalıştığı halde, salonlar erotik olanı besler" (Benhabib 1996: 14-20).

Yirminci yüzyılda sinemaya yansıyan en genel haliyle ve uzamsal olarak ifade etmek istersek, özel-kamusal ayrımının mekânsal karşılığını hane ile şehir arasındaki karşıtlıkla kurabiliriz. Kuşkusuz bunun tek boyutlu ve kategorik bir ayrım olmadığını vurgulamamız gerekiyor. Özel olan şehre taşınabileceği gibi, kamusal olan da pekâlâ ev içinde gerçekleşebilir. Evsiz kaldıkları için çoluk çocuk

parkta uyuyan bir aile ilkine, evde siyasi amaçlı toplantı yapanlar ikincisine örnek gösterilebilir. Mahremiyet ise her ikisinin dışında ya da kesişme noktasında yer alabilen, yokluğuyla kişinin hem özel hem de kamusal hayatını yok edebilen, kişinin kendine ait en özgün ifadesini bulduğu alandır.

Burada bir romana referans vermek isterim: Georgi Gospodinov'un *Doğal Roman*'ı (2018) Bulgaristan'da sıkışık mekânlarda yaşayan, mahremiyeti kalmayan ve siyasi baskıyı özel mekânlarında kuvvetle hisseden karakterleri üzerinden tuvaletlerin nasıl bir tür isyan alanına dönüştüğünü, tuvalet duvarlarına yazılan yazıların nasıl bir kendini ifade biçimi haline geldiğini anlatır. Mahrem-isyan kavramıyla ifade edebileceğimiz bir isyandır bu.

Seyla Benhabib, Arendt'in kamusallığın ışığından gizlenmesi gerekeni verimli bir şekilde garanti edecek karanlığı ancak özel alanın sağlayabileceğine dair sözlerine (Arendt 1998: 71) atıfla Virginia Woolf'un *Kendine Ait Bir Oda*'sını hatırlatıyor. Hanenin insanın kendini bulması, yeteneklerini, düşlerini ve anılarını yaşatması, kendini sağaltması için vazgeçilmez yanına işaret ediyor ve ancak bu niteliklere sahip bir hanenin "yuva" olabileceğine işaret ederek şöyle diyor: "... yuva sadece insana derinlik katmakla kalmaz –ki o derinlik olmazsa kişi sokaklarda sahipsiz bir gölgeye dönüşür– aynı zamanda bireyi kamusal alanda görünür olmaya uygun kılacak şekilde koruyup besleyen mekânı da sağlar" (Benhabib 1993: 107).

Zamanın ruhu açısından Benhabib'in sözlerinin şöyle bir önemi var: Kadınlar açısından kimi zaman şehre çıkabilmek, ama kimi zaman da hanede derinlik kazanabilecek özgürlük için mücadele etmek önemli hale gelebiliyor. Bu noktada Arendt'in özel alan ile mahremiyet arasında yaptığı ayrımı ve ilkini aile, ikincisini arkadaşlıkla ilişkilendirdiğini hatırlayalım. Özel alan toplumun uzantısı ise, kamusal alanın baskısı hem politik hem de sosyal yanıyla haneye sirayet etmişse, yani hem babanız ya da kocanız eve kaçta geleceğinizi belirliyor, hem de politikacılar kaç çocuk doğurmanız gerektiğini dikte ediyorlarsa, özetle ataerkil toplumun boğucu atmosferi haneyi yaşanmaz hale getirmiş, onu yuva olmaktan çıkarmışsa, mahrem-isyan kaçınılmaz oluyor.

Kamusal ve özel, erkek ve kadın ayrımlarının ikici düşünme mantığını mekânsal ayrımın kesin sınırlarıyla örtüştüren yanımızı ancak pratikle ve eylem içinde aşabiliyoruz. Hanenin kâbusa dönüştüğü, mahrem alanın tümüyle silindiği anlatılarda kadınların sindirildiği örnekler bizi kendi hayatlarımızla yüzleştiriyor. Kendimizde ve yakın çevremizde daha önceden fark etmediğimiz baskıların ve bastırılmış duyguların izlerini görüyoruz. Ancak kendi hikâyelerinin kahramanı olan kadınlar hayatta çoğaldıkları zaman, biz onlarla etkileşime geçtiğimizde ve onların hikâyelerini dinlediğimizde, ancak o zaman onların anlatıları üzerinden kendi hayatlarımızı da sorgulamaya ve geçmişimizle barışmaya yatkın oluyoruz.

Kadınların kamusal alanda görünürlük kazanabilmelerinin ancak oy verme hakkını kazandıkları 20. yüzyılla başladığını ve bunun sinemanın gelişimiyle yaşıt olduğunu hatırlayalım. Kamusal alanın mekânsal karşılığı olan sokak, kadınların erkek bilincinde bir tehdit haline geldiği alan olarak yansıyor o dönemin filmlerine. Kadınların şehre çıkmalarından duyulan korku, hareket halindeki mekânın büyüsünü yakalamaya çalışan şehir filmlerinde, özellikle *sokak filmi* denilen türde açıkça ortaya çıkıyor. Sokak filmi 1920'li yılların Weimar dönemindeki Berlin ağırlıklı *şehir filmi* türünün bir alt çeşidi. Sokak filminin sokak kadını ile ev kadını arasında yaptığı ayrım, Gezi sonrası mahrem-isyan örneklerine geçmek için iyi bir köprü sunuyor. Başlangıç noktamız metrobüs hikâyesinde sözünü ettiğim *M* filmi ve onu zamanımıza taşıyan *Babylon Berlin* dizisi.

Babylon Berlin (Tom Tykwer, Achim von Borries, Henk Handloegten, 2017-18) dizisine ilham veren *M* (Fritz Lang, 1931) sokak filmlerinin dönemine aittir, hatta bu türün son örneği olarak da anılır. *M*'den *Babylon Berlin*'e kadın karakterlerin temsilinde nelerin değiştiğini anlamaya çalışarak anlatının zamanı ile izleyenin zamanı arasında bir kıyaslama yapabilir miyiz? Zamanın ruhu kavramına her iki açıdan baktığımızda *dişil öznelik* ve *dişil öznellik* açısından ne gibi farklar görürüz? Sokak kadını/ev kadını ayrımına dair kült bir film olan *Vesikalı Yarim* (Ömer Lütfi Akad, 1968) ile proje tasarımını Tomris Giritlioğlu'nun yaptığı *Kayıp Şehir* (Cevdet Mercan, Nisan Akman, 2012-13) dizisi Türkiye için benzer bir kıyaslama

imkânı sunar mı? Bu sorulardan Gezi sonrası yapılan filmlerdeki kadın karakterleri anlama açısından ne gibi ipuçları elde ederiz? Rotamız ana hattıyla böyle.

M'den *Babylon Berlin*'e

Fritz Lang'ın *M* filmi siyah üzerine düşen bir çocuk şarkısıyla başlar: "Bekle, bekle hele.." Görüntü açılır ve bir avluda çember olmuş çocukları biraz yüksekten görürüz. Küçük kız eliyle diğer çocukların her birini işaret ederek şarkısını sürdürür: "Siyahlı adam nerdeyse gelir seni almaya/Küçük bıçağıyla/Seni çevirecek kıymaya." Bu sırada elindeki ağır çamaşır sepetini üst katlardaki balkon korkuluğuna dayayan bir kadın çocuklara seslenir: "O korkunç şarkıyı söylemeyin dedim size!" Kadın gözden kaybolunca kız şarkıya devam eder. Sonra kadın merdivenleri tırmanıp sepetteki kirli çamaşırları çamaşırcı kadına verirken çocukların şarkısından şikâyet eder. "Bırak söylesinler," der çamaşırcı kadın, "hiç değilse orada olduklarını biliyoruz". Bir yandan çamaşır yıkarken bir yandan da okuldan dönecek kızına sofra hazırlamaktadır. İki kadının konuşmalarından anlarız ki şehre korku salan bir çocuk katili vardır. Dokuzuncu kurban gözlerimizin önünde kaçırılır. Çamaşırcı kadının kızı olduğunu biliriz.

Filmin onuncu dakikasına varmadan son cinayet haberi gazetelere yansımıştır. Toplu halde okunan gazete yazılarından annelerin ve babaların çocuklarını tehlikeden korumaları için uyarıldıklarını duyarız. Sonunda katil yakalanır, ama polis değil, hareket alanı sıkışan örgütlü suçlular ele geçirmiştir onu ve yasalardan önce kendileri yargılamak isterler. Aslında cezasını çoktan kesmişlerdir, ölümdür hakkı. İdam isteyen gözü dönmüş insanları görürüz. Katil o insanların elinden kurtulur ama yargılandığı asıl mahkemede onun için verilen kararı duymayız. Filmin senaryo yazarları Thea von Harbou ve Fritz Lang bu kararı izleyici olarak bizim vermemizi istemişlerdir. Filmin en sonunda çamaşırcı kadını perişan bir halde suçu üstlenirken görürüz: "İnsanlar çocuklarına daha iyi sahip çıkmalı."

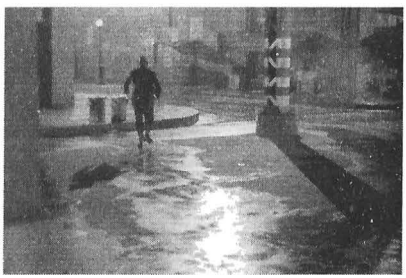




M, 1931'de Weimar Cumhuriyeti'nin sona erip Hitler'in iktidara gelmesinden hemen iki yıl önce yapılmış, adım adım yaklaşan dehşet ve felakete dair bir tür kehanet filmi. Polis örgütüyle suçluların birbirlerinden ayırt edilemediği, işkencenin sıradan bir uygulamaya dönüştüğü, insanların rastgele bahanelerle tutuklanabildiği, yasanın yerini keyfi uygulamaların aldığı kâbus ortamını filmin hemen başında görüyoruz. Suçluların katili yargılama ve kimin ölmesi gerektiğine karar verme hakkını kendilerinde gördükleri bir atmosfer, bir linç ve hukuksuzluk ortamı. Bastırılmış öfkelerin, yenik erkeklerin, kıstırılmış kadınların dünyası. Perişan annenin içselleştirilmiş suçluluk duygusuyla, linç etmeye hazır kadınların o anne adına ölüm cezası talep etmeleri aslında aynı madalyonun iki yüzü: İki uç arasında salınan ve totalitarizme zemin hazırlayan kitle psikolojisi.

2017 Ekim ayında Almanya'da yayınlanmaya başlayan *Babylon Berlin* televizyon dizisi de aynen *M* filmi gibi Weimar döneminde geçiyor. Dizinin yönetmenlerinden Tom Tykwer projenin yapım sürecinde hikâyenin atmosferindeki benzerlikleri tekinsiz bir biçimde



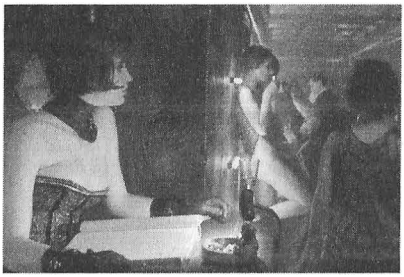




artıran gelişmelerin yaşandığını söylerken üç örnek veriyor: Brexit oylaması, Trump'ın başkan seçilmesi ve popülist sağın Avrupa'da kazandığı başarılar (Connoly 2017). Zaten dizinin uyarlandığı dedektif romanlarının yazarı Volker Kutscher da *M* filminden etkilendiğini belirtiyor (Babylon Berlin 2017). Demokrasiyi çoğunluk diktasına dönüştürme eğilimi taşıyan zamanımızın felaket atmosferinin Weimar Almanyası'nı andırdığını romanların, filmlerin ve dizilerin anlatıları üzerinden hatırlamış oluyoruz.

Babylon Berlin dizisine ilham veren *M* filmi doğuşu 1923-25 arasına tarihlenen sokak filmi türünün son örneği olarak da tanımlanmıştır (Wager 1999: 66-69). 1920'lerin sokak filmleri arasında sayılan *The Street* (Sokak, Karl Grune, 1923), *Joyless Street* (Neşesiz Sokak, G. W. Pabst, 1925), *Asphalt* (Asfalt, Joe May, 1929) gibi anlatılardaki ahlaki ayrım nettir: "Metropol sokaklarının hem özgürleşmiş hem de metaya dönüşmüş cinselliği fahişe figüründe vücut bulur" (Mennel 2008: 23). Bu filmlerde ev kadını/sokak kadını ayrımının ahlaki çağrışımlarla mekân üzerinden tanımlandığını ve sokaklarda gezen kadınların fahişe olarak kodlandığını görürüz.

Ev kadınının karşıtı olarak sokak kadını tiplemesinin Weimar döneminde öne çıkması, sonraları *femme fatale* olarak anılacak ve





film noir ile özdeşleşecek bu kadın temsilinin Birinci Dünya Savaşı' ndan yenik çıkmış 1920'ler Almanyası'nda Viyana ve Berlin gibi şehirlerin sokaklarına tek başlarına çıkmaya cesaret eden kadınları topyekûn karalamak ya da kurban konumuna düşürmek için erkek bakış açısıyla yaratıldığını düşündürür. Gerçi bu filmlerdeki sokak kadınlarının, izleyici kadınlar açısından özgürleştirici bir rol oynadıkları da ileri sürülmüştür.[4] Ancak sokak filmlerinde hikâyenin öznesi olan erkek karakterlerin hataları, pişmanlıkları ve değişimi gösterilirken, kadınların genelde onların seçimlerinin nesneleri olarak sunulduğu yadsınamaz.

Sokak filmlerinin genel hikâye çizgisine bakacak olursak, evdeki monoton hayattan ve karılarının ya da annelerinin ihtimamından sıkılan erkekler sokaklarda eğlence ararken kötü niyetli sokak kadınlarının ağına düşerler, başlarına türlü felaket gelir, sonunda nedamet getirip evlerine dönerler. Sokak kadınları hapishaneyi boylar, ölür, ya da perişan bir yalnızlığa mahkûm olurlarken, evde sabırla bekleyen kadının kendisine dönen çocuksu erkeğini affedip avuttuğu sahnelerle sona eren sokak filmleri, ailenin her şart altında savunulması gerektiğine dair didaktik metinler gibi de okunabilir.

M filminde de sokaklarda gezen kadın bir fahişe olarak tanımlanır ancak filmin anlatısı sokak filmlerinin kalıplarına tam olarak uymaz. Sokak kadınının ağına düşen erkek klişesi yoktur. Bir erkek katilin şekerle ve balonla kandırıp kaçırdığı küçük kız çocukları vardır. Kurbanlar hem o kızlar, hem de peşlerinden gözyaşı döken anneleridir. Her durumda sokakların tehlikelerle dolu olduğu ve küçüklükten itibaren kızların bu tehlikelerden korunmaları gerektiği



alt metin olarak okunabilir. Zaten tek başlarına sokaklarda gezen kadının da mesleği bellidir, belli ki o fahişedir. Ancak filmin bütününe hâkim olan derinlik burada da kendini gösterir, anlatının diğer sokak filmlerindeki ikici bakış açısına, kesin ve net ayrımlara düşmediğini, iyi ve kötüyü farklı kişilerle tanımlayan klişelerden nispeten uzak durduğunu görürüz. Ahlak polisinin bir baskını sonrasında mekân sahibi kadın der ki: "O kızlar var ya, sokaklarda gezerler, ne de olsa iş iştir, ama inan bana, her birinin içinde bir anne gizlidir."

Babylon Berlin dizisinin atmosferi *M* filminde olduğu gibi Weimar dönemini yansıtmakla birlikte anlatı *M*'e göre çok daha katmanlıdır ve özellikle kadın karakterler çok daha çeşitli ve derinliklidir. Tom Tykwer dizinin müziğine dair kendilerine sorular sorarak başladıklarını söyler ve şöyle der: "Tüm zamanları birleştiren bir şey yaratabilir miyiz? 1920'lerin yankısını bugünde ve bugününkini 1920'lerde duyabilir miyiz?" (Weisbrod 2018). Tykwer'in aynı soruları kadın karakterler için de sorduğunu, neredeyse yüz yıl öncesini anlatan bir hikâyeye ancak bugün sorulabilecek sorular kattığını da görebiliyoruz.

Mesela ana kadın karakter Charlotte Ritter (Live Lisa Fries) "Moka Efti" denen eğlence mekânında bir tür seks işçisi olarak ça-

lışırken aslında hep polis olmanın hayalini kuruyor. Kadınların polis olmasının zor olduğu bir dönemde ana kadın karaktere böyle bir misyon yüklediği için *Babylon Berlin* Weimar döneminde yapılan filmlerin anlatılarından farklılaşıyor. Ayrıca Charlotte polis merkezinde geçici işler yaparken kadınlara ait tuvaletlerin çok az olmasını eleştiriyor. Bir başka polisin dilsiz anne babası Charlotte'un polis olma isteğine dair işaret diliyle konuşurlarken, erkek karakter buna şaşıyor, kadın karakter ise onun şaşmasına tepki gösterip "Ne var bunda?" diyor.

Kadınların kendi hikâyelerine sahip çıkabilmeleri anlamında *M* filmi ile *Babylon Berlin* dizisi çok farklı noktalarda duruyorlar. *M* filminde güçlü erkek karakterler olmasına karşın hiçbir kadın karakter yok, sadece tipler var. O tipler de ya içselleştirilmiş suçluluk duygusuyla sindirilmişler veya kitle içinde agresifler. Oysa *Babylon Berlin* dizisi bize derinlikli kadın karakterler sunuyor.

Vesikalı Yarim'den *Kayıp Şehir*'e

1950'lerden itibaren Yeşilçam filmlerine de yansıyan sokak kadını tiplemesinin İstanbul'a göçle gelenler ya da şehrin çeperinde kalanlar açısından değişen cinsiyet rollerine, kadınlık ve erkeklik hallerine dair anlatıları şekillendirdiğini söylemek mümkün. Aynen 1920'ler Weimar Almanyası'ndaki gibi 1950'ler ve 1960'lar Yeşilçam sinemasında da sokaklarda gezen, hele "gece gezen kadınlar", sokak kadını, kötü kadın ya da yuva yıkan kadın olarak ötekileştirilir, mahkûm edilir, sistem dışına atılarak ataerkil ailenin birliği korunmaya çalışılır.[5]

Yeşilçam'ın İstanbul temsilleri açısından bir başlangıç kabul edilebilecek *İstanbul Geceleri* (Mehmet Muhtar, 1950) veya klasik Yeşilçam'a örnek verilebilecek *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964) gibi filmlerde "kötü kadın" felakete sebep olan, ölüme, ya da ailenin yıkımına yol açandır. Yeşilçam sinemasının *Vesikalı Yarim* gibi istisnai ve kült bir örneğinde ise şehre ve toplumsal cinsiyet rollerine dair parametreler korunmakla birlikte, izleyicinin "öteki" kadınla ve

şehrin metropol haliyle özdeşleşmesi sağlanır (Çiçekoğlu 2007). *Vesikalı Yarim* filminin Sabiha (Türkân Şoray) karakteri Yeşilçam kalıplarına sığmaz. Filmin kült bir filme dönüşmesinin, *Çok Tuhaf Çok Tanıdık* (Abisel ve diğ. 2005) yanıyla kalıcı hale gelmesinin nedeni de budur. Bu açıdan *Vesikalı Yarim* filminin Sabiha karakteriyle, *Kayıp Şehir* dizisinin Aysel (Gökçe Bahadır) karakteri aynı çerçevede ele alınabilir ve ikisinin kimliğinde şekillenen çokkatmanlı metropol imgesi üzerinden şehrin değişimi okunabilir (Yanıkkaya 2015: 153-56).

Mekânsal olarak İstanbul'un değişimi ile metropolde toplumsal cinsiyet rollerinin dönüşümü ekseninde "öteki" kadın kimliğini Sabiha ve Aysel üzerinden örneklerken Gezi öncesi atmosferine dair ipuçları derlemek mümkün müdür? Sabiha'nın metropolle özdeşleşmesi ailenin dışına atılıp "öteki" haline gelmesiyle gerçekleşirken, Aysel'in aile tasavvurunda "öteki" olanların ağırlık kazanmasını karşılaştırabilir miyiz? Bu dönüşümü İstanbul'un modernleşme serüveninde daha ileri bir adım olarak görmek mümkün müdür? Ve nihayet zamanın ruhu açısından baktığımızda 2013 Mart ayında, yani tam Gezi direnişinin öncesinde yayından kaldırılan *Kayıp Şehir* bize o döneme dair ne tür ipuçları verebilir? Bu sorularla Gezi sonrası filmlere bakacağım parametreleri saptamaya ve gerçeklik ile temsil (*mimesis*) arasındaki ilişkileri kavramak için bir çerçeve oluşturmaya çalışıyorum.

Vesikalı Şehir kitabında *Vesikalı Yarim* filmini bir "ihlal filmi" olarak nitelerken tek başına şehre çıkan kadınları sokak kadını olarak dışlayan, pederşahi ailenin birliğini esas alan hâkim görüşü ihlal edişini kıstas almıştım.

Fahişe/anne, ya da mekânsal ifadesiyle sokak kadını / ev kadını ikiliği, yani şehirlerin sinemaya yansıyan suretlerinde kadınlara atfedilen ve Berlin için 1920'lerde, İstanbul için 1950'lerde yaygınlaşan parçalanmış kimlik *Vesikalı Şehir* kitabının çıkış noktasıydı. *Vesikalı Şehir* sinemada kadının erkek bilincinde birbirine karşıt isimler ve sıfatlarla ifade edilen edilgen özelliklerine odaklanmış, dünya sinemasından Yeşilçam'a bu karşıtlığa dair örnekler üzerinden ilerlemişti (Çiçekoğlu 2007: 18-19).

Vesikalı Şehir'e ilham kaynağı olan *Vesikalı Yarim* filminin kadın kahramanı Sabiha (Türkân Şoray) erkek bilincinde ikiye bölünmüş kadın kimliğini içselleştirmiş, sokak kadını ile ev kadını karşıtlığını görünür kılmıştı. Halil'e (İzzet Günay) âşık olunca önceki kendinden emin, şuh kadından eser kalmıyor, Sabiha kendini eve kapatıp Halil'in yolunu gözleyen, "burası daha önce barınaktı, şimdi ev oldu," diyen birine dönüşüyordu. Sonunda Halil'in ailesine yeniden kavuştuğu manava uzaktan bakıp yalnız ve mutsuz haliyle şehrin sokaklarına geri dönerken, bir erkek kalabalığının arasından bize doğru yürüyor ve seyirci olarak bizim onunla özdeşleşip hüznünü anlamamızı sağlıyordu. Bu açıdan Sabiha tek boyutlu bir tiplemenin dışına çıksa da, sonunda hayatıyla ilgili kararı kendisi vermiyor, kendi hikâyesinin öznesi olamıyor, kurban konumunu aşamıyordu.

Sabiha'dan Aysel'e

Vesikalı Şehir kitabı *öznelik* meselesine odaklanmadığı için Sabiha'nın şehrin sokaklarına dönüşünün kendi kararıyla olmadığının da altını çizmiyor, bizim Halil'le değil de Sabiha'yla özdeşleşmemizin olumlu yanını vurgulamakla yetiniyordu. *İsyankâr Şehir*'in referans noktası artık *Vesikalı Yarim*'in Sabihası değil, *Kayıp Şehir*'in Aysel'i. Nasıl 2017'de *Babylon Berlin* dizisi demokrasinin bir çoğunluk diktatörlüğüne dönüştüğü zamanın ruhunu yansıtıyorsa *Kayıp Şehir* dizisinin de 2010'lu yılların başlarındaki isyan halini yansıttığını söyleyebilir miyiz? Bu bölümün cevabını aradığı soruyu böyle özetleyebiliriz.

Mary Anne Doane modern anlamdaki *femme fatale* imgesinin 19. yüzyılda ve Paris'te ortaya çıkmasının tesadüf olmadığını, fahişelik ve oyunculukla eşleştirilen bu imgenin kadınların serbestçe sokaklarda gezebilir hale gelmelerinin, kamusal alana çıkmalarının ve görünürlük kazanmalarının sonucu olduğunu söyler (Doane 1991: 263). Doane'e göre şehrin korkutucu bilinmezliği ile kadının erkek



tahayyülündeki tehdit edici gizemi örtüşür ve metropolden duyulan korku ile evin sınırları dışına çıkmaya cesaret edebilmiş kadının oluşturduğu tehdit iç içe geçer. Andreas Huyssen erkek açısından bu durumu "yutmaya hazır dişilliğin yarattığı korku" diye özetler (Huyssen 1986: 52-53).

Film noir türüyle özdeşleşen *femme fatale* imgesinin 1940'lı yıllarda Hollywood'da ağırlık kazanması ise, kadınların oy hakkını elde etmelerinin ardından savaş şartlarında üretime katılmalarına, giderek daha fazla görünür olmalarına, güç kazanmalarına ve bu nedenle erkek bilincinde yarattıkları tehdit algısına atfedilir (Kaplan 1998). Ancak *femme fatale* imgesinin *film noir* ile sınırlı olmadığını, Weimar şehir ve sokak filmleri döneminde kurgulandığını biliyoruz (Mennel 2008: 22-37). Aynı imgenin yerel şartlara, kültürel özelliklere ve film türlerine göre farklı biçimlerde tezahür edebileceği, geniş katılımla derlenen 2010'lu yıllara ait iki çalışmayla yeniden örneklenmiştir (Hanson ve O'Rawe 2010, Farrimond 2018).

Türkiye'nin 1950 sonrası modernleşmesinde İstanbul'un dayanılmaz cazibesi, çekim gücü, bilinmezliği ve tehlikesi ile şehirde kendi başına ve serbestçe dolaşabilen kadının yarattığı tehdit algısının özdeşleştirilmiş olmasını ve bu anlatının özellikle 1950'lerde ve 1960'larda en popüler kültür ürünü olan Yeşilçam filmleri üzerinden yaygınlaştırılmış olmasını bu çerçevede görmek gerekir. Bu

açıdan bakıldığında Sabiha ve Aysel'in İstanbul ile iç içe geçen "kötü kadın" imgelerinin yaklaşık yarım yüzyıl arayla hem örtüşen hem de farklılaşan yanları var. En önemli örtüşme, her ikisinin de kamusal alana adım atabilen, hatta aynı sokakları arşınlayan, Beyoğlu civarında gezebilen kadınlar olmalarıdır. En önemli fark ise Sabiha'nın parçalanmış kimliğine karşın, Aysel'in "başka Aysel yok" diyen özgüvenli duruşudur.

Vesikalı Yarim filmine geleneği temsil eden görüntülerle, bir cami minaresi fonunda bostandan manava mal taşıyan Halil'le gireriz. Halil o gece arkadaşlarıyla felekten bir gece çalmaya Beyoğlu'na gider ve Şen Pavyon'da Sabiha'ya rastlar. Sabiha'nın evi de şehrin merkezindedir, Halil ise şehrin çeperinde yaşar. Galata Köprüsü o yıllarda geceleri geçişe kapandığı için Halil evine dönemez ve Sabiha'da kalır. Birbirlerine âşık olurlar, ancak Halil evli olduğunu Sabiha'ya söylemez. Sabiha bunu öğrenince Halil'den uzak durmak için eski hayatına dönmüş gibi yapar. Kavgalar, yaralamalar ve cezaevi kesintileriyle sürüp giden bir macera yaşarlar. Sonunda ayrılık kaçınılmazdır (Çiçekoğlu 2007: 108-17).

Vesikalı Yarim imkânsız bir aşk hikâyesi anlatırken, aynı zamanda modernleşmenin erken aşamasında kadının erkek bilincindeki parçalanmış kimliğini de sergiler. Sabiha "vesikalı"dır, yani pavyonda konsomatris olarak çalıştığı için erkeklerle para karşılığı cinsel ilişkiye girme ihtimali nedeniyle düzenli aralıklarla sağlık kontrolüne gitmesi gerektiği vesika ile belgelenmiştir. Diğer bir deyişle "mimlenmiş" ve "kötü kadın" olarak tescillenmiştir. Ama diğer yandan Sabiha "yar"dır, yani sevgilidir. Sabiha'nın parçalanmış kimliğinde İstanbul'un o yıllarda şehre yeni gelenler ya da şehrin çeperinde kalanlar için taşıdığı ikili kimliğin yansımasını görmek mümkündür. Tıpkı şehrin kendisi gibi Sabiha da bir yandan yabancıdır ve arzu nesnesidir, diğer yandan anne gibidir ve şefkatine sığınılacak tek kucak da onunkidir:

> Hem "vesikalı", hem "yar". Kadının ikiye bölünmüş kimliği. Köydeki ya da evdeki kadının anne/eş/şefkat üçgenine karşılık, sokaklarda dolaşan şehirli kadının fahişe/orospu/haz kimliği. ... Evet, İstanbul'un sinemasal suretine kimliğini veren bir imge vardı ve bu imge "vesikalı ol-

ma hali", yani fahişelikti. Zaten *Vesikalı Yarim*'in kült bir "İstanbul filmi" olması da şehrin imgesiyle Sabiha'nın çehresini Türkân Şoray'da buluşturmasından kaynaklanıyordu. (Çiçekoğlu 2007: 18-19)

Filmin sonunda biz Sabiha ile birlikte Halil'in manavına uzaktan bakarız, onu ailesiyle baş başa bırakıp Sabiha ile birlikte şehrin merkezine döneriz ve Sabiha ile özdeşleşiriz:

> Sabiha'yı Türkiye'deki modernleşmenin taşıyıcısı yapan, filmin finalinde bir erkek kalabalığı arasından üzerimize gelişiyle onu biz, bizi o kılan özelliğiydi. "Biz" derken, şehirde yalnız gezen, gece gezen kadınları kastediyorum, bir erkeğin himayesine ihtiyaç duymadan şehirle bütünleşen, yani şehri bir metropol haline getiren kamusal alandaki kadınları. (Çiçekoğlu 2007: 19)

Berrin Yanıkkaya *Kayıp Şehir* dizisini ayrıntılı olarak incelediği yazısında yukarıdaki alıntıya referansla Aysel karakterinin prototipinin Sabiha olduğunu söyler (2015: 154). Gerçekten de Aysel karakteri için Yeşilçam sinemasından ancak Sabiha bir prototip olabilir. Özellikle Halil'i evine ilk davet ettiği geceki özgüveni, seçtiği hayatla ilgili bir pişmanlık belirtisi göstermeyişi, kendi hayatının kahramanı olma konusundaki kararlılığı, özetle özneliğe ve öznelliğe dair tavrı Sabiha'ya Yeşilçam'daki kadın tiplemeleri arasında bir ayrıcalık kazandırır ve onu bir karakter kılmaya zemin hazırlar.

Kayıp Şehir dizisinin iki dakikayı aşan uzunca jeneriği 2010 sonrası İstanbulu'nun farklı semtlerinden ve kesitlerinden görüntülerle tıpkı adının ima ettiği gibi şehre ait bir hikâye anlatacağını vurgular. Yanıkkaya jeneriği bu açıdan "palimpsest şehrin" temsili olarak görür ve Goytisolo'ya referansla İstanbul'un yeni gelenler için daima çokkatmanlı okumalara açık, çokdilli, taşlara kazınmış bir tarihi sürekli yeniden yazan bir şehir olduğunu ve turistik imgeleri yoksul görüntülerle süpürüp silen sepya jeneriğin şehrin bu özelliklerini başarıyla yansıttığını söyler (Goytisolo 2003: 71'den aktaran Yanıkkaya 2015: 137). Yanıkkaya dizi için bestelenen "İstanbul Yokmuş Bundan Başka" şarkı sözlerinde de vurgulandığı gibi *Kayıp Şehir*'in şehirde "hep yabancı" kalanların hikâyelerini anlattığını vurgular:





Ardımızda ne hayatlar bıraktık,
Kaybolmamak için Kayıp Şehir'de.
Bu yaban şehrin şefkatine sığındık,
Hep yabancı kaldık Kayıp Şehir'de.
Lodos vurgunu balıklar gibiyiz.
Bir şehir usulca kayarmış denize.
Gurbet de bu şehirmiş sıla da.
İstanbul yokmuş meğer bundan başka
İnce saz değil, hayır, ince sızı bu
Şoparın kemanından bir aşk mektubu
Hasret de buradaymış, vuslat da.
Meğer ayna da buradaymış anahtar da.
İstanbul yokmuş bundan başka.[6]

Tıpkı Hamalbaşı'nda oturan Sabiha gibi Aysel de Beyoğlu civarında yaşar. Evi Tarlabaşı'nda, karşılıklı binalar arasına hep çamaşırlar asılı dar bir sokaktadır. "Bu yaban şehrin şefkatine sığındık" dizesi aynen Halil'in Sabiha'nın evine sığınması gibi, Aysel'in alt katına taşınacak olan aile üyelerinin de, başlangıçta namus anlayışları çok farklı olsa bile, zaman geçtikçe ve her biri aileden koparak birer birey olmaya yöneldikçe, ayrı ayrı gerekçelerle hep Aysel'e, şehrin hallerini bilen, onunla başa çıkabilen Aysel'in şefkatine sığınacaklarının ipucunu verir.

Dizinin ilk bölümü "Ne Gurbet Ne Bereket" başlığını taşır ve eski bir kamyonetin Aysel'in sokağına girişiyle başlar. Büyük ağabey bir yıldır Aysel'in alt katında yaşamaktadır. Aile Trabzon'da toprak kayması sonucu evini terk etmek zorunda kalmış, büyükba-





ba, anne, kız kardeş ve iki küçük erkek kardeş yeni gelmişlerdir. Eşyayı yükledikleri ölmüş babalarına ait külüstür kamyonetle sonradan gelen iki ortanca erkek kardeş, futbolcu İrfan ve bir kuru temizlemecide işe girecek olan Kadir, her ikisi de Aysel'e âşık olacaklardır. İrfan ne kadar avare ve komikse, Kadir de o kadar sorumluluk sahibi ve ciddidir.

Daha ilk geceden üst katta oturan Aysel eve sarhoş dönüp yanlışlıkla alt kat dairenin kapısını açmaya çalışır ve bir anda ailenin tümüyle karşılaşır. Özellikle annenin bakışları ve büyük oğluna "sen bizi nasıl bir yere getirdin" diye sitem etmesi, biri kırsal değerleri ve geleneği temsil eden, diğeri İstanbul'la özdeşleşen bu iki kadın arasındaki sert çatışmaların işaretini verir. İlerleyen bölümlerde Kadir'le arasındaki imkânsız aşk hüsranla sonuçlansa da, Aysel finalde babası annesini öldürdüğü için öksüz kalan bir kız çocuğunu evlat edinip sahip çıkabilmek için İrfan'la evlenmeyi kabul edecek, hatta İrfan'a evlenme teklif eden Aysel olacaktır.

İlk bakışta ucuz bir mutlu son izlenimi veren bu finali dişil öznellik açısından *Vesikalı Yarim* filminin finali ile kıyasladığımızda farklı sonuçlara varmak da mümkün. *Vesikalı Şehir* kitabını yazarken *Vesikalı Yarim* filminin finaline dair altını çizmediğim ve o zaman bu açıdan düşünmediğim bir konu şudur: Sabiha'nın filmin finalindeki yalnızlığında bir başına olmanın cesareti kadar yalnızlığın kederi de vardır. Seçilmemiş bir yalnızlıktır bu. Sabiha âşık olmuş, ama mutlu sona varamamıştır. Aşkın bir yanılsama olduğuna ve mutlak olanın yalnızlık olduğuna dair varoluşçu bir bakışla baktığımızda, kuşkusuz dramatik olarak başarılı bir finaldir bu. Filmin bizimle yaşamasına ve bir kült film olarak kalıcı hale gelmesine kat-

kıda bulunur. Belki de Sabiha ile özdeşleşebiliyor oluşumuzda her birimizin içinde var olan mutlak yalnızlık duygusunun da katkısı vardır. Ancak karakterin özneliği ve dişil öznellik açısından finalin sorgulanabilir olduğu da açıktır.[7]

Aysel'in Sabiha'dan farkı, kendi hayatının kahramanı olmaktaki kararlılığını sonuna kadar götürmesi ve âşık olduğu erkekten ayrılmasına rağmen özneliğini ve öznelliğini terk etmemesidir. Dramatik açıdan zayıf olan dizi finali, Sabiha'dan Aysel'e şehirde kadın kimliğinin geçirdiği dönüşümün temsili açısından olumlu değerlendirilebilir mi? Bu soruya cevap ararken film ve dizideki ilgili sahneleri kıyaslamak, mizansenler, kamera açıları ve diyaloglar üzerinden Sabiha ve Aysel karakterlerini karşılaştırmak istiyorum.



Kimin bakışı ötekini kuruyor?

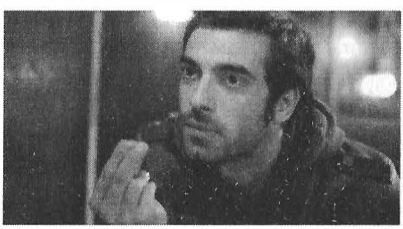
Sabiha ile Halil'in ve Aysel ile İrfan ve Kadir'in karşılaşmaları tamamen farklı, hatta birbirlerine zıt bir mantıkla kurulmuştur. Sabiha ve Aysel'in algılanması ve özdeşlik kurulması açılarından bu ilk karşılaşmaların seyirci gözüyle kıyaslanması adeta Laura Mulvey'in "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" başlıklı yazısında dile getirdiği görüşlerin bire bir örneklenmesine imkân verecek niteliktedir (1975: 6-18).

Laura Mulvey kendi deyimiyle zaman içinde "ikonik bir nesneye" dönüşen yazısının 40. yıldönümü münasebetiyle British Film Institute tarafından düzenlenen etkinlikte, yazıyı yazıldığı dönemin şartlarıyla değerlendirilmesi gereken bir belge olarak gördüğünü söylüyor. Mulvey'in işaret ettiği bazı biçimsel ve ütopist üslubun kendi dönemine has yanları olsa da, yazının film okumaları açısın-

dan çığır açıcı olduğu yadsınamaz. Nitekim Mulvey'in 1970'li yıllardaki Freud okumalarıyla daha önceden severek izlediği klasik Hollywood filmlerine artık tarafsız bakamaz hale geldiğini ve görsel haz ile bakanın toplumsal cinsiyeti arasında kurduğu ilişki nedeniyle bu filmlerdeki bazı sahnelere karşı adeta kızgınlık duyduğunu, bu öfkenin ise tamamen yeni bir bakış açısına yol açtığını yakın tarihte tekrar vurgulaması önemli (BFI 2015).

Bugün bu çerçeveden baktığımızda, Halil ile Sabiha'nın ilk rastlaşmaları dişil öznelik açısından sorunludur. Çünkü Sabiha tamamen Halil'in gözünden gösterilmekte ve kadın seyirciye arzulanır olmanın ancak bu şekilde mümkün olacağına dair bir imge sunulmaktadır. Sabiha "Bir sigara içebilir miyim... yakar mısın?" diye





sorduğunda, bu sözler tüm şuhluğuna karşın –veya tam da o nedenle– izin isteyen, yardım isteyen, kararı karşısındaki erkeğe bırakan, erkeği her durumda koruyucu ve kollayıcı olarak gören ve ona sığınan bir kadının sözleridir. Sabiha'nın sigaradan ilk nefesi çekip bir duman perdesinin gerisinden gösterilmesi, *femme fatale* imgesinin erkek bakış açısından kurgulanmasıdır. Özellikle duman perdesi Doane'in "arzunun peçelenmesi" diye tanımladığı benzer örneklerle örtüşür (1991: 50-55).

Aysel'in alt katına taşınan aile ile karşılaşmasını ise tam tersi bir bakış açısından, önce Aysel'in gözünden görürüz. Elinde bıçakla öne fırlamış İrfan, ailenin büyükleri, büyükbaba ve anne, suskun ve yakışıklı Kadir ve sonra diğer kardeşler. Aysel sarhoştur, gecenin o saatinde nereden geldiğinin hesabını kimseye vermeye niyetli değildir, bir küfür sallar ve "yanlış kapı" deyip merdivenlere yönelir. İrfan yardım etmeye meyillidir ama anası izin vermez. Zaten Ay-

sel'in de yardıma ihtiyacı yoktur. Sırtı beline kadar açık mini elbisesiyle ve bütün çekiciliğiyle, o sarhoş halinde bile desteğe gerek duymadan merdivenleri tırmanır, kapısında onu bekleyen belalısını maharetle başından savar ve "inim" dediği evine girip bütün dünyayı dışarıda bırakır. Aysel'in *mahremi* kendine aittir. Daha ilk tanışmada Aysel istemedikçe kimsenin onun sınırlarını ihlal edemeyeceğini hem aşağı kata yeni taşınanlar hem de biz seyirciler anlamışızdır: Dişil özne ve öznelliğin kurulması açısından gayet güçlü olan bu sahne hem içerik hem de biçim olarak başarılıdır. Mizansen ve kamera açıları bizim hikâyeyi Aysel'in bakış açısıyla izleyeceğimizi bu şekilde kurmuş olur.

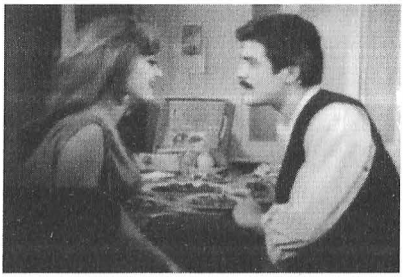
Kadın kendini nasıl hayal ediyor?

Sabiha ve Aysel'in kendilerine dair tasavvurlarının farkını açıkça gösteren iki sahnenin diyaloglarını peş peşe okuduğumuzda, aralarındaki zıtlığı net bir biçimde görürüz. Kadının kendisini özel alanla kamusal alan, bir erkekle birlikte ya da yalnız, nesnelerle ya da eylemle nasıl tanımladığını anlatan bu diyaloglar aynı zamanda değişen İstanbul'da mekânın toplumsal cinsiyet üzerinden nasıl okunabileceğine dair ipuçları da taşırlar.

Halil ve Sabiha birbirlerine âşık olduklarını anladıklarında Sabiha işe gitmeyi bırakır. Halil'e yemek yapıp, giyinip süslenerek onun yolunu gözlemeye başlar. Bir akşam sofraya yeni oturmuşlardır ki kapı çalınır. Sabiha kapıya gider, döndüğünde Halil canı sıkkın bir edayla onu beklemektedir. Sabiha Halil'i neşelendirmek için lafı yemekten açar, tabağına yemek koyup sofraya oturur ve Halil'in fikrini sorar:

> Sabiha: (Cilveli) Soğutmadan ye, bakalım beğenecek misin?
> Halil: (Ciddi) Kimmiş?
> Sabiha: (Ciddileşir.) Dükkândan merak etmişler, adam yollamışlar.
> (Halil kalkar, yüzü asıktır.)
> Sabiha: Gitmiycim dedim. (Dalgınlaşır.) Kim bilir ne zamana kadar?
> Halil: (Dönüp Sabiha'ya yaklaşır.) Hiç bi zaman! Hiç! Anla ha?





(Sabiha gözlerini Halil'den ayırmadan oturduğu yerden kalkar, kendi etrafında ve Halil'in etrafında maharetle dönerek kadehini Halil'inkine değdirip mutlulukla:)

Sabiha: Merhaba Halil!

Halil: Merhaba Sabiha! Merhaba! (İkisi de otururlar.)

Sabiha: İyi misin?

Halil: Sultan gibiyim. Daha iyi olamam. Sen?

(Sabiha Halil'e iyice yaklaşır.)

Sabiha: Gördüğün gibi, hep böyle olmak istemiştim. Kısmet senleymiş, bugüneymiş.

Benzer bir sahne Aysel ile İrfan arasında geçer. İrfan Aysel'in çalıştığı bara gelmiştir, kendi başına oturmuş içiyordur. Aysel bir süre onu izler, sonra yanına gelir, "içme artık" der. İrfan naz yapar: "Sevmiyorsun beni di mi? Şurda içmekten boğulsam, düşüp gebersem, umurunda olmaz, di mi?" Aysel "Niye umurumda olmasın yaaa... Seni düşünmesem, senin için kaygılanmasam, niye gelip böyle konuşayım?" dedikten sonra ilişkileri duyulursa işlerin sarpa saracağını, en başta İrfan'ın annesinin kıyameti koparacağını söyler ve devam eder:

Aysel: Duyulursa apartman mezbahaya döner, üç güne kalmaz seninle can düşmanı oluruz. Sen bana kelepçe olursun, ben sana zindan.

Sevmek diyorsun ya, ben seni böyle seviyorum. Senin İrfanlığını seviyorum. Ama sen beni böyle hazmedemiyorsun. Başka biri yapmaya çalışıyorsun beni, koşma otur, diyorsun. Ananın bayılacağı gelin adayı olayım istiyorsun. Olmaz İrfan.

Ben senin filminin kötü kadınıyım. Başka Aysel yok!

"Hep böyle olmak istemiştim," diyen Sabiha ile "Başka Aysel yok," diyen Aysel'in sözleri birbirlerine taban tabana zıt iki farklı duruşu sergiler. İlki kendini hep eksik hissetmiş birinin, ikincisi ise kendisini başka türlü hayal edemeyen birinin tavrıdır. Bu zıtlık iki karakterin evi ya da yuvayı nasıl hayal ettiklerini de belirler. Sabiha kendini ancak bir erkekle yuva kurduğu zaman tamamlanmış hisseder, Aysel ise kendi halinden memnundur, kendisini öylece kabul etmiştir ve karşısındakinden de bunu bekler. Kimse için değişmeye niyeti yoktur.

Kadın evi ya da yuvayı nasıl hayal ediyor?

Sabiha'nın evi nasıl hayal ettiğine dair sahnenin başı Halil'in yiyecek alışverişi yapması ve aldıklarını bir taksinin bagajına hevesle doldurmasıyla açılır. Daha sonra Halil'in bunları Sabiha'nın mutfağında boşaltmasına, Sabiha'nın da ondan aldıklarını boş raflara yerleştirmesine tanık oluruz. Bu aşamada Sabiha artık dış dünya ile ilişkisini kesmiş, şehirden elini eteğini tümüyle çekmiştir. Halil'e hediye almak için başını bağlayarak pazara gittiği günler bile geride kalmış, Sabiha kendi isteğiyle eve kapanmıştır. Halil'in aldıklarını fazla bulup işveli bir şekilde sorar:

Sabiha: İkimiz mi yiyciz bunları?
Halil: Elbette.
Sabiha: Senelerce mi?
Halil: Çabuk biter, ne kadarcık şey ki? Babam da böyle yapar, erzağı toptan alır.
Sabiha: (Dalgınlaşır.) Biliyor mu?
(Halil başıyla "hayır" işareti yapar.)
Sabiha: Merak etmez mi?
Halil: Yaşım kaç benim?
Sabiha: Babanın gözünde kaç yaşındasın, ona bak..
Halil: (Konuyu değiştirir.) Ihlamur da aldım, ara sıra pişir e mi?
(Sabiha Halil'e yaklaşır. Seyirci ile göz göze gelmeden, ama kameraya doğru bakarak Halil'e değil de bize ilan eder gibi konuşur:)





Sabiha: Halil, bu evi şimdi seviyorum, ondan evvel, ne bileyim ben, bi barınaktı sadece, şimdi ev oldu.

Yine benzer biçimde Aysel ile İrfan arasında da ev hayaline dair bir konuşma geçer. İrfan kim bilir kaçıncı kere Aysel'e çekip gitmeyi, kimsenin onları bulamayacağı bir yerde yepyeni bir hayat kurmayı önerir. Aysel ilk anda bunu kabul etmiş gibi bir edayla söze başlar. İrfan Aysel'in monoloğunda onun kendisiyle dalga geçtiğini ancak çocuk odası lafı geçtiğinde anlar:

İrfan: Aysel gel, bambaşka bi hayat kuralım, her şeyi geride bırakalım, bi yerimiz olsun, adresini kimseler bilmesin, kafamızı dinleyelim, birbirimizi dinleyelim.

Aysel: Tamam... ama önce eve zigon sehpa alalım... sonra yatak odamızın dolabının camı sürgülü olsun... evin en ışık alan odasını da çocuk odası yaparız...

Hasta mısın oğlum sen? Evimizmiş! Ben bugüne kadar ne teklifler reddettim, biliyo musun sen? Senin bu söylediklerin bana bol gelir, bol!

Yuva muva istemiyorum ben.

Ben inimi istiyorum!

Ben o sıcak yuvalarda neler oluyor, gayet iyi biliyorum.

Benden uzak olsun!

Bu kadar farklı bakış açılarına sahip olmalarına rağmen Sabiha sonunda yalnızlığı hüzünle ama cesaretle göğüslerken Aysel kendini bir geniş ailenin içinde bulur. 26. bölümün sonunda trans karakter Duygu, öksüz kalan küçük kız çocuğu ve İrfan'la sofrada otururken Aysel İrfan'dan konsolun alt çekmecesini açmasını ister. İrfan çek-

meceyi açtığında bir kutu bulur. Onu da açmasını ister Aysel. İrfan açtığında iki yüzük görür ama Aysel'in yine dalga geçtiğini sandığı için çekinip "ne bu," diye sorar. Aysel "hep sen mi evlenme teklif edeceksin," der ve İrfan'ın kendi ailesine evliliği ilan ve kabul ettirmesiyle dizi mutlu sonla final yapar.

"Mutlu son" yakıştı mı Aysel'e?

"Filmin kötü kadını" Aysel'in sonunda İrfan'a evlenme teklif etmesi bir çelişki değil midir? İrfan'a "senin zencin de benim" diyebilen Aysel'in sonunda aile kurmaya razı olması karakteri zedelememiş midir? Aysel'e "mutlu aile" özlemi yakışmış mıdır? Bu soruları proje tasarımcısı Tomris Giritlioğlu'na ve 14. bölümden itibaren dizinin yönetmenliğini üstlenen Nisan Akman'a sordum.[8]

Tomris Giritlioğlu dizideki trans karakter Duygu (Ayta Sözeri) nedeniyle baştan itibaren kanal yönetimine baskı geldiğini, özellikle Duygu ve Aysel'in birlikte ağda yaptıkları sahne yüzünden sorun yaşadıklarını söyledi. Ayrıca ailenin kızı Seher karakteri (Elifcan Ongurlar) ile Afrikalı karakter Daniel arasındaki aşkla ilgili olarak "bu ne biçim Türk ailesi" diye kanal yönetimine baskı uygulandığını ve hikâyenin tek tip bir aile modeline yönlendirilmeye çalışıldığını söyledi. Giritlioğlu sorularımı cevaplarken dizide Daniel'i vuran polislerin mahkeme tarafından serbest bırakılması ile Taksim'de karakolda vurularak öldürülen Festus Okey olayı arasındaki benzerlik nedeniyle baskıların arttığını ve "*Kayıp Şehir* Kanal D'nin başına dert mi oldu?" başlığıyla basına da yansıdığı gibi (Gülşan 2013) Ocak 2013 döneminde dizinin yayın gün ve saatinin sürekli değiştirildiğini dile getirdi.[9]

Dizinin hikâyesi içinde Seher karakterinin açtığı "Daniel Yeko İçin Adalet" kampanyasına yönetmen Cevdet Mercan'ın da imzasını koyması ve sonrasında diziden ayrılması kurmaca ile gerçeğin karıştığı bir başka olay olarak basına geçmişti (T24 2013). Cevdet Mercan sonrası ikinci sezonda dizinin yönetmenliğini üstlenen Nisan Akman kendi döneminde de baskıların devam ettiğini vurgula-

dı. Akman özellikle kadınların davranışları üzerinden senaryoya gelen müdahaleleri saydı: Aysel'in fahişelik yapmaktan vazgeçebilmesi için mahalledeki barı satın alıp orayı işletmesi, kılık kıyafetinin derlenip toparlanması, Seher karakterinin evi terk ettikten sonra gittiği yerde kendine ait bir odası olsa da erkeklerle aynı mekânı paylaşmasının uygunsuzluğu gerekçesiyle kızın annesiyle barışıp eve dönmesi gibi konularda baskı yapılmıştı.

Akman dizinin 26. bölümde bitirileceği belli olduktan sonra senaryo ekibinin Aysel'in İrfan'a evlenme teklif etmesini bir karşı duruş, o şartlarda Aysel karakterine en uygun çıkış yolu olarak gördüğünü, ayrıca kurulacak ailenin ataerkil bir aile olmadığını ve yönetmen olarak kendisinin de finali bu bakış açısıyla çektiğini söyledi. Tomris Giritlioğlu ise bu finale karşı çıktığını, ailenin Trabzon'a geri döndüğü bir finali tercih ettiğini söyledi. Akman ve Giritlioğlu'nun dizi finaline dair değerlendirmelerini kıyasladığımızda anlatı düzeyine ait gibi görünen iki farklı tasavvurun aslında Aysel karakterinin özneliğine ve öznelliğine dair iki farklı bakış açısından kaynaklandığını söylemek mümkün.

Giritlioğlu'nun önerdiği final 1960'lı yıllarda yıkıma uğrayan bir başka ailenin İstanbul'dan yenik ve umutlarını kaybetmiş bir biçimde "memlekete" dönüşüyle biten *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964) filminin sonunu çağrıştırıyor. Bu bakış açısında şehir "kötü kadın"la özdeşleştiriliyor; kadın karakterin kurucu rolü yok, sadece yıkıcı rolü var. Akman'ın çektiği final ise kadın karaktere kendi hayatının kahramanı olma ve seçtiği kişilerle bir gelecek hayali kurma imkânı veriyor, temsil dünyasındaki bu seçimle kadın seyirciye de kendini özne olarak görme şansı tanıyor.

Bu noktada Benhabib'in Arendt'e atıfla ataerkil aile dışındaki seçeneklerin daha 1993'te yasal güvenceye kavuştuğu ABD şehirlerinden söz etmesini ve aile mekânı olarak tanımlanan "evdeki" cinselliğin nasıl yaşanması gerektiğine dair heteroseksüel kalıpların kırılmış olmasını *mahremiyet* alanının özgürleşmesi anlamında vurguladığını hatırlamakta yarar var (1993: 107-8). Benhabib Arendt'in özel alan ile mahremiyet alanı arasında yaptığı ayrımın önemine işaret ederken, ataerkil ailenin çoğu kadın için "yuva" olamayışının an-

cak 1970'lerden itibaren feministlerin çabalarıyla ortaya çıkabildiğini ve "Gey Özgürlük" hareketiyle alternatif aile modellerinin yasal güvenceyle hayata geçtiğini söyler (1996: 212-13). Yasal güvence bir yana bu tür bir seçeneğin televizyon dizisinde temsiline dahi tahammül edilemeyen Türkiye için Gezi bu açıdan bir milattı. *Kayıp Şehir*'de yakalanan zamanın ruhu o nedenle iktidarı rahatsız etmişti.

Kayıp Şehir'*de Zamanın Ruhu*

Kayıp Şehir dizisinin son bölümünün yayınlandığı 25 Mart 2013 tarihi İstanbul'da Beyoğlu ve Taksim açısından önemli gelişmelerin yaşanacağı bir dönemece işaret ediyor. Aynı hafta içinde, 31 Mart'ta Beyoğlu'ndaki Emek Sineması'nı yıkımdan korumak amacıyla işgal edenler, toplumsal muhalefetin yükseldiğini gösteriyordu. 21 Mayıs'ta Emek Sineması'nın yıkılması üzerine 27 Mayıs'ta yapılan gösteri, peşinden 31 Mayıs'ta Gezi Parkı'ndaki ağaçların sökülmesini protesto amacıyla barışçıl bir eylem yapanların çadırlarının polis tarafından ateşe verilmesi ve bunun sonucu olarak patlak veren olaylar tarihe "Gezi direnişi" olarak geçecek, İstanbul "öfkeyi kolektif olarak ifade edebilen" bir şehre dönüşecekti (Çiçekoğlu 2015: 12, 129-33). Beş yıl sonra bugünden geriye bakarak *Kayıp Şehir* ile Gezi direnişini birlikte düşündüğümüzde, o gün henüz göremeyeceğimiz bağlantıları kurma ve yeni sorular sorma şansına sahibiz.

Direniş sürecinde kadınların öne çıktığını, LGBTİ'nin daha fazla görünür hale geldiğini ve saygınlık kazandığını, "Yasak ne ayol!" "Faşizme karşı bacak omuza", "Velev ki ibneyiz, alışın her yerdeyiz" gibi sloganların gündelik hayatımıza girdiğini, biber gazına direnen, yardımlaşan kolektif ruhun bizi nasıl etkilediğini hatırlayalım. *Kayıp Şehir* dizisinin Duygu, Aysel, Seher gibi karakterleriyle, hikâyesiyle ve dizinin gördüğü baskılarla Gezi sürecini ve sonrasını zihnimizde kıyaslayalım. Adeta temsil düzeyinde bir öngörü söz konusu değil mi? Dizinin anlatısında öne çıkan ve ataerkil söyleme direnen kadın ve trans karakterler Gezi sürecinde gündeme gelecek

yaratıcı sloganların hayata geçmiş hallerini andırmıyorlar mı? Gerek dizinin anlatısı, gerekse dizinin başına gelenler, Gezi direnişi boyunca ve sonrasında yaşanacak olanlarla benzerlikler taşımıyor mu? Taksim Meydanı'na Gezi sonrası yapılan müdahaleler farklı yaşam tarzları nedeniyle *Kayıp Şehir* dizisine dayatılan "tek tip aile" modelini hatırlatmıyor mu?

Kayıp Şehir dizisini ataerkil söyleme ve otoriter bir sesin kadınların bedenlerine dair söz söyleme hakkını kendisinde görmesine karşı çıkan bir muhalefet hareketinin habercisi olarak görebilir miyiz? Sondaki "mutlu aile" tasavvurunu bir tür kolektif yaşam hayali ve Aysel karakterini bu hayalin mimarı kimliğiyle İstanbul'un Gezi dönemine dair bir işaret olarak yorumlayabilir miyiz? Sabiha'nın şehirle ilişkisi ailenin dışına atılıp "öteki" haline gelmesiyle mümkünken Aysel'in aile tasavvurunda "öteki" olanların ağırlık kazanmasını İstanbul'un modernleşme serüveni açısından ileri bir adım ve zamanın ruhu açısından bir gösterge olarak değerlendirilebilir miyiz?

Bu sorulara olumlu yanıtlar verilebilir ve *Kayıp Şehir* dizisinin 2013 başlarında mahrem-isyana dair bir toplumsal dinamiğin göstergesi olduğu söylenebilir. Bir sonraki bölümde 2015'te yapılan ilk filmler üzerinden kadınların "şehre çıkma" örneklerini tartışırken bu dinamiğin izini süreceğiz.

Ihlamur Ağacının Altı

2018 yazı ıhlamur ağacının altında yaptığımız buluşmalarla geçti. Kimi zaman iki-üç, kimi zaman dört-beş kişilik buluşmalar. Her yaştan kadınlar, bazen bu kitabın ilk taslakları üzerine, bazen öylece hayata dair sohbetler ettik. Daha çok hikâyeler anlattık birbirimize. Bazen benim Kapalıçarşı'daki taciz hikâyem açtı yolu, bazen bambaşka bir hikâye.

Mesela ben İmam Hatip liselerinde kızların âdet gördüklerinde Kuran okuyamadıklarını bilmiyordum. Meali olurmuş da aslı olmazmış, yani Türkçesini söyleyebiliyorlar, ama Arapçasını hayır, onun için yeterince temiz değiller. Kuran hocası erkekmiş üstelik, kanaması olan kızlar adlarını yazıp hocanın önüne bırakırlarmış. Kaytarmak isteyen biri, Ayşe diyelim adına, neredeyse her hafta, adını yazıp hocanın önüne koyuyormuş. Hocanın açmazına bakar mısınız?

Fark ettiğini belli etse bir türlü, etmese bir türlü. "Ne bu her hafta" dese, kızların âdet günlerini izliyor gibi olacak, demese "Ayşe hiç ezber yapmadan haftaları atlatıp geçiyor, ben salak mıyım" diye aynısını yapanlar artacak. Buluşmalarımızdan birinde içimizden biri anlattı bunları, o da bir ara düşünmüş, yapsam mı diye, ezber ezber nereye kadar... Hepimiz kahkahalarla gülerken, ki mahrem dediğimiz hikâyeler bunlar, içimizden geçenler, yaptıklarımız, yapamadıklarımız, bu paylaşımların ne kadar sağaltıcı olduğunu düşündüm.

Âdet gören kadının mekruh sayılması ve Kuran okumasına izin verilmemesi zaten kendi başına bir travma, "kadınsan pissin" diye işleniyor küçücük kızların kafasına. Yetmezmiş gibi "delikli testi" diye bir laf bile varmış, kadın bedenini aşağılamak için kullanılan, bunu da başka bir vesileyle öğrendim, akıtıyor yani, güvenemezsin! *Doğal Roman*'dan erkekler tuvaleti duvar yazısı geldi aklıma: "Her ay kanamasına rağmen ölmeyen bir şeye güvenemem" (Gospodinov 2018: 125). Bir Bulgar erkeğinin marifeti olmalı bu yazı. Demek Müslümanıyla, Hristiyanıyla bu coğrafyanın erkeklerinde var olan ve kadınlara da dayatılan ortak kafa yapısı bu. Ve demek metrobüste

karşılaştığım kadınların belki yarısı, belki daha çoğu kendilerini böyle akıtan, kokulu, defolu, güvenilmez, pis bedenler olarak görüyorlar... Sibel'i hatırladım yine, içim şefkatle doldu.

Yine bu buluşmalardan birinde kendi kuşağımdan veya daha genç kadın arkadaşlarımdan her biri kendi geçmişinden birer taciz hikâyesi bulup çıkarttı. İçlerinden biri "Türkiye'de her kadının bir taciz hikâyesi vardır" diye son noktayı koydu. Kapalıçarşı'dan kayısı ağacına geçme cesaretini o zaman buldum.

Beş yaşında olmalıyım, kardeşim yeni doğmuş, babam Amerika'ya gitmiş mi acaba? Her nedense bugünden geriye bakınca hikâyeyi öyle kurguluyorum. Babam Ankara'da olsa sanki bahçıvan Ahmet efendi beni kayısı ağacına çıkarıp eliyle aşağıdan mıncıklamaya cesaret edemezdi diye düşünüyorum. Kayısı toplama bahanesi olduğuna göre mevsim ilkbahar ya da ilkyaz olmalı, belki tam bizim de babamın yanına, New York'a gitmemizin öncesi.

Sonradan Gençlik Parkı'nda görmüşüz bahçıvanı bir kere, onu tanıdığımı fark edince hızla kaçıp uzaklaşmış, söylemiş olmalıyım yaptığını, belki bu yüzden kovuldu. Kovuldu mu, kovulmadı mı, onu da bilmiyorum. Nedense kimse konuşmadı buna dair, belki konuşuldu da ben unuttum. "Ahmet efendinin pipisi çiçek gibi" dediğimi hatırlıyorum; kime, ne zaman, onu hatırlamıyorum. Adam bahçıvan ya, çiçek sularken görüyorum, iyi yine, çiçeğe benzetmişim. Demek ki penisini gösterdi bana, söze dökebilmiş olmam da iyi, dile getirememiş olsam tortusu taşlaşırdı. Peki niye fark etmedi annem? Ortaokulda o kadar gitmeyi istediğim pikniğe yollamadı da, bahçıvanın taciz edeceğini hiç mi düşünemedi?

Masadakilerin biri diyor ki, hep en yakından gelir taciz ve anneler bunu kondurmazlar, ya da kondurmazlardı. Konuşulmazdı bunlar. "Pikniğe beni de yollamamıştı annem," diyor annesi benden iki yaş küçük arkadaşım, "kontrolü zor bir yer piknik, ben hak vermiştim." Annelerimizi affediyoruz hep beraber. Onlarla beraber kendimizi de. İyileşiyoruz.



2 ŞEHRE ÇIKMAK

Gezi direnişi sırasında kadınlar şehre çıktılar, sırf kadınlar da değil, iktidar dışında hemen herkes. İktidar da oradaydı, ama çadır yakmak, coplamak, plastik kurşun ve biber gazı sıkmak için. İktidarın eril şiddet diline karşı "duran insan" performansını sergileyen Erdem Gündüz'ün yarattığı ikonografiyle sembolleşen pasif direniş (Çiçekoğlu 2015: 78-79) iktidar dışındaki erkekliklerin çoğul niteliğini görmemize ve iktidarda olanı ayrıştırmamıza, dolayısıyla *hegemonik erkeklik* kavramını gündelik yaşam pratikleri içinde tanımamıza da vesile oldu.

R. W. Connell'in *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* (1998 [1987]) ve *Masculinities* (Erkeklikler, 1995) başlıklı çalışmalarında geliştirdiği *hegemonik erkeklik* kavramını açıklarken Serpil Sancar "farklı erkeklikleri ortak paydada toplayan şeyin kadınlar üzerinde sağlanan iktidar (kadınların baskılanması, bağımlı kılınması) olduğunu," ancak 1990'lardan başlayarak, eleştirel toplumsal çözümleme alanında "çatışmalı ve karşılıklı olarak birbirini reddeden erkeklik deneyimlerinin, yarışan ve birbirini etkisiz kılmaya çalışan erkeklik modellerinin" de ortaya konduğunu vurguluyor (2009: 26-27).

Cynthia Enloe, Gezi protestoları sırasında başı açık ve örtülü kadınların birlikte mücadelesinin, sadece Erdoğan'ın kişiliğinde cisimleşen İslamcı *hegemonik erkekliğe* değil, aynı zamanda laik Kemalist geleneğin *cinsiyetlendirilmiş milliyetçiliğine* de bir karşı çıkış olarak görülmesi gerektiğini vurguluyor (2014: 106; *abç*). "Vatani görev" denilen askerliğin Türkiye Cumhuriyeti tarihi boyunca erkeklere has olması ve kadınların bu görevden, dolayısıyla tam vatandaşlık hakkından dışlanmış olmaları Türkiye'deki hâkim milli-

yetçiliği askerlikle çok yakından bağlantılı kılıyor. Militarizmle hegemonik erkekliğin ve cinsiyetlendirilmiş milliyetçiliğin nasıl iç içe geçtiğini sosyal bilimler alanında Türkiye özelinde artan çalışmalarla şimdi artık çok daha iyi kavrıyoruz (Mater 1999, Kandiyoti 2000, Altınay 2004, Sancar 2009, Sümbüloğlu 2013, Çiçekoğlu ve Turan 2018).

2013'te Gezi direnişi sırasında İstanbul'da kadınlar hegemonik erkekliğe karşı gerçek anlamıyla *şehre çıktılar*: Arendt'in kullandığı kategorilerle söyleyecek olursak hem mekânsal olarak şehre hem de *kamusal alana*, yani politikanın alanına. Gezi direnişi sürmekteyken, hazırlığı aynı dönemde ya da çok daha öncesinde başlamış olan ilk filmlerini yapmak için heyecanla uğraşan üç kadın yönetmen de yazdıkları senaryolardaki kadınları kendi hikâyelerinin öznesi yapmak için onları evlerinin boğucu atmosferinden kurtarmaya ve en azından mekânsal olarak şehre çıkarmaya çalışıyorlardı.

Üçü de 2015'te tamamlanan bu filmlerden *Nefesim Kesilene Kadar* 2015'te, *Toz Bezi* ise 2016'da Berlin Film Festivali Forum'da, *Mustang* 2015 Cannes Festivali Yönetmenlerin On Beş Günü'nde açıldı, üçü de pek çok ödül kazandı, uluslararası sinema ve festival çevrelerinde genellikle övgüyle karşılandı.[1] Ama içlerinde en çok ses getiren ve yabancı dilde Akademi ödülü adayı olarak Fransa'yı temsil eden *Mustang* Türkiye'den eleştiri oklarına maruz kaldı. Bir örnek vermek gerekirse şöyle:

> Duyduklarımız doğruymuş! Deniz Gamze Ergüven'in ilk uzun metrajlı filmi *Mustang*, son derece hesaplı bir şekilde tam da Batı dünyası için dizayn edilmiş, asap bozucu derecede oryantalist bir iş. Bu sene Oscar yarışında Fransa'yı temsil edecek olması da cuk oturmuş bu yüzden. Cannes'da gösterildiğinden beri yabancı çevrelerin yere göğe koyamadığı film, Türkiye'de kadınların, özellikle genç kızların yüzleştikleri baskıları ele alıyor. Ailelerini kaybettikten sonra amcaları ve babaanneleriyle beraber yaşayan beş kız kardeşin, okulları yaz tatiline girdikten sonraki birkaç aylık süreçte hayatlarının nasıl değiştiğini anlatıyor. Öyküsünü de Avrupa ve Amerika'daki potansiyel seyirciden maksimum acıma duygusu, kendi hallerine şükretme ve muhtemelen "cık cık cık cık" şeklinde tezahür eden yüksek sesli kızgınlık tepkilerini sağacak biçimde kuruyor.

Amacı nedir bu öyküyü anlatmanın? Toplumsal ve kültürel bir soruna ayna tutmak, bu yolla bir şeylerin değişmesine katkı sağlamaksa, ancak bakışını çevirdiği coğrafyada bir şeyleri değiştirmektir herhalde amaç. Yoksa Fransız taşrasında değil. Fakat ortaya çıkan sonuç, kendi gerçekliğinden bu kadar kopuksa, herhangi bir amaca hizmet edebilir mi artık? Kaşıdığı oryantalist damar sayesinde yurtdışında övgüler toplayıp Deniz Gamze Ergüven'e uluslararası bir kariyerin kapılarını aralamak dışında... Bu yüzden ne sahici ne samimi ne de önemli bulmak mümkün değil *Mustang*'i. Varsın keyfini Batılılar sürsün. Ödüller versinler, festivallerde beraber fotoğraf çektirsinler, vicdanlarını rahatlatsınlar. Biz almayalım. (Ercivan 2015)

Şehre çıkmak kadınlar için hiçbir yerde kolay değil, hele Türkiye'de hiç değil. Ali Ercivan'ın yorumunu milliyetçilikle, ya da *mansplaining*[2] ile açıklayıp öfkemizi boşaltarak yok saymak mümkün.[3] Ama benim asıl üzerinde durmak istediğim, *Mustang*'in neden açık sinir uçlarımıza dokunduğu, neden böyle karşılıklı öfkeye yol açtığı. İddiam odur ki mahrem-isyan erkeklerin içlerinde, belki kendilerinin bile farkında olmadıkları en hassas yere dokunuyor, her birinin derinindeki doğuştan veri kabul ettiği erk duygusunu tehdit ediyor ve kendini bir aidiyet içinde görme ihtiyacıyla saldırgan bir milliyetçi savunmaya yol açıyor.

Ercivan'ın yazısına yapılan yorumlardan (düzeltisiz olarak) aktaracağım şu örneğin meramını daha önce *Kayıp Şehir*'in yayından kaldırılma gerekçesi olarak ileri sürülen aynı cümleyle ifade etmesi bence bunu gösteriyor: "bu filmin oscara aday olmasını çok manidar buluyorum türk aile toplumunu bu kadar aşağılayıp yozlaşmış olarak mı tanıtacaksınız? yazıklar olsun bu milletin ekmegini yeyipte ihaneti her yerde her şekilde kullanmaya çalışanlara....."[4]

Bugün Türkiye'deki *hegemonik erkekliğin* söylemi "Türk aile toplumu" ya da "Türk aile yapısı" diye ifade edilen ataerkil aileye gelip kilitleniyor. Öyle ki, bu yapı aynı zamanda "yerli ve milli"dir ve kim ki buna karşı çıkar, "vatan haini"dir. Özetle bir zamanların milliyetçiliğinde baş düşman ilan edilen "komünizm" yerine şimdi hedefte "Türk aile yapısı"nı tehdit eden mahrem-isyan var.

Mustang Türkiye'de o yüzden açıkça bu kadar tepki çekti. Filmin Fransa adına yarışması ve uluslararası alanda çok ses getirmesi bir tür "milli maç" hezeyanına da yol açtı ve cinsiyetlendirilmiş milliyetçiliğin saldırgan dilini kullanmak isteyenlerin ekmeğine yağ sürdü. Diğer iki filme verilen tepkilere daha yakından baktığımızda aslında onların da cinsiyetçi üsluptan paylarını aldıklarını söylemek mümkün.[5] *Mustang* için Türkiye'de adeta linç kampanyasına dönüşen milliyetçi saldırılar gibi, *Toz Bezi* için Kerem Akça'nın yaptığı açıkça cinsiyetçi yorumların yanı sıra,[6] *Nefesim Kesilene Kadar* için *Variety* ya da *Screen Daily* gibi yayın organlarındaki yazarların ekrandaki kadınlardan beklentilerine dair örtük cinsiyetçi ifadeleri de kendisini tehdit altında hisseden hegemonik erkekliğin benzer savunma dürtülerinden kaynaklanıyor.[7]

Kadın yönetmenler, hele ilk filmlerini yapıyorlarsa, hem ön hazırlık sürecinde hem set sırasında cinsiyetçi önyargılarla mücadele ettikleri yetmezmiş gibi, film bittikten sonra da erkek eleştirmenlerin ayrımcılığıyla uğraşmak zorunda kalıyorlar. Bütün bunların üstüne çekim ve montaj aşamasının hamilelikle ya da yeni doğmuş bir bebekle çakışma ihtimali de var; ki bu bölümdeki üç kadın yönetmenin üçü de filmleriyle aynı süreçte birer de doğum macerası yaşamışlar. Bu kişisel ayrıntıyı filmleri değerlendirirken daha hoşgörülü olmak için değil, kadınların yarattıkları mucizelere ışık düşürmek için anıyorum. Her üç filmi tekrar tekrar izlerken her birinde sonradan fark ettiğim incelikleri hatırladıkça, bu kitabı okurken sizin de filmleri bir kez daha izleyeceğinizi umuyorum.[8]

Nefesim Kesilene Kadar, Emine Emel Balcı, 2015

Serap'la (Esme Madra) şehrin konut bloklarını aynı kadrajda gördüğümüz bir takip planıyla açılıyor *Nefesim Kesilene Kadar*. Serap sırt çantasıyla yürüyor, yürüyor ve kadraj genişleyince elindeki torbayı görüyoruz. Yolcu gibi ama değil, eşyası hep yanında gezen bir karakter Serap. Gün geceye dönerken şehir geri planda ve bulanık. Serap evsiz ve huzursuz. Hareketli takip sahneleri nedeniyle yönet-

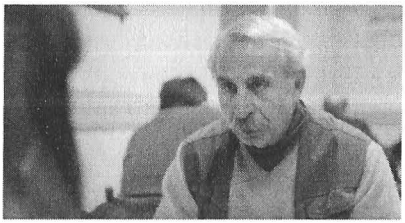




men Emine Emel Balcı'yı Dardenne kardeşlerin etkisi altında kalmış olmakla eleştiren sinema yazarlarının (Weisberg 2015, Mintzer 2015, Fainaru 2015) *Rosetta* (Jean-Pierre ve Luc Dardenne, 1999) karakterinin de *Mouchette* (Robert Bresson, 1967) karakterine bir tür saygı duruşu olduğunu anmayışları, filmler arasında görsel dil, anlatı ya da karakterler açılarından var olan esinlenmeleri, ancak ilk filmini yapan bir kadın yönetmen söz konusu olduğunda dile getirmeleri tesadüf olabilir mi? Serap'ın evsizliği ile sürekli yürümesi, sürekli yürümesi ile takip sahneleri, anlatı ile görsel dilin yakın ilişkisine işaret ediyor ve kuşkusuz filmin diline dair yapılması gereken ilk tespit, Dardenne kardeşler etkisinden önce bu ilişki olmalı.



Seçilen görsel dil sayesinde daha filmin ilk dakikalarından itibaren Serap'ın yersiz yurtsuzluğuna dair adeta tensel bir duygulanım ediniyoruz. Sebze halinde yük boşaltan kamyonların ve yığın yığın sebze kasalarının arasından çiseleyen yağmura ve etrafındaki erkeklere aldırmadan telaşlı telaşlı yürümesi, bir gişeye yaklaşıp kaygıyla "gelmiş mi" diye sorması, "kaza yapmamıştır, di mi" deyişi, sırf sesini duyduğumuz gişedeki erkeğin "sen git dışarda bekle," diye Serap'ı uzaklaştırmaya çalışması, Serap tereddüt edince "hadi" diye daha sert bir sesle onu alenen kovması, bütün bunlar bi-



ze daha ilk dakikalardan Serap'ın bu şehirdeki katmerli "öteki" kimliğini hissettiriyor. Belli ki yoksul, evsiz ve bir de üstelik kadın, hem de genç bir kadın.

Çalıştığını anlıyoruz Serap'ın, telefonla aradığı Dilber'e "benim işim uzadı," diyor, o gün gelemeyeceğini ustaya haber vermesini istiyor. Çekinilen bir hiyerarşi var, belli; Serap'ın kaderinin o ustanın iki dudağı arasında olduğunu seziyoruz. Gün boyu Serap'la beraber bir türlü gelmeyen babanın yolunu gözlüyoruz.

Babası (Rıza Akın) geldiğinde, rahatsız sandalyelerine karşılıklı oturdukları çiğ ışıklı kafeteryada aldıkları hediyeleri birbirlerine verirlerken evsizliği giysilerle örtmeye çalıştıklarını anlıyoruz. Babası Serap'a ceket almış, Serap babasına ayakkabı. Serap'ın tek amacının babasıyla eve çıkmak olduğunu öğreniyoruz. Nedenini anlamakta gecikmiyoruz, yanında kaldığı ablasının evine vardığında daha içeri girmeden parasını ayakkabısına gizliyor. Eve girince ablasının (Pınar Gök) çantasını boşaltmasına, eniştesinin (Yavuz Pekman) üzerini aramasına tanık oluyoruz. Serap'ın babasına hediye ayakkabı almış olması ve parasını ancak ayakkabısına saklayabilmesi gözümüzde daha derin bir anlam kazanıyor şimdi, anlıyoruz ki Serap'ın mahremiyet alanı hepsi hepsi ayakkabısı kadardır; onun ötesi, bedeni dahil, her an ihlal edilebilir.

Bu noktada kavramsal bir parantez açalım ve Seyla Benhabib'in sözlerini hatırlayalım: "... yuva sadece insana derinlik katmakla kalmaz –ki o derinlik olmazsa kişi sokaklarda sahipsiz bir gölgeye dönüşür– aynı zamanda bireyi kamusal alanda görünür olmaya uygun kılacak şekilde koruyup besleyen mekânı da sağlar" (Benhabib 1993: 107). İşte Serap'ı sokaklarda "sahipsiz bir gölgeye" dönüştüren de ancak bir yuvanın sağlayabileceği derinlikten yoksun kalmış





olmasıdır; mahremiyetini koruyabileceği özel alanının olmayışı ve sınırlarının bir ayakkabının astarıyla derisi arasına sıkışmış halidir.

Filmin ilk on dakikasında Serap'ın evsizliğini içimizde hissettikten sonra ertesi sabah önce Dilber'le (Gizem Denizci) tanışır, sonra E5 yolu kenarında bir köprü altında servis beklemeye başlarız. Bizi de hepsi kadın olan o işçilerle birlikte kapalı kasa minibüse hapseden ve her binenle birlikte nefesimizin biraz daha kesildiği yol sekansından sonra Serap'ın ortacı olarak çalıştığı atölyeye varırız. Kenarından geçtiğimiz ama içindeki hayatı bilmediğimiz kapalı kutulardır bunlar. Kamera arkasına aşina isek eğer, kapalı kasa minibüsü ve tekstil atölyesini içerden bir gözle izleyebilmemizde yönetmen Emine Emel Balcı'nın ve görüntü yönetmeni Murat Tuncel'in geçmişteki ortak belgesel tecrübelerinin katkısı olduğunu hemen sezeriz.[9]

Zaten Emine Emel Balcı 2011'de tekstil işçileriyle ilgili bir belgesel yapmak üzere çıkmış yola, sonra kendi hikâyesinin öznesi olan bir "anti-kahramana" doğru evrilmiş Serap karakteri ve film de belgeselden kurmacaya dönüşmüş. Emine Emel Balcı ile yaptığımız söyleşide en çok bu "anti-kahraman" konusuna odaklandık. Balcı anti-kahraman kavramını "toplumun beklentisi dışında olma" anla-









mında kullandığını vurguladı. Asıl tepkisinin "kadınların sürekli bir kutuya konmasına karşı" olduğunu, filme "kadınları biraz daha konuşkan hale getirmek amacıyla başladığını" söyledi. Peki Serap bir "anti-kahraman" mıydı? Yoksa sadece "bana nasıl davranırsan ben de sana öyle davranırım," diyen, ihanete uğradıkça, kandırıldıkça, özverisine karşılık bulamadıkça katılaşan, bir anlamda sertleşen ve saflığını yitiren, hayatla baş etmeyi öğrenen biri mi? Erkek olsaydı doğal karşılayabileceğimiz davranışları bir kadında görmeyi yadırgadığımız için ona "anti-kahraman" diyor olabilir miydik? Bu sorulara cevap arayarak yaptığımız tartışmayı aktarmadan önce filmin anlatısını paylaşmak isterim.

Serap'ın ortacı olarak çalıştığı atölyedeki otorite figürü olan Sultan'ın (Sema Keçik) seyirciye tanıtılışı tamamen görsel olarak ve son derece ustaca yapılıyor. Serap'ın göz ucuyla henüz kimi ya da neyi olduğunu bilmediğimiz ama onda kaygı yaratan bir şeyi gözlediğini görüyoruz ve onun tedirgin davranışlarından henüz görünmeyen bir otoritenin varlığını seziyoruz. Filmin on beşinci dakikasında arka planda önce flu olarak beliren Sultan gözle seçilir hale geldiğinde Serap'ın arkasında kalan masalardan birinde bir işçinin diktiği parçayı hatalı buluyor, sertçe söküp yeniden dikmesi için işçinin önüne koyuyor. Serap Sultan'ın yaklaşıyor olduğunu adeta koku alan bir hayvanın önsezisiyle sezmekle kalmıyor, aynı tensel tedirginliği bize de geçirmeyi başarıyor.

Sonrasında Sultan'ın Serap'ın haftalığından kesinti yaptığını öğreniyoruz ve Serap'ın atölyenin deposunda parasını saklamak için kendine hazırladığı zulayı görüyoruz. Serap işe gelemeyeceğini Sultan'a haber vermedi diye Dilber'e serzenişte bulunurken Dilber'in de ona "seninki aşağıda" diye Yusuf'u (Uğur Uzunel) göstermesine



tanık oluyoruz. Serap'ın film boyunca farklı tınılardaki pek az sayıdaki gülümsemelerinden ilkini Yusuf'la ilgili olarak görüyoruz. Filmin yirminci dakikasına yaklaşırken ilk kez gördüğümüz bu gülümseme, ince bir erotizm içeriyor. Öyle ki sonradan bu sahneyi hatırladığımızda, Serap ilk cinsel tecrübesini Yusuf'la ve dilediğince yaşayabilse, belki de bambaşka bir karaktere doğru evrilebilirdi diye düşünmemize yol açabilecek bir gülümseme bu.

O gece ablasının evinde yine odasına girildiğini, eşyalarının karıştırıldığını görecek Serap; buna karşı çıktığında eniştesi odasının kapısını zorlayacak, o da anlayacak ki artık bu evde yaşama şansı kalmadı. Sonrasında kimi zaman Dilber'de, kimi zaman atölyenin deposunda kaldığı gerçek evsizlik günleri başlayacak. Mahremiyetini tümüyle yitirmiş Serap'ın emlakçı vitrinlerindeki ev ilanlarına hasretle bakışını, lavaboda saçını ıslatıp koltuk altını yıkamasını ve erkeklerle buluşmak için atölyenin tuvaletinde hevesle hazırlanan, makyaj yapan diğer kızları uzaktan süzmesini izleyeceğiz. Bu süreç Serap'ın katmanlı "öteki" kimliğinin de pekiştiği bir dönem olacak.

Dilber ve bir başka kız Yusuf'un minibüsüne binerken atölyenin önündeki balkondan bakan Serap herkesten dışlanmıştır artık. Toplumun dışında biridir ama henüz kendi etik alanının dışına adım atmamıştır, kimseye ihanet etmemiştir. Ne zaman ki Yusuf ve Dilber'i depoya yakın bir yerde sevişirken yakalayacak, o zaman Dilber'i Sultan'a ispiyonlayacak. Bu Serap için bir kırılma noktası aynı za-

manda. Arkadaşlık hukukunu çiğnediği, toplumun beklentisinin dışına adım attığı an; ki bu kırılma daha sonra, hâlâ babasıyla ev tutma hayalini beslerken Yusuf'un arabasından para çalmasıyla sürecek ve filmin sonuna doğru, babasının onunla ev tutma niyeti olmadığını anladığında son noktasına varacak; babasını polise ihbar edecek. Üstelik buna dair bir tereddüt ya da sonradan bir pişmanlık yaşadığına da tanık olmayacağız.

Serap'ın hikâyesi bu kadarla kalsa, ona bir anti-kahraman diyebilirdik belki, ama onun bambaşka bir yüzünü görmemize yol açan önemli bir karakter daha var. Dilber'in atılmasından sonra işe alınan Funda (Ece Yüksel) filmin üçte ikisinde, altmışıncı dakika civarında dahil oluyor hikâyeye. Başlangıçta Serap'la ilişkileri mesafeli, önceden tanıştıklarını ikisi de birbirine belli etmiyor. Bu sırada Serap hâlâ babasıyla ipleri koparmamış, hatta lunaparka gitmişler birlikte, Serap'ın parasıyla tuttukları otel odasında birlikte kalıyorlar, ev bakıyorlar Serap'ın ısrarıyla. Mutfak dolaplarının kapaklarını açıp kapatırken, ya da duvardaki boya çatlağını parmağıyla takip ederken Serap'ın şimdiden bu evi benimsemeye hazır olduğunu hissediyoruz.

Serap'ın yetimhane geçmişini ancak Funda ile ilk mesafe kaybolduktan sonra öğreniyoruz. Funda açıyor konuyu, sakince konuşuyorlar. İkisinin yetimhaneden tanıştıklarını, Serap'ın oradan kaçtığını, Serap'tan sonra başka kaçanlar da olduğunu, hatta birinin geri döndüğünü öğreniyoruz. Serap'ın babası hapisteymiş o zamanlar, "adam mı vurmuştu" diye soruyor Funda. "Yok, kaçakçılık" diyor Serap. Filmin en unutulmaz anlarından birinde Funda derince iç geçirip, yaşından beklenmedik bir olgunlukla "geçer" diyor. Bu konuşmanın ardından Funda "bak sana ne dinleticem" diye telefonundan açtığı müzik eşliğinde robot dansı yapıyor. 30 saniyelik, unutulmaz bir sahne. Funda'nın bedeniyle barışık hali, Serap'ın kendisini kıstırdığı dar alan dışında başka bir hayat olabileceğini sezmesi. Serap'ın dansı izlerken yüzünde gördüğümüz gülümseme ne daha önce Yusuf'un sözü geçtiğinde beliren erotizme, ne de lunaparktakine benziyor. Bir yaşam sevinci ve hatta bir aidiyet duygusu ima ediyor, hayata devam etme azmi.





Filmin son dakikalarında Funda'ya nasıl ütü yapılacağını öğretirken yine beliren o narin dudak kıvrımında aynı yaşam sevincini görüyorum ben. Tam da o yüzden Serap'a bir anti-kahraman demeyi içime sindiremiyorum. Belki de kahraman tanımı hep erkeklikle ilgili özelliklere göre yapıldı şimdiye kadar; kahramanlık, cesaret, sadakat, etik değerler, ama kime göre etik? "Kahraman" kavramını yeniden düşünmeliyiz belki. *Hikâyenin kahramanı* yerine *hikâyenin öznesi* demek daha mı doğru? *Kahramanın Yolculuğu* (Campbell 1990) ile, peri masalları ve *Star Wars* serisi ile bize hikâyenin evrensel dili olarak sunulan kahraman mitinden ya da ona referansla tanımladığımız *anti-kahraman* kavramından tümüyle vazgeçmek de bir seçenek olabilir mi?

Balcı ile bunları konuşurken aslında çok benzer şeyler düşündüğümüzü fark ediyoruz. Onun *Evrensel* için yaptığı daha önceki bir söyleşide dile getirdiği şu görüşlere genelde katıldığımı, ama Serap'ın anti-kahraman olmasına, ya da sevilesi bir karakter olmayışına henüz ikna olmadığımı söylüyorum:

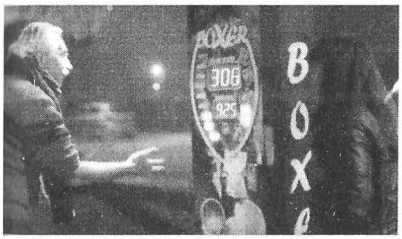
Bence filmdeki bütün kadınlar birbirinin projeksiyonu. Yaşama Funda gibi başlayıp Serap'a evrilir, Dilber gibi devam eder, en sonunda ablalaşıp Sultan gibi bitirebilirsiniz. Daha önce de soruldu, "hafifmeşrep" görünen Dilber'in ya da anaç Sultan'ın hikâyesini değil de neden alışık olmadığımız Serap'ı anlatmayı seçtiğim. Biraz sezgisel biraz da politik bir tercih onca karakterin içinde Serap'ın yanında durma ihtiyacım. Bana ait referanslar içeren bir karakter. Kalıplaşmış kadın kodlarından uzaklaştırarak, biraz cinsiyetsizleştirerek bir karakter yaratmaya çalıştım. Dolayısıyla o alışılmış tepkileri veren kadın olmanın dışına çıktı zamanla. Cinsel obje ile anaçlık arasında gidip geliyor kadınlığın algılanışı, kadınlığın çok fazla arası yok. Kötülük yaptığın zaman, hemen din kitaplarındaki

şeytansı kadın figürüne dönüşüyorsun, insan olamıyorsun yani. Halbuki bir erkek bunu yaptığı zaman, erdemlere, hatalara sahip biri oluyor, kader kurbanı oluyor, neticede insan oluyor. Topyekûn reddetmeyeyim, aynı jenerasyona ait olduğum sinemacıların güçlü kadınlar yarattığını görüyorum; yine de çok azdır insan ekseninde kadını anlatan. Bu dertler de beni Serap'ı yaratmaya götürdü. Etiketleri yapıştırmayınca ayrıksı gibi duruyor ama aslında değil. Anti-kahraman dememin sebebi, sinemasal ölçütler içinde öyle. Beklenen tepkileri göstermeyen, sevilesi olmayan, özdeşleşmesi kolay olmayan bir karakter. Ötekileştirici bir anlam yok yani. (Acaroğlu ve Günerbüyük 2015)

Balcı'nın kendisinden yaptığımız alıntı üzerinden birlikte düşünmeye devam ediyoruz. Bu "sevilesi olmama" halinin kadın karakterlere biçilen alışılmış rollerden kaynaklandığını, erkekler için kabul edilebilir olanın kadınlar için kabul görmediğini söyleyebilir miyiz? Mesela *Variety* yazarının (Weisberg 2015) Serap için "Bu suratsız, soluk benizli kadınla kim niye arkadaş olsun ki?" cümlesinin erkek gözünde kadınlara biçilen rollerin dar çerçevesine, ya da *Screen Daily* yazarının (Fainaru 2015) yönetmenin "en azından Türkiye'deki erkekleri yavan resmettiğine" dair müstehzi ve cinsiyetçi ifadesinin bir tür erkekleri savunma içgüdüsüne işaret ettiği açık değil mi? Erkek eleştirmenlerin bu tavrıyla filmin anlatısının örtüşen yanları yok mu? Bu örtüşmelere dair bir kavramsal çerçeve çizebilir miyiz?

Bu sorulara cevap ararken filmin bence en esprili sekanslarından birini hatırlıyorum: Serap'ın lunaparkta babasını bir an için gözden yitirmesi, arayıp onu boks makinesinde güç denemesi yaparken bulması ve sonrası. Gösterge ağır ağır yükselir ve babası heyecanla sonucu beklerken ibre "vasat"a gelip durur. Serap'ın gözlerinden, kendisini korumasını ve kollamasını beklediği adamın âcizliğini sanki ilk kez idrak etmiş gibi bir ifade hızla gelip geçer ve sonraki sahnede Serap'ın parasıyla tuttukları otel odasında Serap'ı babasının cüzdanına gizlice para koyarken görürüz. Çünkü babanın cüzdanında para yoktur ama Serap adamın eline para verip onu küçük düşürmek istemez.

Serpil Sancar'ın "artık erkeklerin kadınlardan daha üstün ve ön-





de olmasını meşrulaştıracak biyolojik, kültürel, ekonomik ya da ideolojik kökenli bir neden söz konusu olmaktan çıkmıştır" (Sancar 2009: 111) şeklinde özetlediği *erkeklik krizi* için güzel bir örnek olan bu sekans Serap'ın gözünde babasının değersizleşmesini temsil eder. Ne zaman ki baba parasızlığının ve kaypaklığının üstüne bir de resepsiyondaki görevliye "temizlik var" yalanını söyletip Serap'ı aşağıda bekleterek odada seks işçisi bir kadınla beraber olacaktır ve peşinden Serap onun aslında ev tutmaya hiçbir zaman niyeti olmadığını ve kaçak malla yurt dışına gitme hazırlığı yaptığını anlayacaktır, işte o zaman onu odaya kilitleyerek polise ihbar edecektir. Etik değerler açısından Serap'ın tavrı sorgulanabilir ama aptal olduğu söylenebilir mi?

Variety yazarı Jerry Weisberg Serap'ın çaresizliğinin kısmen toplumsal sorunlardan, ama daha çok kendi "aptallığından" kaynaklandığı yorumunu yapmış. Atölyenin dağıtımcısı Yusuf'un ortamdaki tek "yarı cana yakın" kişi olduğunu düşünmüş ve Serap'a yıkıcı özneliğin dışında şans tanımayan yönetmenin seyirci ile karakter arasına aşılması imkânsız bir set çektiğini ileri sürmüş (Weisberg 2015). Ben bir izleyici olarak böyle bir set görmüyorum, Serap'la özdeşleşiyorum ve verdiği tepkileri anlıyorum. Weisberg'le aramızdaki bu farkın nedenini Balcı'yla da tartıştık ve bu farklılaşmanın erkini kaybetmekten hoşnutsuz olan erkeklerin tavrından kaynaklandığında hemfikir olduk.

Erkek eleştirmenlerin karakterin tavırlarına karşı yönelttikleri eleştiriler ile kendilerinin karakteri yargılarken kullandıkları üslup arasındaki benzerliği fark etmiyor oluşları da şaşırtıcıydı. Mesela Stefan Dobriou "havada bir işaret parmağı" olmayı kendi inhisarın-

da gördüğünü düşündüren bir tavırla Serap için şöyle diyordu: "O (Serap) sert, acımasız bir çevrenin normal topluma entegre olması imkânsız zavallı yaratıklar meydana getireceğini ispatlamak için orada. Serap havada bir işaret parmağı; çocuklarına doğru dürüst bakamayan ve onları aile yaşamına dair yamuk bir bakış açısı edinmek için elinden geleni ardına koymayacak bireylere dönüştüren bütün bir kuşağı azarlıyor" (Dobriou 2015). Bu yorumlar üzerine konuşurken Balcı haklı olarak "kadın karakter seyretme eğiliminin altında güzel, pürüzsüz, kusursuz veya tam tersi zayıf ve mağdur kadın görme beklentisinin yattığını," bunlar dışındaki seçeneklerin, özellikle erkek film eleştirmenleri nezdinde zor kabul gördüğünü söyledi.

Elbette Balcı da ben de genelleme yapmıyorduk bu konuda, ikimizin de Serap'la ilgili yorumuna katıldığımız Ali Ulvi Uyanık'ı andık bu noktada: "Serap'ın, onu takip ettiğimiz süre içinde, babasının asıl yüzünü görmeye başlaması, çevresindeki cinsel ayrımcılık, arzu nesnesi olma hali, aldatmalarla birlikte değişmeye başlaması, özetle o ruh hali ise, kusursuz bir inceleme içeriyor. Bu küçük dünyada kendini savunma ve saldırı mekanizmaları, insan türüne ait olduğundan ötürü, içindeki 'şeytan' uyanarak devreye giriyor. Serap, alanını korumaya ve genişletmeye çalışan her sıradan birey gibi kendi çapında kötüleşiyor. Belki de, 'halden anlayan' ustabaşı kadının genç halini 'canlandırıyor'" (Uyanık 2015).

Balcı Serap karakterini düşünmeye başlamasından kurgunun sonuna kadar, kadınlara dair önyargıları güçlendirebilecek sahnelerden kaçındığı gibi kadınları özel olarak aklamaya yönelik bir tavra da düşmemeye çalıştığını vurguladı. İlkine örnek olarak senaryoda var olan ve hatta çekilen Dilber ile Serap arasındaki kavga sahnesini, ikincisine ise Serap'ın Yusuf'un minibüsünden para çaldığı sahneyi örnek verdi. Kadınlar arasındaki kavganın sıkça seyirlik malzeme olarak kullanılması nedeniyle çekilen kavga sahnesini –bu sahne filmin kamera arkasında var– kurgu aşamasında atmaya karar verdiğini, Serap'ın hırsızlık yaparken sarhoş olmasını ise, onu mazur göstermek anlamına geleceği için çıkardığını ve son montajda Serap'ın parayı ayıkken çaldığını söyledi.

Emine Emel Balcı ve görüntü yönetmeni Murat Tuncel ile yaptığımız ikinci görüşmede filme aldıkları seyirci tepkisine dair daha ayrıntılı konuşma fırsatı bulduk. Balcı sinema eleştirmenlerinin kategorik ve yargılayıcı tavırlarının tersine, özellikle Berlin'deki gösterimler sırasında seyircilerden filmi farklı açılardan ve derinlemesine okuduklarını gösteren çok farklı sorular ve olumlu yorumlar aldıklarını belirtti. Mağduriyet üzerinden anlatı kurulmamış olmasının fark edilmesini sevindirici bulmuştu.

Tuncel ise filmin görsel diline dair bir ayrıntıyı paylaştı. Filmin neredeyse baştan sona omuz kamerası ile çekilmiş olması ve her sahnenin Serap'la başlaması nedeniyle kamera ve Esme Madra arasında adeta organik bir bağ oluştuğunu, yapılan provalarda Serap'ın adımlarının hızına, temposuna ve yönüne göre kameranın da kendine bir yol çizdiğini anlattı. Serap'ın karşıdan karşıya geçtiği bir sahneyi tele ile çekmeye karar vermişlerdi ancak bu sahne çekilirken Serap'ın "kamera nerede" diye sorması ve adeta adımlarının temposunu yitirmesi, Tuncel'e göre sahnenin dilinin filme uymadığına dair bir işaret olmuştu. "Zaten o sahnenin alternatifini kullandık," dedi Balcı.

Yapımcı Nadir Öperli'nin filmin kamera arkasında söylediğini hatırlatarak Balcı'ya sordum: "Filmin çekim mekânları Bayrampaşa, Bağcılar gibi Öperli'nin 'şehrin taşrası' diye tanımladığı yerler, Serap şehre çıkıyor mu filmde?" "Serap şehri ne kadar görüyor, ne kadar kullanıyorsa, ben de o kadarını kullanıyorum" dedi Balcı. Peki, Serap'ın asıl filmin en sonunda şehre çıktığını söyleyebilir miyiz? Zuladaki parasını alıyor, Funda'ya ütü yapmasını öğretiyor, gülümsüyor ve sonra gerçek anlamda şehre çıkıyor. Artık birlikte ev tutmak için yolunu gözlediği bir baba, "seninki" diye adlandırılabilecek bir Yusuf, ya da üstünü başını arayan bir enişte yok, zulaya ihtiyaç yok, parasıyla bu şehirde özgür, yeni bir başlangıç yapabilir. Filmin sonunu ben böyle gördüm. Ferah bir final bana göre, her başlangıç gibi.

Mustang, Deniz Gamze Ergüven, 2015

Herkes dile düşer, kadınlar da erkekler de... Ama ataerkil ideolojiler tarafından dil ötesi bir mahremiyet alanına hapsedilen kadınların, kamusal alanda görünür olunca kendilerini rezil ettikleri düşünüldüğünden, "dile düşmek" deyimi en çok onlara yakıştırılır. Üstelik, erkekler tarafından yapılmış bir dil içinde yaşamak zorunda oldukları ve simgeleştirilip başka şeyler hakkında konuşmanın aracı yapıldıkları için, hep "erkek dili"ne düşer kadınlar. (Parla ve Irzık 2017 [2004])

Jale Parla ve Sibel Irzık'ın derledikleri *Kadınlar Dile Düşünce* kitabının arka kapak yazısı bu sözlerle başlıyor. *Mustang* filminin hikâyesi de Karadeniz'in muhafazakâr bir kıyı köyünde anne babaları 10 yıl önce öldüğü için babaanne ve amcalarıyla yaşayan, üçü ergenliğe girmiş, ikisi girmek üzere olan beş kız kardeşin dile düşme hikâyesiyle açılıyor. Filmin başlangıcını asıl trajik kılan kızların "erkek dili"ne kadınlar aracılığıyla düşmeleri, yani erkek dili konuşan kadınların birbirlerini ispiyonlamaları, ayıplamaları ve cezalandırmaları.

Mustang adını doğada serbestçe koşan ve yeleleri rüzgârda dalgalanan vahşi atlardan alıyor. Filmin başında beş kız kardeşin de saçları uzun ve özgür. Okulun son günü tatil sevinciyle deniz kenarına inen, aynı okuldan, aynı sınıflardan erkek arkadaşlarıyla birbirlerini ıslatıp şakalaşan, erkeklerin omzuna tırmanıp birbirleriyle deve güreşi yapan kızları komşu Petek Hanım'ın babaanneye telefonla ihbar etmesiyle hayat kâbusa dönüşüyor.

Kahkahalarla evin kapısından girdiklerinde babaanneyi merdivenlerde onları beklerken buluyorlar. İlk olarak aşağı açıdan gördüğümüz babaanne (Nihal Koldaş) bir otorite simgesi olarak sunuluyor bize. En büyükten başlayarak kızları sırayla döveceğini ilan ediyor; Sonay'ı (İlayda Akdoğan) zorla kardeşlerinden koparıp odaya sokuyor, kapıyı kilitleyip dövdükten sonra dışarı fırlatıyor. Peşinden Selma'yı (Tuğba Sunguroğlu) saçlarından kavrayıp dayağa çekiyor.

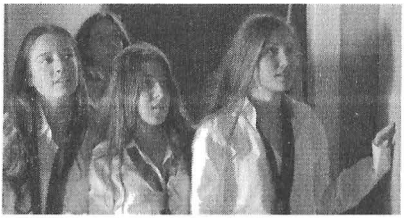
Biz dayak sahnelerini doğrudan görmüyoruz, kilitlenen kapının dışında kapıyı yumruklayan kız kardeşlerle kalıyoruz, kamera hem



gözümüz hem bedenimiz oluyor, bizim de canımız aynı çaresizlikle acıyor, aynı öfkeyle kapıyı yumrukluyoruz, o babaannenin eline yapışıp ağzının payını vermek istiyoruz. Henüz bu dayak silsilesine neyin yol açtığını öğrenmiş de değiliz, kızlarla aynı şaşkınlık içindeyiz. Bunu ancak Selma dayağını yedikten sonra anlıyoruz. Babaanne o lanetli cümleyi söyleyip nihayet durumu açıklayınca: "Bizi dile düşürdünüz!"

"Babaanne n'oldu ya?" diye çığlık çığlığa durumu anlamaya çalışan kızlara diyecek ki babaanne: "Petek Hanım aradı, kızların yoldan çıktı dedi. Erkeklerin omuzlarında kendilerini tatmin ediyorlar dedi." Sonra yeniden öfke krizine tutulup Ece'nin (Elit İşcan) saçına yapışacak: "Apış aranı oğlanın yüzüne bu kadar sokmuşsun." O zaman Nur (Doğa Zeynep Doğuşlu) fırlayacak bahçeye, ahşap bir iskemleyi merdivenlerden atıp parçalayacak ve gazete kâğıdıyla tutuşturacak. Babaanne ve hatta diğer kızlar bir an donup kaldıktan sonra anlamaya çalışacaklar Nur'un ne yaptığını. O da şöyle cevap verecek: "Bu sandalyeler de kıçımıza değdi, iğrenç değil mi?"

Henüz ergenliğe girmemiş bir kızın bedeninin gizli, saklı, ayıp, iğrenç, mekruh ilan edilmesine verdiği bu içten tepki filmin bütününe sinmiş olan öfkenin en güçlü ifadelerinden biri. Aynı öfkeyle kızların beşi birden koşarak bahçeden çıkacak ve Petek Hanım'ın kapısına dayanacaklar. Kapısını ve pencerelerini yumruklayıp "Petek Hanım" diye bağıracaklar. Bir komşu seslerini duyup haber verecek: "Petek Hanım pazara gitti!" Kızların beşi birden yola dökü-





lecekler veen önden koşan Lale (Güneş Nezihe Şensoy) uzun pardösülü, başı örtülü Petek Hanım'ın yolunu kesip ona hesap soracak; o kılıkta geziyor diye ahlak zabıtası mı zannetti kendini? Babaanne Lale'ye tokadı basacak ve Petek Hanım'ın kınayan bakışından kaçınmak için kendi omzundaki örtüyle başını örtecek: "N'olur Petek Hanım, kusura bakmayın, toy bunlar daha." Babaanne kızları önüne katacak ve diyecek ki: "Doğru eve hadi! Hadi! N'apıcam ben sizle!"

Ardından akşam karanlığında önce sesini duyduğumuz, sonra farlarının ışığını gördüğümüz bir otomobil tekinsiz bir duygu verecek bize ve sonraki planda nedenini anlayacağız. Evdeki asıl otorite, ataerkil iktidarın ta kendisi, amca Erol (Ayberk Pekcan) ancak o yokken iktidarı temsil eden annesiyle, yani babaanneyle tartışmaktadır: "Yeter anne! Yeter! Aynı şeyi papağan gibi tekrar edip duruyosun yaa... Bırak kızlar gezsin... Bırak kızlar oynasın... Onlar daha küçük!" Kızlar yan odadan kaygıyla dinlerken babaanne itiraza yeltenecek: "E öyle ama!" "Neresi öyle anne? Bunların anaları babaları öleli on sene oldu, on sene!"

Babaanne oğlu yokken kurduğu iktidarın dışında artık, o da şimdi kadın kimliğiyle, kızların tarafından konuşuyor: "Ama biraz anlayışlı olmak lazım.." "Anne neyine anlayışlı olucam.. Büyüdüler, büyüdüler bunlar görmüyor musun? Köyde neler konuşuyolar, biliyo musun sen?" Babaanne yeniden itiraza yeltenecek: "Sen de her konuşulanı da dinleme o kadar..." "Nasıl dinlemiyim anne? Sen bunlara iyilik yaptığını mı sanıyosun ha?" Babaanne birden karşısındakinin oğlu olduğunu hatırlayacak ve ona da hatırlatmayı deneyecek: "Sen benimle nasıl konuşuyosun böyle? Annenle nasıl konuşuyosun?"

Oysa artık iktidar oğuldadır ve annenin sözü ancak oğlunun otoritesini kabul edip onun ağzından konuştuğunda kabul görür. "Gidip




onların ağzına sıçıcam!" Erol böyle söyleyip hışımla kızların yanına giderken babaanne boyun eğiyor ve hepsinin kaderini onun eline teslim ediyor. Erol, Lale ve Nur'u odadan çıkartıyor, sonra kalan üç kıza soruyor: "Hanginiz orospuluk yaptı? Hanginiz ha? Yoksa hepiniz mi?" Ve peşinden üç kızı birden hastaneye bekâret kontrolüne götürüyor.

Filmin onuncu dakikasına geldiğinizde öfkeden soluğunuz kesilmemişse, ya Türkiye'de kadın olarak yetişmemişsinizdir, ya da babaanne gibi erkek otoritesine boyun eğip onun ağzıyla konuşmayı öğrenmişsinizdir. Belki de korunaklı bir ortamda büyüdünüz, yabancı dilde eğitim veren bir okula servisle gidip geldiniz, mahalle baskısı görmediniz, hatta göreni de görmediniz, metrobüse binmediniz, çarşıya pazara gitmediniz, özetle Türkiye'de büyümediniz. O zaman, ama ancak o zaman anlayabilirim, kadın olarak *Mustang*'in ilk on dakikasıyla özdeşlik kuramayışınızı.

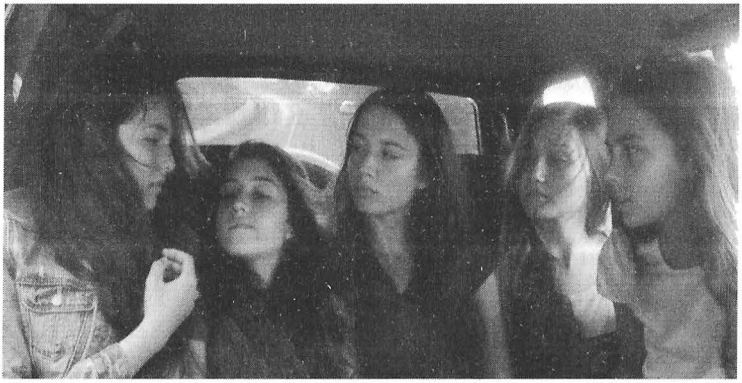
Ben özdeşlik kuruyorum ve kuramayan kadınları, filmi hegemonik erkekliğin diliyle ve cinsiyetçi milliyetçiliğin üslubuyla eleştirenleri anlayamıyorum. İstanbul'un Beşiktaş'ında vapurdan inen kızlı erkekli gruplara bakıp ahlak polisliği yapmaya yeltenen politikacıların ülkesinde yaşarken, *Mustang*'da anlatılanları abartılı bulanları gerçekten anlamıyorum. Filmdeki o babaanne var ya, Petek Hanım'dan ürküp başını örten, ve kızları taciz eden o iğrenç oğlunu ihbar etmek yerine kızları teker teker evlendirmeye kalkan, hepimizi büyüten annelerde, anneanne ve babaannelerde onun izi var aslında. "Ele güne ne diycez," lafını duymadan büyüyen varsa bu coğrafyada, şanslı bir istisnadır ancak. Şanslıysak eğer, erken kaçıp kurtulmuşuzdur evden, kaçamamışsak yaralarımız derindir, en içten, en mahrem alanımızda örselenmişizdir.





Bu noktada filmle aramıza mesafe koyalım ve yönetmenin filmi olabildiğince peri masalı gibi kurgulama niyetini hatırlayalım. Deniz Gamze Ergüven bir söyleşide çekim için mekân bakarken gerçeği çağrıştırmaktan çok, masalsı bir atmosfer kurmak istediğini, bir tepenin üzerinde uzaktan görünen yola bakan ve adeta şatoyu andıran bir ev aradığını vurguluyor (Rizov 2015). *Mustang*'in peri masallarına benzetildiği farklı kaynaklar da var: "Peri masalı gibi: Upuzun saçları olan beş güzel kız kardeş eve kilitlenip birer birer evlendiriliyorlar" (Ulaby 2015). Sadece belirli masallarla olan tematik benzerliği açısından değil, kızların en başta su perileri gibi resmedilmesinden, Selma'nın üzerinde gelinlikle bekâret testine yatırıldığı sahnenin Pamuk Prenses'i anımsatan görselliğine kadar, çizdiği atmosfer açısından da film için peri masalı benzetmesi yapılıyor (Farmer 2015).

Belki filmin kimilerince aşırı basit ya da tek boyutlu bulunarak eleştirilmesinin ardında yatan da bu çelişkidir: Bir yandan peri masalı gibi olması ama bir yandan gerçeklere dayanan bir hikâye anlatması. Mesela Ulaby'ın radyo söyleşisine katılan *The New Yorker* yazarı Elif Batuman filmin bu peri masalı yanının ve Müslüman ülkelerde kadınların durumuna dair kaygıların gündemde olduğu bir sırada tam da bu nedenle ilgi odağı oluvermesinin kendisinde filme karşı bir direnç yarattığını söylüyor (Ulaby 2015). Oysa filmi teknik açıdan incelersek özellikle başlangıcının bizi gerçeklerden adım adım nasıl ustaca kopardığını, anlatıdaki karakterlerle birlikte nasıl bir kâbus ortamına sürüklendiğimizi ve filmin tümünün masalsı yanıyla gerçekçiliğini nasıl başarıyla birleştirdiğini görebiliriz. Belki filme karşı direnci olanlarımız *Mustang*'i yeniden o gözle izlemeyi deneyebilirler.



Mustang'in ilk on dakikasına senaryo ve yönetmenlik açısından baktığımızda, senaristlerin (Deniz Gamze Ergüven, Alice Winocour) her dakikayı profesyonelce tasarladıklarını ve yönetmenin (Deniz Gamze Ergüven) bu tasarımı başarıyla ekrana taşıdığını görürüz. Film siyah üzerine düşen Lale'nin üst sesiyle başlar: "Her şey göz açıp kapayıncaya kadar değişti. Önce rahattık. Ve birden her şey boka sardı." Ekran açılınca Lale'yi okulun son günü öğretmeni Dilek'le (Bahar Kerimoğlu) vedalaşırken görürüz. Birbirlerine sıkı sıkıya sarılmışlardır, o bedensel yakınlıktan söze dökülemez, dil ötesi mahremiyet alanına ve tensel temasa dair bir duygulanım ediniriz.

Aslında senaryo açısından bütün filmin itici gücü olacak bu duygulanımı ediniriz ama bunun ötesindeki ipuçlarının hikâye açısından önemini henüz kavramayız. Yönetmen Dilek öğretmenin bütün öğrencilerini sevmekle ve hepsini özleyecek olmakla birlikte Lale ile özel bir ilişkisi olduğunu hissettirir bize, Lale'ye adresini vermiştir; Lale bunu çıkarıp gösterir. Ama senaryo kendimizi olaylara kaptırıp bu kritik detayı unutmamızı sağlayacak bir ustalıkla kurgulanmıştır ve anlatı süresince adresin yazılı olduğu kâğıdı tekrar görmemize rağmen filmin finali bizi Lale'nin kaçış planına dair bir sürprizle karşılamayı başaracaktır.

Filmin öznesi, olayların gidişini değiştiren ve hikâyeyi bize aktaran Lale'dir, yani beş kardeşin en küçüğü. Kız kardeşlerin özgün birer karakter olmaktan çok birer arketip olarak tasarlandıkları

(Farmer 2015) doğrudur: En büyük kız kardeş özgür ve dişi, onun küçüğü sessiz ve boyun eğici, ortanca kurban, onun küçüğü kurtarılan, en küçük ise kurtarıcıdır. Lale filmin en başından bize farklı yanıyla tanıtılır. Dört kız kardeş servise binmek üzere beklerken, o öğretmeniyle vedalaşmaktadır. En başta uysalca servise binen Selma'dır, onu çekip çıkaran, eve yürüyerek gitmeyi öneren ise Sonay. Deve güreşinde Ece ile Lale kapışırlar, en dişli olan ikisidir, fakat ancak biri kurtulabilecektir. Sandalyeyi ateşe veren Nur'dur, sonunda kilitli evden kaçarlarken yine aniden parlayacaktır. Kardeşlerin arketip özellikleri filmin başından sonuna tutarlı bir biçimde sürdürülür.

Kardeşlerin arketip olmalarının yanı sıra, her birine has kişilik ve hatta beden özellikleri de verilir. En çarpıcı olanlarından biri, bekâret kontrolünün ardından beş kız arabanın arkasında konuşurlarken Lale'nin Selma'ya "size ne yaptılar" diye sorması ve işin mahiyetini anladıktan sonra Selma'nın doktorun yanında soyunup soyunmadığını merak etmesidir. Selma kadın doktorun onu soyunmaya nasıl ikna ettiğini anlatırken "hepimiz aynıyız dedi" diye aktarır. Lale'nin buna itiraz ederken verdiği cevap her bedenin tekil özelliğini çok güzel bir replikle vurgular: "Senin bir göğsün diğerinden çok daha büyük."

Burada kavramsal bir parantez açmak ve iç dünyaların paylaşıldıklarında aslında bedenlerimizin içi gibi birbirinin aynı olduğunu ve bu açıdan ilgiye değer olmadığını ileri süren Arendt'e dair tartışmayı hatırlatmak isterim: "Arendt'e göre psikolojik derinlik organik olduğu ve zihinsel olandan bağımsız olduğu için ancak genel, bireyselleştirilemeyen bir içsellik taşır" (Kristeva 2002 [1997]: 45). Arendt'in ifadesi "hepimiz aynıyız" diyen doktorun sözünü yansılar. Kristeva bedenlerimizin içinin de görüntülenebilir hale gelmesiyle bu tezin fiziksel yanının savunulabilir yanı kalmadığını, psikolojiye dair yanının da aynı ölçüde eleştiriye açık olduğunu ileri sürerken, her birimizin hem bedeninin hem de ruhsal âleminin mahremiyetinde özgün ve biricik olduğunu savunur. Bir göğsü diğerinden büyük olmak, en yakınındaki kız kardeşinden farklılığını bedensel olarak hissetmek iç dünyalar açısından da bambaşka ruhsal topoğrafyalara



yol açar ve film bunu bize yine adeta tensel olarak duyumsatır.

Film aynı hassasiyetle kadınlarla erkeklerin ayrı dünyalarda yaşamasına dair de gerçekçi ve çarpıcı bir atmosfer kurar. Kadınlar televizyonda sadece sesini duyduğumuz ağdalı ve eril konuşmalarla –"Yazıklar olsun, erkekliğe sığar mı bu?"– dolu filmler ya da diziler izlerken, erkekler rakı içer ve maç muhabbeti yaparlar. Bu arada televizyonda duyduğumuz bir haber filmin en çarpıcı sekanslarından birini tetikler. Bir önceki maç sırasında yaşanan saha olayları nedeniyle profesyonel futbol disiplin kurulu tarafından Trabzonspor'a verilen "bir maç seyircisiz oynama" cezası tahkim kurulu tarafından onaylanmıştır.

Televizyon haberinde bilet almak için erkenden gelip kuyruğa girmiş kadınlara mikrofon uzatılır. Spikerin "tezahürat yapabilecek potansiyele sahipler" yorumundaki kadınları aşağılayıcı tonu sezeriz. Her konuda amcadan izin almak zorunda olan kızların çaresizliğini ve kadınlara her seviyede yapılan hak ihlallerinin öfkesini tenimizde hissederiz. Köyün kadınları ve kızları maça gitmek üzere minibüs tutmuşlardır ama amcası Lale'ye ve ablalarına izin vermez. Lale futbola meraklıdır ve maça gitmeyi aklına koymuştur. Ablalarına ön ayak olup hepsini kaçırır.

Maç dönüşü evdeki ortam daha da kötüleşir. Kaçıp gittikleri keşfedilmiştir ve bu kez kilit altına alınmaları yetmez, pencerelere demirler yapılır, ev gerçek bir hapishaneye dönüşür. Buna rağmen kız-

lar yaşam sevinçlerini ve dayanışma duygularını yitirmeden, aynen peri masallarında olduğu gibi direnmeye devam ederler. Bikinilerini giyip ev içinde güneşe yattıkları, ya da yerde yüzme provası yaptıkları sahneler böyledir. Ancak babaanne onları sırayla evlendirme konusunda kararlıdır. Öyle ki en büyük kıza gelen görücü, Sonay'ın çığlık atması ve sevdiğinden başkasıyla evlenmeyeceğini ilan etmesi üzerine ikinci kız Selma'ya aktarılır.

Bu arada mutaassıp bir ortamda erotizmin yasaklanmış görünmesine karşılık cinselliğin el altından nasıl yaşandığına dair ayrıntılar da izleriz. Pencereler demirlenmeden önce kaçıp sevgilisi Ekin'le (Enes Sürüm) buluşan Sonay'ın bekâretini kaybetmemek için anal seks yaptığını öğrenmemiz, ya da amcasının tacizini engellemeye gücü yetmeyen babaannesinin onu rasgele biriyle evlendireceğini anlayınca Ece'nin önüne çıkan ilk kişiyle araba içinde seks yaptığını görmemiz gibi.

Yönetmen Deniz Gamze Ergüven Tomris Laffly ile yaptığı söyleşide Türkiye'deki cinselliğe dair ikiyüzlülüğe de değiniyor. Kadınların cinsel nesne gibi görüldüğünü ve bakma ayrıcalığını elde tutan erkeklerin her baktıkları yerde cinsellik gördükleri için yasakçı olduklarını vurguluyor. Ergüven filmde kızların bedenlerini erotik göstermemeye özen gösterdiğini, bir yandan kızlara bekâret raporu alırken öbür yandan onları taciz eden amca gibi bu konuda takıntılı olanların aslında kadını cinsel nesne olarak gören kişiler olduklarını vurguluyor. Aynı söyleşide filmdeki bir yemek sahnesinde televizyondan duyulan ve kadınların herkesin içinde kahkaha atmaması gerektiğini söyleyen Bülent Arınç'ın sözlerine de yer veriliyor ve Ergüven AKP'nin kadınların nasıl davranması gerektiğini dayatan tavrından duyduğu rahatsızlığı dile getiriyor (Laffly 2016).

Filmin iki kritik noktasında dış ses olarak duyulan konuşmaların Ece'nin hikâyesi açısından önemi var. İlki Ece mutfakta ona görücü gelenlerin getirdiği şekerlemeleri peş peşe ağzına tıkıştırırken bahçedeki televizyondan duyulan Erdoğan'ın sesi: Annesinin ayağının altını öptüğüne, ama feministlerin anneliği kucaklamadığına dair buyurgan bir tonla yapılan konuşma bizi Ece'nin bunalımına ortak ediyor. Daha sonra yemek sahnesinde o tarihte başbakan yardımcısı

olan Bülent Arınç'ın sözleri duyuluyor: "Kadın afif olacak, iffetli olacak. Mahrem, namahrem bilecek, herkesin içerisinde kahkaha atmayacak, bütün hareketlerinde cazibedar olmayacak."[10] Bu sırada Sonay ve Selma evlenip gitmiştir artık, masada babaanne ve amca ile üç kız kardeş kalmışlardır. Sıranın kendisine geldiğini ve kaçışı olmadığını bilir Ece. Nur ve Lale ile bakışıp gülüşürler. Belki Arınç'ın sözlerine dair küçük bir protestodur bu, belki de yaşam sevincine dair son kırıntı. Tacizci amca katlanamaz buna, sindirilemeyen son başkaldırıdır kahkaha, mahrem-isyanın son kalesi. "Kalk sofradan," der Ece'ye.

Daha önce Sonay ve Selma'nın düğününde amcayı tabanca ile havaya kurşun sıkarken görmüşüzdür. O düğün ki Sonay sevdiği Ekin'le evlendiği için mutlu, Selma ise hiç istemediği Osman'la (Erol Afsin) evlendiği için mutsuzdur ve düğünden sonra kızların beşi bir araya geldiklerinde Lale'nin "bu beşimizin son birlikteliğiydi" sözü zihnimize bir kılçık gibi takılmıştır. O yüzden Ece içeri gittiğinde duyduğumuz silah sesinin anlamını biliriz.

Ece'nin ölümüyle olaylar trajik bir boyuta taşınır. Evlenme sırası Ece'den Nur'a geçer. Lale adım adım yaklaşan felaketini önlemek için kendi hikâyesinin öznesi olmaya karar verir. Kaçıp maça gittikleri zaman kızları minibüse yetiştiren market çalışanı Yasin'den (Burak Yiğit) yardım ister. Sonuçta Nur'un düğün gecesi birlikte kaçmayı başarırlar. Kendilerini İstanbul'a giden bir otobüse atarlar. Ve otobüs Boğaz'ı geçerken Lale ve Nur'un yüzüne sabahın ilk ışığının vurduğu sahne İstanbul'a gelişin Türkiye'deki sinemada bence en güzel temsil edildiği plandır. İstanbul'a gelişlerin *İstanbul Geceleri* (Mehmet Muhtar, 1950) filminden bu yana erkeklere dair bir macera olarak resmedildiği geleneğe güçlü ve özgün bir karşı çıkıştır bu.

Türkiye sinemasında "şehre çıkmak" erkeklerin tekelindeydi, *Mustang*'e kadar. Anadolu'dan İstanbul'a gelindiğinde ataerkil bir aile reisinin peşindeki kadınları ürkek ve şaşkın halleriyle Haydarpaşa Garı'nda gördüğümüz *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964) ve *Gelin* (Ömer Lütfi Akad, 1973) gibi filmlerden, Boğaz Köprüsü'nü geçen otobüste kadının baş belası şirret kimliğiyle temsil edildiği *Züğürt Ağa* (Nesli Çölgeçen, 1985) gibi örneklere kadar "şehre çık-

mak" hep erkeklere has bir ayrıcalık olarak sunuldu. Tek başına İstanbul'a gelen kadınlar için şehrin adı "Ah Güzel İstanbul!" oldu; Atıf Yılmaz'ın yönettiği Ayla Algan'ın başrolde olduğu 1966 tarihli *Ah Güzel İstanbul*'dan, Ömer Kavur'un yönettiği Müjde Ar'ın başrolde olduğu 1981 tarihli *Ah Güzel İstanbul*'a kadar kadınların İstanbul'a gelişleri hep "kötü yola düşmek" olarak tasvir edildi. Müjde Ar, Ertem Eğilmez'in 1989 tarihli *Arabesk* filminde bu kez geçmişte kendi oynadığı rollerin parodisiyle yine karşımızdaydı, köyden İstanbul'a gelirken yolda önüne gelen ona tecavüz ediyor ve seyirci kadınlar olarak bizim de buna kahkahalarla gülmemiz bekleniyordu ve çoğumuz da gülüyorduk işin kötüsü.

İlk kez Deniz Gamze Özgüven bozdu bu geleneği.[11] İki kız taşranın zulmünden ve aile baskısından kaçmak için kendi başlarına İstanbul'a geliyor, yüzlerinde sabahın ilk ışıkları, yönetmen onların yeni bir hayata adım attıklarını bize hissettiriyordu. Burada başlarına ne gelirse gelsin, geride bıraktıkları kadar kötü olamazdı. Başlangıçlara güvenimizi pekiştiriyor, kendi hayatımızın öznesi olma konusunda bizi yüreklendiriyordu. Biz derken kadınları ve özellikle kadın olmaya yeni adım atan, kendi hayatlarıyla ilgili kararları vermenin dönemecinde olan gençleri kastediyorum.

Ergüven'in Dilara Gürcü ile yaptığı söyleşide dile getirdiği gibi kızların "kahraman değil, terbiyeli, edepli olmak için" eğitildiği Türkiye'de henüz görmeyenlerin bile filme tepki göstermesine bu nedenle belki de şaşmamak ve bu eleştirileri ciddiye almamak lazımdı; ama Ergüven yine de, o dönem birçok söyleşide yaptığı gibi, anlamaya çalışarak ve sakince değerlendiriyordu durumu:

> Filmin Cannes'da gösteriminden itibaren garip bir şekilde "*bu film Türk filmi değildir*" diye bir tepki başladı. Bu bana çok ilginç geldi. Filmi hiç görmemiş insanlardan da bu tepki geldi. Filmler illa bir milletin mi olmalı? Biz yurtdışına az film çıkaran ülkelerdeniz. Böyle olduğu zaman sanki tek bir pencereden bakmalı, bütün Türkiye'nin yüzünü gösterecekmiş gibi mesuliyet almalıyız. Böyle olunca da istediğiniz şeyleri yapamıyorsunuz. Bir de Türkiye'de sinemada çok büyük bir natüralizm, yani gerçeğe benzerlik kaygısı var. *Mustang* kendi estetiği, kendi coğrafyası olan bir film; destan gibi anlatılmış bir kurgu. Evet, bütün sahnelerin te-

mel taşları, durumlar gerçek; ama diyaloglardan, senaryoya, estetik seçeneklerden, oyuncu seçeneklerine kadar hepsi natüralizmden uzak duran şeyler. Bana şu soru çok saçma geliyor: Fransız filmi mi? Türk filmi mi? Hayır, bu benim dünya üzerine bakışım. Bir de tüm bunlardan sonra ben Türk müyüm, Fransız mıyım tartışması başladı. Bu da beni gerçekten üzen bir şey. Benim bütün ailem ve aile anılarım Türkiye'den. Ben de aynen Lale gibi, iki kuşak kadınlardan oluşan bir ailenin en küçüğüyüm. Nereden bakarsak bakalım, film Türkiye'nin birtakım gerçeklerini ortaya koyuyor. (Gürcü 2015)

Ergüven Karadeniz'de görüştüğü jinekologların bekâret testlerini anlattıklarında "gerdek gecesinde" çalışmayan bir televizyon gibi paketlenerek hastaneye getirilen gelinlikli kadınlardan söz ettiklerini, kendisi Lale ile aynı yaştayken kuzenleriyle erkeklerin omzuna çıktığında filmdeki lafların ve ithamların aynısını duyduğunu söylüyor. Diyor ki: "Bu sahneyi kendim yaşadığımda benim tepkim utanmak, bakışlarımı kaçırmak ve başımı öne eğmek idi. Bu benim Türkiye'de başıma gelmiş bir hikâye" (Gürcü 2015). Ergüven'in filmde anlattığı hikâye o zamanki suskunluğunu aşmak için sonradan verilmiş bir cevap, tıpkı benim Kapalıçarşı'nın cevabını metrobüste Sibel için vermem gibi. İçinde kalan o cevabı Lale'yi kendi hikâyesinin kahramanı yaparak vermiş Ergüven.

"Bir kadın bakışına alışık değiliz, bir kadının obje değil süje olmasına hiç alışık değiliz," dedikten sonra anlatıdan kameranın arkasına, yani dişil öznelikten dişil öznelliğe geçiyor ve hem senaryo yazım sürecine, hem yönetmenliğe dair şunları söylüyor Ergüven: "Benim sinema hayatım çok uzun bir yoldu. İlk başta ben de evden terliklerle kaçan Lale gibi, terliklerimle yola çıktım. Bir dolu şeyi hazırladım ve birden hepsi birleşti ve filmim doğdu. Filmin galasında filmi izlerken son sahnede Alice ile birlikte ağlamaya başladık. Orada da başka bir şeyi, bizim hikâyemizi anlatıyorduk çünkü" (Gürcü 2015).

Ergüven'in Gürcü ile yaptığı söyleşide Gezi direnişi de gündeme geliyor. Gürcü filmde "sakıncalı ve yoldan çıkaran" birçok eşya ile birlikte dolaba kilitlenen *#DirenGeziParkı* tişörtünü hatırlatınca Ergüven Gezi direnişi başladığında Los Angeles'ta olduğunu, heye-

canla Türkiye'ye döndüğünü söylüyor ve "Gezi Parkı boşaltıldığında o merdivenlerin üzerindeydim. Orada olmamama imkân yoktu" diyor. Bir yıl sonra *Mustang*'i çektiklerinde Lale ve Nur'un Dilek öğretmenin adresi yazılı kâğıdı yoldan geçen birine gösterip yol tarifi istedikleri nokta bu olmalı. Ben de Ergüven'le yaptığım söyleşiye tam oradan başlamak istiyorum. "Nasıl bir duyguydu, yeniden o merdivenlerde olmak ve filmde İstanbul'a yeni gelen gençlerle hayata yeniden başlamak?"

Ergüven'le ilk kez ekranlar aracılığıyla tanışmışız, bazen seste, bazen görüntüde sorun yaratan bağlantı bozukluğunu sonunda aşıyoruz; onun arka planında Parisli çocukların sokaktan gelen sesleri var, benim arkamdaki duvara Kalkan'da eylül güneşinin bal rengi ışığı vuruyor. Birbirimizin konumlarına dair bu ayrıntıları fark ettiğimizi karşılıklı dile getirdiğimizde sanki aynı zaman-mekâna geçiveriyoruz, el ele tutuşup Gezi Parkı'nın merdivenlerine ve yeniden Gezi günlerine dönmüş gibi oluyoruz. İkimizin de gözleri doluyor, su içmek için birbirimizden izin istiyoruz, sonra Ergüven anlatmaya başlıyor:

Bizim bir beraber olma kapasitemiz var, birbirini hissetme, tensel olarak dokunma. Gezi'de bu vardı, Los Angeles'taydım olaylar başladığında, hemen döndüm, iyi ki dönmüşüm, o zaman iyice belirgindi bu duygu. Aslında ben senaryoyu bir önceki yaz, yani 2012'de tek bir nefeste yazıp bitirmiştim, her şey çok içgüdüseldi. Öyle dönemlerde dünyanın süngeri gibi oluyor insan ve etrafındaki her şeyi hissediyor. Havadaki şeyleri seziyor. Ben de 2011'den itibaren Türkiye'de özgürlükler alanındaki kayıpları hissediyordum. Hürriyetler kısıtlanıyordu, sanki 10.000 metre yükseklikteki bir uçak her an irtifa kaybediyordu. O yüzden Gezi olaylarını duyunca koşa koşa geldim, hiçbir ânını kaçırmak istemedim. Mesela olaylar sırasında yaralananları tedavi eden doktorlardan hastaların adı istendiğinde doktorlar Hipokrat yemini ettiklerini söyleyerek isim vermeyi reddediyorlar, bunun üzerine onlar hakkında soruşturma açılıyordu. Uçak bir anda 3000 metre irtifa kaybediyor, yere çakılmasına ramak kaldı gibi hissediyordum. Ali İsmail Korkmaz'ın ölümüyle hastalandım, daha kötü ne olabilir ki dedim. Ama sürekli daha da kötüsü oluyordu, fakat bir yandan da başta sözünü ettiğim yan yana olma ve birbirine dokunabilme, birbirinden güç alma hali vardı. Uçak o sayede hâlâ havada durabiliyor-

du. Ben o dönemi düşününce hâlâ bu iki duyguyu çok güçlü olarak iç içe yaşıyorum. Filmi de bu iki duygunun çatıştığı bir ruh haliyle çektim.

Ergüven'in hem Türkiye'de, hem Türkiye dışında basından çok çektiğini tahmin ettiğim için ikinci sorumu buna dair sormak istiyorum. *Guardian* gibi ciddiyetine güvendiğimiz bir yayın organında üstelik kadın bir gazetecinin, tahminimce bağlamından kopartarak kullandığı "Türkiye'deki kadınlar için (hayat) orta çağ gibi" (Cooke 2016) başlığıyla ilgili ne hissetti acaba? Gezi direnişi sırasında kadınların ortaya koyduğu fikirleri "çok heyecan verici, devrimci, Batı'dan çok daha modern fikirler" olarak gördüğünü, daha önce başka bir söyleşide (Gürcü 2015) dile getirdiğini bildiğim için, bu "orta çağ" başlığının Ergüven'i rahatsız etmiş olacağını tahmin ettiğimi söylüyorum ve tahminimde yanılmadığımı görüyorum. "Basına söylediklerime sonradan bakmıyorum, çünkü insanın enerjisini tüketiyor ve başka bir iş yapmaya zaman kalmıyor. Ama bu başlık bana aktarıldı ve ben çok bozuldum. Bu anlama gelecek bir şey söylemediğime emindim. Nasıl oluyor da iki kişi konuştuğumuzda anlam bu kadar değişerek karşıya geçebiliyor, buna dair düşündüm," diyor Ergüven, "bu kadar yanlış anlama ya tek boyutlu bakmaktan, kendi kültürünüz ve diliniz dışında hiçbir bakış açısı olmamasından kaynaklanır, ya da açıkça bir önyargınız, Batı denen kültürün tartışmasız üstünlüğüne ve onun dışındakilerin geriliğine dair bir saplantınız olması gerekir. Bu ikincisiyle sıkça karşılaşıyorum ve o zaman içimdeki Türk çıkıyor."

İçimizdeki Türk'ün çıkmasına dair anılarımızı paylaşıp gülüyoruz, çok gülüyoruz ve gülmek bize çok iyi geliyor. Yakın zamandan bir olay aktarıyor Ergüven. Almanya'dan *Mustang* gösterimi için davet ederlerken şöyle bir soru sormuşlar: "Hiçbir özgürlüğün kalmadığı bir ortamda üretmeye devam etmek nasıl bir duygu?" "Bu sırada," diyor Ergüven, "Almanya'da yabancı karşıtı, ırkçı ve faşist gösteriler yapılıyordu ve benim içimden o Türk çıktı yine, 'siz kendinize bakın' demek istedim." Sohbetin filmden uzaklaştığını fark edip *Mustang*'e geri dönmek istiyorum ve filmdeki oyuncularla hâlâ sürdüğünü bildiğim yakın ilişkilerinin filme katkısını soruyorum.[12]

"Çok güçlü bir an yaşadık," diyor Ergüven. "Birbirimizden güç alarak hiç seslendirmediğimiz bir şey dile getirdik. Çok nadir yaşanası, çok cömert bir tecrübeydi. Onlar ebediyen benim *mustang*'lerim gibi hissediyorum. Bu sık yaşanabilecek bir şey değil. *Mustang* sonrasında bunu daha güçlü hissettim." Ergüven'le filme Türkiye'de gösterilen tepkileri de konuşuyoruz. Bu tepkilerin iki farklı boyutu olduğunu söylüyor Ergüven. Biri Türkiyeli olup uluslararası ün kazanan pek çok kişiye gösterilen tepki gibi. İkimizin de aklına gelen ilk isim Orhan Pamuk oluyor. Pamuk'a gösterilen tepkilerin korkutucu boyutuna dair benim zihnimdeki en güçlü imge, 2005 Aralık ayında kendisine isnat edilen "Türklüğü alenen aşağılamak" suçuyla yargılandığı sırada aracının etrafına toplanan gözü dönmüş kalabalık tarafından Şişli'de fiziksel olarak linç edilmesine ramak kaldığı zamanki görüntüler.

Pamuk'un adı geçince Ergüven hemen bir örnek veriyor: Pamuk'un *Kafamda Bir Tuhaflık* romanını okurken, bozacı kahramanla özdeşlik kurabildiğini, İstanbul'daki hayatın akışı içinde yolunun kesişmeyeceği bu karakteri 600-700 sayfa boyunca izlediğinizde onun iç dünyasına girmenizin daha kolay olduğunu söylüyor. "Oysa," diyor, filmin süresi kısıtlı. O yüzden Lale karakteri onları ispiyonlayan Petek Hanım'a 'o kılıkla kendini ahlak zabıtası mı sanıyorsun' dediğinde bütün bir yaşam tarzını yargılıyormuş gibi algılanabilir. Ben gösterilen tepkilere bu bakış açısıyla ve yargılamadan yaklaşmaya çalıştım."

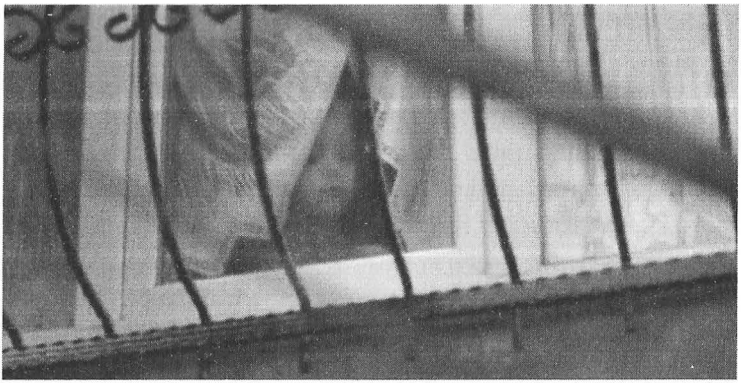
Ergüven'in "yargılamadan yaklaşma" çabasına saygı duysam da, belki Türkiye'de yaşadığım için, *Mustang* filmiyle ilgili saygı sınırını aşan eleştirilere onun kadar hoşgörülü yaklaşamıyorum. Belki onun kadar hoşgörülü olabilmek için Türkiye dışına çıkmam ve içimdeki Türk'ü de dışarı çıkarmam gerek! Filmi kadar kendisini de yakın bulduğum için sevincimi dile getiriyorum ve ekliyorum: Her üçü de kadın karakterlere dair sıradışı hikâyeler anlatan, Gezi olaylarına referans veren ve her üçünün ilk annelik macerası ilk filmleriyle eşzamanlı yaşanan üç yönetmeni en azından bu kitapta buluşturduğum için o kadar mutluyum ki!

Toz Bezi, Ahu Öztürk, 2015

Söyleşi için buluştuğumuzda Ahu Öztürk'e ilk sorum *Toz Bezi*'nin afişiyle ilgili oldu. Filmi birkaç kez dikkatle izlemiş olmama rağmen afişteki o ferah görüntüyü, kadınların şehre çıkmasına dair vapurdan görünen o güzel İstanbul karesini bulamamıştım. Atılan bir sahneden miydi o görüntü, yoksa afiş için özel olarak mı çekilmişti? Öztürk görüntünün ada vapurundan çekildiğini, senaryoda var olan ancak sonradan kullanılmayan bir sahneye ait olduğunu söyledi. Filmde olmayan bir karenin afişte yer alması baştan niyet öyle olmasa da bence bir merak unsuruna dönüşmüş. Uzaktan ışıklarını seçtiğimiz İstanbul'a karşı filmin karakterleri Hatun (Nazan Kesal) ve Nesrin'i (Asiye Dinçsoy) yan yana görmek anlatıya çok yakışmış. Onları zihnimizde yaşatmamızı ve hikâyelerine devam etmemizi sağlıyor, bunu söyleyerek başlamak isterim.

Toz Bezi şehre dair, şehrin farklı semtlerine, o semtlerdeki hayat tarzı farklarına, sınıfsal ilişkilere, semtler arası dinamiklere dair bir film gibi okunabilir; hem hane içinin dışıyla, hem de semtlerin birbirleriyle etkileşimini görsel olarak yansıtma konusunda çok zengin ve katmanlı bir film. Pencereler, pencerelerdeki perdeler ve demirler, iç mekânla dış mekânı ayıran, özellikle de kadınlar için mekânlar arası bir arayüze benzeyen bu saydam yüzeyler filmde öne çıkıyor. Farklı semtlerin pencereleri ve o pencerelerden gördüklerimiz de değişiyor. Bazen karşı duvara asılmış eylem afişleri, bazen ferah bir gökyüzü ve ağaçlar. Kadınlar pencereden bakarken sokakta gördüklerine dair düşüncelerini tahmin ediyoruz, ruh hallerini okuyabiliyoruz, biz sokaktan baktığımızda perdenin ve demirlerin arkasındaki yüzlere dair düşünüyoruz. İzleyici olarak bizimle filmdeki kadınlar arasında da bir arayüz oluyor pencereler.

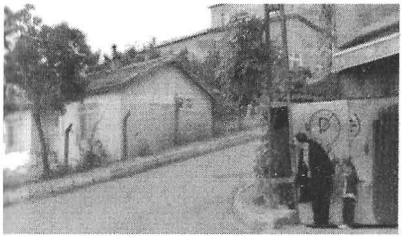
Pencereden bakma eyleminin özellikle bu coğrafyadaki dişil yanını, kafes ardından sokağa bakmanın kültürel bir kod olduğunu hatırlarsak, mekân temsiline dair bu tercihin bilinçli yapıldığını söyleyebilir miyiz? Bu duygunun başarıyla verilmiş olmasında ekibin neredeyse tamamının kadınlardan oluşmasının etkisi var mı? Me-

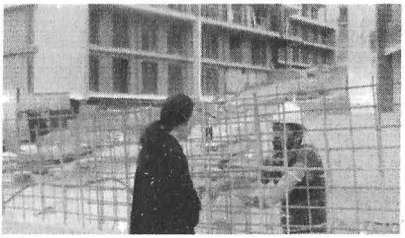


kân seçiminde pencerelerin konumları, nereye açıldıkları, perdelerin dokusu, çerçevelerin demirlerin sınırlayıcı ya da geçirgen halleri etkili oldu mu? Bu sorular bizi filmin dünyasında buluşturuyor.

Yönetmen Ahu Öztürk'ün yanı sıra filmin yapımcıları Çiğdem Mater ve Nesra Gürbüz'ün de katıldığı söyleşide masada dört kadınız, keşke görüntü yönetmeni Meryem Yavuz da bizimle olsaydı diye konuşuyoruz. Öztürk, bilinçli olarak kadın ağırlıklı bir set kurmaya çalıştığını, Meryem Yavuz'un kendini öne çıkarmadan filme çok katkı yaptığını, sette sakin bir dayanışma ortamında çalıştıklarını anlatıyor ve hepimiz hemfikir oluyoruz: Kadınlar birlikte çalışmasını gayet güzel beceriyorlar. Buradan filmin anlatısına bir köprü kurma şansı da yakalıyoruz.

Toz Bezi Maltepe'nin Gülsuyu mahallesinde komşu olan ve İstanbul'un Anadolu yakasında varlıklı semtlerin evlerine temizliğe giden iki kadının, Hatun ve Nesrin'in hikâyesini anlatıyor. Yaşça daha büyük ve daha tecrübeli olan Hatun, kocası Şero (Mehmet Özgür) ve oğlu Oktay (Yusuf Ancu) ile daha geniş ve havadar olan üst katta, Nesrin ise kızı Asmin (Asel Yalın) ile alt katta oturuyor. Nesrin'in "iş bulmadan gelme" dediği kocası Cefo (Özgür Doğan) evden gitmiş ve gidiş o gidiş, bir daha dönmemiş. İlk sahnede Nesrin ve kızı Asmin'i Cefo'nun kardeşinin evini uzaktan gözlerken görüyoruz. Nesrin gururu yüzünden onları arayıp soramıyor, ama merak da ediyor, acaba Cefo orada mı?





Filmin ilk on dakikasında Hatun ve Nesrin'in gündelik hayatlarına, ev içlerine, akşam sofralarına tanık oluyoruz. Nesrin ve kızı Asmin Hatun'un ailesine katılmış gibiler, yemek birlikte yeniyor, Şero'ya çayı verildikten sonra iki kadın balkonda ya da mutfakta birlikte sigara içip en mahrem konularını birbirleriyle konuşuyorlar. Şero gönülsüzce çalıştığı kahveye akşam mesaisine söylenerek giderken, "Balkonda oturun, çay için, sigara için... Oh! hayat size güzel" diye ikisinin haline özendiğini dile getiriyor. Evde ve yemekte Türkçe konuşuluyor ama yalnızken yaptığı telefon konuşmalarında, ya da bir kafeteryadaki buluşmasında Nesrin Kürtçe konuşuyor, onun Kürt olduğunu anlıyoruz.

Hatun'un kökenini anlamamız ise zaman alacak. Haftada üç gün temizliğe gittiği Moda'da oturan Ayten (Serra Yılmaz) üst katına yeni taşınan Diyarbakırlı Ruken Hanım'dan söz ederken "hanımefendi kadın, görsen, hiç Kürt demezsin," diyecek, bunun üzerine kendisi için yapılan Çerkez benzetmesine tutunacak Hatun; "Karslıyım, Çerkez'im," diyecek bir iş görüşmesinde. Henüz sınıf atlama hayalini kaybetmemiş, Moda'da bir ev alabileceğine olan inancını sürdürüyor. Bunun için kiliseye gitmeyi bile göze alıyor. Kapısından besmeleyle girdiği, mum yaktıktan sonra duasına "Allah'ım günah yazma," diye başladığı ve Moda'yı kastederek "ev bu muhitte olsun" dediği unutulmaz bir sahne var.

Bu sırada Nesrin Cefo'yu aramaktadır. Kentsel yenilemenin sürdüğü beton yığını semtlerden birinde demir parmaklık ardından seslenip çağırdığı bir inşaat işçisine (Erol Mintaş) Cefo'yu görüp görmediğini soran ve Cefo'nun oraya iş sormaya geldiğini duyunca hüzünlenen, yalnızlık duygusuyla inşaatların arasından geçip uzaktaki





şehir siluetine doğru gözden yitip giden Nesrin'in sahnesi de Hatun'un kilise sahnesi gibi zihnimize kazınıyor. Birinin komik, öbürünün trajik yanı ağır basan, şehre dair ve her ikisi de ironik iki sahne.

Şehre aşina isek eğer, sadece Hatun ve Nesrin'in hikâyelerini değil, cemaati kalmamış kiliseleri, şehri istila eden beton yığınlarını, deniz manzaralı Gülsuyu'nu kentsel dönüşüm kapsamına sokmak için çevrilen dolapları, bunun mahallelide yarattığı tedirginliği hatırlıyoruz.[13] Moda'da yaşayan Ayten ve Fatma gibilerini, Gezi direnişi sonrası Cihangir gözden düşünce Moda'ya göçenleri, göçemeyip o muhitte yaşamayı hayal edenleri, hepsini ve şehre dair bir sürü başka ayrıntıyı düşünerek izliyoruz filmi. Gülsuyu ve Moda sadece İstanbul'un semtleri değil, aynı zamanda şehre dair ikonografik referans noktaları oluyor.[14]

Hatun ve Nesrin'in yaşadığı "mahalle" ile Ayten'in yaşadığı "muhit" arasındaki gidiş gelişleri filmde iki farklı dünya arasındaki transfer duygusuyla yaşıyoruz. Hatun'un yolculuk ettiği metronun karanlık atmosferi, ya da Nesrin'in kucağındaki kızıyla başını cama dayayıp düşüncelere daldığı otobüsler bizi hayatın farklı dertlerle, değişik ritimlerde aktığı evler arasında getirip götürüyor. Nesrin bu yolculuklardan birinde dışarıda gördüğü Cefo'nun peşine düşebilmek için otobüsü durdurup kendini aşağı atıyor ve onu duymazdan gelip uzaklaşan kocasının ardından Kürtçe sesleniyor: "Beni bu cehenneme tek başıma bırakmak için mi getirdin?"

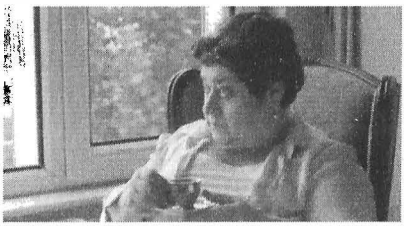
"İstanbul'un farklı dünyalarına feminist bir bakış" başlığıyla yazan Mısırlı bir sinema eleştirmeni, savaş, yersizleşme, yoksulluk ve patriarkinin ilk kurbanlarının kadınlar olduğunu, Hatun ve Nesrin'in kendi savaş alanları olan ve onları yutmaya çalışan büyük şehirde

bunlara karşı mücadele verdiklerini, ancak hikâyenin kadının kendi hayatının öznesi haline gelmesine, farklı seçenekler yaratmasına ve hatta isyan etmesine imkân tanıdığını yazıyor (Youssef 2016).

Gerçekten filmi bir isyan hikâyesi gibi okumak mümkün. Giderek karamsarlığa kapılıp mücadeleyi terk eden Nesrin'in, bir anlamda teslimiyetle sonuçlandığı düşünülebilecek arkına karşılık, Hatun'un giderek bilinçlenmesi, Kürt kimliğini kabullenmesi, Moda'da ev alma hayalinden vazgeçerek Ayten'in evindeki işini terk etmesi ve Asmin'e sahip çıkabilmek için kocası Şero ile çatışmayı göze alması tam bir mahrem-isyan hikâyesi aslında: Gürültüsüz, tek başına ve kendi içinde, kendi mahremiyetini korumak için yapılan isyan, belki isyanların en zoru.

Gözden kaçabilecek mükemmel bir ayrıntıya ayrıca dikkat çekmek isterim bu noktada. Hatun ücret artışı istedikten sonra ona tavır alan Ayten, onu horlamak, küçümsemek ve eziyet etmek için fırsat





kollayan kötücül bir karaktere dönüşüyor. Evi özel olarak dağıtıp angarya işler icat ettiği yetmezmiş gibi tezgâh altına birikmiş boş plastik bidonları atayım mı diye soran Hatun'u önce düzeltiyor: "Vidon değil, bidon!" Sonra da haşlıyor: "Bu evde bana sormadan hiçbir şey atma." Bu laf koyuyor Hatun'a. Ayten'in bütün yaptıkları koyuyor birden, oturup düşünüyor. Sonra gidip bulaşık makinesindeki kirli bulaşıkları çıkarıyor. Yere atıp kırmıyor, sakince çıkarıp tezgâhın üzerine diziyor. Sonra da anahtarı içeri bırakıp çıkıp gidiyor. Yıkıcı bir isyan değil. Kıvamında ve dozunda. Tam bir mahrem-isyan örneği.

Filmi bir isyan hikâyesi olarak okumak mümkün olduğu gibi, erkeklik krizine dair bir anlatı olarak okumak da mümkün. Filmde

gördüğümüz erkekler iktidarını yitirmiş, kendilerine kalan alanı zorla korumaya çalışan tipler. Cefo zaten iş bulamadığı ve eve ekmek getiremediği için ortadan kaybolmuş. Şero ise kahvedeki işinden hoşnutsuz, evdeki lavaboyu tamir etmekten bile âciz, tembel ve beceriksiz biri. Hatta yeni yetişen Hatun'un oğlu Oktay da öyle. Öğretmeniyle görüşmeye gittiğinde samimiyetle "acaba akraba evliliğinden mi böyle oldu bu çocuk" diye dertleniyor Hatun. "Arkadaşlarından farkı yok," diyor öğretmen, "ama ilgilenmeniz lazım." Hatun'un şimdiden Asmin'in Oktay'dan daha güçlü oluşunu sezdiğini, oğlunda bulamadığı hayata sıkıca sarılma özelliğini onda gördüğünü seziyoruz. "Sen benim kızım olur musun?" diye soruyor ona şakayla gerçek arası, henüz Nesrin varken, onun yanında.

Açıkça dile getirmese de evin erkeklerine güvenmekten çoktan vazgeçmiş Hatun. Paranın kontrolü onda. Düğün dönüşü otobüs durağında beklerken taksi durduran Şero'yu dikkate almıyor, yollatıyor taksiyi. "Mezara götürecek paraları," diye söyleniyor Şero Hatun için. Kurban konumunda olan, kazandığı parayı getirip kocasının eline sayan kadınlardan değil Hatun, kendine güveni tam. Şero'nun da Cefo gibi çekip gitme ihtimalinden söz eden Nesrin'e şöyle diyor: "Bok bırakır Şero beni! Yaptığım yenilir, diktiğim giyilir!" Bu özgüvene rağmen filmin sonlarına doğru Nesrin ortadan kaybolduğunda önce Şero'nun baskısına boyun eğecek Hatun, "Bir parça çocuk battı sana," diye sitem etse de Asmin'i amcasına teslim etmeye razı olacak. Ancak Asmin'in köye gönderileceğini öğrenince isyan edecek ve Şero'nun son iktidar alanını da çiğneyip Asmin'e sahip çıkacak. Hatun'un bu tavrıyla aslında Nesrin'in seçiminin de doğru olduğunu, kendi göğüsleyemeyeceği yükü Hatun'a devrederek kızının geleceğini kurtardığını sezeceğiz.

Hatun ve Nesrin ilişkisinin sadece dostluk ve güven gibi iyi yanlarıyla değil, kıskançlık, kinaye, çatışma, hatta kin ve intikam gibi yanlarıyla da çizilmiş olması filmin bence en güçlü yanı. Çok insani ve katmanlı, çokboyutlu bir ilişki aralarındaki. Hatun ve Nesrin birbirlerinin canını acıtmaktan kaçınmıyorlar; şehrin düşmanca ortamına ve yüzleştikleri zorluklara karşı dirençlerini yitirdiklerinde öfkelerini birbirlerinden çıkardıkları da oluyor. Hatun Ayten'den gün-





deliğini artırmasını istediğinde ve Ayten "o zaman haftada üç gün yerine iki gün gel," deyip Hatun'a düşmanca davranmaya başladığında Hatun içtenlikle dert yanacak Nesrin'e. Beraberce çekirdek çitlerken Nesrin'in buna tepkisi ise teselli etmek yerine Hatun'un yanılgısını kafasına kakmak olacak: "Bir de beni kızı gibi seviyor, belki evini bana bırakır diyordun," diye onunla dalgasını geçecek.

Hatun da yapacak aynısını, ve hatta daha ağırını. İlişkilerini kopma noktasına getiren bir çatışma yaşayacaklar. Kocalarına dair konuşurlarken Nesrin Şero'yu koruyunca Hatun'un tepesi atacak birden ve "O zaman Şero'yu sen al, seni siksin," deyiverecek. Nesrin Asmin'i aldığı gibi terk edecek Hatun'un evini ve bir süre konuşmayacaklar. Hatun'un barışma girişimleri karşılıksız kalacak. Ta ki Nesrin'in ev sahibi birikmiş kirayı almak için kapıya dayandığında çaresiz kalıp Nesrin de Hatun'dan para istemeye üst kata çıkana kadar. Ama bu sefer de Hatun barışmayacak ve ilişkileri daha da çetrefil hale gelecek.

Nesrin ile Hatun arasındaki ilişkiyi özel kılan yanlardan biri de aralarında cinselliğe dair bir sırdaşlık olması ve bunun izleyiciye hem incelikli, hem tensel bir dille aktarılabilmesi. Onların ne konuştuklarını duymasak da hayal edebiliyor olduğumuz için bu sahneler aynı zamanda erotik. Açıkça gösterilmeyen cinselliğin bu şekilde kullanımı yönetmen ile görüntü yönetmeni arasında ortak bir bakış açısının kurulmuş olmasıyla ve oyuncuların da bu atmosfere dahil edilmiş olmalarıyla ilgili. İki kadın arasında diğer kadınlara dair yapılan kâh temizliğe –"hazır yemek karısıdır o, bi gör evi bok içinde"– kâh cinselliğe –"kadın ne orospuluklar yapiir"– dair dedikodunun, bazen bir sır paylaşımıyla –aldatiir adam, gömleğinden bi





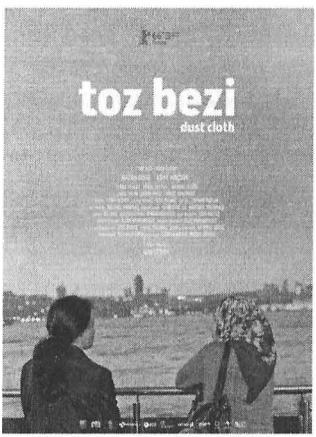
kızıl saç çıktı, aha şu kadar– bazen bir tahminle –o da aldatiir belki?– sürüp gittiği bu baş başa konuşma fasıllarına biz de dahil oluyoruz.

İki kadın arasındaki dostluğun inişli çıkışlı grafiği kadar farklı sınıflardan kadınların birbirleriyle ilişkilerini de incelikle yansıtan filmde karakterlerin değişimlerini izleyebiliyoruz. Her bir karakter hem kendi içinde, hem diğer karakterlerle ilişkileri çerçevesinde değişiyor, dönüşüyor, kimse filmin başıyla sonu arasında aynı kalmıyor. Hatta Asmin bile. Kadın karakterlerdeki bu çeşitlilik ve zenginlik filmlerde sıkça tanık olduğumuz bir durum değil. O açıdan bazı sarkmaları, tekrarları ya da dolambaçlı anlatımları –hele bir ilk film için– doğal saymamız gerekir. Avustralya'dan Natalie Salvo'nun film için yaptığı değerlendirmeyi o çerçevede okumak mümkün: "*Toz Bezi* iki işçi kadının İstanbul'da çektikleri yoksulluğu ince bir zekayla örülmüş gündelik bir hikâye diliyle anlatıyor. İyi gözlenmiş ve iyi niyetli bir hikâye olmasına karşın, filmin dolambaçlı ve yavaş anlatımı bazen kendi lehine çalışmıyor" (Salvo 2017).[15]

Yavaş anlatım bazı yerlerde seyirciyi zorlasa bile geriye dönüp düşündüğümüzde bu anlatımın incelikli detayları yakalamak için bilinçli bir tercih olduğunu görebiliyoruz. Buna dair öne çıkan örneklerden biri, daha önce sözünü ettiğim pencerelerin kullanımı. Bardaktan boşanırcasına yağan yağmur altında Şero ve Hatun'un aynı şemsiyenin altına sığınmış hallerine pencereden bakan Nesrin'in yalnızlık hissi örneğin, ya da annesi gittikten sonra yukarı kıvrılmış perdenin açık bıraktığı yerden ve pencere demirlerinin arkasından gördüğümüz Asmin'in köşeye sıkışmış çaresiz hali.

Ama kuşkusuz geriye dönüp düşündüğümüzde en çarpıcı gelen

sahne, yönetmenin tüm sesleri keserek bizi Nesrin'in dünyasına bir girdap gibi çektiği o sokak sahnesi. Hatun'un Asmin'le pazara gidişini arkadan izlerken bir karar verdiğini hissettiğimiz, o kararı henüz bilmediğimiz, ancak sonradan tahmin edebildiğimiz ama hiçbir zaman da kararın içeriğinden emin olamadığımız o takip sahnesi filmden sonra da aklımızdan çıkmıyor. Holland'ın yazdığı gibi "Nesrin'in film içindeki yolculuğu gerçek gücünü ancak geriye dönüşle kazanan hassas ve unutulmaz bir sokak sahnesiyle sona eriyor" (Holland 2016).



Nesrin'i filmde tekrar göremesek de afişte vapurdan gördüğümüz İstanbul görüntüsü iki kadının sohbetlerine zaman ötesinde devam ettiklerini düşündürüyor. Bu sahne filmde yer alsaymış Ada'da temizliğe gittikleri evden dönerlerken Nesrin'in "bir deprem olsa da şehir başımıza yıkılsa," dediğini, Hatun'un ise "tövbe de" diye cevap verdiğini duyacakmışız. Oysa ben şimdi zihnimden farklı diyaloglar yazıyorum onlara. Kızını Hatun'a emanet ettiği için mutlu olduğunu söylüyor Nesrin. "Hiç gözün arkada kalmasın," diyor Hatun. Vapur İstanbul'a doğru uzaklaşırken biz de onların artık şehirle barıştıklarını, Asmin'in bu şehirde kendi hayatının öznesi olarak yaşayacağını hayal ediyoruz.

Abbasağa Parkı

İlk gidişimden otuz, sonuncusundan yirmi üç yıl sonra tekrar gidebildim Abbasağa Parkı'na. 2018 Haziran ayında. Nihayet. İlkinde minibüsü üst köşeye, fırının önüne park edip Süleyman Amca'nın taze ekmek kokan kahvesinde çay içmiş, parka bakıp, "güzelmiş, buraya yerleşelim," demiştik. Sonuncusunda yangın artığı eşyayı Veysel Efendi'nin kamyonetine yüklemiş, kederle veda etmiştim parka ve fırına, tek başıma. Kahve o zaman hâlâ açıktı, Süleyman Amca da hayattaydı, diye hatırlıyorum.

Bu sefer Barbaros Bulvarı tarafındaki alt köşeden girip çaprazlamasına yukarı doğru tırmandım. Bir amfi ve heykellerle karşılaştım. Bizden çok sonra gelmiş heykeller buraya: Abdi İpekçi, Ahmet Taner Kışlalı, Asım Bezirci, Bahriye Üçok, Bedrettin Cömert, Cavit Orhan Tütengil, Çetin Emeç, Doğan Öz, Muammer Aksoy, Onat Kutlar, Uğur Mumcu, Ümit Yaşar Doğanay... Hangilerinin vurulma haberini ne zaman, nerede aldım diye düşündüm... Onat'la o gün Hanif Han'da buluşacaktık da son anda iptal etmiştik randevuyu, inanamamıştım duyunca. 1994'ün son günüydü, Onat'ın hastanede ölmesinden on bir gün, evin yanmasından iki ay önce. Uğur Mumcu'nunkini gayet net hatırlıyorum, gibi geldi bir an, dedim ki Weimar'da idik, bir konferansta, ama hemen sonra tarihleri düşündüm yeniden, yok dedim, Mumcu'nun bombalanmasına rastlayan konferans Cambridge'deydi, ya da Amsterdam'da. Weimar'daki Hrant Dink'ti, 2007'ydi çünkü, Hrant'ın da heykeli olsaymış burada keşke... Altı da üstü de mezarlık parklarımızın.

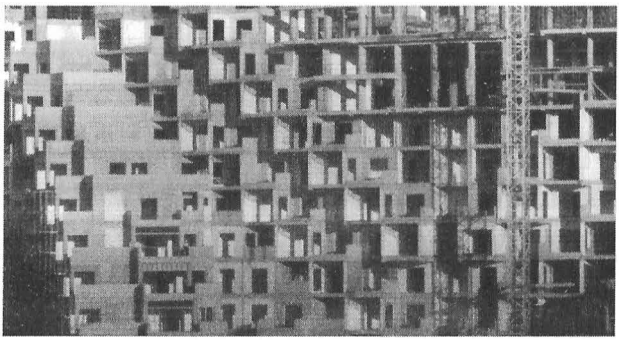
Evet, burada da bir mezarlık varmış eskiden, çoğu parkın yerinde olduğu gibi. Taksim Gezi Parkı da eski bir Ermeni mezarlığının yerinde değil mi zaten?

Abbasağa Parkı'nın eskiden mezarlık olduğu belli olmasın diye çoğu servi ağacını kesmişler, yerlerine başka ağaçlar dikmişler. Herhalde Gezi Parkı için de aynısını yapmışlardır. Öyle buyurmuştur yetkililer: Gidenlerin, ölenlerin, katledilenlerin şehirde izi bile kalmasın ki onları kimse hatırlamasın! Bu toprakların usulü böyle: İtina ile hafıza silinir.

Her gelen bir öncekini sildiği için şehirlerimizin hafızası *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Michael Gondry, 2004) filmindeki aşkını unutmak isteyen âşıklar gibi, hep sil baştan. Peki ya hatıralarımız? Onlar da silinip gidiyorlar mı şehirlerin değişen peyzajıyla birlikte, yoksa tam tersine şehrimiz tanınmaz hale geldikçe anılarımıza mı yapışıyoruz daha fazla? Ya onlar da yanmışsa? Sil baştan?

Veysel Efendi'nin kamyonetiyle taşıdığımız kalıntı eşyaları Fenerbahçe'deki yeni eve yerleştirmeden önce Gülhayat'la birlikte her şeyi temizleyip pakladık, yeni bir çocuk odası yaptık kızıma. Her şey bittikten sonra anneanneden gelecek, yeni odayı görünce sevinecek. Plan böyle. Odaya girince yeni yatağa, yeni oyuncaklara filan değil kütüphanenin en üst rafındaki ayısına baktı ilk önce ve ağlamaya başladı, ayıma ne oldu diye.

Sil baştan sanmıştık ama olmamış. Yangından kurtulan beyaz ayının isten griye döndüğünü fark etmemişiz telaştan.





3 HANEYE SIKIŞMAK

Hane hatıranın, şehir hafızanın mekânı.

Bireysel hatıra ile toplumsal hafızanın ayrışması mekâna dair bir ayrışma aynı zamanda. 19. yüzyılın ve o yüzyılda ulus-devletlerle birlikte doğan tarih yazımının marifeti. Toplumsal hafıza bir yandan tarih yazımıyla, bir yandan anıtlarla, müzelerle, cadde ve sokak isimleriyle hem zihinlere hem şehrin mekânlarına nakşedilip kayda geçirilen resmi bir anlatı iken, bireysel hatıralar anlık duygulanımlarla kurgulanan kişisel hikâyeler. Çoğu kez kayda geçmeyen. Anılarla ve albümlerle giderek hanelere sıkışan.

"Hafıza Mekânları" terimi Pierre Nora'nın literatüre kazandırdığı bir kavram. Hafızanın hatırayı silmesine dair "hatıradan bu kadar çok söz etmemizin nedeni çok azının kalmış olması" diyor (Nora 1989: 7). 19. yüzyılda başlayan ve giderek artan "tarihsel hızlanma" sonucu hatıraların korunamadığını, buna karşılık tarih yazımıyla toplumsal hafızanın özellikle Fransa'da "belirleyici ve didaktik" bir rol üstlendiğini ileri süren Nora, hafıza ile hatıra arasındaki karşıtlığı şöyle özetliyor: "Tarihin özünde, anlık hatıranın antitezi olan – hatırada kusur bulmaya meyilli– bir anlatı vardır. Tarih hatıradan sürekli kuşku duyar ve gerçek işlevi onu bastırıp yok etmektir." Nora Amerika Birleşik Devletleri gibi birden fazla hafızanın ve birbirinden farklı geleneklerin yan yana yaşayabildiği bir ülkede tarih yazımının daha pragmatik olduğunu, Fransa'daki merkezi otoriteyi yansıtan tarih yazımının ise alternatif anlatılara izin vermediğini ve baskın bir rol oynadığını vurguluyor (9-10).

Haussman'ın 1848 Devrimi'nin izlerini silmek üzere 19. yüzyıl ortalarından itibaren Paris'i nasıl yıkıma uğratıp yeniden şekillen-

dirdiğini ve bunun Baudelaire'in "şehir sıkıntısı" diye tanımladığı kolektif duyguya yol açtığını hatırlayalım (Çiçekoğlu 2015: 67-71). Nora tarihin özellikle Fransa'da "belirleyici ve didaktik" bir rol üstlendiğini vurgularken mekânlar üzerinden yapılan bu kesip biçme faaliyetini kastediyor. Toplumsal hafızayı belirleme çabasının bir ifadesi olan tarih yazımına karşı 20. yüzyıl başında hatırlamanın önem kazanmasının tesadüf olmadığını belirtiyor. Bergson'un zamana dair felsefi düşüncesinin merkezinde hatırlama meselesinin yer aldığını, Proust'un *madeleine* kokusundan bütün bir geçmişi kurgulayan edebi otobiyografisinin yine aynı hatırlama kaygısından kaynaklandığını söylüyor ve diyor ki: "Hatırlama görevi herkesi kendi kendisinin tarihçisi haline getirir" (Nora 1989: 15). Fransa için Arendt de aynı olguya işaret ediyor:

> Fransızlar, bir zamanların büyük ve görkemli kamusal alanını yitirmelerinden bu yana, hızlı endüstrileşmenin bugünün şeylerini yaratmak için düne ait olanları sürekli öldürdüğü bir dünyada, sandıkla yatak, masayla sandalye, kedi ve köpek ve saksı arasında dört duvara sıkışmış şeylere yönelttikleri ilgi ve şefkatle, dünyanın son insanca köşesi gibi görünen "küçük şeyler" arasında mutlu olmanın ustaları kesildiler. Özel olanın bu genişlemesi, sanki bütün bir halkın cazibeye kapılmış hali, kamusal alan oluşturmaz, tam tersine, kamusal alanın tümüyle yitip gittiği anlamına gelir. (Arendt 1998: 52)

Arendt'in Fransız evlerine dair yukarıdaki yorumu Nora'nın "herkesin kendi kendisinin tarihçisi haline gelmesi" çerçevesinde okunabilir. Buradan yola çıkarak, özellikle merkezi tarih yazımının bir baskılama politikası haline geldiği toplumlarda hatırlama çabasının aynı zamanda haneye sıkışmaktan kurtulma çabası olduğunu söyleyebilir miyiz?

Kuşkusuz bu anlamda Türkiye birden fazla hafızanın ve farklı geleneklerin yan yana yaşayabildiği Amerika Birleşik Devletleri'nden çok Fransa'ya yakın. Hatta merkezi tarih yazımının şehirleri kesip biçtiği, cadde ve sokak isimlerinin durmadan değiştirildiği, anıtların dikilip söküldüğü, oradan oraya taşındığı şehirleriyle Türkiye'nin bu açıdan Fransa'yı hayli geride bıraktığını söylemek de

mümkün. Sadece İstanbul'un Taksim özelinde dahi, tarihi şehir üzerinden yeniden yazmanın tarihçesi nice filme konu olabilecek zenginlikte. Ne yazık ki.

Meydanın Belleği: İçeriden Göründüğü Gibi işte tam da bunu yapıyor. Gülsün Karamustafa'nın 2005 yılında Rosa Martinez'in küratörlüğünde İstanbul Modern'de açılan *Çekim Merkezi* adlı sergi için gerçekleştirdiği bu video filmi Taksim Meydanı'nda olup bitenlerle hane içindekileri yan yana gösterme fikrinden yola çıkıyor. Karamustafa şöyle anlatıyor:

> Burada gördüğünüz film, bir kişisel tarih-toplumsal tarih arasında gidip gelir ve onu sergiler. Bir ekranda bir aile görmektesiniz, diğerindeyse tamamıyla dokümanter görüntüler akmakta. Aile bütün zamanlar için tek bir ailedir, bunlar meydana yakın bir noktada oturmaktadırlar. Sesleri işitirler, belki de görürler ama gördüklerini biz görmeyiz. Bizim gördüklerimizse ikinci ekranda akan dokümanter görüntülerdir. Belki bizim görmemiz gereken şeyler de bunlardır. Dolayısıyla biz ikili bir duyguya sahip oluruz meydanla ilgili. Meydandaki güzel günlerle başlar film, 1930' larda heykelin dikilişi, hatta daha da öncesi, Osmanlı döneminde Taksim Meydanı'ndan uçurulan ilk balonla başlar. Ondan sonra 6-7 Eylül Olayları'nın dramatik ortamına gireriz. Bunu izleyen 27 Mayıs'ı izleriz, 27 Mayıs'ta meydanın ortasına dikilmiş bir süngü vardır artık. Ondan sonraki görüntü ise 1970'teki Kanlı Pazar görüntüleridir. Bunu izleyense yine 1977 1 Mayısı'nın hiç görmek istemediğimiz görüntüleridir. Film 1980' lerde Tarlabaşı yolunu açabilmek için yapılan istimlâkte yıkılan evlerin görüntüsüyle sona erer Taksim Meydanı'ndaki. Bu film dünyanın birçok yerinde gösterildi ve aslında empatiyle yaklaşıldı, çünkü şöyle bir gerçek var: Meydan, böyle bir ailenin baktığı meydan, her gün değişebilir, aynı şekilde dünyanın her yerinde bulunabilir. Yani buradaki meydanı kaldırdık, Arjantin'deki bir meydanı koyduk, Çin'deki bir meydanı koyduk veya Yunanistan'daki bir meydanı koyduk ve burada aile aynı kalabilir, ama meydandaki görüntüler değişebilir, her yerde aynı duyguyla izlenebilir bir filmdir bu. (Karamustafa 2005)

Karamustafa'nın "her yerde aynı duyguyla izlenebilir bir filmdir bu" derken ilk ağızda saydığı ülkeler seçimle gelmiş sosyalist Allende' nin 1973'te askeri cunta ile devrilmesinin ardından kayıp anneleri-

nin on yıllarca Maya Meydanı'nda nöbet tuttukları Şili, Tienanmen Meydanı'ndaki 1989 katliamıyla hatırlanan Çin, ya da 1967'de darbe ile iktidarı ele geçiren sağcı albayların toplumsal hafızaya derin yaralar açtıkları Yunanistan. Ama Pierre Nora'nın ve Arendt'in sözlerini hatırlayacak olursak, ilk anda akla gelmeyen Fransa gibi bir ülkede bile *Meydanın Belleği* filminin empatiyle karşılanacağını varsayabiliriz.

Gülsün Karamustafa'nın işi Taksim Meydanı'na hem içeriden hem dışarıdan, ama esas olarak hanenin içinden ("içeriden göründüğü gibi") bakarken, 2014 Venedik Mimarlık Bienali için küratörlüğünü bir ekiple birlikte mimar Murat Tabanlıoğlu'nun yaptığı "Hafıza Mekânları" başlıklı sergi bu kez AKM (Atatürk Kültür Merkezi) özelinde meydana esas olarak dışarıdan, ama bir yandan da AKM'nin mimarı Hayati Tabanlıoğlu küratörün babası olduğu için yine içeriden, yani kişisel hatıralar üzerinden bakıyor.[1]

Hafıza ile hatıra ve şehir ile hane arasındaki gerilimi referans alırsak –önceki bölümün şehre çıkma vurgusuna karşılık– bu bölümde yer alan üç filmin her biri, Türkiye'nin yakın tarihinden örnekler üzerinden farklı biçimlerde haneye ya da hatıralarına sıkışan bireylerin hikâyelerini anlatıyorlar. Her birinde farklı biçimlerde de olsa, hanenin aşina atmosferinin hem rahatlatıcı, hem de kısıtlayıcı ve boğucu yanlarını görebiliyoruz. Bu filmlerin anlatılarında hane ile şehir, bugün ile geçmiş, hatıra ile hafıza arasındaki çatışmalar, ikici bir mantıkla karşıtları birbirlerinden ayırmanın ve birine sığınırken öbüründen kaçmanın imkânsızlığı, her birinin karşıtına sızması, onu çözüp dönüştürmesi üzerinden anlatılıyor.

İnsanı ikinci bir deri gibi sarıp sarmalayan, kişiyi şehirden ve toplumsal hafızadan koruduğu yanılsamasını yaratan hanenin nasıl bir cendereye dönüşebileceğini, hatıraların yanıltıcı tesellisinin nasıl kişinin hapishanesi haline gelebileceğini, beraberce sıkışılan küçük dünyaların nasıl beraberce boğuntulara yol açabileceğini anlatan bu filmler de sonuç olarak haneye sıkışmanın çözüm olmadığını, şehre ve kamusal alana çıkmadan bireysel mutluluğun da bir hayal olduğunu ima ediyorlar. Bu açıdan filmlerin üçünde de Gezi direnişinin etkisi ve izi olduğunu söylemek mümkün.

Haneye sıkışan karakterlerin anlatıları üzerinden aslında şehre çıkmanın özlemini dile getiren, en azından bu ihtimali sorgulayan filmler olarak okuyabilir miyiz bu filmleri? Bu bölümün ana sorusu bu.

Taksim Hold'em (Michael Önder, 2017) zaten doğrudan Gezi direnişi sırasında geçen bir hikâye anlatıyor, ancak diğer iki filmde de Gezi doğrudan ya da dolaylı olarak gündeme geliyor. *Kasap Havası* (Çiğdem Sezgin, 2015) filminin yönetmeni bir söyleşisinde şöyle diyor: "Gezi bir milattır. Gezi'den sonra yapılmış her film, politik ya da apolitik olsun, Gezi'yi ve Gezi'de kaybettiğimiz kardeşlerimizi hatırlamalı."[2] *Kaygı* (Ceylan Özgün Özçelik, 2016) filminin yönetmeni ise bize gösterilen şeyle gerçeğin bambaşka olduğunu koca bir neslin Gezi dönemiyle birlikte fark ettiğini söylüyor, ki bu gözlem aslında Özçelik'in filminin gerçeği ortaya çıkarmaya ve hatırlamaya dair kaygısını da özetlemiş oluyor. Özçelik filmin baş karakterinin kendini eve kapatan bir kadın olmasına dair "Gezi döneminde sokağa çıkıldı, çok fazla kayıplar oldu, her şey çok üst üste geldi ve bir korku hali başladı, o korku halinden dolayı bir geri çekilme oldu," diyor ve senaryo yazımı Gezi öncesi tamamlanmış olsa da, *Kaygı*'yı genel bir korku ve unutma haline karşı çıkış olarak tanımlıyor.[3]

Galasını 2015'te Adana Altın Koza Film Festivali'nin Ulusal Yarışma Bölümü'nde yapan *Kasap Havası*, 2017'de 69. Berlin Film Festivali Panorama Bölümü'nde açılan *Kaygı* ve açılışını yine 2017' de 30. Tokyo Film Festivali Asya'nın Geleceği Bölümü'nde yapan *Taksim Hold'em* Gezi sonrası İstanbulu'ndan "sıkışma" hikâyeleri anlatırken haneyle şehir ve hatırayla hafıza arasındaki ilişkileri farklı açılardan sorguluyorlar.[4]

Kasap Havası, Çiğdem Sezgin, 2015

Vitrininde yarım daireyi tamamlayan kıvrımlı harflerle "Selman" yazılı bir kuaför dükkânının önünde davul zurna ile açılıyor *Kasap Havası*. Belli ki gelin başı yapılmış; önce damat, sonra gelin, biri parlak takım elbisesi, öbürü gelinliğiyle çıkıyorlar dükkândan. Da-



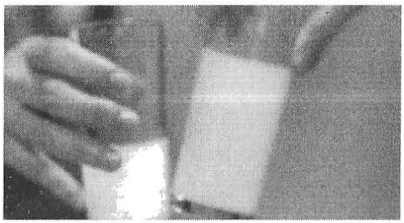
madın vücut dilinden ve esnafla selamlaşma tarzından kuaför Selman'ın o olduğunu anlıyoruz. Müstakbel eşine gelin başı yapmak nasip olmuş, mutlu ve gururlu. Gelin hanım da öyle. Yürüyüşünde bir zafer kazanmış edası var. Hemen vitrinin önünde tebrikler, öpüşmeler ve halay başlıyor.

Kameranın kaydırma hareketiyle halay çekenlerle aynı yönde ilerliyoruz ve yandaki terzi dükkânında dikiş makinesinden başını kaldırmadan işine devam eden Leyla'yı (Şenay Gürler) ilk kez görüyoruz. Terzinin vitrininden bakan Kamuran'ın (Aslı Bankoğlu) hevesli haline, Leyla'nın arkadaşı Mehtap'ın (Nurcan Eren) kaygılı ifadesine tanık oluyoruz. Halay çekenler kapısının önünden geçip gittiklerinde Leyla'nın hışımla yerinden kalkıp onların tersi yönde çıkmasını, Mehtap'ın onun peşinden koşmasını, Kamuran'ın kapı önünde el çırparak düğün alayının sevincine katılmasını izliyoruz. Bütün bunlar filmin hemen ilk dakikasında oluyor.

Bir sonraki plan, kapısında "Shopping Center" yazan pasajın girişinde açılıyor. Kamera pasajı dışarıdan görüyor, uzaktan görünen merdivenlerden düğün alayının indiğini davul zurna sesinden anlıyoruz. İstanbul'un Ümraniye'sindeyiz; yani bir anlamda şehrin taşrasında. Mahallenin Ümraniye olduğunu görüntüde görmüyoruz ama pasajın, sokağın ve mahallenin atmosferini hayal edebilmek için semtin adını vermek önemli. Şehrin adı İstanbul olsa da, burasının yaşam tarzı ve atmosferi metropol değil de "Konya, ya da Malatya".[5]

Ön planda kameraya yakın olan pasaj kapısı önündeki süslenmiş gelin arabasını, arka planda pasajın diğer kapısından çıkmış kameraya doğru yürüyen Leyla'yı görüyoruz. Leyla gelin arabasının yanından geçiyor, birkaç adım sonra dönüp hırsla arabanın önündeki





gelin bebeği çekip yola fırlatıyor, sonra kameranın önünden geçip gidiyor. Bu sırada gelin alayı merdivenleri inmiş, arabaya doğru yürürken, şoför yere atılmış bebeği görüyor, "kim yaptı bunu" gibisinden şaşkın bir ifadeyle bir an etrafına bakınıp kimse bir şey fark etmeden hızla bebeği yerine geri koyuyor. Biz kamerayla birlikte bu orta halli mahallenin, her şeyi olduğundan başka göstermeye, pespayeliği ince cila ile örtmeye çalışan "Shopping Center" yazılı pejmürde pasaj kapısında, gelin ve damadın beden dillerinden evliliğin hemen ilk günlerinde kavga etmeye başlayacaklarını sezdiğimiz çiftin davul zurnasıyla ve halay çekenleriyle kalıyoruz. Filmin ikinci dakikası bitmeden hikâyenin çoğu ipuçlarını aldığımızı sanıyor ve kodlarını bildiğimiz bir anlatı izlemeye hazırlanıyoruz.

Sonraki plan, yakın çekim kavun kesen bir elle başlıyor. Kamuran'ın eli. Bu topraklara aşina isek, bu kavunun rakı için kesildiğini anlıyoruz, öyle ki kokusu burnumuza geliyor. Evet rakı içilecek, Leyla ve Mehtap masadalar, Kamuran sofranın eksiklerini tamamlıyor. Ve içeriden söylenen bir annenin sesi geliyor. Anne İfakat (Feriha Eyüpoğlu) hiç durmadan söyleniyor, "Yattı kalktı, bıraktı işte, belliydi senle evlenmeyeceği," diyor, durmadan aşağılıyor kızını, sonra Mehtap'a hitap ediyor: "Mehtap Allah aşkına şuna bir albay emeklisi ya da bir emekli öğretmen bul da evlensin, hepimiz rahat edelim."

Hem çok tanıdık, hem de tuhaf bir sahne bu. Yeşilçam'dan aşina olduğumuz çoğu öğeler tamam, kavun, rakı, sofra, söylenen anne... ama kadınlar otursunlar da rakı içsinler? Pavyonda değilsek eğer ve kadınlar konsomatris değilse, Yeşilçam kalıplarına sığmayan bir hal bu. Hele bir kadının isyanı, annesine öfkelenip "yeter" demesi ve rakı kadehini duvara çarpması... Leyla'nın mahrem-isyanı bu. Hem





dişil öznelik (Leyla'nın kendi hayatının öznesi olabilmesi), hem de dişil öznellik (Leyla'nın izleyicide yarattığı feminist bilinç) açısından Leyla'yı merak ediyoruz ve filmin üçüncü dakikası bitmeden pek de sandığımız kadar tanıdık bir anlatıyla karşı karşıya olmadığımızı anlıyoruz.

Söylenen anneden öğrendiklerimiz, aslında ilk sahnedeki görsel ipuçlarından sezdiklerimiz: Kuaför Selman ile terzi Leyla arasında bir aşk yaşanmış belli; ama Selman Leyla ile değil de daha genç olan diğer kızla evlenmiş. Diğer kızın adını daha sonra Leyla ile kavga etmesini önlemek için onu dükkâna sokmaya çalışan –"Berna, gir içeri sen de!"– Selman'dan öğreneceğiz. Tahminimiz doğru çıktı, karı kocanın arası şimdiden açılmış, üstüne de iki kadının saç saça baş başa kavgası, yine mi Yeşilçam kalıplarına savrulduk... derken asıl şaşırtıcı sahne geliyor: Bu kez iki kadın, Mehtap ve Leyla meyhanedeler. Karşılıklı rakı içiyorlar. Yanlarında bir erkek olmaksızın.

Kocası İsmail'in o sırada başka bir kadınla birlikte olduğunu söyleyen Mehtap'a Leyla soruyor: "O karıya rağmen onunla yatıyo musun?" "Ben yatmıyorum onla," diyor Mehtap, "o benle yatıyor." Leyla yine soruyor: "Şişme kadın mısın sen?" "Şişme kadınım ben," diyor Mehtap, "tek şişme kadın ben değilim ama, her evli kadın şişme kadın aslında." Biz kendimizi bir Yeşilçam melodramına hazırlamışken, film mahrem-isyana dair bu çarpıcı cümleyle onuncu dakikasında bizi sarsıyor: Hem "Türk aile toplumu" ya da "Türk aile yapısı" denen kurumsal yapıyı hedef alıyor, hem de bu muhabbete paralel olarak izlediğimiz başka bir masadaki sohbetle aynı kurumsal yapının bir diğer ayağını, her daim ekonominin itici gücü olan inşaat sektörünü hatırlatıyor.

Diğer masadaki sohbet, henüz hikâyeye nasıl dahil olacağını tam kestiremesek de Leyla ile bakışmasından aralarında başlayacak tekinsiz aşk hikâyesini az çok tahmin ettiğimiz Ahmet (İnanç Konukçu) ve yanındaki Özkan (Berk Balcı) arasında. "Sırf imza attılar diye on bin lira alanlar oldu," diyor Özkan, müteahhitle anlaşanları kastederek. Tesadüfmüş gibi birinden diğerine atlayan diyaloglarla bağlanan bu iki tema filmin başka kritik anlarında, mesela Hülya (Cemre Ebüzziya) ile Ahmet'e oldu bittiyle düzenlenen nişan töreninde yine çıkacak karşımıza. Nişan işini bağlamaya gelmiş dayı (Levent Ülgen) Hülya'nın annesi Gülseren'e (Belma Topçakar) soracak: "Ee dünür, burası kaç metrekare, müteahhitler gelip gidiyor mu?" "Oluyo ama Hülya'nın babası rahmetli, istemedi," diyecek Gülseren ve hemen ekleyecek: "Neyse düğünü yapalım da iyi bir teklifle gelirlerse bakarız." Film boyunca müteahhit anlaşmalarıyla kol kola giden evlilik planlarını, toplumdaki çıkarcılığın, sahtekârlığın ve ikiyüzlülüğün iki temel direği olarak izlemeye devam edeceğiz.

Tekrar meyhaneye, Leyla ve Mehtap'ın masasındaki muhabbete dönecek olursak, Mehtap'ın söyledikleri alışıldık toplumsal cinsiyet kalıplarını hem sorguluyor, hem de çaresizce kabulleniyor. Mesela Mehtap'ın şu sözleri aslında filmdeki tüm karakterlerin sıkışmışlık, çaresizlik ve arada kalma hallerinin de bir ifadesi gibi: "İstemiyolar kızım bizim gibi taşaklı karı... Bak n'oldu, geldik kadın başımıza şerefimizle namusumuzla içip efendi efendi evimize dönücez. Şimdi İsmail evde olsa, nerden geldin, erkek misin bu saatte içki içiyosun, sabaha kadar uğraş dur, bi de dayağını ye, böyle iyi valla, ben de nefes alıyorum. Hanım kadın, evde oturan kadın, zavallı kadın, aslında aptal kadın istiyolar."







Kadının makbulünü "taşaklı" diye tanımlayan cinsiyetçi bir dille cinsiyetçiliğe karşı çıkılabilir mi? Belki de filmin temel sorusu bu. Kadın karakterler ve özellikle en yakından izlediğimiz Leyla üzerinden dişil öznelik ve öznellik konusunda kendimizi de sorgulamamızı sağlıyor *Kasap Havası*. Erkek dilini bu kadar içselleştirmiş kadınlar varken ataerkil düzeni sürdürmek için erkeklere ne gerek var, derken buluyoruz kendimizi. Hele o anneler... Gençliklerinde çok çekmiş, şimdi çektirmeye niyetli anneler... Hele eşleri ölmüşse büsbütün erkekleşen, ellerine geçirdikleri erki kaybetmeye hiç niyeti olmayan o anneler. Kendi hayatlarındaki kırgınlıkları, eksikleri ve tatmin edilmemiş arzuları kız ya da erkek çocuklarının hayatları üzerinden tamamlamaya kararlı despot kadınlar. Çiğdem Sezgin belli ki onları çok iyi tanıyor.

Ahmet'in annesi Muazzez de (Özay Fecht) Leyla'nın annesi İfakat kadar şirret ve buyurgan, Hülya'nın annesi Gülseren kadar hesaplı ve hesapçı. Kocası taksici Osman öldüğünde annesiyle beraber başsağlığına gelen Hülya için, Ahmet'in deyimiyle "elliydi, ayaklıydı, hamarat kız" diye oğlunun başının etini yemiş. Sonradan Leyla'nın izini bulup onun terzi dükkânının kapısına dayandığında, Ahmet'in "yirmilik kız oğlan kız Hülya" ile evleneceğini haykıracak Muazzez ve diyecek ki: "Bırak artık oğlumun yakasını, çok genç daha, yaşından başından da mı utanmadın? Nerdeyse oğlun olacak yaşta!" Muazzez iktidarını ancak Hülya üzerinde sürdürebileceğini hesapladığı için Ahmet'i onunla evlendirmeye kararlı. Ahmet'in ne istediği, kimi sevip sevmediği umurunda bile değil.

Yalnızca annesinin değil, etrafındaki herkesin Ahmet'i bu evliliğe zorladığını görüyoruz. Arkadaşı Özkan "Ahmet baba olmak istemiyo musun oğlum yaa?" diye soracak, Ahmet ve Leyla sevgili





olunca. Ahmet dayısına Hülya için "olmuyor, yapamıyorum" dediğinde "ne var yapamayacak, öbürüyle n'apıyosan bununla da aynısını yapacaksın," cevabını alacak. Sadece Leyla'yı değil Ahmet'i de kıskacına alan ataerkil düzenin kodlarını hem anlatıda ve diyaloglarda, hem de görsel olarak hemen her kadrajda göreceğiz. Ahmet'le konuştuğu kişiyi çerçeveye sıkıştıran kadrajların en zorlayıcı olanları Hülya ile birlikte Kız Kulesi önünde oturdukları, sonra da Ahmet'in Hülya'yı arkadaşının bekâr evine götürdüğü sekansta karşımıza çıkacak.

Kameranın çerçeve içinde çerçevelerle sıkıştırdığı yatakta ona tecavüz etmeye çalışan Ahmet'i durdurmak için "başka türlü yap, kızlığımı bozmadan yap" diyen Hülya bu lafıyla Ahmet'in cinsel saldırışını durduracak ama bir tokat yiyecek yüzüne. Çiğdem Sezgin filmin Malatya gösteriminde bu sahnede rap rap adımlarla salonu terk eden muhafazakâr kadın izleyiciler olduğunu söyledi. Ama ne yazık ki tepkinin tokada değil de, cinselliğin bu biçimde dile getirilmiş olmasına gösterildiğini ekledi ve dedi ki, "şimdi racon bu, yeni muhafazakârlık böyle bir şey, sahtekârlıkla iç içe, yap ama kızlığımı bozmadan yap."

Mustang filmindeki benzer sahneyi hatırladım ve Sezgin'e bundan söz ettim söyleşimiz sırasında. Gerçekten yeni bir akım olmalı bu. Bir tür modernleşme, hatta evlilik öncesi sekse izin verme anlamında bir tür mahrem-isyan sayılabilir mi acaba? Ya da tam tersi, bedenine sahip çıkmak yerine sahtekârlığı beden üzerinden sürdürmek mi? İkincisi olduğunda fikir birliğine vardık Sezgin'le.

Sezgin'in eğilimi hayat nasılsa öylece göstermek. Bu açıdan anlatıya yaklaşımı *Mustang*'in yönetmeni Ergüven ile farklı. *Mustang*'in masalsı atmosferine karşılık *Kasap Havası* alabildiğine gerçekçi.

Birbirlerinden hayli farklı bakış açılarına sahip iki yönetmenin bekâret mevzuuyla ilgili toplumdaki yeni eğilimi çok benzer biçimde tespit ve temsil etmiş olmaları ilginç değil mi? Bu konuda da fikir birliğine varıyoruz Sezgin'le.

Sezgin'in hayatı olduğu gibi yansıtma isteği o kadar güçlü ki anlatının bütünlüğü açısından dışarıda kalsalar belki daha iyi olabilecek karakterler, yan hikâyeler, rastlantılar, hepsi dahil olmuşlar filme. Filmin yaklaşık ellinci dakikasında Leyla'nın eski sevgilisi Semih (Hakan Karahan) Almanya'dan dönüp geldikten sonra senaryonun rotası değişiyor, Leyla'yı izlemek yerine Semih'in ailesini izlemeye başlıyoruz. Semih'in hiç görmediğimiz kız kardeşi Sema'nın hikâyesi karışıyor araya. Neden tam Leyla'nın başka bir ilişkiye başladığı zamanda, sanki özel olarak onun hayatını altüst etmek için geliyor Semih diye sorduğumda, Sezgin "Leyla'yı yaşıyla ve geçmişiyle yüzleştirebilmek için bu şarttı," diyor.

Hem Leyla'nın geçmişe ve hatıralarına sıkışmış halini, hem de Semih'in geçmişteki serseri halini bırakıp dindar olmaya çalışmasını ama beceremeyip sonunda yine içkiye başlamasını, özetle o kuşaktan "iş çıkmayacağını" ve umudumuzun gençlerde olduğunu göstermek istemiş Sezgin. Özellikle finalde Gezi direnişine katılan tekstil işçisi yeğen üzerinden yapıyor bunu. Semih ona miras kalan evi "Bu ev nice Deniz'ler büyütecek dayı" diyen yeğenine ve onun oğlu Deniz'e bırakırken "Çocukluğumuz, gençliğimiz olmadı bizim, yapamadık, siz yaptınız" diyor, Gezi'yi kastederek.

Filmin finalinde Semih ile Leyla köprü altında, ilk rastlaştıkları yerde rakı içip yeniden vedalaşıyorlar. Leyla için geçmişteki travma tekrarlanmış oluyor, üstelik köprü de o eski Galata Köprüsü değil artık; aslı yandı çünkü, her şeyin sahtesinin aslını silip süpürdüğü bu şehirde bir başına kalıyor Leyla. Hatıralarından kurtulamamış olmanın ve sıkışmışlığının bedelini istemediği bir yalnızlıkla ödüyor yeniden. Ahmet ise, "kızlığımı bozmadan yap" dediği için tokat attığı Hülya ile evleniyor, ve film aynen başladığı gibi kasap havasıyla bitiyor. Her düğün bir başka sahtekârlık, her evliliğin kodları aynı, her evli kadın şişme kadın... Ya Leyla'nın mahrem-isyanı?

Yapılan söyleşilerden birinde "Siz filmi Leyla'nın filmi olarak



görüyor musunuz?" sorusuna Çiğdem Sezgin "Leyla'nın da, Ahmet'in de, Semih'in de, Hülya'nın da filmi... Hatta Sema'nın," diye cevap vermiş (Ögetürk ve Şavlı 2016). Bir başka söyleşide Şavlı'nın Leyla'yı başkaldıran kadın olarak görmesine de karşı çıkmış Sezgin (Şavlı 2016). Filmdeki isyankâr Leyla'yı susturmak isteyen bir yönetmen adeta. Bu noktayı filmin *Beyazperde* özetinin ilk cümlesini hatırlatarak tekrar sormak istedim Sezgin'e: "Annesinin istediği kızla nişanlanmak üzere olan taksi şoförü Ahmet kendisinden yaşça çok büyük olan Leyla ile tutkulu bir ilişkiye başlamıştır" (*Beyazperde* 2016). Ahmet üzerinden anlatılan bu özet Leyla'ya haksızlık değil miydi? Mehtap'la konuşmalarında kendi hikâyesinin öznesi olma kararlılığını ifade edebilen Leyla'yı Ahmet'in tercihlerinin nesnesi haline getirmiyor muydu?

Üstelik aynı haksızlık özetin devamında da sürüp gidiyordu: "Fakat bir gün Leyla'nın 18 yıl önceki erkek arkadaşı Semih ölüm döşeğindeki annesiyle helalleşmek için Almanya'dan İstanbul'a döner. Semih'in gelişi Ahmet ile Leyla'nın birlikteliği için çok büyük bir tehlikedir. Artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır" (*Beyazperde* 2016). Leyla sanki kendi hayatının dümenini bu erkeklere teslim etmiş gibi yansıtılmıştı bu özette. Filmin anlatısı da ikinci yarıda sanki özeti yansıtırcasına Leyla'nın özne kimliğini adeta onun elinden zorla çekip alıyordu. Sonunda Leyla'yı istemediği bir yalnızlığın eşiğinde, üstelik ferah bir İstanbul'da bile değil, çerçeve içinde

çerçevelerle daraltılmış klostrofobi yaratan bir köprü altında görüyorduk. Film de başladığı gibi kasap havasıyla bitiyordu. Bu kez Ahmet'le Hülya'nın düğününde. Hiçbir şey değişmemiş miydi Leyla'nın dünyasında? Bunu hak etmiş miydi Leyla? Neden kendi hayatının öznesi olmayı ona yakıştıramamıştı Sezgin?

Kahve ile başladığımız sohbet mekân ve renk değiştirerek günden geceye doğru sürerken Çiğdem Sezgin Leyla'nın asi yanını ve onun mahrem-isyanını sanki ilk kez beraberce keşfediyormuşuz gibi hoşgörülü ve esprili. Kendi yazıp yönettiği filmi ona anlatıyorum, Leyla'yı Sezgin'e karşı savunuyorum. Niye kurtulamadı geçmişinden, niye çıkamadı o cendereden diye dertleniyorum ve alternatif sonlar önerip bitmiş filme senaryo doktorluğu yapmaya yelteniyorum. Leyla'nın tam Ahmet'le dolu dizgin bir gece yaşamışken oturup ona eski sevgilisi Semih'i anlatmasını, hadi anlattı diyelim hikâyenin rotasını birden Semih'e çevirmesini sorguluyorum, eleştiriyorum, hatta biraz kızıyorum.

Sezgin enerjimi bir sonraki filmin senaryosuna saklamamı öneriyor zarafetle ve diyor ki: "Ama öyle değil midir? Ben de olsam öyle yapardım." Aynen Leyla ile Mehtap'ın karşılıklı oturup rakı içtikleri sahnedeki gibiyiz şimdi, sanki filmin içine ışınlanmışız. Hatıralarının tutsağı olan Leyla için kadeh kaldırıyoruz. "Sahtekârlıktan nefret etmiştir, saydam olmak istemiştir," diyor Sezgin ve tekrar ediyor: "Ben de olsam öyle yapardım."

Thelma ve Louise (Oliver Stone, 1991) filmine mutlu son isteyenlere senaryo yazarı Callie Khouri'nin verdiği cevabı hatırlıyorum o zaman. İki kadının yol hikâyesi üzerinden dişil öznelik ve öznellik konusunda yeni bir çığır açan Khouri ilk senaryosuyla 1992 Akademi Ödülleri töreninde en iyi senaryo dalında Oscar aldığında, filmin finalini eleştirenlere cevaben elindeki heykelciği gösterip "işte," demişti, "filmin mutlu sonu bu!" *Kasap Havası* filminin mutlu sonu da Sezgin'in bir sonraki filmi *Bekâr Evi* ile gelecek, öyle bir iyimserlik içinde sonlandırıyoruz sohbetimizi.



***Kaygı*, Ceylan Özgün Özçelik, 2017**

Kaygı filmi haneye sıkışma teması için mükemmel bir örnek. Film Hasret'in (Algı Eke) giderek evine ve geçmişine sıkışan, ancak yirmi yıl önceki toplumsal travmayla yüzleşip olayları hatırlayabildiğinde evinin dışına adım atabilen hikâyesiyle hatıra ve hafıza, hane ve şehir çatışmalarına odaklanıyor.

Yönetmen filmin jeneriğinden başlayarak tipografinin ima ettiği parçalanmış gerçeklik algısıyla ve anlatı dünyası dışından gelen gerilimli müziğin etkisiyle bizi tür sinemasına davet ediyor ve bir psikolojik gerilim hikâyesi izlemeye hazırlanıyoruz. İlk sahnede Hasret'i arkadaşlarıyla görüyoruz. Görüntü Hasret'in okuduğu gazeteden açılıyor. Ev sahibi ve yakın arkadaşı Mehmet (Özgür Çevik) alaycı bir ifadeyle Hasret'in çalıştığı televizyon kanalındaki haberlerin sağlamasını yapmak için gazete okuduğunu söylüyor. Bu söz aynı zamanda filmin ana teması olan medya ve gerçeklik meselesini ortaya koymuş oluyor ve Hasret ile Mehmet'in çatışması üzerinden filmin toplumsal cinsiyet konusuna yaklaşımının ipuçlarını taşıyor.

Gazete planı sonrasında kameranın 360 derece çevrinmeyle karakterleri taradığı, bu sırada üst seslerden konuşulanları takip ettiğimiz, klostrofobi yaratan bir atmosferin içine giriyoruz. Mehmet ve Hasret protestolara dair zıt düşüncelere sahipler. Mehmet "soka-



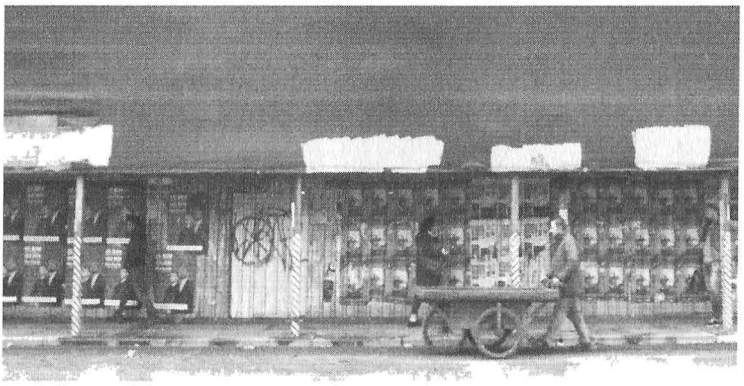


ğa çıkıp, sürekli dayak yiyip evine dönen yirmi kişiden mi bahsediyorsunuz" derken, Hasret "insanlar hiç değilse bir araya gelebiliyorlar, toplanabiliyorlar" diye ona karşı çıkıyor. Salondakilerden Gülay'ın (Asiye Dinçsoy) Hasret'i, Deniz'in (Arın Kuşaksızoğlu) ise Mehmet'i desteklediği tartışma toplumsal cinsiyet eksenindeki saflaşmayı belirginleştiriyor.

Bu sahne filmin *distopya* atmosferini belirleyen medya ortamına dair ipuçlarını da veriyor. Mehmet çalıştığı televizyon kanalı nedeniyle Hasret'i eleştirince Gülay onun işyerinde haber yapmadığını, "onuruyla belgesel kurguladığını" söylüyor. Haber yapmanın gerçekleri çarpıtmakla eşdeğer olduğu ve ülkenin hâkimi Muzaffer kardeşlerin twitter üzerinden atılan mesajlar dahil her tür eleştiriyi takibe aldıkları Orwell tarzı distopik kâbus ortamının ilk ipuçlarını böylece alıyoruz.

Telefonundan maç sonuçlarını öğrenmeye çalışan Deniz ve Mehmet bir yanda, Hasret'le Gülay diğer yanda olmak üzere sokağa çıkıp çıkmamaya ve sosyal medya üzerinden yapılan muhalefete dair zıt görüşler dile getiriyorlar. Kadınlar, "medyanın başına sosyal geldi diye halk yönetiyor sanıyosunuz... Siz böyle ancak kıçınızın üstünde 'enter'a basabiliyosunuz," derlerken, erkekler maç sonuçlarına yoğunlaşıyorlar ve tartışmadan sıkıldıklarını söylüyorlar. Bir yanda şehre çıkmak, öbür yanda ekran ve tuş arasında haneye sıkışmak: Tartışmanın saflarının bu şekilde belirlendiğini görüyoruz. Sahne Hasret'in pencereye doğru yürüyüp tedirgince dışarı bakmasıyla içerisi ve dışarısı, ev ve şehir çatışmasına dair gerilimle sona eriyor.

Filmin başlığı bu sahnenin peşinden giriyor ve başlık sonrası Hasret'in evle iş arasında geçen boğucu yaşamına tanık oluyoruz. Eve her girişte devreden çıkarılan alarmın ve o sırada duyulan te-



kinsiz seslerin yarattığı tedirginliği izlerken, Hasret'in çalıştığı TEK TV'de ülkenin tek hâkimi olarak gösterilen Muzaffer kardeşlerin gücünü, bağımsız milletvekili Eloğlu'nun tutuklanan müzisyenlere dair konuşmasının kesilip ekran altından geçen "Eloğlu saldırıyor" yazısıyla tamamen farklı bir algı yaratıldığını ve TEK TV'nin "Ne görüyorsanız o / Ne duyuyorsanız o" sloganının sahteliğini görüyoruz.

Hasret'in ilk kez ev ve işyerinin dışında soluklanmaya gittiği, kameriyesi yeşilliklerle örtülü kafede olaylar yine peşini bırakmıyor. Yan masadakinin okuduğu siyasi derginin kapağında Hasret'in gözünden, "Serbest Bırakılan Müzisyenler Konuştu: Hakiki Türküler Yalan Söylemez" başlığını okuyoruz. Aynı sahnede ilk kez dış ses olarak duyduğumuz at kişnemeleri, daha sonra Hasret'in evinde Kapadokya adı ile atlar arasında bağ kurarak bize geçmişteki olayların coğrafyasına dair ilk işareti verecek. Hemen arkasından Hasret'in babasıyla (Kadir Çermik) annesinin (Boncuk Yılmaz) sohbet ettikleri sahne Hasret'in hatırlamaya başladığını gösterecek. Babanın söylediği türküyü Hasret'le beraber dinleyeceğiz: "Güzel atlar ülkesinde yaktı, yıktı, kül eyledi... Derdime derman... Derdime derman... Derdime derman..."

Evin duvarında, Hasret'i annesi ve babasıyla birlikte gördüğümüz çocukluk fotoğrafından işyerinde kurguladığı belgeselin dijital görüntülerine geçtiğimizde hatırayla hafıza arasındaki ilişkiyi ve

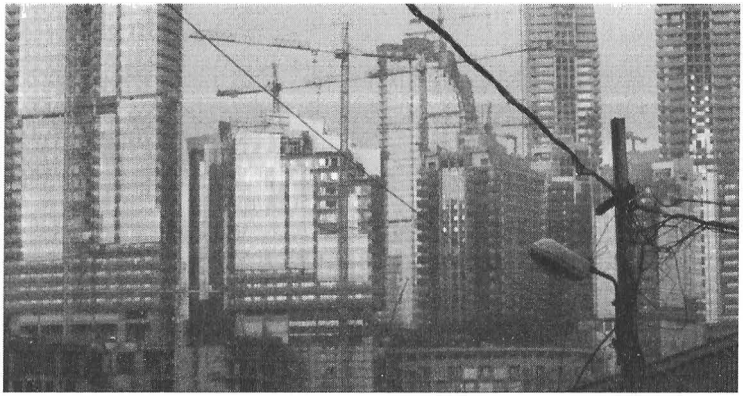




Hasret'in imgeler arasında gidip gelerek geçmişini anlamaya çalıştığını seziyoruz. TEK TV'nin erkekçe küfürlerle yankılanan –"sizin yaptığınız, yapacağınız işi sikiyim, odama gelin çabuk!" "Gonca mı Aysel mi ne... Ne biliyim bi kadın işte!" "Editörler odama! Korkmayın acıtmıycam!"– ortamına tahammül edebilmesi için Hasret'in tek motivasyonu asıl işi olarak gördüğü belgesel. Bu nedenle patronu Olcay Terken'in (Selen Uçer) üstten gelen emri uyguladığı gerekçesiyle Hasret'i kurgulamakta olduğu belgeselden alıp haber kurgusuna geçirmesi onun için bardağı taşıran damla oluyor.

Hasret işyerinin uzun koridorlarında yürürken kulağımıza çalınan ekran konuşmaları, Türkiye'nin siyasi geçmişinden aşina olduğumuz tespitler: "Böyle kamu düzenini bozarak siyaset miyaset yapılmaz. Bu bölgeler hassas bölgelerdir." İçişleri Bakanı'nın sözleri bu aşinalığı pekiştiriyor: "Adam yanan binayı bahane edip Furkan Muzaffer'in önünü kesmiş. Neymiş efendim... Çocuğum işsiz... Ya senin çocuğun işsizse Muzaffer kardeşler ne yapsın? Şimdi diyorsunuz ki bu yıpranmış, harap olmuş binayı niye yıkıyorsunuz? Ama n'olucak? Orda iş sahası açılacak. O pırıl pırıl alışveriş merkezi açıldığı zaman senin çocuğun işsiz kalmıycak!" Keza Furkan Muzaffer'in konuşması da öyle: "Yani bu ölenler isteseler kurtulamıycak-

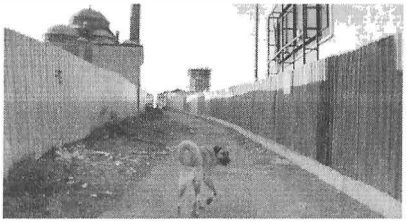




lar mıydı? Bu millet bunu yemez. Bazı kendini bilmezler de çıkmış bu ölümlerden fırsat bilip bir kaos ortamı yaratmaya çalışıyorlar. Bu millet kaos ortamı yaratmaya çalışanlara karşı tahrik olmuştur. Olmuştur, bitmiştir. Halkımızla güvenlik güçlerini kesinlikle karşı karşıya getirmiyecez."

Hasret'in gönülsüzce kurguladığı haberlere yönetimin yaptığı müdahalelerle gerçeğin nasıl çarpıtıldığını gördükçe biz de Hasret'le birlikte yavaş yavaş bir paranoya duygusuna sürükleniyoruz. Şehre çıktığında yürüdüğü yolların sürekli alüminyum perdelerle çevrili inşaat alanları olması, bu yürüyüşlerden birinde rastladığı köpeğe uğultulu dış seslerin eşlik etmesi ve köpeğin peşine takılarak gittiği parkta jenerikteki anlatı dışı müziği Hasret'le birlikte yeniden duymamız hikâyenin içiyle dışı arasındaki sınırı bulanıklaştırıyor. Eğer İstanbul'da yaşıyorsak ve "kentsel yenileme" adı altında şehrin son on yılda sürekli bir inşaat alanına dönüşmesine tanıklık





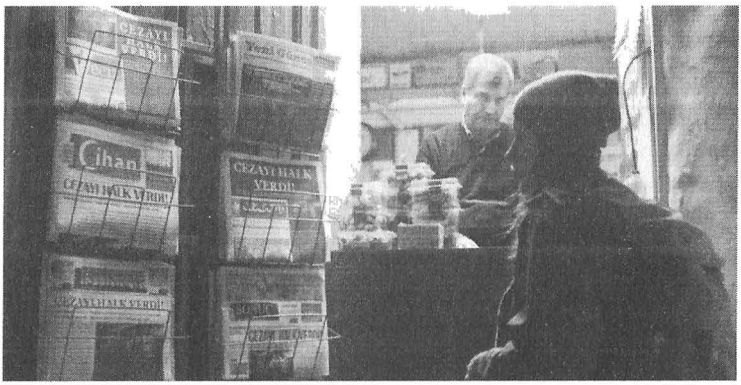


etmişsek, kendi hayatımızın ekrandaki yansımasını izliyormuşçasına bedensel bir tedirginlik hissediyor ve Hasret'le özdeşleşiyoruz.

Bu arada Hasret'in yirmi yıl önce bir trafik kazasında öldükleri söylenen anne ve babasından kalan evini tahliye etmesi gerektiğini, çünkü yaşadığı tarihi binanın da kentsel yenileme kapsamına girdiğini öğreniyoruz. Evde ve işyerinde artan sorunlar nedeniyle Hasret'in annesiyle babasının ölümünü takıntı haline getirmesine, bu evden çıkarsa gerçeği hiçbir zaman öğrenemeyeceğine dair korkusuna ve giderek eve kapanmasına, işe gitmeden, evden çıkmadan, zamanın izini kaybederek gerçeklik duygusunu yitirmesine tanık oluyoruz.

Farklı gerçeklikler, farklı zamanlar ve farklı ölçekler arasındaki en güçlü geçişlerden birisi kentin distopya atmosferini andıran peyzajlarını peş peşe gösteren durağan planların ardından bir parktaki sökülmüş parke taşlarının yakın çekim planı. Daha önce Hasret'in duyduğunu söylediği seslerle –duvarlara çarpan taşlar, taş atan kalabalıklar– bu plan arasında kurduğumuz bağlantı, bankta hareketsiz oturan iki erkeğin arka plandaki görüntüsüyle pekişiyor ve karşıdan koşarak gelen eli sopalı adamlarla tehdit edici bir havaya bürünüyor. Aniden havalanan kuşlar, yapraksız ağaçların yardım ister gibi gökyüzüne uzanan kolları, soluk soluğa koşan köpeğin ağır çekim görüntüleri bize de, aynen Hasret'e olduğu gibi, ülkede yaşanan katliamlara dair karanlık anılarımızı ve kâbuslarımızı hatırlatıyor.

Kâbus görüntülerinden yanıp sönen park lambasına geçtiğimizde Hasret'in günden geceye parkta vakit geçirdiğini anlıyoruz. Hasret park içindeki kafeye su almaya gidiyor ve orada daha önce montaj yaptığı görüntülere etiket olarak yönetimin yolladığı cümlenin bütün gazetelere manşet olduğunu görüyor: "Cezayı Halk Verdi!"



Filmin yalan haberlere ve tek merkezden manipüle edilen sahte gerçekliğe dair güçlü anlarından birisi de bu. Hemen ardından, Hasret bir halı sahanın önünden geçerken arka planda düşen bir sporcuyu dövenleri görüyoruz ve peşinden televizyon spikerinin "genel görüş Hüseyin Uğur'un yazdıklarıyla halkı tahrik ettiği yönünde" dediğini duyuyoruz. Sıradan insanların şiddete yatkınlığını ve şiddeti tahrik etmek üzere geçmişten bugüne kullanılan faşist taktikleri anımsatan bu sahneler Hasret'in tedirginliğini paylaşmamızı sağlıyor.

Hasret'in girdiği kafeteryada ekranda gördüğümüz spiker yirmi yıl önce yazdığı "Boş Sokaklar" adlı kitabı nedeniyle tartışma yaratan Uğur'un yeni çıkacak "Yanlış Hafıza" adlı kitabında "nelerin nasıl hafızamızdan silinmiş olabileceğini" yazdığına dair twitler attığını söyledikten sonra aynı ekranda beliren Furkan Muzaffer önce sakince konuşmaya başlıyor: "Hüseyin Uğur'u festivale Kültür Bakanlığı davet etmiştir. Bu ülke demokratik bir ülke. Fikir özgürlüğüne saygımız var. Lakin kendisini çok uzun zamandır takip ediyorum." Bu noktada Furkan Muzaffer aniden öfkeleniyor ve tehditkâr bir ifadeyle sözlerine devam ediyor: "Bu ülke dingonun ahırı değildir. Herkes öyle aklına gelen her şeyi yazamaz. Siz insanları yalanla dolanla kandırmaya çalışırsanız, o kitabı yazan da, basan da, açık söylüyorum okuyan da sorumlu olacaktır, gereği her neyse yapılır! Fikir özgürlüğünün bu ülkenin manevi değerlerine küfretmek için kullanılmasına asla müsaade etmeyiz!"

Televizyonun bulunduğu kafeteryadaki insanların Furkan Muzaffer'in saldırgan ifadesi karşısındaki aldırmaz halleri ve festivalle ilgili önceden yaratılan korku atmosferi Hasret'in merakını ve anılarını tetikliyor. Evinin içinde duyduğu sesler ve gördüğü geçmişe dair görüntüler artıyor. Babasının annesine "kendi türkülerimizi kendi toprağımızda söyleyeceğiz, var mı bundan daha güzel bir şey? Canan da gelecek," dediğini duyuyor. Kurcaladığı sandıklardan birinde bulduğu telefon numarasından Canan'ın izini sürüyor. Metruk bir medreseyi andıran hayalle gerçek arası bir mekânda Canan'dan annesiyle babasının ölümüne dair bilgi almaya çalışıyor ama bu çabası da sonuç vermiyor. Kapalı bir demir kapı önünde çaresizce beklerken görüyoruz Hasret'i. Herkesin suskun olduğu, kimsenin hatırlamak istemediği bir ortamda tek başına hatırlamaya çalışan Hasret'e dair güçlü ve ikonografik bir imge bu. Bir bakıma bu filmi yapmaya çalıştığı yıllar boyunca Özçelik'in zorladığı kapalı kapıların da görsel ifadesi.

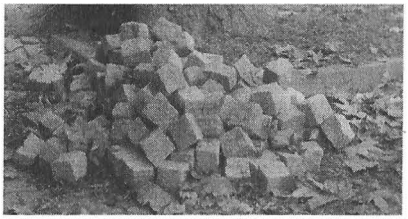
Yönetmen Ceylan Özgün Özçelik söyleşimize "bir yıl boyunca bu film sadece hafıza filmiydi," diye başlıyor. 2011'de yapılan hava saldırısıyla çoluk çocuk otuz dört kişinin öldüğü Roboski Katliamı'ndan bir süre sonra olayı unuttuğunu fark edince başka neleri unuttuğunu düşünerek çıkmış filmle ilgili yolculuğuna. "Ben televizyonda ilk neyi hatırlıyorum," diye sormuş ve geriye doğru, adeta kurgu yaparken görüntüleri geri alır gibi, zihnindeki televizyon kareleri ilk hatırladığı katliama varana kadar zorlamış kendini. "Aziz Nesin'in yangın merdivenindeki halini gördüm ve 'yak, yak, yak' seslerini duydum," diyor. 2 Temmuz 1993 Sivas Katliamı'nın ardından Aziz Nesin'in itfaiye aracının yangın merdiveniyle dumanlar tüten binadan çıktığı görüntüler ve "yak, yak, yak" sesleri *Kaygı* filminin de çıkış noktası olmuş. Zaten filmin sonunda bu referansı görüyoruz.[6]

Filmin sadece Sivas Katliamı'na değil, mekânlar üzerinden genelde bir toplumsal hafıza kaybına odaklandığını düşünmek daha doğru olmaz mı? "Elbette," diyor Ceylan, zaten ilk bir yıl, film sadece hatırlama üzerineydi, derken bunu kastetmiş. Kentsel mekânların sürekli tahrip edilmesini toplumsal hafızanın bilerek yok edil-



mesi olarak gördüğünü vurguluyor. Her gün geçtiği caddedeki hastanenin yerinde on yıl önce ne olduğunu hatırlayamamış bir sabah, oysa çok iyi bildiği bir basket sahası varmış orada. Beyoğlu'ndaki toplumsal hafıza kaybını konuşuyoruz, hepimizin ortak referansı olduğu için. Demirören'den öncesini hatırlıyor muyuz? O blokta neler vardı? Ya şimdiki lokumcuların, tatlıcıların, nargilecilerin yerlerinde? Bunların hiçbiri yoktu on yıl önce. "Arapça altın satan bir dükkân gördüm bu sabah, yerinde ne vardı, yine hatırlayamadım. Her yeni gelen iktidar kendi medyasını, kendi mimari algısını oluşturuyor," diyor Özçelik.

Ceylan'ın filmini Sivas Katliamı'na odaklanmaya yönlendiren, 13 yaşındayken televizyonda izlediği Aziz Nesin görüntüsünün ardından Sivas Katliamı davasının dosyalarını okuması olmuş. Marmara Üniversitesi Hukuk Fakültesi mezunu olan Ceylan bu dosyaları okudukça öfkesinin arttığını söylüyor. Alevi kültürüne beslenen düşmanlık, Pir Sultan geleneğini yok etmek için gösterilen bilinçli çaba, bütün bunların mekânlar üzerinden pervasızca yapılıyor olması ve katliamın başını çekenlerin bugün güç ve iktidar sahibi olmaları gibi konulara vâkıf oldukça vicdani ve insani anlamda sorumluluk hissetmiş. Konuyu araştırmakla görevli Meclis Komisyonu'nun raporunda ilk cümlenin "Sivas hassas bir şehrimizdir" olması ve Aziz Nesin'in kışkırtmasından söz edilmesi ise bir hukukçu olarak özellikle tepkisini çekmiş.





"Hicret koşusu" adı altında din eğitimi verilen Milli Gençlik Vakfı'na ait yurtlarda kalan öğrencilerin araçlarla şehir merkezine taşınmaları, "Ozanlar Anıtı" olarak bilinen ve Kültür Merkezi önüne dikilen anıtın "halkın galeyana gelmesini önlemek için" dönemin Sivas Belediye Başkanı Temel Karamollaoğlu tarafından yerinden sökülmesi, Madımak Oteli önünde toplanmış oteli taşlayan kalabalığa yakın bir noktadan geçirilmesi ve bu sırada parçalanması Ceylan'ın dava dosyalarından bir solukta aktardığı ayrıntılar.

"Heykeli dişlemişler, ağızları kan içinde kalmış, fotoğraflardaki heykel parçalarının üzerinde diş ve kan izleri var" diye anlatıyor Ceylan. 2014'te yayımlanan Cumhurbaşkanlığı Devlet Denetleme Kurulu'nun (DDK) Madımak olaylarıyla ilgili raporunun büyük ölçüde Meclis Komisyonu Raporu'nu yinelediğini, raporda, 21 yıldır dile getirilen iddiaların 25 madde halinde toplandığını ve "Ozanlar Anıtı"nın bu raporda yine bir tahrik unsuru olarak anıldığını dile getiriyor.[7]

Kaygı filminin anlatısında Hasret karakterinin hatırlamasına vesile olmak üzere bir Sivas kangal köpeği kullanmaya, bu köpeğin sembolik anlamda Pir Sultan'ın köpeği olmasına ve Hasret'in evde annesine ve babasına ait eşyalar arasında bir köpek biblosu bulmasına dava dosyalarını okuma sürecinde karar verdiğini söylüyor Özçelik. Baş karakterin Hasret adını Sivas Katliamı sırasında hayatını kaybeden ozan Hasret Gültekin'den esinlenerek belirlemiş. Yirmi beş yıl sonra Sivas Katliamı'yla hâlâ yüzleşilemediğini, daha geriye gittiğimizdeki 1978'deki Maraş Katliamı'ndan İstanbul'daki 6-7 Eylül 1955 Olayları'na kadar her katliamda devletin sorumluluğu olduğunu belirtiyor ve *Kaygı* ile toplumsal hafızaya sünger çekme geleneğine karşı çıkmak istediğini vurguluyor.





Alt metninin yerel referanslarla bu denli yüklü olması, filmin uluslararası seyirciyle buluşması açısından sorun yarattı mı? Mesela Hasret adının, ya da Pir Sultan'ın köpeğinin çağrıştırdıklarını, Alevi ve Sünni İslam arasındaki farkları ve bunların yol açtığı gerilimleri Türkiye'deki siyasi ortama ve yakın geçmişe aşina olmayanların kavramaları mümkün mü? Bu gibi referansların eksikliği filmin anlatısının ve atmosferinin izleyici tarafından algılanmasını etkilemez mi?[8]

Bu yöndeki sorulara cevaben Özçelik uluslararası gösterimlerde filmin izleyiciyle çok iyi bir diyalog kurduğunu söylüyor. "Berlin'de Panorama Special'de hepsi dolu beş seansta gösterildi. Amerika'da *South by Southwest*'te (SXSW) –ki benim gitmeyi en çok istediğim yerdi– çok güzel sorular aldık. Anlaşılmama gibi bir sorun hiç yaşamadık," diyor.

Sonuçta Hasret karakterinin haneden çıkabilmiş olmasını Özçelik bir özgürleşme hikâyesi olarak görüyor ve filmin sonunun umutlu olarak yorumlanmasını istiyor. Hasret'in parkla kurduğu bağın ve hatırlamaya o parkta başlamış olmasının önemini vurguluyor: "Parkta ağaç ve kök var, bunlar tesadüf değil, filmi Gezi süreciyle bütünleştiren bir şey. Gerçi senaryo Gezi direnişinden önce yazılıp bitmişti, ama sonuçta kentsel yenileme adı altında ve mekânlar üzerinden toplumsal hafızanın tahribatı uzunca bir süredir devam ediyor. Yeşil alanların ve mezarlıkların, katliam izlerinin silinip ortadan kaldırılması tanıdığımız bir süreç. *Kaygı*'nın tonu kahverengi. Haneye sıkışma dünya sinemasında da var. Ama *Kaygı*'daki başka, buraya özgü. Sonuçta kök arama ve onu bulma hikâyesi. Hasret'in geriye dönüşlerde annesiyle aynı kıyafetleri giyiyor olması, renk paleti, ağaç ve kök vurgusu filmi buraya has bir hatırlama hikâyesi ha-

line getiriyor. Tek tek her karenin buna dair anlamı var."

Hasret sonunda ev dışına çıksa bile, sıkışma halinin sona ermediği, filmin sonunda bu kez şehre sıkıştığı ve şehrin bir tür hapishane haline geldiği söylenebilir mi? Buluşmamız sırasında sorduğum bu soruya cevaben filminin bir sıkışma hikâyesi olarak değil, özgürleşme hikâyesi olarak yorumlanmasını tercih edeceğini vurguladı Özçelik. "Çünkü," dedi "Hasret hatırlıyor ve evden çıkıyor".

Buluşmamız sonrasında kitabın taslağını kendisiyle paylaştığımda, Hasret'in çıktığı şehir peyzajının da kuşatılmış olması, yürüdüğü alüminyum perdelerle çevrili kentsel yenileme alanının daha önce gördüğümüz şehir görüntülerinden farksız olması, bu yüzden Hasret'in sıkışma halinden kurtulmasına tanık olamayışımız, filmin sonunda bir genişlik ve ferahlama duygusu edinemeyişimiz gibi gerekçelerle *Kaygı*'yı "Haneye Sıkışmak" bölümüne almış olmama cevaben şöyle yazdı Özçelik: "Evet, evde de sokakta da kuşatıldık. Yine de Hasret yenilmiyor, yürüyor. Sonuçta finalde –o kurgulanmış ülkede/şehirde/sokakta bir kadın, bir kurgucu, aileleri katliamlarda yakılmış bir neslin çocuğu olarak yürüyor. Geçmişin ve bugünün sesiyle, resimleriyle, kokusuyla ve yine geçmişin ve bugünün kâbuslarıyla hatırlamış olarak yürüyor" (17.09.2018 tarihli e-posta yazışması, Özçelik'in izniyle).

Özellikle filmin son sahnesini ve filmden izleyici olarak bize kalan duyguyu konuşmak için yeniden buluştuğumuz o güneşli Kuzguncuk sabahında Özçelik çekime dair teknik ayrıntıları paylaşıyor. Hasret karakteri pencere camını bağlamayla kırdıktan sonra steadycam operatörünün pencere dışındaki forklifte çıktığını, kamera yavaş yavaş alçalırken Algı Eke'nin koşarak aşağıya indiğini ve karakterin nihayet evden çıkabilmiş olmasının kesintisiz bir plan-sekansla bu şekilde görüntülendiğini heyecanla anlatıyor. Bu sahnenin bana *The Passenger* (Michealangelo Antonioni, 1975) filminin ilk gösteriminde şaşkınlık yaratan final sahnesini hatırlattığını söylüyorum. Filmin ancak 2006'da, Jack Nicholson'un girişimiyle ve onun üst sesiyle yayınlanan özel DVD kopyasında teknik ayrıntıları açıklanan son sahne uzun süre gizemini korumuş ve sinema çevrelerinde tartışmalara, tahminlere yol açmıştı (*Dangerous Minds* 2011,

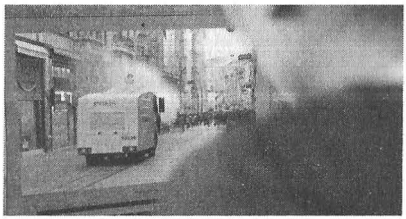
Balcerzak 2014). En kritik sahnesinin ayrıntılarını bir gizem atmosferi yaratmadan benimle paylaştığı için Özçelik'e bir kez daha teşekkür ediyorum.

Kaygı bir haneye sıkışma hikâyesi mi, yoksa bir şehre çıkma hikâyesi mi? Bu konuda Özçelik'le tam anlaşamasak da anahtar sözcüklerimiz örtüştü. Son söz filmde yönetmene, kitapta yazara, uzun vadede zamana ait. On yıl, yirmi yıl sonra geriye bakıldığında *Kaygı*'nın hangi vurguyla hatırlanacağını henüz bilemesek de filmin hatırlanacağını, hatırlamaya dair önemli bir film olarak anılacağını şimdiden öngörebiliriz. Şehre çıkma ve ferahlama duygusu için belki de Özçelik'in ikinci filmi *18+*'yı beklemeliyiz, aynen Sezgin'in *Bekâr Evi*'ni beklediğimiz heves ve merakla.

Taksim Hold'em, Michael Önder, 2017

Taksim Hold'em haneye sıkışma ile şehre çıkma arasında toplumsal cinsiyet üzerinden kurduğu oyunbaz bir sahneyle açılıyor. Gitarla çalınan enstrümantal müzikle silah sesinin bizi adeta *Western* türü bir filme hazırladığı birkaç saniye sonrasında ortalama 5 saniyelik kısa planlarla özenle ütü yapan birini ve dizüstü bilgisayar ekranında plastik mermi atan polisleri izleyen bir başka kişiyi görüyoruz. Bu iki kişiye dair henüz başka bir ipucu verilmiyor. Dizüstü ekranında polis aracı TOMA'dan göstericilerin üzerine su sıkılıyor. Tazyikli sudan, biber gazından ve plastik mermilerden kaçan göstericileri izliyoruz. Amorstan kısmen gördüğümüz kişi gaz maskesini ve biber gazına önlem olarak yanına aldığı göz spreyini sırt çantasına koyup sokağa çıkmaya hazırlanıyor.

Gitarla çalınan parçanın anlatı dünyasına ait olduğunu ve ütü yapanın kulaklığından geldiğini anladığımızda bu iki kişinin aslında aynı evde yaşadıklarını ve ütü yapanın erkek, polislerle çatışmayı göze alarak sokağa çıkma hazırlığı yapanın kadın olduğunu görüyoruz. Erkeğin dışarıda olup bitene ilgisiz, kadının ise politik olduğunu henüz hiçbir diyalog duymadan anlamış oluyoruz. Sokak kapısı önünde buluşan Alper (Kenan Ece) ve Defne (Damla Sönmez),





yan dairedeki evli çiftten gelen kavga seslerine dair tavırlarıyla politik duruşlarını daha net belli ediyorlar.

Defne kavgaya müdahil olup kadını kurtarmak gerektiğini söylerken, Alper "kavga eden her kadın kurtarılmayı beklemiyordur" diyor ve ekliyor: "Bize düşmez onları yargılamak." Alper'in kimsenin işine karışmama tavrı ile Defne'nin sorumluluk duygusu birbirine zıt dünya görüşlerini yansıtıyor. Defne yazısı basılmadığı için çalıştığı gazetenin yönetimine kızdığını, bu yüzden iş yemeğine gitmekten vazgeçtiğini söylüyor. Göstericilerin basın açıklaması yapacağı Taksim'e birlikte gitmeyi öneriyor. Alper teklifi reddediyor. Çıkıp dayak yemenin kimseye faydası olmayacağını söylüyor. Türkiye'nin yakın tarihine aşina isek, olayın 2013 Gezi direnişi sırasında geçtiğini tahmin etmekte zorlanmıyoruz.

Taksim Hold'em ve *Kaygı* gibi tür, sinema dili ve bakış açısı olarak tamamen farklı iki filmin açılış sahneleriyle birbirlerine ne kadar benzediklerini görmek şaşırtıcı. Her ikisi de şehre çıkmakla evde kalmak arasında bir hesaplaşmayla başlıyor; her iki filmde de çıkmayı savunanlar kadınlar, kalmayı savunanlar erkekler. Gezi direnişi sırasında yaşanan hesaplaşma ve sorgulamaların her iki filmi yakından etkilediğini söylemek mümkün.

Taksim Hold'em zaten anlatısını bu süreç üzerinden kuruyor. Cumartesi gecesi arkadaşlarıyla poker oynamak dışında herhangi beklentisi olmayan Odun lakaplı Alper ile, olup biten her şeye dair sorumluluk hisseden Defne karakterleri üzerinden Gezi sürecinin iki farklı yorumuna tanık oluyoruz. Tıpkı *Kaygı*'nın açılış sahnesinde Hasret ve Mehmet karakterleri üzerinden olduğu gibi *Taksim Hold'em* filminde de Gezi direnişine dair farklı bakış açılarının aynı zamanda toplumsal cinsiyetle kodlandığını görüyoruz. Ancak tetik-

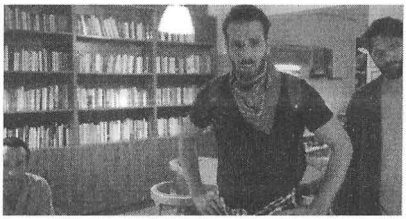




leyici olayla ilgili bu benzerliğin filmlerin tümü için geçerli olduğu sanılmasın, *Kaygı* ve *Taksim Hold'em* benzer bir yerden yola çıkıp birbirlerinden tamamen farklı anlatılar kuruyorlar ve farklı noktalara varıyorlar.

Yaptığımız söyleşi sırasında yönetmen Michael Önder amacının Gezi sürecine dair birbirleriyle kesişmeyen iki farklı anlatıyı yargılamadan yan yana vermek olduğunu söyledi. Biri direnişi kahramanlaştıran, diğeri düşmanlaştıran ama birbirleriyle konuşmayan bu iki anlatının taşıyıcısı olan karakterleri filminde temsil ettiğini ve konuşturduğunu düşünüyordu. Direnişe katılanların görüşleri filmde gerçekten temsil ediliyor mu? Ya da filmin böyle bir sorumluluk üstlenmesi beklenmeli mi? Bu sorular bu kitabın ilgi alanı dışında kalıyor. Önemli olan filmde gördüğümüz karakterler içinde inisiyatif alarak şehre çıkanların kadınlar, evde kalıp poker oynayanların erkekler olması. Haneye sıkışmış olarak tasvir edilen erkeklerin, özellikle Alper'in kurban konumunda temsil edilmesini nasıl yorumlayabiliriz? Bu bölümün ana sorusu bu, ancak bu soruya varabilmek için filmin anlatısını aktarmam lazım.

Alper'in poker partisi için gelen arkadaşlarından her birinin Gezi direnişiyle ilintili bir hikâyesi olduğu ortaya çıkıyor. Avukat olan Kaan (Nezih Cihan Aksoy) yollar kapalı olduğu için emniyet şeridinden "basıp geldiğini", "parası neyse ödeyeceğini" söylüyor ve arabasını yaya kaldırımına park ettiği için soruyor: "TOMA filan dalmaz bu sokağa di mi?" Rafi (Ahmet Tansu Taşanlar) Gezi nedeniyle işinden istifa etmiş, bunun enayilik olup olmadığı tartışma konusu. Altan (Emre Yetim) ise herkesi gaza getirip kendisini tehlikeye atmayan, facebook üzerinden konum atıp sığınacak yere ihtiyacı olanlara Alper'in adresini veren biri. Daha sonra cimri, çıkarcı ve





palavracı olduğunu da öğreneceğiz.

Filmin ilk sahnesinde sokağa çıkmakla tanımlanan dişil öznelik vurgusu, Defne'nin ve filmde görmediğimiz ancak varlığını sürekli hissettiğimiz Kaan'ın eşi Aslı karakterinin cinsiyetçiliğe karşı tavırlarıyla pekişerek dişil öznelliğe dair bir boyut da kazanıyor. Defne ve Aslı'nın –filmin final bölümüne kadar aynı safta olmak üzere– Alper ve Kaan'a karşıt bir şekilde konumlandırıldığını görüyoruz. Aslı ve Kaan'ın üç yaşındaki oğullarına ertesi günkü doğum günü için alınacak hediye filmin en başında Alper ve Defne arasında tartışmaya neden oluyor.

Defne Aslı'nın cinsiyetçi hediye alınmaması konusundaki hassasiyetini vurgularken, Kaan'ın "erkek olduğunu bilsin" diye çocuğa oyuncak tabanca aldığını göreceğiz. Kolayca yalan söyleyebilmek, hamile karısını aldatmak ve bunu rasyonalize etmek –hamile olduğu için karısıyla cinsel ilişki kuramadığını, dolayısıyla fiziksel olarak başka bir kadına ihtiyaç duyduğunu ima etmek üzere sorduğu soru şu: "Niye aldatıyorum sanıyosun?"– ve arabasını yaya kaldırımına park etmek gibi farklı bencillik örnekleri sergileyen Kaan'ın cinsiyetçiliği tabanca üzerinden görselleşecek. Aynı tabanca daha sonra gerilim öğesi olarak tekrar karşımıza çıkacak.

Altan'ın keskin bir ifadeyle söylediği "bu mücadelede ya onlardansın, ya bizden" sözüne Rafi alaycı bir cevap veriyor: "Hadi yaa... forma da veriyorlar mı?" Bu soru aynı zamanda hem her tür saflaşmayı futbol diline tercüme eden erkekçe bir bakış açısını yansıtıyor, hem de sanki bu tür saflaşmaların parçası olmak istemeyen birini ima ediyor. Alper karakteri sanki bu seçeneklerden ikincisine yakın durduğunu söylemek ister gibi daha sonra "ben binlerce kişiyle aynı düşünsem çok fena kıllanırdım," diyerek kitlesel tavra karşı bireysel

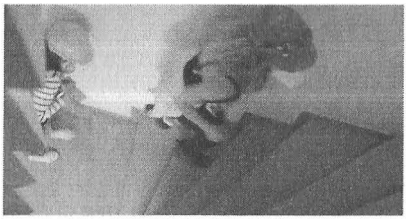


bir bakış açısını savunduğu izlenimini veriyor. Filmin anlatısı olay örgüsünden çok her bir karakterin Gezi'ye ve gündelik olaylara karşı tavırları arasındaki örtüşmelere ya da çatışmalara dair örnekler üzerinden ilerliyor.

Alper'in sürekli pokere başlama çağrısı yapmasına karşın Altan'ın "böyle bir gecede poker mi oynayacaksınız" çıkışları yüzünden dörtlü bir türlü oyuna oturamıyor. Kapı önündeki çatışmanın ardından polisten kaçan iki kadının apartmana sığınmaları ve Altan'ın daire kapısını onlara açtığı sırada karşı komşu Yusuf (Süleyman Karaahmet) ile karşılaşması karakterler arası çatışmaya yeni bir boyut katıyor. Merdiven sahanlığındaki sigara içilmez duyurusunun yanında sigara içen Yusuf için Alper'in tanımı şöyle: "Karşıdaki herif var ya, bu ülkedeki tüm sorunları bünyesinde barındırıyor."

Dışarıdaki protestoculara destek amacıyla karşı pencereden tencere tava çalan kadına dair de bir yorumu var Alper'in: Kadının sokakta köpeğini gezdirirken kakasını toplamadığını söylüyor. Alper'in, kamusal alana çıkıp politik sorumluluk üstlenenlerin bireysel alanda bu sorumluluğun gereklerini yerine getirmediklerine, bencil ve ikiyüzlü olduklarına dair genel bir eleştirisi olduğunu görüyoruz. Buradan çıkarak Odun karakterinin bir ölçüde yönetmenin görüşlerini temsil ettiğini, sinik bir felsefi görüşü yansıttığını söyleyebilir miyiz?

Michael Önder söyleşimiz sırasında bu soruyu kendisini hiçbir





karakterle özdeşleştirmediği, fakat her birine kendinden özellikler yansıtmış olabileceği şeklinde cevapladı. "Her karakter kendini aslında olmadığı bir şey olarak görüyor," dedi ve örnekler verdi: "Altan kendini cesur görüyor, Defne kendini idealist görüyor, Kaan kendini aile babası olarak görüyor, Rafi kendini bir yerlerde görüyor..." Ya Odun? "Odun kendini hiç bişey görmüyor." Galatasaraylı görüyor olabilir mi? Ya da Önder'in kendini öyle gördüğünü söyleyebilir miyiz? Sadece Galatasaray'da eğitim almış olmasından ötürü değil, geleneğiyle ve erkek okulu olmasıyla övünen bir aidiyet duygusunu da filmden sezdiğimiz için.

Filmin anlatısında buna dair açık bir işaret olmasa da, polisten ve biber gazından kaçan iki kadından birinin sarı, diğerinin kırmızı baretli olmaları tesadüf değil kuşkusuz. Kadınların gelişiyle Gezi üzerinden yürüyen tartışmanın toplumsal cinsiyet boyutu iyice açığa çıkıyor. Kadınlar kargaşada kaybettikleri arkadaşlarını bulmak için yeniden dışarı çıkarken, cesaret gösterisi yapan Altan Rafi'yi de gaza getirip onlarla birlikte aşağıya iniyor, ancak son anda yan çizip Rafi'yi tek başına dışarı yolluyor. Direnişi destekleyenlerin Altan'ın şahsında karikatürleştirildiğini söylemek mümkün. Biz izleyici olarak hiçbir zaman apartmanın dışına adım atmamakla birlikte bu noktada Rafi'nin başının derde gireceğini seziyoruz ve tıpkı işyerinden istifasında olduğu gibi yine kurban konumuna düşeceğini tahmin ediyoruz. Böylece Rafi'nin kişiliğinde özverinin de saflıkla kodlanmasına tanık oluyoruz.

Defne'nin ayağından yaralı olarak Fuat (Berk Hakman) karakteriyle birlikte eve gelmesiyle anlatı yeniden rota değiştiriyor ve film bir kez daha western türüne göndermeyle hikâyeye dahil olan yabancının dengeleri değiştirmesi üzerinden ilerliyor. Rafi'den bo-



şalan yere oturan Fuat dörtlüyü tamamlıyor ve poker yeniden başlıyor. Acaba Fuat sivil polis olabilir mi? Tüm karakterler bu soru üzerinden bir kez daha saflaşıyorlar.

Bu arada yatak odasına giden Defne'nin Kaan'ın oğluna alınan oyuncak tabancayı bulmasıyla cinsiyetçilik tartışması yeniden alevleniyor. Polisin Rafi'yi göz altına aldığını haber vermek için geri gelen baretli kadınların yanlışlıkla karşı kapıyı çalmaları Yusuf ve karısını da hikâyeye tekrar dahil ediyor ve karakterler arası çatışma doruğa varıyor. Yusuf gece yarısı kapısı çalındığı için sertçe şikâyet edince Alper'in sabrı taşıyor ve onların dairesinden gelen sürekli kavga sesini hatırlatıyor.

Bunun üzerine Yusuf'un Alper'e yumruk atması, Fuat'ın Yusuf'u etkisiz hale getirmesi ve peşinden Alper'in karşı komşuyu güç üzerinden sindirmenin keyfine varmasıyla, bizim de izleyici olarak bir ikilem yaşamamız bekleniyor. Yusuf'a bir daha sahanlıkta sigara içmeme sözü verdiren Alper, Fuat sayesinde düzeni tesis etmiş oluyor. Polisin güç kullanmasına dair daha önceki sorgulamamızı Alper'le birlikte terk ederek gücün keyfini mi sürmeliyiz? Belki de sadece bu soruyu sormamız isteniyor. Söyleşimiz sırasında Michael Önder'in kurduğu cümleyle söyleyecek olursak, onun bakış açısıyla "netice olarak eski usul dünya devam ediyor".

Defne'nin getirip masaya attığı oyuncak tabanca sayesinde mi sindirdi Fuat saldırgan karşı komşu Yusuf'u? Yoksa Altan'ın dediği gibi belinde sahici tabanca vardı da o zaten sivil polis miydi? Öyle ya, "konformist" sözcüğünün anlamını konforuna düşkün diye bilen birinin Gezi direnişi sırasında direnişçilerin arasında ne işi olabilir? Bu soru yeni çatlaklar açıyor karakterler arasında. Fuat'ın "elinde ne olduğu değil, nasıl oynadığın önemli" diyerek sivil polis olup ol-

madığına dair ipucu bırakmadan çıkıp gitmesiyle Defne ve Alper önceki kimliklerinden farklı pozisyonlar alıyorlar.

Kaan'ın, karısı Aslı'yı aldattığı açığa çıkıyor ama Defne bunu Aslı'ya söylemek yerine yalana ortak olmaya karar veriyor. Bu noktada Defne'nin hem dişil öznelik hem de dişil öznellik iddialarından vazgeçtiğini ve ev içindeki düzene boyun eğdiğini görüyoruz. Yusuf'a bir daha sahanlıkta sigara içmeme sözü verdiren Alper ise bu kez kendisi sahanlığa çıkıp, sigara da değil, üstelik puro yakıyor ve film apartman otomatiği sönene kadar orada purosunu tüttüren karakteri izleterek bizi pekişmiş bir statükoyla baş başa bırakıyor.

İzleyenler açısından dişil öznellik ve özneliğin taşıyıcısı olan Defne karakterinin sonuçta yalana ortak olmaya karar vermesi ve statükonun devamından yana tavır koyması bize ne söylüyor? Defne'nin neden yenilgiyi kabul ettiğini Michael Önder'e sorduğumda "neden güçlü kadın karakterler yazmak zorunda olduğumu anlamıyorum," diye cevap verdi. Erkek karakterleri zayıf yanlarıyla anlattığımıza göre kadınlar için de aynısını yapmalıydık, sonuçta Billy Wilder'ın dediği gibi, "mesaj vermek isteyen mektup yazsın"dı. Çok da haksız sayılmazdı Önder, filmler kuşkusuz mesaj vermek için yapılmamalıydı. Ama en azından filmin kendini içinde konumlandırabileceği komedi türünün imkânlarıyla bize bir alternatif düşünce kanalı açılamaz mıydı? Bu soruyla yine haddimi aştığımı, filme mesafemi koruyarak söyleşi yapmak yerine talep edilmeyen biçimde senaryo doktorluğu yapmaya yeltendiğimi fark ediyor ve susuyorum.

Filmin anlatı sürecinde Defne ile Alper'in henüz evli olmadıklarını, ve Defne'nin Gezi sürecindeki tavrı nedeniyle Alper'le evlenmekten vazgeçebileceğini Kaan'ın karısı Aslı'ya söylediğini öğrenmiştik. Aslında sır olarak kalması gereken bu kuşkuyu Alper'e söylerken Kaan şöyle övünüyor: "Bildiğim bir şey varsa o da kadınlardır. Onu inandırman lazım, koruyacağına, kollayacağına, çocuklarına adam gibi baba olacağına." Filmin sonunda açıkça söylenmese de Defne'nin Alper'le evlenip aynen Aslı ve Kaan'ınki gibi yalan dolanla yürüyen bir ilişkinin parçası haline geleceğini sezmemiz, mahrem-isyan açısından kuşkusuz karamsar bir tablo çiziyor.

Ancak filmin anlatısının ima ettiklerinin ötesine geçip karakter-

lerin analizine yoğunlaştığımızda senaryonun asıl derdinin toplumsal cinsiyet açısından yaşanan bir dönüşüme işaret etmek olduğunu görebiliyoruz. *Taksim Hold'em* aslında Gezi direnişi çerçevesinde, insan haklarına saygılı olmaya çalışan okumuş orta sınıf aydınlar arasında erkeklerin alışılagelmiş geleneksel rollerin dışına çıktıklarında içine düştükleri tanımsız durumu ve bunun sonucu yaşadıkları yalpalamayı, bocalamayı anlatıyor. Poker gibi western türüyle ve erkeklikle kodlanan bir oyun öncesi yeşil çuhayı ütüleyen karakterin erkek olması, ütü gibi kadınlıkla özdeşleştirilen bir ev işini erkeğin yapması daha en başından karakterlere olduğu kadar izleyene de yönünü şaşırtmayı amaçlıyor. Özetle, filmde *erkeklik krizi* denilen olguyla karşı karşıya olduğumuzu anlıyoruz.

Serpil Sancar *Erkeklik: İmkânsız İktidar* başlıklı çalışmasının "Erkeklik Krizi mi?" bölümünde (2009: 111-19) bu olguyu yirminci yüzyılın sonuna doğru eril tahakkümün niteliğindeki bir değişmeyle erkekler ve kadınlar arasındaki hiyerarşinin "doğuştan gelen biyolojik/genetik/yaratılış/fıtrat farkından çıkarak ileri sürülemez" hale gelmesi olarak açıklıyor. Türkiye özelindeki erkeklik krizini ise "son elli yılda çok hızlı yaşanan kırsal tarım kültürünün çözülüşü ile ortaya çıkan yeni kentsel yaşam biçimlerinde patriarkal otoritenin sürdürülmesinin olanaksız hale gelişi" ve "'pederşahi' erkekliğin yaşadığı sarsıntı" şeklinde tanımlıyor ve şöyle diyor:

> Erkek üstünlüğünün hiçbir maddi – biyoloji ve yaratılışa dair – temelde savunulamadığı günümüz zihniyetler dünyasında erkek üstünlüğünü her alanda yeniden yeniden "icat edecek" iktidar stratejilerinin inşasına gerek duyuluyor. Bu, oldukça istikrarsız, kırılgan cinsiyet konumları ve cinsiyet kimlikleri anlamına geliyor. Bugün hiçbir erkeği otomatik olarak üstün ve öncelikli kılacak ve bunu garantileyecek bir stratejinin kalıcı olmadığı söylenebilir. Bu durumun bir tür "ayağının altından zeminin kayması" gibi hissedilmesi ve bir kuşaktan diğerine devredilecek "erkeklik ayrıcalıkları"nın yok oluşu karşısında hayıflanma, endişe ve korku duyulması kaçınılmaz." (Sancar 2009: 115)

Sınırı genişletmeyi, medeniyet dışı görülen yerlileri yenmeyi, güç kullanarak onlara boyun eğdirmeyi ve şerifle simgeleşen düzeni te-

sis etmeyi hedefleyen, erkekliği yücelten western türünün anlatı kalıplarına gönderme yapışı ile filmdeki erkeklerin "defolu" kimlikleri arasındaki çelişkiyi düşünecek olursak *Taksim Hold'em*'in bir erkeklik krizi hikâyesi olduğu daha da çarpıcı bir boyut kazanır. Filmi bir western parodisi olarak okumak mümkün hale gelir. Bir tür "şerif" kimliğiyle anlatıya dahil olan Fuat'ın sivil polis olup olmayışındaki muğlaklık, düzenin tesisi konusunu da sorgulanabilir hale getirdiği gibi, sonunda yasanın değil yasasızlığın egemenliği ve sigara içilmez işaretinin altında puro içen Alper'in Fuat sayesinde kazanılmış buruk erki yine bir kriz durumuna işaret etmektedir: yani tam da Serpil Sancar'ın "imkânsız iktidar" diye tanımladığı duruma.

Ancak bu yorumun tam tersi de geçerli olabilir. Defne'nin mahrem-isyandan vazgeçip karısını aldatan Kaan'ın yalanını örtbas etme girişimine dahil olması ve statükonun devamı, filmin "erkek üstünlüğünü her alanda yeniden 'icat edecek' iktidar stratejilerinin inşasına" katkıda bulunduğuna da yorulabilir. Özetle bakış açımıza göre, filmin anlatısı erkekliğin iktidarının devamına da, o iktidarın imkânsızlığına da işaret ediyor olabilir.

Bu iki yorumun aslında birbirleriyle çelişmediklerini, erkeklik krizinden yola çıkarak erkek üstünlüğünün yeniden tesisi için erkeği kurban konumunda göstermenin anlatıya dair bilinçli ya da bilinç dışı bir tercih olduğunu söyleyebilir miyiz? Erkek karakterleri evde kaybettikleri otorite üzerinden kurban konumunda göstererek sempati kazanmalarını sağlama konusunda öne çıkan bir örnek olarak *American Beauty* (Sam Mendes, 1999) filmini inceleyen Erica Arthur bu konuda önemli bir anahtar kavram ortaya atıyor: *Beyaz erkek tepkisi* (2004: 137).

1990'larda feminizmin ve azınlık hakları için verilen mücadelelerin beyaz erkek egemenliğini tehdit etmesiyle gündeme gelen *erkeklik krizi* kavramından yola çıkarak, buna tepki olarak doğan sistematik *kadın düşmanlığı* ve *beyaz erkek tepkisi* kavramlarını filmler üzerinden irdeliyor. Erkeklerin aile içindeki karar verme üstünlüğünü kaybetmelerine tepki olarak kendilerini kurban konumunda göstererek sempati toplama peşine düştüklerini ileri süren Arthur,

American Beauty filminin protagonisti Lester Burnham (Kevin Spacey) ve karısı Carolyn Burnham'ın (Annete Bening) ilişkisini buna örnek gösteriyor.

Ölümünden bir yıl sonra dış sesle anlatıcı olarak bize konuşan Lester Burnham karakterinin, tanrısal bakış açısı nedeniyle inandırıcılık kazandığına işaret eden Arthur, kızının henüz on sekiz yaşını doldurmamış arkadaşıyla cinsel ilişkiye girme çabasına rağmen anlatıda Lester'ın davranışlarını aklayan, onu mazur gösteren, savunma konumunda kaldığını ve çaresizliğini vurgulayan bir üslup olduğunu ileri sürüyor. Arthur'a göre karısının ve kızının kendisini *loser* (kaybeden) olarak görmelerinden şikâyetle *erkeklik krizine* bir örnek oluşturan Burnham karakterine karşı ölümünden sonra karısının ve kızının pişmanlığıyla sempati oluşturuluyor, izleyicinin Burnham'la özdeşleşmesi, karısına ve kızına karşı tavır alması amaçlanıyor. Karikatür olarak çizilen Carolyn Burnham karakteri üzerinden hak talep eden kadınlara sınırlarınızı ve kocalarınızın kıymetini bilin, deniyor. Arthur'un 2004'de *Men and Masculinities* (Erkekler ve Erkeklikler) adlı akademik hakemli dergideki makalesinde dile getirdiği görüşleri özetle böyle. Bu arada derginin de 1998'de kurulduğunu, yani *erkeklik krizi* ve *beyaz erkek tepkisi* kavramlarıyla aynı on yıla ait olduğunu da not düşmek isterim.

Arthur'un *American Beauty* filmini irdelerken sunduğu ipuçları bize *Taksim Hold'em* filmini de *erkeklik krizi* ve *beyaz erkek tepkisi* üzerinden okumanın mümkün olduğunu gösteriyor. Sonunda Defne'nin idealizminden vazgeçip bir yalana ortak olması, Gezi direnişini destekleyenlerin hanenin dışına atılması, ailenin erkek egemenliğinde yeniden kurulacak olması, Alper'in gücün büyüsüne kapılıp iktidarın keyfini sürmesi, özetle statükonun devamı... Bütün bunlar filmi "içinden Gezi geçen" (Dizici 2018) film olarak değil de "dışından Gezi geçen film" olarak tanımlamanın daha doğru olabileceğini düşündürüyor.[9]


ALİ İSMAİL KORKMAZ
PARKI

Yeldeğirmeni

Kız kardeşimle Kadıköy rıhtımının sonundaki Deniz Otel'in lobisinde buluştuk. Çocukluğumuzun Ankarası'ndan İstanbul'a geldiğimizde kaldığımız otelleri, Kadıköy'deki Rıhtım Otel'i, Yeniköy'deki Otel Bora'yı, şimdi Pera Müzesi olan Tepebaşı'ndaki Bristol Oteli'ni hatırlatan bir yanı var Deniz Otel'in. 2012'de yenilenmiş olsa da cephesiyle, pencerelerinin orantıları ve tavanlarının yüksekliğiyle İstanbul'un bizim çocukluğumuzdaki yıllarını anımsatıyor. Ufkun uzak, hayallerin yakın olduğu zamanlar.

İskele Sokağı'ndan yürüyerek Yeldeğirmeni'ne çıkarken sağda Osmangazi İlkokulu. Önünde asılı tabelada İstanbul'un biz doğmadan önceki 50 yılının izi:

OSMANGAZİ İLKOKULU
1902-1914 yılları arası Haydarpaşa Tren Garı'nda
görev yapan mimar ve mühendisler
kendi çocukları için bu okulu yaptırmıştır.
1918 yılında Osmanlı-İngiliz okulu olmuştur.
1935 yılında ilk Türk Koleji olmuştur.
1940 yılında 11. İlkokul adını almıştır.
1950 yılında Osmangazi İlkokulu adını almıştır.

Yirminci yüzyılın ilk yarısındaki İstanbul tarihinin bir ilkokulun geçmişinde özetlenmiş hali: Önce Alman teknolojisi, sonra İngiliz işgali, derken 1930'ların Türkçülük akımı, 1940'ların faşizan düzeni, bunlar üzerinden kurgulanan bir resmi tarih ve sonra 1950'den günümüze bıkıp usanmadan sürdürülen öbür resmi tarihin inşası. Osmangazi adıyla sembolleşen, Osmanlı'nın sonradan hayal edilmiş şaşaasına bitmez tükenmez bir özlem. Toplumsal hafızada çocukluğa dönme, muhayyel bir geçmişte yaşama hevesi. Resmi tarihler arası kesintiler, parazitler, bir görünüp bir yok olan imgeler.

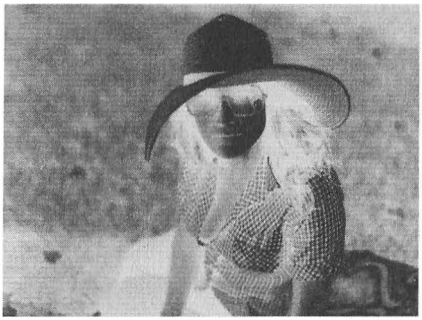
Bizim doğduğumuz 50'li yıllardan sonrasına dair kendi anılarımız da kesik kesik. Kız kardeşimle benim hatırladıklarımız sanki iki farklı kameradan çekilmiş ve henüz bir araya montajlanmamış ham görüntüler gibi. Aynı evdeyiz ama görüntüler bambaşka. Onunkiler Ankara'nın Kocatepe Mahallesi'ne, mahalle arkadaşlarına, eve davet ettiği arkadaşlarına annemin şefkatle hazırladığı öğle yemeklerine dair. Benim anılarımda insanlar yok. Kitaplar ve hayali arkadaşlar var. Çokça yalnızlık.

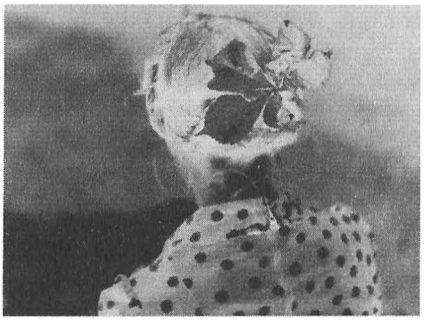
Yıllar sonra Abbasağa'daki mahrem-isyanda hem vazgeçemediğim, hem haz etmediğim yalnızlığım mı etken? Hep yeniden başlama merakı, hep yenilik, bir tür ölümsüzlük isteği mi, aslında içinde derin bir yitirme korkusu gizleyen? Ya kız kardeşiminki? Kız kardeşler neden birbirlerinden hem alabildiğine farklı, hem de böylesine benzer? Anneye benzemekle benzememek arasında bir sarkaç gibi durmadan, durmadan gidip gelen?

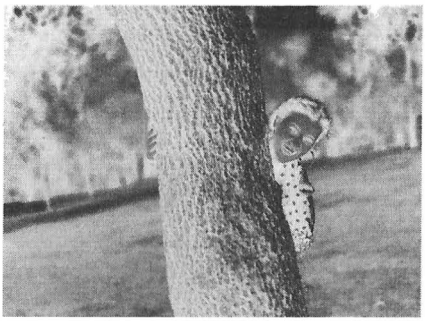
Yeldeğirmeni'ne çıktığımızda sağlı sollu fırınlar. Soldaki tarihi Yeldeğirmeni Fırını'ymış, ama içindekiler tarihini bilmiyorlar. Sağda bir sokak içinde simit fırını. Pastaneler, börekçiler, unlu mamuller. Sahiden yel değirmenleri varmış burada, un öğütme geleneği unlu mamullerle sürdüğü için kardeşim Kadıköy'de en çok burayı seviyor. Ali İsmail Korkmaz Parkı ile Gezi direnişinin içten içe sürdüğü bir semt burası. Sonraki yalnız gelişlerimden birinde duvarda yan yana iki çıkartma görüp kız kardeşime fotoğrafını gönderiyorum:

Kendimizden başka kurtarıcı beklemiyoruz.
Ah bir kedi olsan nasıl severdim seni.

Birlikte gittiğimiz o güzel sonbahar günü kız kardeşim küçük bir kırtasiye görünce içeri giriyor hemen. Yeldeğirmeni Mahallesi'nin tarihini anlatan bir kitap var mı diye sorup bana hediye alıyor. Abbasağa'da kapanan fırını hatırlatan, taze ekmek kokan sokağa çıkıyoruz. Çocukluk anılarımızı tek bir anlatıya dönüştüremeyiz, tamam, ama paralel kurgu ile yan yana akıtabilir miyiz acaba?









Tuzdan Kaide, Burak Çevik, 2018

Tuzdan Kaide kadınlara, mekânlara, durmaya ve harekete dair bir film. Filmi hikâyesiyle değil imgeleriyle hatırlıyoruz, tam da yönetmenin istediği biçimde. Filmin kendisi de imgelere dair zaten, farklı temsil biçimleri, fotoğraf kareleri, televizyon ekranları, ultrason görüntüleri. Senaryonun ve filmin ortaya çıkış hikâyesini anlattığı söyleşilerde ya da buna dair kendi yazdığı yazılarda hep aynı şeyi dile getirmiş Burak Çevik: Bir şiir, birkaç imge, filme hiç girmeyen bir çocukluk anısı, Bergson'un sinemanın illüzyondan ibaret olduğuna dair bir sözü, zamanda sabitlenmenin laneti... Filmin çıkış noktaları bunlar.[10]

Bir de belli ki mekânlar ve kadınlar, özellikle iki kadın. Kimi durağan kimi hareketli mekânlarda, kâh devinen kâh durağan iki kadın, birbirleriyle konuşan. Rahime benzer bir küvette sürekli dönerek devinen ve bir yandan kesik kesik konuşan, sevgili olduklarını tahmin ettiğimiz iki kadın (Zinnure Türe, Dila Yumurtacı). Bazen bir çöp kamyonunun önünde (Nazan Kesal, Nalan Kuruçim), bazen Haliç'te bir sandalda (Zinnure Türe, Esme Madra) yol alırken konuşan iki kadın. Tüm mekânlar *rahim-mekân* bir bakıma, iki kadın üzerine kapanan.[11]

Botanik bahçesinde (Banu Fotocan), televizyon tamircisinde (Nihal Koldaş), fotoğraf atölyesinde (Reyhan Özdilek) ya da bir kuşçuda (Elit İşcan) kadınlar, sırtı hep bize dönük bir kadınla konuşan. Kadınların adları yok, mekânlarla hatırlıyoruz onları. Ritmik hareketlerle tanımlanan mekânlarla hikâyeleri birbirine bazen bağlanıyor, bazen bağlanmıyor; aralarında bazen bir soru, bazen bir nesne bağlantı niyetine, bazen yalnızca bir çizim, ipucu olsun diye. Sevgili olduklarını tahmin ettiğimiz iki kadının buğulu bir camın

ardından gördüğümüz neon ışıklı o tuhaf kafedeki ayrılık sahnesi böyle. Öncesinde bir kırık kalp çizimi görmesek o sahnenin bir aşkın sonu olduğunu belki de anlamazdık. Sahnenin duygusu değişmezdi, ama o sahneyi anlatının bütününe bağlamakta zorlanırdık.

Çoğu mekânda bize sırtı dönük duran ve hep ikizini arayan kadın (Zinnure Türe) hikâyeyi aynı soruyla bir yere kadar sürüklüyor, ama sonuna kadar değil. İkili konuşmalardan hikâyeye ve ana karaktere dair en çok ipucu verenlere sandal yolculukları sırasında tanık oluyoruz. "Üstündeki güzelmiş abla," diyor sandalcı bir seferinde. "Annemden kaldı," diyor kadın ve ekliyor: "Seninki de güzelmiş." "Babamdan kaldı," diyor sandalcı. Bu konuşma bize ne kadar tekil ve benzersiz olduğumuzu düşünürsek düşünelim, bunun yanılsama olabileceğini, sonuçta belki de hiç benzemek istemediğimiz annelerimizin ve babalarımızın birer kopyasına dönüşmekten kaçamayacağımızı hissettiriyor. Suya batıp çıkan küreğin ritmine kaptırıyoruz kendimizi.

Arka planda çürüyüp giden şehrin silueti. Manaki kardeşlerin sinema tarihinin ilk kaydırma planlarından biri kabul edilen Kasımpaşa'daki Tersane-i Amire'yi bir baştan öbürüne tarayıp giden görüntülerini hatırlatıyor.[12] Manaki kardeşlerin çekiminden bu yana aradaki yüz yıldan fazla zamanda en az beş kuşak gelip geçmiş bu mekânlardan, ölüp giden annelerin ve babaların giysileri gibi, şehir de hâlâ ve yine orada, çürüyor da olsa, terk edilmiş de olsa, uzanıp gidiyor kıyı boyunca. Ne işle uğraştığını bu yolculuklardan birinde söylüyor ikizini arayan kadın sandalcıya: "Yarı-zamanlı bir vampirim ben. Geri kalan zamanımda da insanların kalplerini kırıyorum."

Bazen çoklu oluyor kadınlar ama aralarındaki ilişki aslında yine ikili. İkizini arayan sonunda onunla buluştuğunda arka planda başka kadınlar da var, fakat ön planda konuşan yine iki kadın. Biri ölümsüz, öbürü ölümlü, biri doğurmak, öbürü ölmek üzere. Ölmek üzere olanın (Ayşe Demirel) içini dökmesi, iki kız kardeşin zamanda sabitlenmiş olmakla zamanı yaşayarak geçirmiş olmaya dair hesaplaşması. Geçmişte yine gelmişler buraya ama mekâna dair güzel anıları var mı yok mu, bilmiyoruz. Onlara dair geçmişi zamanda donmuş haliyle izliyoruz, bir piknikten fotoğraf kareleri ve ses ka-



yıtları. Yine ikisi arasındaki konuşmalar, ikisinin de genç olduğu, ufkun uzak, hayallerin yakın göründüğü.

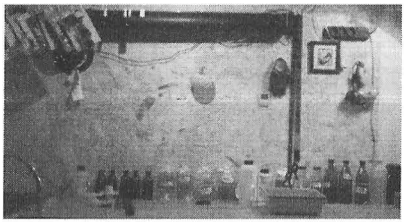
Bir seferinde üçlü oluyor kadınlar, aralarındaki ilişki yine ikili, masa tenisi oynayanlar ile onlarla kolonun öbür yanındaki tek kadın arasında. Mekânı ikiye bölen kolonun bir yanında iki kadın (Pelin Hatunoğlu, Gönül Koyun) masa tenisi oynarken, öbür yanında ikizini arayan kadın. Arka duvarda bir şahmeran. İkize dair yine ipucu yok. Yine bir çıkmaz sokak duygusu. Topu düşürmeden monoton bir ritimle oynanan oyun, ikizini arayanın "hamileyim" demesiyle birden kesintiye uğruyor. Top yere düşüp zıplayarak uzaklaşıyor.

Seyirci olarak biz de ilk kez öğreniyoruz kadının hamile olduğunu. En baştaki hamile beden çizimi ve üst ses o zaman anlam kazanıyor: "Benim bir geçmişim yok, benim bir geleceğim yok. Ben bir kalp atımıyım. Bir beden içinde, başka bir beden. Bir kalp atımının ekosu." İkizini arama, küvette sevgiliye ilk kez bir kız kardeşten söz etme ve sevgiliden ayrılma sahneleri şimdi başka katmanlar kazanıyor gözümüzde. İzleyici olarak anlatıya dahil olduğumuzu hissediyoruz. Topun kolonun bir yanından öbür yanına zıplayarak geçip gitmesi filmin bir kırılma ânı bu yüzden. İlk kez bir iletişim ümidi.



Burak Çevik ve filmin sanat yönetmenlerinden Dilşad Aladağ ile film üzerine yaptığımız söyleşide bu sahne öne çıkıyor.[13] "Ritimsel bir şey," diyor Burak. "Cihangir'de bir alt kata masa tenisi koymuşlardı, inip orada oynadım. İleri geri bir hareket, derinlemesine. Buna dik açıyla bir sağ-sol hareketini sinema olarak düşünmek heyecan vericiydi; filmdeki sahnede topun mekânda derinlemesine ileri-geri hareketiyle diyalogların sağ-sol hareketinde bu var. Kolonun bir yanından öbür yanına. Sahneyi çekmek için bir hangarda set inşa ettik. O hangarın arka planına bir şahmeran çizdik. Motif olarak hep kullanmak istediğim bir şeydi. Bir tercihti. Ortadaki kolonu sonradan yaptık. Cihangir'deki mekânı nasıl hatırlıyorsam öyle. Oradaki diyalog da şöyle: Kadının ikizini tanıyorlar ama bunu tanıyan yok. Ritmik giden bir şey hamileyim lafıyla kesiliyor. Hem görsel ritim, hem de sesle. İkisi de var, filmin başından sonuna. En başta kalp atışı. İki kadının küvetteki dönüşü. Küreğin suya dalıp çıkması. Film mağarada başlayıp mağarada bitiyor. Kalp atışıyla başlayıp rüzgârın sesiyle bitiyor. Mağaradan önce çöplük var, ama geniş plan, ferah. Film boyunca alttan alta hep aynı soru: Bu dünyaya birini getirebilir miyiz? Farklı temsil biçimleriyle de olsa soru hep sürüyor. Cevabı yok. Batıda film bir aydınlanmayla bitiyor. Doğuya gidince sonunda kurduğu yapıyı kırma cesareti de var. Sonu açık kalıyor."





Burak Çevik'i çok uzun süredir tanıyor olmanın ve sinema yolculuğunun uzunca bir bölümüne tanıklık etmiş olmanın getirdiği hassasiyetle dinliyorum onu. Söylemediği şeylere dair yorumlarımı ona yüklememek, tahminlerimi onun ağzındanmış gibi dile getirmemek için çok dikkatli olma endişesiyle tedirginim. Cümlelerinin de imgeleri gibi tekil tınıları var, birbirleriyle ilişkilerinden bağımsız olarak da yaşıyorlar. Onları ille de başı sonu belli hale getirmemek, bir mantık dizinine sokmamak için çaba harcamam gerekiyor.

Yine de filmi ve Çevik'in sözlerini kavramsal bir çerçeveye oturtmaktan kendimi alamıyorum. *Tuzdan Kaide*'nin ritmi, hep suyla ilintili oluşu ve doğurganlığa referansı Kristeva'nın *semiyotik kora* diye adlandırdığı söz ötesi varoluşa dair bir sezgiyi, *rahim-mekân* ile özdeşleşen ve *sembolik* olandan farklılaşan bir varoluş biçimini yansıtıyor (Kristeva 2002: 10, 258-260). Filmde adıyla (Cemal) anılan tek kişinin bir erkek olması ve kendisinden yalnızca çöp kamyonunda üçüncü kez anlatılan rüyada söz edilmesi sembolik (dile dair) olanın filmdeki "atık" (*abject*) konumuna da işaret ediyor olabilir mi? Kristeva'nın Arendt'i yeniden düşünerek kavramsallaştırdığı çerçeveden yola çıkan *İsyankâr Şehir*'in Çevik'in filminden ilham almış olması ve o filmle sona ermesi bir tesadüf mü, yoksa hem filmin, hem kitabın belkemiğini oluşturan doğurganlık temasıyla ilintili mi?

Tuzdan Kaide'de erkekler iki kez ses olarak varlar, telesekreter kaydında ve iki kız kardeşin buluştuğu mekândaki piyanist şantörün şarkısında. Sonra bir kez jinekologda ceninin babasına, daha doğrusu babanın kan grubuna dair bir soru var, ki ona birazdan değineceğim. Erkeklerin varlığını esas olarak filmin sonunda, evli sevgili Cemal'in çöp kamyonunda geçen adıyla hatırlıyoruz. Bu hal filmin



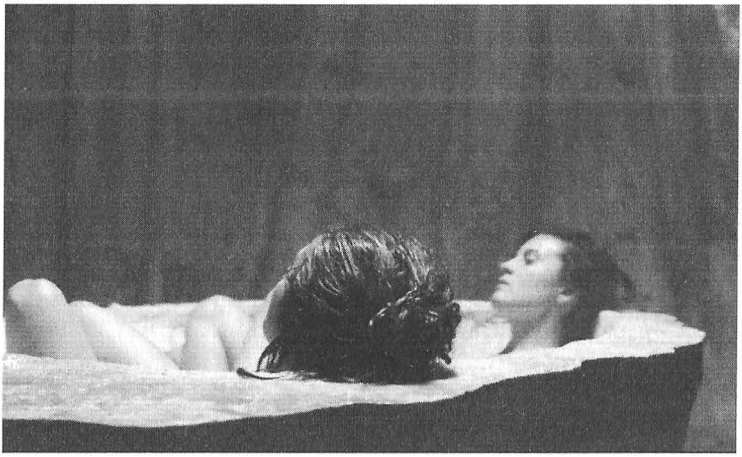


tüm evrenini bir mahrem-isyan olarak okumamıza da elveriyor. Kadınların nesneleştirilip anlatı dünyası dışına atıldığı bütün bir yazılı tarihi ve *sembolik* olanın üstünlüğüne dair tüm insanlık hikâyesini tersine çeviren, *semiyotik* açıdan yeniden kurgulayan oyunbaz bir yapboz gibi görebiliyoruz filmi.

Bunları heyecanla yazarken, bir yandan da Çevik'in filmine yakıştırdığım bu kavramsal çerçeveyi hayretle karşılayan bakışını hayal edebiliyorum. Bu bakış aramızda kimi zaman gerilimli, kimi zaman sakin ama her zaman bir merak unsurunu barındırarak seyretmiş olan ilişkinin yeni bir evresine geçmek üzere olduğumuzu da hissettiriyor bana. Bu kitabın asıl amacı belki de bu. Benim eğitmen konumundan usulca gözleyen konumuna geçmeme bir not düşmek, geçişi daha az sancılı hale getirmek.

Şehrin İtirazı'nı okumuş olanlar o kitabın yine Burak Çevik'in bir filmiyle, Gezi direnişi sırasında yaptığı *8 Haziran*'la bittiğini hatırlayacaklardır (Çiçekoğlu 2015: 130-31). Burak'la hikâyelerimizin birbirine karışmış olması yazarken kendi düşüncelerimi ona mal etmeme konusunda aşırı bir titizlik gerektiriyor. Oysa bazen, hatta çoğu zaman alabildiğine farklı yerlerdeyiz sinemaya dair. Ama onun imgelerinin öyle bir büyüsü var ki, bana alışkın olduğum mantık çerçevesinde düşündüklerimi unutturabiliyor. Klasik hikâye anlatımının kurallarını, senaryo yazarken ve senaryo yazımına dair ders anlatırken söylediklerimi, onun deyimiyle sonu aydınlanmayla biten Batılı düşünce kalıplarımı, hepsini askıya alabiliyorum ve onun saniyede 24 kere duran karelerine eşlik eden tekinsiz seslere takılıp bilmediğim dünyalara giderek kendi içimde tanımadığım köşeleri kurcalayabiliyorum.

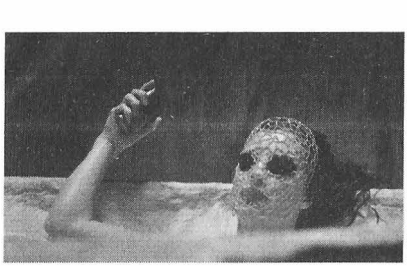
Burak'ın amacı belki tam olarak bu. İmgelerle bizi kibrimizden



uzaklaştırmak. Bildiğimizi sandığımız şeylerin bilmediklerimiz yanında ne kadar tali olduğunu hissettirmek. Ölümle çok erken tanışmanın sonucu olabilir mi bu? Belki. Belki de zaten böylesine derinlikli bir dünyası olacaktı. Nasıl bilebiliriz ki?

Burak Çevik'i ilk olarak henüz 17 yaşında bir lise öğrencisiyken çektiği *Beklerken* (2010) filmiyle tanımış, ölmekte olan birine kamerasını yaklaştırma cesaretini, ölümle hayat arasındaki zar gibi ince geçişkenliği, ayrıntıları, sesleri ve nesneleri hissettirmekteki becerisini hayret ve hayranlıkla izlemiştim. Zaman içinde bu yetenekleri belki olgunlaşacak, belki de yitip gidecekti. *Tuzdan Kaide* ilk rotayı izlediğini kanıtladı. Yine ölmekte olan biri, onu arayan ikizi, ve neyse ki filmin başında ve sonundaki dış sesinden dinlediğimiz, bir kalp atımından, ve beden içinde bir bedenden bir gözlemciye dönüştüğünü tahmin ettiğimiz yeni doğan. Hikâye anlatan. Hayata dair bir hikâye, ölüme sıkışmayan.

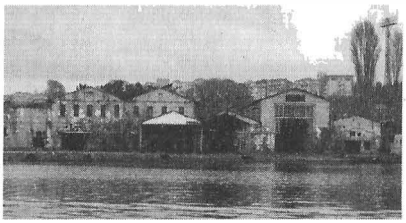
Tuzdan Kaide'de beni kendine çeken iki kız kardeşin hikâyesi olması mı? Sırf kadınlar üzerinden ilerlemesi mi? Bütün karanlık mekânlarına rağmen çöplükteki o geniş final planından edindiğim ferahlık duygusu mu? Hamile kadına babanın kan grubunu sorduğunda bilmiyorum cevabını alan ve sakince "o zaman testler yapmamız gerekecek" diyen o şahane jinekolog (Kübra Irmak) mu? Son-



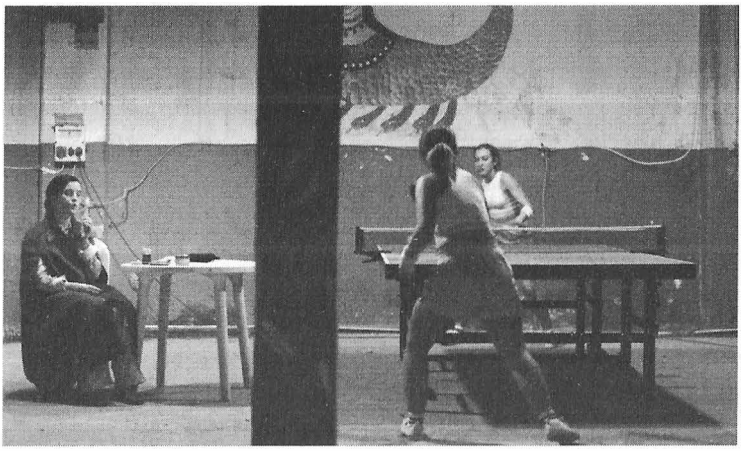
daki rüzgârın sesi mi? Her şeye rağmen bir doğum hali ve sabahla bitmesi, kadının bu dünyaya birini getirmeye cesaret etmiş olması, hikâyeyi yeni doğanın sesinden dinlediğimiz izlenimi... ya da benim baktığım yerden, bu kitabın teması olan doğumluluk üzerine bir film olması...

Yoksa bunların hiçbiri değil de, çizimleriyle filme kattığı anlam bütünlüğüne hayran kaldığım Dilşad Aladağ'la ortak bir mimarlık geçmişi paylaşıyor olmamız ve analitik düşünme biçiminin her şeye rağmen filmin hikâyesini anlaşılır kıldığına dair bir kibir mi? Belki hepsi, belki de hiçbiri, ve büyük ihtimalle sadece filmin açıklanamaz etkisinin Burak Çevik'in benzersiz sinema duygusundan, özellikle sinema ile mekân arasında kurduğu köprüden kaynaklanıyor olması.

Anlatıya dair farklı bakış açılarına sahip olduğumuzu sanırken ve bizi bu filmde buluşturanın ne olduğunu düşünürken dönüp dolaşıp sinemaya yansıyan mekân duygusuna geri geliyorum. Hele o boş mekânlar sekansı: Önce kadınlarla tanımlandığını sandığımız mekânları sonra boş olarak gördüğümüz ve aslında kadınların geçici, mekânların kalıcı olduğunu hissettiğimiz o unutulmaz sekans. *Tuzdan Kaide* kadınlardan da çok mekânlara dair bir film, mağaray-





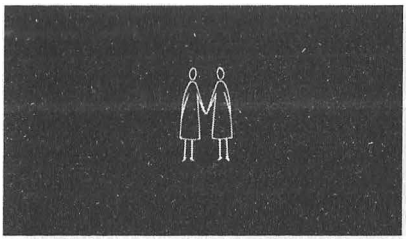


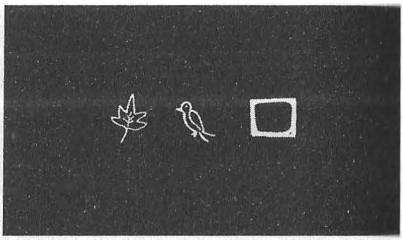
la başlayıp mağarayla biten. Yolu çürümüş şehirlerden geçen ve kendini tüketen, başladığı noktaya dönen insanlığa dair bir hikâye gibi de okuyabiliriz filmi, erkeksiz bir dünyada bir yeni doğanın hikâyesini anlatmaktan başka beklentisi olmayan bir ilk film gibi de.

Dilşad Aladağ'la Burak Çevik'in alışılmış anlatı kalıplarını yıkmak üzere çıktığı yolculuğun sezgisel bir ritim duygusu ve mekânlar üzerinden su gibi akıp giden bir bütünlüğü baştan beri taşıdığını, ancak kendisinin bunun sonradan farkına varıp filmi o izlek üzerinden bağlamayı kabullendiğini konuşuyoruz. O noktaya gelindiğinde mekânların karakterleri yansıtıyor olmaları tesadüf değil kuşkusuz. Filmin mekânlarıyla o mekânlarda gördüğümüz kadınların ilişkisine dair diyor ki Aladağ: "Nasıl evcil hayvanlarla sahipleri arasında giderek fiziksel bir benzerlik oluşursa, bu filmdeki mekânlarla kadınlar arasında da benzer bir ilişki var. Mesela botanik bahçesi za-







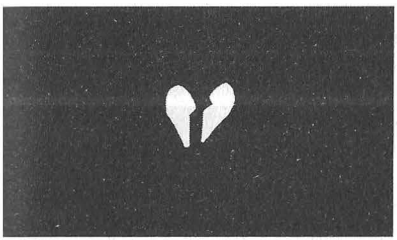


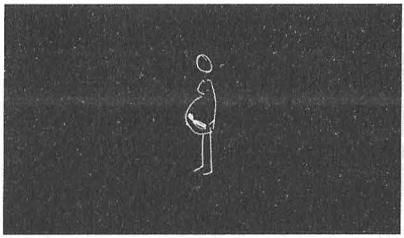
man dışı, tuhaf bir mekân, oradaki kadın da öyle. Fotoğraf atölyesinin ışığı ile punk fotoğrafçı, konuşurken bir yandan sürekli elindeki banyo tankını sallaması..." Kuşçuda konuşan kadının kendisinin de hafif ve sanki ağırlıksız olması, televizyon tamircisindekinin ise tam tersine görmüş geçirmiş ve oturaklı hali... diye ekliyorum zihnimden.

Filmdeki kadınların hep zıtlıklar üzerinden, ama Aristo'dan gelen dramatik çatışmadan çok birbirini bütünleyen, Doğu felsefesinin *yin-yang* anlayışına yakın bir birliktelikle tanımlandığını söyleyebilir miyiz? Özellikle de filmin anlatı aksını bir noktaya kadar taşıyan biri ölümlü, öbürü ölümsüz iki kız kardeş arasındaki ilişki açısından? Kaybolmuş bir kız kardeşi aramak kendi içinde yitirdiği öteki kendini, ya da suretini aramak değil mi aslında?

Aladağ benim kişisel sorularımı filmin diliyle yanıtlıyor: "Aslında Zinnure'nin karakterinin de bir zamanlar kuşçu gibi hafif olduğunu ses kayıtlarından, televizyoncu kadar görmüş geçirmişliğini ağırlığından ve konuşmalarından, botanikçiye has tuhaflığını ansızın ortaya çıkan mizahi üslubundan sezebiliyoruz. Zinnure, konuştuğu tüm karakterlerin karşısında bir taş gibi dursa dahi, filmi kurcalayınca karakterlerle kurduğu ince bağlara dair izler bulabiliyoruz. Bu durum da *ying-yang* halini yaratıyor olabilir mi?"

Filmin fotoğrafa ve surete dair bölümü, Aladağ'ın bir çizimiyle, el ele tutuşmuş ikiz kız kardeşle açılıyor. Fotoğrafçının donuk bir sesle yaptığı teknik açıklamayla kırmızı ışıklı karanlık odaya giriyoruz: "Önce geliştiriciyi tanka döküyoruz, kapağını kapatıyoruz, sonra da bir süre boyunca şöyle daire çizdiriyoruz tanka, böylece film üzerinde kalması muhtemel hava kabarcıklarından kurtuluyo-

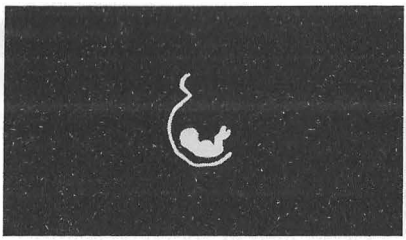


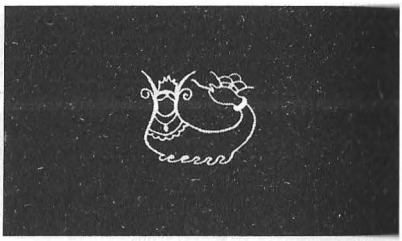


ruz. Bu işleme geliştirme işlemi denir." Yarı zamanlı vampirimiz bu açıklamaya cevaben Lut kavminin hikâyesini anlatmaya başlıyor. Ve hikâye bittiğinde diyor ki: "Anlayacağın güzelim, en büyük lanet bir insanı zamanda sabitlemektir. Senin fotoğrafta yaptığını Allah Lut'un karısına yaptı." Sonra da banyo edilmiş siyah beyaz negatiflerden yıllar önce kız kardeşiyle gittikleri bir pikniğin görüntülerine bakmaya başlıyor.

Piknikte yaptığı ses kaydı görüntülerin üzerine düştüğünde iki kız kardeş arasında anne ve babanın ilgisi üzerinden süren rekabetin ayrıntılarını duyacağız. Kayıp olan, ikizine haber vermeden annesiyle pazara giden, sonradan uzağa gidecek ve annesini çok üzecek olan kız kardeş. Ama ona sorarsanız, her şeye sahip olan asıl öbürü: "Babam raftan oyuncak alacağı zaman dönüp sana bakardı, bana değil," diyecek son hesaplaşma sırasında ölümsüz ikizine. Aynı hanede birbirine değmeden akıp giden anlatılar.

Tuzdan Kaide'nin sıradışı yanı tüm rahim-mekânlarına karşın, bizi haneye sıkıştırmayıp şehre çıkarması. Kâh bir sandalla Haliç'te çürüyen binalara, kâh bir çöp kamyonuyla şehrin atıklarının dökülduğü alana. Yarı-zamanlı hamile vampir doğuma giderken biz onu değil de bir atığı izleyelim, diye sürmüş hikâye. Çöp kamyonunda oturan kadınlar konuşsun, biz aynı rüyayı üçüncü kez dinleyelim. Aynı rüyanın üçüncü kez anlatıldığını duyduğumuzda aslında tüm farklarımıza karşın hep aynı rüyayı gördüğümüzü, aynı rüyada değişen tek şeyin bembeyaz bir odada duvarlara asılı çerçevelerin içindeki fotoğraflarda yüzü, kolları, burnu, gözleri, ağzı görünen kişi olduğunu hatırlayalım. Sonra bütün ışıklar sönsün. Bize anlatılan tüm rüyalarda olduğu gibi bütün şehir karanlığa gömülsün. Biz çöp





kamyonunun durmadan yanıp sönen ışığında sabahı bekleyelim.

Tuzdan Kaide'nin çeşit çeşit kadın karakterlerinin kendi hikâyelerinin öznesi oldukları yolculuk, yeni doğanın önce bir başka beden içinde zamansız bir kalp atımı, sonra rüzgâra karışan bir ses olarak bizi gezdirdiği o uzun yolculuk sona ererken, sonunda ateşböceklerinin cırcır böceği sesi çıkardıkları o tuhaf rüyadan uyanmış gibi oluyoruz. Şimdi, uyanınca bu rüyayı nasıl anlatacağımıza dair bir son söz lazım kitaba, kendi anlatısını bozmayı da göze alan. Bunu ancak bir vapur yolculuğuyla yapabiliriz, su içinde bir rahim-mekânda, şehre uzaktan bakan.

Ada Vapuru

2016 Haziran ayı ortalarında bir metrobüste başlayan yolculuğu 2018 Kasım ayının ortasında, 15 Kasım Çarşamba günü bir vapur yolculuğuyla noktalamak üzere Dilşad Aladağ ile Bostancı Vapur İskelesi'nde buluşuyoruz. Şehir hatlarının o güzelim vapurlarından birine değil de, bir özel şirkete ait motorlardan birine denk geliyoruz. Kötü tasarıma, tuvalet kokusuna, motor gürültüsüne takılıp keyfimiz kaçmasın diye birkaç kez yer değiştiriyoruz.

İyileşmeyen bir gençlik hastalığı olarak mimarlığa dair sohbetimiz böyle açılıyor. Hayatı yeni baştan tasarlamak üzere yetişince mesleği icra etmesek bile içine girdiğimiz her mekâna ve tanıştığımız her insana aynı eleştirel bakışla bakmamıza neden olan Aydınlanma ürünü o burnu büyük formasyon. Ne kadar dönüştürmeye çalışırsak çalışalım, içimizde bir yerlerden filizlenip bizi inceden inceye ele geçirme hevesini hiç yitirmeyen o mükemmeliyetçi tasarım anlayışı. Alternatifi ne? Popülizmle kirlenmiş, iyice kalabalıklaşmış, pejmürde ve pespaye hale gelmiş bir çevre mi? Ada'ya gitmek kurtuluş mu? Gidiş gelişlerdeki bu motorlar, nereye gitsek çirkinlikten kurtulamayacağımızı hatırlatmak için mi?

Burak Çevik'in *Tuzdan Kaide* söyleşilerinden birinde zamanla estetik anlayışların zaten değişeceğine, çevreye güzel çirkin ayrımı yapmadan bakma pratiğine sahip olmak gerektiğine dair söylediklerini hatırlıyoruz. Biz, mimarlık eğitimi almış olanlar, o kadar geniş ve o kadar kucaklayıcı olabilir miyiz? Olmalı mıyız? Giderek uzaklaşan çirkin şehir siluetine bakarken yansız kalmamız mümkün mü?

Filmin içindeki sahne atıldığı için yalnız afişte kullanılan *Toz Bezi*'ne dair görüntüyü hatırlıyorum: Ada vapurunda iki kadın, temizlikten dönüyorlar. Kullanılmayan sahnenin diyaloglarını aktarıyorum





Dilşad'a. Nesrin şehre bakıp "İnşallah bir deprem olur da yıkılır gider bu şehir," derken Hatun, "Tövbe de," diye susturuyor onu. Yan yana iki kadın imgesinin kitabın içinden bir su gibi akıp gittiğini, *Tuzdan Kaide* için çizdiği el ele tutuşmuş iki kız kardeş deseninin bu kitap boyunca süren yolculuğu da anlattığını söylüyor Dilşad. Seviniyorum.

Tek başıma dönüş yolunda bu yorumu hatırlayıp ondan güç alacağımı henüz bilmiyorum. Ada dönüşünde televizyonda California'daki yangını gören kel, göbekli orta yaşlı bir adam yanındaki daha genç bıyıklı olana "hepsi yanarlar inşallah" diyecek. Önlerinde yere koydukları kocaman bir alet çantası. Tamire gitmiş olmalılar, aynen Hatun'la Nesrin'in temizliğe gittikleri gibi. Yanındaki ona "Tövbe de" demiyor, ben üstlenmek zorunda kalıyorum o görevi ve soruyorum: "Kötü niyet dönüp söyleyene geri gelir, niye öyle dedin?" Tavizsiz devam ediyor: "Beter olsunlar, sen onların yaptığını biliyor musun?" "Kim onlar, nereden biliyorsun, tanıyor musun?" "Amerikalı di mi, gebersin hepsi." Adamın bu saldırgan tavrını erkeklik krizi olarak algılayıp adını koyabildiğim için sakinleşmem iki ayımı alacak. 2019'un Ocak ortalarında kitabın görsellerini yaparken Dilşad'ın önerisiyle yan yana koymayı akıl ettiğimiz iki görüntü sayesinde: Birinde İstanbul'un çeperinden şehre uzaktan bakan Halil'in hüznü, öbürü de Aysel'in evinde duvara vazolar atıp parçalamış İrfan'ın hırsını alamayıp terastan bütün şehre öfkeyle bağıran saldırgan çaresizliği.

Şimdilik hâlâ ada vapurundayım. "Mahrem-isyan özünde tam buna karşı," diyor Dilşad'ın hayali sesi, "çizimdeki gibi, iki kadının birbirine

destek vermesi, nefret söylemine kapılmamak için yan yana durması". Hatun'la Nesrin ada vapurunda yan yana. *Kaygı*'nın unutmaya direnen Hasret'i, *Mustang*'in Petek Hanım'a haddini bildiren Lale'si, *Nefesim Kesilene Kadar*'ın babasına yeter diyen Serap'ı, *Kasap Havası*'nın meyhanede baş başa rakı içen Leyla ve Mehtap'ı, hatta *Taksim Hold'em* filminden kaçıp kurtulmuş Defne ve Aslı, bir de *Tuzdan Kaide*'nin bütün isimsiz kadınları, şehre dönüş yolculuğunda hepsi yanımda.





Notlar

Başlarken

1. *Vesikalı Şehir* (Çiçekoğlu 2007) ve *Şehrin İtirazı: Gezi Direnişi Öncesi İstanbul Filmlerinde İsyan Eşiği* (Çiçekoğlu 2015) İstanbul filmlerini toplumsal cinsiyet ve mekân üzerinden okumayı deneyen metinlerden oluşuyor. İlk kitap 1950'lerden başlayarak şehrin erkek bilincinde ikiye bölünmüş kadın kimlikleriyle tanımlanmasına –evdeki kadının anne/eş/şefkat üçgenine karşılık sokaklarda gezen kadının fahişe/haz/orospu kimliği– odaklanırken, ikinci kitap ilkinin bıraktığı yerden başlayıp İstanbul'un 2000'li yılların sonundaki kentsel dönüşümle yaşadığı *şehir sıkıntısı* ile buna karşı toplumsal cinsiyet temelinde gelişen muhalefeti konu alıyor ve 2013 Gezi direnişiyle sonlanıyor.
2. Gezi direnişinin tarihçesini kısaca özetlersek: 27 Mayıs 2013'te Gezi Parkı'na giren iş makinelerini protesto amacıyla başlayan barışçıl oturma eylemi polisin göstericilerin çadırlarını yakmasıyla alevlenmiş ve binlerce İstanbullu kent hakkına sahip çıkmak için Gezi Parkı'na yürümüştü. Direniş sonucu 1 Haziran günü polis Taksim Meydanı'ndan çekilmiş ve Topçu Kışlası Projesi'nin dayanağı olan planlar İstanbul 1. İdare Mahkemesi tarafından 6 Haziran 2013 tarihinde iptal edilmişti. Haziran 2013'ün ilk iki haftası binlerce kişi Taksim'de nöbet tuttu. Polis 15 Haziran'da Taksim'e geri geldi ve Gezi Parkı'na saldırdı. Bu arada 79 ilde düzenlenen eylemlere toplam 2.5 milyon kişi katılmış, polis saldırıları sonucu sekiz kişi öldürülmüş, 8163 kişi yaralanmıştı. bianet.org/bianet/siyaset/176000-erdogan-gezi-parki-na-topcu-kislasi-yapacagiz (erişim: 04.02.2017).
3. Korkman ve Açıkgöz bu kimliğin somutlaştığı patriyark rolünü, "İslamcı ve kabadayı erkekliklerini sentezleyen, hepimizin babası, abisi, kocası olmaya yeltenen ... saldırgan, uzlaşmaz, ve buyurgan" kişilikle tarif ediyorlardı. yesilgazete.org/blog/2013/06/10/tayyip%E2%80%99in-erkekligi-ve-direnisin-dili-zeynep-kurtulus-korkman-salih-can-aciksoz/ (erişim: 04.02.2017). Yorumun İngilizce versiyonunda ise Korkman ve Açıkgöz Gezi'nin yaratıcı feminist sloganlarından birini "Boş ol Tayyip, boş ol!" (Talaq Tayyip, talaq!) aktarıyor ve bunu Erdoğan'ın temsil ettiği patriyark rolüne

bir isyan olarak tanımlıyorlardı. everywheretaksim.net/jadaliyya-erdogans-masculinity-and-the-language-of-the-gezi-resistance/ (erişim: 04.02.2017). Patriyark rolünü ve Gezi'ye duyulan öfkeyi 15 Temmuz 2016 darbe girişiminin hemen ardından "İsteseler de istemeseler de Gezi'ye kışlayı yapacağız" vurgusunda bir kez daha görmek mümkündü. bianet.org/bianet/siyaset/176880-cumhurbaskani-isteseler-de-istemeseler-de-gezi-ye-kislayi-yapacagiz (erişim: 04.02.2017).

4. Haziran 2015 seçim sonuçlarıyla kadın milletvekili sayısı 550'de 97 ile Cumhuriyet tarihinin en yüksek oranına (%17.6) ulaşmış, Halkın Demokrasi Partisi HDP'deki kadın vekil oranı %40'ı bulmuştu. Ancak Haziran seçimleri geçersiz sayıldı ve Kasım 2015 seçimleriyle ibre tersine döndü. m.bianet.org/bianet/siyaset/168890-kadin-vekil-orani-dustu-43-ilden-sadece-erkek-vekil-cikti (erişim: 04.02.2017).

5. Mayıs 2018, Paris'te Mayıs 1968'de başlayan protestoların 50. yıldönümüydü. *Toplumsal Tarih* dergisinin "İsyan, Devrim, Özgürlük: 50 Yıl Sonra 1968" özel sayısında Ömer Turan'ın Fatmagül Berktay, Nadire Mater ve Masis Kürkçügil ile yaptığı söyleşi, iki kadın ve bir erkeğin davet edilmiş olmasına dair Mater'in esprisiyle başlıyor. Kadınların Türkiye'de 68 hareketindeki varlığının 50 yıl sonra da olsa nihayet kabulüne dair bu espri elbette bir gerçeği yansıtıyor. Fatmagül Berktay'ın vurguladığı gibi dünyadaki 1968'in üç ayağından (işçi sınıfının talepleri, toplumsal cinsiyet eşitliğine dair talepler ve hippi hareketi) en kalıcı ve sarsıcı olan kuşkusuz toplumsal cinsiyet açısından elde edilen özgürlükler (Turan 2018).

6. Söz konusu kitap *The Dubious Case of a Failed Coup Attempt: Militarism, Masculinities and July 15 in Turkey* (Çiçekoğlu ve Turan 2018) başlığıyla yayımlandı.

7. Dişil öznelik (*female agency*), "dişil öznellik" (*female subjectivity*) ve "dişil kimlik" (*female identity*) tanımlarını kategorik bir kadın erkek ayrımı temelinde yapmadığımı, her birimizin içinde var olan çoklu kimliklere atfen kullandığımı vurgulamalıyım. Bu açıdan *kadınsı* yerine *dişil* kavramını tercih ettim. *Dünyayı Bugünde Sevmek* kitabının son bölümünü "Kadınların Arendt'i"ne ayıran Fatmagül Berktay, Arendt'in neden kendini hiçbir zaman feminist olarak görmediğini açıklarken şöyle diyor: "Tek bir odağa saplanıp kalmak, insanın düşüncesini ister istemez soyutlamalara, genellemelere yöneltir; bu da kişiyi özgül durumların çeşitliliğini, ya da Arendt'in deyişiyle 'dünyanın çoğulluğunu' kavramaktan, 'genişlemiş bir zihne' sahip olmaktan uzaklaştırır" (Berktay 2012: 193). Berktay "Doğumluluk Mucizesi" başlığı altında Arendt'in en önemli iki kavramı olarak gördüğü doğumluluk ve çoğulluk kavramlarını tartışırken feminist yazarların Arendt'e dair yorumlarına da yer veriyor. Arendt'in doğumluluğa verdiği değeri "fallosantrik" olarak eleştiren ya da salt kadınlık konu-

mundan yorumlayıp öven ve birbirine karşıt gibi duran iki okumanın da Arendt'in yapıtını toplumsal cinsiyetin kutuplaştırılmış ikici mantığına indirgediğini söylemenin mümkün olduğuna dikkat çekiyor (239-41). Kendisi feminizmle arasına mesafe koymuş olmasına rağmen, kimi zaman eleştirilerin hedefi olarak, kimi zaman da bir referans noktası olarak Arendt toplumsal cinsiyetle ilgili tartışmaların odağında yer almaya devam ediyor. Örneğin Julian Honkasalo *Sisterhood, Natality, Queer: Reframing Feminist Interpretations of Hannah Arendt* (Kız Kardeşlik, Doğumluluk, Kuir: Hannah Arendt'in Feminist Yorumlarını Yorumlamak) başlıklı yayımlanmamış doktora tezinde 1990 öncesi *kız kardeşlik* bağlamında eleştirilen Arendt'in daha sonra feminist literatürde kazandığı ağırlıkla ilgili olarak Adriana Cavarero (1990) ve Julia Kristeva'nın (1999) doğumluluk kavramının özünde var olan dişil bakış açısına işaret eden yapıtlarının önemine işaret ediyor (Honkasolo 2016).

8. *Sight & Sound* (Ekim 2015) "Female Gaze" (Dişil Bakış) özel sayısı amacını şöyle açıklıyor: "*Female Gaze* projemiz resmi sinema tarihine kadın yönetmenleri tekrar dahil ederek bu tarihe meydan okumayı amaçlıyor. Ekim sayımızda unutulmuş veya gözardı edilmiş kadınların yönettiği ama gizli kalmış 100 çok değerli filmi ele alıyoruz." (Çeviri için Bülent Diken'e teşekkür ederim.)

9. *Kristeva in Focus: From Theory to Film Analysis* (Goodnow 2010), *Women and Turkish Cinema: Gender Politics, Cultural Identity and Representation* (Atakav 2013), *The Body and the Screen: Female Subjectivities in Contemporary Women's Cinema* (Ince 2017) kadınların sinemadaki varlığına, dişil bedenin farklılığına ve farkındalığına dair Patricia White'ın kitabının yanı sıra 2010'lu yıllarda yapılan İngilizce yayınlardan birkaçı. İstanbul Bilgi Üniversitesi Sinema ve Televizyon Bölümü'nde "Female Agency and Subjectivity in Film and Television" başlığıyla 2019'dan itibaren uzun soluklu bir konferans dizisi olarak planladığımız etkinliğe yapılan başvurulardaki yoğunluk ve çeşitlilik de aynı olguya işaret ediyor (ftv.conference, 2018).

10. Kristeva 1997'de "iktidarın içi boşalmış ve değerler çürümüşse neye isyan edebiliriz?" sorusuyla yola çıkıp ortaya attığı *mahrem-isyan* (*intimate revolt*) (Kristeva 2003: 4) kavramının Türkçesine Semih Sökmen'le birlikte karar verdik. *Intimate* sözcüğü nasıl mekânsal çağrışımıyla "iç" (*interior*) sıfatının en üstün derecesine (*superlative*) işaret eden Latince *intimus* sözcüğünden geliyorsa, mahrem sözcüğünün de yine mekânsal çağrışımıyla "iki dağ arasındaki yol," ya da hem kişinin hem hanenin "en hususi halleri" (Türkçe Osmanlıca Sözlük) gibi anlamları ve çağrışımları var. *Intimate* sözcüğünün Türkçesi için Gülbin Özdamar'ın "Intimate Revolt" sergi başlığının çevirisinde önerdiği "içten" sözcüğünü kullanmayı da düşündüm (Yılmaz 2009). Ancak Semih Sökmen'le birlikte "mahrem" söz-

cüğünün *intimate* kavramını, "mahremiyet" sözcüğünün ise *intimacy* kavramını daha iyi karşıladığına karar verdik. "Revolt" sözcüğü için ise Özdamar'ın önerdiği başkaldırı yerine isyanı tercih ettim. Tek kavram olarak algılanmasını kolaylaştırmak için *mahrem-isyan* şeklinde, yani arada tire ile kullanıyorum.

11. Benhabib'in Arendt'ten aktardığı alıntının çevirisi şöyle: "İçebakışın başardığı iki marifet var: gerçekte var olan durumu ruh halinin içinde eritmek ve aynı zamanda öznel olan her şeye bir nesnellik, kamusallık halesi katmak, pek enteresanmış gibi bir paye vermek. Ruh halinde mahrem olanla kamusal olan arasındaki sınır belirsiz hale gelir; mahremiyet kamusala çevrilir ve kamusal konular da ancak mahremin alanında deneyimlenir ve ifade edilir – ki, sonuç olarak dedikoduya dönüşür." Arendt, [1957] 1974, *Rahel Varnhagen: The Life of a Jewish Woman*, 21'den aktaran Benhabib 1996: 11.

12. Arendt-Heidegger aşkına dair pek çok kitap, oyun ve hatta opera yazıldı. Bu konuda yolu açan ve daha önce bilinmeyen yazışmalarından yararlanarak Arendt ile Heidegger'in yarım asrı aşkın ilişkilerine dair hayli yargılayıcı bir kitap yazan Elzbieta Ettinger'e dair, Wendy Stern'in benim de katıldığım yorumu şöyle: "Ettinger tarihin ima ettiklerinin peşine düşmüyor, kadın kahramanının duygularını da pek açığa çıkarmıyor. Arendt'i Heidegger'siz hayal etmek, ya da onunla hiç tanışmasaydı daha iyi olacağına inanmak zor" (Steiner 1995).

13. Kate Ince, 1949 kadar erken bir tarihte yayımlanan kitabıyla (*İkinci Cins*) bedenselliği olan dişi özne konusundaki katkısına rağmen, Sartre ile olan ilişkisi ve bu nedenle kendisini geride tutması nedeniyle Simone de Beauvoir'ın öneminin ancak 1980'lerde ona dair yazılanlarla öne çıktığını ayrıntılı olarak anlatıyor (Ince 2017: 3-11).

14. 1958'de yazdığı *İnsanlık Durumu*'nu Heidegger'e ithaf etmeye niyetlenen, yazdıklarının doğrudan Marburg günlerinden beslendiğini ve "hemen her açıdan her şeyi ona [Heidegger'e] borçlu olduğunu" belirten bir notla Heidegger'e yollayan ancak buz gibi bir sessizlikle karşılaşan Arendt'in buna dair Jaspers'e yazdığı mektubun sözleri şöyle: "Adımın kamusal alanda bilinir olmasını, kitaplar filan yazıyor olmamı katlanılmaz bulduğunu biliyorum. Kendimle ilgili ona neredeyse hep yalan söyledim, kitaplarım, adım yokmuş gibi ve deyim yerindeyse, onun yazdıklarıyla ilgili yorumlar hariç sanki üçe kadar saymasını bilmiyormuşum gibi davrandım. O zaman, üçe ve hatta bazen dörde kadar sayabildiğimi görmekten çok memnundu çünkü. Ama sonra bu kandırmacadan usandım ve burnuma yumruğu yedim" (Hannah Arendt-Karl Jaspers *Correspondence*, 457'den aktaran Wolin 2001: 51). Bu mektubu aktaran Richard Wolin'in kitabının başlığı "Heidegger'in Çocukları" (*Heidegger's Children*). Arendt'i de Hei-

degger'in "çocukları" arasında gören Richard Wolin Arendt'in Heidegger'e bağlılığını kastederek şöyle diyor: "Heidegger bu kör bağlılığı nasıl değerlendirdi? Üzücü, ama ilişkinin biçimine uygun biçimde, eski öğrencisi ve metresinin dünya çapında bir aydına dönüştüğünü psikolojik olarak algılamaktan âciz kaldı" (Wolin 2001: 51).

15. Kristeva "profesyonel düşünür" olmakla "eylem içinde olma"yı karşılaştırırken, ikincisinde "kadınlara has" bir yan görmekten kendini alamadığını söylüyor ve kadınların kendilerini "erkeklerin başarıyla rekabet ettikleri saf düşüncenin saplantılı kalelerine" hapsolmaktan kurtarmalarının "kendi bedenlerine ve diğer insanlarla ilişkilerine demir atmış" olmalarıyla muhtemel ilintisine işaret ediyor (Kristeva 2001: 3-4).

16. *Doğumluluk* kavramını *natalité* (fr.) ve *natality* (ing.) karşılığı olarak, Fatmagül Berktay'ın çevirisiyle kullanıyorum (Berktay 2012: 239). Bu kavram *İnsanlık Durumu*'nda (Arendt 2000: 37) ve *Kadın Dehası*'nda (Kristeva 2012: 26) "doğarlık (doğuyor olmak, doğmuş olmak)" şeklinde çevrilmiş.

17. Parekh Plato'nun ortaya koyduğu biçimiyle insanın "ölüme doğru" bir varlık oluşunun Arendt'e kadar hiç sorgulanmadığını, ancak Arendt'in doğumun mucizesine dikkat çektiğini vurgular (Parekh 1981: xi). Hatta Parekh, Berktay'ın da aktardığı gibi, "cinsiyetçi sayılmak pahasına" bunun [Arendt'in] kadın olmasıyla ilgili olup olmadığını düşünmekten kendini alıkoyamadığı söylemiştir (Parekh 1981: xi, Berktay 2012 içinde: 242). Berktay da Heideggerci anlamda ölümlülük ile Arendt'in *İnsanlık Durumu*'nda irdelediği anlamdaki doğumluluğun felsefi karşıtlığına işaret ederken modernist dönemde kadın ve erkek yazısı arasındaki farklara dair örnekleri çeşitlendirir (2012: 244-46).

1. ZAMANIN RUHU

1. "Kadın Yazarın Ölümüyle Büyülenme" başlıklı yazısında, Virginia Woolf'un yaşamından esinlenen *Hours* (Saatler, Stephen Daldry, 2002) filminin, yazarı intihar edecek bir kadın kahramana dönüştürmesine dair Erdede şöyle diyor: "Woolf önceleri romandaki ana karakteri, Mrs. Dalloway'i, öldürmeye karar verir. Sonrasında yeğenlerinin bahçesinde ölü olarak buldukları bir serçenin yanına uzanır. Bir süre serçeyi izler. Bu, film içinde sayıklamalara ara verilmiş en sakin anlardan biridir. Kararını değiştirir. Karakter hayatta kalacaktır, ölecek olan yazarın kendisidir" (Erdede 2018).

2. Özel alan ile kamusal alan arasındaki ayrım, *İnsanlık Durumu*'nun en önemli çıkış noktalarından biridir. Antik Yunan felsefesine göre insanın özel hayatı dışında ikinci ve politik bir hayat (*bios politikos*) yaşamasına imkân veren ve politik örgütlenmesinin mekânı olan şehir-devleti, merke-

zi hane (*oikia*) ve aile olan özel alandan farklı olmakla kalmayıp onun tam karşıtıdır (Arendt 1998: 24).

3. Avustralyalı komedyen Hannah Gadsby'nin 2018 Mayıs ayında New York'ta yaptığı *Nanette* başlıklı gösteriden uyarlanan Netflix programı Picasso'nun 50'li yaşlarındayken ergen bir kızla kurduğu cinsel ilişki üzerinden 20. yüzyılın "erkek dehası" mitini yerden yere vuruyor. Gösterilen tepkilerin çeşitliliği bu mitle yüzleşmenin ne kadar zor olduğuna dair örneklerle dolu (Donegan 2018).

4. Sokak filmlerindeki kadınlar ve melodram öğeleri üzerine yazan Patrice Petro bu filmlerin erkek bakış açısıyla yapıldığı şeklindeki teze karşı çıkarak toplumsal cinsiyete dair geleneksel temsil biçimini yıkan ve kadın cinselliğini görünür kılan örnekler üzerinden kadınlara dair farklı bir modernite tanımı getirir (Petro 1989). Benzer bir biçimde Jans B. Wager de sokak filmlerinin ve *film noir*'ın sadece erkek bakış açısından okunmasına karşı çıkar. Kadın izleyicinin ekrandaki baştan çıkarıcı kadın karakterlerle özdeşleştiğini ve bunun özgürleştirici bir rol oynadığını, ayrıca *femme fatale* karşıtı olarak eve sıkışmış kadın anlamında önerdiği *femme attrapée* tipinin de katmanlı okumalara açık olduğunu ileri sürer (Wager 1999: 13-16). *Asphalt* (Asfalt, Joe May, 1929) filminde pırlanta çalarken yakalanan Else (Betty Amann) karakterinin yakışıklı polis memuru Holk (Gustav Fröhlich) karakterini arzulaması ve başta karşı çıkıp direnen adamı ne yapıp edip sevişmeye ikna etmesi, ayrıca filmin daha sonra mutlu sona dönüşebilme ihtimali taşıyan muğlak finali, Wager'e göre sokak filmlerinin liberal bakış açısına bir örnek olarak okunabilir (Wager 1999: 52-66). Wager 1920'li yıllarda Weimar Almanyası'nda yapılan sokak filmlerinde "sokak kadınları"na reva görülen cezalarla, 1940'lı ve 50'li yıllardaki Hollywood yapımı *film noir* türü filmlerde *femmes fatale* karakterlerin neredeyse istisnasız olarak dehşet verici biçimde ölümle cezalandırılmaları arasındaki farka dikkat çeker ve bunun kaynağında ilkinin görece liberal, ikincisinin ise tutucu sosyal şartların sonucu olarak ortaya çıktığını vurgular (1999: 117-22).

5. "Gece gezen kadınlar" Tomris Uyar'ın *Gece Gezen Kızlar* öyküsüne ithafen *Vesikalı Şehir* (Çiçekoğlu 2007) kitabının son bölümünün başlığıdır.

6. Sezen Aksu, "İstanbul Yokmuş Bundan Başka", *Kayıp Şehir* dizisi için Yıldırım Türker'in sözleriyle (Medyatava 2012).

7. *Dişil öznelik* ve *dişil öznellik* kavramlarına dair düşünürken *Vesikalı Şehir* kitabını yazdığım 2007'den bu yana kendi öznelliğimin de değiştiğini görebiliyorum. Öznelliğin durağan bir hal değil, bir değişim olduğunu vurgulayan Anneke Smelik'e atıfla (2001: 3) yargılarımın süreç içinde daha nüanslı hale geldiğini söyleyebilirim. Bu bölümün ilk versiyonu olarak "Yeşilçam'da İstanbul: *Vesikalı Yarim*'den *Kayıp Şehir*'e" başlığıyla TFAYY

(Türkiye Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler) 2018 konferansında yaptığım sunum sonrasında *Vesikalı Yarim* filminin ve *Kayıp Şehir* dizisinin finallerini kıyaslayarak tekrar düşünmeme imkân sağlayan katkıları için Deniz Bayrakdar ve Ebru Thwaites Diken'e teşekkür ederim.

8. Söyleşiler Tomris Giritlioğlu ile 2 Nisan 2018 Pazartesi günü Fenerbahçe'de, Nisan Akman ile 15 Mayıs 2018 Salı günü Santralistanbul'da yapıldı.

9. Söyleşi sırasında Tomris Giritlioğlu'na Orhan Tekelioğlu'nun 7 Ekim 2012 tarihli *Radikal 2* yazısında işaret ettiği gibi proje tasarımında *Rocco ve Kardeşleri* (Visconti, 1960) filminden etkilenip etkilenmediğini sorma fırsatı da buldum. Giritlioğlu, projeyi hazırlarken filmden esinlenmediğini, geriye dönüp düşününce benzerliğin anne karakterinin aile içindeki rolüyle sınırlı olduğunu, konu ve karakterler itibarıyla bunun dışında benzerlik bulunmadığını söyledi.

2. ŞEHRE ÇIKMAK

1. Uluslararası basında çıkan yazılardan *Toz Bezi*'ni "Avrupa ve dünya sinemasını zengin bir malzemeyle canlandıran Türkiyeli yönetmenlerin dördüncü kuşağını" haber veren bir film olarak öven (Marco 2016), *Nefesim Kesilene Kadar* için "en çok görüntü yönetmeni Murat Tuncel'in kirli sokaklar ve gri gökyüzüyle örülü kentsel bir labirent olarak yansıttığı İstanbul'un çeperinde ayakta kalmaya çalışan bir işçinin portresi olarak hatırlanacak" (Mintzer 2015) şeklinde not düşen örnekleri anmak mümkün. *Mustang* için ise şu yoruma dikkat çekmek isterim: "Ergüven Türkiye sinema sahnesinde ümit veren yeni bir dişi ses. Aslında incelediği açıkça tiksinti veren kültürel çevre, kolayca yansıtabildiği evrensel ergen kız ruhuyla kıyaslandığında belki o kadar da etkileyici değil. Bu da *Mustang*'i bir kültürel eleştiriden ziyade çocukluğun gerçekten bitmeden zorla sona erdirilmesine dair acı-tatlı, çoğu zaman öfkeli bir ağıta dönüştürüyor" (Kiang 2015).

2. Rebecca Solnit'in *Man Explain Things to Me* (2014) kitabındaki gözlemlerinden esinlenerek feminist literatüre eklenen bir kavram olan *mansplaining* erkeklerin açıklama ayrıcalığını elde tutma çabasını ifade ediyor.

3. Her ikisi de Ali Ercivan'ın yazısına (Ercivan 2015) yapılan yorumlardan *mansplaining* eleştirisiyle yazılmış bir cevabı aktarıyorum:

> Bıyıklılar toplanmış kadınlar için, kadınlarla ilgili ve kadınlar tarafından yapılan filmi "eleştirmiş". Sizinkine "mansplaining" deniyor İngilizce'de. Filmin size çok "yabancı" gelmesi normal. Çünkü film kadınlık deneyimlerini anlatıyor. Ben izlerken o kadar kolay özdeşleştim

ki anlatamam. Benzeri pek çok olay yaşadığım ve tanık olduğum için her şey oldukça olağan ve doğal geldi. Ne kendi erkekliğinizle ne de eril düzenin sizi nasıl kayırdığıyla ilgilenmediğiniz, patriyarkayı sorgulama mecburiyetinde pek kalmadığınız için fark etmeden hayatınızı sürdürdüğünüz o kadar gerçek, o kadar ince detaylar vardı ki hayret ettim. Mesela babaanne eril şiddet uygulayıp patriyarkal normları kızlara dayatıyordu. Ancak bunu amcanın baskısı, amcanın şiddet uyguluyor olması, mahalle baskısı nedeniyle ve tabii patriyarkal ideolojiyi de içselleştirdiği (ötesini hayal edemediği) için, bir nevi "koruma" refleksiyle yapıyordu. Aynılarını bizim annelerimiz, teyzelerimiz, halalarımız vs. de yapıyorlar. Mesela çocuk istismarını görüyor, çocukları korumanın yolunu evlendirmekte buluyor, kendi oğlunu ihbar etmeyi düşünemiyor. Bu o kadar yaygın o kadar gerçek bir durum ki! Özetle, siz bu filmi zaten (pek fazla) beğenemezsiniz. Film mensubu olduğunuz egemen toplumsal cinsiyet kimliğinin pisliklerini ortaya döküyor. Bu filmi beğenmeniz için gerçekten patriyarkayı sorguluyor, kendi eril pratiklerinizi sorguluyor olmanız gerekir. Her erkeğin harcı değil.

4. Ali Ercivan'ın yazısına yapılan yorumlardan.

5. 19.08.2018 tarihinde Caddebostan'da yaptığımız söyleşi sırasında *Toz Bezi* ve *Nefesim Kesilene Kadar* filmlerine dair yapılan cinsiyetçi yorumlara dikkatimi çektiği için Emine Emel Balcı'ya teşekkür ederim. Örnek vermek gerekirse, Tuğçe Madayanti Dizici'nin *Toz Bezi* filmiyle ilgili yazdığı yazıda kullandığı üslubun (Dizici 2016) Hakan Sandal'ın işaret ettiği gibi "toplumsal cinsiyeti de sorunsallaştıran bir filmin kadın yönetmenine söylendiğinde" daha da sorunlu hale gelmesi (Sandal 2016) ya da *Nefesim Kesilene Kadar* filmine dair *Variety*, *Hollywood Reporter* ve *Screen Daily* gibi yayın organlarında yayınlanan eleştirilerin hem yönetmeni, hem de anlatıdaki kadın karakteri yargılayan –ve ekrandaki kadınlardan daha tahmin edilebilir hikâyeler bekledikleri izlenimini veren– cinsiyetçi tavırları gibi.

6. Kerem Akça 2016'da *Toz Bezi*'nin 35. İstanbul Film Festivali Ulusal Yarışma'da aldığı ödüller üzerine, Ali Ercivan'ın *Mustang* için yazdığı gibi "samimi durmama" tespitiyle şöyle yazdı: "Türkiye'deki sınıflar arası uçurumu ve ötekileştirme meselesini arka planına yerleştirirken samimi durmayan "Toz Bezi", sıradan ve eskimiş sosyal gerçekçi sinema metoduyla zafer elde eden filmlerden biri oldu. Ahu Öztürk'ün, Belmin Söylemez, Pelin Esmer, Deniz Akçay gibi sadece kamera arkasında durmayı yönetmenlik sanıp ödüle boğulan kadın sinemacılar arasına katılmasına şaşırmadık" (Akça 2016).

7. Weisberg (2015), Mintzer (2015) ve Fainaru (2015) sırasıyla *Variety*, *Hollywood Reporter* ve *Screen Daily*'de yayımlanan yazılarında filmin

yönetmenini benzer bir üslupla eleştirirken, Serap karakterinin başına gelenleri hak ettiğini ima ve hatta açıkça ifade ediyorlar.

8. *Nefesim Kesilene Kadar* filminin senarist-yönetmeni Emine Emel Balcı ile 19.08.2018 tarihinde Caddebostan'da, *Mustang* filminin yönetmeni ve (Alice Winocour ile birlikte) senaristi Deniz Gamze Ergüven ile 20.09. 2018'de skype üzerinden, *Toz Bezi* filminin senarist-yönetmeni Ahu Öztürk ve yapımcıları Çiğdem Mater ve Nesra Gürbüz ile 13.08.2018'de Tünel'de görüşmeler yaptım. *Toz Bezi* filmi için görüntü yönetmeni Murat Tuncel ve Emine Emel Balcı ile 30.08.2018'de ikinci kez Kızıltoprak'ta buluştuk.

9. Emine Emel Balcı *Gölün Kadınları* (2007) belgeselinde hem yönetmenlik, hem görüntü yönetmenliği yaptıktan sonra *Ich Liebe Dich* (Seni Seviyorum, 2012) belgeselinde Murat Tuncel'le çalıştığını ve sonrasında ekip olarak birlikte devam ettiklerini anlattı.

10. 2014'te Bursa'daki bir bayramlaşma töreninde Arınç'ın sarf ettiği sözler hayli tepki çekmiş ve tartışma yaratmıştı (*Birgün* 2014).

11. Duygu Aytaç bu konuyu mükemmel dile getirdi, erkeklerin yaptığı taşra güzellemesinin ve İstanbul'a gelişlerin hep erkek gözüyle anlatılmasının ilk kez Ergüven'in filmiyle kırıldığını yazdı: "Neredeyse tamamı Karadeniz'in bir köyünde geçen Mustang'in en çarpıcı yanı nihayet –belki de Türk sinemasında ilk kez– büyük şehre, İstanbul'a hakkını vermesi. Sonunda biri şunu demeyi akıl edebiliyor: "Benim burada gırtlağıma basılırken ne ağacı, ne yaylası, ne cenneti? Cennet özgür olduğum yerdir ve burada özgür değilim" (Aytaç 2016).

12. Bu konuyu Deniz Gamze Ergüven'le bağımı kuran, filmin oyuncularından Elit İşcan kanalıyla biliyorum. Bu vesileyle İşcan'a teşekkür ediyorum.

13. Gülsuyu için Erdoğan Yıldız ve Oda Projesi'nin 2009'da başlattıkları bir araştırma projesi sonucu yayımlanan *Kendi Sesinden Gülsuyu-Gülensu* (Yıldız, Oda Projesi 2013) kitabı ve Oda Projesi'nin bloğu (odaprojesi.blogspot.com) mahallenin geçmişten gelen direniş birikimini ve filmde gördüğümüz duvar afişleri ve sloganların çizdiği arka planı anlamamıza katkı sağlayacaktır.

14. Mustafa Koca filmin İstanbul'a dair düşündürdüklerini şöyle özetlemiş: "İstanbul denince akıllara kıvrılarak akan Boğaz, o yüzyıllara tanıklık etmiş suların kenarında kurulmuş ve bugün varlıklının kalesi hâline gelmiş tarihi köyler gelir elbet. Böyle hatırladığımız sürece bu şehir, hep dünyanın en nadide kenti olmaya aday gönüllerimizde. Peki ya birbiri üstüne binmiş gecekondularıyla, Anadolu'nun dört bir yanından yaşayabilmek adına topraklarını bırakıp gelmiş yoksullarıyla şehrin üst mahalleleri ne olacak? Çarşıdan iki sokak yukarı yürüdünüz mü havası değişir bu şehrin.

Yalnızca Şişli'yle Mecidiyeköy arasındaki fark değildir bu, Tarabya ile Tarabyaüstü'dür, Pera ile Dolapdere'dir, Moda ile Yeldeğirmeni'dir. Bir sokaktan diğerine uçurumların kentidir burası, her birini birbirinden ince sırat köprüleri bağlar. Ahu Öztürk de *Toz Bezi* (2016) ile işte böylesi bir uçurumun bir ucundan diğer ucuna, kıldan ince bir köprüden geçiriyor bizi" (Koca 2016).

15. Kuşkusuz bu tarz bir eleştiriyle, Kerem Akça'nın filmi "sıradan ve eskimiş sosyal gerçekçi sinema metoduyla" (Akça 2016) anlatılmış bulması bambaşka iki kategoride ele alınması gereken tavırlar. Kerem Akça'nın 2018'de bu kez 37. İstanbul Film Festivali ulusal jüri başkanı Pelin Esmer'i hedef alan cinsiyetçi sosyal medya paylaşımı, sonunda büyük bir tepki doğurdu (bianet 2018). Sinemacı 150 kadının "Yeter" başlığıyla bir metin yayımlayarak Sinema Yazarları Derneği'ni (SİYAD) Kerem Akça'nın üyeliğini gözden geçirmeye davet etmesi üzerine Kerem Akça özür dilemek zorunda kaldı ve Cannes FIPRESCI jürisinden ihraç edildi. Sinema Eleştirmenleri Derneği SİYAD'ın konuyla ilgili açıklamasını aktaran Dorsay, Kerem Akça'nın bu gerekçeyle Cannes'daki FIPRESCI jürisinden ihracına yol açtığı için SİYAD'ı "jurnalcilik"le suçladı (Dorsay 2018). Dorsay'ın "Kadınlara saygı elbette çok önemli, saygısızlık da bağışlanamaz. Ama jurnalcilik de bir erdem sayılabilir mi, bağışlanabilir mi?" serzenişi hegemonik erkekliğin diliyle ("cennet annelerin ayağı altında") milliyetçiliğin ("kol kırılır, yen içinde kalır") iç içe geçtiği bir örnek olarak karşımıza çıkıyor.

3. HANEYE SIKIŞMAK

1. Murat Tabanlıoğlu 2014'te 14. Venedik Mimarlık Bienali Türkiye Pavyonu için hazırlanan *Hafıza Mekânları* (*Places of Memory*) başlıklı sergi dolayısıyla Luca Molinari ile yaptığı söyleşide şunları söylüyor: "Ben mimar bir babanın, Hayati Tabanlıoğlu'nun oğluyum. 1969'da açılan İstanbul Kültür Sarayı (bugün Atatürk Kültür Merkezi) İstanbul'daki ilk opera binasıydı ve babam mimarıydı. Bu proje mimari kariyerinin 20 yılından fazlasını kapsadı. Babamın mimar arkadaşlarının ve Ankaralı bürokratların sık sık ziyarete geldiği bir ortamda büyüdüm. Opera binasının şantiyesine çok yakın bir apartmanda oturuyorduk, Boğaz kıyısındaki Dolmabahçe Sarayı'na bakan bir evde. Proje, 6-7 yaşıma kadar benim de hayatımdı" (Derviş 2014: 177-78).

2. Çiğdem Sezgin bu sözleri *Filmloverss* yazarları Utku Ögetürk ve Büşra Şavlı ile yaptığı söyleşide, Gezi olayları sırasında hayatını kaybeden Ethem Sarısülük'e filmde yapılan referansla ilgili olarak söylüyor. Ögetürk'ün "Filmde iki kardeş konuşurken Gezi direnişi sırasında çocuklarının iş-

siz kaldığından bahsediliyor ve ardından kamera dışarı çıkıyor, sanayiye giriyor ve Ethem Sarısülük'ün duvardaki fotoğraflarını görüyoruz..." yorumuna cevaben diyor ki Sezgin: "Unutulmamalı o dönem asla ve kaybettiğimiz kardeşlerimiz yaşatılmalı. O dönemi şimdinin çocukları bilsinler. Sorsunlar, 'Bu kim?', 'Duvarda niçin fotoğrafı var?', 'Neden Gezi'ye gidince işlerinden kovuldular?' Bu sorular onlara tarihi, geçmişi anlatır ve öğretir diye düşünüyorum" (Ögetürk ve Şavlı 2016).

3. Gizem Bayıksel'in Ceylan Özgün Özçelik'le yaptığı bu söyleşinin başlığı "Unutmaya Direnen Bir Film: *Kaygı*" (Bayıksel 2017). Başka bir söyleşide Ali Deniz Tatar'ın "*Kaygı*'yı 'gerçeğin ve hafızanın yok olmasına bir karşı duruş olarak tanımlayabilir miyiz" sorusuna Özçelik'in verdiği "Kesinlikle" cevabı da aynı vurguyu yineliyor (Tatar 2017).

4. *Kasap Havası* filminin senarist-yönetmeni ve yapımcısı Çiğdem Sezgin ile 29.07.2018'de Fenerbahçe'de, *Kaygı* filminin senarist-yönetmeni Ceylan Özgün Özçelik ve yapımcısı Armağan Lale ile 31.08.2018'de Sıraselviler'de, *Taksim Hold'em* filminin senarist-yönetmeni Michael Önder ve yapımcısı Jozef Amado ile 16.07.2018'de Beyoğlu'nda senaryo yazma, ön hazırlık ve film yapma süreçleri ile Gezi'nin bu sürece etkileri üzerine söyleşiler yaptım. Özçelik'le 12.11.2018'de Kuzguncuk'ta ikinci kez buluşup *Kaygı*'nın mekânlarını ve son sahnenin çekimine dair ayrıntıları konuştuk.

5. Çiğdem Sezgin filmin mekânlarını Büşra Şavlı ile yaptığı söyleşide sayıyor. (Şavlı 2016) "Konya ya da Malatya" ifadesi yine Sezgin'e ait, semtleri teyit etmek için aradığımda yaptığımız telefon konuşmasından.

6. Filmin sonunda şöyle bir yazı çıkıyor:

   2 Temmuz 1993 Sivas Katliamı – Müzisyenler, ozanlar, yazarlar, öğrenciler Pir Sultan Abdal şenlikleri için Sivas'taydı. On beş bin radikal İslamcı katılımcıların konakladığı oteli yaktı. Otuz beş insan hayatını kaybetti. Dönemin hükümeti ve halk olayları televizyonlarından izledi. Sanık avukatlarının birçoğu milletvekili seçildi. Sivas Katliamı davası 2012'de zamanaşımı nedeniyle düştü.

7. Raporda dile getirilen ve anıtın "tahrik unsuru" olduğuna dair ifade şöyle özetlenmiş: "'Ozanlar Anıtı'nın aslında Pir Sultan Abdal Heykeli olduğu, anıtın Kültür Merkezi'nin önüne acele olarak bir gecede dikildiği, Sivas halkı tarafından anıt Pir Sultan Abdal heykeli olarak, anıtta bulunan köpek ise Pir Sultan Abdal'ın "haram yemez" köpeği olarak algılandığından anıta karşı bir tepki oluştuğu ve en önemli tahrik unsurlarından biri haline geldiği iddialar arasındadır" (*Radikal* 2014).

8. *Kaygı* için Özçelik'in de olumlu bulduğu bir yazı yazan Kenan Behzat Sharpe filmin ilk yarısındaki psikolojik gerilim atmosferini överken, ikinci yarıda giderek artan belgesel yanıyla ve sonda çıkan Sivas Katliamı'na

dair yazıyla filmin yerele sıkıştığına işaret etmiş (Sharpe 2017). Dalton da hikâyenin yalan haberler ve tarihin Orwell tarzı manipülasyonuna dair güncel bir kaygıdan yola çıktığını, ancak fazla yerel kaldığını vurguluyor (Dalton 2017). Boiselle korku türü açısından baktığı filmi kolektif hafıza kaybı ve paranoya açısından başarılı bulmakla birlikte ağır temposunu eleştiriyor (Boiselle 2017). Marshall ise filmin psikolojik gerilim ile bağımsız sinema arasındaki kararsız tavrının ve Hasret karakterinin izleyiciyle özdeşleşme duygusu yaratmaktan uzak kalışının filmi bir metafor düzeyinde kalmaya mahkûm ettiğini belirtiyor (Marshall 2017).

Özçelik'in Kırşavoğlu ile yaptığı söyleşide bu eleştirilere benzer şekilde filmin psikolojik gerilimle siyasi gündem arasında kalan yapısı gündeme gelmiş. Özçelik bu konudaki eleştirilere katılmadığını, güvenli suları sevmediği için risk alıp türler arası geçişi denediğini, Hasret'in dünyasını bütünüyle verebilmek için sosyal çevresini aktarmasının zorunlu olduğunu, ayrıca geçmişten bugüne değişmeden gelen siyasi dili –mesela Sivas'tan yardım çağrısı gelmesine rağmen gitmeyen siyasileri– eleştirmek istediğini söyleyerek yanıtlamış soruyu (Kırşavoğlu 2017).

9. Dizici ile yaptığı "İçinden Gezi Geçen Film" başlıklı söyleşide Micheal Önder: "Çok idealist yerden konuşuldu; adalet, eşitlik, ama biz bu insanlarla gündelik hayatımızda ne yapıyoruz diye de sorgulamak istedim" demiş ve amacının Gezi'yi kendi yaşadığı gibi aktarmak olduğunu söylemiş: "Gezi'den sonra Gezi'yi anlatan iki anlatım oluştu; bir tanesi aşırı kahramansal, diğeri Gezi'yi düşman olarak anlatan. Bu iki diskur arasında konuşmak zorunda kalmaktan hoşlanmıyorum. Ben öyle yaşamadım. Ben kendi anımı hatırlamak istiyorum çünkü bu çeşitli anlatımlar geriye dönüp benim anımı da değiştiriyorlar. Ben bildiğimi yazdım sadece" (Dizici 2018).

Filme dair iç ve dış basında yapılan yorumlarda erkeklik konusuna hiç değinilmemiş olması şaşırtıcı. Dış basındaki yorumlarda Gezi direnişinin ağırlık kazanması, ve filmin komedi tonlaması sayesinde sansürü aşıp festival yolculuğuna çıkabilmiş olması vurgulanmış. Örneğin filmin galasını yaptığı Tokyo Film Festivali'nden yazan *Hollywood Reporter* muhabiri "karakterlerinin umursamazlığı ve bencilliği *Taksim Hold'em*'i daha az ilgi çekici kılmıyor," dedikten sonra Michael Önder'in "filmi festival çevrelerinde kabul edilebilir kılacak düzeyde hükümet eleştirisi" yapabildiğini belirtmiş (Young 2017). Kaisa Saarinen ise Önder'in politik kutuplaşmayı vaaza varan sıkıcı bir dille değil, çok yönlü karakterler ve hayatın içinden diyaloglarla yansıtmayı başarmasını övmüş (Saarinen 2017).

10. *Altyazı*'da filme dair yapılan söyleşide Çevik filmin gelişim hikâyesini şöyle özetliyor: "Bir süredir ufak tefek anlara dair notlar alıyordum. Bunların bir uzun metraja dönüşeceğini düşünmüyordum aslında. Örneğin filmdeki o kuşçuya lisedeyken giderdim ve 'burada bir sekans çekeceğim,

kuşçu arkası dönük olarak bir sürü şey anlatacak' derdim. Bu tür anları, o imajları neden sevdiğim üzerine kafa yormaya başladım sonra. Bu süreçte hikâye kendi kendini oluşturdu" (Çiftçi ve Göl 2018).

Birçok söyleşide filmin alışılmadık yanı öne çıkmış. Örneğin Gizem Çalışır *Filmloverss* için yaptığı söyleşiye şu gözlemle başlamış: "*Tuzdan Kaide* Dünya prömiyerini Berlin Film Festivali'nin Forum bölümünde yaptı. Forum bölümünün yöneticisi Christoph Terchechte, 'Bugüne kadar ne Türkiye ne de uluslararası sinemada böyle bir yapıt görmedim,' dedi." Çevik de cevaben bir arkadaşının filmle ilgili şu yorumunu çok sevdiğini söylemiş: "Bu böyle UFO gibi bir şey." Filmin çıkış noktalarından biri olan Bergson'a dair ise şu notu düşmüş: "Lut kavmi hikâyesinden yola çıkarak aslında Bergson'dan 'sinema kötücüldür'e gelen bir süreç var. Aslında net olarak ilk çıkış noktam Bergson'un sinemanın ilk dönemlerindeki düşüncesi oldu. Henri Bergson sinema yeni yeni keşfedilmişken şunu diyor: 'Sinema, belli bir 24 –o dönem 18– kareden oluşuyor ama durağan kareler bunlar, biz bunu illüzyon olarak akışkan görürüz ve bu en sonunda aldatmacaya yöneliktir. Aldatmacaya yönelik bir mecra nasıl iyilik doğurabilir ki?' diyerek, 'sinema ontolojik olarak kötücüldür'e geliyor" (Çalışır 2018).

Filmin görsel atmosferine dair Erdoğan Mitrani'nin *Orta Koltuk*'ta yaptığı yorum "yönetmenin zamansızlık için en uygun bulduğu klasik 4/3 format"ın altını çiziyor. "Bugün geçerli olan güzellik anlayışı, yarın devir değiştiğinde çöp olacak. O yüzden bugünün estetik anlayışına bağlı kalmadan, sistemin getirdiği neyse çirkin de olsa ona sadık kalmak gerektiğini düşünerek" filmi kurduğunu söyleyen Burak Çevik'in sözlerinden alıntıyla, *Tuzdan Kaide*'nin "çirkinliğin güzelliğine ulaşan olağanüstü görüntüleri" ile "ilginç ama aslında tutarlı bir çelişki" yarattığına işaret ediyor (Mitrani 2018).

Filmin Berlin ve Türkiye'deki festivaller sonrası nihayet gösterime gireceği 19 Ekim 2018 tarihinin hemen öncesinde Deniz Ali Tatar'la yaptığı söyleşide *Tuzdan Kaide*'nin ortaya çıkış hikâyesini bir kez daha özetlemiş Çevik: "2013 yılında bir not tutmuştum. Tsai Ming Liang'ın senaryo yazma pratiğinden esinlenerek 6-7 satırlık düz yazı gibi bir şeydi. Orada "bir kadın bunu yapıyor, şunu yapıyor... vs" gibi imajlar vardı. Kendi kendime yazdığım imajları çekmek istiyorum dedim. Ama ben bunun için bir giriş-gelişme-sonuç çekmek ve klasik hikâye anlatımına girmek istemiyordum. Çünkü bu anlatı biçimi bana öğrenilmiş ve formüle dayalı geliyordu. Beni asıl ilgilendiren mesele, sinemanın kendisiydi ve sinema üzerine düşünürken tüm karakterler ve imgeler ortaya çıktı. Sinemanın temelinde var olan "zamanda kilitlenme" üzerine düşündüm" (Tatar 2018).

Çevik'in *Manifold*'da film üzerine yazdığı iki yazı kimi söyleşilerde parça parça dile getirdiği yorumları daha derli toplu bir biçimde okuma imkânı veriyor (Çevik 2018a, 2018b).

Tuzdan Kaide'ye dair Türkiye'de ilk yazanlardan biri olan Öykü Sofuoğlu'nun yine *Manifold*'da çıkan yazısında filmdeki mekânların "tekinsiz" etkisine dair şu yorum var: "Hikâye arkasına saklanmaya çalışan devamlılık illüzyonunu parçalayarak her bir planın hakikatini ayrı ayrı muhafaza eden anıtsal bir kurguya sahip. Filmin belki de en etkileyici yanı, kendi gerçekliğimiz olarak bildiğimiz doğayı, şehirleri ve insanları sinemanın tedirgin edici görsel-işitsel filtrelerinden geçirerek onlara Freud'un "tekinsiz" olarak nitelendirdiği bir karakter kazandırması" (Sofuoğlu 2018).

11. *Rahim-mekân* kavramını mimar arkadaşım Mehmet Kütükçüoğlu ile 3 Kasım 2018'de bu filme dair konuşmak üzere buluştuğumuzda, onun *womb-mekân* deyiminden yola çıkarak birlikte ürettik. Filmi benim istediğim üzerine izleyip üzerinde düşündüğü ve düşüncelerini benimle paylaştığı için Kütükçüoğlu'na teşekkür ederim. Kütükçüoğlu'nun buğulu bir camın ardından görünen kafede iki sevgilinin vedalaşma sahnesi ile rahim içindeki ceninin ultrason görüntüsünü *antropomorfik* iki temsil biçimi olarak kıyaslamasını ve ilkinde sesleri duymayışımız, ikincisinde ise temsilin sesle yeniden kurulması üzerine söylediklerini *Tuzdan Kaide*'nin sanat yönetmenlerinden mimar Dilşad Aladağ ile paylaştığımda mimarların kuşaklar ve okullar ötesi ortak düşünce izleklerine dair uzunca konuştuk ada vapurunda.

    Edgar Morin'in sinemaya dair metaforunu da hatırlatıyor *rahim-mekân* kavramı: "Hem sihirli hem de gerçekçi bir tarafı olan, tüm büyüleyici-etkileyici gelişmeleri bünyesinde barındıran sinema, embriyogenetik potansiyelinde dünyanın tüm imgelerini barındıran muazzam bir arketipik rahmi andırıyor" (Morin'den aktaran: Diken ve Laustsen 2008).

    Sonradan tesadüfen gördüm ki İstanbul için "rahim" kavramını ben çok önceden de kullanmışım meğer. 2005'te Amsterdam'da toplanan bir ASCA Konferansı'nda sunduğum bildiride: "A Recent Cinematic City: İstanbul as the Womb". Demek ki hep aynı kavramlara geri dönüyoruz, Çevik'in filmindeki döngüselliğin ima ettiği gibi.

12. Tersane-i Amire, 2016 yılında 15. Venedik Mimarlık Bienali Türkiye Pavyonu için açılan mimarlık yarışması sonucu Mehmet Kütükçüoğlu ve Ertuğ Uçar'la birlikte küratörlüğünü üstlendiğimiz Darzana projesinin ana mekânı olması açısından önemli (Çiçekoğlu 2016). İstanbul ve Venedik arasında tersaneleri üzerinden kurduğumuz bağlantı ve Kasımpaşa tersanesinde bulduğumuz ahşap kalıplardan oluşturduğumuz tekne (*baştarda*) enstalasyonunu içeren proje ile *Tuzdan Kaide*'de şehre referansın çürüyen kıyı siluetiyle tersane üzerinden yapılmış olması filmi benim kişisel tarihçem açısından daha da katmanlı kılıyor.

13. 2 Eylül 2018, Büyükada.

Kitapta Kullanılan Görseller

8	Fotoğraf: Feride Çiçekoğlu, "Kendimizden başka kurtarıcı beklemiyoruz" ve "Ah bir kedi olsan nasıl severdim seni", duvar yazısı, Yeldeğirmeni, İstanbul.
13	Fotoğraf negatifleri. Solda: kırmızılı kadın, sağda: Atatürk Kültür Merkezi, Taksim Meydanı, Haziran 2013.
14	Fotoğraf negatifleri: Solda: dans eden kadın, sağda: duran adamlar, Taksim Meydanı, Haziran 2013.
28	*Babylon Berlin* dizisi, Tom Tykwer, Achim von Borries, Henk Handloegten, 2017-18.
30	*Kayıp Şehir* dizisi, Cevdet Mercan, Nisan Akman, 2012-13.
40-43	*M*, Fritz Lang, 1931.
47	*Kayıp Şehir* dizisi, Cevdet Mercan, Nisan Akman, 2012-13.
50-53	*Kayıp Şehir* dizisi, Cevdet Mercan, Nisan Akman, 2012-13.
55	*Vesikalı Yarim*, Ömer Lütfi Akad, 1968.
57	*Vesikalı Yarim*, Ömer Lütfi Akad, 1968.
64	*Mustang*, Deniz Gamze Ergüven, 2015.
69-77	*Nefesim Kesilene Kadar*, Emine Emel Balcı, 2015.
81-87	*Mustang*, Deniz Gamze Ergüven, 2015.
96-102	*Toz Bezi*, Ahu Öztürk, 2015.
103	*Toz Bezi*, Ahu Öztürk, 2015, filmin afişi.
105-106	*Kaygı*, Ceylan Özgün Özçelik, 2017.
112-119	*Kasap Havası*, Çiğdem Sezgin, 2015.
121-131	*Kaygı*, Ceylan Özgün Özçelik, 2017.
134-139	*Taksim Hold'em*, Michael Önder, 2017.
144	Fotoğraf: Feride Çiçekoğlu, Ali İsmail Korkmaz Parkı, Yeldeğirmeni, İstanbul.
147-148	*Tuzdan Kaide*, Burak Çevik, 2018 filminde kullanılan negatif fotoğraf kareleri.
151-157	*Tuzdan Kaide*, Burak Çevik, 2018.
158-160	Dilşad Aladağ'ın *Tuzdan Kaide*'de yer alan çizimleri.

162 Solda: *Vesikalı Yarim*, Ömer Lütfi Akad, 1968.
Sağda: *Kayıp Şehir* dizisi, Cevdet Mercan, Nisan Akman, 2012-13.

163 *Toz Bezi*, Ahu Öztürk, 2015, filmin afişinden fotoğraf.

164 *Kaygı*, Ceylan Özgün Özçelik, 2017.

Kaynakça

Acaroğlu, Devrim ve Çağdaş Günerbüyük (2015) "Yönetmen Emine Emel Balcı: Kadınlığın Arası Yok, Ya Cinsel Obje Ya Ana", *Evrensel*, 03.11.2015; www.evrensel.net/haber/264194/yonetmen-emine-emel-balci-kadinligin-arasi-yok-ya-cinsel-obje-ya-ana (erişim: 23.08.2018).

Altınay, Ayşe Gül (2004) *Vatan, Millet, Kadınlar*, İstanbul: İletişim.

Arendt, Hannah (1998 [1958]) *The Human Condition*, Önsöz: Margaret Canovan, Chicago ve Londra: The University of Chicago Press.

— (1974 [1957]) *Rahel Varnhagen: The Life of a Jewish Woman*, çev. Richard ve Clara Winston, New York: Harcourt Brace Jovanovich.

— (1978 [1957]) *The Life of the Mind*, San Diego, New York, Londra: Harcourt Inc.

Arthur, Erice (2004) "Where Lester Bumham Falls Down: Exposing the Facade of Victimhood in American Beauty", *Men and Masculinities*, 7:2: 127-43.

Atakav, Eylem (2013) *Women and Turkish Cinema: Gender Politics, Cultural Identity and Representation*, Londra ve New York: Routledge.

Aytaç, Duygu (2016) "Mustang, Bir Zafer", *5 Harfliler*, 08.01.2016; www.5harfliler.com/mustang-bir-zafer/ (erişim: 22.08.2018).

Babylon Berlin (2017) babylon-berlin.com/en/about-babylon-berlin/the-setting/ (erişim: 22.07.2018).

Baehr, Peter (2000, haz.) *The Portable Hannah Arendt*, Londra, New York, Auckland: Penguin.

Balcerzak, Scott (2014) "The Cinephilic Pleasures of DVD Commentary: Watching *The Passenger* (1975) with Jack Nicholson", *Journal of Film and Video*, 66:1, Bahar 2014, s. 21-38.

Baydar, Gülsüm (2014) "Gender, Public Space and Resistance", architecture mps.com/wp-content/uploads/2015/02/AMPS-Vol.5-no.3-Full-Paper-GENDER-PUBLIC-SPACE-AND-RESISTANCE1.pdf (erişim: 24.7.2018).

Bayıksel, Gizem (2017) "Unutmaya Direnen Bir Film: *Kaygı*", 02.06.2017, platform24.org/soylesiler/2229/unutmaya-direnen-bir-film-kaygi (erişim: 22/08/2018).

Berlinale (2015) www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2015/02_programm_2015/02_Filmdatenblatt_2015_201506667.html#tab=video25 (erişim: 20.08.2018).

— (2016) www.berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/2016/02_programm_2016/02_Filmdatenblatt_2016_201608008.html#tab=video25 (erişim: 20.08.2018).

Benhabib, Seyla (1993) "Feminist Theory and Hannah Arendt's Concept of Public Space", *History of the Human Sciences*, 6:2, 97-114. DOI: 10.1177/ 095269519300600205.

— (1996) *The Reluctant Modernism of Hannah Arendt*, Thousand Oaks, Londra, New Delhi: Sage.

— (1999) "The Personal is not the Political", *Boston Review*, 01/10, bostonre view.net/books-ideas/seyla-benhabib-personal-not-political (erişim: 12. 08.2018).

Berktay, Fatmagül (2012) *Dünyayı Bugünde Sevmek: Hannah Arendt'in Politika Anlayışı*, İstanbul: Metis.

Bianet (2018) 150 "Kadın Sinemacı: 'Sinema Yazarlarının Tacizkâr Dilinden Usandık' ", *Bianet*, 19.04.2018; m.bianet.org/bianet/toplumsal-cinsiyet/ 196335-150-kadin-sinemaci-sinema-yazarlarinin-tacizkar-dilinden-usandik (erişim: 22.08.2018).

Birgün (2014) "Bülent Arınç: Kahkaha atan kadın iffetsizdir!" 28.07.2014; www.birgun.net/haber-detay/bulent-arinc-kahkaha-atan-kadin-iffetsizdir-66272.html (erişim: 22.08.2018).

Boiselle, Matt (2017) Inflame (SXSW 2017) *Dread Central*, 17.05, www.dread central.com/reviews/219107/inflame-sxsw-2017/ (erişim: 05.09.2018).

Brady, Tara (2017) "In 1979 nobody bat an eyelid about Woody Allen's character (42) dating a 17-year-old", *Irish Times*, 11.05.2017; www.irishtimes. com/culture/film/in-1979-nobody-bat-an-eyelid-about-woody-allen-s-character-42-dating-a-17-year-old-1.3077136 (erişim: 02.12.2018).

Campbell, Joseph (1990) *The Hero's Journey*, Novaro, California: New World Library.

Cavarero, Adriana (1995 [1990]) *In Spite of Plato: A Feminist Rewriting of Ancient Philosophy*, çev. Serena Anderlini-D'Onafino, Aine O'Healy, önsöz: Rosi Braidotti, Cambridge: Polity.

— (2000 [1997]) *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood*, çev. Paul A. Kottman, Londra ve New York: Routledge.

Connell, R. W. (1998 [1987]) *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı.

— (2005) *Masculinities*, Berkeley, CA: University of California Press.

Connoly, Kate (2017) Babylon Berlin: Lavish German Crime Drama Tipped to be Global Hit, *Guardian*, 29.10, www.theguardian.com/world/2017/ oct/29/babylon-berlin-lavish-german-tv-drama-tipped-global-hit (erişim: 22.07.2018).

Cook, Rachel (2016) "Deniz Gamze Ergüven: 'For women in Turkey it's like the middle ages' ", *Guardian*, 15.05, www.theguardian.com/film/2016/ may/15/deniz-gamze-erguven-mustang-turkey-interview-rachel-cooke (erişim: 24.08.2018).

Çalışır, Gizem (2018) 37. İstanbul Film Festivali: Burak Çevik Röportajı, *Filmloverss*, 17.04, www.filmloverss.com/37-istanbul-film-festivali-bu-

rak-cevik-roportaji/ (erişim: 05.11.2018).
Çelenk, Zehra (2018) "Eril Tahakküm, Büyük Sanatçının Güçle İmtihanı", *Gazete Duvar*, 29.11.2018, www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2018/11/29/eril-tahakkum-buyuk-sanatcinin-gucle-imtihani/ (erişim: 02.12.18).
Çevik, Burak (2018a) "*Tuzdan Kaide*: El yordamıyla ama elsiz", *Manifold*, 08.09, manifold.press/el-yordamiyla-ama-elsiz (erişim: 05.11.2018).
— (2018b) "*Tuzdan Kaide*: Biçimsel Kararlar", *Manifold*, 08.10, manifold.press/bicimsel-kararlar (erişim: 05.11.2018).
Çiçekoğlu, Feride (2015) [2007] *Vesikalı Şehir*, İstanbul: Metis.
— (2017) [2015] *Şehrin İtirazı: Gezi Direnişi Öncesi İstanbul Filmlerinde İsyan Eşiği*, İstanbul: Metis.
— (2016, haz.) *Darzana: İki Tersane Bir Vasıta / Two Arsenals One Vessel*, İstanbul: İKSV.
Çiçekoğlu, Feride ve Ömer Turan (2018) *The Dubious Case of a Failed Coup: Militarism, Masculinities and July 15 in Turkey*, Springer Singapore: Palgrave.
Çiftçi, Ayça ve Berke Göl (2018) "Zamanda Sabitlenmek", *Altyazı*, 187: 20-23.
Dağıstanlı, Mustafa Alp (2013) "Dişi Direniş", 13.07.2013, birdirbir.org/disi-direnis/ (erişim: 24.07.2018).
Dalton, Stephen (2017) "Inflame" ("Kaygi"): Film Review | Berlin 2017, *Hollywood Reporter*, 12.02.2017, www.hollywoodreporter.com/review/inflame-review-975159 (erişim: 05.09.2018).
Dangerous Minds (2011) One of Cinema's Great Scenes: Antonioni's *The Passenger*, 02.04.2011, dangerousminds.net/comments/one_of_cinemas_great_scenes_the_last_7_minutes_of_antonionis_the_passe.
Derviş, Pelin (2014, haz.) *Places of Memory / Hafıza Mekânları*, İstanbul: İKSV.
Dietz, Mary (2002) *Turning Operations: Feminism, Arendt, and Politics*, New York: Routledge.
Diken, Bülent ve Carsten B. Laustsen (2008) *Filmlerle Sosyoloji*, İstanbul: Metis.
Dizici Madanyati, Tuğçe (2016) "Toz Bezi'nin Hint Kumaşı Düşmanlığı", *Birgün*, 18.04, www.birgun.net/haber-detay/toz-bezi-nin-hint-kumasi-dusmanligi-109364.html (erişim: 19.08.2018).
— (2018) "İçinden Gezi Geçen Film", *Birgün*, 29.04.2018, www.birgun.net/haber-detay/icinden-gezi-gecen-film-taksim-hold-em-213986.html, (erişim: 19.09.2018).
Doane, Mary Anne (1991) *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York: Routledge.
Dobriou, Stefan (2015) "*Until I Lose My Breath*: An Assured First Feature", *Cineuropa*, 08.02.2015, cineuropa.org/en/newsdetail/286316/ (erişim: 19.08.2018).

Donegan, Moira (2018) "The Comedian Forcing Standup to Confront the Metoo Era", *The New Yorker*, 28.6.2018, www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-comedian-forcing-stand-up-to-confront-the-metoo-era (erişim: 07.08.2018).

Dorsay, Atilla (2018) "Cannes'ın Gizli Skandalı: Jüriden Çıkarılan Türk Yazarı!..", *T24*, 09.06.2018, t24.com.tr/yazarlar/atilla-dorsay/cannesin-gizli-skandali-juriden-cikarilan-turk-yazari,19869 (erişim: 25.08.2018).

DW (2017) "'Babylon Berlin': The most expensive non-English drama series ever produced", 16.10.2017, www.dw.com/en/babylon-berlin-the-most-expensive-non-english-drama-series-ever-produced/a-40965401.

Enloe, Cynthia (2014) *Bananas, Beaches and Bases*, Berkeley, Los Angeles ve Londra: University of Califomia Press.

Erdede, Ruken (2018) "Kadın Yazarın Ölümü ile Büyülenme", *Birikim*, 06.08, www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/9037/kadin-yazarin-olumu-ile-buyulenme#.XAOsixP7RE4 (erişim: 29.09.2018).

Ercivan, Ali (2015) *Mustang: Ne Sahici, Ne Samimi*, www.beyazperde.com/filmler/film-228825/elestiriler-beyazperde/ (erişim: 19.08.2018).

Evrensel (2005) "Rezalet", 16.12.2005, www.evrensel.net/haber/167939/rezalet (erişim: 20.09.2018).

Fainaru, Dan (2015) "Until I Lose My Breath", *Screen Daily*, 08.02.2015, www.screendaily.com/until-i-lose-my-breath/5083220.article (erişim: 19.08.2018).

Farmer, Shelley (2015) "How is *Mustang* Influenced by Fairy Tales?", *Screenprism*, 13.12.2015, screenprism.com/insights/article/how-is-mustang-influenced-by-fairy-tales (erişim: 21.08.2018).

Farrimond, Katherine (2018) *The Contemporary Femme Fatale: Gender, Genre and American Cinema*, New York: Routledge.

Fry, Karin (2014) "Natality", *Hannah Arendt: Key Concepts*, Patrick Hayden (haz.) Londra ve New York: Routledge.

ftv.conference (2018) ftvconference.bilgi.edu.tr/ (erişim: 02.12.2018).

Gilbert, Sara ve Pamela Hutchinson (2013) "Sirens & Sinners: Weimar Cinema – in Pictures", www.theguardian.com/film/gallery/2013/aug/07/sirens-sinners-weimar-cinema-in-pictures (erişim: 23.07.2018).

Gospodinov, Georgi (2018) *Doğal Roman*, çev. Hasine Şen Karadeniz, Metis.

Goytisolo, Juan (2003) *Cinema Eden: Essays from the Muslim Mediterranean*, Londra: Eland Books.

Gülşan, Rahşan (2013) "Kayıp Şehir Kanal D'nin başına dert mi oldu?", www.haberturk.com/yazarlar/rahsan-gulsan/811021-kayip-sehir-kanal-dnin-basina-dert-mi-oldu (erişim: 12.06.2018).

Gürcü, Dialara (2015) "Deniz Gamze Ergüven'in Fransa'dan Oscar Aday Adayı Olan Mustang Destanı", *T24*, 24.10.2015, t24.com.tr/yazarlar/dilara-gurcu/deniz-gamze-erguvenin-fransadan-oscar-aday-adayi-olan-mustang-destani,13026 (erişim: 22.08.2018).

Hanson, Helen ve Catherine O'Rawe (2010) *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*, New York: Palgrave Macmillan.

Hitron, Haggai (2018) "Hannah Arendt, Martin Heidegger and the Banality of Love Between a Jew and a Nazi", *Haaretz*, 20.02.2018, www.haaretz.com/jewish/.premium.MAGAZINE-the-banality-of-love-between-a-jew-and-a-nazi-1.5829291 (erişim: 04.08.2018).

Holland, Jonathan (2016) "'Dust Cloth' ('Toz Bezi'): Istanbul Review", *Hollywood Reporter*, 20.04.2016, www.hollywoodreporter.com/review/dust-cloth-toz-bezi-istanbul-885996 (erişim: 24.08.2018).

Honkasalo, Julian (2016) "Sisterhood, Natality, Queer: Reframing Feminist Interpretations of Hannah Arendt", yayımlanmamış doktora tezi, helda.helsinki.fi/handle/10138/159340 (erişim: 12.07.2018).

Ide, Wendy (2016) "Mustang Review - Teen Tension in Anatolia", *The Guardian*, 15.05.2016, www.theguardian.com/film/2016/may/15/mustang-review-women-rural-turkey-oscar-nominated (erişim: 22.08.2018).

Kandiyoti, Deniz (2000) *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*, İstanbul: Metis.

Kaplan, Anne (1998) *Women in Film Noir*, Londra: British Film Institute.

Karamustafa, Gülsün (2005) *Meydanın Belleği: İçeriden Göründüğü Gibi*, www.istanbulmodern.org/wap/gulsun-karamustafa2.html (erişim: 18.09.2018).

Katz, Pamela (2015) "But she is a thinker," *Differences: A journal of Feminist Cultural Studies*, 01.09.2015, read.dukeupress.edu/differences/article-abstract/26/2/86/34286 (erişim: 26.11.2018).

Kırşavoğlu, Onur (2017) "Ceylan Özgün Özçelik ile *Kaygı* ve Sinema Üzerine", *Sinematürk*, 12.17.2017, www.sinematurk.com/icerik/5312-ceylan-ozgun-ozcelik-ile-kaygi-ve-sinema-uzerine/ (erişim: 05.09.2018).

Kiang, Jessica (2015) "Cannes Review: Directors' Fortnight Prize Winner 'Mustang' By First-Timer Deniz Gamze Ergüven", Indiewire, 24.05.2015, www.indiewire.com/2015/05/cannes-review-directors-fortnight-prize-winner-mustang-by-first-timer-deniz-gamze-erguven-263479/ (erişim: 20.08.2018).

Koca, Mustafa (2016) "Biz Kaybolduk: *Toz Bezi, Fil'm Hafızası*", 02.05.2016, filmhafizasi.com/biz-kaybolduk-toz-bezi/ (erişim: 26.08.2018).

Kristeva, Julia (1994 [1977]) "Kadınların Zamanı", çev. İskender Savaşır, *Defter*, Bahar, Sayı 21.

— (2001) *Life is a Narrative*, çev. Frank Collins, Toronto Buffalo London: University of Toronto Press.

— (2000 [1996]) *The Sense and Non-Sense of Revolt: The Powers and Limits of Psychoanalysis*, Vol. 1, çev. Jeanine Herman, New York: Columbia University Press.

— (2002) [1997] *Intimate Revolt: The Powers and Limits of Psychoanalysis* 2, çev. Jeanine Herman, New York: Columbia University Press.

— (2006) "Intimate Revolt: The Future of the Culture of Revolt, The Life of

the Mind, and the Species", *International Journal of Baudrillard Studies* 3:1, 6 Ocak, www2.ubishops.ca/baudrillardstudies/vol3_1/kristeva.htm#_edn1 (erişim: 10.08.2018).
— (2012 [1999]) *Kadın Dehası: Hannah Arendt*, çev. Zeynep Mertoğlu Oğur, İstanbul: Pinhan.
— (2014) "New Forms of Revolt" *Journal of French and Francophone*, XXII: 2. ISSN 2155-1162 (online) DOI 10.5195/jffp.2014.650; jffp.pitt.edu/ojs/index.php/jffp/article/viewFile/650/660 (erişim: 12.07.2018).
Laffly, Tomris (2016) How French Oscar Nominee 'Mustang' Finds the "Orgasmic" Joy of "Emotional Justice" *Indiewire*, 10/02, www.indiewire.com/2016/02/how-french-oscar-nominee-mustang-finds-the-orgasmic-joy-of-emotional-justice-175030/ (erişim: 21.08.2018).
Lane, Ann M. (1983) "The Feminism of Hannah Arendt", *Democracy* Journal Archive, May, democracyjournalarchive.files.wordpress.com/2015/06/lane_the-feminism-of-hannah-arendt-democracy-3-2_-may-1983.pdf (erişim: 03.08.2018).
Marco, Camillo de (2016) "Dust Cloth. Women Who Dream of Having a Future", *Cineuropa*, cineuropa.org/nw.aspx?t=newsdetail&l=en&did=306046 (erişim: 20.08.2018).
Marshall, Lee (2017) 'Inflame': Berlin Review, 12.02.2017, www.screendaily.com/reviews/inflame-berlin-review/5114949.article (erişim: 05.09.2018).
Mater, Nadire (1999) *Mehmedin Kitabı*, İstanbul: Metis.
Mayer, Sophie (2016) "Five Essential Books on Feminism", *Film Forever*, British Film Institute, 05.08, www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/lists/five-essential-books-feminist-film (erişim: 26.11.2018).
Medyatava (2012) www.medyatava.com/haber/sozler-yildirim-turkerden-beste-sezen-aksudan_78524 (erişim: 10.06.2018).
Mennel, Barbara (2008) *Cities and Cinema*, Londra ve New York: Routledge.
Mintzer, Jordan (2015) "'Until I Lose My Breath' ('Nefesim Kesilene Kadar'): Berlin Review", *Hollywood Reporter*, 06.02.2015, www.hollywoodreporter.com/review/i-lose-my-breath-nefesim-770778 (erişim: 20.08.2018).
Mitrani, Erdoğan (2018) "Benzersiz Bir İlk Film: *Tuzdan Kaide*, *Orta Koltuk*", 14.05.2018, ortakoltuk.com/film-elestirileri/tuzdan-kaide (erişim: 05.11.2018).
Mulvey, Laura, British Film Institute BFI (2015) "Visual Pleasure at 40: Laura Mulvey in discussion", www.bfi.org.uk/films-tv-people/555b386667d6d (erişim: 11.06.2018).
Mulvey, Laura (1975) "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, 16, Issue 3, 1 Ekim 1975, 6-18, doi.org/10.1093/screen/16.3.6.
odaprojesi.blogspot.com (2013) odaprojesi.blogspot.com/2013/07/kendi-se sinden-gulsuyu-gulensu.html (erişim: 25.08.2018).
Osmanlıca-Türkçe Sözlük, www.luggat.com/index.php#ceviri (erişim: 16.08.2018).

Ögetürk, Utku ve Büşra Şavlı (2016) Çiğdem Sezgin Röportajı, *Filmloverss*, 19.04, www.filmloverss.com/cigdem-sezgin-roportaji/ (erişim: 16.08. 2018).

Parekh, Bhikhu (1981) *Hannah Arendt and the Search for a New Political Philosophy*, Londra: The Macmillan Press Ltd.

Petro, Patrice (1989) *Joyless Streets: Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Quanzaine (2015) www.quinzaine-realisateurs.com/en/edition/2015/ (erişim: 16.08.2018).

Radikal (2014) "DDK'nın Madımak Raporu: Aziz Nesin ve Pir Sultan Heykeli 'Dindar'ları Etkiledi", 15.07.2014, www.radikal.com.tr/turkiye/ddknin-madimak-raporu-aziz-nesin-ve-pir-sultan-heykeli-dindarlari-etkiledi-1201996/ (erişim: 09.09.2018).

Remnick, David (2018) video.newyorker.com/watch/ronan-farrow-s-unlikely-path-to-public-service (erişim: 22.07.2018).

Rizov, Vadim (2015) "'We Were Doing a Scene Without a Camera': Five Questions for *Mustang* Director Deniz Gamze Ergüven", *Filmmaker*, 15.09. 2015, filmmakermagazine.com/95632-we-were-doing-a-scene-without-a-camera-five-questions-for-mustang-director-denis-gamze-erguven/ #.W3wN6JP7RE4 (erişim: 16.08.2018).

Saarinen, Kaisa (2017) "Taksim Hold'em", *Borrowing Tape*, borrowingtape. com/latest-reviews/taksim-holdem-2017-movie-review (erişim: 26.09. 2018).

Salvo, Natalie (2017) "For Film's Sake Festival Review: Dust Cloth (Turkey, 2016) is a Subtle and Well-Intentioned Character Study", *The Iris*, 26.04. 2017, iris.theaureview.com/for-films-sake-festival-review-dust-cloth-turkey-2016-is-a-subtle-and-well-intentioned-character-study/ (erişim: 26. 08.2018).

Sancar, Serpil (2009) *Erkeklik: İmkânsız İktidar Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*, İstanbul: Metis.

Sandal, Hakan (2016) "Eleştirinin Sorumluluğu ve Toz Bezi'nden Düşmanlık Çıkarmak", *Birikim*, 02.05.2016, www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/7653/elestirinin-sorumlulugu-ve-toz-bezi-nden-dusmanlik-cikarmak#. W3lz2JP7RE4 (erişim: 19.08.2018).

Sharpe, Kenan Behzat (2017) "Turkey in Flames: Genre, Film, Memory and Politics in *Kaygı*", *Blind Field*, blindfieldjournal.com/2017/07/27/turkey-in-flames-genre-film-memory-and-politics-in-kaygi/.

Smelik, Anneke (2001) *And the Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory*, New York: Palgrave.

Sofuoğlu, Öykü (2018) "*Tuzdan Kaide*: Mumyalanmış İmgeler", *Manifold*, 17.03.2018, manifold.press/tuzdan-kaide-mumyalanmis-imgeler (erişim: 05.11.2018).

Solnit, Rebecca (2014) *Men Explain Things to Me*, Granta.

Sümbüloğlu, Nurseli Yeşim (2013) *Erkek Millet Asker Millet*, İstanbul: İletişim.

Şavlı, Büşra (2016) "Kasap Havası", Filmloverss, 09.12, www.film loverss.com/kasap-havasi/ (erişim: 16.08.2018).

T24 (2013) t24.com.tr/haber/kanal-dnin-kayip-sehire-mudahalesi-yonetmenin-istifasina-mi-yol-acti-222183 (erişim: 12.06.2018).

Talu, Yonca (2015) "Interview: Deniz Gamze Ergüven", 16.11.2015, www.filmcomment.com/blog/cannes-interview-deniz-gamze-ergueven/ (erişim: 22.08.2018).

Tatar, Deniz Ali (2017) Ceylan Özgün Özçelik: "Yok olmaya doğru giden bir şey var", *Gaia Dergi*, 18.05.2017, gaiadergi.com/ceylan-ozgun-ozcelik-yok-olmaya-dogru-giden-bir-sey-var/ (erişim: 22.08.2018).

Tatar, Deniz Ali (2018) "Zamansız ve mekânsız imgeler: *Tuzdan Kaide* ekibiyle röportaj", *Gaia Dergi*, 06.10.2018, gaiadergi.com/zamansiz-ve-mekansiz-imgeler-tuzdan-kaide-ekibiyle-roportaj/ (erişim: 05.11.2018).

Tekelioğlu, Orhan (2012) "Kaybolmamak için kayıp şehirde", 07.10.2012, www.radikal.com.tr/radikal2/kaybolmamak-icin-kayip-sehirde-1103044/ (erişim: 13.06.2018).

Turan, Ömer (2018) "İsyan, Devrim, Özgürlük: 50 Yıl Sonra 1968", *Toplumsal Tarih*, Mayıs, Sayı 293.

Ulaby, Neda (2015) "*Mustang* Takes On Women's Rights In Fairy Tale Form", National Public Radio, Inc. (US) 23.11.2015, www.npr.org/2015/11/23/457128797/mustang-takes-on-womens-rights-in-fairy-tale-form (erişim: 21.08.2018).

Uyanık, Ali Ulvi (2015) "Nefesim Kesilene Kadar: Serap'ın Peşinde Öteki Türkiye!", *Beyazperde*, www.beyazperde.com/filmler/film-230897/elestiriler-beyazperde/ (erişim: 23.08.2018).

Yanıkkaya, Berrin (2015) "Mirror Mirror on the Wall, Aysel is the Coolest of Them All", *Cool İstanbul: Urban Enclosures and Resistances* içinde, haz. Derya Özkan, Bielefeld: Transcript, 131-61.

Youssef, Adham (2016) "*Dust Cloth* - A feminist take on Istanbul's different worlds, *ahramonline*, 04.11.2016, english.ahram.org.eg/NewsContent/5/1172/247315/Arts –Culture/th-Euro-Film-Panorama/REVIEW-Dust-Cloth– A-feminist-take-on-Istanbul%E2%80%99s-d.aspx (erişim: 26.08.2018).

Yıldız, Erdoğan, Oda Projesi (2013) *Kendi Sesinden Gülsuyu-Gülensu*, İstanbul: Nota Bene.

Yılmaz, Hacer (2009) "Gülbin Özdamar / 'Intimate Revolt' Sergisi Üzerine söyleşi", Fotoritim sanal fotoğraf dergisi, Mart, haceryilmazblog. wordpress.com/2016/11/29/soylesigulbin-ozdamar/ (erişim: 12.07.2018).

Young, Deborah (2017) " 'Taksim Hold'em': Film Review | Tokyo 2017", *Hollywood Reporter*, 11.10.2017, www.hollywoodreporter.com/review/taksim-hold-em-review-1056922 (erişim: 26.09.2018).

Wager, Jans B. (1999) *Dangerous Dames: Women and Representation in the Weimar Street Film and Film Noir*, Atina: Ohio University Press.

Weisberg, Jay (2015) "Berlin Film Review: 'Until I Lose My Breath'", *Variety*, 06.02.2015, variety.com/2015/film/festivals/berlin-film-review-until-i-lose-my-breath-1201426055/ (erişim: 19.08.2018).

Weisbrod, Lars (2018) How *Babylon Berlin* Turned 1920s Germany Into a Wild, Historical-Fiction Fantasy World, 12.02.2018, www.vulture.com/2018/02/babylon-berlin-netflix-tom-tykwer-interview.html (erişim: 28.07.2018).

Wendy, Ide (2016) Mustang review - Teen tension in Anatolia, *The Guardian*, 15.05.2016, www.theguardian.com/film/2016/may/15/mustang-review-women-rural-turkey-oscar-nominated (erişim: 22.08.2018).

Wolin, Richard (2001) *Heidegger's Children: Hannah Arendt, Karl Löwith, Hans Jonas, and Herbert Marcuse*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Feride Çiçekoğlu
İsyankâr Şehir

Vesikalı Şehir (2007) ve *Şehrin İtirazı* (2015) kitaplarının ardından, onlarla tematik süreklilik içinde yazılmış olan *İsyankâr Şehir*'in temel soruları şunlar: Zamanın ruhu ile dişil özneliğin ilişkisini nasıl anlayabiliriz? Kadınların kendi hikâyelerinin kahramanı olmaları, üzerlerindeki tüm baskıya rağmen "şehre çıkmaları", Gezi direnişi sonrasında yapılan bazı filmlere nasıl yansıdı, neyi değiştirdi? Ya da şehre çıkmak çözüm olmadığında, kadınlar şehrin içinde, hanelerde sıkışıp kaldıklarında durumlarını nasıl sorguluyorlar? Kadınların mahrem-isyanıyla erkeklik krizini nasıl bir arada düşünebiliriz? Feride Çiçekoğlu kitabı için şunu söylüyor:

"Önceki iki kitap gibi *İsyankâr Şehir* de filmlere dışarıdan bakan metinlerle, İstanbul mekânlarına dair benim kendi hikâyelerimi iç içe örerek ilerliyor... Bir filmin senaryosunu yazarken mekânı ve zamanı, ya da çekim esnasında kameranın yerini değiştirince değişen bakış açısını hatırlatıyor bu bana. Aynı karakterlerin farklı yüzleri, yan yana ama birbirine değmeden akıp giden hayatlardan geriye kalan bambaşka hikâyeler. Sonunda kendime de bu üçlemeyi bitirebilecek başka bir gözle bakabildiğim bir ömürlük yolculuk."

2019
Teslim tarihi
THG 0187668 NLV
THG
0187668
NLV

Metis Sanatlar ve İnsan | Sinema
ISBN-13: 978-605-316-156-1

9 786053 161561

Metis Yayınları
www.metiskitap.com