Feride Çiçekoğlu

Şehrin İtirazı

GEZİ DİRENİŞİ ÖNCESİ
İSTANBUL FİLMLERİNDE İSYAN EŞİĞİ



metis

Feride Çiçekoğlu

Şehrin İtirazı

Gezi Direnişi Öncesi İstanbul Filmlerinde İsyan Eşiği

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 ilişkilere ağırlık veren Çiçekoğlu, halen İstanbul Bilgi Üniversitesi Sinema-TV Bölümü'nde öğretim üyesidir. 2007 yılında yazarın *Vesikalı Şehir* başlıklı kitabını yayımlamıştık.

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

Şehrin İtirazı
Gezi Direnişi Öncesi
İstanbul Filmlerinde İsyan Eşiği
Feride Çiçekoğlu

© Feride Çiçekoğlu, 2014
© Metis Yayınları, 2014

İlk Basım: Mart 2015

Kapak Fotoğrafı:
Hayat Var, Reha Erdem, 2008, sanatçının izniyle.
Kitap Tasarım: 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: 978-975-342-997-9

Feride Çiçekoğlu

Şehrin İtirazı

GEZİ DİRENİŞİ ÖNCESİ
İSTANBUL FİLMLERİNDE İSYAN EŞİĞİ

metis

Ezeli ve ebedi muteriz
kız kardeşim Füsun'a

İÇİNDEKİLER

Dolmuşta, yine... 11

Başlarken 13

"Bütün Fenerbahçe'yi yıkacaklar!" 21

1. VİNÇLER ŞEHRİ 25

"Bir Yüz gibidir Peyzaj" 33

Hiçbir-Yer 44

Hiçbir-Kimse 59

"Canım sıkılıyor" 65

2. ŞEHİR SIKINTISI 67

Şehrin bir Hapishane olarak Portresi 75

Şehrin Hiçbir-Yer olarak Portresi 80

Ha İstanbul, ha İzmir, ha Yozgat... 91

Hayalet Semt 101

3. ERKEKLER ŞEHRİ 105

Amerika, Amerika 106

Açık Denize Kaçmak... 116

Artık Hiç Korkmuyorum... 122

"Benim Kararım!" 129

Notlar 135

Kitapta Kullanılan Görseller 141

Kaynakça 143


POLIS

Dolmuşta, yine...

Bu kitabın çıkış noktası olan soruların doğum yeri ve tarihi en ince ayrıntısına kadar belli: İstanbul, Taksim, AKM önündeki Bostancı dolmuş durağı, 15 Ocak 2014, tam gece yarısı, Reha Erdem'in *Şarkı Söyleyen Kadınlar* (2013) filminin ön gösteriminden hemen sonra.

Dolmuşa binerken geçmiş ile geleceğin bir anlığına buluştuğu Janus yüzlü eşik hallerinden birini yaşıyorum: *Vesikalı Şehir* (Çiçekoğlu 2007) kitabına önsöz olan öbür dolmuş yolculuğunu hatırlıyorum ve kendimi o günden bu yana hem İstanbul'da, hem de İstanbul'u anlatan filmlerde nelerin değiştiğini düşünürken buluyorum.

İstanbul yedi yıl önceki İstanbul değil artık. 2013 Gezi direnişi ile isyanı tanıdı. Direniş günlerinde dev bir afiş panosuna dönüşen AKM'nin şimdi bir polis karakolu olması, İstanbul'un yeni kimliğini yok etmiyor, tam tersine onu sürekli hatırlatan bir işarete dönüşüyor. İstanbul "Asi Şehirler" arasındaki yerini aldı.

Vesikalı Şehir kitabını yine bir Reha Erdem filmi olan *Korkuyorum Anne* (2004) ile bitirirken demiştim ki: "Sinemada yeni bir İstanbul imgesi inşa etmenin zamanı gelmiştir belki de, kim bilir? Erkekleri alışılmış gramerin dışına çıkaran ve farklı İstanbul'ları anlatan *Korkuyorum Anne* bize yeni bir kapı açıyor. Bu kapıdan geçtiğimizde ne bulacağımızı henüz bilemesek de."

İstanbul'un sinemasal suretinde kadın cinselliğinin ikiye bölünmüş (bakire/fahişe) kimlik hallerine baktığım o kitap da yine bir dolmuş yolculuğuyla başlamıştı.

2006'nın Mart ayı sonlarında, soğuk bir gece yarısı yine AKM önünden başlayan o dolmuş yolculuğunda arka koltuğa sıralanmış oturan dört kadındık: İkisinin dizleri köşeli, biri hep pencereden ba-

kan, öbürü ben. Ön koltuklardaki erkek yolcuların ve şoförün verdiği geriye itilmişlik duygusu, sokakta gece gezen kadını fahişe diye damgalamaya hazır bir şehrin filmlerine bakmaya yöneltmişti beni. İstanbul filmlerindeki fahişe imgesinin izini sürebilmek için 1920'lere ve dünya sinemasına, geriye doğru bir yolculuk yapmam gerekmişti.

Bu seferki dolmuş yolculuğu, uyur-uyanık, sarhoş-ayık kıtalararası bir eşik deneyimi olan o önceki dolmuş yolculuğuna hem çok benzer, hem alabildiğine farklı. Yine şehri ve filmleri düşünüyorum, ama hem ben o eski ben değilim, hem de şehir sakinlerinin kendilerine ve şehre dair algıları değişti. Şehirdeki yaşama alanım gasp edildiği için ben yedi yıl öncesine göre daha öfkeliyim; İstanbul ise artık bu öfkeyi kolektif olarak ifade edebilen, "Ağacıma dokunma!" diyebilen bir şehir. Direniş sürecinde kadınların öne çıktığı, LGBTİ'nin artık daha fazla görünür ve saygı görür olduğu, toplumsal hafızamıza "Yasak ne ayol!" gibi, "Faşizme karşı bacak omuza gibi!" gibi unutulmaz sloganların katıldığı bir şehir. Hayır diyebilen, isyan edebilen bir şehir.

Bu değişimin emareleri İstanbul filmlerinde var mıydı? Bu filmler şehirde 2013 Haziran ayında yaşanacak patlamanın işaretlerini vermişler miydi? Mesela, *Korkuyorum Anne* ile *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'ı yan yana koyup, şehre dair ipuçları açısından "iki film arasındaki farkları bulun" türü bir oyun gibi sorabilir miyiz sorularımızı?

İşte *Şehrin İtirazı* böyle ortaya çıktı.

Başlarken

İtiraz, isyanın bir adım öncesi.
Şehrin "muteriz" hali, isyanın eşiğinde durduğu o tekinsiz, sıkıntılı, ikircikli zaman/mekân.

Eşik kavramını *Vesikalı Şehir*'de şehrin eşiği için kullanmıştım; Walter Benjamin'in kullandığı "dönüşüm, geçiş, dalga hareketi" gibi mekânsal çağrışımlara, hareket halindeki akışkan hayata, uykuyla uyanıklık arasındaki geçişe referansla (Benjamin 2002).

Aynı kavramı şimdi şehrin kendisinin eşikte olma hali için kullanmak istiyorum. Şehrin kendisinden söz ederken sadece mekânsal olanı kastetmiyorum; şehir sakinlerinin kolektif davranış biçimlerini, şehre ve hemşerilik ilişkilerine dair algılarını ve bunların tümünün temsil biçimlerini de içeren bir organizmadan söz ediyorum. Hayallerimiz, düşlerimiz, kavramlarımız ve temsil biçimlerimiz... yani Benjamin'in *Pasajlar Projesi*'ni anarken Harvey'in tanımladığı biçimiyle "gösteri, temsiliyet ve fantazmagorya"dan oluşan şehir tahayyülünün tümü (Harvey 2006).

Benjamin'in 1927'den 1940'a kadar 13 yıl üzerinde çalıştığı *Pasajlar Projesi*, 19. yüzyılın ilk yarısında Paris caddelerini birbirine bağlayan, demir iskelet üzeri cam kaplı yaya yollarına ve onların iki yanına dizilmiş ticari işletmelere dair bulabildiği her şeyi derleyerek şehre dair oluşturduğu bir zihinsel harita. Benjamin, Bergson'un *Madde ve Bellek*'te geliştirdiği kişinin zamanı algılama biçimine atıfla, rüyaların uykuyla uyanıklık arasında oluşturduğu eşiğe benzer biçimde, koleksiyoncunun da geçmişle geleceği topladığı nesnelerde buluşturduğu sezgisinden yola çıkıyor.

Neden sezgi? Çünkü Bergson için çıkış noktası sezgidir. Deleuze'ün ifade ettiği gibi söylersek, "*Sezgi* Bergsonizmin yöntemi-

dir" (Deleuze 1991). Bu yöntemin özü ve yaratıcılığın kendini ifade ettiği asıl alan, doğru soruyu sorabilmektir. Benjamin'in sorusu, modernitenin yükselişini ve çöküşünü nesneler üzerinden okuyup okuyamayacağıydı ve bunun için modernitenin başkenti Paris'in pasajlarını kendine mekân seçmişti.

Pasajlar Projesi Benjamin'in derlediği çok sayıda alıntının yanı sıra, *19. Yüzyılın Başkenti Paris* başlığıyla 1935 ve 1939'da yazdığı iki farklı metinden oluşuyor. Bu iki metnin ortak özelliği, Paris'e dair Benjamin'in eskiz olarak tasarladığı başlıkların pasajlar, panoramalar, dünya sergileri, iç mekânlar, sokaklar gibi şehre dair mekânsal ve görsel imgelerden sonra, yüzyıl ortasında başlayan Haussmann yıkımlarına odaklanmaları ve 1871 Paris Komünü ile sonuçlanmaları. Pasajların bir bölümü de bu yıkımlar sırasında yok oluyor. Benjamin, kendine "yıkma sanatçısı" adını veren Haussmann'ın yol açtığı tahribatın "Parislileri şehirlerine yabancılaştırdığını", Komün ayaklanmasının buna verilmiş bir cevap olduğunu söylüyor (Benjamin 2002).

Benjamin'in *Pasajlar Projesi*'nde geniş yer ayırdığı Baudelaire 1869'da yayımlanan *Paris Sıkıntısı*'nda Haussmann döneminin şehrini "hastane, hapishane, kerhane, araf" diye tanımlar. Harvey bu tanıma atıfla Haussmann'ın şehri "kapitalistlere, spekülatörlere ve tefecilere" teslim ettiğini, tüketimin açgözlü pençesine kurban verdiğini söyler (Harvey 2006). Benjamin'in izini sürersek, modernitenin ilk asi şehri olan Paris için isyanın eşiği, yıkarak yapmanın ve kentsel yenilemenin mucidi Haussmann dönemidir diyebilir miyiz?

Asi Şehirler kitabının önsözünde David Harvey 1960'lı yıllardaki kentsel dönüşüm sırasında Paris'in Haussmann dönemindekine benzer varoluşsal bir kriz yaşadığını söyler. Jean-Luc Godard'ın *2 ou 3 Choses que Je Sais d'elle / Onun Hakkında Bildiğim İki-Üç Şey* filmi ile Henri Lefebvre'in "Şehir Hakkı" denemesinin aynı yıla (1967), yani 1968 Mayıs ayında "infilak edecek" olan Paris'teki isyanın hemen öncesine denk gelmelerinin tesadüf olmadığını vurgular (Harvey 2012).

Yukarıdaki soruyu yüz yıl sonrası için yeniden ve farklı biçimde sorarsak, biri sinemasal, öbürü kavramsal alandaki bu iki örneğin,

Godard'ın filmi ile Lefebvre'in denemesinin, Paris açısından isyanın bir adım öncesindeki eşik tecrübesinin ifade biçimleri olduğunu söyleyebilir miyiz? Yaklaşık yüz yıl arayla iki kez isyan etmiş ve şehrin bir isyankâr olarak portresini çizmiş olan Paris'in her iki isyan öncesinde devasa kentsel yenilemeye maruz kalmış olması tesadüf olabilir mi?

Harvey'in sözünü ettiği Godard filmine ve aynı döneme ait benzer filmlere kentsel yenileme açısından baktığımızda bazı görsel imgelerin süreklilik oluşturduğunu görürüz. Filmlerin ayrıntısına girmeden önce temsil ettikleri ortak hissiyatı özetlemek gerekirse, yaygın bir yıkarak yapmanın yol açtığı kolektif travmadan söz etmek mümkün. *Onun Hakkında Bildiğim İki-Üç Şey* filminde görsel olarak en dikkat çekici unsur vinçlerdir. Film bu imgeyi yineler. Şehrin otoyollarla yarılan bir inşaat alanına dönüştürülmesi ve ufkuna vinçlerin egemen olması, şehir sakinlerinin yeni yapılan konut bloklarına hapsolup yüzlerini kaybetmelerinin ve kimliklerini yitirip bir karabasanda kaybolmalarının alameti gibi sürekli karşımıza çıkar. Godard'ın aynı dönemde yaptığı diğer iki film de şehre dair bu kâbus duygusuyla yakından ilgilidir. *Weekend / Haftasonu* (1967) ve *Alphaville* (1965) filmlerinde Godard Paris'i bir şiddet ortamıyla tanımlar ve şehirden kaçma temasını öne çıkarır.

1960'ların başlarına doğru geriye gittiğimizde, İkinci Dünya Savaşı sonrasının yıkıntılarından hızlı bir ekonomik büyümeye ve bir inşaat çılgınlığına savrulan Roma'nın da eski ile yeni arasındaki çatışmayı şehir fonuna yerleştiren filmlere ilham verdiğini görürüz. Her ikisi de Roma'nın çeperinde inşa edilen yeni konut bloklarının görüntüleriyle başlayan *La Dolce Vita / Tatlı Hayat* (Federico Fellini, 1960) ve *L'Avventura / Macera* (Michelangelo Antonioni, 1960) yönetmenlerinin tamamen farklı üsluplarına rağmen aslında benzer bir çatışmaya odaklanırlar. Yeni gelen eskiyi acımasızca, pervasızca ve hatta utanmazca ezip geçerken, toprağın ayak altından kayıp gittiği bu tedirgin ortamda ilişkiler de dağılıp yok olmakta, aşk arayışı umutsuz bir çırpınışa dönüşmektedir. Fellini'nin bir karnaval havasında anlattığı bu süreci, Antonioni varoluşçu bir karabasan olarak yansıtır. Antonioni'nin *Macera*'nın ardından *La Notte / Gece* (1961)

ve *L'Eclisse / Batan Güneş* (1962) ile süren üçlemesinde bariz olan şehir sıkıntısı, görsel imgelerini yok edilen mimari mirasta, kesilen ağaçlarda, kimliksiz bloklarda, vinçlerde ve inşaat alanlarında bulur. Sonunda Paris'teki gibi isyana dönüşmese de, Roma ve Milano gibi İtalyan şehirlerinde yaşanan varoluşsal krizin imgeleri Paris'le aynıdır.

Şehir sakinlerinin hayatlarını şekillendiren çevreden yabancılaştıklarına, gündelik yaşam pratikleri hakkında söz haklarının kalmadığına, mekânların insansız, nesnelerin baskın ve ilişkilerin kopuk hale geldiğine, şehrin eskisi gibi yaşanamaz bir karabasana dönüştüğüne, korkular barındırdığına ve kaçma, uzaklaşma duygusu verdiğine dair bu örneklerden yola çıkarak İstanbul için şu soruları sorabilir miyiz: Gezi direnişi öncesindeki İstanbul filmlerine varoluşsal bir "şehir sıkıntısı" yansımış mıdır? İstanbul'un mekân olduğu bu filmlerde şehre dair bir korku hali, kaçma kurtulma isteği var mıdır? 2013'ten geriye doğru giderek isyan öncesi bir itiraz eşiğinin izini sürmek mümkün müdür? Şehir sakinlerinin bir adım sonra "hayır" diyecek kadar bunaldıklarını, bir karabasana hapsolduklarını ve kaçmak istediklerini gösteren alametler, yani vinçler, otoyollar, inşaatlar ve kimliksiz konut blokları varsa eğer, bunlar bir tarz ve üslup oluşturmuş mudur?

Filmler üzerinden İstanbul'un itiraz eşiğini hissetmeye çalıştığım *Şehrin İtirazı*'nı bir kitaptan çok bir film gibi hayal ettim. 1960'lar Parisi'nin ve İtalyan şehirlerinin ortak sinemasal imgelerinden bir genel planla başlayıp 2000'li yıllarda İstanbul'un filmlerdeki temsil biçimlerine doğru ilerlemesini ve film izleme süresine sığabilecek bir seyir tecrübesi olmasını amaçladım. Filmlerin beni bir seyirci olarak içine alan yanıyla, onlara mesafe alarak kavramsal bir çerçeveye oturtma çabamı aynı potada eritmeyi deneyen, görsellere eşlik etmeyi hedefleyen bir metin. Film kareleri üzerinden yeni bir anlatı kurmayı deneyen, bir tür "filmler filmi" senaryosu. Aynen yedi yıl önceki *Vesikalı Şehir*'de olduğu gibi.

Kavramsal metinlere eşlik eden film karelerinin yanı sıra, kişisel anlatıyı görselleştiren fotoğraflar da var bu kitapta. Mesela Laleper

Aytek'in Gezi direnişi günlerinde çektiği arka sayfadaki fotoğraf, bu kitabın görsel imgesi gibi; temsil biçimleriyle hayatın ilişkisi.

Direniş sürerken, arkadaki şenlik havasıyla önde asılı dehşet görüntülerinin birbiriyle tezat oluşturduğu, "tazyikli suya, yara berelerimize rağmen işte inadına buradayız" diyen, fotoğrafla hayatın iç içe geçtiği, birbirini yansıladığı o an, hem Gezi'nin ruhunu, hem de bu kitabın hissiyatını özetliyor. Laleper'in fotoğraflarının kitaba dahil olma hikâyesine en sonda tekrar döneceğim.

2013 Gezi direnişi belgesellere yansıdı ama henüz sinemasal imgesini bulmadı. Umuyorum ki, yedi yıla kalmadan, isyanı yansıtan İstanbul filmlerine bakacak bir *İsyankâr Şehir* de yazabilirim.


TAYYIP

"Bütün Fenerbahçe'yi Yıkacaklar!"

Kiracı olarak yaşadığım binanın yıkılacağını telefonda kız kardeşime söylediğimde önce inanmak istemedi, sonra kederle dedi ki: "Bütün Fenerbahçe'yi yıkacaklar!"

Şehrin İtirazı'nın ortaya çıkmasında şehre ve sinemaya dair kavramsal sorularımın yanı sıra, işte bu ruh halinin de payı var. Kırk yıldır yakından tanıdığım ve yirmi yıldır yaşadığım mahalle yıkılıyor.

Fenerbahçe'ye ilk gelişlerim 1950'li yılların yaz aylarındaydı. Kadıköy'den tramvayla gelirdik. Belvü Otel'in ahşap güzelliğiyle ayakta olduğu ve yolun ortasındaki sakız ağacının otelin önünü gölgelediği o yıllarda burası köşklerin ve bahçelerin olduğu bir "sayfiye" semtiydi. Tramvayda Rumca ve Ermenice konuşmaların hâlâ duyulabildiği zamanlardı. Burundaki Demiryolları Kampı'ndan denize girilirdi. "Sayfiye" kelimesinin kendisi gibi, ima ettikleri de hayatımızdan çekildi.

Kıbrıs konusu bahane edilerek 1964'te çıkarılan yasayla, 6-7 Eylül 1955 olaylarına rağmen İstanbul'da kalmak için direnen son İstanbul Rumları da (yanlarına yalnızca 20 kiloluk bir bavul ve 20 dolar alarak) şehri terk etmeye mecbur bırakılmazdan önce semtin ve şehrin dokusunda tarihin izini sürmek hâlâ mümkündü. 1960'ların inşaat furyasında, gitmek zorunda kalanlardan gasp edilen mülklerin yıkımı ve yerlerine yapılan müteahhit apartmanları da önemli bir rol oynadı.

Benim Fenerbahçe'yi daha yakından tanımam hemen bu dalganın sonrasına isabet ediyor. 1960'ların sonlarında Degucis'in konağı yıkılarak kocaman bahçesinin çevresine yapılan altı apartmandan birinde bizimkilerin yazlık olarak bir daire satın almaları, benim doktora yapmak için Pennsylvania Üniversitesi'ne gittiğim 1973 yı-

lına rastlıyor. Bu daireyi ben önce Philadelphia'ya gelen mektupların içinden çıkan fotoğraflarla tanıdım. 1974'te yaz tatiline geldiğimde orada kaldım. Eminim ki bizim bir tür cennet gibi hatırladığımız o günler, şehri terk etmek zorunda kalanlar için dehşet günleriydi.

Zaten annemin hâlâ yaşadığı ve yıkılmasına şiddetle muhalefet ettiği o bina da şimdi yıkım tehdidi altında. Ortaklar arasındaki bitip tükenmez tartışmaların, karşılıklı ithamların sürdüğü toplantılardan birinde, geçmişte malları gasp edilenlerin lanetine uğradığımızı, şimdi sürülme sırasının bize geldiğini söyledim. Sıkıntılı bir sessizlik oldu. "Yıkarak yapmak" kapitalizmin mantığında var; yaşadığımız şehrin son yüzyıllık tarihi ise yıkarak yapmanın gasp ve tasfiyeye dair, hâlâ yüzleşemediğimiz utanç verici hikâyeleriyle örülü. Bu utançtan hepimizin payına bir şeyler düştüğü için susmayı ve unutmayı tercih ediyoruz. Sıra bize geldiğinde isyan ediyoruz, ama hâlâ yüzleşmiyoruz. Yüzleşene kadar huzur bulmayacağız. Bulmayalım zaten.

40 yıl sonra şehri yeniden kuşatan "yıkarak yapma" günlerinde deprem ihtimali bahane edilerek yeniden yıkılıyor Fenerbahçe. "Kentsel yenileme" adı altında pazarlanan yeni inşaat furyasının deprem korkusunu pompalayarak adım adım bütün bir semti nasıl sardığına bu sefer yakından tanık oldum. Sabah yürüyüşlerinde daha önceleri maç ve yemek tarifi konuşmalarına kulak misafiri olurken, bunların yerini içinde metrekare, müteahhit, karot testi, deprem raporu olan cümleler almaya başladı.

Deprem raporu için başvurup sağlamdır cevabı alabilen tek bir bina duyduk semtimizde, o da 1989 yılında yapılmış, müteahhidi de halen içinde oturuyor. 25 yılın üzerindeki binalara otomatik olarak yıkılmalı raporu veriliyor, çünkü başvuranlar inşaatı yapmaya aday müteahhitlerin kendileri. Her şey danışıklı dövüş. Daire sahipleri de bunu biliyorlar ama rant artışından nemalanabilmek için bilmez görünüyorlar. 25-30 yıllık, 10-12 katlı binalara bir gece içinde "riskli bina" levhası asılıp hemen peşinden iş makineleri bir bilimkurgu filminin kötü canavarları gibi insanların anılarını parçalamak üzere saldırıyorlar.

Yarısı yıkılmış, demirleri fırlamış yapılardan çocuk odalarının renkli kâğıtları, mutfak balkonlarının çiçeklikleri, içerde terk edilmiş eski bir konsolun çekmeceleri dökülüyor. Sonra vinçler kuruluyor. Vinçlerde ışıklı harflerle isimleri yazılı inşaat şirketleri yeni binaları yıkmaya aday oluyor, dil dökerek, çıkar vaat ederek her bir mahalle sakinine ulaşmaya gayret ediyorlar. Adlarını yolsuzluk dosyalarından tanıdığımız, tepki gösterdiğimiz şirketleri komşularımız "Olsun, iktidara yakın, işini biliyor, hiç değilse inşaatı bitirir," diye savunabiliyorlar.

Bu açıkgöz şirketler, yeni inşaatlarda mescit yapımını teşvik için bunun emsalden düşüleceğini (yani inşaat alanından sayılmayacağını) belirten yasa maddesinden yararlanmak üzere CHP'li belediyelere "dua odası", AKP'li belediyelere "mescit" adıyla takdim ettikleri mekânı, kat maliklerine verdikleri projelerde "fitness center", spor alanı, televizyon odası gibi isimlerle tanıtıyorlar. Bedavadan kazanılmış bir alan olduğunu, iskân raporu alındıktan sonra apartman sakinlerinin ortak kararıyla istendiği gibi kullanılabileceğini söyledikleri bu mekânları kat maliklerini kandırmak için bir tür yem olarak kullanıyorlar.

Müteahhit bu sayede bir kat daha yüksek bina yapma hakkı elde ederek engelsiz deniz manzarasına kavuşacak üst kattaki kendi dairelerini biraz daha pahalıya satma hesabı yaparken, kat malikleri de her biri birer kat daha yükselip şerefiyelerini artırmanın peşindeler. Çoğunun penceresinde kalpaklı Atatürk bayrakları asılı, laiklik konusunda fanatik olan bu komşulara belediyede dua odası adıyla görünen mekânlar yarın öbür gün gerçekten mescit olarak kullanılırsa nasıl tepki vereceklerini sorduğunuzda "Onu da o zaman düşünürüz," bakışıyla karşılaşıyorsunuz.

Sahtekârlık o kadar yaygın ve o kadar paylaşılmış halde ki, çevrenin bir beton çölüne dönüştüğünü, ağaçların söküldüğünü, iki kat derine giden otoparkların toprağı tükettiğini, birbirinin havasını, güneşini kesen blokların bizi de boğacağını söylediğinizde sanki başka bir dil konuşuyormuşsunuz gibi bakıyorlar. 1960'larda bahçe içindeki köşklerden, aynı sokak dokusu ve aynı altyapıyla, aynı parsellere yapılan 4-5 katlı binalara geçişte yaşadığı şoku zor atlatan sem-

tin, şimdi yine aynı büyüklükteki parsellere 15-20 katlı binalar yapılmasını kaldıramayacağını, bunun bırakalım en temel şehircilik kavramlarını, en basit mantık kurallarına bile ters düştüğünü anlatmaya çalışırken, dile dair ortak referanslarınızı tamamen yitirdiğiniz duygusuna kapılabiliyorsunuz.

Nadiren, çok nadiren sizin dilinizden birine rastlayabiliyorsunuz; o zaman da karşılıklı bir çaresizlik duygusu içinizi acıtıyor. Beni en acıtan repliklerden birini yine bir sabah yürüyüşü sonrası riskli ilan edilmiş, iş makinelerini bekleyen bir binanın bahçesinde, sökülmüş bir kameriyenin yanında kederle sigara içmekte olan bir apartman görevlisinden duydum. Birine içini dökme ihtiyacıyla bana dedi ki: "Badem ağacı da gidecekmiş."

Yalnızca Fenerbahçe'nin değil, bütün şehrin ufkunu vinçler sarmış durumda. İstanbul bir vinçler şehrine dönüştü. Bu imgeyle başlayabiliriz.

1 VİNÇLER ŞEHRİ

Spiegel Online ile 21 Mayıs 2013'te, yani Gezi direnişinin hemen öncesinde bir söyleşi gerçekleştiren David Harvey, çarpıcı bir gözlemle diyor ki: "Ekonomi bugünlerde nerelerde en hızlı büyüyor? Çin ve Türkiye'de. İstanbul'da ne görürüz? Her yerde vinçler."[1] *Jadaliyya Ezine*'ye 15 Kasım 2013'te, yani Gezi direnişinden kısa süre sonra verdiği bir röportajda ise şunları söylüyor:

> İsyanın hemen öncesinde İstanbul'daydım ve kuşkusuz İstanbul'u, hayret verici bir kentsel yeniden gelişimin sürmekte olduğunu anlamaya yetecek kadar biliyorum. Her yerde inşaat vinçleri vardı! Türk ekonomisi dünyanın en hızlı büyüyen ikinci ekonomisi ve kuşkusuz inşaat ve kentleşme bu büyümede rol oynuyor. Ancak burada bir balon var ve balonun şişmesi süresince insanlar yerlerinden ediliyorlar. Orada ağzımı açtığımda pek de hoş görülmedim çünkü bir radyoya konuk oldum ve onlara gördüklerimin bana 2005'teki ekonomik çöküş öncesi Madrid'i hatırlattığını söyledim. Bugün İstanbul'da insanların yerlerinden edilmesine karşı süregiden bir sürü mücadele var. Bazı meslektaşlarımın beni şehrin farklı yerlerine götürerek soylulaştırma ve zorla tahliyelerin nerede olduğunu göstermesi benim için şans oldu.[2]

Harvey'in isyan öncesinde İstanbul'da "her yerde vinçler" olduğunu söylemesi ve sonrasında bu gözlemi yinelemesi görsel bir imge olarak önemli. "*Le chemin de grue*" (vinç yolu) 1960'larda Paris'teki kentsel dönüşüm sırasında literatüre girmiş bir kavram. Hem hızlı büyümenin, hem de muhtemel bir sosyal patlamanın alameti. Aynen Paris'in 1960'lardaki varoluşsal krizinden yola çıkarak 1965'te Paris Komünü tecrübesini tekrar inceleme ihtiyacı hisseden ve 1967'de "şehir hakkı" üzerine denemesini yazan Lefebvre'inki gibi, Harvey'

in algısı da şehirdeki göstergelere son derece açık. Çünkü Harvey de, Lefebvre'in izinden giderek geleneksel sınıf mücadelesi kavramını kent yaşamını üretenlerin mücadelesi olarak genişletiyor ve kentin gündelik yaşam biçimini toplumsal çatışmaların bir kilit noktası olarak görüyor.

Harvey *Asi Şehirler* kitabının önsözünde Lefebvre'in şehir hakkı vizyonunu ayrıntılı olarak anlatır. Lefebvre'in tanımladığı biçimiyle şehir hakkının temelinde, kapitalizm ile şehirleşme arasındaki karşılıklı yapısal ilişki yatar. Bir yandan şehirleşmenin ihtiyaç duyduğu artı ürünü yaratmak zorunda olan kapitalizm, öbür yandan mütemadi olarak ürettiği artı ürünün soğurulması için şehirleşmeye ihtiyaç duyar. Harvey "şehir hakkı" kavramıyla çatışmaların odağını işçi sınıfından kent yaşamını üretenlere kaydıran Lefebvre'in geleneksel Marksizm tarafından başlangıçta eleştirilip dışlandığını, ancak 40 yıl sonra geldiğimiz noktada hayatın bu tezi doğruladığını söyler (Harvey 2012). Kitabın Türkçesinin İngilizce aslından bir yıl sonra Mart 2013'te –yani Gezi direnişinden hemen iki ay önce– yayımlanmış olması İstanbul açısından kuşkusuz iyi bir zamanlamaya işaret ediyor.

Harvey, Marx'ın ve daha sonra Lenin'in Paris Komünü değerlendirmelerinde şehri yeniden sahiplenme yönündeki arzuyu gözardı ettiklerini, hatta 1960'larda ve 1970'lerde dahi şehir hakkı kavramının geleneksel sınıf mücadelesini ve proletarya diktatörlüğünü öne çıkaran klasik Marksizm açısından kabul gören bir tez olmadığını vurgular. Harvey komün sırasındaki ilk iki eylemden birinin fırınlarda gece vardiyasını kaldırmak (emeğe dair bir sorun) ikincisinin ise kira affı (kentsel bir sorun) olduğunu örnek vererek direnişin ikili yanının altını çizer ve bir yandan kentsel boyutu gözardı eden klasik Marksizme karşı çıkarken, bir yandan da sınıfsal çelişki boyutunu gözardı edenleri eleştirir.

Harvey'in sınıfsal çelişkiyi gözardı etme eleştirisinin kapsamında, Lefebvre'in öğrencisi olup takipçisi olmadığını vurguladığı Manuel Castells de vardır (Harvey, 2012). Castells şehir ayaklanmalarının kökenleri üzerine 1984'te yayımladığı kitabında komünarların çoğunluğunun kendilerini işçi olarak değil, Parisli olarak tanımla-

dıklarını, Komün'ün asıl yönünün sınıf temelli bir hareket değil, hemşerilik hakları ve şehir üzerinde hak talep eden kentsel bir toplumsal hareket olduğunu ileri sürmüştür (Castells 1984).

Paris Komünü değerlendirmesindeki farklı bakış açılarının kaynağında, Harvey'in sınıfsal, Castells'in ise toplumsal faktörleri öne çıkarması yatıyor. Harvey sermayenin döngüsel krizini ve şehirlerin inşasının sermaye birikimi içinde artan ağırlığı ile bunun yol açtığı sınıfsal çelişkileri vurgularken, Castells için önemli olan kentin yarattığı ilişkiler ağıdır.

Harvey ve Castells arasındaki teorik yaklaşım farkı, örgütlenme biçimleri açısından da farklı öneriler getirmelerine yol açıyor. Castells, yeni toplumsal hareketlerin *yatay örgütlenme* modellerini savunurken, Harvey kapitalizmin küresel ölçekteki işleyişine karşı, proleter sınıfı gibi evrensel bir siyasi öznenin yokluğunda yerel ve yatay örgütlenmelerin yetersiz kalmaya mahkûm olduğunu söylemektedir. Ayşe Deniz Temiz'in, Gezi direnişi öncesinde yazıldığı halde bu sürece dair önemli ipuçları taşıyan sunuş yazısında işaret ettiği gibi bu konu *Asi Şehirler* kitabının en tartışmalı argümanlarından biridir. "Erkekler Şehri" başlıklı üçüncü bölümde bu konuya tekrar döneceğimi, yerel ve yatay örgütlenmelerin yetersiz kalmaya mahkûm olduğu görüşünün hiyerarşiyi çağıran ve kaçınılmaz kılan bakış açısını sorgulama gereği hissettiğimi burada not düşmek isterim.

Harvey Gezi direnişini "Paris ile olan paralelliği muazzam olan klasik bir vaka" olarak tanımlamıştır.[3] Castells ise ağ toplumunun küresel ölçekte tetiklediği toplumsal patlamaların son halkası olarak görmüştür (Castells 2013). Bakış açılarındaki farklılık bir yana her ikisi de direnişçilerin Türkiye'de daha önce var olmayan bir ayaklanma geleneğini başlattıklarında hemfikirdir.

Harvey 10 Nisan 2014'te BBC'ye verdiği söyleşide Gezi direnişinin Türkiye'de daha önce yaşanmamış bir kitlesel hareket olduğunu, ancak bir kere yaşandıktan sonra bunun bir şehir ayaklanmaları geleneği oluşturacağını söylüyor ve diyor ki: "Aslında Gezi Parkı şehrin kalbi. Ve şehrin kalbindeki, insanların tanıdığı bir yeri yok etme önerisi pek çok insanı kızdırdı. Parkı korumak için eylem yapmalarına hiç şaşırmadım."[4]

Castells ise *İsyan ve Umut Ağları: İnternet Çağında Toplumsal Hareketler* (Castells 2013) kitabının son sözünde "Ve işte Türkiye' de de oldu, çok farklı bir bağlamda, ama çok benzer biçimlerde" diye başladığı Gezi direnişi değerlendirmesini şöyle bitiriyor:

> Bu kitapta analiz edilen hareketler gibi bu da yeni tür bir toplumsal harekettir, çünkü ağ toplumu iletişim kurma ve kendi kendine örgütlenme konusunda özerk bir yetiye sahiptir. Çünkü lideri yoktur. Çünkü kendiliğindendir. Çünkü hedefleri çoktur ve protesto süreciyle birlikte evrilmektedir. Ama özellikle bir niteliği itibariyle tarihteki diğer toplumsal hareketlerden farklı değildir; özgürlük savunusundan ödün vermeye yanaşmaz. Böyle olduğu için de çok sayıda engel ve tehlikeyle karşı karşıya kalacak, acıyla, kanla, gözyaşıyla ilerleyecektir. Ama sonunda Türkiye'de, 2013'te Gezi Parkı'nda atılan tohumlardan yeni bir demokrasi biçimi doğacaktır. Bu yeni ağacın şeklini, meyvelerinin tadını, çiçeklerinin rengini bilmiyoruz. Hatta ne zaman çiçek açacağını da bilmiyoruz. Ama çiçek açacak, çünkü bu protestodaki yüzler yeni Türkiye'nin yüzleridir.[5]

Castells 18 Şubat 2014'te Harvard Üniversitesi'nde yaptığı konuşmada var olan kentsel yapının yeniden üretimi süreçlerinde dışlandığını hisseden yurttaşların direneceğini vurgularken, Gezi Parkı çevresinde Türkiye'deki eylemleri örnek veriyor ve Gezi Parkı'na yapılacak Topçu Kışlası projesinin iptalini direnişin zaferi olarak gördüğünü söylüyor.[6]

Gezi direnişinin tarihçesini kısaca hatırlayacak olursak, Gezi Parkı'na yapılması planlanan Topçu Kışlası'nın hukuksuzluğunu anlatmak için aylardır çalışan gruplar açısından 27 Mayıs 2013 bir dönüm noktası oldu. Sivil direnişe rağmen 21 Mayıs'ta Emek Sineması'nın yerle bir edilmesi üzerine 27 Mayıs günü "Emek Bizim İstanbul Bizim İnsiyatifi"nin çağrısıyla Beyoğlu Belediyesi önünde bir protesto eylemi yapıldı. Aynı akşam Gezi Parkı'ndaki kafede haftalık olağan toplantılarını yapıp 22.30 civarında dağılan Taksim Gezi Parkı Derneği üyeleri bir buldozerin parkın eski duvarını yıkıp ağaçları sökmeye başladığını gördüler. Hızlı haberleşme ile 30 kişilik bir grup iki çadır kurup parkta nöbet tutmaya başladı.[7]

27 Mayıs gecesi Gezi Parkı'ndaki ağaçların kesilmesini engellemek için başlayan oturma eylemine karşı polisin kullandığı şiddet

ve sonra çadırları ateşe vermesi bardağı taşıran son damla oldu. Sosyal medyadan yapılan çağrıyla direniş çığ gibi, çığlık gibi büyüdü. Korku eşiğini aşan ve şehre yabancılaşmayı reddedenler tam da Lefebvre'in "şehir hakkı bir çığlık ve bir taleptir" diye betimlediği biçimde "İstanbul bizim" diyerek hak talebinde bulundular. Özetle Gezi direnişi şehri yeniden sahiplenme arzusunun bir ifadesiydi. Bu açıdan Gezi direnişinin Harvey'in *Asi Şehirler*'de özetlediği biçimiyle şehir hakkının klasik tanımına bire bir denk düştüğünü söyleyebiliriz:

> ... şehir hakkı, şehrin barındırdığı kaynaklara bireysel veya kolektif erişim hakkından çok daha öte bir şeydir: Şehri gönlümüze göre değiştirme ve yeniden icat etme hakkıdır bu. Dahası, bireysel değil, kolektif bir haktır, çünkü şehri yeniden icat etmek kaçınılmaz olarak kentleşme süreçleri üzerinde kolektif bir gücün uygulanmasına bağlıdır. Kendimizi ve kentlerimizi yeniden şekillendirmek, insan hakları içinde en değerli, fakat bir o kadar da ihmal edilmiş olanıdır. Öyleyse bu hakkı en iyi biçimde nasıl kullanabiliriz?[8]

Gezi direnişi işte tam da bu sorunun bir cevabıydı. O nedenle direnişin adeta el kitabı haline gelen *Asi Şehirler*'in Mart 2013'te yapılan 5000'lik Türkçe ilk baskısını o süreçte hızla tüketip ikinci baskısını Temmuz 2013'te yapması bir rastlantı değil. Harvey Gezi direnişi öncesi Türkiye'ye yaptığı ziyaretler sırasında İstanbul'un dinamiklerini de gözlemlemiş birisi olarak sürece aşina ve o açıdan Gezi direnişini klasik Paris örneğiyle benzer görmesinin altını çizmek gerekiyor.[9]

Demokrasiyi oy vermekle sınırlayan ve kendini baba konumunda gören bir yöneticiye başkaldırı 68 Parisi ile 2013 İstanbulu'nun ortak paydası. Topluma nasıl yaşayacağını çocuk sayısına kadar dayatmaya kalkan Erdoğan'a karşı Gezi direnişçilerinin şahane sloganını hatırlayalım: "Bizim gibi üç çocuk ister misin Tayyip?" Charles de Gaulle'ü "Oy ver gerisine karışma" diyerek arkasında sakladığı copla Fransa'nın kafasını okşayan baba konumunda resmeden afiş kuşkusuz Gezi direnişinin ruhunu da yakalıyor.[10] Sonuç olarak Paris için Komün geleneğinden gelen Mayıs 1968 neyse, İstanbul için de Haziran 2013 öyle anılacak. O açıdan Gezi'de direnenlerin "Yasak

ne ayol!" sloganını özellikle önemsiyorum. Bu slogan da diğer birçokları gibi Gezi'ye LGBTİ'nin armağanı. Bu slogan Mayıs 68 Paris'i ile özdeşleşen "Yasaklamak yasaktır" (*Il est interdit d'interdire*) sloganını hatırlatıyor.[11]

1970'lerin erkeksi, militan ve kendini aşırı ciddiye alan "Faşizme karşı omuz omuza!" sloganını "Faşizme karşı bacak omuza!" diye dönüştürüp kendini de tiye alan ve 68 ruhunun "Savaşma seviş" sloganını yerelleştiren LGBTİ zekâsı Gezi direnişinin kritik noktalarında hep öne çıktı. Buna dair, Mimarlar Odası'ndan Mücella Yapıcı'nın Gezi direnişinin birinci yılında aktardığı anılardan biri de şu: "Çarşı Grubu Beşiktaş'tan 'İbne çevik kuvvet' sloganlarıyla meydana geldi. Bu sırada bir LGBTİ birey 'Velev ki ibneyiz, alışın her yerdeyiz' diye slogan attı. Önce kadınlar katıldı, sonra da bütün park 'Velev ki ibneyiz, alışın her yerdeyiz' diye bağırmaya başladı. Çarşı önce bir durdu, sonra onlar da aynı slogana başladı."[12]

Kısa vadeli hayal kırıklıkları ve yenilgi duygusu, Gezi direnişi günlerindeki coşku ve dayanışmanın yerini gündelik hayatın yeknesaklığına terk etmiş olması ve hatta şehrin kontrolünü iki haftalığına kaybedenlerin korku nedeniyle büsbütün saldırganlaşan tavırlarına duyulan öfke zaman içinde silikleşecek, Gezi'nin park olarak kalabildiği her gün direnişin hanesine bir artı olarak geçecektir. İstanbul'un Paris'e benzer biçimde asi şehirler haritasında yerini alması, etkileri kuşaklar boyunca hissedilecek bir kazanım olarak yorumlanmalı.

2014 belediye seçimlerinde iktidardaki Adalet ve Kalkınma Partisi'nin oylarında ciddi bir düşüş olmayışını Gezi direnişinin bir tür yenilgisi gibi yorumlayanlara karşı, Mayıs 68 Paris hareketinin hemen sonrasında 23 Haziran'da yapılan seçimlerden iktidardaki de Gaulle partisinin oylarını artırarak, hatta geçmişindeki en yüksek oyu alarak çıktığını hatırlamakta fayda var. Kısa vadedeki siyasi göstergeler bir hareketin uzun vadedeki etkisiyle karıştırılmamalı.

Anmadan geçemeyeceğim iki benzerlik daha var Paris 68 ve Gezi direnişi arasında. İlki her ikisinin öncesinde sinemaya dair direnişler olması: Paris'te Şubat 1968'de Sinematek yöneticisi Langlois'nın, de Gaulle hükümetinin kültür bakanı Andre Malraux tarafın-

dan görevden alınmasına karşı aralarında Claude Lelouch, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Louis Malle and Roman Polanski gibi sinemacıların da olduğu direnişçilere polisin sert müdahalesi ve İstanbul'da 21 Mayıs'ta Emek Sineması'nın yıkılması üzerine 27 Mayıs'ta yapılan gösterinin Gezi direnişiyle birleşmesi.





"Yasaklamak yasaktır", Paris, 1968.

"Oy ver, gerisine karışma", Paris, 1968.

İkincisi ise Charles de Gaulle ve Recep Tayyip Erdoğan'ın olaylar sırasında ülkeyi terk etmeleri. De Gaulle'ün 29 Mayıs günü Almanya'ya Baden-Baden'e gittiği, karısının aile mücevherlerini orada kızlarına teslim ettiği, ve ancak ordunun desteğiyle Paris'e geri dönebildiği Daniel Singer'in *Prelude to Revolution: France in May 1968* kitabında ayrıntılı olarak anlatılır.[13] De Gaulle'ün kısa vadede kazandığı zaferin sonuçta emekliye ayrılmasını engelleyemediği tarihi bir gerçek. Türkiye'de Haziran 2013'te perde arkasında nelerin yaşandığı ileride farklı karakterler üzerinden ilerleyen tarih okumaları olarak yazılacaktır; nelerin yaşanacağını ise bekleyip görmek gerekiyor.

İstanbul'un 2000'li yıllarda yaşadığı "vinçler şehri" görüntüsünü 1960'larda yaşamış olan o yılların Parisi'ni anlayabilmek için 1950'lere kısaca göz atmakta fayda var. 1952'de başlayan Cezayir Bağım-

sızlık Savaşı'nın Fransa'da yarattığı gerilim nedeniyle geniş yetkilerle donatılmış olarak işbaşına gelen De Gaulle hükümetinin ilk icraatlarından biri Cezayir'deki askeri birliklerin yetkilerini devralmak üzere bir temsilci atamak oluyor. 1958-60 arasında bu görevi üstlenen Paul Delouvrier Cezayir'in bağımsızlığını kazanacağı belli olduktan sonra merkeze alınıyor ve 19 Ağustos 1961'de doğrudan hükümete bağlı bir bölge haline getirilen Paris'e yönetici olarak atanıyor. Hem uygulanışı, hem sonuçları açısından Haussmann dönemini hatırlatan süreç böylece başlamış oluyor.

1961-69 arasında Delouvrier'nin döneminde yürütülen Paris yıkımları ile 19. yüzyıl ortalarında İkinci İmparatorluk dönemi Parisi'ndeki ünlü Haussmann yıkımları yalnız süreç olarak değil, sonuçları açısından da benzerlikler taşıyor: İlkinde Paris Komünü, ikincisinde Mayıs 1968 isyanı. Harvey 1853'te geniş yetkilerle donatılan Haussmann'ın 15 yıl içinde şehrin yalnızca altyapısını değil, şehir yaşantısını da nasıl dönüştürdüğünü *Asi Şehirler* kitabının ilk bölümünde kısaca, *Paris, Modernitenin Başkenti* kitabında ise ayrıntılı olarak anlatır (Harvey 2006). 1851'de kırsal kesimin desteğiyle yapılan karşı devrimci darbeyi, hemen arkasından 1853'te Haussmann'ın Paris'i kesip biçmek üzere sınırsız yetkilerle donatılmasını zengin görsel malzeme eşliğinde adeta bir film gibi anlatırken, Paris merkezinin 72 gün direnişçilerin elinde kaldığı Paris Komünü tecrübesini de daha yakından tanıma fırsatı sunuyor.

"Işıktan menkul bir şehir", bir tüketim, turizm ve keyif merkezi olarak pazarlanan Paris, kafelerle, büyük mağazalarla ve peş peşe açılan büyük fuarlarla donatılır. Şehircilik tarihinin ilk "soylulaştırma" operasyonu olan ve dizginsiz bir tüketimi körükleyen bu süreç 1868'de finans sistemi ve kredi yapılarının çökmesiyle iflas eder.[14] Haussmann'ın yetkileri elinden alınır. 1969'da Delouvrier'nin başına gelen de farklı değildir. Mayıs 1968 isyanının ardından görevden alınır.

Castells Paris'in Komün sonrasında yitirdiği özerkliğine ancak yüz yıl sonra kavuşabildiğini, ilk belediye başkanı seçiminin 1977'de yapıldığını söyler. Ancak bu seçim sosyalistlerin zaferiyle sonuçlanmamıştır; Haussmann'la başlayan yıkım ve spekülasyon sonucu

kapsamlı bir soylulaştırma operasyonuna maruz kalan 1,5 milyonluk Paris merkezine sağcı Chirac belediye başkanı seçilmiştir. 1977 seçimlerinde 8 milyonluk metropoliten alanda sosyalist oyların ağır bastığına işaret eden Castells'e göre komünarların mirasçıları artık banliyölerde yaşamaktadır (Castells, 1984).

Şimdi artık Delouvrier dönemindeki Paris atmosferini yansıtması açısından belgesel önem taşıyan Jean-Luc Godard filminin görüntülerine geçebiliriz.



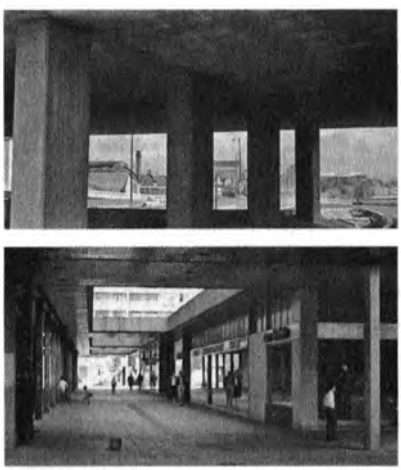
"19 Ağustos'ta Paris bölgesinin planlanmasını doğrudan hükümete bağlayan bir yasanın geçirildiği resmen açıklandı."

"Bir Yüz Gibidir Peyzaj"

2 ou 3 Choses que Je Sais d'elle / Onun Hakkında Bildiğim İki-Üç Şey (Jean-Luc Godard, 1967) filmi, jenerik üzerine dış ses olarak duyulan inşaat gürültüsü ve esas karakterin hikâyesini şehrin hikâyesiyle birlikte, iç içe anlatacağını haber veren bir tipografiyle başlar. Filmin ana cümlesi de karakterin yüzüyle şehrin yüzünün bir ve aynı olduğunu şiirsel bir biçimde daha sonra yineleyecektir: "*Un paysage c'est come un visage*" – Bir yüz gibidir peyzaj.

İnşaat gürültüsü kesilir, tekinsiz bir sessizlikte birdış ses bize şunları fısıldar: 19 Ağustos'ta Paris bölgesinin planlanmasını doğrudan hükümete bağlayan bir yasanın geçirildiği resmen açıklandı.

Sonraki görüntülerde inşaat gürültüsünün kaynağı olan iş makinesini, dev bir viyadük inşaatını, viyadüğün altından akıp giden trafiği, şehrin ufkunu kaplayan vinçleri ve ışık düşmeyen karanlık bir altgeçitte yürüyen yayaları görürüz peş peşe. Bu görüntülere eşlik eden anlatı dünyasına ait inşaat ve trafik sesleri kesildikçe, sessizlikte fısıldayan dış ses anlatmayı sürdürür:



"İki gün sonra Paul Delouvrier'nin hükümeti temsil etmek üzere, artık yeni ve bağımsız bir idari birim haline geldiği resmen açıklanan Paris'e yönetici olarak atandığı ilan edildi."

Bize fısıltıyla konuşan sesin kimliği ancak filmin ortalarında açıklanır. Amacının nesnelerle insanların uyum içinde yaşadığı yeni bir dünyaya ulaşmak olduğunu, bunun hem politik hem de şiirsel bir ifade tutkusundan kaynaklandığını belirten ses kendisini yazar ve ressam olarak tanıtır. Godard o yılların hissiyatını yansıtan bir biçimde, kendini yönetmen olarak tanımlamak yerine –yönetmek fikrinin çağrıştırdığı yönetici kavramından olabildiğince uzak kalabilme kaygısıyla– bir şair ve ressam olarak ortaya çıkar; tipografi, görüntü ve sesle kurduğu atmosferi bu bakış açısıyla bir sorgulama ve eleştiri metnine dönüştürür. Godard filmin bir hikâye dünyası kur-

masını ve seyircinin kendini hikâyeye kaptırmasını istemez. Seyircinin tedirgin olmasını, sorgulamasını ve düşünmesini hedefler. Bunu hemen, daha filmin ikinci dakikasında oyuncu Marina Vlady ve baş karakter Juliette Janson'u peş peşe tanıtıp, ikisinin aynı kişi olduğunu vurgulayarak yapar. Marina Vlady "yaşlı baba Brecht"i anarak oyuncunun gerçeği alıntılama görevine işaret eder. Juliette Janson'un arkada görünen blokta yaşadığını öğreniriz.



"O Marina Vlady, bir oyuncu."



"O Juliette Janson, burada yaşıyor."

Filmin asıl dünyasını da o arkadaki, kısaca HLM *(Habitation à Loyer Modéré)* diye anılan düşük kiralı sosyal konutlar oluşturmaktadır. Vinçler prefabrik elemanları yapıya her iki yandan giydirerek inşaatı hızlandıran teknolojinin vazgeçilmez elemanlarıdır; kentsel yenilemeyle ve sabun kalıbı gibi bloklarla özdeşleşmişlerdir ve "vinç yolu" terimi bu süreci ifade etmenin sembolü haline gelmiştir. Nitekim Juilette'i tanıdığımız planın hemen arkasından 12 saniyelik uzun bir planda bir vincin ağır ve gürültülü bir hareketle gökyüzünü işgal etmesini izleriz; sonrasında benzin pompalarını ve hemen ardından şehrin yeni siluetini görürüz. Filmin daha ilk dakikasında bize şehrin bir kumpasla karşı karşıya olduğunu hissettiren dış ses bu görüntüler üzerine anlatmayı sürdürür.







"Ben şu sonuca varıyorum ki De Gaulle hükümetinin modernizasyon ve reform maskesi altında yaptığı yalnızca kapitalizmin doğal eğilimlerini düzenlemekten ibarettir.
Aynı zamanda, planlama ve merkezileşmeyi sistemli hale getirerek hükümet milli ekonomiyi baltalamakla kalmayıp, onun ahlaki dokusunu da parçalamaktadır."

Şehrin yeni siluetinin ardından Juliette'in "Hiçbir şey olayları olduğu gibi kabul etmekten daha kolay değildir," dediğini duyarız ve sonrasında kırmızı-mavi-beyaz renkli tipografiyle "düşünceler" yazısını görürüz. Bu görüntü üzerine fısıldayan ses anlatmaya devam eder:

"Hiç kuşkusuz Paris bölgesinin planlaması hükümetin sınıf ayrımı politikasını destekleyecek ve 8 milyon şehir sakininin ihtiyaçlarını dikkate almadan tekellerin ekonomiyi şekillendirmesine izin verecektir."

Bu sözün ardından yeşillikler içinde çiçek resimleri görürüz. Şehri bir inşaat alanına dönüştüren kentsel yenileme, otoyollarla, büyük konut bloklarıyla, arabalar ve benzin pompalarıyla, tüketimi özendiren reklam panolarıyla insan odaklı yaşam kültürünü ezip geçmiş, doğanın kendisi değil ancak eşantiyon halindeki sureti, bir tür karikatürü kalmıştır.[15] Peş peşe gelen görüntülerle şehirdeki yıkarak yapma stratejisinin sonucunu bir dizi vinç ve inşaat görüntüsünde izleriz.



Arka planda tüm bu Paris görüntüleri akıp giderken, hikâyedeki Juliette'in kocası Robert'ın garajda çalışması rastlantı değildir. Onu sık sık benzin pompası başında görürüz. Godard, kâr amacıyla şehrin dokusunu parçalayan dev petrol şirketlerini mahalleleri yarıp yok eden otoyolların ve reklamlarla pompalanan otomobil tutkusunun





sorumlusu olarak görür. Bu nedenle filmdeki petrol şirketlerinin amblemleri bir tür felaket alameti gibidir. Otomobil almaya teşvik eden, tüketime yönlendiren reklam panolarının ve tipografinin şehir peyzajının parçası haline gelmiş olması hayatın dev bir çizgi roman içinde yaşandığı izlenimini verir.

Gündüzleri garajda çalışan ve geceleri radyodan savaş haberleri dinleyen Robert, Juliette'in tüketim uğruna fahişelik yaptığını bilmezden gelir. Kullandıkları otomobili Juliette almıştır. Robert otomobilin parasını nereden bulduklarını soran arkadaşına Juliette'in becerikli olduğunu söylemekle yetinir. Godard'ın "ahlaki dokunun" parçalanmasını esas olarak fahişelikle simgelemesi, 1960'lardaki devrimci bakış açısında cinsiyetçi söylemin hâlâ ne denli güçlü olduğuna da işaret ediyor bir yandan. Bugünden baktığımızda bu söylemin rahatsız edici yanının bu denli bariz olması, aradan geçen süreçte toplumsal cinsiyet konusundaki farkındalığımızın arttığına dair bir işaret olarak da görülebilir.

Godard sürekli ekrana getirdiği şirket logolarıyla, otoyolların, petrol şirketlerinin ve tüketim çılgınlığının sürdürülen savaş politikasının bir başka yüzü olduğunu ima eder. Vietnam'daki savaşı Fransa'dan devralan ve Hanoi'yi bombalayan ABD'nin TWA ve PANAM gibi havayolları şirketleri bu savaştan nemalanmaktadırlar. Göğsünde Amerikan bayrağı olan fanilasıyla seks yapmak isteyen müşteri, Juliette ve arkadaşından başlarına bu havayolları şirketlerinin promosyon çantalarını giymelerini ister. Saçma olduğu kadar tedirgin edici bir görüntüdür bu. Yarı marka-yarı insan hibrid yaratıklara dönüşmüş robotumsu kadınların bir peyzaj önünden ileri geri yürüdükleri tekinsiz sahnede şehir sakinlerinin topyekûn bir kumpasla karşı karşıya olduklarını bir kez daha hissederiz. Hemen arka-





sından gelen vinç görüntüleri bir kez daha bize bu kumpasın görsel imgesini de sunar.

İlk 10 dakikada soldan sağa ve sağdan sola kameranın pan hareketiyle taranarak gösterilen bloklar, filmin sonuna doğru bu kez kadraja çarpık yerleştirilmiş bina görüntüsünün ardından tekrar karşımıza çıkarlar. Kentsel bir çölü andıran ve bitmez tükenmez bir beton kâbusa benzeyen görüntüler üzerine filmin ana cümlesini duyarız: Juliette Janson karakteri der ki: "*Un paysage c'est come un visage*" – Bir yüz gibidir peyzaj.

Karakter o çevrede yüzündeki ifadeyi farklılaştırmanın imkânsız olduğunu vurgular. Yüzleri ifadesiz kılan, kimliksizleştiren, herkesi aynılaştıran ve şehir hayatını anlamsızlaştıran bir çevredir bu. Daha önceki evlerinden sökülüp atılmış ve bu bloklara sürülüp hapsolmuş insanların ancak yorgun ifadeleri olabilir. Bu kişilerden bazılarının seslerini duyarız ve daha önceden yaşadıkları yerlerden bu bloklara sürüldüklerini öğreniriz. Konuşanlar kendilerine ve iç dünyalarına dair ayrıştırıcı ve özgün ifadelerini yitirmişler, aynen kendilerini kuşatan çevre gibi kimliksiz hale gelmişlerdir.[16]

Filmin anahtar cümlesiyle eşleyebileceğimiz görüntü, Juliette'in konut blokları önündeki ifadesiz yüzüdür. Bu kadrajdaki alan derinliğinin, öndeki Juliette ile arkadaki blokları aynı netlikte görebiliyor olmamızı sağlaması, imgeyi yassılaştırır, iki boyutlu hale getirir. Bir yandan konut bloklarıyla Juliette'i bir ve aynı kılarken, bir yandan da bu çevrenin sığ estetiğine ve burada sürdürülmek zorunda kalınan hayatın sıkıcı yeknesaklığına işaret eder.

Hem birey hem Paris, her ikisi de depresif, köksüz ve tarihsiz hale gelmişlerdir. Şehrin karşı karşıya kaldığı kumpas, yalnız şehrin değil, bireyin de çehresini yok etmiş, her ikisini de ezip geçmiştir.





Arkadaki bloğun öndeki kadının yassılaşmış imgesiyle aynı düzlemde ifadesi, en başta kullanılan kadınla şehri bir ve aynı kılan tipografiyi hatırlatır.

Bu kitabın anlatısı için bir senaryo tekniği olan "ileri atlama" (*flashforward*) tekniğini kullanacak olursak, Juliette'in Paris'te HLM blokları önündeki yassılaşmış görüntüsünden (üstte) Tülay'ın (Serap Aksoy) İstanbul'da C Blok önündeki görüntüsüne (altta) kesebilir, aradaki benzerliği zihnimize kaydedip tekrar 1960'lar Parisi'ne dönebiliriz.



Godard *Alphaville* (1965) ve *Weekend* (Haftasonu, 1967) filmlerinde şehre dair yine benzer temaları anlatmıştır. *Alphaville* bilimkurgu türünün bir örneği olmakla birlikte, mekânlar gerçek Paris mekânlarıdır. Geceleri şehrin boş caddelerinde yapılan çekimler gerçek bir şehri değil, bir kâbus atmosferini yansıtmaktadır. Film Alpha 60 adlı bilgisayarın ele geçirdiği distopik bir şehri anlatır. Arka planda tekinsiz blokların göründüğü boş caddelerden geçerek gireriz şehre. Dedektif Lemmy Caution (Eddie Constantine) kendisinden haber alınamayan Profesör von Braun'la bağlantı kurmak için şehre gelmiştir. Profesörün bilgisayarın eline düştüğünden kuşkulanılmaktadır. Sonradan bilgisayarın sesi olduğunu anlayacağımız,

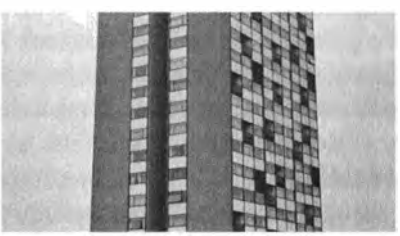




mekanik bir şekilde konuşan dış ses bizi sürekli bilgilendirir.

Şehrin peyzajı insani ilişkileri imkânsız kılar. Zaten insan görünümündeki yaratıklar da aslında robotturlar. Bu mekânlara uyum sağlamanın imkânsız olduğu vurgulanır.

Mekanik ses, bir HLM bloğunu "kronik hastalıklar hastanesi" olarak sunar ve oraya yollananların hem fiziksel tekniklerle, hem de beyin yıkama yöntemiyle tedavi edildiklerini anlatır. Bu o yıllarda sürmekte olan kentsel dönüşümle şehrin peyzajını ezip geçen HLM (düşük kiralı konut) bloklarına dair bir ironidir.



Dedektif Caution ve kurtardığı Natasha von Braun (Anna Karina) sonunda şehirden kaçmayı başarırlar. Ancak şehirden çıktıklarında aralarında gerçek bir ilişkinin doğma umudu belirir. Kadın buna dair sözcükleri bilmez, hiç öğrenmemiştir, dağarcığında yoktur. Kendini zorlayarak, heceleyerek "Seni seviyorum" demeyi başarır sonunda.

Haftasonu ise bir cinayet planıyla Paris'i hafta sonu için terk etmeye çalışan bir çiftin şiddetle iç içe başlayan yolculuğunu anlatır. Ağaçlarla çevrili bir terasta, huzur izlenimi veren bir orta sınıf evi dekorunda başlayan ilk sahne, hızla bir cehennem atmosferine dönüşür. Aşağıdan gelen gürültü otoparktaki bir kavganın görüntüle-





riyle sürer. "Paris hayatından bir sahne" başlığıyla gördüğümüz sahne ise otomobille yola çıkarken komşularının arabasına çarpıp sonra da onlarla kavgaya tutuşan çiftin silahlı saldırıya uğradığını gösterir.

Haftasonu anlamsız bir trafik tıkanıklığına dair 7 dakikalık uzun sekansıyla ünlüdür. Bu sekansta ağır ağır ve boydan boya gösterilen Shell kamyonu, aynen *Onun Hakkında Bildiğim İki-Üç Şey* filmindeki Mobil amblemi gibi şehrin uğradığı felaketin sembolü olarak sunulur. Yine o yılların hissiyatını yansıtmak üzere kırmızı-mavi-beyaz renkler, başta ABD olmak üzere İkinci Dünya Savaşı'ndan galip çıkmış ülkelerin dünya üzerinde kurdukları ekonomik egemenliğin ve petrol şirketleri aracılığıyla şehir hayatını ve kültürel mirası yok etmenin sorumluları olarak teşhir edilir.

Filmin giriş bölümündeki bu sahnelerle trafiğe ve tüketime teslim olmuş şehrin yarattığı bastırılmış öfkeyi, bencillik ve umursamazlığın ortak yaşama oluşturduğu tehdidi, şiddetin her an patlamaya hazır halini sergilemek üzere bir tür distopya atmosferini izleriz. *Alphaville*'de siyah beyaz bir gece atmosferinde anlatılan karabasan, bu kez şehirden kırsala yayılan kanlı bir dehşet ve vahşet yolculuğuna dönüşür.

Godard'ın iki yıl arayla yaptığı bu üç film, *Alphaville, Haftasonu* ve *Onun Hakkında Bildiğim İki-Üç Şey* Paris'in 1960'larda kentsel dönüşüm ile geçirdiği sürece tepki filmleri olarak da okunabilir. 1968 Mayıs ayında yaşanacak olan isyan öncesindeki hissiyat açısından bu üçlemeyi bir bütün olarak ele almak mümkündür. 1967'de yaptığı filmlerde Godard o yılların atmosferini yansıtan keskin bir politik tavır içindedir; özellikle *Haftasonu* uzun ve didaktik monologlarıyla filmden çok bir manifesto niteliği taşır. Harvey'in *Onun*





Hakkında Bildiğim İki-Üç Şey filmine referansla sözünü ettiği "o ânın hissiyatını yakalama" durumu, üç filmin ortak ikonografisine baktığımızda çok daha belirgin hale gelir.

1960'lar Parisi'nin sosyal iklimini yansıtan hızlı şehirleşme, yabancılaşma ve yüzünü kaybetme temaları Godard'da hikâye ve duyguya prim vermeyen, akla hitap etmeyi hedefleyen, reçeteler öneren, öfkeli ve hırçın bir üslupla seyirciye adeta dikte edilir. Sinemayı devrim için bir araç olarak gören ve politik mesajını gayet açık olarak veren Godard filmlerinden tamamen farklı bir sinema diline sahip olmalarına rağmen, Antonioni'nin 1960'lar başındaki üçlemesini de şehirler üzerinden benzer temalarla okumak mümkündür.

Jean-Luc Godard ve Michelangelo Antonioni'yi benzer temaları anlatırken bulmamıza yol açan, Gilles Deleuze'ün sinema için "hareket-imgeden zaman-imgeye geçiş" şeklinde tanımladığı dönemeçtir (Deleuze 1985). Laura Marks, Deleuze'ün hareket-imgeden zaman-imgeye geçişi Antonioni ve Godard gibi savaş sonrası yönetmenlere atfettiğini söylerken bunun kültürlerarası bir mekân sayesinde mümkün olduğunu vurguluyor (Marks 2000). İkinci Dünya Savaşı sonrasının yıkılıp yeniden yapılan Avrupa şehirlerinde, terk edilmiş mekânların, kimliksiz blokların, boş alanların yarattığı yabancılaşma duygusu sinemasal anlatının nedensel ilişkilerle birbirine bağlı hareket mantığını kırmış, nedensiz beklemelerin, birbirinden kopuk ve görünürde anlamsız eylemlerin oluşturduğu yeni bir anlatı mantığı oluşturmuştur. Bu anlatı mantığının temel öğelerini "hiçbir-yer" ve "hiçbir-kişi" olarak tanımlayabiliriz.

Hiçbir-Yer

Savaş sonrası İtalya'da hızla büyüyen kentler ve inşaat furyası Antonioni'nin filmlerinde yalnızca bir fon oluşturuyor gibi görünürler. Ancak eleştirel bir okumayla, kilit imgelerin hep mekânlara dair olduğunu, bu imgeleri peş peşe dizdiğimiz zaman, filmlerin hikâyelerindeki bireylerin varoluşsal sorunlarının şehirlerin geçirmekte oldukları dönüşümden ayrılamayacağını görürüz. Şehir peyzajını tanımsız yerlere, bir tür "hiçbir-yere" dönüştüren bu süreç bireylerin de anlamlı ilişkiler kurmasını engellemektedir.

Fransız antropolog Marc Augé'nin 1990'larda, kimlik/özdeşlik kazandırmasıyla, ilişkisel ve tarihsel oluşuyla belirginleşen "antropolojik yer"in tersine tarih, aidiyet ve kimlik bağlamında anlam ifade etmeyen otel odaları, süpermarketler, otoyollar gibi süpermodernitenin mekânları olarak andığı ve eleştirel bakışıyla ün kazandırdığı "hiçbir-yer" (*non-lieu/non-place*) kavramının kökeni aslında 1960'lı yılların şehir plancılığı tartışmalarına dayanır.[17] O dönemde Amerikalı şehir plancısı Melvin Webber'in kavramlaştırdığı "yer-olmayan kentsel alanlar" (*urban non-place realm*) geleneksel yer tanımının dışına çıkan yeni tür kent mekânları için kullanılmıştır.

Webber'in eğitimli sınıfların gelişen iletişim sayesinde mekâna bağlı kalmadan kurabilecekleri ilişkiler ağı anlamında olumlu içerikle kullandığı bu tanımı Harvey eleştirmiş, kentsel sistemdeki kültürel heterojenlik ve bölgesel farklılaşmanın artarak süreceğini vurgulamıştır (Harvey 1973). Webber ve Augé'nin kullandıkları anlamda "hiçbir-yer", ister geleneksel mekâna bağımlılığın azalması anlamında olumlu bir vurguyla, ister aidiyetsizlik duygusunun artması anlamında olumsuz bir vurguyla kullanılsın, iletişimin artmasıyla öne çıkan sanal âleme işaret etmektedir.

Ben hiçbir-yer kavramını, hem Webber'den, hem de Augé'den farklı bir içerikte, şehir peyzajının tarihle bağını, kimliğini ve yüzünü yitirip kimliksizleşmesi anlamında kullanıyorum; Deleuze'ün İkinci Dünya Savaşı sonrasının yıkılmış ve yeniden inşa halindeki şehirlerinde terk edilmiş ama yine de yaşanan mekânlar için kullan-

dığı "öylesine-herhangi-bir-mekân" (*any-space-whatever*) kavramıyla benzer içerikte (Deleuze 1985). Gregory Flaxman, Deleuze'ün "öylesine-herhangi-bir-mekân" kavramını tanımlarken genel geçer nedensellik yasalarına boyun eğmeyen, "akıldışı, bağlantısız, sapkın, şizofrenik" sıfatlarını kullanıyor; bu tür mekânlarda çözüm için umudun her dönemeçte boşa çıktığına işaret ediyor ve örnek olarak *L'Avventura* filmini veriyor (Flaxman 2000).

Kentsel yenileme de tıpkı savaş gibi kapitalizmin yıkarak yapma yöntemlerinden biri, kişinin zamanın geçişini deneyimleme durumunda kopuş yaratan bir fay hattı. Asuman Suner Deleuze'ün Bergson kuramından alarak kullandığı ve İngilizceye *duration* olarak çevrilen "kişinin zamanın geçişini deneyimleme durumunu" karşılamak üzere "süre" kavramını öneriyor ve bunun belki de Ahmet Hamdi Tanpınar'da rastladığımız türden bir "yekpare zamana" karşılık gelebileceğini belirtiyor (Suner 2006: 122). "Hiçbir-yer" kavramını belki de "yekpare zamanın fay hattı" gibi düşünebiliriz. Hatta bir adım öteye gidip, Benjamin'in *Pasajlar Projesi* ile, Haussmann'ın yarattığı fay hattından kurtarabildikleriyle yekpare zamanı yeniden kurmaya çalıştığını söylemek de mümkün.

"Öylesine-herhangi-bir-mekân" yerine "hiçbir-yer" kavramını tercih etmemin nedeni, ilkinin belirli bir dönemle ilişkilendirilmesi ve içeriğini genişletme çabasının yeni tanımlar gerektirmesi, buna karşılık ikincisinin daha jenerik olması. Aslında "öylesine-herhangi-bir-mekân" kavramının kullanımını, içeriğini yeniden tanımlayarak genişletmek mümkün; örneğin Laura Marks "öylesine-herhangi-bir-mekân" kavramının yalnızca post-modernizmin münferit alanlarıyla sınırlı olmayıp, post-kolonyalizmin yıkıcı alanları için de kullanılabileceğini –Batılı olmayan kültürlerin Batı'nın metropolislerinde patlak veren parçalayıcı etkilerinin, bastırılmış kültürel anıları geri çağırıp ulusal tarih söylemlerini sarstığı anlamında– vurguluyor (Marks 2000). Ancak gerek Türkçedeki ifade biçimi, gerekse bu kavramdan çıkarak tanımlamak istediğim "hiçbir-kimse" kavramıyla ilişkisi nedeniyle ben "hiçbir-yer" kavramını tercih ettim.

"Hiçbir-yer" kavramı için çıkış noktası olarak Michelangelo Antonioni'nin *L'Avventura / Macera* (1960), *La Notte / Gece* (1961) ve

L'Eclisse / *Batan Güneş* (1962) üçlemesini alıyorum. *L'Eclisse* aslında güneş tutulması anlamına geliyor ve bu anlamın filmin içeriği açısından önemi var. Ancak film Türkçede *Batan Güneş* olarak bilindiği için bu biçimiyle kullandım. Antonioni'nin ilk renkli filmi olan *Il Deserto Roso* (*Kızıl Çöl*, 1964) ile birlikte ve dörtleme olarak da ele alınabilen bu filmleri –şehir açısından kurulan tematik bütünlük nedeniyle– üçleme olarak almayı seçtim.

Bu üçlemenin mekânsal açıdan tematik bütünlüğünü oluşturan hiçbir-yer kavramını, geniş bir yıkarak yapma sürecinde tarihsel referanslarını yitirip tektip hale gelen şehir peyzajına ait özelliklerin anahtar sözcüğü olarak kullanmayı amaçlıyorum. Bunu yaparken, kimlik/özdeşlik kazandırma özelliğinden koparılan, ilişkisel ve tarihsel yanını yitiren şehrin yarattığı yeknesaklık ve tek-boyutluluk halinin karakterlerde, özellikle de kadın karakterlerde yol açtığı iç sıkıntısını da gösterebilmeyi umuyorum.

Neden özellikle kadın karakterler? Giuliana Bruno, Antonioni' nin 1960'larda yaptığı bu üçlemede kadın karakterlerin *haptik*[18] yolculuklarını anlattığını vurguluyor (Bruno 2002).

Sinemayı mesafe alan ve uzaktan bakan, gözle ve akılla ilişkilendirilen *optik* kavramıyla sınırlı tutmak yerine *haptik* okumayla zenginleştirmek Bruno'nun yaklaşımındaki ana vurgulardan birisi. Bruno, Lacan'ın izleyiciyi bakış/nazar konumuna (*voyeur)* indirgeyen çerçevesine, sinemanın sunduğu mekânsal-bedensel hareketle *haptik* ve duyumsal bir yolculuk boyutu (*voyageur*) katmayı öneriyor.

Atlas of Emotion (Duygu Atlası) kitabının başında *motion* (hareket) ile *emotion* (duygu) ilişkisine dikkat çeken Bruno, optik-haptik ve *voyeur-voyager* karşıtlıklarının çıkış noktası olarak da İngilizcedeki *site* (vaziyet) ile *sight* (görme) sözcüklerinin fonetik benzerliğinden yararlanan bir sözcük oyununu kullanıyor ve görmeyi mekânsal algıyla zenginleştirmeyi öneriyor. Mimarlar ve şehirciler için aşina bir kavram olan "vaziyet planı" ve harita Bruno'nun filmleri okuma biçiminin esin kaynağı oluyor.

Bu nedenle Antonioni filmleri ve bu filmlerdeki kadın karakterlerin mekânı temasla algılayan yanları Bruno için son derece önem-

li. Bruno'nun anlatımıyla kadın karakterlerin neden Antonioni filmlerinin ana kahramanları olduğunu daha derinden kavrayabiliyoruz: Kadın karakterlerin zamanın fay hattında gezinirken mekândaki parçalanmaları dokunarak, dinleyerek, ürpererek hissetmeleri ve yönetmenin bu hissi bize de geçiren yakın planları, filmlerde mekânın ağırlık kazandığı yolculukları esas olarak kadınların gözünden görmemize imkân veriyor.

Özellikle 1960'ların ilk yarısındaki filmleriyle farklı çerçevelerden bambaşka okumalara imkân veren çokkatmanlı anlatımı nedeniyle Antonioni sürekli yeniden ziyaret edilen bir yönetmen olma özelliğini koruyor. Örneğin Pascal Bonitzer'in 1985'te *Dekadrajlar*'da yaptığı okuma (2006), esas olarak renk, mizansen, leke gibi biçimsel öğelere yoğunlaşırken, 2002'de Bruno'nun yaptığı okumada haptik özellikler ve toplumsal cinsiyet ağırlık kazanıyor.

İstanbul'u anlatan filmlere geçerken bu fark önemli olacak çünkü Gezi direnişi öncesinin İstanbul filmlerinde zamanın fay hattını hissedenlerin ve bunu *haptik* olarak algılayanların da daha çok kadın kahramanlar olduğunu göreceğiz. Şimdi artık *Macera* / *Gece* / *Batan Güneş* üçlemesinin görsel ipuçlarına geçebiliriz.

Macera, şehirde yıkarak yapmaya ve eski ile yeninin çatışmasına dair açık bir göndermeyle başlar. Film Roma'dan bir sahneyle açılır. Anna'nın babası (Renzo Ricci) evinin önünde bir inşaat işçisiyle konuşurken emekliliğini geçirmek üzere geldiği villayı işaret eder ve "Yakında bu zavallı villa da yıkılacak," der. Daha kısa süre önce orman olan arazi şimdi bir inşaat alanına dönüşmüştür; villanın karşısındaki alana konut blokları yapılmaktadır. Anna (Lea Massari) ke-









merli bir geçitten çıkıp babasının yanına gelir. Daha önce inşaat işçisinin durduğu yere doğru yürür ve arkasına konut bloklarını alır; babasının arkasında ise kubbesiyle eskiyi temsil eden bir katedral vardır. Bu yapılar yeni ile eskinin sembolleri ya da metaforları değil, bizatihi kendileridir. Anna ile babasının çatışmasında yeni ile eski hem şehir ve bina hem de kişi olarak karşı karşıya gelirler.

Karakterlerin arkalarında konumlanan yapılarla ilişkilendirilmesi film boyunca bir dil olarak sürer. Nasıl *Onun Hakkında Bildiğim İki-Üç Şey* filminde Juliette'in kocasının bir garajda çalışması rastlantı değilse, Anna'nın sevgilisi Sandro'nun (Gabriele Ferzetti) mimar olması da rastlantı değildir. Sandro'nun kararsız ve zayıf kişilikli personası, mimarın modern şehri belirleyen güçler karşısındaki iktidarsızlığının bir tezahürü olarak karşımıza çıkar. Mimar olarak iş kapabilmek için zengin bir işadamına hoş görünmeye çalışan Sandro, bir yandan baktığı her yerde geçmişten kalan olağanüstü mimari örneklerle karşılaşmanın ezikliğini hissederken, bir yandan da artık kimsenin güzel şeylere ihtiyaç duymadığını, zaten binaların da en çok 10 ya da 20 yıl ayakta kalmak üzere yapıldıklarını söyleyerek kendi zayıflığıyla yüzleşmekten kaçınır. Kendisi hayallerinden vazgeçmiş olduğu için hâlâ bu binaları çizerek hayal kurabilen genç bir





öğrencinin çizimine bilerek mürekkep döker ve onu sabote eder.

Filmin hikâyesi çıkılan yolculukta Anna'nın ortadan kaybolması ve arkadaşı Claudia'nın (Monica Vitti) onun yerine geçmesi üzerine kuruludur. Claudia'nın Anna'nın yerine geçmesi, onun gömleğini giymesiyle başlar. Claudia ile Sandro arasında başlayan ilişki de aynen Anna ile Sandro'nunki gibi hüsranla sonuçlanacaktır. Anna ile Claudia'yı arkadan ikili çerçevede gördüğümüz görüntünün buna dair bir işaret olduğunu daha sonra anlarız.



Kimlikten kaçışa ve kimlik değişimine dair bir ipucu olan bu görüntü, yüzünü kaybetmenin bir ifadesi olarak da okunabilir. Başkasının gömleğini giyme imgesiyle başlayan kimlik değişimi Antonioni'nin *The Passenger/Yolcu* (1975) filminde ana hikâye haline gelecektir. Şehirlerin kimliksiz bloklara ve otoyol kenarlarına dönüşmesi, şehir sakinlerinin yüzlerini ve ifadelerini yitirmeleri, bunun yol açtığı varoluşsal bunalım ve bunalımın varacağı son nokta olarak başka birinin kimliğine bürünmek İstanbul filmleri bağlamında tekrar karşımıza çıkacak.

Anna'nın Claudia ile birlikte arkadan ikili çerçevede göründüğü sahneden kısa süre sonra kaybolması ve hiçbir yerde bulunamaması filmdeki mekânsal yabancılaşma duygusunun hikâyedeki yansımasıdır. Ana karakterlerden birinin filmin başlarında yok olması ve filmin sonunda hikâyenin buna dair hiçbir açıklama getirmemesi *Macera*'nın ilk gösteriminin yapıldığı 1960 Cannes Film Festivali'nde seyirci protestosuna neden olmuştur. Antonioni'nin gerek biçim gerekse hikâye açısından o zamana kadar var olan kalıpları tamamen yıkan sineması tam bir şaşkınlık yaratmış olmalı.





Gece de, tıpkı *Macera* gibi şehre dair çatışmalı bir görüntüyle başlar. Kalabalık bir Milano caddesinde otobüsün geçişiyle yükselen kamera eski ve hemen arkasındaki yeni bir binayı çerçeveler. Sonrasında yüksek bir binadan (Pirelli binası) şehrin havadan görünen peyzajına geçeriz ve asansörle indiğimiz uzun jenerik boyunca süren şehir görüntüleri bize izleyeceğimiz filmin aslında şehre dair olduğunu sezdirir.

Jenerik bitimindeki şehir görüntüsünden bir hastane odasında yatan ölümcül hasta Tommaso'nun (Bernhard Wicki) görüntüsüne geçeriz. Sonrasında yine dış mekâna çıkarız ve hastanenin karşısındaki binayı yıkmakta olan vinci görürüz. Yaklaşan otomobil vinçten kaçarak hastane bahçesine girer ve park eder. Otomobilden inenler filmin ana karakterleri olan Giovanni (Marcello Mastroianni) ve Lidia'dır (Jeanne Moreau). Tommaso'yu ziyarete gelmişlerdir.

Filmin ilk dört dakikasında bize sunulanlara bakacak olursak yıkılıp yeniden yapılmakta olan bir şehir, zihnimizde bu şehirle özdeşleşen ölümcül bir hasta ve hastaya ancak şehri yıkan vinçten kaçarak ulaşabilen bir çift olduğunu fark ederiz. Film bu çiftin dağılan evliliğini anlatacaktır.

Giovanni yazardır; Tommaso'nun da yazar olduğunu, Adorno





hakkında yazdığı bir denemeyi kitabına alıp almama konusunda Giovanni'ye danışmasından anlarız. Giovanni ile Tomasso arasında bu konuşmalar geçerken duyulan helikopter sesi hastane odasındaki karabasan duygusunu daha da artırır. Şehrin boğucu peyzajını bu ses eşliğinde ve Lidia'nın bakış açısıyla pencereden görürüz.



Tomasso Adorno'ya referansla bir tüketim atmosferi içinde ölüme gitmesini ironiyle karşıladığını söyler. "Gün gelecek hastaneler gece kulüpleri gibi olacak. İnsanlar son anlarına kadar eğlenmek isteyecekler," der ve bu öngörüyü haklı çıkarmak istercesine şampanya ısmarlar. Lidia ve Giovanni'nin hastaneden çıktıklarında yaşadıkları sıkışmışlık duygusu trafik tıkanıklığıyla ve çerçeve içinde çerçevelenmiş karakterlerin yaşadıkları klostrofobiyle verilir. Geri planda hep binalar vardır, hem yıkılmakta olanlar hem de yeni yapılmış olanlar. Bu görüntüler bir aidiyet duygusu yerine bir dışında olma haline işaret ederler. Şehrin geçirdiği dönüşüm ile karakterlerin yabancılaşması arasındaki ilişki sürekli vurgulanır.

Lidia Giovanni'nin kitap tanıtım toplantısından sıkılıp yalnız kalmak için kaçtığında şehirde amaçsızca dolaşmaya başlar. Geleneksel olarak erkeklere özgü olduğu düşünülen bu başıboş dolanma









eylemini (*flanerie*) Lidia'nın üstlenmesi Antonioni'nin kadın karakterlerine genelde inisiyatif tanıması, onları erkek karakterlere göre daha dürüst, daha cesur ve daha derinlikli kılmasıyla ilgilidir. Paralel kurguyla Lidia'nın şehirde dolaşmasını, buna karşılık kocasının evdeki sıkıntılı bekleyişini, koltuğa uzanıp kitap okumaya çalışmasını ve sonunda uyuyakalmasını izleriz.

Bruno kameranın Lidia'yı "zarafetle" izlemesine, şehri bize onun gözünden gezdirmesine, bazen sanki onu kaybetmiş gibi boş kalmış bir köşede gezinmesine, sonunda onu bir binanın köşesinde keşfedivermesine; buna karşılık Giovanni'nin evde atalet içinde (hem ruhsal, hem de fiziksel bir atalettir bu) resmedilmesine dikkat çeker (Bruno 2002).

Lidia'nın bu dolaşma sırasında girdiği harap avlu zaman algısındaki bir kırılmaya da işaret eder. Harap binanın arka planında gördüğümüz modern cephe filmin başında gördüğümüz zıtlığın tekrar altını çizerken, avluda tek başına ağlayan küçük çocuk, yerdeki eski saat, dökülen sıvalar, terk edilmiş görünen bu mekânların tekinsizliğine dair duyguyu pekiştirir; Lidia'nın hissettiği zamana dair kırılmayı ve yabancılaşmayı seyircinin de hissedeceği kadar görsel bir hale getirir. Lidia'nın avludaki yürüyüşü zaman referansını yitirmiş ve bellek aracılığıyla bağ kurulabilecek bir yer olmaktan çıkmış "hiçbir-yer" atmosferini kurgular: bu mekân tam da zamanın fay hattı gibidir. Bu sırada duyulan kilisenin çanı saati haber verirken, yerdeki eski saatin bir daha hiç hareket etmeyecek olan kolları Janusvari bir zaman algısını işitsel ve görsel hale getirir. Lidia duvardaki eski sıvaya dokunup bir parçasını bina yüzeyinden ayırır. Bu, şehrin zamanındaki fay hattını temas yoluyla/*haptik* olarak hissettiğimiz bir sinemasal andır.



Lidia şehirde tek başına dolaşmaya devam ederken geçtiği parmaklıklı yol, tanık olduğu kavga, arka plandaki yeni binalar aynı ikircikli hali ve ait olamama duygusunu sürdürür. Boş mekânlar, güven telkin etmeyen alanlar, yön duygusu vermeyen şehir peyzajı bir kaygı ortamı yaratır. Karakterlerin birbirleriyle anlamlı ilişkiler kuramayışlarında mekânlardaki bu tekinsizlik atmosferinin etkisini hissederiz. Lidia'nın yaşadığı yabancılık hissi sonunda kocasını artık sevmediğini fark etmesiyle bilinç üstüne çıkar ve bunu Giovanni'ye açıkça söyleyecek cesareti gösterir.



Batan Güneş adeta *Gece*'nin bıraktığı yerden, bir ayrılma hikâyesinden başlar. Önce nesneleri görürüz, mekân insansız gibidir, sanki terk edilmiştir. Kamera duvarda asılı bir şehir peyzajını, bir kül tablasını, bir masanın bacaklarını çerçevelediğinde, bu hareketsiz görüntüler parçalara ayrılmış mekânın hayatiyetini kaybetmiş hallerini gösterir. Kadrajın köşesinden bir nesne gibi görünen şeyin bir erkeğin kolu olduğunu sonradan fark ederiz. Bruno duvarda asılı şehir peyzajının (*veduta*) bir arayışın imgesi olduğuna ve Vittoria'nın daha sonra uçaktan göreceği şehir peyzajından duyduğu mutluluk ve heyecanla bu peyzaj arasında bağ kurulabileceğine işaret eder. Masanın bacakları ile aynı kadrajda gördüğümüz Vittoria'nın bacakla-





rının durağan görüntüsünü iç mekâna ve çıkmazdaki bir ilişkiye hapsedilmişlik olarak okur (Bruno 2002).

Vittoria (Monica Vitti) perdeleri açtığında gördüğümüz kule hiçbir yere ait olamayacak kadar zaman dışı bir duygu verir. Tıpkı odadaki nesneler gibi dışardaki dünya da insansız bir atmosferi çağrıştırır. Vittoria odadaki nesnelerle ilişkiye girmeye çalışır, düzelttiği bir çerçeve, boşalttığı bir küllük onun mekân aracılığıyla Ricardo (Franscisco Rabal) ile yeniden bağ kurmak için yaptığı eylemler gibidir. Perdeyi açıp dışarı bakar. Sonunda kararını verir, Ricardo'ya onu artık sevmediğini söyler, ışıkları kapatır ve Riccardo'nun dairesinden çıkar.

Vittoria'yı Mussolini döneminde faşizmin yirminci yılını kutlamak için inşa edilmiş olan Roma'nın EUR (Esposizione Universale Roma) bölgesinde, Nervi'nin tasarladığı kulenin yanından geçerken görürüz. Ortam bir bilimkurgu filmini andırır. Bomboş sokaklar ve su kulesinin mantar formu atom bombası felaketini çağrıştırır. "Hiçbir-yer" duygusu filmin en başında atmosferin belirleyici öğesi olarak bize sunulur.

Kitabın anlatısında ikinci kez ileriye atlama tekniğini kullanıp, "hiçbir-yer" duygusunun en belirgin olarak ortaya çıktığı, tam Gezi direnişi öncesinde çekilen *Ben O Değilim* (Tayfun Pirselimoğlu, 2013) filminden bir sahneyle karşılaştırırsak, Roma'nın gündüz görüntüsü (solda) ile İstanbul'un gece görüntüsünün (sağda) aynı şehirmiş izlenimi verdiklerini görürüz.

Vittoria'nın Ricardo'dan ayrıldıktan sonra borsa simsarı Piero (Alain Delon) ile aniden başlayan ilişkisi de yürümeyecektir. Antonioni'nin diğer filmlerinde olduğu gibi burada da mekândan ilişkilere yansıyan bir kasvet, sıkıntı ve karabasan duygusu vardır. İnsan-




lar mekânlara ve nesnelere yabancılaştıkça birbirleriyle de ilişki kuramaz hale gelmektedirler. Nesnelerle çevrili, çerçeve içinde çerçevelere hapsedilmiş, geometrik arkaplanlarla izlediğimiz karakterler birbirlerinden çok çerçevenin dışına bakıyor gibidirler.

Vittoria ile Piero'nun karşılaştıkları borsa binası dış mekânlarda gördüğümüz yalnızlık ve yabancılaşmanın ekonomik ve sosyal arkaplanını *cinéma vérité* üslubunu anımsatan inandırıcı atmosferle bize hissettirir. Ölen bir meslektaş için yapılan bir dakikalık saygı duruşunun hareketsiz kıldığı ortam, sürenin bitiminde eskisinden daha acımasız ve saldırgan hale gelir. Bu ortamda ölümün hak ettiği saygı ve suskunluk dahi borsanın insafına terk edilmiştir. Piero'nun bu ortamdaki hırsı Vittoria'ya ilk başta bir hayatiyet emaresi olarak görünür.

Aralarındaki çekimin başlangıç noktası Vittoria'da uyanan bu ilgidir. Ancak birbirlerini bir kolonun arkasından gören ve ilişkileri aralarına giren kolonla en baştan ikiye biçilen Vittoria ve Piero için mutlu bir gelecek hayal edemeyeceğimizi sezeriz. Piero'nun borsa binasındaki canlı ve hırslı hali ilişki ilerledikçe bir donukluğa ve tepkisizliğe dönüşür. Antonioni'nin diğer erkek karakterlerinde olduğu gibi mimiksiz, mask gibi bir ifadesi vardır. İlişki kurmaktan, sevgi







göstermekten âcizdir.

Vittoria'nın mutlu göründüğü tek sahne şehirden koptuğu, şehre yukardan bakabildiği ve bulutların ötesine geçtiği uçak sahnesidir. Bir arkadaşıyla Roma'dan Verona'ya uçtukları bu sahnede Vittoria şehrin sıkıntısından kurtulmuş görünür. Fakat yere indiğinde yine kafesler arkasında ve sıkkın görürüz onu. Şehrin yarattığı kaybolmuşluk ve genel iç sıkıntısından kaçılabilecek yegâne adres olarak gökyüzü ve bulutların ötesi, yalnız Antonioni filmlerinde değil, Baudelaire'den başlayarak yabancılaşma kavramına aşina olan çoğu şair ve yazarda da rastladığımız bir temadır.

Filmin son sekansı, başlangıçta gördüğümüz iç mekân ölçeğindeki insansız nesneleri bu kez şehir ölçeğinde tekrarlar. Daha önce Vittoria ve Piero'nun buluştuğunu gördüğümüz ve sonrasında tekrar buluşmak üzere sözleştikleri EUR bölgesindeki dört yol ağzını peş peşe durağan görüntülerden oluşan uzun bir sekans boyunca izleriz. Bir önceki sefer Vittoria'nın arkasından geçip geldiği tuğla yığını öylece bomboş durur; Vittoria geçsin diye bekleriz, geçmez. Vittoria'nın daha önce bir su bidonuna attığı sigara paketi orada hâlâ dönüp durmaktadır. Antonioni, Vittoria ve Piero'ya benzeyen tipleri arkadan gösterip bizi sahte bir beklenti içine sokar; tipler yan dön-



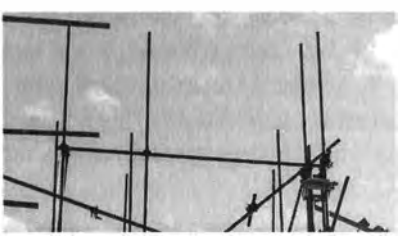



düklerinde onların başkaları olduğunu görürüz. Sonunda hava kararır, sokak lambaları yanar, film bir sokak lambasının yakın planıyla, güneş tutulmasına benzer bir görüntüyle biter.

Filmin adı olan *L'Eclisse* Türkçeye "Batan Güneş" diye çevrilmiş olsa da aslında güneş tutulması anlamındadır. Antonioni bunu aynı zamanda duygu tutulması anlamında kullandığını ima eder.[19] Kent atmosferinin boğucu sıkıntısı, tuğla yığınları, inşaat demirleri, boş sokaklar, kasvetli lambalar karakterleri kendi yalnızlıklarına hapseder ve iletişim kurmalarını engeller. Herkesin çok canı sıkılıyordur, anlık kaçışlar ve kısa kaçamaklar şehirden onlara yansıyan varoluşsal sıkıntıyı engelleyemez. Sonuçta Vittoria ile Piero'nun ilişkisinin de yürümediğini ve her birinin kendi içine kapandığını tahmin ederiz ama bu sefer yönetmen *Macera* ve *Gece*'de olduğu gibi bize bu durumu göstermeye bile gerek görmez. Bizi kendi sıkıntımızla baş başa bırakır.

Martin Scorsese *My Voyage to Italy* (İtalya Yolculuğum, 2001) belgeselinde Rosselini'nin *Roma Citta Apperta* (Roma Açık Şehir, 1945) filminden başlayarak kendisini etkileyen, ilham veren ve yönetmen olmasını sağlayan İtalyan filmlerine dair gözlemlerini paylaşır. Belgeselin sonlarına doğru bizim konumuz açısından önemli





tespitlerde bulunur. Aynı yıl yapılmış olan *Tatlı Hayat* ve *Macera* filmlerinin son derece farklı atmosferlerine rağmen aslında aynı şehir peyzajını ve bunun insan ilişkilerine olan etkisini anlattıklarını söyler. Bu gözlemini vurgulamak için *Tatlı Hayat*'tan aktardığı sahne yıkarak yapmaya dairdir: Bir yanda yıkıntıların, bir yanda yeni konut bloklarının göründüğü şehir peyzajı, Scorsese'nin ifadesiyle "geçmişi ve geleceği olmayan, sadece an üzerinden yaşanan" bir hayat tarzına işaret eder.[20] Kocasının çocuklarını öldürüp intihar ettiği haberini verdiklerinde kadını fotoğraflayıp tepkisini gazete malzemesi olarak kullanmak üzere bekleyen paparazziler –ki paparazzi sözcüğü de bu filmdeki gazetecinin adından gelmektedir– yeni inşa edilen bu kimliksiz çevrede aynen Baudelaire'in Haussmann Parisi için söylediği gibi, her şeyin metaya dönüştüğü ortamın ikonografisini çizerler.





Tatlı Hayat'ın giriş sekansındaki görüntüler Roma'nın da aynen Paris gibi bir vinçler şehrine dönüşmüş olduğunu gösterir. İsa heykeliyle Roma üzerinde uçan bir helikopteri ve şehri gördüğümüz bu görüntüler eski ile yeninin çatışmasına dair katmanlı, acımasız ama bir o kadar da eğlenceli ve ironik görüntülerdir. Fellini'nin başını Papalık ile derde sokmasına ve filmin Katolik âleminde sansürlenmesine neden olan bu sekansta, geri dönüşü beklenen İsa devasa bir heykel olarak kanatlanmış Roma'nın üzerinde uçmaktadır. Heykelin yeni yapılan bloklardan birine vuran gölgesi, arka plandaki vinçler, yıkıntılar, inşaatlar 1960'lardaki kentsel yenilemenin şehrin peyzajıyla birlikte değerler sistemini de altüst ettiğini güçlü imgelerle gösterirler.





Scorsese Antonioni'nin *Macera*'da işaretini verdiği şehir peyzajının ilişkiler üzerindeki etkisine dair temayı sonraki filmlerinde de sürdürdüğünü ve *Batan Güneş* ile bunun şahikasına ulaştığını söyler. Scorsese'ye göre *Batan Güneş* filminin sonundaki 7 dakikalık final sekansıyla Antonioni şehrin yarattığı yabancılaşma, kayıp ve yalnızlık duygusunu, öncesinde ve sonrasında hiçbir yönetmenin bu denli güçlü ifade edemediği bir peyzaj algısıyla sunmuştur; Antonioni öyle bir atmosfer oluşturmuştur ki, bu dünyanın kişisellikten uzak, soğuk ve mesafeli mekânlarında anlamlı ilişkilerin imkânsızlığını hiçlikle, karakterlerin yokluğuyla sezeriz. Böyle bir ortamda gerçek aşkı aramak Scorsese'nin ifadesiyle, "betonda çiçek büyütmeye çabalamak gibidir".

Vittoria ve Piero'nun her zaman buluştukları o inşaata yakın köşede bu sefer olmayışları, onların yokluğuyla boğucu bir kabuğa dönüşen bu şehir atmosferine daha dikkatle bakmamızı sağlar. Tuğla yığınları, demirler, sokak lambaları, yakındaki yeni konut blokları... burası artık karakterlerin yokluğuyla gerçek anlamda hiçbir-yere dönüşmüş olan, yüzünü kaybetmiş bir şehir peyzajıdır.

Hiçbir-Kimse

Bir peyzaj bir yüz gibiyse, peyzaj kimliksiz hale geldiğinde yüzler de hiç-leşecek, yok olacak, birbiriyle değiştirilebilir hale gelecektir. Hiçbir-yere dönüşen mekânlarda birbiriyle değişebilir hale gelen bu yüzlere "hiçbir-kimse" demeyi seçtim.[21]

Antonioni'nin *Macera* filminde nüvesini gördüğümüz kimlik değiştirme, birbirinin yerine geçme teması *The Passenger/Yolcu* (1975)

filminin asıl hikâyesini oluşturur. Filmin senaryo yazarlarından Mark Peploe kendisiyle DVD için yapılan görüşmede, Peter Wollen ile birlikte yazdıkları senaryoyu aslında bir polisiye gibi hayal ettiklerini, oysa Antonioni'nin bundan bambaşka bir hikâye çıkardığını söyler, bir serzenişten çok hayret ifadesiyle. Antonioni'nin filme kattığı varoluşsal boyut belli ki senaryo yazarlarının hikâyeyi kurgularken düşündükleri dramatik çizgiyi görsellikle ve atmosferle aşarak başka bir düzleme, *Macera*'da nüvesini gördüğümüz bir "yerine geçme, kimlik değiştirme" temasına taşımıştır.

Yolcu, yani David Locke (Jack Nickolson) Afrika'da silahlı mücadele veren gerillalara ulaşmaya çalışan bir gazetecidir. Aynı oteldeki David Robertson (Chuck Mulvehill) ile kısa bir tanışıklığı vardır. İkisini aynı kadrajda gördüğümüz resim *Macera*'da Anna ile Claudia'yı arkadan gördüğümüz resme benzer.



Locke, Robertson'u odasında ölü bulduğunda, koşup resepsiyona haber vermek yerine düşünceli bir şekilde gidip kapıyı kapatır. Eğilip Robertson'un yüzüne bakar. İki adamın yüz yüze durdukları an Locke'un aklından geçenleri bize sezdirir. Bu süreci Locke karakteriyle birlikte yaşar, aklından neler geçtiğini tahmin eder, kimlik değiştirme kararını adeta karakterle birlikte veririz.

Son bir kez ileri atlama tekniğini kullanalım ve Locke karakteriyle (solda) kimlik değiştirme kararını yine karakterle birlikte verdiğimiz *Ben O Değilim* (Tayfun Pirselimoğlu, 2013) filmindeki Nihat'ı (sağda) kıyaslayıp, *Yolcu*'ya geri dönelim.





Tavandaki pervanenin de görsel bir öğe olarak kullanılmasıyla Locke'un Robertson'un kimliğini benimsemeye karar veriş sürecini anlatan plan sinema dili açısından seyirciyi de sürece dahil eder. Locke, Robertson'un gömleğini eline alır, aynı plan içinde kamera yükselip pervaneyi görür; yine aynı plan içinde kamera tekrar Locke'a döndüğünde, kendi gömleğini çıkarmış ve Robertson'un gömleğini giymiş olduğunu görürüz. Locke o noktada zaten Robertson'un kimliğine bürünmüştür. Sonraki aşamalar bürokratik bir zorunluluktan ibarettir: Locke'un iki pasaportu yan yana koyup incelemesini, fotoğrafları söküp değiştirmesini, ölüyü kendi odasına taşımasını ve resepsiyona gidip kendi ölümünü bildirmesini yadırgamayız. Yolcu artık sadece mekânda hareket eden birisi değil, kendi kimliğini ölüme ve başka bir kimliği kendi bedenine taşımış olan, dolayısıyla gerçek anlamda varoluşsal yolculuğa çıkmış olan birisidir.

Kendi bunaltıcı hayatından kaçtığını düşünen Locke, bir silah tüccarı olduğunu sonradan keşfettiği Robertson'u bekleyen trajik sondan kaçamaz. Bir otel odasında öldürülür. Bu öldürme sekansı Antonioni'nin ünlü final sekansları arasında en gizemli olanı ve çekim tekniği ancak sonradan anlaşılabilmiş olan bir sinema klasiğidir. Plan sekans olarak çekilmiş olan bu sahne, kameranın yatakta








gördüğü Locke'tan uzaklaşıp penceredeki demirlerin arasından dışarıya, meydana çıkmasıyla başlar. Kamera meydanda dolanırken duyduğumuz silah sesiyle cinayeti tahmin ederiz ve kesintisiz olarak kamera yeniden odaya döndüğünde Locke'un ölmüş olduğunu görürüz.[22]

Yolcu filminin kahramanı, bir başkasının kimliğine bürünmesine rağmen kaderini değiştirememiştir. Kuşkusuz bu temanın işlendiği pek çok başka filmi hatırlamak da mümkün, ancak benim asıl üzerinde durmak istediğim, bu filmin önceki üçlemeyle ve özellikle *Batan Güneş* ile bağlantısı. Yabancılaşma hissinin şehirden kaçış ile kimlik değiştirme ve kendinden kaçış arasında kurduğu köprüden söz ediyorum. Yolcunun özgürleştiğini hissettiğimiz tek bir sahne vardır: Teleferikten dışarı uzanıp, sonra beline kadar aşağı sarktığı ve kollarını açarak uçmak istediği imge.

Hiçlik, boşluk, yabancılık, yalnızlık ve yokluk ile biten üçlemenin son filminde, *L'Eclisse*'de, Vittoria'nın da ancak şehirden kaçtığında ve bulutların üzerinde mutlu olabildiğini hatırlayalım. Bu imgeler bize yeknesak bir şehir coğrafyasında birbirine benzeyen yüzler arasında yüzümüzü kaybettiğimiz kendi hapishanemizi hatırlatır




ve bundan kaçabileceğimiz tek yer olarak gökyüzünün ve bulutların kaldığını sezdirir.

Hiçbir-yere dönüşen şehirden kaçmanın tek adresi olarak açık denizin ya da bulutların kaldığı sinemasal imgelere İstanbul filmleriyle tekrar döneceğiz; fakat önce bu kaçma duygusunun kaynağına, benim "şehir sıkıntısı" demeyi seçtiğim kolektif ruh haline daha yakından bakmamız gerekiyor.




Diren
Ankara
TKP/ML TIKKO

"Canım sıkılıyor"

Konuşmaya tek tek kelimelerle değil, tam bir cümle ile başlamışım: "Hakkı bugün erken gitti..." Oturma odasından bahçeye bakan pencerenin önündeymişim.

Hakkı yanımızdaki evde oturan Madam'ın Mamak'taki çiftliğinden süt güğümlerini yükleyip, 1950'li yıllarda henüz bahçeli evlerden oluşan Kocatepe semtine her sabah at arabasıyla gelirdi. Madam bu sütü şişelere böler, sonra Hakkı kapı kapı dolaşıp isteyenlere sütü dağıtırdı. Bu iş bitince Hakkı boş güğümleri ve at arabasıyla Mamak'a geri dönerdi. Şimdi Kocatepe Camii'nin işgal ettiği alanın yeşil bir tepe olduğuna, o zamanlarda sefaret denen elçiliklerin de bu tepenin çevresinde kümelendiğine, fotoğraflar olmasa şimdi artık ben bile zor inanırım. Bizimki o yeşil tepenin tam karşısındaki, köşe evdi. Çaprazımızda Hindistan, yanımızda Bulgar sefareti vardı. Ankara'daydık.

Çevresinde zambaklar ekili kocaman fıskiyeli bir havuzu olan bahçemize yokuş tarafından yeşil demirli tel örgü bir kapıdan girilirdi. Hakkı her sabah bu kapıyı açar, at arabasını bahçeye sokar ve güğümlerini alıp Madam'ın kapısını çalardı. Hakkı'nın geliş gidiş saatine dair annemle babam arasında geçen yorumları kim bilir kaç kere duymuş olmalıyım ki ilk cümlemi bu konuda kurmuşum. Hakkı Ankara sabahlarının tek heyecanı, fark yaratan en önemli ayrıntısıymış besbelli; hatırlamadığım o ilk cümlemi o yüzden ona borçluyum. Yeknesaklığı kırmak için küçük ayrıntılardan medet uman çocukluk yıllarımın en sık tekrar ettiğim cümlesini ise gayet iyi hatırlıyorum: "Canım sıkılıyor."

Can sıkıntımın ancak altı yaşında, altı aylığına gittiğimiz New York'ta geçtiğini ve dönüşümüzden önceki gece Times Square'de

yere oturup "Ben burada kalacağım," diye ağlayışımın yeniden iç sıkıntısına dönme korkusundan kaynaklandığını çok sonraları fark edebildim. 1957 yılının Chelsea semti, aynı yılların yeknesak, bürokrat ve gri Ankarası'ndan sonra bana rengârenk görünmüş olmalı. 23. Sokak ile 10. Cadde'nin köşesine yakın olan –ve hâlâ dipdiri yerinde duran– evimizden çıkıp metroya yürürken Chelsea Otel'in önünden geçiyormuşuz meğer. Bunu sonradan keşfettiğimde, kim bilir kimlerle karşılaşıyor olabileceğimizi düşünmek aklımı başımdan aldı. Dylan Thomas 1953'te öldüğüne göre o olamaz; kendi soyadı Zimmerman yerine onun adını aldığı rivayet edilen Bob Dylan ancak 1960'larda otelde yaşamaya başlayacağına göre o da değil; Leonard Cohen'in Janis Joplin'le tanışmasına ve *Chelsea Hotel*'i yazıp söylemesine daha 10 yıl varmış; ama *On the Road* (Yolda, 1957) bu otelde yazıldığına göre, Jack Kerouac olabilir mi, ya da Arthur Miller ve hatta Marilyn Monroe?

Chelsea Otel sakinlerinin hiçbirini hatırlamasam da sokaklarda takılan insanları, sarhoşları, kendi kendine konuşanları, müzisyenleri filan gayet iyi hatırlıyorum. Birkaç blok yürüyünce Çin'den İtalya'ya geçiverdiğiniz Manhattan sokakları benim için harikalar diyarı gibiydi. John Cassavetes'in *Shadows / Gölgeler* (1957) filmindeki yaya kaldırımları o yüzden bana hâlâ çocukluğumun asıl adresi gibi görünür. Ahalisi rengârenk ve karmakarışık, caddeleri gürültülü ve çok hareketli olduğu için annem New York'u hiç sevmemişti. Ben de tam o nedenlerle sevmiş olmalıyım.

Şehir sıkıntısı yeklik, yekparelik, yeknesaklık, benzerlik, değişmezlik, tekdüzelik, hiçlik, boşluk, yabancılık, yalnızlık, yokluk... ve birbirine benzeyen yüzler arasında yüzünü kaybetmekse eğer, o yılların New York'u benim için yüzümü bulduğum yerdi. Ankara'da ve İstanbul'da hepsi yıkılıp yok olan çocukluk mekânlarıma inat hâlâ ayakta kalan tek evimi New York'a her gidişimde bu yüzden mutlaka ziyaret ederim.

2 ŞEHİR SIKINTISI

Benjamin can sıkıntısını astarı parlak ve renkli ipekliden gri, sıcak tutan bir kumaşa benzetiyor. Sıkıntının her zaman bilinçaltı olayların yüzeyi olduğunu, uyku ile uyanıklık arasındaki eşik halinin, yani rüyanın üzerini örttüğünü söylüyor:

> Can sıkıntısı astarı en parlak ve renklisinden gri, sıcak tutan bir kumaştır. Rüya gördüğümüzde bu kumaşla sararız kendimizi. O zaman astarın arabesklerinde kendi evimizdeyizdir. Ama uyuyan, kendi kılıfında, canı sıkılmış ve gri görünür. Sonradan uyanıp, rüyasını anlatmaya kalktığında, anlattığı genellikle sadece can sıkıntısıdır. Çünkü zamanın astarını kim tek silkeleyişte tersine çevirebilir ki? (Benjamin 2002)[23]

Can sıkıntısı Benjamin'in kafasını kurcalayan bir konu; "Hikâye Anlatıcısı" metninde yine aynı konuya dönüyor:

> Uyku bedensel gevşemenin doruğuysa eğer, can sıkıntısı zihinsel gevşemenin doruğudur. Deneyim yumurtası üzerinde kuluçkaya yatan bir hayal kuşudur can sıkıntısı. Yapraklardaki küçücük bir hışırtı onu kaçırmaya yeter. Yuva yaptığı yerler –can sıkıntısıyla yakından ilgili faaliyetler– şehirde zaten yok oldu, kırda da tükenmek üzere.[24]

Benjamin'in bu metinde "şehirde zaten yok oldu" dediği "can sıkıntısı", Baudelaire'in *spleen* ile tanımladığı şehir sıkıntısından farklı.[25] Biri bireysel öbürü toplumsal; biri geleneğe, tekrara, doğanın ritmine bağlı, öbürü modernitenin, değişimin, şehrin ürünü. Birini dağıtan rüzgârın yapraklardaki hışırtısı ya da sıkıntının boyutuna göre bir fırtına veya yağmur ise, öbürünün çaresi isyan. Modern dünyanın şehir sıkıntısı, doğanın yağmur sıkıntısına benziyor. Yağ-

mur yağmadan doğa, isyan etmeden şehir, üzerine çöken sıkıntıdan kurtulamıyor. Bu açıdan sıkıntı, ferahlamanın da bir habercisi; silkelenip itiraz eşiğini atlamanın enerjisi birikmişse eğer, çalkantı sonrası yeni bir başlangıç vaat ediyor.

Paris'in 1848-71 arası macerasını bugünün İstanbulu ile kıyaslayarak okumak, toplumsal çalkantı dönemlerinin şehirlerde nasıl yansıdığını ve nasıl izler bıraktığını görmek açısından ibret verici. 23 Şubat 1848'de Paris'te Dışişleri Bakanlığı önündeki bir gösteriye ateş açılması sonucu 50 göstericinin ölmesi, gösterilerin şehri sarması üzerine Kral Louis Philippe'in Londra'ya kaçması, Louis-Napoleon Bonaparte'ın Aralık 1848'de genel oyla başkan seçilip Aralık 1851 darbesiyle sürgüne yollanması; ancak imparator olarak geri dönmesi ve yeni bir ayaklanmaya izin vermeyecek, caddelerine barikatlar kurulamayacak bir şehir inşa etmek üzere Haussmann'ı görevlendirmesi, Paris'i yalnızca sınır tanımayan bir kapitalizmin değil korkunun da esir aldığı dönemeci işaretliyor.[26]

İkinci İmparatorluğun ilanından yedi ay sonra, Haziran 1853'te Haussmann'ın eline düşen Paris'te birörnek binalarla uzayıp giden caddelerin o zamana kadar var olan dokuyu ve yaşam biçimlerini parçalaması derin bir çaresizlik ve umutsuzluk yaratmış olmalı. Yerlerinden edilmiş şehir sakinlerinin içine yuvarlandıkları hiçlik duygusu, anıların ve geçmişin paramparça kalıntıları üzerinde yükselen yeni binalar, anıtlar, kubbeler, sütunlar ve bütün bunların yarattığı kesif bir iç sıkıntısı.

1820-1840 arası en parlak dönemini yaşamış olan Paris pasajlarının 1850'lerin ortalarından itibaren yıkımı ve burjuvazinin yitip giden devrimci yanıyla birlikte modernitenin de pırıltısı geçmişte kalmış bir hayalete dönüşmesi bu döneme rastlıyor.

Benjamin'in *Pasajlar Projesi*'ne ilham veren soruların neden Haussmann yıkımlarına gelip dayandığını böylece daha iyi anlayabiliyoruz; *Pasajlar Projesi*'nin en geniş bölümünü Baudelaire'e dair alıntıların oluşturmasının nedenleri de aynı.

Baudelaire'in *Le Spleen de Paris* (Paris Sıkıntısı) kitabını yazdığı 1860'lı yıllar Haussmann'ın devasa caddelerle şehri yıkarak yaptığı döneme denk geliyor. *Spleen* iç sıkıntısına karşılık gelen bir söz-

cük. Kitabın hikâyesi şöyle:[27] *1859 Paris Salonu* başlığıyla yayımladığı resim eleştirilerinde gravürlerini övdüğü Meryon için *Paris Görünümleri* isimli bir kitap yapılması söz konusu olunca yayıncı Baudelaire'den kısa metinler ister. Baudelaire gravürleri kendi deyimiyle "Paris göğünün altındaki sıkıntılı bir aylağın" gözüyle şöyle anlatır:

> Büyük bir kentin doğal saltanatının böylesine şiirsel betimine ender rastladım. Yığılmış taşların saltanatları, göğü parmakla gösteren çanlar, sanayinin dumanla işbirliğini gök kubbeye kusan dikilitaşlar, mimarinin katı gövdesi üstüne çelişik bir güzellikle kendi gözenekli mimarilerini uygulayan onarım halindeki olağanüstü anıtlar topluluğu, öfkeyle ve öçle dolu, fokurdayan ve kaynaşan bir gök, perspektiflerin dramla çoğaltılmış derinliği... Uygarlığın hazin ve utkulu dekorunun oluşturduğu karmaşık öğelerden hiçbiri unutulmamış.[28]

Meryon bu yorumu beğenmez; gravürlerinin ince ayrıntıları anlatılsın, metin yazarının iç çöküntüleri ve felsefi yaklaşımlar öne çıkmasın ister, proje kalır. Baudelaire bu kısa metinleri yazmayı yine de sürdürür. Önceleri *Yalnız Gezgin* ya da *Parisli Gezgin* başlığıyla yayımlamayı düşündüğü yazılarını 1863'ten sonra *Paris Sıkıntısı* adıyla anmaya başlar. Baudelaire Paris göğünün altındaki iç sıkıntısını parklardaki yaşlı kadınlar, dullar, sokaklardaki satıcılar, açık ve kapalı pencereler, yoksulların gözleri, meyhaneler, kalabalıklar, yalnızlık, gece gibi temalar üzerinden anlatır fakat imgelerden oluşan bu düzyazı şiirlerin kitap olarak yayımlandığını göremez. *Paris Sıkıntısı* Baudelaire'in ölümünden iki yıl sonra 1869'da yayımlanır. 1871'deki Paris Komünü öncesinde.

19. yüzyılın başkenti ve ışıklar şehri olarak lanse edilen Paris'in adının sıkıntıyla anılmış olması o yıllarda hoş karşılanmamış olmalı ki Baudelaire yayıncısını ikna etmek için hayli uğraşmıştır. Hatta bir yazar Baudelaire'e destek amacıyla 7 Mart 1864 tarihli *Le Figaro*'da, "Bazıları sıkıntı denen soylu ayrıcalığa sadece Londra'nın sahip olduğunu, neşeli Paris'in ise bu kara ayrılığı hiç tanımadığını sanıyor," dedikten sonra belki de Paris sıkıntısı denen bir tür sıkıntının olduğunu, bunu tadan ve tadacak olan çok sayıda kişi bulunduğunu anlatan Baudelaire'in metinlerinin okuyucuya ulaşması gerek-

tiğini, netice itibarıyla son kararı okuyucunun vereceğini yazmıştır.

Baudelaire'in Meryon gravürüne atıfla "sanayinin dumanla işbirliğini gök kubbeye kusan dikilitaşlar" diye andığı sütunlardan biri, Vendome Sütunu Komünarlar tarafından 1871'de devrilecektir. Harvey *Paris, Modernite'nin Başkenti* kitabında bu olayın Meaulle ve Viers tarafından yapılmış gravür tasvirine yer verirken, "Paris'te bina ve anıtların nasıl derinlere gömülü siyasi simgeler olduğunu göstermiştir," der (Harvey, 2006). Paris üzerinde asılı duran sıkıntıyı "öfkeyle ve öçle dolu, fokurdayıp kaynaşan gök"le ifade eden, ancak ne bu öfkenin fokurdayıp taştığı Komün günlerini ne de sonrasında isyanın kanla bastırıldığını göremeyen Baudelaire'in adeta yağmur sıkıntısı gibi hissettiği bu patlamanın hissiyatı, *Paris Sıkıntısı* metinlerinin ilki olan "Yabancı"da bulutlara sığınma isteğiyle ifade edilir:

> Yabancı
> – De bana, sır kutusu adam, kimi seversin en çok? Babanı mı, anneni mi, kız kardeşini mi, yoksa erkek kardeşini mi?
> – Ne babam, ne annem, ne kız kardeşim, ne erkek kardeşim var.
> – Dostlarını?
> – Bu sözün anlamı bana yabancı.
> – Yurdunu?
> – Hangi enlemde olduğunu bile bilmem.
> – Güzelliği?
> – Severdim, tanrısal ve ölümsüz olsaydı eğer.
> – Altını?
> – Tanrıdan tiksindiğiniz kadar altından tiksinirim.
> – Sevdiğin nedir o halde, garip yabancı?
> – Bulutları severim.. şu geçen bulutları.. şurdaki.. şurdaki.. güzelim bulutları!

"Yabancı" kavramının kendisine de kaynak olan, dışlanmadan çok dışlama haline işaret ederken tekil ilişkileri değil, şehir ne içeriyorsa hepsini bir bütün olarak reddetmeyi, vakur bir yalnızlığı ve öfkeli bir karşı çıkışı, bunların hepsini ve ötesini dile getiren bu şiir, iç sıkıntısının bütün bir şehri hapishaneye dönüştürdüğü dönemecin tanığıdır. Baudelaire'in modernitenin ışıklı başkentinde sonunda bulutlardan başka sevecek hiçbir şey bulamıyor olması Paris'i trajik

bir kahraman haline getirir. Kendi kendisinin hapishanesine dönüşmüş bir şehirdir artık o. "Kentsel yenileme" denen felakete uğrayan bütün şehirlerin eninde sonunda yüzleşeceği bir kaderi ilk kez Paris'in yaşamış olması, bu tecrübenin izini sürebilmek için geriye doğru yapacağımız her yolculukta bizi Komün öncesinin günlerine götürür.

Benjamin *19. Yüzyılın Başkenti Paris* denemesinin hem 1935'te, hem de 1939'da yazdığı versiyonlarında, bulvarlarla kesilip biçilen Paris'in Komün sırasında yanmasını "Baron Haussmann tahribatının hak ettiği cevap" olarak görür. (Benjamin, 2002) Ancak 1935 ve 1939'da yazdığı iki farklı sonuç bölümü, hem savaşa giderek daha fazla yaklaşan Avrupa'nın ruhsal iklimindeki dönüşüme, hem de Benjamin'in kendi duygu âlemindeki farklılığa işaret eder. Benjamin 1935'te her dönemin, bir sonrakini hayal etmekle kalmayıp, bir rüya âleminde kendi uyanışını da hazırladığını söylerken, 1939'da yazdığı sonuç bölümünü umudunu yitirmiş bir devrimcinin, Blanqui'nin *L'Eternite par les astres* (Yıldızlardan Sonsuzluğa) metniyle sonlandırır. Blanqui'nin Komün sırasında tutsak kaldığı Taureau kalesinde yazdığı bu metin, insanlığın kibirle kendisini hapsettiği yeryüzü cehenneminin bitip tükenmez bir şekilde kendini yinelediğinden söz etmektedir. Bu karamsar metnin içindeki tek ışığın başlığındaki yıldızlardan geldiğini hissederiz. Bakışımız yine gökyüzüne çevrilmiştir.

İstanbul'u anlatan filmlerde şehir sıkıntısının gökyüzüne işaret etmesi de 2000'li yıllara, hatta 2010 sonrasına rastlıyor. 1990'larda yapılan kimi filmlerde şehrin bir hapishaneye dönüşmesinin ipuçları var gerçi. Fakat bunlar ayrıksı ve erken örnekler. Asuman Suner'in bir dönemece işaret ettiğini söylediği ve "Yeni Türk Sineması" adını verdiği dönemi başlatan filmlerden birisi olarak gördüğü *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim, 1996) böyle bir film mesela.[29] Mahsun'un (Ahmet Uğurlu) demir parmaklıklara tırmanıp Rumeli Hisarı'na girmesi ve turistik amaçla oraya salınıvermiş tavus kuşlarından birini kaçırması, yalnız kuşun değil Mahsun'un da hapis olduğunu, ve Mahsun'un kuşla birlikte gezdiği şehrin aslında bir açıkhava hapishanesine dönüşmüş olduğunu bize sezdirir.





2000'li yıllarda, temsiliyet düzeyinde İstanbul'un artık "taşı toprağı altın" bir şehir değil, bir "kayıplar şehri" olduğunu anlatan *Hiçbiryerde* (Tayfun Pirselimoğlu, 2002) şehrin sinemasal imgesinin "cennet-mekân" olmaktan çıkıp "dehşet-mekâna" dönüştüğüne dair bir dönemeci işaret eder.[30] Bu açıdan filmin adı da önem taşıyor: Yüzünü kaybedenlerin şehri, yani "hiçbir-yer". Filmin başında morgda ceset teşhis ederken bayıldığını gördüğümüz Şükran (Zuhal Olcay) sonradan olayı anlatırken, ona gösterilen gencecik delikanlının yüzünün paramparça olduğunu söylüyor. Kayıp oğlunu arayan Şükran'a gösterilen üçüncü ceset olduğunu öğreniyoruz bunun. Polisler hiçbiri oğlu olmadığı için Şükran'ı adeta azarlıyorlar. "Değildi," diyor Şükran isyanla. Otobüste "değildi" deyişini bu kez dış ses olarak tekrar duyuyoruz ve sonrasında Şükran'ı gişe memuru olarak çalıştığı Haydarpaşa Garı'nın kapalı ve klostrofobik mekânlarında görüyoruz.

Çerçeve içinde çerçevelere hapsolmuş olarak, gişe penceresinden gördüğünü sandığı oğlunun peşinden koşarak, peronların girilmez levhaları önünde ve demir parmaklıkların arkasında gördüğümüz Şükran'ın Gar binası, 1950'li ve 1960'lı yılların popüler İstanbul filmlerinde umudun kapısı olarak denize inen merdivenleriyle sunulan Haydarpaşa Garı'ndan çok farklı. Anadolu'dan İstanbul'a umutlu gelişler yerine, İstanbul'dan Anadolu'ya uzanan umutsuz bir arayışı anlatan *Hiçbiryerde*, adıyla, hikâyesiyle ve sinematografisiyle Yeşilçam'ın arzu nesnesi olan şehrin sinemasal kimliğini tam anlamıyla tersyüz eder.[31]

2000'li yıllardan bir diğer örnek, *Anlat İstanbul* (Ümit Ünal, Kudret Sabancı, Selim Demirdelen, Yücel Yolcu, Ömür Atay, 2004) şehrin bir hapishaneye dönüştüğünü anlatmakla kalmaz, *İstanbul*





Geceleri (Mehmet Muhtar, 1950) ve *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964) gibi iç göç filmlerinde yeni gelenler için bir umut kapısı olarak sunulan ve her iki filmin afişinde görülen Haydarpaşa Garı'nın şehirden kaçışı engelleyen bir hapishane kapısına dönüşmüş olduğunu da sezdirir.

İstanbul Geceleri'nin iki kafadarı, Şaban (Vahi Öz) ve Recep (Ziya Keskiner), yanlışlıkla bindikleri trenden bir sonraki durakta inmeyi düşünürken, trende rastladıkları kadının İstanbul yolcusu olduğunu öğrenmişler, kadının dikişli çoraplarını süzmüşler, ve kadınla özdeşleştirdikleri şehri merak etmişlerdir. İstanbul'a vardıklarında, Haydarpaşa Garı'nın deniz tarafındaki merdivenlerinden inişlerine eşlik eden Hafif Süvari Alayı uvertürü, iki taşralı erkeğin şehri fethetme arzusunu ve cinsiyetçi bir güdüyle İstanbul'u temellük etme ihtirasını vurgular.

Gurbet Kuşları filminde Haydarpaşa Garı yine umudun ve şehri fethetme arzusunun kapısı olarak sunulur. Taşradan İstanbul'a göç









etmiş olan pederşahi ailenin bireyleri, her biri kendi ilgi alanına göre şehirden nemalanmaya niyetlidir. Aile reisi servetin, oğlanlar şehrin kadınlarının, kız ise denizin ve vapurların hayalini kurmuştur; bu hayallerle yüzleştikleri eşik Haydarpaşa'nın denize inen merdivenleridir. Bu filmde merdivenler yine bir tür "cennet-mekân" kapısı gibi sunulur.

Anlat İstanbul'da ise aynı merdivenlerin artık "dehşet-mekân" kapısına dönüştüğünü görürüz. Gece 12:00'den önce şehri terk etmesi gereken iki karakter, vapurla Avrupa yakasından Anadolu yakasına geçip trene binerek Eskişehir'e kaçma planı yapmışlardır. 1950'lerde ve 1960'larda hayranlıkla bakılan Haydarpaşa'nın deniz tarafı cephesi ve saat, artık bir korku imgesi haline gelmiştir. Kaçmaya çalışanların, kendini Banu diye tanıtan ve fahişelik yaparak geçinen bir transseksüel (Yelda Reynaud) ile Mimi lakaplı yaşlıca bir travesti (Güven Kıraç) olması, İstanbul'un özellikle "öteki" kıldığı kimlikler için tehdit oluşturduğunu düşündürür.

Banu ve Mimi trene binmeyi başaramazlar. Filmin sonunda şehri terk edebilen "öteki" kimlikler arasına Kürt, işsiz ve kadın tiplemeleri de katılır; ancak film cinsiyetçi söyleme karşı çıkmak yerine, şehirden kaçanların başını çeken klarnetçi Hilmi'nin (Altan Erkekli) sözleriyle bu söylemi yineler. İstanbul'dan kaçıp kurtulmanın adresi olan "bambaşka bir memleket", kadınların, aşkların, dostların başka ve her şeyin biraz daha iyi olduğu, "daha adam gibi" bir yer olarak anlatılır.[32]

Bu örnekler yine de şehir sıkıntısının henüz bariz olmadığı, karakterler arasındaki ilişkilerin öne çıktığı, bu ilişkilerde fazla bir umut olmasa da ilişki kuramayışın asıl nedeninin şehir olarak vurgulanmadığı hikâyeler anlatırlar. Oysa 2010'lara geldiğimizde, İs-





tanbul'u anlatan farklı üsluptaki filmlerde iç sıkıntısının artık kaçış alternatifi sunmayan bir şehir sıkıntısı olarak belirdiğini ve bu duygunun kendine has bir şehir peyzajıyla ifade edildiğini görüyoruz.

Her şehrin kendine has farklı bir sıkıntı adabı olmalı. Paris sıkıntısının imgesi Baudelaire'in yazdığı gibi "öfkeyle ve öçle dolu, fokurdayan ve kaynaşan bir gök" ise, İstanbul'unki de Tevfik Fikret' in "Sis" şiirinin bilinçaltımızdaki imgesiyle sis olsa gerek. Bu yanıyla şehir sıkıntısı onu silkeleyip atacak olan isyanı sarıp sarmalayan yapışkan bir duman gibi. Gezi direnişi günlerinin biber gazı bulutları, sisi İstanbul için bir metafor olmaktan çıkarıp genzimizi yakan bir imgeye dönüştürdü.

Ancak İstanbul'da şehir sıkıntısını anlatan filmlere geçmeden önce 1990'ların ilk yarısından ihmal edildiğini düşündüğüm ayrıksı bir filme daha yakından bakmak ve şehrin bir hapishane olarak portresini çizen bu filmi İstanbul'u can sıkıntısı üzerinden anlatan filmler haritasına yerleştirmek istiyorum.

Şehrin bir Hapishane olarak Portresi

Zeki Demirkubuz'un 1994 tarihli filmi *C Blok*, yönetmeni tarafından bile kısmen dışlanmış ve haksızlığa uğramış bir filmdir.[33] Filmin DVD'si için yapılan söyleşide Demirkubuz, *C Blok*'u eline geçen fırsatı değerlendirmek için üzerinde uzun boylu düşünmeden yaptığını ve kendisi açısından asıl öneminin bir sonraki filmi *Masumiyet* için gerekli birikim ve tecrübeyi sağlaması olduğunu söyler. Her ne kadar görüntüleri, ışığı ve oyuncu yönetimiyle o dönem yurtiçi ve yurtdışı festivallerden ilgi gördüğünü söylese de, Demirkubuz *C Blok*'u





sonraki filmlerinden ayrı tutar. Bir derdi ve dünya görüşü olan, kendisiyle özdeşleştirdiği filmleri arasına katmaz.

Oysa *C Blok* şehrin yarattığı hapishane algısını ve can sıkıntısını daha 1994'te hissetmiş ve yansıtmış olmasıyla ayrıksı ve erken bir filmdir. Şehrin çeperinde orta sınıflar için inşa edilmiş konut bloklarının yarattığı hiçbir-yer duygusunu seyirciye ustalıkla aktarır. Hikâyenin geçtiği C Blok hem cezaevini bire bir çağrıştıran adıyla, hem de görüntüsüyle hapishane algısı oluşturur; filmdeki her bir karakterin birbirleriyle ve mekânla ilişkilerini belirleyen de C Blok'un kendisidir. Apartman görevlisinin yaşadığı alt kattaki bölüm ile üst katlarda yaşanan hayatların görünürdeki karşıtlığına rağmen, C Blok'ta yaşayanların her birinin iç mekânlara hapsolmuş dar dünyaları, bu dünyanın dışına çıkıldığında bile kaçılamayan iç sıkıntısı barizdir. Özellikle Tülay'ın C Blok önündeki görüntüsünün, Godard filmindeki Juliette'in konut blokları önündeki görüntüsüne benzerliğini hatırlayalım: Çehre ile cephenin, insan yüzü ile bina yüzünün aynılaşması, yassılaşması, derinliğini kaybedip iki boyutlu hale gelmesi her iki filmde benzer bir ikonografiyle sunulmuştur.

Filmin ana karakteri Tülay (Serap Aksoy) hapishaneye benzeyen C Blok'tan kaçmak için deniz kenarına giderken, bir altgeçitten geçer. Tünelin ucunda bir ferahlık vaadi gibi görünen deniz, Tülay kıyıya vardığında dönüp arkasına bakınca ufku yine bloklarla çevrilmiş bir açıkhava hapishanesine dönüşür. Tülay'ın başını çevirmesiyle görünen bloklar şehirden kaçış olmadığını gösterir. Tülay aynı noktaya her seferinde yeniden gelir ama içindeki sıkıntıdan kaçamaz ve sonunda bir arkadaşıyla geldiği bu kıyıda seyirci olarak bizim de içimizden geçen cümleyi yüksek sesle söyler: "Çok sıkılıyorum."

Tülay'ın tekdüze hayatı hizmetçisini (Zuhal Gencer) apartman





görevlisinin oğlu Halet'le (Fikret Kuşkan) kendi evinde ve yatağında sevişirken yakalamasıyla rayından çıkmıştır. Yoksul bir semtte yetiştiğini sonradan eve gelen annesi (Güler Ökten) üzerinden tahmin ettiğimiz Tülay'ın sınıf atlamasına neden olan evliliği nasıl yaptığını bilmeyiz. Bu konu filmde gündeme gelmez. Başlangıçta bir sevgi var mıdır, Tülay ve kocası Selim (Selçuk Yöntem) nasıl tanışmış ve evlenmişlerdir, bu soruları sormayız ve hatta merak da etmeyiz. Filmin başarısı bu evliliği bize herhangi bir evlilik sıradanlığı içinde sunabilmesidir. Tıpkı hikâyeye fon oluşturan orta sınıf konut blokları gibi, buradaki hayatlar ve evlilikler de sıradandır, her biri birbirinin klonlanmış kopyasıdır ve zaten başka türlü olması ihtimali de yoktur izlenimini ediniriz. Blokların önünde gördüğümüz dev çanak anten ve evin içindeki televizyonun hiç eksilmeyen sesi, kendisini görmediğimizde dahi sesiyle süren bunaltıcı etkisini 2000'li yıllarda artarak izleyeceğimiz ekrana hapsolmuşluk duygusunun İstanbul filmlerindeki ilk örneklerinden birisidir.

Halet'in gözünden C Blok'un araba aynasına sıkışmış veya araba penceresinden görünen görüntüleri şehrin bir hapishane olarak portresinin mükemmel grafik anlatımlarıdır. Çerçeve içinde çerçevelerle daraltılmış, iyice klostrofobik hale getirilmiş bu görüntüler, yekne-



sak bir biçimde birbirini tekrar eden pencereleriyle içerde sürüp giden hayatların da birbirine benzediğini hatırlatır.

Halet'in Tülay'la seviştikten sonra blokların arasından çırılçıplak yürüdüğü sahne ise yüzünü kaybetmiş şehir peyzajında maskesiz ve kırılgan kalan genç adamı bu en savunmasız haliyle gösterirken, yabancılaşmanın adeta sinemasal ikonografisini çizer.[34]



Temsiliyetten gerçekliğe ve 1990'lardan 2010'lara bir sıçrama yapacak olursak, Gezi Parkı'na yapılan polis müdahalesinin ardından çırılçıplak soyunup polisi bekleyen göstericinin, 20 yıl öncesinde *C Blok*'ta yer alan film karesinin bir tür yansıması olduğunu görürüz.[35] Aynı film karesinin, müdahaleden iki gün sonra tek başına AKM'ye karşı "duran adam" performansını sergileyen Erdem Gündüz'ün yarattığı ikonografiyi ise adeta öngördüğünü fark ederiz.[36] *C Blok*'un Halet'i ile İstiklal Caddesi'nde soyunan gösterici ve Taksim'in duran adamı utancın meydan okumaya, korkunun gurura dönüştüğü aynı beden dilini kullanarak egemen bakışın şiddet diline karşı çıkmaktadırlar.





Şehrin Hiçbir-Yer olarak Portresi

Tayfun Pirselimoğlu'nun bence bir şehir üçlemesi olan filmlerinin –*Rıza* (2007), *Pus* (2009) ve *Saç* (2010)– ardından *Ben O Değilim* (2013) filmini de izlediğimde, bir kimlik değiştirme hikâyesi anlatan filmin hem teması, hem önceki üçlemeyle ilişkisi açısından beni neyin yakaladığı üzerinde uzun uzun düşündüm. Antonioni ile Pirselimoğlu'nun yabancılaşmayı 1960 başlarının İtalyan şehirleriyle 2000'li yıllar İstanbul'u için benzer bir mesafeyi koruyarak anlattıkları üçlemeleri ve peşinden gelen bir kimlik değiştirme hikâyesi: Bu benzerliğin bir tesadüf olması mümkün müydü? Yoksa neredeyse 50 yıl arayla yapılmış olan bu filmlerdeki şehrin temsil edilme biçimlerinin ardında yatan benzer ekonomik ve toplumsal coğrafyalardan mı söz etmeliydik?

Şevket Pamuk kapağında İstanbul'dan inşaat ve vinç görüntüsünün yer aldığı *Türkiye'nin 200 Yıllık İktisadi Tarihi* (2014) kitabında, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra "iktisadi mucize" (tırnak Şevket Pamuk'a ait) yaratan dört ülke sayar: İtalya, İspanya, Japonya, Kore. Günümüzde en hızlı büyüyen ekonomiler içinde ikinci sırayı alan Türkiye ile savaş sonrası "iktisadi mucize" yaratan İtalya'nın yalnız şehir peyzajı açısından değil, bu peyzajın yarattığı yabancılaşma duygusu açısından da benzeşmesinin tesadüfi olmadığını düşünüyorum. 10 Mayıs 2014'te Şevket Pamuk'un Bilim Akademisi Konferansları çerçevesinde İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde yaptığı sunum sonrası bu konuyu kendisiyle konuşma imkânı buldum.

Kuşkusuz 2000'ler Türkiyesi ile 1950'ler İtalyası arasında iktisadi kıyaslama parametreleri bu kitabın konusu dışına taşıyor. Ancak *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1962) filminde gördüğümüz şehrin çeperinde düşük gelirliler için inşa edilen konut blokları ile Başakşehir ve Kayaşehir gibi son 15 yılın İstanbul çeperindeki yeni konut alanları arasında çarpıcı bir benzerlik olduğu kesin. Teşbihteki hata payı ve varsa sürç-i lisan mesuliyeti bana ait olmak üzere, bu benzerliğin "iktisadi mucize" ya da hızlı ekonomik büyüme olarak tanımlanan olgudan kaynaklandığını söylemek isterim. TOKİ

konutlarına nüfus transferi amacıyla köyleri şehirleştirme projesinin bir parçası olan, ve 1960'lar Roması ile 2000'ler İstanbulu'nun çeperlerini aynı peyzajda buluşturan bu kentsel dönüşüm süreci Tayfun Pirselimoğlu filmlerinin evrenini anlayabilmek açısından önemli.

Pirselimoğlu'nun *Rıza*, *Pus* ve *Saç*'ta kurduğu atmosfer bütün şehrin yol kenarlarına, otoyol güzergâhlarına, alt ve üst geçitlere dönüştüğü, dışarda akıp giden trafiğe bir pencereden ya da bir balkondan görmeden bakmakla, hep açık, hep cızırdayan televizyon ekranlarına sabitlenen bakışların eşitlendiği, ev içlerinde yalnızlığın hücre hücre bölündüğü, alışveriş merkezlerinde, marketlerde, kalabalık otobüslerde "hiçbir-yer" halinin klonlanmışçasına çoğaldığı, mezbahalar, mezarlıklar ve morglarla ölümün şehrin tam ortasında kol gezdiği, ayakta duranın göz hizasına asılmış hepsi birbirine benzeyen ucuz doğa resimleriyle solmuş fotoğrafların, yanıp sönen floresan ya da neon ışıklarının bütün iç mekânları aynı kasvette buluşturduğu devasa bir hapishaneden oluşuyor.

Hem insanları hem hayvanları, yaşayan ne varsa hepsini kuşatan bir hapishane bu. Mezatta satılan ve kafes içinde yaşayan kuşlar, otelde yerde çırpınan hamamböceği, yol kenarında can çekişen köpek, akvaryum balıkları, mezbahadaki inekler, viyadük altındaki koyunlar... hepsi aynı çaresiz bekleyiş içinde; ev içlerinin de bekleme odalarını hatırlattığı aynı oturma düzeniyle bir genelevde ya da bir mezarlığın ölü yıkama kapısında bekleyen, kahveleri ve meyhaneleri aynı umutsuzlukla dolduran erkek kalabalıkları gibi.

Bu öylesine ince ince hesaplanarak, her ayrıntısı düşünülerek oluşturulmuş bir atmosfer ki, Antonioni filmlerini izleyerek nasıl 1960'lı yılların inşaat furyasındaki İtalyan şehirlerinin nabzını bugün hâlâ hissedebiliyorsak, İstanbul dediğimiz devasa organizmanın yüzünü kaybetmiş bugünkü şehir peyzajını da sanki Pirselimoğlu filmlerinde temsil edilen biçimiyle gördüğümüzde içimize işleyen bir bunaltıyla daha derinden anlıyoruz; sokaklarda rastladığımız kalabalıkların yüzüne yansıyan sıkıntının kaynağını nihayet bulmuşuz duygusuna kapılıyoruz. Baudelaire'in *Paris Sıkıntısı* ile geçirdiği bunaltının bugüne ve İstanbul'a has halini imgelerle sunan, İstanbul

sıkıntısını gözle görülür hale getiren filmler *Rıza*, *Pus* ve *Saç*.

Her üç filmde ortak olan duygu, gitmek isteyip gidememek. Şehir öylesi bir hapishaneye dönüşmüş durumda ki, avını önce uyuşturup sonra yiyen dev bir örümcek gibi kurbanın elini kolunu bağlıyor, bir atalet ve çaresizlik haline mahkûm ediyor. *Rıza* filmine adını veren kamyon şoförünün kamyonu arıza yapmış, tamir parasını denkleştiremiyor; *Pus*'un Reşat'ı balkondan arabalara baktığı aynı sıkıntıyla patlak lastiklerin yanında oturup otoyolları seyrediyor; *Saç*'ın kanserden ölmek üzere olan kuaförü Hamdi ise gidemeyeceğini bilse de "uzak bir yerlere", hatta Brezilya'ya gitme hayali kuruyor.

Yalnızca filmlerin ana karakterleri değil, yan karakterler de hep bu şehirden kaçmaya çalışanlar. Rıza'nın kaldığı otel kaçak göçmenlerle dolu, bu otelde çalışan biri de –sanki *Saç* filminin kuaförünü haber verir gibi– Brezilya tişörtü giyiyor. *Pus*'un mezbahada çalışan kasabı Emin İstanbul'dan öte bir yer bulsa gidecek, bulamadığı için sonunda bir üstgeçitte kafasına kurşun sıkıyor. *Saç*'taki Meryem'in kocası ise bir altgeçitte öldürülene kadar mezarlıkta ölü yıkayıcı olarak çalışıyor, şehirden kaçmanın en garantili, hatta tek çıkış kapısında. *Rıza*, *Pus* ve *Saç*'ta herkes gitmek istiyor ama ölenler hariç kimse terk edemiyor şehri.

Pirselimoğlu'nun ilk filminin adının *Hiçbiryerde* olması, benim burada *Rıza*, *Pus* ve *Saç* üzerinden kurmaya çalıştığım şehir sıkıntısı ikonografisi bağlamında belki de rastlantı değil. Haydarpaşa Garı'nın gişesinde çalışan ve kaybolan oğlunu bulmak için Mardin'e giden Şükran'ın yolculuğuyla Yeşilçam filmlerinin Haydarpaşa imgesini tersyüz edip umuda geliş yerine hiçbir-yere gidişle tanımlayan Pirselimoğlu, şehir üçlemesiyle hiçbir-yeri bu kez İstanbul'un içine taşıyor.

Üç filmin ortak yanı, daha jenerik öncesinden karakterlerini şehre karşı resmetmeleri. Rıza (Rıza Akın) otel odasının penceresinden dışarı baktığında karanlık şehir fonunda yer yer görünen ışıkların ortasındaki karşı pencereyi görür. Oradaki adam da aynen kendisi gibi şehrin ortasında hapistir. *Pus*'ta uçsuz bucaksız yol görüntülerinin ardından Reşat'ı (Ruhi Sarı) bomboş bir durakta beklerken görürüz. *Saç*'ta Hamdi (Ayberk Pekcan) peruk dükkânının pencere-





sinden Tarlabaşı'na bakmaktadır, caddeden akan tekdüze trafiğin arkasındaki reklam panosunda Brezilya'nın turistik tanıtımı döner.

Yalnız ana karakterler değil, yan karakterler de ya bir pencereden veya balkondan şehre bakarken, ya da akıp giden trafiğin kenarında amaçsızca beklerken çıkarlar karşımıza. İç mekânlarda dar çerçevelere sıkışmış, dış mekânlarda büyük boşluklarda açık alanlara kapatılmışlardır. *Pus*'un şehrin çeperinde balkondan bakan Reşat'ı ile, *Saç*'ın şehrin göbeğinde bir lahmacuncunun önünde dikilen Hamdi'si aynı sıkıntılı bekleme hali içindedirler.

Rıza kamyonunu tamir ettirmek için para ararken gittiği tefecinin ofisinde, sokakta bir telefon kulübesinden konuşurken ya da otel odasındaki ranzanın alt katında sıkıştığı dar alanda hep aynı klostrofobi duygusunu geçirir.

Dış mekânlar da ufku kuşatan yüksek ve kimliksiz bloklarla, otoyollar ve yol kenarlarındaki yıkıntılarla, kamyonların ve minibüslerin oluşturduğu kuyruklarla aynı klostrofobiyi daha büyük ölçekte yineler.

Meryem (Nurcan Eren) Rıza'nın kaldığı otelin çarşaflarını yıkayan çamaşırhaneyi işletir. Geçmişte Rıza ile bir ilişkileri olmuş, sonra Rıza çekip gitmiştir. Meryem bu gelişinde baştan terslediği ve









kovduğu Rıza'yı sonradan kabullenir. Bir kahvede oturmuş çay içerlerken "Kötüyüm," der Rıza. "Kim iyi ki?" der Meryem. Bu diyalog, yalnız bu filmin değil, tüm Pirselimoğlu filmlerinin atmosferini özetler: Bu şehirde hiç kimse iyi değildir.

Aynı otelde kaldığı kaçak göçmenlerden birini parası için bir altgeçitte öldürdükten sonra uyuyabilmek için gittiği Meryem'in evinde, aynen oteldeki gibi yükseğe asılmış bir resmi gördüğünde Rıza'nın yüzündeki sıkıntıdan aslında bütün mekânların birbirine benzediğini, yer değiştirerek kendinden kaçmanın mümkün olmadığını hissederiz. Üstelik burada da aynı televizyon açıktır, televizyonda yine bir yarışma ya da evlilik programı vardır. Her şey birbirini tekrar etmektedir. Demek ki Meryem'in yanı da sığınak değildir. Kadının yanına uzandığında aralarında hiçbir tensel temas olmaz. Birbirlerine sırtlarını dönmüşlerdir, her biri kendi yalnızlığında gömülüdür.

Pirselimoğlu filmlerinde tekrar eden bir imgedir bu. Erkekler, uzaktan hastalıklı bir tutkuyla bağlı oldukları kadınların evlerine, ya eceliyle ölmüş, ya da kendi öldürdükleri bir başka erkeğin yerini alarak giderler. Kendi hikâyelerini kendilerinden dinleyemediğimiz, ancak erkekler aracılığıyla tanıdığımız, erkeklerin tutkularıyla var





olan bu kadınlar edilgen bir konumdadırlar. Erkeklerin arzu nesnesi olarak var ya da yok olurlar. Yeşilçam filmlerinden aşina olduğumuz biçimde fahişelik yaparlar, sabırla beklerler, kendilerini ancak bir erkek aracılığıyla tanımladıkları için o tanımı borçlu oldukları erkeğe karşı fedakârdırlar, ama bir başkası onun yerini aldığında yüksek sesle itiraz etmez, gidişata göre tavır alırlar. Kadınlar zaten baştan hiçbir-kimsedirler, sonunda erkekler de hiçbir-kimseye dönüştüğünde çember tamamlanmış olur.

Saç'ın perukçusu Hamdi'nin saçını satmaya gelen Meryem'e geliştirdiği hastalıklı tutkuyla kadının kocasını bir altgeçitte öldürüp sonra adamın anahtarıyla boş eve girdiği ve yanına Meryem'in saçından yaptığı peruğu yatırıp yatağa uzandığı sahne *Rıza*'daki sırt sırta yatma sahnesini yansılar.



Rıza ve *Saç* filmlerinin Meryem ile aynı ismi yineleyen kadınları, bu kadınların aslında hep aynı kadın imgesinin yinelenmesi olduğunu düşündürür. *Ben O Değilim* filmindeki kadın yine Meryem adıyla, hatta aynen *Saç* filmindeki kadın gibi Meryem Kara olarak çıkacaktır karşımıza. İstenmeyen koca figürünün *Rıza* ve *Ben O Değilim* filmlerinde Necip adıyla tekrarı, bu yinelemenin sırf kadınlara has olmadığını gösterir. Zaten isimleri farklı olsa da filmlerin ana karakterleri de ya bir başkasının yerine geçerek ya da kendi yansımalarında tekrar ederek sonunda hiçbir-kimse olurlar. Rıza'nın bir umumi tuvaletin aynasında, Hamdi'nin bir otobüsün camında gördükleri kendi yüzlerinin yansıması, kendine tıpatıp benzeyen bir ikizden çok, ikisi de silinmeye mahkûm suretler gibidir.

Pirselimoğlu karakterlerinin kimlik değiştirmesi "öteki"ne dönüşmek, kendi içinde bastırılmış olanı keşfetmek, dışarı çıkarmak, onunla yüzleşmek, farklı olanla çatışmak şeklinde tezahür etmez;




her şeyin birbirini anlamsızca tekrar ettiği sürecin sonunda bir silinme ve yerini boş mekânlara ya da nesnelere terk etme şeklinde olur. Pirselimoğlu'nda "öteki" temasından çok, hiçbir-yer peyzajının yarattığı yeknesaklıkta bir başkasıyla yer değiştirdiğinde fark yaratmayacak şekilde bir hiçbir-kimse olma halinden söz etmek daha doğrudur. Yalnız filmlerinde değil, romanlarında ve desenlerinde de gördüğümüz bu izlek, Borgesvari bir labirenti andıran Pirselimoğlu evreninin ana eksenidir.[37] Pirselimoğlu filmlerinde öne çıkan, karakterlerden çok, bu karakterlerin fonunda yer alan mekânlardır.

Sevin Okyay'ın *Pus* filmi için yazdığı "Bir Pirselimoğlu Evreni" (*Radikal*, 29.05.2010) başlıklı yazıda değindiği gibi, filmin asıl kahramanı karakterlerden çok hikâyenin geçtiği, bir distopya mekânına benzeyen ve sanki içinde yaşayanlarla alay edercesine "Altınşehir" adını taşıyan peyzajdır.[38] Bu peyzaj tam da Godard'ın *Onun Hakkında Bildiğim İki-Üç Şey* filminde düşük gelirliler için yapılan sosyal konut bloklarının kimliksiz çehresinde gösterdiği şehrin "yüzünü kaybetmesi" halinden muzdariptir. *Pus* filminde genelde ufukta görünen ve ancak filmin bir yerinde hikâyeye dahil olan düşük gelirliler için yapılmış konut blokları kadar, hatta onlardan daha fazla, kendilerini onların tehdidi altında hisseden otoyol kenarına sıkışmış hiçbir-yerlerin de yüzleri yoktur. Ancak *Pus* filmindeki Reşat'ın yüzünü kaybetmiş şehirle ilişkisi Juliette'inkinden farklıdır: Godard konut blokları ile bloklar önünde yüzü bize dönük olan Juliette'i iki boyutlu bir kadrajda sanki tek bir resmin öğeleri gibi gösterir; oysa Pirselimoğlu kadrajlarında şehre dair ne varsa bulanık ve geriplandadır. Alan derinliği ve netlik ayarı açısından yapılan bu zıt seçimler, *Pus* filminin çizdiği şehir peyzajının karabasan atmosferini güçlendirir.




Pus filmi yüzünü kaybetmiş ve kâbusa dönüşmüş şehir peyzajına örnek olarak neredeyse kare kare çerçevelenip duvara asılabilecek kadar zengin malzeme sunuyor. Nasıl ki Antonioni filmlerinde mekân kadrajlarının her biri durağan görüntü olarak bir fotoğraf değeri de taşırsa, Pirselimoğlu'nun mekânı anlatma biçimi de İstanbul'un bir yeryüzü distopyası olarak portresini bir fotoğraf dizisi gibi zihnimize nakşediyor.

Reşat'ın arkasına aldığı doku ile yüzünü döndüğü konut blokları, karabasan ortamının kişiyi çepeçevre kuşatan, kaçışı olmayan labirentini izleyen için de hissedilir hale getirirken, geride görünen bayrak imgesi, baskıcı ideolojinin her biçimiyle bireyi adeta bir hedef tahtasına dönüştürdüğünü, yüzünü silip kimliksizleştirene kadar peşini bırakmayacağını ima eder. Reşat konut bloklarında yemek yediği bir pizzacıda, servis elemanının motosikletini ani bir dürtüyle çalacak, ancak daha sonra bir başkası da motosikleti onun park ettiği yerden alıp kaçacaktır. İsimlerle ve mekânlarla yinelenen labirent atmosferi eylemlerle sürüp gider; aynı kişi ya da bir başkası aynı hareketleri tekrarlarlar. Yeknesak şehir peyzajı davranış biçimlerini de tekdüze hale getirmiş, yapılabilecek olanları önceden belirlenmiş bir kodla tanımlamış gibidir.








Hayatın otoyol kenarlarında aktığı bu boğucu ortamda Reşat'ın kollarını patlak bir lastiğe dayayıp gözünü gökyüzüne çevirdiği an, Baudelaire'in Paris sıkıntısından kaçmak için bulutlara sığınmasını hatırlatır. Bir uçak geçip giderken Reşat hiçbir zaman binemeyecek olmanın çaresizlik dolu özlemiyle uçağı gözleriyle takip eder; uçak gözden kaybolduğunda sıkıntısıyla baş başa kalır. Bir başka sahnede Reşat yine otoyol kenarına oturmuş akıp giden trafiğe bakıyordur; uzun uzun baktıktan sonra kulaklarını elleriyle tıkayıp hiç değilse trafiğin gürültüsünden kurtulmaya çalışır. Ellerini kulaklarından çektiği an aynı uğultu geri gelir. Bu yeryüzü cehenneminden kaçmanın çaresi yoktur.

Korsan DVD işinde çalışan Reşat'ın otoyol boylarında sürüp giden hayatının tek eğlencesi, önceleri kuş mezatlarıdır. Kafes içinde alıp işyerine getirdiği kuş, kendi hapislik durumunu kendi dışına çıkarıp gözünün önünde tutmanın bir aracı gibidir; ancak sonradan kuşu da orada öylece unutacak ve birkaç gün sonra işe döndüğünde onu kafesinde ölü bulacaktır. Bir tesadüf sonucu ele geçirdiği paketten çıkan kadın fotoğrafı ve silah Reşat'ın ilgisini başka yöne çekmiştir. Fotoğrafın arkasındaki adrese gittiğinde mezbahada çalışan Emin'le (Mehmet Avcı) tanışır. Emin fahişelik yapan karısı Tür-





kan'ı (Nurcan Ülger) bir askerlik arkadaşına öldürtmek istemiştir. Reşat elinde fotoğraf ve silahla çıkıp gelince, onun kiralık katil olduğunu ve bu işi devraldığını sanır; "canı acımasın" der Reşat'a, sonra da karısından henüz ayrılmaya hazır olmadığını fark eder, işi ertelemeye çalışır. Bu sırada Reşat Emin'le Türkan'ın duvardaki fotoğrafına bakar. Aynen *Rıza* filminde Rıza'nın içinde sıkıntı yaratan evlilik fotoğrafına benzeyen bir fotoğraftır bu: Çerçevelenip orada unutulmuş bir mutluluk yanılsaması.



Evde başlayan muhabbet sonraları işkembecide, meyhanede, kahvede, şehrin hep erkekler için var olan mekânlarında sürüp gider. Sonunda bir yol kenarından akıp giden trafiğe bakarlarken Emin de o anahtar cümleyi söyler: "Canım çok sıkılıyor."

Emin'in can sıkıntısı o gün işyerinin kapanmasıyla katmerlenmiştir. Zaten işyerinin kapanması ve işten atılma korkusu hiçbir-yere dönüşmüş bu coğrafyanın ayrılmaz bir parçasıdır; iş arama panoları yüzünü kaybetmiş peyzajın çiçekbozuğu ayna suretleri gibidir. İşsizlik tutunulabilecek son kasvetli eşiği de yok ettiğinde hiçliğe adım atmanın önündeki engel kalkar; Emin karısını öldürtmek için kullanacağı silahı alıp bir üstgeçitte kafasına kurşunu sıkar. Ölümünü polisten öğrenen karısı eve başsağlığına giden Reşat'a "Hiç acı çekmemiş," diyecektir; kocasının onun için hayal ettiği ölüm biçimini aynı sözlerle yineleyerek. Duvardaki evlilik fotoğrafı belki bir zamanlar mutlu olduklarının tek tanığıdır. Reşat bu fotoğrafa bakar, ona çay getiren, kocasını nereden tanıdığını anlamaya çalışan kadına tutuk cevaplar verir; sonunda yarım kalmış anlamsız bir işi tamamlama işgüzarlığıyla kadını öldürür. Biz bu öldürme ânına tanık olmayız, silah sesini duyarız ve boş evi görürüz. Konuşmayı bilme-





yen, kendini ifade edemeyen erkekler, bir yandan kadınları yok ederken bir yandan da mekânları hiçbir-yere dönüştürmeyi sürdürürler.

Saç'taki Hamdi karakteri de defalarca otobüste izlediği, çalıştığı alışveriş merkezine kadar takip edip uzaktan gözlediği Meryem (Nazan Kesal) sonunda gelip otobüste yanına oturduğunda ne diyeceğini bilemez. Bir üstgeçidin iki yanında, aşağıdan akıp giden trafiğin üzerinde karşılıklı durduklarında yine konuşamazlar. Hiçbiri aidiyet duygusu vermeyen bu mekânların yarattığı yabancılaşma kadının evine girdiğinde Hamdi'nin yine peşini bırakmaz. Aynen *Rıza*'da Rıza'nın, *Pus*'ta Reşat'ın yaptığı gibi, başka bir adamın, kadının kocası Musa'nın (Rıza Akın) yerini alarak girdiği bu evde, Musa ve Meryem'in beraber göründüğü duvardaki fotoğraf, bu ilişkiye devam edilse sonucun yine aynı olacağını, hiçbir şeyin değişmeyeceğini gösterir. Otobüslerin, otoyolların ve üstgeçitlerin yalnızlığı bu evin içine de nüfuz etmiştir.

Karısı saçını satıp parasını ona verdiğinde bir teşekkür bile etmeden parayı alıp cebine koyan, eve giriş ve çıkışlarında ve hiçbir sofrada ağzını açıp tek söz söylemeyen Musa, aynı baskıcı halini öldükten sonra da sürdürür; ölümüyle evden çıkıp gitmez, suretini geride bırakır. Aynen *Macera* filminde ortadan kaybolduğu halde yokluğuyla bir sonraki ilişkiyi imkânsız kılan Anna karakteri gibi, *Saç* filminin ölü yıkayıcısı koca karakteri Musa da geride bıraktığı boşlukla Hamdi ve Meryem'in arasına girer.

Antonioni filmleriyle Pirselimoğlu filmleri arasındaki önemli bir paralel de bütün karakterlerin, ama özellikle erkeklerin bir mask gibi ifadesiz olan, kıpırtısız ve mimiksiz yüzleridir. Antonioni'de kadın karakterlerde zaman zaman kırılan bu ifadesizlik, Pirselimoğlu filmlerinin tüm karakterlerini kapsar. Karakterlerin zaten yüzleri yoktur




bir bakıma, o nedenle birbirlerinin yerine geçmelerini yadırgamayız.

Rıza, *Pus* ve *Saç*'ta ortak izlek olan bir başkasının yerine geçme Pirselimoğlu'nun bir sonraki filmi olan *Ben O Değilim*'de uç noktaya varır; yalnız erkek karakterin değil, kadın karakterin ve hatta şehrin kendisinin de bir başkasıyla yer değiştirdiği bir labirente dönüşür.

Ha İstanbul, ha İzmir, ha Yozgat...

Ben O Değilim filmin baş karakteri Nihat'ı (Ercan Kesal) yatarken arkadan gördüğümüz uzun ve hareketsiz bir planla başlar. Kamera Pirselimoğlu filmlerinin genelinde olduğu gibi sabittir. Sonra Nihat kalkar, aynada yüzüne bakar ve odadan çıkar. Nihat çıktıktan sonra müzikle birlikte aynada aslı olmayan Nihat'ın sureti belirir, sonra bu suret de kaybolur. Seyirci olarak aynaya bakan kendi suretsiz yüzümüzle baş başa kalırız.

Ayna sureti, yok olmuş ya da parçalanmış, birbirinin içinde çoğalmış halleriyle bizi film boyunca tedirgin etmeyi sürdürecektir.






Daha önce *Yolcu* filminden "ileri atlama" ile gördüğümüz ayna görüntüsü, yalnızca Nihat'ın *döppelganger*/ikizler hikâyesini değil, Antonioni filmlerinin evrenini de yansılar.

Ben O Değilim sırf hikâyesiyle değil, sinema diliyle de Antonioni filmlerini hatırlatır. Bunu söylerken bir öykünme ya da kopyalama kastetmiyorum, ortak bir ruh halinin benzer tezahürlerine işaret etmek istiyorum: Filmin onuncu dakikasında gördüğümüz İstanbul'a ait gece görüntüsünün *Batan Güneş*'in başındaki tekinsiz bilimkurgu atmosferini andıran Roma mahallesine benzemesi, Pirselimoğlu'nun iki karakteri arkadan gösterdiği çerçevenin *Macera* ve *Yolcu*'daki kimlik değiştirme sahnelerini andırması gibi.

Nihat'ın işyerine yeni gelen Ayşe (Maryam Zaree) kocası hapiste olduğu için dedikodu konusudur. Nihat Ayşe'nin evine gittiğinde duvarda gördüğü fotoğraftaki adamın kendisine ikiz kardeşi kadar benzediğini fark eder. Nihat arabanın bagajında bulduğu Ayşe'nin kocasına ait ayakkabıları giyerken, *Macera* filminde Claudia'nın Anna'ya, *Yolcu* filminde Locke'un Robertson'a ait gömleği giydiği sahneleri hatırlarız.

Nihat bıyığını keserek, gözlük takarak, koluna fotoğrafta Ayşe'nin kocasının kolunda gördüğü aynı dövmeyi yaptırarak yavaş









yavaş Necip Kara'nın kimliğine bürünür. Ayşe'nin mayosunu giyip gelmesi, Nihat'a da Necip'in mayosunu vermesiyle ikisi yan yana kanepeye otururlar. Karaya vurmuş balıklar gibidirler. Sonunda denize gitmeye karar verirler. İkisini sandalda gördüğümüzde ilk kez kapalı mekânların klostrofobisi dışında olduklarını hissederiz ama bu duygu kısa sürer. Bir an sonra Ayşe kaybolmuştur. Ufkunda vinçlerin göründüğü sahilde Nihat çaresizce bir aşağı bir yukarı koşarak Ayşe'yi arar. Hikâyenin bundan sonrası yalnızca adamın değil, kadının da kimlik değiştirdiği bir bilmeceye dönüşür. Ayşe boğulduktan sonra İzmir'e giden Nihat orada Asiye adında Ayşe'ye tıpatıp benzeyen bir kadınla karşılaşır. Onunla bir otelde birlikte olur. Sonrasında kadını izler, evini bulur, karşılıklı oturup aynen Ayşe ile yaptıkları gibi yemek yerler. Asiye'ye nerelisin diye sorduğunda "Oralı buralı, ne fark eder?" diye cevap verir kadın. "Ben de öyle her yerli," der, artık kendini Necip diye tanıtan Nihat.

Bu noktada Pirselimoğlu'nun kadrajlarının ve sanat yönetiminin önemini bir kez daha anlarız. Nihat'ı baştan beri gördüğümüz ev içi mekânlarda yemek masası hep önemli bir yer tutar ve bu yemek masalarının konumlanışı, arkaplandaki duvarda gördüğümüz resimler, ışıklar birbiriyle neredeyse tıpatıp aynıdır. İnsanlar birbirlerinin





kimliklerine bürünürken, mekânlar da adeta klonlanmış gibi birbirlerini tekrar etmektedirler.



Öyle ki şehir de ha İstanbul olmuş, ha İzmir, fark eden bir şey yoktur. Nihat vapurda kendi benzerini gördüğünde artık şaşırmayız. Hem kişiler, hem mekânlar, hem de şehirler birbirlerinin replikasına ve hepsi birden bir karabasana hapsolmuşluk duygusunu pekiştiren bilimkurgu öğelerine dönüşmüşlerdir. Zaten İzmir'deki vapurda arkaplanda gördüğümüz şehrin İstanbul'dan farkı yoktur. İzmir'deki altgeçit, kadının yürüdüğü iki yanı tel örgülü yol ve tel örgülerin arkasından bakan Necip Kara bu şehrin de tıpkı İstanbul gibi bir hapishaneye benzediğini sezdirirler.

Filmin son bölümünde vapurda gördüğü adamı izleyip onun otel odasına yerleşen Nihat, onun yerine gözaltına alındığında, İstanbul'da daha önce gözaltına alındığında kaldığına benzeyen bir kafese konur. Kafeste yine bir önceki seferde olduğu gibi ayakkabılarını çıkarmış bir adam vardır. O adam yine ayakkabısının tekini eline alır ve demirlere vurmaya başlar. Daha önceki olayda polisin gelip adamı döverek öldürdüğüne tanık olmuşuzdur; bu sefer de aynı olayın tekrarlanacağını tahmin eder, dehşetle bekleriz.





Demire vurulan ayakkabının sesi çerçeve içinde çerçevelerle uzanıp giden parmaklıklı hapishane koridorunda yankılanıp dururken, yavaş yavaş siyaha düşeriz. Tıpkı filmin başında ayna karşısında suretimizi kaybetmiş bir halde nesnelerin baskın olduğu bir âlemde kalakaldığımız gibi, bu kez de hapishane koridorunda insansız kalmışızdır. *Batan Güneş* filminin sonunda karakterleri artık orada olmayan şehir parçasını hatırlatan bir boşluk ve yoklukla kendimizi sonsuz bir hapishanenin içinde buluruz. Her yerin birbirinin aynı ve aslında hiçbir-yer olduğu bir âlemde, hiçbir şey değişmemiş, her şey aynen kendini tekrar etmektedir; biz de karakterlerle beraber yüzümüzü kaybetmiş ve hiçbir-kimseye dönüşmüşüzdür.





Pirselimoğlu kuşkusuz *auteur* bir yönetmen. Filmlerinin yarattığı evren izleyenin peşini bırakmıyor. Ağır temposu, sabit kamerası, birbirine benzeyen karakterleri ve hikâyeleriyle yeknesaklık ve tekrar etkisi yaratan filmler, bir süre sonra aynen anlattıkları karakterlere benzer bir ruh haline sokuyor izleyeni; hem ağır bir karabasanın etkisi altına girdiğinizi hissediyor, hem de filmleri bir daha, bir daha izlemek istiyorsunuz. Bu evrenin parçası olma duygusuyla değil, dış dünyanın bunaltıcı yanını ve yüzünü kaybeden şehri filmlerde temsil edildiği haliyle görüp anlayabilmek için, her biri birbirinden hastalıklı ama aynı zamanda zavallı ve acınası erkek karakterleri daha yakından tanıyabilmek için, o erkeklerin gözünden kadınların nasıl resmedildiğine dair ipuçları yakalayabilmek için istiyorsunuz bunu; bir çözüm bulabilme umuduyla değil de kendileri gibi şehri de körelten, kendileri hiçbir-kimseye dönüşürken şehri de hiçbir-yere dönüştüren bu erkekler dünyasının hastalığına teşhis koyabilmek için adeta.





Ben O Değilim'de bir kâbusa dönüşen "ha İstanbul, ha İzmir ne fark eder ki" hissi, *Yozgat Blues*'da (Mahmut Fazıl Coşkun, 2013) Yozgat'ta bir otelin penceresinden bakıp "Deniz olsa aynı Zeytinburnu," diyen Yavuz'un (Ercan Kesal) cümlesiyle bir ironi boyutu kazanır. İstanbul'da bir alışveriş merkezinde söylediği modası geçmiş parçayı şimdi de Yozgat'ta "Delila" adlı gazinoda söylemekte olan Yavuz'un cümlesi, Pirselimoğlu'nda İstanbul ile İzmir'i aynılaştıran hiçbir-yer halinin, denizi hayalimizden tamamlayarak Yozgat'ı bile kapsayacak hale ulaştığını gösterir. Otel odaları, pasajlar, alışveriş merkezleri, otoyollar, konaklama yerleri... klonlanmışçasına birbirine benzeyen hiçbir-yer halleriyle bir büyük hapishaneye hapsolduğumuzu gösterir. Yavuz'un şarkı söylediği alışveriş merkezi, bir vapurun penceresinden geriplanda silik bir fon olarak görünen İstanbul, önünde fotoğraf çektirilen Yozgat saat kulesi fotoğrafı; hepsi aynı şehir sıkıntısının arkaplanı haline gelmiştir. Hepsi aynıdır artık, "ha İstanbul, ha İzmir, ha Yozgat..."

Bu tematik benzerliğe karşın, *Yozgat Blues* Pirselimoğlu evreninin kâbus atmosferini yinelemez. Yavuz'un peşine takılıp Yozgat'a giden Neşe (Ayça Damgacı) Yozgat'la İstanbul'u aynı kasvet parantezine alan "Deniz olsa aynı Zeytinburnu," cümlesine "Yok ya... buralar ferah," diyerek karşı çıkar.

İstanbul'da belediyenin açtığı ücretsiz müzik kursunda Yavuz'un öğrencisi olan ve süpermarketlerde ürün tanıtımıyla hayatını kazanmaya çalışan Neşe için Yozgat beklenmedik bir özgürlük alanı olmuştur. İstanbul'da hiçbir-kimse iken, büyük şehirden gelen kadın olmak, buranın kapalı mekânlarda kapalı kalmaya mahkûm kadınları arasında ona ayrıcalık kazandırmış; kendine ait bir kadın kuaförü açma ve evlenme hayali kuran Sabri (Tansu Biçer) ile vakit geçir-



dikçe kendine güveni artmıştır. Sabri'nin bir pastanenin aile salonunda bir biri arkasından buluştuğu kızlarla kıyaslandığında, Neşe'nin şehrin erkek kalabalıklarıyla dolu pasajlarında tek başına dolaşabilmesi, açık yakalı elbiseyle sahneye çıkıp vokal yapabilmesi, pastanede Sabri ve arkadaşıyla çekincesizce oturabilmesi Sabri'yi de cesaretlendirmiştir.

Sonuçta Neşe Sabri ile evlenip Yozgat'ta kalmaya karar verecek, Yavuz ise sazını ve arabasını otel masraflarını karşılamak için gizlice sattığı Yozgat'tan, yenilmiş bir biçimde İstanbul'daki hapishanesine geri dönmek zorunda kalacaktır. Gençlik yanılsaması yaratan peruğunu çıkarmış olarak İstanbul otobüsünü beklediği sahnede, bir yandan konuşamayan, tutuk erkeklerin bir hapishaneye dönüştürdüğü şehirde onu bekleyen hayatın kasvetini, bir yandan da, Sabri'nin duvarları "lila" rengine boyalı pasaj içindeki kuaför dükkânı seyirci olarak bize özgürlük vaat etmese bile, Neşe'nin İstanbul hapishanesinden kurtulmuş olmasının ferahlığını hissederiz.

Henüz ikinci filmini yapmış olan genç bir yönetmen için genellemeler yapmak doğru olmasa da, Mahmut Fazıl Coşkun'un ilk filmi *Uzak İhtimal* (2009) ile *Yozgat Blues* arasındaki tematik bir benzerliğe not düşmek istiyorum. *Uzak İhtimal*'de İstanbul'a tayini çıkmış,







şehri ilk kez gören müezzin Musa (Nadir Sarıbacak) ile Galata'daki apartmanda komşusu olan rahibe adayı Clara'nın (Görkem Yeltan) imkânsız aşkını anlatan Coşkun'un iki filmi arasında kadın ve erkek karakterlere bakışı ve onları şehirle ilişkilendirme biçimi arasında şöyle bir benzerlik var: Musa da aynen Yavuz gibi tutuk, konuşamıyor; Clara da aynen Neşe gibi şehri terk ediyor.

Musa'nın mutfak penceresinden izlediği Clara'nın çerçeve içlerine sıkışmış görüntüsü, şehrin onun için oluşturduğu hapishaneden ancak bu çerçevenin dışına çıkarak kaçabileceğini düşündürüyor. Clara'yı düşünerek gezdiği mekânların tadını alamayan, çalıştığı camideki imamın karısının ona bulabileceği bir gelin adayıyla ilgilenmeyen Musa ise aşkını bir türlü söyleyemiyor.

Yalnız Musa değil, Clara'nın babası olduğunu söyleyemeyen sahaf Yakup Demir de (Ersan Uysal) tutuk. İtalya'dan İstanbul'a onu bulmaya gelen Clara'nın annesini siyasi nedenle cezaevinde olduğu için görememiş; kadının bir kiliseye sığınarak doğurduğu kızının önce izini bulamamış, bulduğunda ise ona gerçeği söyleyememiş. Ne Musa, ne Yakup Clara ile konuşabiliyorlar. Musa, sonunda Clara'yı trenle İtalya'ya uğurlamak zorunda kalıyor ve arkasından ağlıyor.

Coşkun İstanbul'u kadınlar için değil de, kendi içlerine kapanıp kalan tutuk erkekler için bir hapishane gibi tasavvur ediyor. Kadınlar bir şekilde bu hapishaneden kaçmayı başarıyorlar. Seçtikleri yeni hayat eskisinden daha mı iyi olacak sorusuna bir cevap bulamasak da, İtalya'ya rahibe olmaya giden Clara'nın veya Yozgat'ta kuaför Sabri ile evlenmeyi seçen Neşe'nin en azından kendi hayatlarının kahramanı olmayı başardıklarını düşünüyoruz.

İstanbul'un şehir sıkıntısına hapsolanlar erkekler, kaçabilenler kadınlar oluyor Coşkun'un filmlerinde. Bu bir rastlantı mı?

Bir sonraki bölümde bu sorunun cevabını kurcalamak istiyorum: İstanbul filmlerinde şehir sıkıntısının egemen erkek kimliği ve onun şiddet diliyle ilişkisine bakmak, bu kimliğin dışında kalanlar için tek alternatif in kaçış olarak sunulduğu ve nihayet kaçmaktansa kalıp isyan etmenin ipucunu veren filmleri okumaya çalışmak.



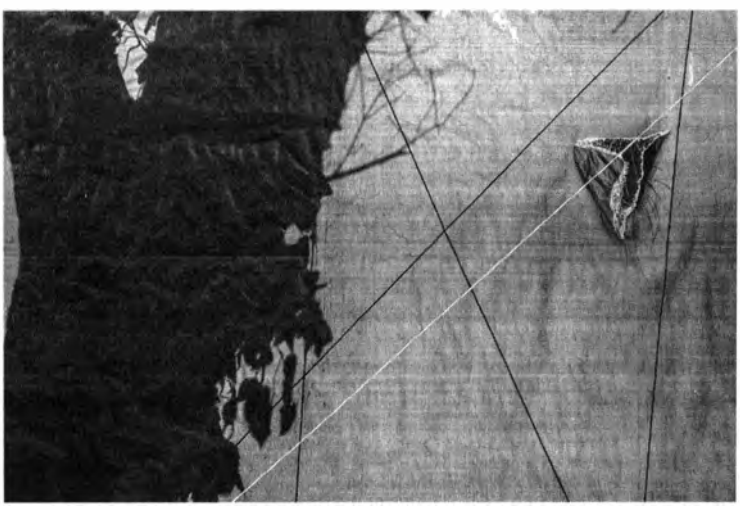


Hayalet Semt









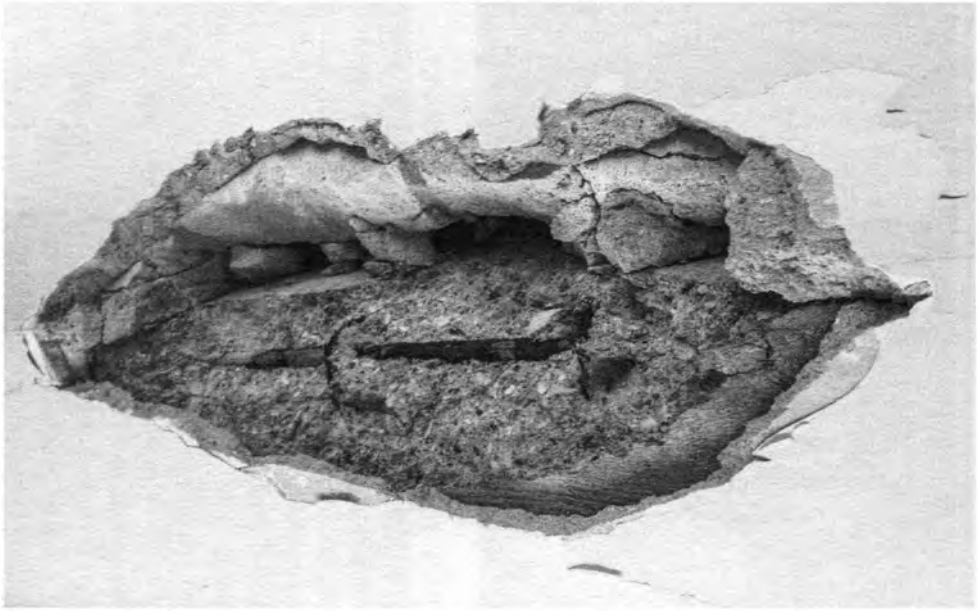


Son bir yıl içinde hayalet semte dönüştü Fenerbahçe.

Iğrıp Çıkmazı Sokak, Poyraz Apartmanı'ndaki çok sevdiğim daireyi, bir ağaç eve benzeyen balkonumu sonunda terk etmek zorunda kaldım. Çok iyi bir mimar olan Sami Sisa'nın tasarımıydı bina, o da yıkılacak, yazık oldu.

2014 Kasım ayında karot testi için bütün binayı delik deşik ettiler. Dairemizin kolonlarını vahşice delerlerken, işe nezaret eden genç mühendise Sami Sisa'yı tanıyıp tanımadığını sordum. Yok, tanımıyordu. Zaten ona göre, bütün semtin, hatta bütün şehrin yıkılıp yeniden yapılması en hayırlısı olurdu.

2015 Şubat ayında Laleper'le birlikte savaş sonrası harabelerine benzeyen semti gezdik. Boş dairemize girdik. Balkonumu gölgeleyen ağaç da esir düşmüştü. 7 yıl yaşadığımız o güzel ev, Bosna'da tecavüze uğrayan kadınlar gibi suskundu.



3 ERKEKLER ŞEHRİ

Harvey 1989 tarihli *The Urban Experience* (Kentsel Deneyim) kitabında, hem şehirde gündelik hayatın pratiğine karışmanın, hem de yüksekten şehrin tümünü dikizlemenin, bunların her ikisinin de kentsel deneyim açısından gerçek ve geçerli olduğunu söylemekle birlikte, en yüksek noktasına çıkıp şehri bir bütün olarak görmenin hazzını vurgular; aynı bakış açısıyla hayatın her alanını açıklayabilen ve pratiğin her alanına yol gösteren bir meta-teoriyi de hâlâ güçlü bulduğunu ve zorunlu gördüğünü söyler. Rosalyn Deutsche 1990 tarihli "Boys Town" makalesinde bu bakış açısına karşı çıkar. Deutsche'nin yazısı o yılların feminist ruh iklimine uygun bir öfke tonu içerse de, bugün hâlâ geçerli olan önemli bir eleştiri barındırıyor. Yirmi yıl sonra yazıya referansla yapılan özel bir sanal sayı, Deutsche'nin görüşlerini 2010'lu yıllara da taşıyor.[39]

Bu noktada, "Vinçler Şehri" bölümünün başında sözünü ettiğimiz Harvey'in yerel ve yatay örgütlenmelerin yetersizliğine dair tartışmalı argümanına geri dönebiliriz.

Hiyerarşik örgütlenmelerin, hangi politik etiket altında olurlarsa olsunlar, 20. yüzyıl boyunca, peş peşe benzer toplumsal yapılar ve benzer şehir peyzajları üretmiş olmalarını tesadüf sayabilir miyiz? Bilinçaltımızda zafere, kazanmaya, şehre bir tepeden bakabilmeye dair duyulan özlemler mi, bizi erkeklik dünyasının, eril güç takıntısının, iktidar özleminin parçası haline getiriveren?

Şehre bir tepeden bakmak, ya da Haydarpaşa Garı'nın denize inen merdivenlerini Hafif Süvari Alayı uvertürü eşliğinde inip onu temellük etmeye hazırlanmak... Bunlar İstanbul'un erkek bilincindeki yansımaları olan şiirsel ya da sinemasal imgeler.

Bu imgeler kuşkusuz bilme ve görme biçimlerine dair yaklaşımlarla bire bir ilintili. Güç ve iktidar, şehri temellük etmek ve şehre tepeden bakmak ya da şehri fethetmek ve kaybetmek, zafer ve yenilgi; eşanlamlı veya zıt anlamlı görünseler de aynı görme ve bilme biçiminden beslenen kavramlar.

Belki bu yüzden, Gezi direnişinin yenilgisinden ya da zaferinden söz etmek yerine yaşayarak kazanılan tecrübeden söz etmek daha doğru. Bir otoriteye duyulan ihtiyaçtan vazgeçme, erkek kimliği dışındaki bakış açılarına yer açma, meta-teori takıntısından kurtulma, çoklu yaşam tarzlarına alışma, dikizleyen/*voyeur* olmaktan çok deneyimleyen, yolculuk yapan/*voyageur* olma... Bunlar Gezi direnişinin ve sonrasında sanattan hayata İstanbul temsilleri üzerine düşünenlerin asıl kazanımları oldu. Bu kazanımları özellikle baskın ve muktedir erkek kimliğini sorgulayan bakış açılarına borçluyuz.[40]

Gezi direnişi öncesindeki İstanbul filmlerinin son halkasını erkekler şehrine başkaldıran filmler oluşturuyor. Şimdi geriye dönüp baktığımızda bunun bir tesadüf olmadığını, direniş sırasında öne çıkan çok çeşitli kimliklerin, şehrin itiraz eşiğini oluşturmakta önemli bir rol üstlendiğini görüyoruz. Şehirden kaçma mecburiyetinden, kalıp direnmeye, suskun olmaktan yüksek sesle şarkı söylemeye, "Korkuyorum anne," demekten "Artık hiç korkmuyorum," demeye uzanan bir sinemasal imgeden söz ediyorum.

Amerika, Amerika

İstanbul'u şehir sıkıntısı üzerinden anlatmalarına rağmen hemen her açıdan birbirine zıt özellikler taşıyan *Kaybedenler Kulübü* (Tolga Örnek, 2010) ve *Şimdiki Zaman* (Belmin Söylemez, 2012) filmlerinin tek ortak yanı kadın kahramanlarının Amerika hayalleri. Gerçi kadın kahraman kavramını her iki film için kullanmak yanıltıcı; *Kaybedenler Kulübü*'nün Zeynep'i (Ahu Türkpençe) filmin anlatı üslubuna uygun bir biçimde bir arkaplan unsuru, bir dolgu malzemesi, yalnızca bir "âşık olunan kadın"; şehirde kalıp kalmaması da âşık olunan kadın kimliğinin bir parçası. Oysa *Şimdiki Zaman*'ın

Mina'sı (Sanem Öğe) yalnızca filmin kahramanı değil, aynı zamanda kendi hayatının da kahramanı olmak istiyor. Kaçmak istediği şehir sıkıntısı ise, kendi aşk hayatından çok İstanbul'daki kentsel dönüşüm ve soylulaştırma süreciyle ilintili.

Kaybedenler Kulübü filminde cinsiyetçi söylem filmin hem biçimine hem içeriğine kare kare sinmiş adeta; karakterlerin şablon özelliklerinden diyaloglara, kamera kullanımından kadrajlarına kadar mevcut klişeler üzerine oynayan saldırgan ve yargılayıcı bir üslubu var. Erkekler "hayatı ve kadınları Kadıköy sokaklarından" öğrenmeye çalışırken, kadınlar o erkeklerle yatmaya can atıyorlar. Bu erkeklerden birinin lütfedip âşık olduğu tek kadın da, sevgilisi kal derse kalmaya hazır; kal demediği için gidiyor Amerika'ya.

Kaybedenler Kulübü'nde Gülce Duru'nun söylediği "Yalnız" şarkısının sözleri, bir yandan şehir sıkıntısını vurgularken, diğer yandan bu sıkıntıyı sadece sevgiliye bağlamasıyla Zeynep'in duygusuna denk düşüyor:

Bu sabah yalnız uyandım
Aynada kendime baktım
Gitmek ne zor kararmış
Acilen kaçmam lazım
Yol var içimde
Gitmek var hep dilimde
Nefes alamam ben bu şehirde
Acilen kaçmam lazım

Son defa görmek için
Geleceğim yanına
Sonra yol alır beni
Kalır her şey ardımda
Sensizlik zor bilirim
Gitmeliyim sonunda
Yol varsa içinde
Bakamazsın ardına

Zeynep'i kendi başına gördüğümüz sahne neredeyse yok gibi. Mimar olduğunu duyuyoruz ama filmde buna dair hiçbir kimlik özelliği görmüyoruz. Zeynep'in çalıştığı yer de sadece bir arkaplan dekoru olarak kalıyor. Zeynep'i yalnız gördüğümüz ender anlarda sevgilisinin sesini duyabilmek için Kaybedenler Kulübü adlı programı dinliyor. Kent FM'de Kaybedenler Kulübü adlı programı yapan Kaan (Nejat İşler) ve Mete (Yiğit Özşener) şehri esas olarak erkeklere ait bir mekân olarak tanımlıyorlar. Şehre dair söylemi kuranlar erkekler; ister yönetici olsunlar ister mimar, kadınlara düşen görev bu söylemi dinlemek, ona hayran olmak ya da öfkelenmek.





Bilinen klişeleri yineleyip erkek dostluğuna yaslanan film, kadınların erkekleri belli özellikleri için sevip sonra da o özellikleri değiştirmeye çalıştığı gibi bir şablonu ana cümlesi olarak kabul etmiş görünüyor. Radyoya gelen telefonları "Merhaba sayın dinleyen, sizinle yatmış mıydık?" cümlesiyle açan bu erkekleri dinleyen kadınları hep kapalı mekânlarda görüyoruz: Bir kız yurdunun naif öğrencileri, elinde içki kadehi ile salonunda veya dosyalara gömülmüş olarak masası başında gördüğümüz radyo yöneticisi ya da hep tek başına gösterilen baş örtülü bir genç kadın. Cinsiyetçi esprileri kâh kıkırdayarak (öğrenciler), kâh merakla (kadın yönetici) kâh uhrevi bir şaşkınlıkla karşılayan (baş örtülü kadın) cinsellikten uzak yaşayan, bir erkek tarafından yalnızlıktan kurtarılmayı bekleyen edilgen tipler. Bir klişe etrafında çoğaltılan bu kadınlar barlara da gitseler durum değişmiyor. Kaan'ın bir barda rastlayıp âşık olduğu Zeynep "Her telefonu aynı soruyla açmak zorunda mısınız?" diye isyan edip maço söyleme karşı çıktığında "Ya sev ya terk et" tarzı bir cevap alı-

yor. Zeynep'in çekip gitmesi, bize önerilenin de aynısı olduğunu hissettiriyor: Beğenmiyorsak çekip gitmeliyiz. Öyle mi?

Şimdiki Zaman kadın *protagonisti* olan filmlere ne kadar hasret kaldığımızı gösteren bir örnek. Mina göstermelik değil, gerçek bir karakter. Filmde baskın olan şehir sıkıntısına rağmen, nihayet klişelerin dışında bir kadın karakterle karşılaştığımız ve şehri onun gözünden görebildiğimiz, şehre adeta dokunabildiğimiz için, Mina'yla birlikte şehrin karabasan halinden su kenarlarının serinliğine kaçabildiğimiz için içimiz ferahlıyor. Hem temas anlamında, hem de geçmişle geleceği hep hareketli bir şimdiki zamanda buluşturabildiği için *Şimdiki Zaman* benim anlatmaya çalıştığım *haptik* şehir algısıyla birebir örtüşüyor.

Mina'yı önce çektirdiği pasaport fotoğrafıyla tanıyoruz. Fotoğrafçının saçlar kulak arkasına, tebessüm etmeyin, somurtmayın da, biraz daha yukarı, azıcık sola, tam karşıya bakın gibi komutları, daha jenerik öncesinden karakterin kuşatılmış, sınırlanmış, hizaya sokulan hayatı hakkında bize fikir veriyor. Sonrasında Mina'yı görmeden önce onu kuşatan büstleri görüyoruz. Tarihteki Türk devletleri kurucularına ait bu erkek büstlerinin oluşturduğu çember az önceki komutlarla bütünleşip Mina'nın üzerinde baskı kuran ceberrut dünyaya ait mekânsal bir imgeye dönüşüyor; kulağındaki kulaklıkların onu şehrin bunaltıcı ortamından kurtarmaya yetmediğini hissediyoruz. Bir telefon kulübesinden iş aramak için yaptığı aramalar, aldığı olumsuz cevapların ve otomatik yanıt sisteminin yanı sıra çerçeve içi çerçevelenmiş görüntüleriyle de Mina'nın yaşadığı çıkmazda olma duygusunu bize aktarıyor.







Mina'nın iş aradığını şehirde dolaşırken ilgilendiği afiş ve duyurulardan anlıyoruz. Afişlerden şehirdeki direniş ve protestolar hakkında da fikir ediniyoruz. Ama asıl önemli olan, şehrin varoşlarındaki triko atölyelerinde veya alışveriş merkezlerinin temizlik işlerinde çalışırken görmeye alıştığımız klişe kadın tipinden farklı bir karakterle karşı karşıya olduğumuzu fark etmemiz.

Mina'yı daha sonra evine gelirken görüyoruz. Dar bir geçit burası, tek yanı kafes telleriyle çevrili. Mina'nın şehirdeki kuşatılma halini bir kez daha gördüğümüz bu plandan sonra, oturduğu apartmanın kapısında dışarıya çıkarılmış eşyalara bakışından ve yerde duvara dayanmış eski bir konsol aynasına yansıyan endişeli yüzünden onu da tehdit eden bir durumun ilk ipuçlarını alıyoruz. Mina'nın yerdeki aynaya bakışı önemli. O yansıma, Mina'nın da artık bu mekânın tutunamayanı olduğunu hissettiriyor bize.

Apartman girişi harap, Mina kenara çekilip yol verdiğinde merdivenden yukarı doğru bakışı kaygılı. Sonraki iki planda Mina'nın bakış açısından gördüğümüz, koltuğuyla indirilmekte olan yaşlı kadın zihnimize nakşoluyor; kentteki soylulaştırmanın yarattığı travmaya dair ikonografik bir görüntü bu. Binanın el değiştirdiğini, otele dönüşeceği için kiracıların mahkeme kararıyla boşaltıldığını ve Mi-









na'nın da bu nedenle evsiz kalacağını izleyici olarak henüz bilmiyoruz, ama yaşlı kadının ve boş kalan dairesinin görüntüleri bizi bu sıkıntılı atmosfere hazırlıyor.

Mina kendi dairesine girdiğinde elektrik sobasını yakıyor. Sobanın ısınmasını onunla birlikte beklerken, karakterin dünyasına girdiğimizi hissediyoruz. *Haptik* bir alana çekiyor bu plan bizi, elimizi sobaya uzatsak, ısınıverecekmişiz gibi anlatı dünyasının parçası haline geliyoruz. Tamamı öznel bakış açısıyla çekilmiş olan film Mina'yı konuşturmadan, yapay diyaloglara ihtiyaç duymadan, mükemmel bir senaryo tekniğiyle bize onunla aynı noktadan bakma şansı tanıyor. Filmin temposu, sahneler arası geçişler ve görsel dil karakterle bütünleşmemizi, onun çelişkilerini, tereddütlerini kavramamızı, hatta bize hiç gösterilmeyen geçmişini tahmin etmemizi sağlıyor. Pencereden bakarken, denize inen bir sokaktan yokuş aşağı yürürken, internet kafenin numaralanmış masasında bunalırken, vize formunun yazıcıdan çıkmasını beklerken, evindeki mutfak penceresi önünde formu doldurmaya çalışırken Mina'nın bu şehirden kaçma isteğini adım adım içselleştiriyoruz.

Apartmanın arka bahçesindeki bitkilerin ürpertisi, cephesi sarmaşıklarla kaplı binanın Mina ile özdeşleşen hüznü, mutfak pence-





resinden bakan Mina'nın doğayla bütünleşen yalnızlığı, uyku ile uyanıklık ve rüya ile gitme duygusu arasındaki geçişler, vapurdan denize bakarken şehirden ayrılmanın beklentisi kadar, uzaktayken nelerin özleneceğini de hissettiren bir yolculuk hali.



Biriktirdiği dolarları ve Amerika'ya ait kartpostalları sakladığı kutu Mina'nın sığınağı. Kutuyu dolaba kaldırıp uykuya geçtiğinde "deneyim yumurtası üzerinde kuluçkaya yatmış" can sıkıntısının hayal kuşunu rüyaya salıveriyor. Rüyaları görmüyoruz ama hep suya bağlanan, deniz üzerinden ışıkla ve yol duygusuyla yansıyan bu rüyaların gitmeye dair olduğunu anlıyoruz. Filmin ilk on dakikasında, şehrin Mina için ne ifade ettiğini ve hayallerini, kişiliğini tanımış oluyoruz.

Rüyadan denize bağlanan plan tam da gitmenin ve kaçışın imgesi. Bu plan ile *Hayat Var*'ın son planı arasındaki benzerlik çarpıcı; birinin öbüründen etkilenmiş olması değil söz konusu olan; benzer bir duyguyu, kaçıp kurtulma isteğini, aynı görsel dille ifade etmiş olmalarının yakınlığı. Bu görsel ifade gidilecek yerde nelerle karşılaşılacağının belirsizliğini, bir tehlikeyi, ama aynı zamanda bilinmez olanın çekiciliğini de anlatıyor.

Mina'nın fal bakmak için iş başvurusu yaptığı kafenin duvarındaki doğa resmi, duvar dibine dizili masaları da resmin gerçekliği içine taşıyarak anlatının içinde ek bir katman yaratıyor; masaları doğa resmindeki göl kenarına dizilmiş gibi algılıyoruz ve Mina'nın kendisini göl kıyısında hayal ettiğini, filmin anlatı dünyasının içinde kendi zihnindeki hayal âlemine geçtiğini sezebiliyoruz. Mina'nın bu resimle kurduğu ilişkinin duvara asılı patron portresine bakışıyla olan farkı, hayal ile gerçek arasındaki sert çelişkiyi hissetmemizi





sağlıyor. Eğik kadrajda çarpık görünen patron portresi, mekânın sahiplik ve otorite imgesini bize tanıtırken aslında Mina'nın kaçmak istediği dünyanın da metaforu haline geliyor. Bütün bu görsel ayrıntılar mekânı onun gözüyle görmemizi sağlarken, Mina'nın hayatı nasıl algıladığını, onun için nelerin önemli olduğunu, kaçmak istediği şehir sıkıntısı ile varmak istediği hayal âlemi arasındaki mesafeyi sezmemizi mümkün kılıyor.

Binanın elektriğini kestiklerinde, evine giremesin diye kapıya nöbetçi diktiklerinde, mahkemeden boşaltma kararı geldiğinde, Mina tebliğ edilen kararı elindeki mumun ateşine tutup yaktığında onun şehirdeki yaşama alanının nasıl kuşatıldığını ve nasıl terk etmeye zorlandığını sanki kendi hikâyemizmiş gibi yaşıyoruz ve baktığı fal sanki bize de anlatılmış gibi dinliyoruz.

Kahve falı bakmanın Mina açısından önemi, aslında fincanda kendi iç dünyasını görmesi. O anlattıkça biz seyirci olarak bir yandan Mina'nın hikâyesini öğreniyoruz, bir yandan da kendi hikâyemizin aslında onunkine benzediğini hissediyoruz, aynen müşteri için olduğu gibi: "Sığınak gibi bir yer var, kendini koruduğun, daha doğrusu saklandığın, ama artık karar vermişsin, ben yola koyulayım demişsin... Yalnız bir şeyler önünü kapatıyor, önünü göremiyorsun. Bir adım atıyorsun ama olmuyor bir şekilde. Böyle üstünde bulut gibi bir şeyler var. Yahut üstünü sis bulutu kaplamış gibi."

Mina bir yandan atalet yaratan, gitmeyi engelleyen karabasan halini "sis" imgesiyle tanımlarken, bir yandan da silkinip gitmenin kararını vermenin çelişkisini bize yaşatıyor: "Yani ben burda n'apıyorum diyorsun.. Şaşırıyorsun kendine.. Gerçekten ben miyim?"

Mina'nın sesi şehir görüntüleri üzerinde sürdüğünden, falın karşıdakine değil mekânlara dair ve Mina'nın kendi iç dünyasına ait ol-



duğunu anlıyoruz. Bir pencereden Beyoğlu'na bakarken, aşağıda yürüyen insanların bu duvarlar arasına hapsolmuş hayatını tepeden izlerken, bu görüntüler üzerine düşen Mina'nın dış sesinin aslında fal bakmadığını, bu şehirden kaçıp kurtulma isteğini ifade ettiğini hissediyoruz. Aynı mekânları aynı sıkıntı ve gitme isteğiyle yaşamışsak eğer, anlatılanlar bizim de hikâyemiz oluveriyor: "Aslında imkânın olsa bir dakika durmazsın. Senin yıllardır yapmak istediğin bir şey var, yolculuk gibi görünüyor. Deniz aşırı bir yere... yolun sonu kapalı gibi görünüyor... yani şey gibi... bir eksiklik var gibi... Şöyle söyliyim... bir gemi görüyorum... Bu geminin dörtte üçü çıkmış... sanki karaya oturmuş gibi. Yani bir çıkıntıya, bir şeye takılmış... yani ordan bir kurtulsa... açılacak gidecek sanki... öyle bir şey yani."

Şehrin verdiği kâbus duygusundan sıyrılabildiğimiz sahneler hep su kenarında. Su aynı zamanda rüyalar, bilinçaltı, gitme isteği.. Mina ve çalıştığı kafede tanıdığı Fazi (Şenay Aydın) deniz kenarında otururlarken, iki kadın arasında bir arkadaşlığın doğması ihtimalini seziyoruz. Ancak o gece Fazi Mina'nın evinde kaldığında, Mina ona içini açmıyor, Amerika'ya gitme hayalinden söz etmiyor. Hatta Fazi'nin dolaptaki kutusunu bulmuş olmasından korkuyor.





Mina izini kaybettiği halasını bulmak üzere Amerika'ya gitme hayalini Fazi'ye çok sonra söyleyecek; bir fuarda yeşil kart çekilişinin çark-ı feleğini umutla izlediği planın ardından gelen hayal kırıklığı günlerinde, polis bariyerleriyle sınırlanmış kamusal alanlardaki ya da bir terastan görünen betonlaşmış manzaradaki şehir sıkıntısına karşı güvenli bir sığınak bulduğunu sanarak.



Fazi'nin hayali terk edilmiş terasta kendi kafesini açmaktır. Hatta o terasa Mina ile ilk gidişinde teras duvarlarını adımlarken, her adımda "Burası benim olacak" diye tekrarlayarak bir yandan kendini buna inandırmaya çalışırken, bir yandan da mekânı kendinin kılmaya çalışır. Mina'nın gitme sevdasından vazgeçmesini ister; "Kal beraber kafe açalım burada," der. Ama sonunda o da pes eder. "En iyisini yapıyosun biliyo musun," der Mina'ya, "git buradan, kurtar kendini."

Gitmek kolay değildir, bir sürü engel vardır ama yine de umudunu kaybetmez Mina. Kendine fal kapatır, tahliye tehlikesi kapıya dayanmışken. Sonunda tahliye için geldiklerinde, isyan eder Mina, kapıyı vurup çıkarken, "Gidicem burdan, bi daha da geri gelmiycem," diye haykırır. Oysa çıkıp gidebildiği yer, fal bakmak için davet edil-








diği Çiçek Pasajı'dır. Hızla içtiği rakının etkisiyle önüne dizili fincanların üzerine usulca başını koyarken görürüz Mina'yı.

Son planda birer birer suyun altına inen kahve fincanları vardır; düşlerin, hayallerin ve beklentilerin suda boğulması mıdır, yoksa tam tersine şehir sıkıntısından kaçılıp sığınılacak bir ana rahmi midir su... Film bunu bizim yorumumuza bırakır. Bu plandaki sualtı görüntüsü, rüyadan denize geçtiğimiz sahnenin duygusunu hatırlatır; suyun bilinmezlikle dolu, tehlikeli ama tam o nedenle cezbeden, dayanılmaz çekiciliğini.

Açık Denize Kaçmak...

İstanbul'dan kaçıp kurtulma temasının su ve açık deniz bağlamında öne çıktığı filmlerin çarpıcı bir örneği de *Hayat Var* (Reha Erdem, 2008). Filmin son sekansı şehir sıkıntısından kurtulmanın öyle unutulmaz bir anlatımı ki, o karelerden birinin *Şehrin İtirazı* için kapak resmi olabileceğini düşünmek, bu kitabın ortaya çıkmasında hem bir ilham kaynağı, hem de motivasyon oldu.

Filmin ana karakteri Hayat (Elit İşcan) babası ve dedesiyle Boğaz'da Göksu deresi üzerinde yaşıyor. Annesi terk edip gitmiş bir polisle yaşıyor, ondan olan oğlunu Hayat'tan daha çok seviyor. Hem küçük olduğu için, hem erkek olduğu için. Bebeğin cinsel organı hayranlık konusuyken, Hayat'ın regl kanaması tokat nedeni. Annesi "Artık kadın oldun," diyor, işleyeceği günahların peşin cezası olan tokadı attıktan sonra.

Hayat yalnız annesinin evinde değil, babasının evinde de sıkın-

tıdan boğulacak gibi. Boğulma hali bir metafor olmaktan çıkıp Hayat'ın astım hastalığıyla *haptik* bir boyut kazanıyor; Hayat'ın soluğu tıkandıkça biz de nefes alamadığımızı hissediyoruz. Boğulma duygusunu pekiştiren amfizem hastası bir de dede var: "Bana benziyorsun, hastalığımız bile aynı," diyerek Hayat'ın büsbütün kötülemesine sebep oluyor. İstanbullu olmakla övünen, sırf kendisi değil, dedesi, dedesinin dedesi, bildiği bütün sülalesi İstanbullu olan bir dede. Yalnız onlar mı, Hayat'ın "o orospu annesi de" İstanbullu. Dede Hayat'ın annesinden hep aynı şekilde bahsediyor: "O orospu annen". O orospu anne de İstanbullu. "İstanbullular zengin olmaz mı" diye soruyor Hayat. "Olmaz," diyor dedesi, "varlıklı olanların hepsi dışardan gelenler, hepsinin amına koyıyım!"

Hayat'ın karabasana dönüşmüş şehirdeki sıkışmışlığını, hem görüntüler, hem sesler üzerinden öylesine derin hissediyoruz ki, şehir sıkıntısı bizim için de temasla edindiğimiz bir algıya dönüşüyor. Filmin ilk 10 dakikasında Hayat'ı saran kâbus atmosferini adım adım kavrıyoruz: Sis düdükleri çalarken alacakaranlıkta denize karşı babasının sandalla gelip onu almasını bekleyen Hayat'ın açık alana hapsolmuşluğu, yanan lambanın aynen *L'Eclisse* filminin sonundaki hiçbir-yer halini hatırlatan tekinsiz görüntüsü, evde televizyona bakarken elle tutulacak hale gelen can sıkıntısı, sınıfta arkasında oturan oğlanın tacizi, öğretmenin baskısına direnmek için kendi kendine hep aynı tonlamada mırıldandığı şarkıyla dış dünyadan kaçmaya çalışan Hayat'ın sıkışmışlığı ve öfkesini boşalttığı hindiyi kovaladıktan sonra bir çöplüğün ve yıkıntıların yanından geçerken duyduğu, ilk başta filmin anlatı dünyasına ait olup olmadığını anlayamadığımız jet uçağı sesleri... ayna kırıkları... polis sirenleri...









İlk duyduğumuzda anlam veremediğimiz sesler, Hayat'ın kopya çekmesi üzerine çağırılan –annenin birlikte olduğu– polis okula girerken ve ilk kez âdet kanaması olduğunda yatak çarşafına çıkan kan görüntüsü üzerinde tekrarlandıkça, bunların anlatı dünyasına ait olup olmadıklarını sormaya devam ediyoruz. Köprünün altından görünen şehir görüntüsü üzerine duyduğumuz ayna kırılması, berberde tıraş olan müdürün ve Hayat'ı taciz eden bakkalın yüzüne yansıyan sirenler, dede için rakı almaya giderken, birilerinden uzaklaşmaya çalışırken, annesi kardeşiyle ilgilenirken, babanın eski sevgilisi geldiğinde, yani hep tehdit, sıkışmışlık, çaresizlik ve bastırılmış öfke hallerinde görüntülere eşlik eden, şiddete ve kırılıp parçalanmaya dair bu sesler şehrin Hayat için oluşturduğu tehdidin farklı veçheleri; bunlar dışarıda o sırada var olan gerçek seslerin vurgulanmış halleri mi, yoksa Hayat'ın duygu dünyasının sesle ifadesi mi? Bu soruya net bir cevap bulamamak bizim de tedirginliğimizi artırıyor; seslerin tekinsizliği bizi diken üstünde tutuyor. Hayat'ın dünyasını birebir paylaşır hale geliyoruz.

Hayat bu sesleri kendi mırıldanan sesiyle bastırmaya, şiddeti dışarıya kapatmaya çalışıyor. Hayat'ın mırıltısı farklı sahneler ve mekânlar arasında geçişi sağlarken, dış ses olarak Hayat'ı duyduğumuz ama görmediğimiz sahnelerde, yokluğuna rağmen onun varlığını da hissediyoruz. Babasının şileplere içki ve kadın temin ettiği, eski sevgilisinden kaçtığı ya da yeni sevgilisiyle birlikte olduğu sahnelerde Hayat'a yönelen ve yönelecek tehditlerin şiddeti sürüyor. Hayat'ın şehirle ilişkisinin dar çerçevelere hapsolmuş kadrajlarla verilmesi, onun sıkıştırılmış halini bizim için somut hale getiriyor. Hayat'ı köşeye sıkıştığı kadrajlarda gördüğümüz görüntülerle, onun yokluğunda duyduğumuz sesler birleşerek bir kâbus ortamını yalnız görsel




ve işitsel olarak değil, bizim temas edebileceğimiz *haptik* bir algı olarak kurguluyor.

Şehrin oluşturduğu karabasan duygusunu sisli ortamlarla ve Hayat'ın hayatını kâbusa çeviren erkeklerin ayna yansımalarıyla da hissediyoruz; Hayat'ın tuttuğu aynada tıraş olan dede ve berberde tıraş olan okul müdürü, ya da Hayat'a yaşını sorarken niyetini hissettiren bakkal, her biri farklı biçimde erkeklik, iktidar ve şiddet üzerinden Hayat'ı taciz ediyorlar. Tacizden kaçıp kurtulmak için bu şehri terk etmekten başka çare olmadığını Hayat'la birlikte biz de anlıyoruz. Anlıyoruz ki aile, okul, mahalle... bunların tümü aynı kâbusun parçalarıdır; nefes almasına imkân vermeyen bu ortamda Hayat'ın barınmasına imkân yoktur.

Hayat kaçıp kurtulmaya karar verdiğinde yol arkadaşını seçmek için tek bir soru soruyor: "İstanbullu musun?" Hayır cevabını alınca, ilk kez gülümsüyor ve hop... yüzü Fenerbahçe renklerine boyalı gençle birlikte atlıyor tekneye... Cebine sakladığı rujla yüzünü kıpkırmızı boyuyor; sonra ruju da fırlatıp atıyor ve lacivert-sarı boyalı arkadaşıyla birlikte açık denize dönüyor yüzünü.

Sürtünüp üzerine boşalan bakkalı, bunun karşılığı avuçlayıp çantasına attığı ve sevgi satın almak için sınıf arkadaşlarına dağıttığı








gofretleri, babası evde kadın pazarlarken onu barındıran ve karşılığında onu tavşanım diye okşayan komşu Kamile'yi... hepsini ama hepsini, her şeyin satılık olduğu, her şeyin karabasana dönüştüğü bu şehri geride bırakıp kaçıyor. Onlar kaçarken, jetlerin sesleri de, polis sirenleri de geride kalıyor. Teknedeki bira kutularını şileplerin gövdelerine fırlatıp atmaya başladıklarında, nihayet oh! diyoruz. Oh! Kaçın kurtulun bu şehirden...

Yüzünü açık denize dönmüş bu iki ergenin coşkulu kaçışıyla rahatlamaya hazırız ama yönetmen bizi o duyguyla yollamıyor filmden. Fırat Yücel'in *Hayat Var* için yazdığı yazıda belirttiği gibi, filmin son sekansının en son planı "Herhangi bir anlatı filminden beklemeyeceğimiz denli uzun süren, neredeyse bir dakika boyunca perdeyi kaplayan bir yakın plan (belli belirsiz bir tekne dalgası görüntüsü) oluşu"[41] hem alışılmadık, hem de tedirgin edici.



Öyle ki, Reha Erdem'in 2004 tarihli *Korkuyorum Anne* filmi ile kıyasladığımızda, 2008 tarihli *Hayat Var*'a kadar aradan geçen 4 yılda şehirde nelerin değiştiğini sormak istiyoruz yönetmene; *Korkuyorum Anne* şehrin ve mahallenin baskıcı yanına, ailenin bunaltıcı ortamına, erkekliğin penis (sünnet), iktidar ve askerlik merkezli maço söylemine rağmen, yine de barınılabilir bir yer gibi resmediyordu

İstanbul'u; "iç içe, diz dize, yumruk yumruğa, omuz omuza" yaşadığımız bu şehri seviyorduk o filmi izleyince; evet, sis basıyordu sandalla denize çıkınca ama sonra sandal sisten kurtuluyor, filmin kahramanları gibi biz de ferahlıyorduk; itiş kakış da olsa bu şehirde birlikte yaşamayı umabiliyorduk.[42]

Kuşkusuz filmleri kendi bağlamlarının dışında bir anlatıya yerleştirip sonuçlar çıkarmaya çalışmanın yanıltıcı bir yanı var; kaldı ki *Korkuyorum Anne* Reha Erdem filmleri içinde yönetmenin senaryosu için bir yazarla, Nilüfer Güngörmüş ile işbirliği yaptığı tek film ve bu da bakış açısını değiştiren bir etken olabilir. Ancak ben yine de *Korkuyorum Anne* ve *Hayat Var*'da benzer biçimlerde ama farklı çağrışımlarla kullanılan sis imgesinin büyüsüne direnemeyerek şu kıyaslamayı yapmaktan kendimi alamıyorum: *Korkuyorum Anne*'nin kahramanları şehrin sınırına gidip açık denize bakarak sisten kurtulabiliyorlardı, oysa *Hayat Var*'ın Hayat'ı ve onun yol arkadaşı Fenerbahçeli delikanlı ancak bu şehirden kaçarak kurtulabiliyorlar. Gerçekten, bir filmden öbürüne ne değişti şehirde?

Korkuyorum Anne (2004), *Hayat Var* (2008) ve *Şarkı Söyleyen Kadınlar* (2013) Reha Erdem'in Gezi direnişi öncesindeki 10 yılı kapsayan ve her biri İstanbul'a farklı açıdan bakan üç filmi. Sis imgesi gibi, kaçma teması ve deprem de birinden diğerine köprü oluşturuyor. *Korkuyorum Anne*'de gördüğümüz mahalle dayanışmasıyla atlatılan deprem korkusu, *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'da bir felaket atmosferiyle karşımıza çıkıyor.

Deprem endişesiyle boşaltılması gereken Ada'da hoparlörlerden yapılan anonslar, atlarda görülen salgın hastalık, tahliye edilenlerin geride bıraktığı boş evler, elektrik ve su kesintileri, geçmişten gelen işkencelerin gölgesi ve kayıpların hayaletleri, taciz ve ensest olayları bir tür lanete işaret ediyor. Derken beklenmedik bir şey oluyor; kadınlar şarkı söylemeye başlıyorlar, suya girip arınıyorlar, sahile yatıyorlar ve "Korkuyor musun?" sorusuna karşı biri diyor ki, "Artık korkmuyorum!"

Başlarken sorduğum sorulardan birine geri dönersem, *Vesikalı Şehir* kitabının kapanış filmi olan *Korkuyorum Anne* ile bu kitaba vesile olan *Şarkı Söyleyen Kadınlar* filmini yan yana koyarak, Gezi

direnişi öncesi İstanbul filmlerine dair, "ikisi arasındaki farkları bulun" tarzı bir oyun gibi sorabilir miyiz sorularımızı? Büyüyememiş erkeklerin filmi *Korkuyorum Anne*'nin tersine, *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'ın "Artık hiç korkmuyorum" diyen kadınları bir dönemece işaret ediyor olabilir mi?





Artık Hiç Korkmuyorum...

İstanbul'un 2000'li yıllardaki macerasına baktığımızda, deprem korkusu kullanılarak beslenen inşaat sektörünün şehrin peyzajına damga vurduğunu söylemek mümkün. Deprem korkusunun Gezi direnişi öncesi İstanbul filmlerindeki izdüşümleri *Korkuyorum Anne* ile başlıyor; *Küçük Kıyamet* (Durul ve Yağmur Taylan, 2006) ve *11'e 10 Kala* (Pelin Esmer, 2009) ile sürüyor; *Şarkı Söyleyen Kadınlar* (Reha Erdem, 2013) ile bir katarsis noktasına ulaşıyor.

Korkuyorum Anne'de deprem gündelik hayatın bir parçası, başladığında hep birlikte sehpa altına sığınılan, geçtiğinde sokağa çıkılıp üzerine konuşulabilen kolektif bir tecrübe. Hatta hayatın kıymetini, birlikte olmanın değerini hatırlatan, küskünlükleri unutturan, hataları affettiren bir kesinti. Yekpare zamanda bir fay hattı.

Küçük Kıyamet depremi filmin hikâyesi için bir çıkış olarak kullanıyor; bir aile yemeğinin peşinden gidilecek tatili tekinsiz bir şe-

hirden kaçış hikâyesine dönüştürmek üzere. Ancak gidilen yerde tekinsizlik artarak sürüyor.

11'e 10 Kala ise bir koleksiyoncu ile bir apartman görevlisi arasında geçtiği izlenimini veren görünürdeki alçakgönüllü hikâyesinin altmetninde deprem korkusuyla pompalanan ve keyfi yasal düzenlemelerle desteklenen inşaat sektörüne, bu kurguyu besleyen toplumsal kültüre dair, kentsel yenilemenin önlenemez yükselişi karşısında giderek daha fazla önem kazanan bir eleştiri barındırıyor.

11'e 10 Kala jenerik üzerine dış ses olarak duyduğumuz vapur düdükleri, motorlar ve martı çığlıklarıyla başlıyor. Bir İstanbullu için bu seslerin şehre dair olduğunu tahmin etmek zor değil, hatta şehrin coğrafyası içindeki mekânı da anlıyoruz dinlerken; olsa olsa Galata Köprüsü'dür diyoruz ve aynen öyle olduğunu jenerik bitiminde görüyoruz.

> Sonra birden karanlığın içinden Galata Köprüsü'nün altındaki geçitle ışığa ve denize açılıyoruz. Bir yolcu motoru kadrajın solundan sağına doğru geçerken, ufak tefek yaşlıca bir adam, belli ki filmin kahramanı, ağır adımlarla kadrajın solundan sağına doğru geçiyor ve bize doğru yürümeye başlıyor. Arka planda bir şehir hatları vapuru ve onun da gerisinde Topkapı Sarayı, İstanbul'u bütün tarihiyle kahramanın arkasında resmediyor. Bir yüzleşme ve karşılaşma anı bu; kahramanın şehrin hareketiyle yüzleşip tarihini arkasına aldığı ve bizim hem onunla hem de şehirle karşılaştığımız an. Başında şapkası, biraz bollanmış ceketi, sol omzunun hafifçe aşağı eğikliğine bakarak hep aynı elinde taşıdığını tahmin ettiğimiz çantasıyla, kahramanı bu zengin ve ışıklı fon önünde önce yalnızca bir siluet olarak tanıyoruz.[43]

Filmin kahramanı, bir koleksiyoncu olarak filmde kendini canlandıran Mithat Esmer, Benjamin'in *Pasajlar*'da izini sürdüğü koleksiyoncuların çağını şaşırmış bir ülkedeki örneği gibi. Genetik de-









formasyona uğramış bir modernitenin tahribatına karşı mücadele veren bir tür yeni zamanlar Don Kişot'u. İstanbul'u teslim alan kentsel yenileme histerisine tek başına direnen bir İstanbullu.

Mithat Bey'in tutkuyla topladığı ve hassasiyetle doğru zamanı göstermeleri için kontrol ettiği saatler, onu bir yandan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndekine benzer objektif ve herkes için aynı olan bir zamanı ölçme peşindeki biri, pırıltısını yitirmiş bir modernitenin savunucusu ve kaybetmeye mahkûm silahşörü yapıyor; ama bir yandan da Resmi Gazete'de birbiri ardından yayımlanan kararlarla sürekli üzerine gelen kentsel yenileme histerisine direnecek gücü tam da bu inadı sayesinde buluyor. Tüm çelişkileriyle tam anlamıyla trajik bir kahraman Mithat Bey. *Şimdiki Zaman*'ın Mina'sı ile kurabildiğimiz özdeşliği, başka bir düzlemde onunla da kurabiliyoruz.

Mithat Bey küçük bir deprem sarsıntısı üzerine apartmandaki yenileme hevesinin canlanması sonucu bir tehditle karşı karşıya kalıyor. Apartman yöneticisi bir apartman toplantısı yapıyor ve diyor ki: "Benim tanıdığım bir müteahhit var. Burayı hemen yıkarsak, size bir sene içinde depreme dayanıklı yepyeni bir bina teslim ederim diyor. Üstelik çocuk bahçeleriyle, bekçi kulübesiyle, otoparkıyla, havuzuyla... yani çok aktiviteli bir bina..." Ve ardından asıl niyet açığa çıkıyor: "Bizim Saffetler yapmış yeni, evin değeri en az iki misli artmış." Apartman yöneticisi bunları anlatırken, yanında oturan karısının sürekli onaylayan tavrı, ikisi arasında geri planda duran evlilik fotoğrafı ve toplantının apartman görevlisi Ali'nin gözüyle gördüğümüz genel planı, İstanbul'da son 10 yılda yaşanan sayısız mizansenden ortak öğeler taşıyor.




Mithat Bey katılmadığı bu toplantının haberiyle o gece yıkımın kâbusunu görüyor; İstanbullular için ortak olma ihtimali yüksek bu kâbusun görüntüleri de şehrin kolektif bilinçaltı açısından bundan on yıllar sonra dahi geri dönülüp bakılacak bir belge niteliğinde.

Filmin bundan sonrası Mithat Bey için gördüğü kâbusun gerçeğe dönüşmesi süreci. Önceleri "Benim imzam olmadan yıkamazlar" güveni içindeyken, yıkım için tüm kat maliklerinin onayını gerektiren yasanın değiştirilmesiyle bir anda mülkü üzerinde karar verme hakkını yitiren Mithat Bey, evini boşaltmak için koleksiyonunu toplamak zorunda kalıyor. Bu sırada pencereden gördüğü karşı inşaatın vinci, felaket alameti gibi sürekli karşısında. Evde huzurunu yitiren Mithat Bey'in bir ağacın altında denize baktığı plan, *Hayat Var*'ın sonunda gençlerin bu şehirden kaçarak kurmayı hayal ettikleri yeni hayata ulaşma şansı kalmamış birinin melankolisini geçiriyor bize. Mithat Bey açık denize kaçamayacak yaşta, o yüzden denize bakmakla yetiniyor; tıpkı *Pus* filmindeki Reşat'ın gökyüzüne ve binemeyeceğini bildiği uçaklara bakması gibi. Mithat Bey bu şehirde kalmak zorunda; kaçmanın onun için bir alternatif olmadığını anlıyoruz ve onunla birlikte, hem onun adına hem de kendimiz için soruyoruz: Ya kaçamıyorsak? O zaman ne yapmalı?




11'e 10 Kala Mithat Bey'i, tüm komşularının taşındığı, apartman görevlisinin de terk ettiği binada karanlıkta ve bir başına bırakıyor; filmin başında jenerik üzerine duyduğumuz İstanbul seslerinin yerini, son jenerikte duyduğumuz ve Mithat Bey'in karanlık merdivenleri çıkarken kullandığını tahmin ettiğimiz manyetolu el fenerinin sesi alıyor. Kıyamet sonrasında, şehirde tek başına kalmış birine kulak verir gibi dinliyoruz bu sesi.

Şarkı Söyleyen Kadınlar'ın başında Esma'yı (Binnur Kaya) boynunda asılı feneriyle fırtınada yürürken gördüğümüzde, kıyamet paranoyasının ve karanlıkta tek başına fenerle yol bulmaya çalışmanın bir filmden öbürüne köprü kurduğunu hissediyoruz, iki filmi aynı meta-anlatı içinde düşünüyorsak. Deprem histerisinin bir tür *distopya* ortamına, absürde varan bir panik atmosferine dönüştüğü *Şarkı Söyleyen Kadınlar* hem Gezi direnişi öncesi İstanbul filmlerinin son durağı, hem de bu kitabın çıkış noktası.

Yakın plan gördüğümüz hoparlörler kıyamet paranoyasının felaket tellalları gibi: "Adada deprem endişesinde son noktaya gelindi. Deprem öngörü ve önlem merkezinden verilen bilgiye göre fay hattında giderek artan olağanüstü hareketlenme söz konusu. Merkezden bugün yapılan resmi açıklamaya göre adanın boşaltılması için tüm vatandaşlara..." "Adada deprem tahliyesi başladı. Ada belediyesinin tahsis ettiği gemiler her gün onlarca aileyi ücretsiz olarak adadan yeni evlerine taşıyor. Gemilerin yanında halk da küçük teknelerle bu seferberliğe katılmış durumda. Yetkililer tahliyenin tamamen tek bir amacı olduğunu söylüyorlar. Yapılan tahminlere göre adanın tamamen boşaltılması yaklaşık üç ay sürecek. Bu süre zarfında hem adalıları, hem de resmi yetkilileri zor günler bekliyor."

Adanın üzerine çöken felaket, atlarda görülen ruam hastalığı salgınıyla katmerleniyor. Elinde kayıp oğlunun ilanıyla iskelede oturan ve ağıt yakan kadın, eski bir işkenceci olduğunu anladığımız doktor, iç içe geçen ensest ve taciz hikâyeleri, örtülen, yok sayılan, yüzleşilemeyen geçmişin ağırlığını hissettiriyor ve bu felaketin sanki hak edilmiş bir lanet olduğu izlenimini veriyor.

Esma bütün bu kâbus ortamına şarkılar söyleyerek direnmeye çalışıyor; Kaplan Şarkısı, Uyku Şarkısı, Rüzgâr Şarkısı... Esma'nın önceleri kendi başına mırıldandığı şarkılara sonraları adaya sığınan diğer iki kadın, Meryem (Deniz Hasgüler) ve Hale de (Aylin Aslım) katılıyorlar. Sonra dış ses bize soruyor:

"Zaman sadece güneşin, ayın, yıldızların hareketleriyle mi dolu? Vücutların hareketleri ve çırpınışları insanoğlunun kendi zavallı zamanını oluşturmuyor mu? Onun için değil mi ki her insan için her şeyin ayrı bir vakti var... Doğmanın vakti var ve ölmenin vakti var. Ağlamanın ve gülmenin vakti var. Susmanın vakti var ve söylemenin vakti var."

Ve hemen ardından üç kadının bir tepede kollarını açıp bir ağızdan söyledikleri şarkıda karabasandan kaçmanın adresi yine deniz olarak çıkıyor karşımıza:

En rahat yatak deniz
En geniş yatak deniz
Bir de soğuk olmasa
Soğuk olsa n' olur:.

Lanetin asıl kurbanı olan kadınların şarkı söyleyerek suya girdikleri bu sahne bir arınma töreni gibi, tam bir katarsis örneği ve bizi filmin sonunda, karanlıkta yine kadınların ağzından duyacağımız o cümleye hazırlıyor: "Artık hiç korkmuyorum!"


BENİM
KARDIM!

"Benim Kararım!"

Gezi'de kadınlar öne çıktı. Hem sayıca çoktular, hem de direnişin görsel imgeleri oldular. Tazyikli suya karşı kollarını açmış duran siyahlı kadın, biber gazına direnen kırmızılı kadın..

Bir barikata kadın eliyle yazılmış slogan, Gezi direnişinin Türkiye tarihi için dönüm noktası olacak özeti gibiydi: "Benim kararım!"

Şehirdeki kuşatılmışlığın sıkıntısını en çok çeken kadınların kendi sesleriyle "hayır!" demeleri, önceki kuşakların devrimci kadınlarına reva görülen "bacı" konumundan kopuşlarının da bir göstergesiydi.

Asık suratlı erkeklerin arkasında slogan atan kadınlar değil, şarkı söyleyen kadınlar vardı artık..

Şarkı Söyleyen Kadınlar filminin ön gösterimi sonrası Beyoğlu sinemasından çıkıp Taksim'e Burak Çevik'le birlikte yürüdüğümüz 15 Ocak gecesine geri dönecek olursam...

Burak ilk kamerasını daha lise birinci sınıfta iken edinmiş, Reha Erdem filmleri meslek seçiminde etkili olmuş bir sinema öğrencisi. Filmin ön gösterimine birlikte gitmeyi ikimiz de istedik, özel olarak planladık.

O gece Burak'ın *Sekiz Haziran* filmi üzerine de konuştuk mu? Yoksa ben sonradan anılarla mekânları, filmlerle yaşananları zihnimde bir araya montajlayıp yeni bir anlatı mı ürettim?

Gezi direnişi sırasında Taksim'e çıkan caddelerin barikatlarla kapatıldığı, biber gazı ve şiddetin felaketiyle başka tür bir hayatın mümkün olduğuna dair bir ütopyayı buluşturan günlerden birisi 8 Haziran. Burak'ın *Sekiz Haziran* filmi, bir barikattan durağan kadrajlarla kameraya yansıyan hareketi, sonradan Gezi'nin ikonografik

simgelerinden biri haline gelecek olan "Kırmızılı Kadın"a sıkılan biber gazı sesinin eşliğinde sunan 8 dakikalık bir belgesel. İlk kez 5-15 Eylül 2013 tarihleri arasında Milano Film Festivali'nde gösterilen film için yazdığı sunum yazısında Sylvain George "saf diyalektik imge" ifadesini kullanmış.[44]





Bu kitabın çerçevesinden bakarak şimdi tekrar izlediğimde *Sekiz Haziran*'ı, Burak'ın önceden izlemediğini bildiğim *L'Eclisse*'in sonundaki sekansa hem bir saygı duruşu, hem de alçakgönüllü bir karşılık gibi görebiliyorum: Ana karakterlerin gelmediği, tuğla yığınları, inşaat demirleri ve boş kavşakla bir duygu tutulmasının anlatıldığı hiçbir-yer imgelerine karşı, hareketsiz kadrajlarda yakalanmış olan zamanın içerdiği enerji, bir patlamanın derinden atan nabzı, öncesini ve sonrasını hissettiren, korkunun ve kaçmanın askıya alındığı bir eşik deneyimi; barikatlar kurulamasın diye Haussmann'ın kesip biçtiği Paris'te en muhteşem barikatları yine o caddelere kuran 72 günlük Paris Komünü'ne İstanbul'dan iki haftalık bir selam. Şimdi yine Janusvari bir an yaşayalım ve *L'Eclisse / Batan Güneş* filminin son sekansından film kareleri (solda) ile Burak Çevik'in 2013 Gezi direnişi sırasında çektiği *Sekiz Haziran* belgeselinden kareleri (sağda) yan yana getirelim.





Sessiz ve hareketsiz ortamda gördüğümüz bu benzerlik, şehrin yüzünü kaybetmesine dair ise, *Sekiz Haziran* belgeselinin Gezi direnişine dair ses ve hareketi, yüzünü tekrar bulmaya çalışan şehrin bir tür çığlığı gibi de okunabilir.

AKM önünden Bostancı dolmuşuna binmek için Gezi Parkı önünden tek başına geçtiğim 2006'nın o soğuk Mart gecesi ile yine Bostancı dolmuşuna ama bu kez Burak'la birlikte yürüdüğümüz 15 Ocak 2014 gecesi arasındaki en önemli fark bu: İster 1950'lerde doğmuş olalım, ister 1990'larda şimdi artık şehre dair, korkuyu yenmeye dair ve "Hayır!" demeye dair ortak anılarımız var.

İşte şu köşe "Kırmızılı Kadın"a gaz sıkılan yer, şuralarda bir yerde olmalı "Siyahlı Kadın"ın TOMA'dan sıkılan suya karşı kollarını açıp durduğu kare, şurası sonradan "Duran Adam"ın AKM'ye baktığı nokta, şurada o en güzel afiş asılıydı:

MEYDANIMA
AĞACIMA
SUYUMA
TOPRAĞIMA
EVİME
TOHUMUMA
ORMANIMA
KÖYÜME

KENTİME
PARKIMA
DOKUNMA

Burası Alman piyanist Davide Martello'nun "Imagine" ve "Let It Be"yi çaldığı yer, şurası Tuna ile zıpla zıpla zıpla, şu merdivenlerde Laleper'e rastladım, şurada Maria Luisa ile buluştuk... Taksim Meydanı ve Gezi Parkı için zihnimizdeki şehir haritasına eklenen katman, kuşaklar ve zamanlar arasındaki mesafeyi sildi; şehir hakkına sahip çıkan herkesi, bir anlığına parlayıp sönerken hafızamızın silinmez parçası haline gelen aynı ortak rüyada, yekpare bir büyülü zamanda buluşturdu.

O günleri konuşmaya devam ettikçe, şehrin ortak hafızasında geriye doğru gidip hiç ummadığımız, tahmin edemeyeceğimiz izler keşfediyoruz. Şurada meğer Cüneyt Arkın duran adam olmuş, bir Yeşilçam filminde (*Vatandaş Rıza*, Cüneyt Arkın, 1979); bunu Belma Baş'tan öğrendim, bu kitabı yazmaya başladıktan sonra. Şurada bizimkilerin çadırı vardı, şurası da meğerse Kemal Sunal'ın çadır kurduğu yermiş, yine bir Yeşilçam filminde (*Yakışıklı*, Orhan Aksoy, 1987). Anılarımızla film kareleri iç içe geçti; yaşadıklarımızı *Trans-Xİstanbul* (Maria Binder, 2014) ya da *Çapulcu Zamanlar* (Cem Uğur, Kenan Ağbulut, 2013) gibi belgesellerde izlediğimizde bellek ile sinema arasındaki gelgitlerde salınırken buluyoruz kendimizi.

Şehrin bir isyankâr olarak portresi zihnimizde biber gazı bulutlarının sarmaladığı kolektif bir imgeler zinciri olarak yer etti. Silinmeye yüz tuttuğunu sandığımız bu imgeler, rüzgârın en ufak bir hışırtısında canlanıp renkleniyorlar. Şehri hayal ettiğimiz nispette yaşıyoruz.

Olcay Akyıldız ve Zeynep Uysal "Şehri Hayal Etmek: Sanattan Hayata İstanbul Temsilleri" sempozyumuyla bunu bir kez daha hatırlattılar ve kitabı en sonunda bitirebilmemi sağlayan ivmeyi kazandırdılar. Kitabın yolculuğuna birlikte çıktığımız Burak Çevik, görselleri sabırla ve özenle hazırlayan Berrak Çolak, ilk taslağı okuyan Belma Baş, Elif Ergezen, Tuna Erdem, Esra Çimencioğlu ve Diğdem Sezen, İstanbul Bilgi Üniversitesi kütüphanesinin tüm çalışanları ve özellikle başlangıçtaki cesaret verici katkısı için Vildan

Orancı, biraz da onunla yol arkadaşlığını sürdürebilmek için kitap yazdığım Semih Sökmen. Kişisel metinlere eşlik edecek Fenerbahçe fotoğrafları da onun fikriydi. Laleper sayesinde hayata geçti. Gezi direnişinden ve hayalet semtten karelerle Laleper kitaba çok şey kattı. Son teşekkür ona, son kare Gezi'ye:

1968 FRANSA, 2013 TÜRKİYE



Notlar

1. www.spiegel.de/international/world/marxist-and-geographer-david-harvey-on-urban-development-and-power-a-900976.html; www.karasaban.net/kentsel-sinif-savasimi-sehirler-zenginler-icin-mi-insa-ediliyor-david-harvey/ (Erişim tarihi: 17.11.2014).
2. Jadaliyye Ezine, Bou Akar, Hiba ve Nada Moumtaz, "On Why Struggles Over Urban Space Matter: An Interview with David Harvey", *Monthly Review 35*: İstanbul: Kalkedon Yayıncılık, Ocak 2014.
3. www.karasaban.net/david-harvey-ile-roportaj-kentsel-mekân-mucadeleleri-neden-onemlidir/ (Erişim tarihi: 17.11.2014).
4. www.bbc.co.uk/turkce/haberler/2014/04/140409_harvey.shtml (Erişim tarihi: 17.11.2014).
5. Manuel Castells 2012, s. 301-4.
6. t24.com.tr/yazarlar/mine-gencel-bek/manuel-castells-kimse-interneti-durduramaz,8678 (Erişim tarihi: 17.11.2014).
7. www.alemihaber.com/radikal-hayat/1733518/gezi-parkinin-ilk-isgalcileri-anlatiyor (Erişim tarihi: 17.11.2014).
8. Harvey 2013, s. 44.
9. Ahmet Tonak ve Zümray Kutlu *Toplumsal Tarih* dergisinde Ağustos 2012 tarihinde yayımladıkları "David Harvey'in Değeri" başlıklı yazıda Harvey'in ODTÜ ve İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde yaptığı konuşmalardan yola çıkarak İstanbul'da kent hakkını savunmanın anlamı üzerindeki düşüncelerini yazdıklarında henüz Gezi direnişi olmamıştı. Aynı yazının Agora Kitaplığı, Gezi Direnişi Broşürleri dizisinde yayımlanan *Kent Hakkı'ndan İsyana* (2013) başlıklı derlemesi içinde yer alan biçimi ise bu kez farklı bir çerçeveye oturmaktaydı; bir kehanet olmaktan çıkmış bir öngörüye dönüşmüştü.
10. gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90183218.r=mai+1968.langFR (Erişim tarihi: 17.11.2014).
11. SituationistPublic Domain (Erişim tarihi: 17.11.2014).
12. www.radikal.com.tr/turkiye/buyuk_bir_kesimin_ucuncu_gozu_cikti-1194948 (Erişim tarihi: 17.11.2014).
13. Singer 2013, s. 14-18, 133-40, 198-201 ve 308-9.
14. "Mutenalaştırma/soylulaştırma" (*gentrification*) kavramı literatüre Ruth Glass'ın 1964 yılında yayımlanan *London: Aspects of Change* (Londra:

Değişimin Veçheleri) başlıklı kitabıyla giriyor (bkz. Lees, Slater ve Elvin Wyly 2010). Glass'ın Londra şehir merkezinde yükselen rant nedeniyle buradaki işçi sınıfı mahallelerinin yerine daha fazla harcama gücü olanların çekilebilmesi amacıyla yapılan kentsel dönüşümü ifade etmek üzere kavramlaştırdığı olgu özü itibariyle Haussmann yıkımları için de geçerli.

15. 07.04.2007 tarihinde basın mensuplarının sorularını cevaplarken küresel ısınmaya karşı çatı bahçeleri öneren İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı Kadir Topbaş'ın sözleri de bu tür bir karikatür gibi algılanabilir. Nitekim TMMOB Peyzaj mimarları Odası bu sözleri bir ironi olarak tanımlamıştır: www.peyzajmimoda.org.tr/genel/bizden_detay.php?kod=92 6& tipi=3&sube=0 (Erişim tarihi: 17.11.2014).

16. Manuel Castells Paris'teki kentsel yenileme ve toplumsal çatışmaları konu alan 1972 tarihli makalesinde konut açığını kapatma gerekçesinin özellikle Cezayir kökenlilerin ağırlıkta olduğu yerleşim birimlerini dağıtmak için nasıl kullanıldığını gösterir: Castells 1972: 11, 93; DOI: 10.1177/ 053901847201100205 (Erişim tarihi: 17.11.2014).

    2004'te 2985 sayılı TOKİ (Toplu Konut ve Kamu Ortaklığı İdaresi Başkanlığı) yasasının "Amaç ve Kapsam" maddesi değiştirilerek TOKİ'nin kentsel dönüşüm kapsamında yapılacak uygulamalarda yetkili kılınması ve başta İstanbul olmak üzere rant vaat eden şehirlerin vinçlere teslim edilmesinin tarihçesi için bkz. Uşaklıgil 2014: 51-56. İstanbul'un son 10 yıllık yıkım hikâyeleri ile 1960'lar Parisi'nin yıkım hikâyeleri, yalnız vinç görüntüleri açısından değil, kentsel dönüşümün arkaplandaki dinamikleri açısından da benzerlikler taşıyor. İstanbul'da gerek Sulukule'de yürütülen, gerekse Okmeydanı'nda uygulanmak istenen dönüşüm projeleri Romanların ve Alevilerin ağırlıkta olduğu mahalleleri dağıtma amaçları açısından 50 yıl önce Paris'te yapılan uygulamayı hatırlatmaktadır. İstanbul'da mutenalaştırma/soylulaştırmanın tarihçesi için bkz. İslam, Atkinson ve Bridge 2005: 121-36; Aksoy, Candan ve Özbay 2014: 26-46; Keyder, Candan ve Özbay 2014: 127-32; Zengin, Candan ve Özbay 2014: 360-75; Erder, Candan ve Özbay 2014: 377-85.

17. Türkçeye vaktiyle "yer olmayanlar" (*Yer Olmayanlar: Üstmodernliğin Antropolojisine Giriş*, çev. Turhan Ilgaz, Kesit, 1997) şeklinde çevrilmiş olan kavramı, ben "hiçbir-yer" şeklinde kullanmayı tercih ediyorum. Hiçbir-yer ve hiçbir-kimse kavramlarını geliştirirken yaptığımız tartışmalarla fikirlerimin netleşmesine katkıda bulunan ve *Yeni Türkiye Sinemasında Hiçbir-Yer* (2014) başlıklı yüksek lisans çalışmasında hiçbir-yer kavramını Türkiye sinemasının 2010 sonrası örneklerini incelemek için kullanan öğrencim Esra Çimencioğlu'na teşekkür borçluyum.

18. Asuman Suner *haptic* terimini karşılamak üzere "dokunuşsal" kullanıyor (2005: 133). Ben *optik* ile karşıtlığını vurgulamak açısından *haptik* sözcüğünü tercih ettim.

19. Antonioni için 2005 yılında yapılan *Elements of Landscape* (Peyzajın Unsurları) başlıklı belgeselde Adriano Apra ve Carlo di Carlo yönetmene de referans vererek *L'Eclisse* filmine dair ilginç ayrıntıları açıklarlar. Örneğin Antonioni filmde kullanmak üzere Floransa'da güneş tutulmasını çekmiş fakat sonra bunu kullanmamaya karar vermiştir. Ancak filmin sonundaki sokak lambası görüntüsü duygu olarak bir güneş tutulması ile örtüşmektedir. Antonioni'nin duygu tutulmasına dair sözlerinde de derin bir şehir sıkıntısı ve mekânların ilişkilere izin vermemesi durumu hissedilir: *Antonioni's L'eclisse*, The Criterion Collection, 2005.

20. *My Voyage to Italy*, Martin Scorsese, 2001, Mediatrade/Disc 2: 70.11.

21. *Non-place* (hiçbir-yer) kavramından türettiğim hiçbir-kimse İngilizceye *non-person/non-body* şeklinde çevrilebilir. Arada tire olmadan kullanılan *nonperson* kavramının içerdiği hukuki ve siyasi bağlamdan (bir devletin yurttaşı olmamak vb) farklı olduğu gibi, *nobody* (hiçkimse) kavramından da farklı çünkü bir yokluğa değil, aynılaşma sonucu bir kopyalanma ya da klonlanma durumuna işaret ediyor; Virgil Widrich'in *Copy Shop* (2001) filminde olduğu gibi.

22. Jack Nicholson filmin DVD kopyası için kendisiyle yapılan söyleşide Antonioni'nin otel binasını bu sahnenin çekimi için nasıl sıfırdan inşa ettirdiğini anlatır. Bina penceredeki demirlerden ikiye ayrılacak şekilde yapılmıştır; kamera ikiye yarılan binadan çıkar, meydanda dolaşır ve karnı yarık binadan tekrar içeri girer (*L'Eclisse*, The Criterion Collection, 2005).

23. Benjamin 2002: 881 (çeviri F. Ç.).

24. Benjamin 2001: 84. Nurdan Gürbilek'in sunduğu ve hazırladığı *Son Bakışta Aşk* derlemesi Benjamin'in 1916 ile 1940 arasında yazdığı yedi metinden oluşuyor: Tarih Kavramı Üzerine, Tek Yönlü Yol, Hikâye Anlatıcısı, Proust İmgesi, Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine, Gerçeküstücülük: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı, Kendi Başına Dil ve İnsan Dili Üzerine. Nurdan Gürbilek'in hem bu metinler için yazdığı sunuş, hem de *Benden Önce Bir Başkası* (Gürbilek 2011) derlemesi içinde yer alan "Tanpınar'da Hasret, Benjamin'de Dehşet" denemesi Benjamin kavramlarının yalnızca Türkçe sözcük karşılıkları açısından değil, kültürel izdüşümleri açısından da zengin çağrışımlarla bezeli.

25. Benjamin 2001: 116. Nurdan Gürbilek'in hazırlayıp sunduğu *Son Bakışta Aşk* derlemesinde, Baudelaire'in *Spleen* olarak kullandığı kavram dipnotta "sıkıntı" ya da "iç sıkıntısı" olarak açıklanmış ama metin içinde orijinal haliyle bırakılmış. Oysa aynı derlemedeki "Hikâye Anlatıcısı"nda geçen can sıkıntısı –İngilizcedeki "boredom" sözcüğünün karşılığı olarak– Türkçe çevirisiyle kullanılmış (Benjamin 2001: 84).

26. Marx'ın New York'ta Almanca yayımlanan *Die Revolution* dergisi için

yazdığı ve ilk kez 1852'de yayımlanan *Louis Bonaparte'ın 18. Brumaire'i* makalesinde III. Napolyon'un gerçekleştirdiği darbeyi, amcası Napolyon Bonaparte'ın daha önceden gerçekleştirdiği darbeyle kıyaslarken söylediği ünlü cümleyi hatırlayalım: "Hegel bir yerde, şöyle bir gözlemde bulunur: Bütün tarihsel büyük olaylar ve kişiler, hemen hemen iki kez yinelenir. Hegel eklemeyi unutmuş: ilkinde trajedi, ikincisinde komedi olarak" (Harvey 2006: 308).

27. Türkçeye 1941'de Hasan Ali Yücel'in sunumuyla ve Milli Eğitim Bakanlığı Klasikleri dizisi içinde çevrilen ve yeniden basımı 2001'de Cumhuriyet tarafından yapılan kitabın hikâyesini önsöz yazarı Robert Kopp'tan derlediğim biçimiyle aktarıyorum (Baudelaire, 2001).
28. Benjamin 1992: 88-89.
29. Asuman Suner "Açık Alana Kapatılmışlık: Tabutta Rövaşata" ve "Agorafobik Kent İstanbul" başlıkları altında bu filmde İstanbul'un bir açıkhava hapishanesine dönüşmüş olan imgesini ayrıntılı olarak incelemiştir (Suner 2006: 226-41).
30. "Cennet mekân" ve "dehşet mekân" kavramlarını, Zeynep Uysal'ın "Şehri Hayal Etmek: Sanattan Hayata İstanbul Temsilleri" sempozyumunda yaptığı "Düşman Şehir ya da Öteki İstanbul" (Pera Müzesi, 21-22 Kasım 2014) sunumuna atfen kullanıyorum.
31. Çiçekoğlu 2011: 161-6.
32. Çiçekoğlu 2007: 42-43.
33. Asuman Suner de *C Blok* filmini diğer Zeki Demirkubuz filmlerinden ayrı tutar. Aidiyet, kimlik ve bellek üzerinden tanımladığı "Yeni Türk Sineması"nı 1996 yılından başlatma gerekçesini açıklarken, Zeki Demirkubuz'u yeni sanat sinemasının önemli isimlerinden birisi olarak gördüğünü ancak yönetmenin ilk filmi olan *C Blok*'un 1996 yapımı *Eşkiya* ve *Tabutta Rövaşata* ile karşılaştırılabilir bir etki yaratmadığını vurgular (Suner 2006: 43).
34. Nurdan Gürbilek *Mağdurun Dili*'nde Sartre'ın *Varlık ve Hiçlik*'ine referansla, çıplaklıkla ilgili şunları söyler: "İnsan giyinerek çıplaklığını gizlemek, utançtan kurtulmak, bir bakıma 'görülmeden görme hakkı'na sahip olmak ister. Bakışın nesnesi değil, yalnızca öznesi olmak; görülen değil, yalnızca gören olmak ister." Gürbilek, Sartre'ın insanı aynı anda hem utanç hem korku hem de gurura hapseden bu görme-görülme ilişkisine sonraki yıllarda politik bir vurgu kazandırdığını, egemenlik ilişkilerini bu kavramlarla tarif ettiğini hatırlatır (Gürbilek 2008: 26-27).
35. www.aksam.com.tr/guncel/istiklal-caddesindeki-ciplak-eylemci/haber-216368 (Erişim tarihi: 17.11.2014).
36. www.bbc.co.uk/turkce/haberler/2013/06/130617_duran_insan (Erişim tarihi: 17.11.2014).

37. *Ben O Değilim* (Tayfun Pirselimoğu, 2013) filminin Dostoyevski'nin *Öteki* romanından yola çıkan *The Double* (Öteki, Richard Ayoade, 2013) ve Saramago'nun *Kopyalanmış Adam* romanından esinlenen *Enemy* (Düşman, Denis Villeneuve, 2013) ile aynı yıl yapılmış olmasından yola çıkarak Pirselimoğlu'nu bir ikizler, ya da çiftgezenler akımı ya da modası içinde değerlendirmek doğru olmaz kanısındayım. Berke Göl, "Biz O Değiliz" (*Altyazı*, Haziran 2014), Cüneyt Cebenoyan "Ben O Değilim" (*Birgün*, 21 Haziran 2014) başlıklı yazılarında *Ben O Değilim* filminin böyle bir çerçeveye oturduğunu ima etmişler. Oysa Pirselimoğlu'nun senaryosunu yazdığı *İz*'den (Yeşim Ustaoğlu, 1994) bu yana, neredeyse tüm romanları ve filmleriyle hep aynı temanın etrafında dolaştığını söylemek mümkün.

38. Okyay'ın 1970'lerde 9 haneden ibaret bir yerken çeyrek yüzyılda seçmen nüfusu 120.000'e ulaştığını söylediği Altınşehir, Başakşehir ilçesine bağlı bir mahalle. 2008'de Küçükçekmece, Esenler ve Büyükçekmece ilçelerinden ayrılarak bağımsız ilçe yapılan Başakşehir'in 2011 nüfusu 280 bin; Başakşehir yakınında uydu kent olarak TOKİ tarafından inşa edilen Kayaşehir'in ise tamamlandığında 400 bin nüfusa ulaşması bekleniyor.

39. www.envplan.com/epd/editorials/d090005.pdf; societyandspace.com/2012/02/06/boys-town-redux-virtual-theme-issue/ (Erişim tarihi: 17.11.2014).

40. Bu bağlamda, 21-22 Kasım 2014'te Pera Müzesi'nde yapılan "Şehri Hayal Etmek: Sanattan Hayata İstanbul Temsilleri" sempozyumunu özellikle anmak isterim.

41. Yücel, Arslan 2012 içinde, s. 90.

42. *Korkuyorum Anne* senaryosu için yazdığım önsözde bu duyguya işaret ederken şöyle demiştim: "Senaryoyu içerik açısından benzersiz kılan, bir yanıyla bütün insanların ortak paydası olan insan vücudu üzerinden evrensel bir hikâye anlatırken, bir yanıyla da kusurları, sancıları ve ameliyat izleriyle her biri tek ve benzersiz olan vücutlara yakın plan keserek son derece özel, öznel ve bize özgü bir manzara çizmesi. Biz kim? Tesadüfen bu coğrafyada doğmuş, ya da bu şehre yolu düşmüş olanlarımız, senaryoda üç cümleyle çizilen atmosferi zihnimizde canlandırdığımızda kendimizi iç içe, diz dize, yumruk yumruğa, omuz omuza yaşadığımız aşina bir yerde buluverenlerimiz: Vapurdan iskele babasına kement atan çıracıyı görüyoruz. İki adam el sıkışıp öpüşüyor. ... Üç kişi bozulmuş bir arabayı itiyorlar" (Güngörmüş ve Erdem 2009: 11).

43. Çiçekoğlu, Arslan 2012 içinde, s. 147.

44. www.milanofilmfestival.it/film_eng_2013.php?id=20080974; vimeo.com/71686263 (Erişim tarihi: 17.11.2014).

Kitapta Kullanılan Görseller

10 Fotoğraf: Laleper Aytek, Gezi Parkı, Taksim, Haziran 2013, sanatçının izniyle.

18-19 Fotoğraf: Laleper Aytek, Gezi Parkı, Taksim, Haziran 2013, sanatçının izniyle.

20 Fotoğraf: Laleper Aytek, Fenerbahçe, Şubat 2015, sanatçının izniyle.

31 Afiş: "Oy ver, gerisine karışma", Paris 1968; duvar yazısı: "Yasaklamak yasaktır", Paris 1968.

33-39 *2 ou 3 Choses Que Je Sais d'Elle / Onun Hakkında Bildiğim İki-Üç Şey*, Jean-Luc Godard, 1967.

40 üstte: *2 ou 3 Choses Que Je Sais d'Elle / Onun Hakkında Bildiğim İki-Üç Şey*, Jean-Luc Godard, 1967; altta: *C Blok*, Zeki Demirkubuz, 1994.

41 *Alphaville*, Jean-Luc Godard, 1965.

42-43 *Weekend / Haftasonu*, Jean-Luc Godard, 1967.

47-49 *L'Avventura / Macera*, Michelangelo Antonioni, 1960.

50-53 *La Notte / Gece*, Michelangelo Antonioni, 1961.

54 *L'Eclisse / Batan Güneş*, Michelangelo Antonioni, 1962.

55 üst solda: *L'Eclisse / Batan Güneş*, Michelangelo Antonioni, 1962; üst sağda: *Ben O Değilim*, Tayfun Pirselimoğlu, 2013; altta: *L'Eclisse* / Batan Güneş, Michelangelo Antonioni, 1962.

56-57 *L'Eclisse / Batan Güneş*, Michelangelo Antonioni, 1962.

58-59 *La Dolce Vita / Tatlı Hayat*, Federico Fellini, 1960.

60 *The Passenger / Yolcu*, Michelangelo Antonioni, 1975.

61 üst solda: *The Passenger / Yolcu*, Michelangelo Antonioni, 1975; üst sağda: *Ben O Değilim*, Tayfun Pirselimoğlu, 2013; altta: *The Passenger / Yolcu*, Michelangelo Antonioni, 1975.

62-63 *The Passenger / Yolcu*, Michelangelo Antonioni, 1975.

64 Fotoğraf: Laleper Aytek, Gezi Parkı, Taksim, Haziran 2013, sanatçının izniyle.

72 *Tabutta Rövaşata*, Derviş Zaim, 1996.

73 Afişler: *İstanbul Geceleri*, Mehmet Muhtar, 1950; *Gurbet Kuşları*, Halit Refiğ, 1964; altta: *İstanbul Geceleri*, Mehmet Muhtar, 1950.

74 *Gurbet Kuşları*, Halit Refiğ, 1964.

75 *Anlat İstanbul*, Ümit Ünal, Kudret Sabancı, Selim Demirdelen, Yücel Yolcu, Ömür Atay, 2004.

76-78 *C Blok*, Zeki Demirkubuz, 1994.

79 üstte: İstiklal Caddesi'nde soyunan adam, Haziran 2013, fotoğrafçı belirsiz; altta: Duran Adam performansı, Taksim Meydanı, Haziran 2013, fotoğrafçı belirsiz.

83 üst solda: *Pus*, Tayfun Pirselimoğlu, 2009; üst sağda: *Saç*, Tayfun Pirselimoğlu, 2010; alt solda: *Pus*, Tayfun Pirselimoğlu, 2009; alt-sağda: *Saç*, Tayfun Pirselimoğlu, 2010.

84 *Rıza*, Tayfun Pirselimoğlu, 2007.

85 *Saç*, Tayfun Pirselimoğlu, 2010.

86 üst solda: *Rıza*, Tayfun Pirselimoğlu, 2007; üst sağda: *Saç*, Tayfun Pirselimoğlu, 2010.

87-89 *Pus*, Tayfun Pirselimoğlu, 2009.

90 *Saç*, Tayfun Pirselimoğlu, 2010.

91 üstte: *Saç*, Tayfun Pirselimoğlu, 2010; altta: *Ben O Değilim*, Tayfun Pirselimoğlu, 2013.

92-95 *Ben O Değilim*, Tayfun Pirselimoğlu, 2013.

96-98 *Yozgat Blues*, Mahmut Fazıl Coşkun, 2013.

100-103 Fotoğraf: Laleper Aytek, Fenerbahçe, Şubat 2015, sanatçının izniyle.

104 Poyraz Apartmanı kolonu, karot testi sonrası. Fotoğraf: Laleper Aytek, Fenerbahçe, Şubat 2015, sanatçının izniyle.

108 *Kaybedenler Kulübü*, Tolga Örnek, 2010.

109-116 *Şimdiki Zaman*, Belmin Söylemez, 2012.

117-120 *Hayat Var*, Reha Erdem, 2008.

122 Afişler: *Korkuyorum Anne*, Reha Erdem, 2004; *Şarkı Söyleyen Kadınlar*, Reha Erdem, 2013.

124-126 *11'e 10 Kala*, Pelin Esmer, 2009.

128 Fotoğraf: Laleper Aytek, Gezi Parkı, Taksim, Haziran 2013, sanatçının izniyle.

130 solda: *L'Eclisse / Batan Güneş*, Michelangelo Antonioni, 1962; sağda: *Sekiz Haziran* belgeseli, Burak Çevik, 2013.

131 solda: *L'Eclisse / Batan Güneş*, Michelangelo Antonioni, 1962; sağda: *Sekiz Haziran* belgeseli, Burak Çevik, 2013.

133 Fotoğraf: Laleper Aytek, Gezi Parkı, Taksim, Haziran 2013, sanatçının izniyle.

Kaynakça

Arslan, Umut Tümay (2012) *Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler*, İstanbul: Metis.

Augé, Marc (1995) *Non-Places: Introduction to an Antropology of Supermodernity*, çev. John Howe, Londra: Verso.

Baudelaire, Charles (2001) *Paris Sıkıntısı*, çev. Erdoğan Alkan, İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.

Benjamin, Walter (1992) *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in The Era of High Capitalism*, çev. Harry Zohn, Londra: Verso; Türkçesi: *Son Bakışta Aşk* içinde, İstanbul: Metis, 2002.

— (2002) *Son Bakışta Aşk*, Hazırlayan ve Sunuş: Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis.

— (2002) *The Arcades Project*, Cambridge ve Londra: The Belknap Press of Harvard University Press, çev. Howard Eiland, Kevin McLaughlin.

Bonitzer, Pascal (2006) *Kör Alan ve Dekadrajlar*, çev. İzzet Yasar, İstanbul: Metis.

Bruno, Giuliana (1987) "Ramble City: Postmodernism and *Blade Runner*", *October*, cilt 41, 61-74.

(2002) *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*, Londra: Verso.

Candan, Ayfer Bartu ve Cenk Özbay (haz., 2014) *Yeni İstanbul Çalışmaları: Sınırlar, Mücadeleler, Açılımlar*, İstanbul: Metis.

Castells, Manuel (1983) *The City and the Grassroots: A Cross-Cultural Theory of Urban Social Movements*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

— (2012) *İsyan ve Umut Ağları: İnternet Çağında Toplumsal Hareketler*, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Çiçekoğlu Feride (1976) *Bicentennial Tales: A Critical Evaluation of Urban Reform for a Better Philadelphia: 1947-1976*, University of Pennsylvania, doktora tezi.

— (2007) *Vesikalı Şehir*, İstanbul: Metis.

— (2009) "En İyi Senaryo", Nilüfer Güngörmüş, Reha Erdem, *Kahramanca Yaşayanların Filmi: Korkuyorum Anne* içinde, İstanbul: Metis.

— (2011) "Threshold of the City: Haydarpaşa Train Station", *World Film Locations: İstanbul* içinde, haz. Özlem Köksal, Chicago: Intellect Books.

— (2012) "Ses ve Zaman: 11'e 10 Kala", Umut Tümay Arslan, *Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler* içinde, İstanbul: Metis.

Deleuze, Gilles (1985) *Cinema 2: The Time Image*, çev. Hugh Tomlinson, Robert Galeta, Londra: The Athlone Press.

— (1991) *Bergsonism*, çev. Hugh Tomlinson, Barbara Habberlam, New York: Zone Books.
Deutsche, Rosalyn (1991) "Boys Town", *Society and Space*, cilt 9, 5-30.
Gürbilek, Nurdan (2008) *Mağdurun Dili*, İstanbul: Metis.
— (2011) *Benden Önce Bir Başkası*, İstanbul: Metis.
Flaxman, Gregory (2000) "Introduction", *Brain is the Screen* içinde, G. Flaxman (haz.), Minneapolis: University of Minnesota Press.
Harvey, David (2003) *Social Justice and the City*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1973; Türkçesi: *Sosyal Adalet ve Şehir*, çev. Mehmet Moralı, İstanbul: Metis.
— (2006) *Paris, Capital of Modernity*, New York ve Londra: Routledge; Türkçesi: *Paris, Modernitenin Başkenti*, çev. Berna Kılınçer, ΔİstanbuI: Sel, 2012.
— (2012) *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*, Londra ve New York: Verso.
— (2013) *Asi Şehirler: Şehir Hakkından Kentsel Devrime Doğru*, çev. A. Deniz Temiz, İstanbul: Metis.
İslam, Tolga (2005) "Outside the Core: Gentrification in İstanbul", *Gentrification in a Global Context* içinde, Rowland Atkinson ve Gary Bridge (haz.), Londra: Routledge.
Köksal, Özlem (haz., 2011) *World Film Locations: İstanbul*, Chicago: Intellect Books.
Lees, Loretta, Slater Tom, Wyly Elvin (2010) *The Gentrification Reader*, London: Routledge.
Marks, Laura U. (2000) *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Duke University Press.
Pamuk, Şevket (2014) *Türkiye'nin 200 Yıllık İktisadi Tarihi*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
Singer, Daniel (2013) *Prelude to Revolution: France in May 1968*, Chicago: Haymarket Books.
Suner, Asuman (2006) *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, Metis.
— (2010) *New Turkish Cinema: Belonging, Identity and Memory*, Londra: I. B. Tauris.
Uşaklıgil, Emine (2014) *Bir Şehri Yok Etmek: İstanbul'da Kazanmak ya da Kaybetmek*, İstanbul: Can.
Yücel, Fırat (2012) "Hayat Var: Bir Kapıdan Gireceksin", *Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler* içinde, Umut Tümay Arslan (haz.), İstanbul: Metis.

Feride Çiçekoğlu

Şehrin İtirazı

İstanbul'un itirazı var: Kamu alanlarının özel çıkara teslim edilmesine, ağacın, suyun ve toprağın yağmalanmasına, birçok dünya şehrinde yapılmış hataların tekrarlandığı sıradan bir kopya haline gelip kişiliğini kaybetmeye, yaşam biçimlerinin gayri insani bir hal almasına ve yaşa-mın ataerkil değerlerle boğulmasına itirazı var.

Feride Çiçekoğlu Vesikalı Şehir'den yedi yıl sonra bu kez, şehri isyanın eşiğine getiren bu itirazın Gezi Direnişi öncesinde üretilen filmlerdeki izlerini takip ediyor ve bu filmleri daha önceki örneklerle, 68 öncesinin Paris'indeki ve İtalyan şehirlerindeki imar hareketleriyle ve oradaki değişimin bir kuşak filmlerine yaptığı yansımalarla ilişkilendiriyor: Şehir sıkıntısı, hiçlik, boşluk, değer ve hafıza kaybı, depresyon, değersizlik duygusu ve öfke patlaması.

Gezi Direnişini bugün "kırmızılı" kadın, "dans eden", "sapan atan" kadın imgeleriyle hatırladığımızı ve hem sayıca hem varoluş tarzlarıyla kadınların yoğun katılımını düşündüğümüzde, bu itirazın asıl olarak erkekler şehrine bir karşı çıkış olduğunu anlıyoruz.

Metis Sanatlar ve İnsan | Sinema
ISBN-13: 978-975-342-997-9

9 789753 429979

Metis Yayınları
www.metiskitap.com