Feride Çiçekoğlu | Vesikalı Şehir



Feride Çiçekoğlu
Vesikalı Şehir



metis

Feride Çiçekoğlu
Vesikalı Şehir

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* (1986) bu dönemin verdiği esinle yazılmıştır. Bu kitabından uyarladığı ilk senaryosu ile 1989'da Altın Portakal aldı. Senaryosunu yönetmenle ortak olarak yazdığı İsviçre-İtalya-Türkiye ortak yapımı *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* (1991), *Suyun Öte Yanı* (1992), *Yüzlük Ülkeden Mektuplar* (1996) ile edebiyata ağırlık verdi ve *İstanbul* dergisinin yayın yönetmenliğini üstlendi. Tarih Vakfı'nda Oya Baydar'la birlikte Cumhuriyet'in Aile Albümleri kitap ve sergisini hazırladı. İstanbul Bilgi Üniversitesi'nin Görsel İletişim Tasarımı Bölümü'nde çalışmaya başladı ve görsel kültür konulu bir konferansın ürünü olan *9/11 New York-İstanbul* (2003) kitabını yayımladı. Çeşitli akademik dergilerde ve derleme kitaplarda yayımlanan makalelerinde temsil biçimleri arasındaki ilişkilere ağırlık vermiştir. Halen İstanbul Bilgi Üniversitesi Sinema-TV Bölümü'nde öğretim üyesidir ve aynı bölümün yüksek lisans programını yönetmektedir.

Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454509 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com

Metis Sanatlar ve İnsan I Sinema
Vesikalı Şehir

© Feride Çiçekoğlu, 2006
© Metis Yayınları, 2006

İlk Basım: Nisan 2007

Yayıma Hazırlayan ve Görsel Tasarım: Semih Sökmen
Kapak: Reha Erdem'in *Korkuyorum Anne* filminden kareler

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

ISBN-13: 978-975-342-606-0

Feride Çiçekoğlu

Vesikalı Şehir

metis

Anneme ve Hüner'e

İÇİNDEKİLER

Dolmuşta 9

Başlarken 15

Dolmabahçe Saat Kulesi 21

I. ŞEHRİN ZAMANI 25

Şehrin Zamanı Sinemadır 26
Şehrin Ritmi Dişidir 44
Şehrin Şehveti Tehlikelidir 62

Taşra Öğrencisi 75

II. ŞEHRİN EŞİĞİ 77

Tekinsiz Kadın / Tekinsiz Şehir 81
Eşikteki Kadını "Kurtarmak" 94
Bir İhlal Filmi: *Vesikalı Yarim* 106

İhtilal ve İntihar 127

III. ISLAK RÜYALAR ŞEHRİ 131

Ne Şirin Komşumuzdun Sen, Fahişe Abla 138
Küresel Şehrin Fahişeleri 141
"İstanbul Orospusu" 159

Gece Gezen Kadınlar 167

Notlar 171

Dolmuşta

Mart sonları, soğuk bir gece. Gece yarısı. Taksim, AKM'nin önünde dolmuş durağı. Bostancı Sahil hangisi? Geç abla, geç arkaya. Geçeyim, ama durakta bekleyen? Siz Ziverbey mi? Hayır efendim, Sahil. Buyrun o zaman. Ben bekliycim efendim. Yün şapkası ile atkısı takım, gözlüklü bir kadın. Ben de gözlüklüyüm, ama o sarhoş değil. Ben de değilim. İyi ki rakıdan önce Sedergine içtim. Bir tane de eve gidince içerim, sabaha bir şeyim kalmaz. Kadın çantasını omzuna çapraz asmış, bir eliyle sapına, öbür eliyle çantasına yapışmış. Sınır bekçisi. Kimse giremez, kimse çıkamaz. Zaten girmiyor dolmuşa. Ben, evet ben giriyorum. Ben sınır sevmem, eşik severim. Hayatımız eşik. Biniyorum. Son yolcu benim. Arka sırada, sağ cama ve birbirlerine yapışık oturan iki genç kadın. Minibüsün soluna yanaşsanız ya! diyorum bakışlarımla. Bir de değil, iki kişiler. İkisinin dizlerinin üzerinden tırmanıp aradaki boşluğa geçmem ayıkken bile zor. Hele şimdi, diyorum, yine bakışlarımla. "Biz erken ineceğiz de," diyor içeri tarafta oturan. Bakışlarıyla değil, yüksek sesle. Kot pantolonlu bacaklarını iyice sağa öbürününkilere yapıştırıp bana yol verirken yukarı doğru bakıp dudak kenarlarını büzerek biraz hınzır, biraz mahçup gülümsüyor. Birine benziyor. Gülüşü tıpkı biri, ama kim? Ben de gülümsüyorum. Ağzımı sıkıca kapatarak. Nane şekeriyle kimi kandıracağım? Soluğumu burnumdan veriyorum. Sol cama yapışık oturan bir başka kadın var. Ne yaşı, ne yüzü belli. Karanlık camdan dışarı

bakıyor. Araya sıkışıp oturuyorum. Şoför değnekçiye lirayı veriyor. Aralarında anlamadığım bir muhabbet. Gerçi fazla laf edilmiyor, ama kaş-gözle işaret durumu. Orta sıradaki üç yolcu ile en öndeki de muhabbete dahilmiş de bir tek ben dışındaymışım gibi. Ben değil, biz. Biz arka sıradakiler. Muhtelif yaşlarda dört kadın. Birinin yaşı belli değil. Solumdaki. Şimdi solumda. Binerken sağımdaydı. Sağımı solumu biliyorum. Sarhoş değilim. Öndekilerin hepsi erkek. Önde dört erkek. Arkada dört kadın. Muhabbet buna dair mi? Şoför gazlıyor. Duraktaki gözlüklü kadın arkadan yanaşan boş dolmuşa yöneliyor. Bize tuhaf bir bakış atıyor. O da dahil, benden önceki mevzuya, her ne idiyse ona. Aman neyse ne. Hiç kafa yoracak halim yok. Uykuyla uyanıklık, sarhoşluk ile ayıklık arası o eşikteyim. Çok tuhaf, çok tanıdık bir yerdeyim. Bir garip seherdeyim. *Çok Tuhaf Çok Tanıdık*. Bu kitabın adıydı. Tabii hatırlıyorum. Daha yeni okudum uçakta, bir solukta. Kitabın adını hatırlıyorum. Demek ki sarhoş değilim. *Vesikalı Yarim* üzerine. *Vesikalı Yarim* film. Yönetmeni Lütfi Akad. 1968. İşte hepsini hatırlıyorum. Ne çok şey hatırladım, daha ancak Atatürk Kütüphanesi'nin önünden geçiyoruz. Şunu geçirebilir misiniz lütfen? Bende bütün 20 varmış, özür dilerim. Ağzımdan rakı kokusu yayılmasın diye elimi hafifçe siper ediyorum. Z'ler ve ş'ler yankılanmasın diye dikkat ederek konuşuyorum. Parasını vermeyen bir tek ben kalmışım. Sıra bana gelene kadar bütün bozuklar bitmiş. Daha önce verseymişim belki benimki de bozulurmuş ama şimdi artık insafmış. Herkes 20 verirse olur muymuş? Eh, şoför de haklı elbette. Köprüde bozduramaz mısınız? Hayır efendim, Köprü'de bu saatte gişelerde nasıl bir kuyruk olduğunu biliyor muymuşum? OGS'yi boşuna mı taktırmış? Bozuk para gişesinde bekleyecek hali yokmuş. Ben susuyorum. Bir baksana sende bozuk var mı? Hayır, bunu ben söylemiyorum. Yanımdaki, sol değil, sağ yanımdaki cam kenarındaki arkadaşına söylüyor. Binerken sol taraftaydılar, şimdi sağımdalar. Ay ben de ne biçim uzattım, bu sağ-sol

mevzuunu. İçim sıkıldı. Şuna kamera sağ, kamera sol desem, 180 derece kuralı desem, sinema gibi düşündüğümü söylesem daha kolaymış. Açı-karşı açı, şimdi yakın plana geçiyoruz: Sağımdakilerin ikisi de çantalarını açmışlar, benim bütün 20'yi bozacak bozukluk arıyorlar. Onların minicik, şık bozuk para çantalarına zorlukla soktukları yüzüklü, manikürlü parmaklarına bakıyorum. Minnet doluyum. Çantaları, dizleri. Dizleri de köşeli, parmakları gibi. Parmakları iri iri. Büyükanne senin ellerin neden kocaman? *Anlat İstanbul* filminin kırmızı şapkalı kızı havaalanındaki korkutucu adama soruyordu böyle. Adam, modern kurt. Aaa, yanımdaki kızı kime benzettiğimi birden hatırlıyorum. *Anlat İstanbul*'un ayakkabı numarası bazı kalıpta 40, bazı kalıpta 41 olan Sindrella'sı. Gece 12'ye çeyrek kala, Haydarpaşa Garı'nda. Fahişelik yaptığı bu şehirden çekip gidecek sevgilisiyle, ama pezevengi bırakmıyor gitsin. Sonra klarnetçi, hepsini tutsak eden şehrin kendisiymiş gibi, her şey sanki şehrin suçuymuş gibi bağırıyor avaz avaz: "Orospu İstanbul!" Orospu, fahişe, Cehennemlik Kadınlar: Baudelaire'in Kötülük Çiçekleri. Simmel'in, Benjamin'in orospuları. Benim sağ yanımdakiler. Bedenleri erkek ama ruhları kadın. *Anlat İstanbul*'un Sindrellaları. Ah canım, bunlar bu saatte işe gidiyorlar! Amma da çekilmez şimdi, bu soğukta, sokaklarda, karşına kim çıkacak belli değil. "Çok teşekkür ederim." Benim 20'yi bozup verdiler. Kitaplar ve fahişeler – birinin sayfalarındaki dipnotlar neyse, ötekinin çoraplarındaki banknotlar da odur. Kimin lafı? Benjamin. Ya *Moskova Günlüğü*, ya *Tek Yön*. Dipnotlu kitapları sevmiyorum. Ne okumasını, ne yazmasını. Ama artık fahişelerin çorapları yok, kot pantolonları var. Dizleri de yuvarlak değil. Köşeli, kemikli ve iri. İri dizleri, iri parmakları ve iri gözleri? Gözleri iri mi bilmiyorum. Sabiha'nın gözleri iri. Ama Sabiha filmde. *Vesikalı Yarim*. Bir de kitapta, *Çok Tuhaf Çok Tanıdık*. Bak hatırlıyorum. Bir kitap daha, *Kara Kitap*. Sabiha ile Halil *Kara Kitap*'ta geziniyorlar. Ama onu şimdilik karıştırmayalım. Bozulmuş 20'den üç buçuk ayırıp

şoföre yolluyoruz. Onlar benim 20'yi sonra aralarında paylaşacaklar belli ki. Pek de önemsemiyorlar. Seslerini fazlaca alçaltmaya da gerek duymadan işten güçten söz ediyorlar. Arabalar, markalar, dikkatsizlik edip dayak yiyen bir arkadaşları, ikili tekli tarifeler. Havadan sudan. Bu saatlerde Kalamış'tan, yarım kalmış alışveriş merkezi inşaatının önünden dolmuşla geçerken uzak ve korkutucu başka bir dünyaya aitmiş gibi görünen hayatları ne kadar aşina ve yakın görünüyor şimdi. Hemen yanımda, abartısız sıradan.



Demek Kalamış-Fenerbahçe kavşağında inecekler. Onlar orada cadde kenarında müşteri bekleyecekler. Ben oradan eve yürüyeceğim. Böyle dip dibe oturuşumuzu acaba hayal mi ettim diye düşüneceğim. Artık köprüden geçiyoruz. Boğaz Köprüsü. Köprüde rakı içerdik eskiden. Bu değil elbet, eski Galata Köprüsü. Yanmadan iki gün önce köprünün altında Ayşe ile karşılıklı. Bir öğle vaktiydi, işi asıp da gittiydik. Yukarıdan sallanan oltalar. Ya biri atlarsa? *Ah Güzel İstanbul*. Müjde Ar. Köprüden atlar, ölür. *Vesikalı Yarim*'in Sabiha'sı ölmez. Ölmez, şehrin üstüne üstüne yürür. Halil, Sabiha'nın sevgilisi, korkar, geri kaçar. Şehrin eşiğinden geriye, manav dükkânına döner. Anasının elini öper. Karısı ona yer yatağı serer. Halil şehre uzaktan bakar. Meğer Ahmet Hamdi Tanpınar da Halil'in evinin oralarda Kocamustafapaşa'da gezermiş, şehre hüzünlenirken, 1940'lar, 50'ler olmalı ama

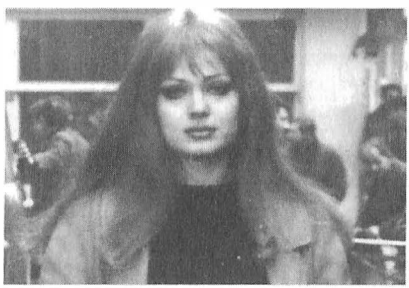
mevzuyu dağıtmayalım şimdi. Ahmet Hamdi'nin *Vesikalı Yarim*'de ne işi var? Olmaz olur mu? O demeniş mi Nurullah Ataç'a, benle tanıştırdığınız hanımlar fevkalade ama fazla hanımefendiler; ben kadının orospu hallisini severim, diye. Kadının orospu hallisi diye *femme fatale* hayal ediyor olmalı. Zaten dönem de uygun, 40'lar ve 50'ler. Sonra 60'lar gelir. Sabiha şehrin üstüne yürür. Bütün şehir vesikalı olur. Şehir dediğin, büyük şehirse hele, zaten vesikalıdır. Kadınlar evde kocalarını beklemezler, geç gelen kocalara yer yatağı





sermezler. Sokaklarda gezerler. Gece yarısı tek başlarına dolmuşa binerler. Kimi karanlık camdan dışarı bakar, kiminin dizleri köşeli, kiminin nefesi nane şekeri kokar.

Kahpe Bizans, kaltak şehir, orospu İstanbul:
Vesikalı Şehrimiz.





BAŞLARKEN

Vesikalı Yarim bu kitabın hem isim annesi, hem çıkış noktası. Lütfi Akad'ın 1968 tarihli filmi *Vesikalı Yarim* film haliyle değil de, kolektif çalışma ürünü bir film okuma denemesi olan *Çok Tuhaf Çok Tanıdık* adlı kitapta anlatılan haliyle aklımı çeldi. Öyle bir kitap yazayım istedim. İyi bir roman insanda roman yazma isteği uyandırırmış. Benimki de o hesap. Kitabı bir uçak yolculuğunda okuyup bitirdiğim 2005 ilkbaharı boyunca *Vesikalı Yarim* üzerine yazılanları düşündükçe, öteden beri hep ilgimi çekmiş, hatta hangi alanda çalışıyor olursam olayım hep ilgimin merkezinde yer almış konulara, şehre, İstanbul'a, sinemaya ve kadın olmaya dair ilişkilere, artık bu "çok tuhaf çok tanıdık" pencereden bakıyor olduğumu ve sorularımı o çerçevede sormaya başladığımı fark ettim. Konuyu zihnimde evirip çevirmekteyken yaptığım uyur-uyanık, sarhoş-ayık, kıtalararası bir minibüs yolculuğu da tam bir "eşik deneyimi" oldu ve kendi gayri ciddi tınısından beklenmeyecek biçimde işi ciddiye bindiriverdi.

İtiraf edeyim ki bu kitabı bir dolmuş yolcusu kimliğiyle, dipnotsuz bir izlenimler manzumesi olarak bitirebilmeyi isterdim. Minibüste bilincimin sahiline bölük pörçük vuran, bir görünüp bir yiten, kiminin izi kalıp kimi silinen çağrışımların, bu kitapta ağır başlı bir üslupla sunulmaya çalışılacak sonraki bölümlerin tümünden daha fazla hayatla dolu olduğunu sanıyorum. Derdimi, yolları bir minibüste kesişen insanların hikâyeleriyle anlatmak veya bir film senaryosu gibi kurgulamak aklımdan geçmedi değil. Ama adım adım işin içine girdikçe, yaşadığım sürecin kendisini de sorgula-

yan, sezgilerden yola çıksa da duygulardan arındırılmış izlenimi veren, yer yer dipnotlarla desteklenmiş bir anlatıyı denemek istedim. Ne kadar başarabildiğimi bu kitabın sonunda hep birlikte göreceğiz. Şimdilik şu kadarını söyleyebilirim: Yazarken çok şey öğrendim. Mesela, neden Vesikalı Şehrimiz değil de Vesikalı Şehir demeliyim? Ama onun hikâyesini bitirirken anlatacağım.

Başlangıçta her şey uykudan yeni uyanıldığında hatırlanmaya çalışıldıkça toz gibi dağılıp giden bir rüyaya benziyordu. Derken bazı temalar başı sonu belli sorular halinde kristalize olmaya yüz tuttu. Bunların odağında önceleri sinema-şehir ilişkisi var gibi görünüyordu. Hatta bir aşamada kitabın adını Sinemasal İstanbul diye hayal ettiğim oldu. Şu soruyla başlamayı düşünüyordum: Şehirlerin sinemasal imgeleri birer ayna yansımasından ibaret kalmıyor, şehrin bilinçaltını sayıklayan bir kimlik de kazanabiliyorsa eğer, İstanbul sinemada nasıl temsil edilmektedir? Bu sorunun peşinde dolandıkça, İstanbul'un sinemasal ikizini başka şehirlerin sinemadaki suretleriyle kıyaslayıp örnekler seyrettikçe, aslında cevabını bildiğim bir soruyu sormakta olduğumu fark ettim. Cevap *Vesikalı Yarim*'de gizliydi. Hem "vesikalı", hem "yar". Kadının ikiye bölünmüş kimliği. Köydeki ya da evdeki kadının anne/eş/şefkat üçgenine karşılık, sokaklarda dolaşan şehirli kadının fahişe/orospu/haz kimliği. *Çok Tuhaf Çok Tanıdık*'ta bu ayrım *Vesikalı Yarim* üzerinden mükemmel bir biçimde deşifre edilmiş olmasaydı, "İstanbul'un sinemasal suretine kimliğini veren imge nedir?" sorusunu belki de hiç sormayacaktım. Sevgiyle Marx'ı hatırlayalım, ancak cevabını bildiğimiz soruları sorabileceğimize dair sözünü. Marx'ı artık "trendy" bulmayanlarımız, Deleuze'ün *Bergsonism* kitabına da danışabilirler; sezginin bir yöntem olduğuna, sezgi dediğimiz yöntemin sorular sormayı gerektirdiğine ve bir soru sorabiliyorsak eğer, cevabını zaten bildiğimize dair ilk bölüme.[1]

Bu kitabın ismi işte böyle ortaya çıktı. Evet, İstanbul'un sinemasal suretine kimliğini veren bir imge vardı, ve bu imge "vesikalı olma hali", yani fahişelikti. Zaten *Vesikalı Yarim*'in kült bir "İstanbul filmi" olması da şehrin imgesiyle Sabiha'nın çehresini Türkan Şoray'da buluşturmasından kaynaklanıyordu. *Vesikalı Yarim*'in Sa-

biha'sını bir prototip ve "çok tanıdık" kılan bu aşinalığıydı. Hem pavyonda sigara içen, hem başını bağlayıp pazara giden. Hem fahişe, hem anne. Ama Sabiha'nın bir de o "çok tuhaf"lığı, onu atipik kılan, karakter yapan özelliği, şehrin üstüne giden yanı vardı. Sabiha'yı Türkiye'deki modernleşmenin taşıyıcısı yapan, filmin finalinde bir erkek kalabalığının arasından üzerimize gelişiyle onu biz, bizi o kılan özelliğiydi. "Biz" derken, şehirde yalnız gezen, gece gezen kadınları kastediyorum, bir erkeğin himayesine ihtiyaç duymadan şehirle bütünleşen, yani şehri bir metropol haline getiren kamusal alandaki kadınları.

Çok Tuhaf Çok Tanıdık'ta Lacan'ın "kadın yoktur" deyişiyle, erkeğin fantazi çerçevesinin dışında kadının olmayışıyla açıklanan bu sahneyi ben hem genelleştirip o tek filmin sınırlarından taşırmak, hem de kameranın yerini değiştirip kadın bakış açısıyla okumak istiyorum. Özetlemem gerekirse, *Çok Tuhaf Çok Tanıdık*'ta Metz/Althusser/Lacan vurgusuyla psikanaliz üzerinden yapılan okumayı, ben sosyolojik boyutta Simmel/Benjamin/Buck-Morss çizgisinden sürdürmeyi umuyorum. Biri diğerini yadsısın diye değil, *Vesikalı Yarim*'i tekil, ayrıksı bir örnek olmaktan çıkaracağı düşüncesi ve beklentisiyle.

Vesikalı Yarim filminin şehirli kadınla fahişeliği özdeşleştiren temasını başka filmlerde aradıkça gördüm ki, bu imge, şehrin metropole dönüştüğü maceranın, eskiden kapitalistleşme, şimdilerde modernleşme dediğimiz sürecin sinemadaki yansıması olarak da okunabilirdi. Erkeğin gözünde ikiye bölünüp fetişleştirilmiş kadın cinselliğinin bu aşamasında fettan, baştan çıkarıcı, erotik, seksi, serbest ve yalnız bir kadın olarak tanımlanan şehirli kadının payına, "vamp olmak", "*femme fatale* olmak" gibi çeşitlemeleriyle fahişelik/orospuluk düşmekteydi. *Gündoğumu*'nda (*Sunrise: A Song of Two Humans*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1927) açıkça dile getirilen ve ilk bakışta pek kaba görünen bu denklemin hâlâ geçerli olduğunu fark etmek, hatta 90'larda hem dünya sinemasında hem de Türkiye'de çekilen filmlerde aynı şablonun daha muhafazakâr biçimlerde yinelendiğini görmek şaşırtıcıydı. Bu şaşkınlığı yazarak paylaşmak istedim.

Metropolis'ten (Fritz Lang, 1926) *Karanlık Şehir* (*Dark City*, Alex Proyas, 1998)[2] ve *Günah Şehri*'ne (*Sin City*, Frank Miller, Robert Rodriguez, 2005), yani sessiz dönemden dijital teknolojiye sinemanın bütün tarihine yayıldığını gördüğümüz kadının erkek bilincinde ikiye bölünmüş kimliği ve bunun bize doğal bir ikilem gibi sunuluşu şehri fahişelikle özdeşleştirmekle kalmıyor, çıkış yolunu da şehrin dışına ve aileye kaçış olarak bilinçaltımıza işliyor. *Şehvet Kurbanı*'ndan (Muhsin Ertuğrul, 1940) *Yalnızlar Rıhtımı*'na (Lütfi Akad, 1959) ve her iki *Ah Güzel İstanbul*'a (Atıf Yılmaz, 1966; Ömer Kavur, 1981), yan yana düşünmekte zorluk çekeceğimiz pek çok filmde aynı temaya rastlayabiliyorsak, Yavuz Turgul neredeyse 20 yıl arayla çektiği iki filminde (*Muhsin Bey*, 1987 ve *Gönül Yarası*, 2004) kurtarılacak kadın olarak aynı "dost fahişe"yi hayal ediyorsa, *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim, 1996) ve *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997) filmlerinin anti-kahramanları ille de fahişelere âşık olurlarken, *Gemide* (Serdar Akar, 1998), *Laleli'de Bir Azize* (Kudret Sabancı, 1998) ve *Balalayka* (Ali Özgentürk, 2000) İstanbul'un "küresel" fahişelerini anlatıyorlarsa, *Anlat İstanbul*'un (Ümit Ünal, Kudret Sabancı, Selim Demirdelen, Yücel Yolcu, Ömür Atay, 2004) klarnetçisi şehri terk ederken "İstanbul Orospusu" diye haykırıyorsa, bütün bu macera bir senaryo gibi kurgulanmaya değer diye düşündüm.

Bu kitabın bir film seyretme süresinde okunmasını hayal ettim. Hikâyesini üç perdelik klasik bir dramatik yapıyla anlatsın, ama bir yandan da kendi kurduğu yapıyı bozsun istedim. İlk bölüm, "Şehrin Zamanı" sinemada modernliğin taşıyıcısı olarak resmedilen teknolojinin ve teknolojiyle bütünleşen şehirli kadının aileye bir tehdit olarak algılandığı filmleri konu alıyor. Bu bölüm, 1920'lerin şehir filmlerinden ve *Metropolis*'ten başlayarak, kitle kültüründe kadının "öteki" konumuna dair ipuçlarını sunuyor ve kitabın tümünde kullanılacak kavramları tanıtıyor. Bu döneme ait bir örnek olarak, Muhsin Ertuğrul'un 1927 tarihli Victor Flemming filminden uyarladığı *Şehvet Kurbanı*'ndan (1940) söz edeceğim ve trende rastlanan kadın (Cahide Sonku) imgesiyle şehrin baştan çıkarıcı gece hayatının nasıl özdeşleştirildiğini anlatacağım. Bugünden baktığımızda

bize tuhaf görünebilecek bir ayrıntı var bu filmde: "Şehir", İstanbul değil. Oysa Türkiye Cumhuriyeti'nin tarihi açısından baktığımızda şehrin şehvetinin İstanbul üzerinden değil de, Adana'ya atfedilen "kötü kadın" imgesiyle anlatılması şaşırtıcı olmaktan çıkıyor. Çünkü bu dönemde İstanbul henüz "esas kız" değil. "Esas kız"ların *femme fatale* oldukları ve şehirleri kendi karanlık, dumanlı imgelerinde çoğalttıkları filmlerden bu çerçevede söz edeceğim.

İkinci bölüm "Şehrin Eşiği", hem İstanbul'un "esas kız" olma macerası, hem de bizim modernleşme maceramızın üç askeri darbeye yayılan hikâyesi. Göçle gelinen İstanbul'u anlatmaya Mehmet Muhtar'ın 1950 tarihli *İstanbul Geceleri* (*Yesin Onu İstanbul*) filmiyle başlıyorum. Lütfi Akad'ın *Yalnızlar Rıhtımı* (1959) bir fahişe ile birlikteliğin hâlâ hayal edilebildiği romantik bir örnekse eğer, *Ah Güzel İstanbul* (Atıf Yılmaz, 1966) aynı rüyanın komedi versiyonu, *Vesikalı Yarim* ise düşlerin tükenmeye yüz tuttuğu noktada kadının şehre bir başına salındığı bir enigma. İkinci bölümün sonunda *Vesikalı Yarim*'in Sabiha'sını aynı yıllardan Visconti, Antonioni, Varda, Pasolini ve Pakula filmlerinin sokaklarda gezen kadın kahramanlarıyla kıyaslayacağım.

Üçüncü bölüm "Islak Rüyalar Şehri", 1980 darbesiyle 12 Eylül cuntasının gölgesine giren şehrin bir intihar şehrine dönüşmesini, giderek şehre egemen olan korkuları ve 1980'lerden günümüze sinemasal İstanbul'un fahişe kimliğiyle özdeşleştirildiği örnekleri anlatıyor. Ömer Kavur'un *Ah Güzel İstanbul*'undan (1981) başlayıp, *Anlat İstanbul*'a (Ümit Ünal, Kudret Sabancı, Selim Demirdelen, Yücel Yolcu, Ömür Atay, 2004) kadar dehşetin egemen olduğu bir İstanbul çıkacak karşımıza. Sırf İstanbul da değil, 90'lardan 2000'lere dünyaya yayılmış bir karanlık şehirler silsilesi. Ama şehre "İstanbul orospusu" diye haykırıp terk eden *Anlat İstanbul*'la veya terk edilesi herhangi bir "karanlık" şehirle değil, İstanbul'da kalıp korkuların üzerine gitmeyi göze alan aydınlık bir filmle, *Korkuyorum Anne* (Reha Erdem, 2004) ile bitirmeyi seçtim. Bir oturuşta okumanızı umduğum kitap için iyi seyirler diliyorum.





Dolmabahçe Saat Kulesi

Saat severdi babam, hem kol saatlerini hem de şehrin saatlerini. Vapurla Kadıköy'den Karaköy'e geçerken, Haydarpaşa, Dolmabahçe, Tophane üçgeninden şehre dair saat hikâyeleri anlatırdı. 10 Kasım 1938'de sabah 9'u 5 geçe Dolmabahçe'deki kulenin saatini de durdurmuşlar. Atatürk'ün aslında sabaha karşı öldüğünü, okullarda ve işyerlerinde tam güne başlarken anılabilmesi için ölüm saatinin 9'u 5 geçe olarak açıklanmasını Celal Bayar'ın istediğini babam mı söylemişti, hatırlayamıyorum. Saatlerin emirle durdurulabildiği bir şehrin kendine ait bir zamanı olduğu söylenebilir mi?

Babama göre ne 1895'te açılan Dolmabahçe Saat Kulesi'nin kibri, ne de Topçu Kışlası'nın ortasındaki meydanda hapis kalmış Tophane Saat Kulesi'nin küskünlüğü İstanbul'u Berlin gibi bir saatler şehri yapmaya yeterdi. Berlin'e hayrandı babam, hayranlığı dönüp dolaşıp şehrin nizam ve intizamına bağlanırdı. Çok sonraları Walter Ruttmann'ın 1927 yapımı *Berlin, Metropolün Senfonisi* filmini izlediğimde, babamın anlattığı Berlin'i işte aynen görüyormuş gibi oldum. Gerçi babamın Berlin'e gidişi filmin yapımından 10 yıl kadar sonra, savaşın hemen öncesi olmalı, İstanbul Hukuk'ta iken. Ama, dedi annem, 1930'ların sonunda gitmişse eğer, o zaman yedek subaylık yıllarına denk geliyor. Hukuk mu, askerlik mi? Albümlere baktık, çıkaramadık. Artık soracak kimse de kalmadı.

İyi ki, Yataklı Vagonlar macerasını babam anlatırken ben yazmışım. Tarihini onun ağzından biliyorum. "Sene 1930 yahut 1931, 1932 değil. İstanbul Lisesi'ndeyim o zaman, tığ gibi. Saçlar simsiyah. Yataklı vagonları bir Fransız şirketi işletiyor: Wagons-Lits. Yeri de Galatasaray'da. Bir Türk tüccar –yahut müteahhit mi?– bilet almaya gidiyor. Bakıyor, verilen yer dingil üzerinde. Memurla münakaşaya başlıyor. Fransız müdür de üstte bürodan vaziyete şahit oluyor. Tartışma uzayınca gelip soruyor Fransızca, ne oluyor diye. Fransızcaya çalan bozuk Türkçesi ile 'Başka yer yok!' diyor. Ama müşteri gidici değil. Hatırlı müşteriler için yer sakladığınızı biliyorum diye üsteliyor. Hadise bir anda şehirde işitiliyor. Talebe cemiyeti başkanı Tevfik vardı o zaman –soyadı kanunu çıkınca İleri diye soyadı aldıydı– sonraları Menderes kabinesinde nafia ve maarif vekilliği de yapan meşhur Tevfik İleri. İşte o Tevfik topladı hepimizi bahçeye. Bir nutuk, bir nutuk! 'Türk'e yapılan bu hakaret cevapsız kalmayacaktır!' diye o coşuyor, biz coşuyoruz. Derken, dökülüverdik mi yola! Kalabalık halet-i ruhiyesi ne kadar tuhaf oluyor... Aman hayatım, elimizde taşlar, Sahaflar Çarşısı'ndan geçip Köprü'nün başına vardık. İşte şuralardayız. Hey gidi günler, hey! Biz Yenicami'nin oralardayken kalabalığın bir ucu Karaköy'e varmış, belki geçmiş. Yüksekkaldırım'dan doğru Tünel'e, oradan Galatasaray'a. Ter paçadan akıyor. Sonradan öğrendik: Wagon-Lits binası taşlanırken Gazi seyrediyormuş yandaki binadan. Yanında Kılıç Ali'ler. Diyarbakır milletvekili Dişçi Şevki Bey –Çiloğlu soyadını aldıydı, 1934'te– 'Gençlik ayaklansın!' dediydi. O zaman başkaydı, devlet sahipsiz değildi. Hatta Peyami Sefa bir de yazı yazdıydı: 'Türk sana diyor ki!' O gün benim elimde yumurta kadar bir taş kalmış. Atamamışım."

Hikâyenin anlatıldığı 1960'lı yıllarda, kendi şehrine misafir geliyor olmanın annemi üzdüğünü, babamı ise gençliğini hatırlatan bu şehirde bir tek anıların mutlu ettiğini ve ancak Ankara'ya dönüşlerin sevindirdiğini hatırlıyorum.

O İstanbul'dayken devletin sahipsiz kaldığına dair korkusu aramızda esprilere neden olurdu. Babamın saat sevgisinin, 1930'lara has faşizm, ırkçılık, milliyetçilik karışımı bir modern zamanlar tutkusu ile iç içe geçen yanını ise yakın zamanlarda düşündüm.

9'u 5 geçe durdurulan Dolmabahçe Kulesi'nin saati ile *Şehvet Kurbanı* filminin 6'da durdurulan salon saati arasındaki benzerlik ise, ancak bu bölümü yazarken dikkatimi çekti.









ŞEHRİN ZAMANI

Bir şehir ancak kendine ait bir zamanı varsa şehir olduğunu hisseder. Şehrin zamanı önceleri sestir – ezan sesi, kilise çanı, saat kulesi. Sese kulak vermek, başını kaldırıp ya sesin geldiği yere ya da saate bakmak. Aynı anda başkalarının da aynı şeyi yaptığını bilmek. O yüksekçe yerde onlarla göz göze gelmek. Tanrının ya da zamanın elini alnında hissetmek. Belki de bu ikisinin aynı şey olduğunu düşünmek.

Bu duygu 19. yüzyıl sonlarında yerini fotoğrafa bırakıyor. Şehir fotoğrafları o şehirde yaşayanların ortak aynası oluyor. Mekândaki varlığını, bütünlüğünü ve tekliğini sesle ya da fotoğrafla kavrayamayacak kadar büyüdüğünde, şehrin aynası fotoğraftan sinemaya dönüşüyor. Üstelik sinema, şehri nasıl görünüyorsa öyle yansıtmakla yetinecek düz bir duvar aynası değil, onu eğip büken, yalnızca yüzünü değil ruhunu da yansıtan büyülü, hareketli bir ayna. Zaten artık 20. yüzyıla varmışızdır ve şehrin kendisi de metropole dönüşmüştür: İstasyonlarına trenlerle birilerinin gelip gittiği, sokaklarında tramvaylarla yayaların iç içe gezdiği sürekli hareket halindeki bir mekâna, yani bir tür sinemaya. Sinemanın kendisi hareket halindeki mekândan başka nedir ki?

Mekân-zaman ilişkisini hareketin kurduğu dönemde şehrin zamanı artık sinemadır. Şehrin metropole dönüştüğü ve zamanın mekânı yuttuğu çağın ifade biçiminin sinema olması rastlantı değildir. Metropolün ritmini yansıtacak olan sinemanın, trenin hareketini görüntüleyerek doğuşunun da rastlantı olmayışı gibi. Bilindiği gibi, sinemanın 20. yüzyılın eşiğinde (1895) bir trenin La Ciotat Garı'na

girişini belgeleyen, Lumière kardeşlerin çektiği görüntülerle başladığı kabul edilir. Şehrin metropole dönüşmesi hareketin gündelik hayata damgasını vurması anlamına gelir. Hareket (bir dizi kareyle) görüntülenebildiğinde, (karelerin peş peşe yansıtılmasıyla) görüntü hareketlenir. Ve mekân zamana dönüşür. Zamanın mekânı yutmasıyla kastettiğim bu dönüşümdür.

Mekân-zaman üzerine düşünürken şehrin zamanı üzerine sorduğum sorulara dair iki önermem var: "Şehrin Zamanı Sinemadır" ve "Şehrin Ritmi Dişidir". Bu önermeleri, 1920'li yılların şehir filmleri üzerinden anlatmak ve iki filmi ayrıntılı olarak incelemek istiyorum: Şehir filmlerinin klasiği, "ana şehir, annelerin şehri ve tüm şehirlerin anası" olarak tanımlanan *Metropolis* (Fritz Lang, 1926) ve "şehirli kadın" kavramının görselleştirildiği *Gündoğumu* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1927). Sonra *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939) ve *Şehvet Kurbanı* (*The Way of All Flesh*, Victor Flemming, 1927 ve Louis King, 1940) ile Muhsin Ertuğrul'un Victor Flemming uyarlaması 1940 yapımı *Şehvet Kurbanı* filmi üzerinden *femme fatale* analizi yapıp ilk iki önermeyi bir üçüncüsüne bağlayacağım: "Şehrin Şehveti Tehlikelidir."

Şehrin Zamanı Sinemadır

Metropol ile sinemanın eşliği, benzerliği, ritminin ve temposunun birbirini yansıttığı, kurguladığı yeni bir fikir değil. Bunu ilk dile getirenlerden biri olan Walter Benjamin,1936 tarihli ünlü denemesinde şöyle diyor:

"Yeniden-üretim tekniği, yeniden üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden-üretilmişi çoğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir. (...) Bu iki süreç, gelenek yoluyla aktarılmış olanın dev bir sarsıntı geçirmesine yol açmaktadır – bu gelenek sarsıntısı, şu andaki bunalımın öteki yüzünü ve insanlığın yenilenişini dile getirmektedir. Sözü edilen süreçler, günümüzdeki kitle devinimleriyle

çok yakından bağıntılıdır. Bunların en güçlü ajanı ise filmdir."[1]

Benjamin kitlelerin hareketliliği ile sinema arasındaki ilişkiyi vurgulamakla kalmaz, sinemanın hareketli görüntülerle ve montaj tekniğiyle algılarımızı nasıl değiştirdiğini, mekânı kavrayışımızda ne tür bir devrim yarattığını da anlatır:

"Sinema, dağarcığından yakın çekimler yaparak, tanış olduğumuz nesnelerin gizli ayrıntılarını vurgulayarak, kameranın dahice yönetimiyle sıradan ortamları irdeleyerek, yaşamımızı yöneten zorunluluklara ilişkin bilgileri arttırdığı gibi, bize daha önce hiç düşünülmemiş, dev bir devinim alanı da sağlar! Bir zamanlar içki evlerimizin ve büyük kentlerdeki caddelerin, bürolarımızın ve möbleli odalarımızın, tren istasyonlarımızın ve fabrikalarımızın arasına umutsuzca hapsolmuş gibiydik. Daha sonra sinema geldi ve zindandan oluşma bu dünyayı saniyenin onda biri uzunluğundaki zaman parçacıklarının dinamitiyle paramparça etti; şimdi bu dünyanın geniş bir alana dağılmış yıkıntıları arasında serüvenli yolculuklara çıkmaktayız."[2]

Daha yakın zamanlarda Baudrillard ise Amerika üzerine yazdığı kitapta şehir ile sinema ilişkisi üzerine şunları söyler: "Sinema nerededir? Filmlerin ve senaryoların o muhteşem sürekli performansı, dışarıda her yanınızdadır, şehrin dört bir tarafında". Baudrillard'ın Amerikan şehirleri ile Avrupa şehirleri arasında yaptığı ayrım da konumuz açısından önemli: "Amerikan şehri dosdoğru filmlerden dışarı çıkmış gibi görünür. Onun sırrını kavramak için şehirden başlayıp ekrana doğru içeriye girmek işe yaramaz; ekrandan başlayıp dışarıya şehre doğru çıkmalısınız."[3]

Özellikle 1990'lardan sonra şehir ile sinemanın ilişkisi yeniden ve sıkça gündeme getirilir oldu. Şehirlerin ve sinemanın birlikte geliştiği, birbirini kurguladığı ve birbirinin ritmini belirlediği 20. yüzyılın ilk çeyreğine yeniden bakılmaya, o dönemden yeni sonuçlar çıkarılmaya başlandı. Benjamin'in sözlerini o dönemden yola çıkarak yapılan ilk parlak analize örnek olsun diye, Baudrillard'ınkini ise, yeni bir dönemin eşiğinde bir tür sonsöz olsun diye aktardım. Çünkü 1990'ların hem sinema hem de şehirler için yeni bir dönemin eşiği olduğunu, mekân-zaman ilişkisinde farklı anlatım biçimlerine

geçiş sancısı yaşandığını düşünüyorum. Yeni bir teknolojinin sancısıyla bir çürüyüş ve yokoluşun karanlığı da iç içe giriyor, belki hep olageldiği gibi.

2000'li yıllara geldiğimiz şu aşamada 1990'ları daha net kavrayabiliyoruz. Sinemadaki doğrusal anlatımın gitgide bilgisayar oyunlarından ve etkileşimli medyadan etkilendiği, pelikülün yerini dijital teknolojilere bıraktığı sürecin 1990'lardan itibaren su yüzüne çıktığını görebiliyoruz. Eşzamanlılık ve tüm zamanların iç içe geçmesi gibi deneyimlerle mekân algısını da değiştiren bu gelişmenin mekân-zaman-bellek konusunda yeni sorular getirdiğini biliyoruz.[4] Günümüzden geçmiş yüzyılın başlarına baktığımızda ve şehirlerin o zamanlarda sinemada nasıl kurgulandığını izlediğimizde ise, o günden bugüne kimi şeylerin çok değişmiş göründüğünü, kimilerinin ise şaşırtıcı biçimde aynı kaldığını fark ediyoruz. Tek cümlede özetlememiz gerekirse, son yüzyıl içinde şehrin zaman-mekân ilişkisinde 1920'lerdeki hareketin yerini 1990'larda belleğin aldığını, buna karşın şehrin baştan çıkaran, fettan dişi kimliğine, hatta fahişeliğine dair değer yargılarının hâlâ sürdüğünü söyleyebiliriz. Değişenle birlikte değişmeyenin de nedenlerini sorgulamanın en iyi zamanı belki de şimdi. Bir dönem kendisiyle ilgili tüm sırları tam da perde kapanmaya yakınken ele vermez mi? Paris'in 19. yüzyıl hayatını artık köhnemiş pasajlarında dolaşan Benjamin'e fısıldadığı gibi.[5]

Yakın zamanlarda şehir ve sinemanın ilişkisi üzerine birçok akademik toplantı yapıldı, yeni yayınlar çıktı.[6] 1990'larda başlayan bu eğilimin, şehir, mimarlık ve sinema, daha genel bir ifadeyle söyleyecek olursak mekânın kendisi ve temsil biçimleri arasındaki ilişkilerin dijital teknoloji nedeniyle giderek önem kazanmasından kaynaklandığını düşünüyorum. Bilindiği gibi dijital ortam, ya da sayısal ortam dediğimiz teknoloji 0-1 ilişkisinde somutlaşan "boş-dolu" mantığıyla çalışıyor. Farklı temsil biçimlerinin böylece aynı birime indirgenmesi, aynı ortamda birbirleriyle iç içe geçirilmesi, bir anlamda aynı dijital şemsiye altında toplanması bir tür geçişkenlik sağlıyor. Fotoğraf ile resmi, ses kaydı ile görüntüyü, hareketli görüntü ile durağan olanı aynı dile çevirip hepsini bir arada izleye-

biliyoruz. İzlemekle kalmayıp yaratılan bu çokboyutlu mekânın içine dalabiliyoruz. Nasıl bir zamanlar sinema ile metropol eşzamanlı gelişmiş iseler, şimdi de dijital ortam ile sanal mekânın birlikte gelişmesine tanıklık ediyoruz.[7]

Şehir-sinema ilişkisinin nasıl iç içe başlayıp geliştiğine dair son zamanlarda birbiri ardından yayımlanan kaynakların bu dönüşümle ilgili olduğunu düşünüyorum. Yeni bir eşikte olmanın sezgisiyle dönüp geriye bakan bu yayınlar arasında şehirlere bakış açısını ve duygularla mekânın örtüşmesine dair düşüncelerini kendime yakın bulduğum Giuliana Bruno, *Duygu Atlası* (*Atlas of Emotion*, 2002) kitabının ilk bölümünde 1920 ile 1930 arasında yapılan on şehir filmini anlatıyor.[8] Bunlardan René Clair'in *Uyuyan Paris* (*Paris qui Dort*, 1923) filmi, şehrin zamanının fotoğraftan sinemaya dönüşmesine iyi bir örnek. Benjamin'in deyimiyle birer "suç mekânı" gibi görünen Eugene Atget'nin 19. yüzyıl sonu Paris fotoğraflarını hatırlayalım. Renè Clair'in filminde Eyfel Kulesi'nden Paris'e bakarken şehirde yaşayanların uyanması ile hareketsiz görüntülerin hareketlenmesi, yani fotoğrafın filme dönüşmesi arasında kurulan bire bir ilişki, şehrin temposu ile filmin ritminin aynı olduğunu vurgular. Alberto Cavalcanti'nin *Yalnızca Saatler* (*Rien ques les Heures*, 1926) filmi ise yine şehrin zamanı konusunu bu kez yemek izleği üzerinden anlatır. Bu dönemde yapılan diğer şehir filmlerinde de şehrin nabzını sinemayla tutmanın heyecanını sezeriz. Mekân-zaman bağlantısı üzerine yoğun biçimde düşünülen 20. yüzyılın ilk çeyreği, bu ilişkinin gizemini şehir filmleriyle yakalamış görünür. En azından 1930'lara, İkinci Dünya Savaşı'nın gölgesi Avrupa'nın üzerine düşene kadar.

Georg Simmel'in tam yüzyıl dönümünde yazdığı "Metropol ve Tinsel Hayat" (1903) bugünden geriye baktığımızda farklı şehir filmleri için yazılmış bir tür kavramsal metin gibi okunabilir. Mesela şu tespiti ele alalım: "Berlin'deki bütün saatler ansızın farklı zamanları gösterecek olsa, bütün iktisadi hayat ve iletişim altüst olur, bu durum bir saat bile sürse etkileri uzun süre atlatılamazdı." Bunu bir yandan, "insanların ilişkilerini ve işlerini son derece karmaşık bir organizma içinde bütünleştirdikleri" metropol hayatının olum-

lanması olarak yorumlamak, ama öbür yandan "kendi dışındaki genel ve şemalaştırılmış bir hayat formunu almak yerine, hayat tarzını kendi içinden belirlemek isteyenlerin" metropole ve modern yaşama besledikleri şiddetli nefretin kaynağı olarak görmek mümkündür.[9] Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü de bu çelişkinin bir ifadesi olarak okuyabiliriz.[10] Tanpınar'ın romanı modernizmin genel çelişkisi kadar Türkiye'deki modernleşmenin kendine has sorunlarına da ironik ve katmanlı bir yaklaşımdır. Muhsin Ertuğrul'un *Şehvet Kurbanı* (1940) filminde ise üstten dayatılan bir modernleşmenin ahlakçı, didaktik ve buyurgan sesini hissederiz. Dakik olmak, bir bütünün parçası olmak iyi, başına buyruk olmak, hele başına buyruk bir kadın olmak kötüdür. Bu filme "Şehrin Şehveti Tehlikelidir" başlığı altında döneceğiz.

1920'lerin şehir filmleri arasında, aynı zamanda sinemanın da temposu olarak görülen şehrin ritmini coşkuyla selamlayan ve modernite ye birer övgü niteliği taşıyanlar ağır basıyor. Mesela *Berlin, Metropolün Senfonisi* (*Berlin, die Symhonie der Großstadt*, Walter Ruttman, 1927) ve tabii ki *Kameralı Adam* (*The Man with the Movie Camera*, Dziga Vertov, 1929). *Kameralı Adam,* Berlin ve Paris için yapılan filmlerden farklı olarak tek bir şehrin yansımasından değil, Moskova, Odessa ve Kiev'den alınmış görüntülerin tek bir şehir gibi kurgulanmasından oluşuyor. Burada söz konusu olan, Paris, Berlin ve hatta New York filmlerindeki gibi belgesel bir özellikten çok, şehrin ritminin yakalanması ve sinemanın ritmi ile özdeşleştirilip şehrin zamanının sinemada kurgulanmasıdır. Vertov'un filmi Sovyetler Birliği'nde henüz karamsarlığa yenilmemiş olan sosyalizmin kuruluş sevincini, şehir ve sinemanın yeni keşfedilmekte olan birlikteliği ile iç içe dile getirir. Filmin derdi belgelemekten çok, yeni bir dil oluşturmaktır ve bunu başarıyla yapar. Filmin bir hikâyesi yoktur ya da Vertov bir hikâyesi olmadığı iddiasındadır ama bizim seyrettiğimiz film bir sinema salonunda başlar. İzleyicilerini bekleyen dizi dizi koltukların ahşap oturakları (*stop-motion* animasyon ile) harekete geçip izleyiciye kucak açarlar. Bu sırada kameralı adam çoktan kamerasını sırtlamış o salonda gösterilecek filmi çekmek üzere yola düşmüştür, çekilen film de zaten o salonu

dolduracak olan çalışan kitlelerin filmidir.

Kendi hayatlarını onlar için yapılmış sinema salonunda izleyecek olanlar yoksul kılıklıdırlar, besbelli ki tarlalardan ya da fabrikalardan gelmişlerdir. Devrim öncesi Bolşoy Balesi'ni izlemeye gidenlerin süslü-püslü hallerinden ve sahnedeki seyirliğin gerçek hayattan kopuk hikâyesinden alabildiğine uzaktırlar. Belki de bu anlamda Vertov, filmine başlarken hikâye anlatmadığını ve filminin bir senaryosu olmadığını vurgulayarak seyircilerine bir manifesto sunar: "Bu film, görünür olayların sinema diliyle aktarımında bir deney sunmaktadır; görüntü aralarında yazılar ya da bir senaryo kullanılmamıştır. Bu deneysel çalışma, tiyatronun ve edebiyatın dilinden tamamen farklı olarak gerçek anlamda uluslararası mutlak bir sinema dili yaratmak amacındadır."[11]

Manifestoların çoğumuza uzak göründüğü 21. yüzyıl başından geriye baktığımızda, Vertov'un sözleri kimilerimize aşırı iddialı, kimilerimize de aşırı naif gelebilir. Ancak yapıldığı dönemin şartları göz önüne alındığında *Kameralı Adam* filmi "Şehrin zamanı sinemadır" diye özetleyebileceğimiz bir düşünceyi en çarpıcı ve yaratıcı biçimde ifade eder. Şehirdeki zaman algımızın, farklı bakış açılarından tespit edilmiş ve farklı ölçeklerdeki görüntülerin peş peşe eklenmesiyle elde edilmiş montaj sinemasının zaman algısıyla nasıl örtüştüğünü gösterir. Şehirdeki zaman algısı, doğanın ritmine yakın düşen taşradaki zaman algısından farklıdır. Şehrin zamanı montaj sinemasında ifade bulur. *Kameralı Adam* metropolün temsil edilmesi için mükemmel bir ifade biçimi olmakla kalmaz, bugün kendi dilini kurmaya çalışan dijital ortamlar için de ipuçları sunar. Nitekim "Yeni Medyanın Dili" (*The Language of New Media*, 2001) kitabının başında Lev Manovich, *Kameralı Adam* filminden yola çıkarak dijital bir gramer yaratmaya girişir.[12] *Kameralı Adam*'ın karşı kutbunda, şehrin getirdiği yeni tempoyu ve modernitey kuşkuyla karşılayan filmlerin başında ise Fritz Lang'ın *Metropolis*'ini saymak gerek. Ancak *Metropolis*'in *Kameralı Adam* ile karşıtlığı, biçim açısından değil, içerik açısındandır.

1926 yapımı *Metropolis* bir distopya klasiğidir. Film, gösterildiği dönemde gişede uğradığı başarısızlığa karşın yarım asır sonra

feminizm ve postmodernizm tartışmalarıyla yeniden gündeme gelerek bir kült filme dönüşmüştür. Bu süreçte, Andreas Huyssen'in, erkek bakış açısıyla kadını "bakire ve vamp" olarak ikiye ayıran çerçevede filme yeni bir anlam kazandıran yorumunun önemine işaret etmek istiyorum. Huyssen filmdeki makine-kadın imgesiyle, kadın ve teknolojiyi erkek imgeleminde buluşturan fantazinin, erkek bakış açısının sonucu olan bir başka arketiple örtüştüğünü, bakire/anne ve fahişe/vamp ikilemine dair mitosun, teknolojinin tarafsız/ kontrol edilebilir ve tehdit edici/kontrolden çıkmış halleriyle ifade edildiğini vurgular. Bir yanda, erkeğin ihtiyacına boyun eğen, efendisinin onun için öngördüğü imgeyi yansıtan, yumuşak, cinsel olarak pasif kadın vardır. Diğer yanda ise, erkeğin egemenliğine ve kontrolüne karşı tehdit oluşturan, başına buyruk vamp ya da fahişe kadın. Huyssen bu ayrımın, erkeğin eskiden beri varolan erkeğin kadın korkusunu yansıtmakla birlikte, 1920'lere has bir teknoloji fobisiyle yeni bir boyut kazandığını söyler.[13]

Filmin çekiminden hemen önce, 1924 yılında, yapımcı Eric Pommer ve senaryo yazarı (aynı zamanda karısı) Thea von Harbou ile birlikte *Die Niebelungen* filminin tanıtımı için New York'a yaptığı yolculuğun Fritz Lang'ın filme dair mekânsal hayallerini etkilediğine dair hikâye sıkça yinelenmiştir.[14] Manhattan 20. yüzyılda sinema ile şehrin paylaştığı ortak tempo ve ritmin en göze görünür hale geldiği, şehrin nabzının saniyede 24 kare attığı yerdir. Avrupa'da 1920'li yıllarda rasladığımız şehir filmlerinin benzerlerinin New York için daha 1900'lerin başlarında, hatta Edison'un *Brooklyn Köprüsü'nün Panoramik Görüntüsü* (*Panoramic View of the Brooklyn Bridge*, 1899) filmini dikkate alacak olursak daha 19. yüzyılın sonunda yapıldığını söyleyebiliriz.[15]

New York'un, Avrupa'daki şehirler gibi varolan bir ortaçağ dokusu üzerine kurulmadığını, Manhattan'ın adayı verevlemesine kesen bir nehir (şimdiki Broadway) ve doğa ile iç içe bir kızılderili yerleşiminden başka hiçbir verili sınır ile karşılaşmaksızın tamamen kapitalizmin mekânsal bir imgesi olarak yükseldiğini hatırlayalım. Fritz Lang kendisini etkileyenin bu katıksız metropol personası olduğunu dile getirmiştir.[16] Lang *Metropolis*'in set tasarımları-

nı ve atmosferini New York'tan esinlenerek oluşturmuştur ama *Metropolis*'te anlatılan hikâye şehrin temposuna duyulan bir hayranlıktan çok, bu temponun köleleştirici yanını vurgular.

Modernizmin temelini oluşturan makineleşme konusunda Fritz Lang ve Thea von Harbou'nun farklı yaklaşımları olduğunu biliyoruz. Hatta Enno Patolas, ikilinin bu konudaki fikir ayrılıkları olmasaydı, iki cinsiyetli bir siyam ikizi gibi tanımlanabileceklerini söylerken, Thea von Harbou'nun filmin senaryosuna kaynaklık eden romanından o ünlü alıntıyı örnek verir, "Kafa ile eller arasındaki



arabulucu yürek olmalıdır," ve Lang'ın buna katılmadığını, makineleri büyüleyici bulduğunu vurgular.[17]

Metropolis'te şehrin zamanı filmin hemen başlarında gördüğümüz ve film boyunca ara ara görmeye devam edeceğimiz iki kocaman saat kadranıyla vurgulanır. Şehirde yaşayanlar yalnızca metaforik anlamda değil, gerçek mekânda da yukarıdakiler ve aşağıdakiler olarak ikiye ayrılmışlardır. Çalışanların günlük mesai için asansörlerle alt katlara indirildikleri yerde gördüğümüz iki saatten birisi genel zamanı, diğeri ise çalışanların 10 saatlik gününü gösterir. Şehrin hâkimi Fredersen'in gücünün, aşağıdakilerin zamanını kontrol edebilmesinden kaynaklandığı vurgulanır. Teknolojinin egemenliği, en tepede bütün kontrolü elinde tutan bir diktatör ile özdeşleştirilerek, şehir özgürlüğün değil köleliğin mekânı olarak sunulmaktadır. Korporatist bir şehir devleti biçiminde tasvir edilen *Metropolis*'in hâkimi Fredersen'dir. Fredersen'in şehrin zamanı üze-

rindeki egemenliğine son vermek üzere aşağıdakilerin başkaldırısına önderlik eden ise bir kadındır. Ama biz bu kadını önce masum bir "bakire anne" kimliğiyle tanırız. Onu ilk görüşümüz, Fredersen'in oğlu Freder'in gözündendir.

Freder'i, "Makine çarkının her dönüşüyle altın kazandırdığı babalar, oğulları için Ebedi Bahçeleri yaratmışlardı," yazısıyla tanıtılan oryantalist bir harem atmosferinde tanırız. Freder Maria'nın gelişinden önce, kendisine sunulan kadınları havuzların fıskiyeleri arasında kovalayarak onlarla oynaşmaktadır. Derken Freder'in şaş-



kınlığına tanık oluruz. Büyülenmiş gibi kadrajın dışında bizim görmediğimiz bir yere bakmaktadır. Kamera bize Freder'in bakış açısını gösterdiğinde, adının Maria (Meryem) olduğunu sonradan öğreneceğimiz kadının girişine tanık oluruz.



Masum kadının ahlaken çökmüş atmosfere ilk kez girdiği bu an, sinemasal anlamda tam bir mit olarak tasarlanmıştır. Devasa kapıların kanatları ağır ağır açılır. Dört köşesi buğulu bir hayal âlemiyle sarılı görüntünün ortasında Rönesans resimlerinin Meryem Ana tasvirlerinden fırlamış görünen genç bir kadının yüzü belirir. Etrafını saran masum çocukları koruyarak, sevgi dolu bir sesle "Bakın, bunlar sizin kardeşleriniz!" diye bahçedekileri işaret eder. Ma-

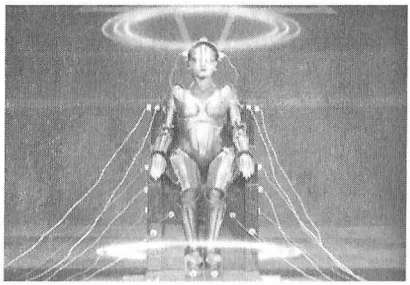
ria aşağıdakilerin çocuklarını yukarıdakilerin âlemine getirmiştir. Maria'nın işaretiyle herkes olduğu yerde kalıverir ve aslında bir ahlaki çöküntü ortamı olan bahçe aniden sanki bir cennete dönüşür. Çünkü işaretiyle mekânı kapsayan Maria kadınlığın en "ulvi" imgesidir. Filmin dramatik çelişkisini, masum Maria ile onun fettan teknolojik ikizi arasındaki gerilim yaratacaktır.

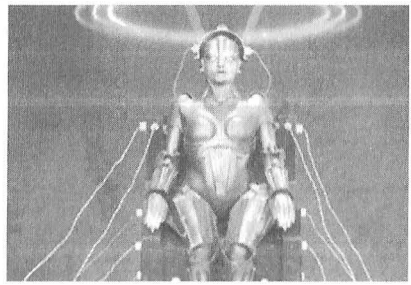






Hikâye içinde öğreniriz ki, Freder'in babası Fredersen ve büyücü (teknisyen) Rotwang aynı kadına, Freder'in annesi Hel'e âşıkmışlar. Hel Freder'i doğururken ölünce, onun imgesinde bir makine kadın yaratmak için işbirliğine girişip şehrin bütün çalışma düzenini ve baskı ortamını buna hizmet etsin diye kurmuşlar. Tam Hel'i mekanik olarak yaratacak düzeye ulaştıklarında, Freder'in masum Maria'yı görüp âşık olması ve onun etki alanına girip aşağıdakilerin yanına geçmesi ile plan değiştirdiklerine tanık oluruz. Hel yerine Maria'nın replikasını yaratmaya karar verirler. Maria'yı kaçırıp hapsederler ve mekanik kadını onun imgesinde yaratırlar.



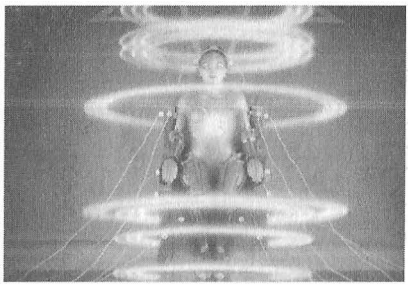


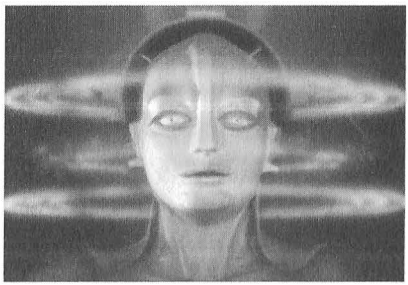
"Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebilirlik" çağının mantığına uygun olarak, *Metropolis*'in kötü kadını, Maria'nın teknolojik ikizidir. Masum Maria'nın replikası tabii ki bakire filan değildir; tam tersine şehvetli, fettan ve baştan çıkarıcıdır. Filmin sonunda bir kazığa bağlanarak yakılışından da tahmin edebileceğimiz gibi, o aslında bir cadıdır! Çünkü o eski ve yeni ahitten alınmış anlamlarla "M"nin imgesinde yaratılmıştır. Nedir M? Hem anne (*Mother*), hem Tanrı (*Moloch*), hem de makine (*Machine*) ve Metropolis (*Mother City*).[18]

Enno Patalas, makine kadını ilk gördüğümüzde, arkasındaki beş köşeli yıldızın aşağı bakan üçgeninin hem şeytanı hem de kadı-

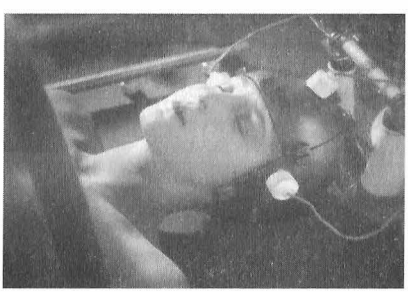


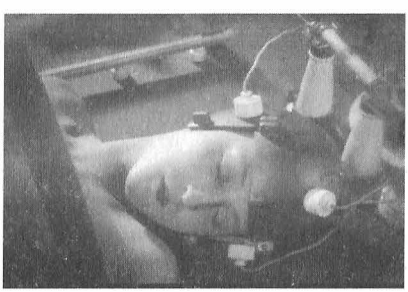


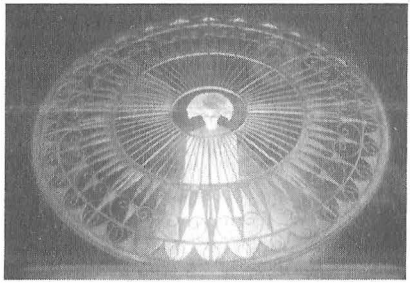




nın üreme organını temsil ettiğini, üstteki iki üçgenin göğüsleri, alttaki iki üçgenin yumurtalıkları ve ortadaki boşluğun da içinde döllenmiş yumurtanın büyüyeceği rahmi simgelediğini söylüyor. Maria'nın teknolojik ikizi bu bedene Maria'nın yüzünün giydirilmesiyle oluşuyor ve Freder'in rüyasına da giren baştan çıkarıcı dansını yaptığında bütün bir şehir erkek gözlerinden oluşan bir dikiz cehennemine dönüşüyor. Yedi ölümcül günahın hepsinin cirit attığı bu ortamda şehrin üzerine artık ölüm inmelidir, çünkü bu sahte Meryem'in, yeni Hel'in şehveti ile şehrin kendisi de artık bir ana fahişeye dönüşmüştür. *Metropolis* filminin görsel olarak en çarpıcı bölümlerinden birini oluşturan bu sekansın bütün sinema tarihi bo-







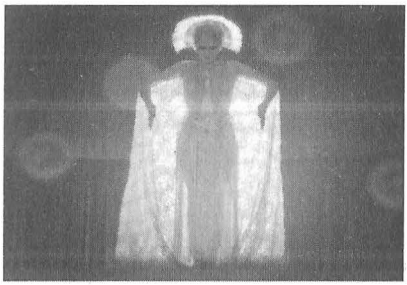


yunca kullanılacak şehir-fahişe ikilisine ait ikonografiyi kurgulayıp yerleştirdiğini söyleyebiliriz.[19] "Babil Fahişesinin Dansı" olarak anılan bu sekansla şehir-fahişe arketipi sinema diliyle yeniden kurgulanmaktadır.

Metropolis anne/bakire ve vamp/fahişe olarak bölünmüş kadın kimliğinin bilinçaltına işlemiş ikili imgesini, o zamana kadar görselleştirilmesi imkânsız bir biçimde, sinemanın bütün olanaklarını kullanarak bilinçüstüne çıkarır ve fahişeyi şehirle eşleştirir. Maria replikasıyla yaratılan imgenin, Fritz Lang'ın hem biçimsel hem içerik olarak gelişimini etkilediği *film noir* türünde öne çıkan

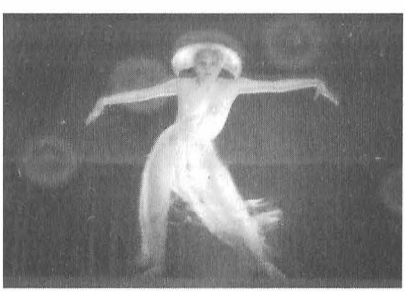








kadın tiplemesinin (*femme fatale*) sinemasal arketipi olduğunu da söyleyebiliriz. Geceyle ve şehirle bütünleşen "günah kadını" imgesi 40'lı ve 50'li yılların şehir filmlerine damgasını vuracak; yüzyıl dönemecinde ise *Karanlık Şehir* (*Dark City*, 1998) ve *Günah Şehri* (*Sin City*, 2005) örneklerindeki gibi dijital teknolojiyle yinelenecek. *Metropolis*'in 80. yılının kutlandığı 2006'da, Lang'ın kadını ikiye bölen ikonografisinin, kimi Türk filmleri de dahil olmak üzere günümüz sinemasında hâlâ ne kadar geçerli olduğunu ileriki bölümlerde göreceğiz.[20]



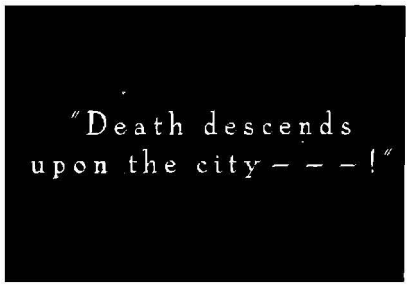


44 VESİKALI ŞEHİR









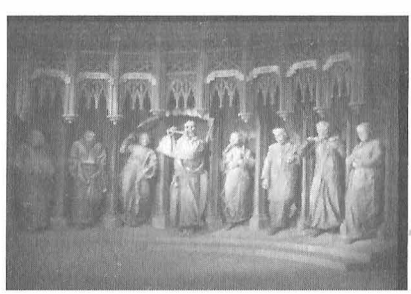


Şehrin Ritmi Dişidir

Kadının tanımlanmış eş ve anne rollerinin dışında bir kimlik bulabilmesi ancak metropole dönüşen şehirde mümkündür. Şehrin ve sinemanın ortak nabzı o yüzden kadının damarlarında atar. Ve bu yüzden şehrin zamanı hem özgürleştirici, hem baştan çıkarıcı, hem de korkutucudur. Tek kelimeyle söylemek istersek, şehrin zamanı tekinsizdir, tıpkı kadın gibi.

Şehrin ritmi ile şehirde dolaşan kadının ritmini görsel olarak buluşturan ilk sinemasal örnek *Flatiron'ın Ayağında* (*At the Foot of the Flatiron*, 1903) filmi olsa gerekir. Bruno, bu filmin aktardığı sokak sahnesini tasvir ederken, mimarlıkla bedenin metonimi çağrışımının ötesinde bire bir ilişkilendirildiğine, ve kameranın yoldan geçen kadınların ayak bilekleri ile Flatiron binasının "ayağı" ara-



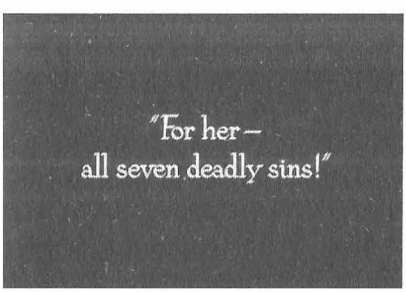


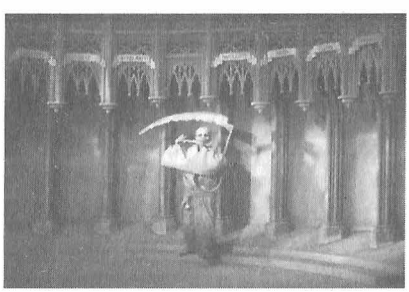




sında bir örtüşme sağladığına dikkat çeker. Rüzgârlı bir köşede kadınların etekleri uçuşunca bacaklarının ortaya çıkmasını ve buna verilen tepkileri de kaydeden kamera, kadınların kamusal alanda dolaşmalarıyla şehrin kazandığı yeni çehreyi gözler önüne serer.[21]

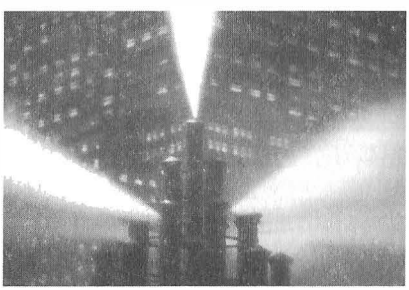
Kadınların kamusal alana çıkışıyla farklı bir topografyaya dönüşen metropolden söz ederken, tekinsizlik kavramının ortaya atıldığı ve şehirden kaynaklanan patolojilere dair tanımların yapıldığı 19. yüzyıl sonlarına ilişkin olarak Vidler'in gözlemlerine başvurmamızda, onun Freud'a ve Nietzsche'ye yaptığı atıfları anmamızda yarar var. Nietzsche'nin yüzyıl sonu kültürünü "dişileşme" (feminizasyon) ile tanımladığını ve bunu bir çöküş olarak gördüğünü söyleyen Vidler, Freud'un o dönemde hastalarına bakış açısının ve yazdıklarının iklimi bilmek açısından Nietzsche'nin görüşlerinin (Otto Weininger ve Max Nordau gibi) başka psikologlarca da paylaşıldı-

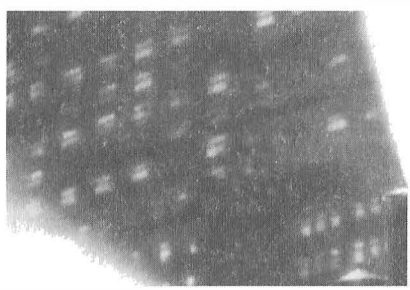




ğını hatırlatıyor. 1896'da yazdığı bir mektupta Freud'un daha çok kadınlarda görüldüğünü varsaydığı agorafobiyi, bastırılmış bir "sokaklarda gezme" isteğiyle ve "kamusal kadın" olmanın karşı konulmaz baştan çıkarıcılığıyla ilintilendirdiğine, "rastladığı ilk erkeği tavlama niyetinin bastırılmasına, orospuluğu kıskanmaya ve orospulukla özdeşleşmeye" bağladığına işaret ediyor.[22]

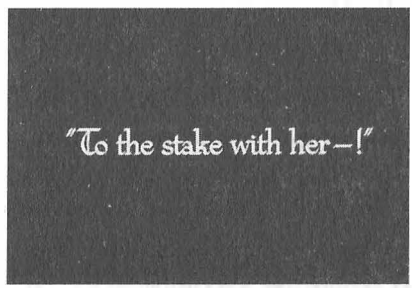
Türkçede "kötü yola düşmek" diye tarif edilen durumun kadınlara has ve onlarla sınırlı olduğunu ve bunun "orospu olmak"la aynı anlamda kullanıldığını hatırlarsak, Freud'un sokaklarda gezme





durumunun tekinsizliğini orospulukla bağdaştırdığı 19. yüzyıl sonu metropollerine dair "toplumsal bilinçaltı"nın bugün bizim dilimizde üstü örtük bir varsayım olarak sürdüğünü görebiliriz. Oysa ne Simmel'in, ne de Benjamin'in metropol üzerine gözlemlerinde böyle bir eda yoktur. Simmel fahişelik üzerine makalesinde bunu bir olgu olarak, hatta meta ilişkilerinin en çıplak yansıması olarak irdeler ve ahlaki ya da patolojik bir yorum yapmaz.[23] Özellikle Benjamin'in, tıpkı Baudelaire gibi, şehrin marjinallerine modernizmin kahramanları olarak baktığını biliyoruz.[24] Benjamin'in Paris pasajlarına dair yazdıklarında şehri tedavi yanlılarının mekânı gibi değil, düzen dışı olanların bir "eşik deneyimi" olarak gördüğü sezilir.[25] Nitekim Vidler de, Benjamin'in fahişeler de dahil tüm marjinallere yaklaşımının, "doktor" açısından değil, "hasta" açısından bakmak olduğunu vurguluyor.[26]

Şehrin ritmi dişidir dediğimizde, Freud'dan ziyade Simmel ve Benjamin'e yakın durduğumuzu, mekânsal korkuyu, kadınların şehirden korkusu değil de, şehrin eşiğinde duranların, aynen eşiğinde durdukları kadından korktukları gibi şehirden de korktukları biçiminde yorumlayabileceğimizi düşünüyorum. Kaldı ki Benjamin'in de cinsiyetçi vurgular yapabildiğini, *Berlin Günlüğü*'nde (*Berliner Chronik*) "sokakta herkesin gözü önünde bir fahişeye hitap etmenin neredeyse emsalsiz cazibesinden" söz edebildiğini, *Tek Yön*'deki "Kitaplar ve Fahişeler" kıyaslamasının –Gilloch'un deyimiyle–



"zevksiz ve kaba" olabildiğini biliyoruz.[27] Susan Buck-Morss, "Baudelaire fahişelik hakkında hiçbir zaman bir fahişenin bakış açısından şiir yazmamıştır," diyerek eleştirel bir tespit yapan Benjamin'in kendisinin de fahişe bakış açısıyla herhangi bir şey yazmadığını, ve Paris'e dair yazdıklarında Berlin gözlemlerine kıyasla "öteki" konumuna daha yakın dursa bile, fahişeliği ancak meta ile ilintilendirdiğini, patriyarka ile ilişkisini irdelemediğini söyler.[28]

Tekinsizlik karanlık içerir. Eşiğinde duran için kadın karanlıktır. Şehir de öyle. Nitekim güçlü, tehlikeli ve hepsinden önemlisi heyecan verici cinsellikleriyle erkeği suça yönlendiren, şehrin imgesini kendileriyle bütünleştiren ve *film noir* ile özdeşleşen *femme fatale* tiplemesi bu tekinsizliğin mükemmel örneğidir.[29] Bilimkurgu ile *film noir* türlerini iç içe geçirerek *Metropolis*'e atıfta bulunan bir yüzyıl sonu filminin, *Karanlık Şehir*'in (*Dark City*, Alex Proyas, 1998) bir yandan mekân-zaman ilişkisinin artık hareketten belleğe

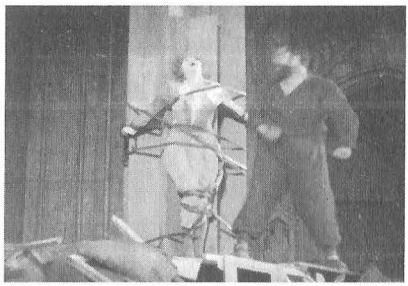




kaydığını kaygıyla yansıtırken, bir yandan geleneksel yaşama ve aileye özlem belirtmesi, başına buyruk kadından duyulan korku ile şehir korkusunun hâlâ örtüştüğünü gösterir. 20. yüzyılı bir tür "şehir distopyası" parantezine alan bu iki filmin kadına bakış tarzları arasında şaşılası bir benzerlik vardır. Şehir karanlıkla, gölge, sokaklar, şehvet ve fahişelikle, şehir dışı ise aydınlıkla, ışık, doğa, aile ve masumiyetle özdeşleştirilir.







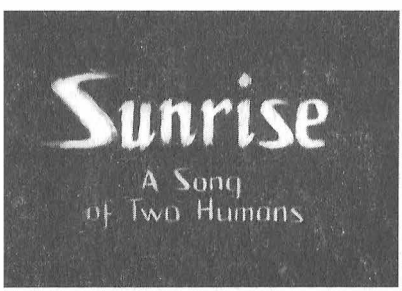


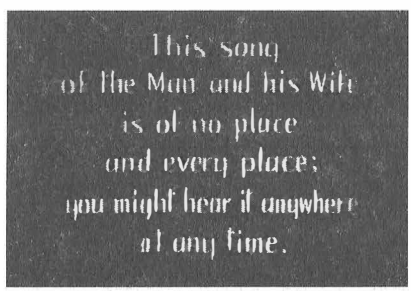
Metropolis'in sonunda kötü Maria yakılır, masum Maria kurtulup Freder'e kavuşur, aşağıdakiler ve yukarıdakiler barışır. Çok eski bir arketip olan cadılık, kadının kamusal alanda dolaşmaya başladığı metropole has ikonografiyle geri çağrılmış ve güncellenmiş olur. Ve bütün bunlar bir katedralde gerçekleşir, yani metropolün baştan çıkarıcı ritmine direnebilecek tek güç olan tanrının evinde, ulvi ve semavi olanın geleneksel mekânında.



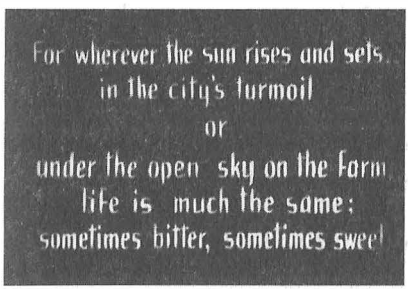


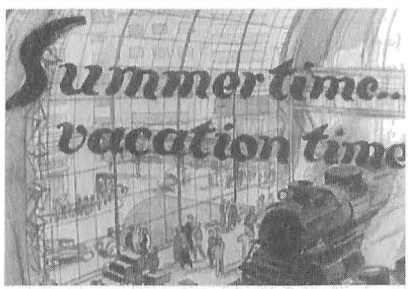
Metropolis'teki ilişkiler şeması aynı yıllarda yapılmış bir başka şehir filminde, Friedrich Murnau'nun 1927 tarihli *Gündoğumu*'nda (*Sunrise: A Song of Two Humans*) yine karşımıza çıkıyor.[30] Film yazılarla açılır. Önce şunu okuruz: "Adam ile Karısı'na ait bu şarkı, hiçbir yerde ve her yerdedir; onu herhangi bir zamanda, herhangi bir yerde duyabilirsiniz." Ardından şu yazı çıkar: "Çünkü güneşin doğduğu ve battığı her yerde, ister şehrin kargaşasında ister çiftlik hayatının berrak gökyüzü altında, hayat aşağı yukarı aynıdır; kimi zaman acı, kimi zaman tatlıdır." Peşinden "Yaz vakti, tatil vakti" ya-





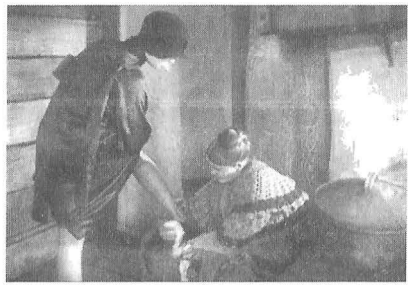
zısı çıkar ve şehirdeki istasyondan hareket eden bir trenin bir göl kenarından geçerek kırlık alanlara çıkışı ve aynı zamanda tatil beldesi olduğunu anladığımız bir köye varmasıyla hikâye açılır. Şehirden gelenler arasındaki bir kadının haftalar geçmesine rağmen köyde oyalanmaya devam ettiğini okuruz ve nihayet şehirli kadınla tanışırız.





Şehirli kadına geçmeden önce buraya kadar gördüklerimize dair birkaç noktaya dikkat çekelim. Tahmin edilebileceği gibi filmin hikâyesi, şehirli kadının evli adamı baştan çıkarması üzerine kuruludur. Filmin altbaşlığında "İki insanın şarkısı" olarak tanıtılması, şehirli kadının hem şarkının, hem de "insan" olmanın dışında tutulduğunu gösterir. Ayrıca, hikâyenin hem yer, hem de zaman olarak evrenselleştirilmesi, ailenin ezelden ebede kutsanması açısından önemlidir. Bunlar, filmin Amerikan ahlakçı anlayışına yönelik vurgularıdır. William Fox tipik bir Amerikan yapımından farklı bir film istediği için Alman ekspresyonizminin önemli yönetmeni Friedrich Murnau'yu Hollywood'a getirtmiş, ancak Murnau'nun katkısının estetik alanla sınırlı olmasını, ahlaki açıdan geleneğin dışına çıkılmamasını garantilemiştir. Nitekim, *Gündoğumu* 1927'de ilk kez verilen Akademi ödüllerinden, en iyi görüntü ve en iyi kadın oyuncu (Janet Gaynor) ödüllerinin yanı sıra, yalnızca bir kez veri-





len sanatsal başarı ödülünü de alarak sinema tarihine geçmiştir. Bu başarısında, biçimsel ve görsel açıdan getirdiği yeniliklere karşın, ahlaki açıdan muhafazakâr olmasının, hatta sinemada bir ahlaki muhafazakârlık manifestosu vermesinin de payı olsa gerek.

Konusu Herman Spermann'ın bir kısa hikâyesinden alınan ve orijinal senaryosu Carl Mayer tarafından yazılan filmin koyduğu kimi ahlaki şablonların 20. yüzyıl sinemasına damgasını vurduğunu söylemek yanlış olmaz. Mesela şehirli kadının fahişelikle de örtüşen tiplemesinde sigaranın kullanımı ve sigara dumanını üfleyişin erotik çağrışımı bu filmle kurulmuş gibidir.[31] Şehirli kadını tanıdığımız ilk sahnede, onu açık gardırobun önünde baştan çıkarıcı iç çamaşırlarıyla elbise seçmeye çalışırken ve sigara içerken görürüz. Bu sırada, evlerinde misafir kaldığı yaşlı köylü çift yoksul bir sofranın başında çorba içmektedirler. Şehirli kadın odasından çıkar ve yaşlı kadına pabuçlarını silmesini söyler. Yaşlı kadın eğilip şehirli





kadının pabucunu siler. Bütün görüntüler şehirli kadının bencilliği ve şımarıklığı üzerine kuruludur.

Bundan sonraki sekans, şehir ve kadın ilişkisinin sinemadaki karşılığını bilinçüstüne çıkarması açısından ikonografik önem taşır. Şehirli kadın evli adamla bataklıkta randevulaşmıştır. Adam randevuya gidip gitmemekte kararsızdır. Çünkü melek yüzlü karısı sofra hazırlamaktadır. Adamın sonunda hazır sofrayı bırakıp gittiğini ve karısının yumuşak ışık altında bir Rembrandt tablosu estetiğiyle masanın başına çöküp kaldığını görürüz. Köyün dedikoducu kadın





sesleri, bebekleri ve tarlayı süren öküzleriyle bu çiftin geçmişte ne kadar mutlu olduğunu anlatır. Şehirli kadın bu saadet tablosunu bozmuştur.

Adam ise şehirli kadınla mehtaplı göl kenarında buluşur, sarılıp öpüşürler. Adam ve şehirli kadının öpüşme sahnesiyle, evde kalan kadının çocuğuna sarılıp ağlaması paralel kurguyla verilir.

Şehirli kadın "Benimle şehre gel!" (*Come to the city with me!*), "Şehre gel!" (*Come to the city!*) diye üstelemektedir. Ekranda giderek büyüyen yazılardan tanık olduğumuz bu çağrılara, şehrin baştan çıkaran ışıkları, kabareler ve eğlence görüntüleri eşlik eder. Şehirli kadın adama köyden kurtulabilmek için çiftliğini satmasını ve karısını göle götürüp boğmasını önerir. Adam önce öfkelenirse de, şehirli kadının onu baştan çıkarmak için yaptığı şehvetli dans aklını başından alır ve planı kabul eder. Şehirli kadının dansıyla şehrin eğlence hayatı görüntülerinin üst üste bindirilerek ikisinin ritminin iç

içe geçtiği sahne, sinemanın şehrin şehvetine dair oluşturduğu görsel belleğin de temeli olarak okunabilir. Şehrin fettan ve baştan çıkarıcı ritmiyle bütünleşen dişilik, Havva'nın Âdem'e elmayı verip onu cennetten kovdurması hikâyesinin modern zamanlar versiyonu gibidir.





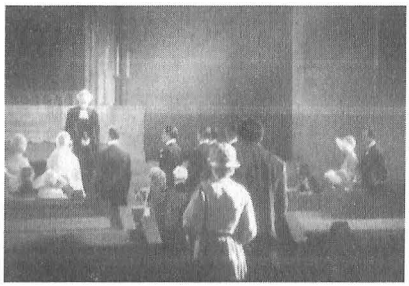


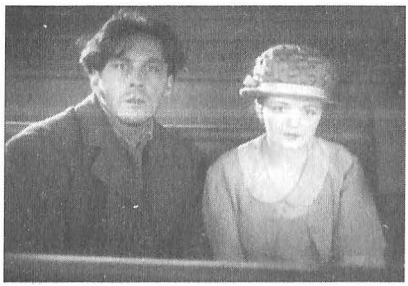
Gündoğumu filminin masum kadın-cadı kadın ikileminde, anne ve eş konumundaki masum kadın kırsal yaşamla, baştan çıkaran ve fettan olarak tanımlanan şehvetli kadın ise şehir yaşamıyla özdeşleştirilir. Adam şehirli kadının planını uygulamak üzere karısına onu gölde sandalla gezmeye götüreceğini söyler. Saf kadın kocasının iyi niyetine inanıp sevinçle hazırlanır. Çocuğu komşuya teslim edip en şık giysisini ve şapkasını giyer. Gölün ortasına vardıkların-

da adam kadını boğmak için hamle yapar. Kadının dehşetini görürüz. Sonuçta adam kadını boğmayı beceremez ve biraz vicdanının sesi biraz da şansın yardımıyla sandalı kıyıya yanaştırır. Kadın sahile çıkıp canını kurtarır ve tesadüfen oradan geçmekte olan ve yine tesadüfen şehre gitmekte olan tramvaya atlar. Adam pişmanlık içindedir, o da karısının peşinden tramvaya biner. Yol boyu kendini affettirmek için dil döker. Kadın üzgündür, kırgındır, bağışlayacak gibi değildir. Derken tramvayın şehre girdiğini görürüz.

Şehrin karmaşasının kadın ve adamın gözünden göründüğü sahne, 1920'lerin şehir filmlerine has hareket ve metropol duygusunu mükemmel bir biçimde yansıtır. Sahnede derinlik sağlamak üzere geri plandaki binalar sahte perspektifle inşa edilmiş, ve yine geri planda cüce oyuncular kullanılmış; platoda New York sokak fotoğrafçılığının belgeleme geleneğinden yararlanılmıştır. Kadın kocasına o kadar kırgındır ki, kendini bu kargaşanın ortasına atar. Ancak, vızır vızır araçların geçtiği, insanların bir yandan öbürüne koşturduğu bu ortamda yalnız ve çaresiz kalakalır. Onu şehrin acımasızlığından koruyacak olan elbette ki ezilmenin kıyısından kurtarıp kuvvetli kollarıyla sarmalayan kocası olacaktır. Adam şefkatle sarıldığı karısını bir kafeye sokar. Burası 1920'lerde Avrupa'da görebileceğimiz, ve o zaman için "modernizmin üslubu" diye tanımlanabilecek Art Deco tarzda bir mekândır. Amerikan geleneğinde olmayan bu iç mekân ile New York'u çağrıştıran dış mekân düzenlemesi filmin atmosferindeki ikilemi de yansıtır. Adam ve kadın bir masaya otururlar. Garson gelir. Fakat anlayabildiğimiz kadarıyla "kafemiz self-servistir" bilgisini verip gider. (Garsonun hem masaya gelmesi, hem de servis yapmaması da bir tür Avrupa-Amerika ikilemi olsa gerektir.) Adam gidip yiyecek getirir. Kadın hâlâ küskündür. Kabuğuna çekilmiş için için ağlamaktadır. Adam tabağı kadının önüne sürer. Kadın bir parça kek alır. Ağzına götürür ve birden hıçkırıklara boğulur.

Buradaki görselliğin, kadın-erkek ilişkilerinin köyde ve şehirdeki biçimi açısından önemi var. Köyde kadını sofra hazırlarken görmüş ve yemeği sofraya koymanın geleneksel olarak kadına düştüğünü bir kez daha kabullenmişizdir. Şehre gelişle birlikte rol da-





ğılımında bir fark olmuştur. Belli ki adam kadına ilk kez yiyecek sunmaktadır. Kadının hıçkırıklarıyla birlikte aralarındaki küskünlük erir. Adeta kadının gözyaşlarının aralarındaki ilişkiyi yıkayıp arındırmasına izin verilir. Kafeden çıkıp şehrin sokaklarında yürümeye başlarlar. Bir kilisedeki evlilik törenini görürler. İçeri girip arka sıralardan birine otururlar. Tıpkı *Metropolis*'in sonunda Freder ve Maria'nın kilisede kavuşmaları gibi, *Gündoğumu*'nda da adam ve karısı kilisede kavuşurlar ve üstlerine düşen ilahi bir ışık altında, papazın evlendirdiği çifte paralel olarak yeniden birbirlerine evlilik sözü verirler.

Kiliseden mutlulukla çıkıp sokaklarda yürümeye devam ederler. Bir fotoğrafçı görürler ve bu günü ebedileştirmek için bir fotoğraf çektirmek isterler. Fakat adamın tıraş olması gerektiğini fark ederler. Şehir dediğimiz her ihtiyacın hemen karşılanabileceği bir yerdir ve nitekim hemen yakında güzel bir berber dükkânı vardır. İçeriye saygıyla buyur edilirler. Adam bir koltuğa oturtulur. Tıraş



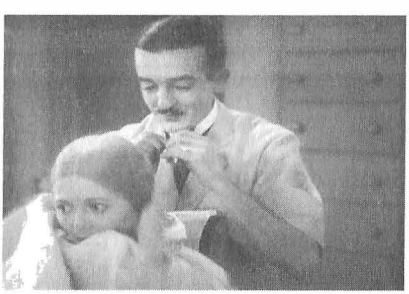






olurken acaba manikür de ister mi? Bu soruyu sorarken adamın elini işveyle avuçlarına alan manikürcü kız bize yeniden şehrin kadınlarının baştan çıkarıcı yanını hatırlatır. Fakat adam artık uslanmıştır. Elinin tersiyle manikürcüyü iter. Manikürcünün kocasına yaklaşmasını uzaktan kaygıyla izleyen karısı kocasının onu itmesiyle ferahlar, yüzü güler. Bu sırada, kadın bölümü de olan berberin bir erkek görevlisi elini kadının şapkasına atar. Şapkayı çıkarıp kadının saçlarına dokunur. Besbelli kadının saçlarına şekil vermeyi önermektedir.

Kadının saçları, filmin başından beri dikkatimizi çekecek kadar kalıp gibidir ve şapkanın altından yine o kalıp gibi, miğfer gibi, peruk gibi haliyle çıkar. Kadın, saçına erkek eli değmesinin dehşetiyle ayağa fırlayıp eliyle saçlarını korur. Bu sahne önemlidir, çünkü saçın kadın bekâreti açısından anlamının İslam'dan daha geniş bir kültürel coğrafyada bir tür arketip olarak yakın zamanlara kadar





sürdüğünü gösterir. Kadın saçına dokundurtmaz. Şapkasını kafasına geri oturtur ve kocasına sevgiyle gülümser.

Filmin bundan sonrası kadınla adamın başına şehirde gelen bin bir maceradan oluşuyor. Lunaparklar, müzikholler, içkiler, danslar ve hatta bir müzikholün mutfağında içki şişesinin başına geçip kafayı bulan ve ortalığı birbirine katan bir domuz ve domuzu yakalayıp kahraman olan adam. Adamla kadının şehir macerasında vurgulanan, onların şehre uyum sağlamaları, şehirlilerin ise küçümsemeye yeltendikleri bu iki köylünün beklenmedik marifetleriyle karşı-



laşıp onlara hayran kalmalarıdır. Derken dönme vakti gelir ve kadınla adam yine sandalla gölü geçmek, ama bu kez mutlu yuvalarına kavuşmak üzere yola koyulurlar. Ne var ki kader ağlarını örmektedir. Fırtına patlar. Sandal devrilir. Adam karısını kurtarmak üzere var gücüyle uğraşmasına rağmen kıyıya bir başına çıkar. Üzgündür, perişandır. Köyüne varıp yardım çağırır. Köylülerle birlikte karısını ararken, şehirli kadının onun karısını isteyerek öldürdüğünü sanarak yanına gelmesi adamı çileden çıkarır. Şehirli kadını boğmaya kalkar. Bu sırada adamın karısının kurtulduğu haberi gelir ve adam sevinçle şehirli kadını bırakıp karısını görmeye koşar.

Son sahnede şehirli kadın şafakla birlikte köyden ayrılırken, adam karısıyla çocuğunun yanındadır. Adamın karısı saçlarını açmıştır. Onu ilk kez dalga dalga saçlarıyla görürüz. Üzerinde evcil bir dişilik vardır. Fettanlık diyemeyeceğimiz, kocasını evde tutmak ve başka dişilerle rekabet etmek için yeterli, başka erkekleri baştan

çıkarmak için yetersiz, şehirden feyz almış, görmüş geçirmiş ama yerini evinde ve kocasının yanında bellemiş, deyim yerinde ise makbul ve evcimen bir dişiliktir bu. Hollywood'un anne-fahişe ikilemine bulduğu çözümün görsel karşılığı olan ehil bir dişilikle donanmış kadın ile kocası biraz çekingen, biraz acemi dudak dudağa öpüşme girişiminde bulunurlarken arka planda gündoğumunu görürüz.

Murnau'nun bir sonraki filmi, yine Hollywood yapımı olan *Şehirli Kız* (*City Girl*, 1930) da benzer temaları işler ve yine tatlı sona





bağlanır.[32] Minnesotalı bir çiftçinin buğday ürününü satsın diye Chicago'ya, büyük şehre yolladığı oğlu Lem orada Kate adında bir garson kıza âşık olur ve bu şehirli kızla evlenir. Minnesota'ya birlikte dönen çifti orada çetin günler beklemektedir. Kate'in bağımsız yapısı Lem'in babasını ve çiftliğin kâhyası Mac'i şaşırtır. Kate'i kabullenmek istemezler. Ancak Hollywood'un burada da devreye girdiği görülür ve çiftliktekilerin geçirdiği bir değişimle mutlu sona ulaşılır. Kadın ve erkek kişiliklerinin geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine göre şekillendirilmelerinde ve metropol hayatıyla çelişir biçimde sürdürülmelerinde 20. yüzyıl boyunca Hollywood'un belirleyici etkisi olduğunu söylemek abartı sayılmamalıdır. Ancak Hollywood'un tek suçlu olmadığını da belirtmekte yarar var.

Burada bir parantez açıp *Kameralı Adam*'a dönelim. Toplumsal cinsiyet açısından bakarsak, *Metropolis* ve *Gündoğumu* düzeyinde

olmasa da, bu filmin de kadın ve erkeği ayrı rollere büründürme anlamında önyargı taşıdığını söyleyebiliriz. Filmi ortaya çıkaranlar açısından toplumsal cinsiyet farkının gayet belirgin olduğunu görüyoruz. Kamerayı omuzlayıp demiryollarında, tramvaylarda gözüpek biçimde çekimler yapan tabii ki erkek, montaj masasının başında, sabırla, göz nuruyla, dikiş diken bir terzi özeniyle filmi kurgulayan ise tabii ki kadındır. Böylece *Kameralı Adam* daha adıyla vurguladığı gibi dünyayı keşfetmeyi gerektiren öncü kuvvet rolünü erkeğe, ona lojistik destek sağlayıp peşini toplayacak konumu ise kadına vermiştir.[33] İlk bakışta göze çarpan bu ayrımın ötesinde *Metropolis* ve *Gündoğumu* filmlerinde gördüğümüz fettan kadın kimliğinin de *Kameralı Adam*'da izini sürebiliriz. Manikür yaptıran, saçını kestiren, kısacası güzelleşme çabası içinde olan kadın, gözümüzün önünde erkekleri baştan çıkardığı için değil de, zamanını boşa harcadığı ve bu güzelleşme işini başkalarının emeğini kullanarak yaptığı için eleştirilir. Bütün şehir kalkıp işe gitmiş, bizim güzelleşme meraklısı kadınımız ancak yataktan adım atmakta, işçilerin alnından ter damlarken o elleri manikür suyunda keyif çatmaktadır. Güzel görünmek için uğraşan, ve anne, eş, emekçi kimliğinin dışında resmedilen bu kadın besbelli ki tekin değildir. 1920'li yıllar, Sovyetler Birliği'nde "kötü" ve "korkulması gereken" ile, yani burjuvalıkla özdeşleştirilen kategorinin kadınlıkla tanımlanması ve kadının bir tekinsizlik kaynağı olarak sunulması, örtük de olsa algılanabilir bir mesajdır.

Vertov'da dolaylı olarak gündeme gelen, kameranın "adam"ın bakış açısını oluşturmasıyla anlam kazanan kadın tekinsizliği, Lang ve Murnau'da ana tema olarak vurgulanır ve şehrin tekinsizliğiyle özdeşleştirilir. *Metropolis*'te simgesel olarak ikiye bölündüğünü gördüğümüz bakire ile cadı *Gündoğumu* filminde eş/anne ve şehirli kadın ikileminde karşımıza çıkar. Her iki filmde de şehir ve kadın şehvetin, karanlığın ve tehlikenin kaynağıdır. Bu da bizi bu bölümün son önermesi olan "Şehrin şehveti tehlikelidir" fikrine getiriyor.

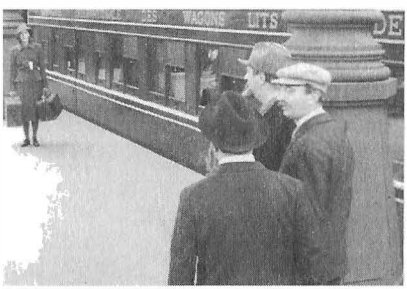
Şehrin şehveti tehlikelidir

Şehrin şehvetine dair ilgi çekici saptamalardan birisi, Marshall Berman'ın Benjamin'le ilgili gözlemidir. Berman, kendi çalışmasının "bazı farklı unsurlar ve bileşimler" bulmuş olmasına karşın tümüyle Benjamin'in açtığı damardan beslendiğini söylerken, bir filmi örnek verir. Bu film, Ernst Lubitsch'in senaristi ve yönetmeni olduğu, ama daha çok baş kadın oyuncusu Greta Garbo'nun canlandırdığı karakterle anılan 1939 yapımı *Ninotchka*'dır. Berman, Lubitsch'in de Benjamin gibi Berlin Yahudi burjuvalarının dünyasından geldiğini, onun da sola yakınlık duyduğunu söyler. Benjamin'in ise aynen Ninotchka gibi, karşı konulmaz bir şekilde hayranlık duyduğu Paris'in parlak ışıkları, güzel kadınları, moda dünyası, lüksü, parıltısı ve ışıltısıyla, "tüm bu parıltılı dünyanın çökmüş, boş, içeriksiz, ruhsuz, proletaryayı ezici, tarih tarafından mahkûm edilmiş olduğunu" hatırlatan Marksist vicdanı arasında kaldığını anlatır.[34] Baudelaire ile Marx arasındaki derin yakınlığı fark eden ilk kişinin muhtemelen Walter Benjamin olması bu çelişkiyle anlam kazanır. Berman, Baudelaire'in gerek *Modern Hayatın Ressamı*'nda gerekse *Paris Sıkıntısı*'nda dile getirdiği "kutsallığın yokedilişi" temasının *Komünist Manifesto*'nun tinsel dünyasıyla örtüştüğünü, ancak Baudelaire'de duyguların trajik ve kahramanca olmaktan çok, melankolik ve romantik yanının ağır bastığını ve ölçeğin de anıtsal değil, gündelik olduğunu vurgular.[35]

Berman'a göre, modern benliğin modern şehirle tümüyle kaynaşmasıyla ona tümüyle yabancılaşması arasındaki gerilimi Greta Garbo'nun canlandırdığı *Ninotchka* ile anlatan dramatik yapı Benjamin'in çelişkisini de yansıtır: Benjamin de "Paris tutkusundan korunabilmek için art arda ideolojik açıklamalar sıralar – ama dönüp bulvara ya da şehrin ışıklarına son bir kez bakmadan edemez; kurtarılmak istemektedir, ama henüz değil." Berman, sayfalar boyunca ortaya serilen bu iç çelişkilerin, Benjamin'in yapıtına ışıltılı bir enerji ve karşı konulmaz bir çekicilik kazandırdığını söyledikten

sonra, kendi çalışmasını da "drama olarak daha az etkileyici" olsa bile aynı çizgide değerlendirir.[36]

Berman'ın yorumunda eksik kalan, şehrin şehvetinin dişilikle tanımlanmış olmasıdır. Özellikle *film noir* türünde öne çıkan bu özelliğin 1940'ların savaş dönemi politikalarıyla ilintili olduğu, kadın işgücünün önce üretime çekilmesi, sonra yeniden aileye döndürülmesi gibi rol tanımlarından kaynaklandığı ileri sürülmüştür.[37] Ancak, şehrin şehvetine dair tekinsizliğin ikonografik ifadesi olan *femme fatale* tiplemesinin 1920'lerdeki şehir filmleriyle başladığını





da göz ardı etmemek gerekir. Nitekim Marlene Dietrich'li *Mavi Melek* (*Der Blaue Engel*, Josef von Sternberg) 1930, Muhsin Ertuğrul'un *Şehvet Kurbanı*'na kaynak olan film (*The Way of All Flesh*, Victor Flemming) ise 1927 tarihlidir. 1940'larda yapılan *film noir* filmlerinin gözde konusu olan orta yaşlı, ağırbaşlı bir akademisyen ya da muhasebecinin karanlık şehrin fettan kadınınca baştan çıkarılıp felakete sürüklenmesi teması 1920'lerin sonlarına tarihlenebilir.

Ernst Lubitsch'in 1939 tarihli *Ninotchka* filminin hikâyesi ise, şehrin şehvetini kadını da baştan çıkaracak biçimde tasvir etmesi açısından ayrıksı bir örnektir. Hem Moskova ile özdeşleştirilen komünizme, hem de Paris ile simgelenen kapitalizme eleştiri içeren, bir tür romantik komedi olarak görebileceğimiz film, çarlık mücevherlerini Sovyet Hükümeti adına satmak üzere Paris'e gelen Komünist Parti üyesi üç erkeğin macerasıyla başlar. Hükümetlerinin onurunu korumak için lüks bir otele yerleşen üç kafadar, kısa sürede

şehrin büyüsüne kapılırlar. Onları denetlemek ve hizaya getirmek üzere Moskova'dan bir parti komiseri yollanır.

Komiser yoldaşın Nina adlı bir kadın olması işleri karıştıracaktır. Moskova'dan Paris'e ilk geldiğinde tayyörlü, erkeksi ve sert tavırlı olan, "aşk, biyolojik bir gerekliliğin romantik adıdır," diyen Nina bir süre sonra Paris'in büyüsüne kapılır. Yeni tanıştığı bir erkeğin davetini kabul eder. Vitrinde görüp başlangıçta komik bulduğu tuhaf bir modernist şapkayı denemek ister. Beğenileceğini düşünerek aynı erkeğin evine bu şapkayla gider. Giderek partiyi ve sorum-





luluklarını unutacaktır. Dekolte bir tuvalet giyip şampanyalar içince gece yarısına doğru "Ninotchka" kimliğine bürünecek, "Saatin bir kolu diğerine kavuşurken, Paris'in bir yarısı, öbür yarısıyla sevişiyor" diyen sevgilisinin kollarında şehrin şehvetine kapılıp mücevherleri çaldıracaktır.

Utanç içinde Moskova'ya dönen, ancak Fransız sevgilisini bir türlü unutamayan Nina'nın hikâyesi, üç kafadarın devreye girmesiyle beklenmedik bir biçimde İstanbul'da mutlu sona bağlanır: Ninotchka'yı Paris'te baştan çıkaran ama ülkesine geri dönmesini engelleyemeyen sevgilisi onu sürprizli bir biçimde İstanbul'a getirmiştir. Böylece "modernizmin" başşehri olmayan, Doğu'ya daha yakın olduğu için kapitalizmle özdeşleşmemiş ve bu bakımdan belki daha masum bir şehir olan İstanbul'da kavuşurlar.

İstanbul'da gördüğümüzde Nina, ne Moskova'dan Paris'e ilk geldiği zamanki gibi erkeksi, ne de gece yarısı Paris'indeki gibi şeh-

vetlidir. Ehlileşmiş kadın görüntüsü veren bir "eş" yumuşaklığına bürünmüştür. Sonuçta, *Ninotchka*'da Greta Garbo'nun çizdiği erkeksi-vamp-eş şeklindeki üçlü kadın profili ile, *Metropolis*'te Brigitte Helm'in çizdiği üçlü bire bir örtüşür: Bakire-cadı-eş kadın. Aynı şemayı, *Gündoğumu*'nun kadın tiplerine de uygulayabiliriz. Tek fark, *Gündoğumu*'ndaki vamp tiplemesinin, farklı bir oyuncunun canlandırdığı şehirli kadın tarafından üstlenilmiş olmasıdır.

Ninotchka örneğinin gösterdiği gibi, modern şehrin tehlikeli ve baştan çıkarıcı yanı, hem kadını hem de erkeği büyüleyen, kutsal





değerleri tehdit eden ritmi ve temposu, yalnızca Hollywood'un değil, kendini sol ve Marksist olarak tanımlayan eğilimlerin de üzerinde uzlaştığı bir tema gibi görünür. Sonuçta romantik aşk görüntüsü altında evliliğin kutsandığına tanık oluruz.

Ailenin savunulması amacıyla şehrin tehlikesinin lanetlenmesi tavrı, Muhsin Ertuğrul'un *Şehvet Kurbanı* (1940) filmiyle adeta bir ders kitabı sesi kazanır. Film Türkiye'de 1928 yılında *Şehvet Kurbanı* adıyla gösterilen Victor Flemming'in 1927 yapımı *The Way of All Flesh* filminden aktarılmıştır.[38] Muhsin Ertuğrul'un 1917'de Sedat Simavi'nin çektiği *Pençe* filmini, kadın kahramanın birden fazla erkekle ilişkiye girmesi nedeniyle "Her Türk vatandaşını utandırdı," diye kınadığı aktarılır.[39] Ertuğrul'un, *Şehvet Kurbanı*'nda aynı ahlakçı tavrını sürdürmekle birlikte, "bir Türk kadınını" vamp kadın kimliğiyle göstermesi bu açıdan bir yenilik olsa gerek.

Filmin ilk görüntüleri, Türkiye İş Bankası kumbarasından bir

saat ve Dış Ticaret Bankası levhasıdır. Böylece filme 1930'ların iklimiyle girmiş oluruz. Adının Ahmet Barksever olduğunu ancak filmin sonunda öğreneceğimiz kahramanımız bu bankanın baş veznedarıdır. Bu karakteri, aynı zamanda filmin yönetmeni olan Muhsin Ertuğrul canlandırmaktadır. Ahmet Bey, her haliyle nizam ve intizam telkin ederek mesai bitiminde işinden çıkar, elinde çantası evine gider. Yol üzerinde saat ayarı yapanlardan kahramanımızın dakikliğine dair yorumlar duyarız.

Bu arada iki katlı, salonu piyanolu, sıcak aile yuvasında sofra hazırlanmış, eş şık bir biçimde giyinip makyajını yapmış, büyüğü 16-17 yaşlarındaki erkek, küçüğü 12-13 yaşlarındaki kız iki evlat sabırsızlıkla babalarını beklemektedirler. Salon saatinin akrep ve yelkovanı bir dikey çizgi oluşturmaya yaklaştıkça evdeki heyecan artar. Anlarız ki baba, her akşam saat tam 6'da eve gelmektedir. O akşam da saatin 6'yı haber veren sesiyle kapının çalınışı aynı anda duyulur. En önde şımarıkça cıvıldayan kız, hemen ardından ağırbaşlı erkek evlat ve peşlerinden ailesiyle gurur duyan mutlu eş kapıya koşarlar. Ahmet Bey kocaman kızını küçük bir çocuk gibi kucaklayarak kız çocuk-baba ilişkisine dair biraz sakil –kızın ayakları yere değer, Muhsin Ertuğrul'un kucağındaki ağırlığı zor taşıdığı hissedilir– fakat ikonografik bir görüntü çizerler.

Baba-kız ilişkisi, babanın kızına sofrada "Yavrum dikkat et çorba sıcak, ağzını yakma," derkenki korumacılığıyla ve yemekten sonra kızın matematik ödevine yardım ederken söylediği sözlerle vurgulanır: "Bugün dünyada her saadet yanılmayan hesaplara dayanır." Bu söz Cumhuriyet ideolojisinin de özlemini yansıtır. Bu arada oğlan çocuk keman çalmaya başlamıştır. Baba, büyülenmiş gibi başını matematik ödevinden kemana doğru çevirir. Anne cilveli bir eda ve biraz da ilgi bekleme tavrıyla, "İntizamı, hesabı ne çabuk unuttun," der ama adam hiç yüz vermez. Eliyle "sus" diye işaret eder. Böylece aile üyeleriyle birlikte biz seyirciler de, sanatın hesaptan bile yüce olduğunu öğreniriz. Kadın bulamadığı doğrudan ilgiyi dolaylı edinebilme gayretkeşliğiyle adama yavaşça sokulur, yan yana oğullarının çaldığı parçayı dinlerler. Puccini'nin *Madam Butterfly* operasından ayrılık aryasıdır.

Ertesi gün çocukları okula yollarken bir eksikleri olmasın diye onların çantalarını kontrol eden Ahmet Bey "Bugün cumartesi, okulunuz öğleye kadar, sonra sizi sinemaya götüreceğim," diye onlara vaatte bulunur. Böylece hafta sonlarını da çocuklarına ayırdığını öğreniriz. Ahmet Bey'i tekrar işinde gördüğümüzde, geç kalan bir memurla ilgili kızgınlığına tanık oluruz. Diğer memurlar aralarında "Geç kalmayı, hiçbir şeyi hoş görmüyor," diye konuşurlar. Vezne camlarındaki İhap Hulusi grafikleri dönemin atmosferini çizer. Bu arada, Ahmet Bey'in bir tahsilat için Adana'ya gitmesi gerektiğini öğreniriz. Ailesi onu Haydarpaşa Garı'ndan yolcu eder. Tren yola çıkar.

Bir istasyonda trene binen kadın (Cahide Sonku) karşısına oturur ama Ahmet Bey hesaplarına gömülmüştür, kadını fark etmez bile. Bir sigara yakar. Kadın da ister. Ahmet Bey dalgınca sigarayı verir, yakmayı unutur. İşine devam eder. Kadın ateş ister ve dumanı üflerken sorar: "Karınca duası gibi rakamlar, rakamlar... Profesör müsünüz?" Adam, "Sakalımdan ötürü öyle sordunuz. Hayır, profesör değilim, veznedarım," diye cevaplar. Kadın bu süreçte hep gizlice gülümsemekte, ben seni nasıl olsa ağıma düşürürüm ifadesiyle adama bakmaktadır. Yere bir şey düşürür. Adam eğilip alırken kadının bacaklarına bakar, nihayet kadının farkına varmıştır. Kadın planını uygulamaya girişir. Uykuya dalmış gibi yapar. Sıcak basmış gibi, yakasını bağrını açar. Eliyle göğsünü avuçlar, yüzünde hep o tuhaf gülümseme. "Güzel rüyalar görüyorsunuz galiba!" der adam. Haritada trenin Eskişehir'i geçtiğini görürüz. Bu sırada adamla kadın ahbap olmuş, karşılıklı yemek yemektedirler. Kadın içki ikram etmek ister, adam "Gençliğimde bira içerdim, şimdi nadirattan rakı içiyorum, o da bir kadeh!" diyerek çekingen bir tavırla ikramı kabul eder. O da kadına şeftali ikram eder. Kadın şeftaliyi haz alarak ısırır, kabuğuyla yer. "Şeftalinin vitamini kabuklarındaymış," der.

Sonraki sahnede artık Adana'ya varılmıştır. Adam tuzağa düşürülmüş, bara götürülmüştür. İçinde tahsil ettiği paranın olduğunu tahmin ettiğimiz çantayı kucağında sıkı sıkı tutar. Kadınla ortak çalıştıklarını anladığımız iki sahtekâr tipli adamın dışında, piyanoda sakallı ve bitkin bir başka adam, bir de yorgun sigara satıcısı vardır.

Sahnedeki şarkıcı Fransızca bir şarkı (J'attendrai) söylemektedir. Bu arada kadının üzerinde şeffaf, bütün hatlarını gösteren bir elbise vardır ve aynen trende yaptığı gibi, yere bir şey düşürüp adamdan almasını ister. Adam yere eğildiğinde gözünü kadının bacaklarından alamaz. Hem piyanodaki adam, hem de sigara satıcısı veznedara yarı öfkeli, yarı acıyarak bakarlar. Onu uyarmaya çalışan bir halleri de vardır, ama veznedarın uyarılara aldıracak hali yoktur. Zaten kadın veznedara sürekli içki içirmektedir.





Derken kadın son darbeyi indirmek üzere, adamla onun için bir şarkı söylemeyi teklif eder. Ayağını sandalyeye, kolunu da dizine dayayıp, Marlene Dietrich'in *Mavi Melek* filmindeki ikonografisini hatırlatan ve Cahide Sonku'yu da bir *femme fatale* ikonuna dönüştürecek olan ünlü imgesiyle şarkıya başlar. Söylediği de –tesadüf bu ya– veznedarın oğlunun kemanla çaldığı *Madam Butterfly* aryasının ta kendisidir. Barda bir opera parçası söylenmesinin tuhaflığı, herhalde o yılların müzik atmosferini yansıtmak için kullanılabilecek en canlı imgelerden biridir. Unutmayalım ki 1930'lu

yıllar "Garbiyatçı fantazinin" yeniden üretiminde müziğin politik kullanımı açısından önemlidir.[40]

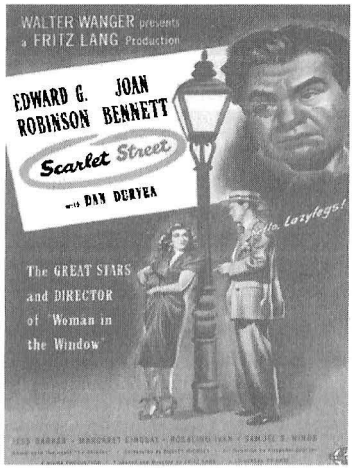
Kadın adamın iyice tav olduğuna kanaat getirdiği için biraz hava almak ister. Adam sarhoştur ama vazife aşkıyla hâlâ elindeki para çantasına sarılmaktadır. Kadınla birlikte dışarı çıkarlar. Tren rayları boyunca yürümeye başlarlar. Adam rayları gösterir: "Şu raylara bak. Bir yere takılmadan böyle dümdüz giderler," der. Buradaki metafor açıktır. Raylar modernizmin ve aklın taşıyıcısıdır. Adam aklın yolundan saptığı için başının belaya gireceğini sezmiş gibidir, ancak kendini kurtarmaya gücü yetmez. Kadının işbirlikçilerinden birisi arkadan yaklaşır ve kafasına vurarak adamı bayıltır. Diğer iki sahtekâr yetişip para çantasını alırlar ve kadınla birlikte uzaklaşırlar. Bu sırada, adamın kafasına vuran serseri kılıklı tip, baygın adamın elbiselerini almak ister. Ceketin cebinden çıkan fotoğrafta adam ve iki çocuğu birlikte görünürler. Serseri tip kendi ceketini baygın adama giydirir. Bu sırada adam ayılır. Boğuşmaya başlarlar. Ve trenin geldiğini görürüz. Boğuşma sırasında serseri trenin altında kalır, kahramanımız kurtulur ve ezilenin veznedar olduğu sanılarak gazetelerde, "Tahsil ettiği paraları soyguncuların kaptırmamak için mücadele eden Dış Tecim Bankası Başveznedarı VAZİFE KURBANI" şeklinde haberler çıkar.

Adam, sonraki günlerde üstü başı paramparça, çöplerden topladıklarıyla karnını doyururken, bu haberi yırtık bir gazete parçasından okur. Şehre dönüp barı ve kadını bulur. Adamın kurtulmuş olması, üstelik onlardan şüphelenmemesi kadını ve suç ortaklarını şaşırtır. Adamı oturtup karnını doyururlar, içki verirler, teselli ederler. Kadın yine fettanlığını kullanıp adamı yoldan çıkarır: "Hep benim yüzümden geldi bu işler başınıza. Bana kızıyor musunuz, yoksa beni hâlâ biraz olsun seviyor musunuz?" Adamın çocuksu bir saflıkla, kadının ise şeytani bir şuhlukla tanımlanmış olması, adamın aynada kendi yüzüne tükürmesine rağmen kadının çekim alanından çıkamayışı Cahide Sonku'nun canlandırdığı vamp kadın tipinde *Gündoğumu*'ndaki şehirli kadın imgesini çağrıştırır. Tıpkı *Gündoğumu*'ndaki masum eşin sofra başına çökmüş boynu bükük hali gibi, veznedarın geride kalan eşi de adamın fotoğrafına bakarak ağlar.

Kızı babasının çerçeveli resmine sarılıp perişan olur. Heyhat, veznedar sakalını da kesmiş, adeta başka bir adam olmuştur; artık geriye dönüş umudu yoktur. Akşamları saat altıda saatin çalmasına dayanamayan oğlu evdeki salon saatini tam altıda durdurur.

Takvim üzerinden zamanın geçmesine tanık oluruz. Tam on üç yıl geçer. Sene 1927'den 1940'a varır. Bu arada kadın çoktan başka adamları baştan çıkarmaya girişmiş; Ahmet Bey, bir zamanlar sigara satan öbür zavallının düştüğü duruma düşmüştür. Ekranda şu yazıyı okuruz: "Ve o daha 13 sene bacaklarını sürüyerek yeryüzünde dolaştı." Adam nihayet geri dönmeye karar verir. Tahta sıralı bir tren kompartımanında, üçüncü mevkide yolculuk ederken on üç yıl önceki halini ve o zaman karşısına oturan kadını hayal eder.

İstanbul'a vardığında yolu kendi mezarına uğrar ve mezar taşında şu yazıyı okuruz: VAZİFE KURBANI AHMET BARKSEVER 1888-1927. Bu arada, Fotoşehir fotoğrafçısının vitrininde ünlü bir keman virtüözü olan oğlunun konser vereceğini öğrenir. "Hilal-i Ahmer yararına Suavi büyük Konseri" afişinin yanına, bir zamanlar cüzdanında taşıdığı, kızı ve oğluyla çekilmiş fotoğrafı da konmuştur. Adam, oğlunun tesadüfen tam o geceye denk gelen konserine bilet almak üzere konser salonunun kapısına gider. Gişenin önündeki kalabalık içeriye girebilmek için birbirini ezmektedir. Konuşmalar arasından şunları duyarız: "Tam vaktinde başlar mı?" "Üstat yalnızca kemanıyla değil, nizam ve intizamıyla da meşhurdur." Böylece, babasının özelliklerinin oğulda sürdüğünü anlamış oluruz. Konser başladığında, karısı ve kızı yukarıda locada, adam ise aşağıda salondadır. Konser bitiminde alkışların dinmemesi üzerine Suavi seyirciyi selamlar. Bis parçası olarak "Şimdi size babamın en çok sevdiği parçayı çalacağım," der ve yine *Madam Butterfly* aryasını çalar. Oğul parçayı çalarken hem adam, hem de karısı ayrı ayrı anılarına dönerler, her ikisi de ağlar. Kesme ve paralel kurguyla geçmişe gider, mutlu evlilik anılarını biz de paylaşmış oluruz. Etraftan "Rahmetli babası sağ olmalıydı da görmeliydi bu günleri!" sözleri duyulur. Konser çıkışında adam kapıda oğlunu bekler. Lakin annesi ve kız kardeşiyle kendisini bekleyen şoförlü otomobile yönelen Suavi babasına dikkat etmez, onu dilenci sanarak avucuna bozuk para sıkıştırır.

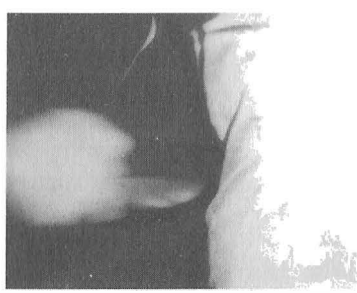




Ekranda şu yazı belirir: ... NİHAYET BİR KURBAN BAYRAMI GECESİ. Suavi, kız kardeşi ve annesi sofra başında yemek yerlerken dışarıdan köpek havlaması duyulur. Suavi kontrol etmek için çıkar. Hırpani kılıklı bir adamla geri döner. Babasıdır bu. Ama hiçbiri onu tanımaz. Adama yemek verirler. Yemekten sonra oğlu yine o parçayı çalar. Ailenin tavırlarından babayı gerçekten tanımadıkları mı, yoksa bir hayali bozmamak için rol olarak tanımamış gibi yapmayı mı sürdürdükleri belirsiz hale gelir. Adam 6'da durdurulmuş saate bakar. Çıkıp gider. Evin önü ıssız, karlı bir yere dönüşmüştür. Adam karlara bata çıka uzaklaşır.

Fritz Lang'ın 1940'lı yıllarda peş peşe yaptığı *film noir* örnekleri arasında *Penceredeki Kadın* (*The Woman in the Window*, 1944) ve *Kırmızı Sokak* (*Scarlet Street*, 1945) orta yaşlı mazbut adamları baştan çıkaran *femme fatale* karakterleriyle *Şehvet Kurbanı* temasını işlemeyi sürdürürler. Her ikisinde de Edward G. Robinson'ın canlandırdığı karakter kurban olarak çizilir. *Kırmızı Sokak* filminin sonundaki karlı sahne de dahil olmak üzere birçok motif 1927 tarihli *Şehvet Kurbanı*'ndan 1940'ta yapılan Muhsin Ertuğrul uyarlamasını ve yine aynı yıl Louis King'in yönettiği bir diğer *Şehvet Kurbanı* filmini hatırlatır.[41] Bu üç filmde de kurban muhasebecidir, son

derece dakiktir, vazifesine düşkündür. *Penceredeki Kadın*'da muhasebeci çalıştığı şirkette 25. yılını doldurduğunda, vazifesine bağlılığın göstergesi olarak kendisine değerli bir cep saati hediye edilir. Zamanı şaşırmasına, metropolün ritmi dışına düşmesine neden olan, bir gece karanlık sokakta, yağmur altında rastladığı bir kadındır. Adam felakete sürüklenip her şeyini yitirdikten sonra filmin sonunda bu kadının portresini görürüz. *Film noir* örneklerinde sıkça rastladığımız bir başka motif de budur: *Femme fatale* imgesinin çerçevelenmesi, kontrol altına alınması, tehdit olmaktan çıkarılması.



"Şehrin Zamanı" bölümünde sözünü ettiğimiz filmleri topluca düşünecek olursak, saat kavramının çoğunda sezilen ortak bir tema olduğunu görürüz. Simmel'in yüzyıl başında vurguladığı metropol ile saatin iç içeliği, kadının erkek gözünde ikiye bölünmüş kimliğiyle iç içe geçer. "Şehirli kadın" genelde fettan ve şehvetlidir. Felakete yol açar. Zamanın ritminin akşamadan sürmesi, bu kadının yok edilmesine ya da kontrol altına alınmasına bağlıdır.





Taşra Öğrencisi

Haydarpaşa Garı'nı şehrin sıkıntılı eşiği olarak hatırlarım. Bana Ankara'daki okulumdan İstanbul için özel olarak verilen öğrenci pasosunun kullanıma girdiği yer. 1950'li yılların sonu olmalı. Önümüzde bavulları taşıyan bir hamal, garın kapısından çıkıyoruz. Babam başını kaldırıp binanın denize bakan cephesindeki saat ile kol saatinin ayarını kontrol ediyor, saat sabahın dokuzu. Bir gece önce saat sekizde bindiğimize göre yataklı trenle 13 saatte gelmişiz. Annemle babamın ellerinde çantalar, kardeşimle ben çantaların sapına tutunmuşuz, merdivenleri denize doğru yavaş yavaş iniyoruz. Şimdi vapur bileti alınacak, iki tam bir paso. Kardeşime henüz bilet gerekmiyor. Ben pasomu göstereceğim. Gişe memuru yüzüme bakacak. Yeşil pasoya yapıştırılmış fotoğrafımın üzerindeki çapraz damga yüzüme de basılmış gibi olacak: "Taşra Öğrencisi".

Vapura binince babam bavullarla aşağıda kalacak. Annem beni ve kardeşimi alıp yukarıya çıkacak, lüks mevkiye oturacağız. Çay içeceğiz: Vapur çayı. Vapur çayını satan adam "Çay, çay, taze çay, demli çay" diye seslenerek gelecek. Bizim oturduğumuz, vapurun kıçındaki bölüme çıkarken sesinin tonunu değiştirip, "Çayınız!" diyecek. Neden? Çünkü kibar insanlar tanımadıklarına "Siz" diye hitap ederlermiş. Zaten burada otururken biz de "bavul" yerine "valiz" diyeceğiz. Annem, 1935'te tam benim yaşımdayken, daha ilkokul üçe giderken terk etmek zorunda kaldığı şehrine, unuttuğu dilini

hatırlar gibi, uzaktaki kibar bir sevgiliye kavuşur gibi kavuşacak.

1935'te dedem Sümerbank'ı kuran Nurullah Sümer tarafından muhaberat müdürü olarak Ankara'ya davet edilince, annemin ütopyası, kaybedilmiş cenneti, nenesiyle geçen Yeşilköy'deki mutlu çocukluğu sona eriyor. Ulus'un Işıklar Caddesi'nde, babaannenin oturduğu Himaye-i Etfal Apartmanı'na yakın olsun diye tutulan bir apartman dairesinde yeni bir hayat başlıyor. Annemin gönlü hep o eski hayatta, vapurlu, tramvaylı, banliyö trenli İstanbul'da kalıyor. Hat boyunun otları ve istasyon duvarlarının taşları arasından fırlamış incir ağaçları gözünde tütüyor.

Ama annem evlenip Ankara'da kalacak. Beni doğuracak. Hemen ardından dedem, anneannem ve dayılarım İstanbul'a geri taşınacaklar. Önce Kireçburnu, sonra Levent. 1960'lı yılların sonunda dedem evin bodrumunu kendisi için bir sığınağa çevirecek. "Şehrin kalabalığı ve sokağın gürültüsü" oraya kadar sızacak olursa, duvardan kılıcını kapıp sokağa fırlayacak. Mahalledeki adının "kılıçlı amca" olduğunu 1988'de *Uçurtmayı Vurmasınlar* filmi çekilirken tanıdığım Güzin Özipek'ten öğreneceğim: Meğer onlar da Beyaz Karanfil sokakta otururlarmış ve dedemlere komşuymuşlar. Duvarında Abdülhamid portresi asılı olan, Osmanlı hayranı ve tasavvufa meraklı dedem, artık dışarıya pek ender çıktığı ve otobüslere asla binmediği o yıllarda, İstanbul'u "taşranın istilasından ve ayaktakımından" korumak için sokaktakileri kılıçla kovalarmış.

Tıpkı Haydarpaşa Garı'nın merdivenleri gibi Levent'teki bodrumun da bir tür eşik olduğunu bu bölümü yazarken düşündüm.

ŞEHRİN EŞİĞİ

Siyah-beyaz Yeşilçam filmlerinde İstanbul'un eşiği Haydarpaşa Garı'nın denize inen merdivenleridir. Taşradan trenle gelenler garın iskeleye açılan heybetli kapısından çıkarlar, ve karşılarında sere serpe yatan şehre şaşkınlıkla, ürkerek bakarlar. Sonra arkalarına dönüp başlarını binanın cephesi boyunca gökyüzüne kaldırır ve saati görürler. Geldikleri yerle buranın saati birbirini tutuyor mu diye meraka düşmüş gibidirler. Burada zaman başka bir ritme göre akıyor olmalıdır. Korku ile hayranlık, geride kalanla varacakları yer, az öncesiyle biraz sonrası arası tekinsiz, ikircikli bir an yaşanır. İşte o an, şehrin eşiğidir.

Şehrin eşiğinde olma duygusunu Benjamin'e referansla tanımlıyorum. Benjamin Pasajlar Projesi'nin fahişelik ve kumarbazlıkla ilgili bölümünde eşik tecrübesi dediği geçiş durumunu modern hayatla ilişkilendiriyor. Doğum, ölüm, ergenlik, evlilik gibi geçiş durumlarına dair törenlerin modern hayatla birlikte önemini giderek yitirmesinden ve bu yüzden "eşik tecrübeleri açısından yoksullaşmamızdan" söz ederken, bize kalan neredeyse tek eşik tecrübesinin uyumak (ve uyanmak) olduğunu söylüyor. Eşik sözcüğünün Almanca karşılığını, *Schwelle*, "dönüşüm, geçiş, dalga hareketi" gibi mekânsal çağrışımlarıyla irdeleyerek, 19. yüzyıl Paris pasajlarında yaşanan ve o sürekli hareket halindeki akışkan hayatı, uykuyla uyanıklık arasındaki geçişe benzetiyor: Ne sokak ne ev, ne içerisi ne dışarısı, o zamana kadar tanımlanmış mekânlardan hiçbirine benzemeyen, üstelik hareketli bir mekân, yani bir mekân-zaman.

Benjamin, fahişelerin, dükkânlarında eldiven ve şapka satan

her yaştan kadın satıcıların, kadın kılığındakilerin ve başka marjinal tiplerin mekânı olan, "dişiliğin her türüyle bezeli" pasajları bir tür "eşik tecrübesi" gibi gördüğünü söylerken şöyle diyor: "Fahişeler (...) bu rüya kapılarının eşiklerini severler. Eşik '*schwelle*' sınırdan dikkatle ayrılmalıdır. Eşik bir bölgedir. Dönüşüm, geçiş, dalga hareketi, *schwellen* sözcüğü bunların tümünü içerir, ve etimoloji bu anlamları göz ardı etmemelidir. (...) [Rüya Evi]"[1] Eşik sözcüğünün dalga hareketi ve kabarmayla bu biçimde ilintilendirilmesi bir aşırılık çağrışımı da yapıyor. Fahiş sözcüğünün aşırılıkla ilgisini düşünelim; fuhuş ve fahişenin fahişten türediğini hatırlayalım. Sözcüklerin etimolojisi açısından bu bağlantıları zihnimize not düşmekte fayda var.

Ahmet Hamdi Tanpınar da *Beş Şehir*'de "eşik" kavramını "yüzyıldır eşiğinde başımızı kaşıyarak durduğumuz bir medeniyeti" nihayet kabul edişimizle ilintilendirir ve 1850'den itibaren zaten değişen İstanbul'un, 1908-23 arası tamamen başka bir şekle bürünüşünü kederle anlatırken, Baudelaire'in "bir şehrin ne yazık ki bir faninin yüreğinden daha hızla değiştiğine" dair sözlerini anar.[2] Benjamin gibi Tanpınar da şehrin değişmesindeki hüznün ifadesini Baudelaire'de aramıştır.

Benjamin ve Tanpınar yalnızca tutkuyla bağlı oldukları şehirlerin modern yaşamın eşiğinde uğradığı değişim karşısında düştükleri ikilemlerle değil, o ikilemleri çözmeye kalkmaktansa onlarla yaşamayı seçmiş olmalarıyla da benzeşiyorlar.[3] Birisi Paris'in, öbürü İstanbul'un eşiğindeki o tekinsiz bölgede kalmayı bilerek seçmiş gibidirler. Sanki eşiği atlamak, bütün saatlerin birbirine ayarlı olduğu, her şeyin tıkır tıkır işlediği, amaçsız gezmelerin, aylak dolaşmaların hoş karşılanmadığı, Ahmet Hamdi'nin *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde hicvettiği o modern yaşama dahil olmak anlamına gelecektir.

Benjamin'in Baudelaire'e referansla kullandığı *Flâneur* kavramına kattığı boyut da onun eşikte olmayı yerleşikliğe tercih ettiğini sezdirir: "*Flâneur*, henüz gerek büyük kentin, gerekse burjuva sınıfının eşiğindedir. Henüz bunlardan herhangi birine yenik düşmüş değildir. Hiçbirine yerleşmiş değildir."[4] Benjamin'in Amerika'ya

gitmemek için ayak direyişi, mekânın harekete dönüştüğü ve şimdinin yaşandığı New York yerine geçmişin tortusunun biriktiği ve zamanın mekânsallaştığı Paris'te kalmayı seçişi, yaklaşan Nazi işgali tehlikesine karşın mümkün olan son âna kadar direnişi ve sonunda sınırda kalışı, son bakışta aşkla geçen bir ömrün bir tür sonsuz eşik tecrübesine benzetilemez mi?[5]

Eşik duygusu üzerine düşüncelerini ve ikilemlerini bildiğimiz Benjamin ve Tanpınar'dan esinlenerek, şöyle bir soru sormak istiyorum: Şehrin eşiğinde olmanın tedirginliği ile, fahişeliği de içeren *Flânerie* arasında bir ilişki kurabilir miyiz? Bu soruya olumlu cevap verebileceğimizi düşünüyorum: Şehrin eşiğinde duyulan o tedirginliğin, şehrin dişil kimliğinden duyulan korkudan kaynaklanıyor olması, ama bununla yüzleşilememesi. Dile getirilemeyen korkunun çeşitli biçimlerde bilincin sahillerine vurması.

Ayrıntılara girmeden önce Benjamin'in, *Flâneur* kavramına dair şu sözlerini hatırlayalım: "Cadde, *Flâneur* için konuta dönüşür; sokaktaki adam, kendi dört duvarının arasında nasıl evinde olduğunu duyumsarsa, *Flâneur* de bina cepheleri arasında kendini evindeymiş gibi duyumsar. Onun gözünde emaye kaplı parlak firma tabelaları, aşağı yukarı bir burjuva salonundaki yağlıboya tablo gibi bir duvar süsüdür; duvarlar, not defterini dayadığı yazı masasıdır; gazete kulübeleri kitaplıklarıdır; cafélerin balkonları da, işini bitirdikten sonra eğilip sokağa baktığı cumbalardır."[6] Türkçe okuduğumuz zaman toplumsal cinsiyetten arınmış görünen bu tasvir, gerek *Flâneur* kavramının alındığı Fransızcada, gerekse metnin yazıldığı dil olan Almancada erkek bir dünyayı anlatır. Sokaklarda gezen ve sokakları evi kılan "sokaktaki adam"dır.

1980'lerden bu yana şehir ile kadın ilişkisi üzerine yapılan kültürel incelemeler, *Flâneur*'ü dişileştirip *Flâneuse*'ü de terminolojimize eklemekle kalmadı, sokakları mekân edinen, kamusal alanda gezinen kadınları ön plana çıkardı.[7] Bu konudaki söylemin yolunu açanlardan Janet Wolff modernite edebiyatında *flânerie*'nin kadınları kapsamadığına işaret ederek şöyle der: "Modernitenin edebiyatı (...) kadınların hayatını görmezden gelerek yoksullaşmıştır. Züppe, *flâneur*, kahraman, yabancı – modern hayatın tecrübesini temsil

etmek üzere yaratılmış tüm bu kişiler değişmez bir biçimde erkektirler. Bu tipler arasında bir kadın zuhur edecek olursa, bu hemen hemen her zaman bir fahişedir."[8] Elizabeth Wilson da kadının şehirdeki temsiliyetinin bir yanıyla baştan çıkaran, fahişe, düşmüş kadın, lezbiyen, diğer yanıyla yoldan çıkmaya ve fahişeliğe direnen kahraman kadın olarak ikiye ayrıldığını ve kadının, bir ailenin ya da cemaatin parçası olarak değil de, bir birey olarak şehirdeki varlığının ancak kamusal kadın, yani fahişe kimliğiyle mümkün kılındığına dikkat çeker.[9]



Bu tespitlere de atıfla, şehrin tekinsizlikle ilintilendirilmesinde yanında bir erkek olmaksızın kamusal alanda gezinen kadınların belirleyici olduğunu söylemek gerekir. Buna karşılık, bu tekinsizliğe atıfta bulunurken bile toplumsal cinsiyet konusuna değinilmeyişini ancak şehrin algılanışında ve yaşanışındaki farkla açıklamak mümkün olabilir.[10] Bir örnek vereyim. Uğur Tanyeli'nin "Kamusal Mekân - Özel Mekân: Türkiye'de Bir Kavram Çiftinin İcadı" makalesinde belirttiği gibi, evet, doğrudur; "Türkiye'de kamusal mekân hâlâ tanımsız, tanımsız olduğu için tekinsiz, tekinsiz olduğu için korkutucu"dur ve "o nedenle onun içinde ancak grup güvenliğine sığınarak yer bulmak mümkün"dür. Ama bu durumun nedeni esas olarak kamusal alandaki kadının tekinsizliği –ya da kamusal alanın kadın için tekinsizliği– değil midir?[11]



Tekinsiz Kadın / Tekinsiz Şehir

Şehrin eşiğinde duyulan ve toplumsal cinsiyet açısından tanımlanabileceğini savunduğum tedirginlik 1950'li ve 1960'lı yıllarda yapılmış birçok İstanbul filminde kendini hissettirir. Bu konuda ilk akla gelen örnek, sinemamızda "iç göç filmleri" diye bir kategori oluşturulmasının da yolunu açan *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964) filminin, üzerine hayli yazıldığı için artık iyi bilinen bir sahnesidir.[12] *Gurbet Kuşları* Haydarpaşa Garı'na giren trenle başlar. Sözünü ettiğim meşhur sahne taşradan şehre gelen ailenin garın denize bakan





merdivenlerini inişidir. Merdivenlerin bitiminde –yani tam şehrin eşiğinde– şehirdeki kadının ikili kimliğine dair ipuçlarını hemen veren peş peşe iki plan görürüz.

Önce ailenin en büyük oğlu Murat, başları açık, gülerek ve serbestçe gezen iki genç kadını kardeşi Selim'e işaret ederek şehrin asıl neyi vaat ettiğini gösterir. Nitekim Murat parasını kadınlara harcayıp ailenin felaketini hızlandıracaktır. Hemen peşinden ailenin kızı denize ve şehrin ufka yayılan sonsuzluğuna duyduğu hayranlığı belirtir. Ama baba, hem kadınları işaret eden oğlunu, hem de şehre bakan kızını paylayıp önüne katar. Bu davranışıyla, şehre gelmiş olsalar bile şehrin zamanına ayak uydurmayacaklarının kararlılığını da hissettirmiş olur. Ne oğulları şehrin serbest kadınlarıyla düşüp kalkacaktır, ne de kızı o serbest kadınlardan biri olacaktır. Böylece şehrin zamanına dair asıl ipucunun bir toplumsal cinsiyet meselesi olduğunu, ve şehirli olmanın kadınların serbestliğiyle ölçüldüğünü de sezeriz. Baba, ailenin kural koyucusu olarak şehre





ancak kendisinin izin vereceği biçimde katılabileceklerini en baştan belirlemiş olur. Görünürde şehre varmış olsalar bile, onların zamanının hâlâ taşra zamanı olduğunu, kendi mekânlarını da görünmez bir yük gibi sırtlarında taşıyıp getirdiklerini hissettirir.

Gurbet Kuşları'nı en sık anılan örnek olduğu için seçtim ama şehrin eşiğine ve eşiğin toplumsal cinsiyetine dair temsil biçiminin *Gurbet Kuşları*'ndan hayli önce, 1950'deki bir filmle kurgulandığını ve Haydarpaşa Garı'nın da ilk kez bu filmle sinemasal bir kimlik kazandığını vurgulamak istiyorum. Sözünü ettiğim film *İstanbul*





Geceleri. Mehmet Muhtar'ın 1950 tarihli filmi, İstanbul'un taşraya neyi vaat ettiğini göstermesi açısından çok önemli.[13] O yılların İstanbul eğlence hayatını anlatan sazlı, çalgılı filmin altbaşlığı "Yesin Onu İstanbul". Filmin sayısız gazino sahnelerinden birinde "O gözler o kaşlar, yesin onu nenesi" nakaratıyla aslını dinleyeceğimiz bir türküye atıf yapan altbaşlık, İstanbul'un taşra karşısında henüz güçlü olduğu ve İstanbul'un dişi kimliğinin dışardan geleni ürküttüğü bir aşamayı da simgeliyor. Filmin yapım yılının 1950 olduğunu dikkate alırsak, *İstanbul Geceleri*'nin önemli bir dönemeci de işaretlediğini görüyoruz.[14]

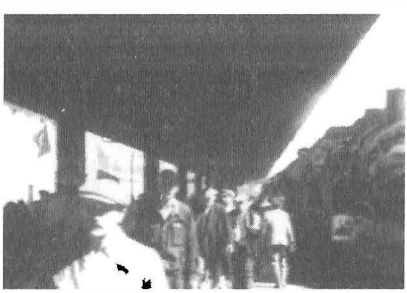
İstanbul Geceleri filminde, şehrin vaat ettiği kadınları fethetme hevesiyle yola çıkan iki kafadarın hikâyesi anlatılır. Şaban (Vahi Öz) ve Recep (Ziya Keskiner) Anadolu'nun ücra bir tren istasyonunda arkadaşları Ramazan'ı yolcu edecekken rakı muhabbetine dalıp gecikirler. Hareket eden treni yakalayıp bindiklerinde bir ba-

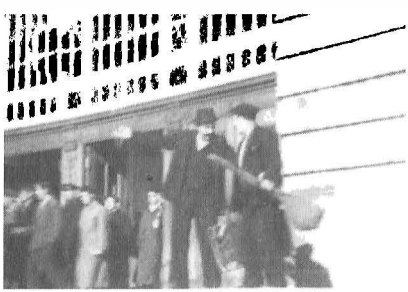


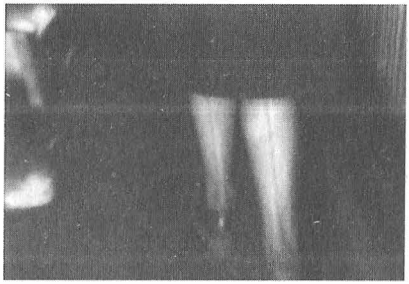


karlar ki İstanbul'a gidecek olan Ramazan yok, onun yerine kendileri trende kalmışlar. Tren hızlanmıştır, aşağıya atlayamazlar. Bir sonraki istasyonda inmek üzere vagonun eşiğinde beklerlerken, bir kadın yolcu bir vagondan öbürüne geçmek için izin ister. Şaban ve Recep kadına yol vermek için birbirlerinden ayrılırlar. Kadın ikisinin arasından, ikisine de hafifçe sürtünerek geçer ve dönüp fettan bir cazibeyle gülümser. Öznel çekimle Şaban ve Recep'in gözünden kadını yukarıdan aşağıya süzeriz, kadının kırıtarak uzaklaşan çizgili çoraplı bacaklarının ve yüksek topuklu ayakkabılarının ardından iki kafadarın konuşmalarına tanık oluruz: O nereye gidiyor? Elbette İstanbul'a. O zaman biz niye gitmiyoruz? Hazır cebimizde paramız da varken?

Böylece İstanbul en baştan dişil bir kişilikle simgelenmiş olur. Üstelik Şaban'ın evli olduğunu da öğreniriz ama onun karısı ne de olsa taşralıdır, evde beklemeye mecburdur ve bacaklarını dikizlediğimiz şehirli kadından bambaşka bir kategoride olduğunu biz de

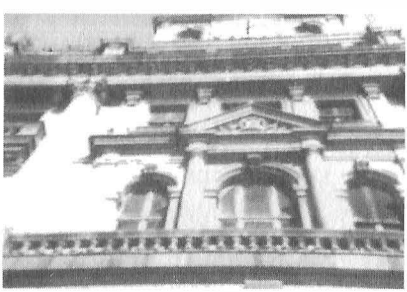






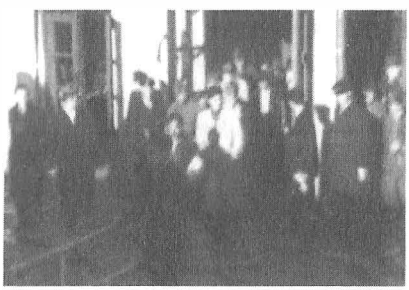


anlamışızdır. Burada bir parantez açıp filmin jeneriğine dönelim. Filmin başlangıcında duyduğumuz, "Ah güzel İstanbul / Benim sevgili yârim / Güzelliğin aksetmiş / Boğaz'ın sularına / Sen benim canımsın" şarkısıyla da sezdiğimiz gibi, erkek gözüyle bakılan, güzelliği övülen ve âşık olunan, şehrin dişi kimliğidir. Bu kimlikle simgelenen şehrin kadınları, evde bekleyen taşralı kadından tamamen farklıdırlar; fettan, baştan çıkarıcı, işveli ve seksidirler. Recep ile Şaban'ın Haydarpaşa Garı'na inmeleriyle filmin müziği olarak duymaya başladığımız Franz von Suppe'nin *Hafif Süvari Uvertürü* de bu bakımdan katmanlı okumalara açıktır. At üzerinde tıristan dörtnala hızlanan bir fetih duygusuyla Haydarpaşa Garı'nın denize bakan merdivenlerini inen kahramanlarımızın ruh hali "bin atlı akınlarda"ki gibi şendir. Tavırlarında, Türkiye'deki erkeklik ideolojisinin daha sonraları Avrupalı kadınlara yönelteceği "fethedilmeyi bekleyen dişi" mitosunun, henüz yalnızca İstanbul'un kadınlarını hedef alan biraz da naif sevinci sezilir.





Haydarpaşa iskelesinden vapura binen Şaban ve Recep üst kat arka taraftaki tenha ve esintili bölümün rahat koltuklarına kurulurlar, ama burasının "lüks" mevki olduğunu, kişi başına 25 kuruş bilet farkı ödemek zorunda olduklarını elbette bilmezler. Gelen memura bu parayı hayretle öderler. Böylece şehir onları ilk adımdan ezmeye başlar. Vapurdan indiklerinde Karaköy'de yürürlerken, acaba kaldırımlara da para isteniyor mu diye dertlenirler. Nitekim, içlerinden biri yere tükürür ve ânında yanlarında biten bir zabıta memuru yere tükürmenin cezası olarak yine 25 kuruşlarını alır. Fakat





asıl soygun Şaban ve Recep'in İstanbullu kadınlarla tanışmalarıyla başlayacaktır. Kaldıkları otelin kâtibi paralı ve saf müşterileri dolandırıcılara haber verecek ve seyirci bir yandan Şaban'la Recep'in peşine takılıp İstanbul'un eğlence yerlerinde gezerken, bir yandan da onların düştükleri içler acısı durumlara gülecektir. Bu sürecin değişmeyen teması ise, İstanbul'un gerek tek tek kadınlarının, gerekse bir şehir olarak dişil imgesinin baştan çıkarıcı ve güvenilmez oluşudur. Bu imgenin en açık vurgulandığı yerlerden biri de gidilen çalgılı gazinolardan birinde dansözlerin Boğaz panosu önünde göbek attıkları sahnedir. "İstanbul dansözlerle özdeşleşerek dişil bir nitelik kazanırken", gözleri faltaşı gibi açılan Şaban eline dürbünü alıp kadınlara yakından bakar.[15]

Şaban'ın filmin sonunda ölmesi, İstanbul'un taşralıya gözdağı vermesinin yanı sıra, evli bir erkeğin yaptığı çapkınlıkların cezasız kalmayacağı mesajını da taşır. Şaban'ın ölürken son nefesinde söy-





lediği "Ne güzel eğleniyorduk, ama sonu iyi gelmedi" cümlesi sanki bu sona rağmen pek de pişman olmadığını gösterir. Zaten filmin komedi atmosferiyle çelişen bu ölüm fazla vurgulanmamış, seyircinin filmi neşeli bir ruh haliyle terk etmesi amaçlanmıştır.

Şehrin tekinsizliğiyle iç içe geçen kadının tekinsiz yanı, Ömer Lütfi Akad'ın 1959 yapımı *Yalnızlar Rıhtımı* filminde bu kez dram atmosferinde anlatılır. Attilâ İlhan'ın senaryosundan çekilen *Yalnızlar Rıhtımı* baştan sona mecazi anlamlarla yüklüdür ve katmanlı bir anlatımı vardır. 1920'lerin şehir filmlerinde, örneğin Murnau'nun *Gündoğumu* filminde gördüğümüz şehir-doğa çelişkisi ve bu çelişkinin kadın kimliğini ikiye bölmesi, bu filmin de ana temasını oluşturur. Şehir gece, karanlık, tekinsizlik ve fahişelik ile, doğa ise, ışık, aydınlık, masumiyet ve aile ile özdeşleştirilir.

Filmin başında, sonradan Güner'e (Çolpan İlhan) ait olduğunu anlayacağımız bir dışsesten bir şiirin dizelerini duyarız:



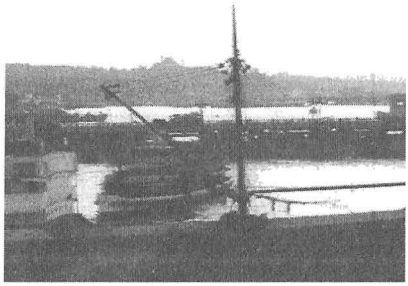


Martılar çığlık çığlığa her akşam
Bir büyük rüzgâr dağıtır şarkılarımı
İçim boş, gemiler boş, nereye baksam
Ölüm gibi susar yalnızlar rıhtımı

Dışses Karaköy limanına yanaşmış bir geminin görüntüleri üzerine düşer. Filmin jeneriği de bu görüntüler üzerinde akar. Hatta yönetmen Ömer Lütfi Akad'ın adı, geminin adı olarak çerçevelenir. Sonra güverteye çıkar ve filmin erkek kahramanıyla tanışırız. Rıdvan (Sadri Alışık) onu limana çıkarmaya, pavyona ve kadınlara götürmeye çalışan arkadaşı Hamdi'nin ısrarlarına direnmektedir. Hamdi, "denizin ortasında yalnız kalmadan kendini bulamayan" Rıdvan'ı eleştirir. Oysa Rıdvan, "Yalnızlığım bir limana girince başlıyor benim. Açıkta kendi unsurlarımı arasındayım," der. Rıdvan'ın sonraları da sıkça sözünü edeceği açık denizler, martılar, yıldızlar, şehrin kirliliğiyle bir zıtlık oluşturmak üzere sunulmuş simgelerdir. Böylece Rıdvan'ın şehrin eşiğinde yaşadığı tedirginliğe tanık oluruz. Limana yanaşmış bir geminin güvertesi, şehrin eşiği için mükemmel bir metafordur. Şehre demiryoluyla gelenler için Haydarpaşa Garı'nın merdivenleri neyse, denizyoluyla gelen birisi için geminin güvertesi odur.[16]

Sonuçta Rıdvan Hamdi'nin ısrarı üzerine onunla birlikte limana çıkar. Hamdi "Şu kokun yok mu, yedi deniz dolaşsam çıkmıyor üzerimden" dediği Melahat (Melahat İçli) ile buluşacaktır. Melahat'ın en yakın arkadaşı ise, aynı pavyonda çalışan Güner'dir. Hem "Kontes Güner" diye tanıtıldığı afişlerdeki görüntüsü, hem de giyim kuşamıyla, Güner Melahat'tan çok farklıdır. Melahat'ın balıketi, bol kahkahalı, şen-şakrak görüntüsüyle, Güner'in narin, inci kolyeli, hüzünlü kimliği tam bir zıtlık içindedir. Pavyondaki sunucu Güner'i "yılın en sükseli şarkısını söyleyen Kontes Güner" olarak sunar ve Güner bir dörtlüğünü filmin başında duyduğumuz şarkıyı söylemeye başlar:





Martılar çığlık çığlığa her akşam
Bir büyük rüzgâr dağıtır şarkılarımı
İçim boş, gemiler boş, nereye baksam
Ölüm gibi susar yalnızlar rıhtımı

Yalnızım yalnızlık tutuyor kan gibi
Bu korku yalnızlık korkusu gözlerimdeki
Bir sabah yapayalnız öleceğim belki
Ardımdan ağlayacak yalnızlar rıhtımı

Tahmin edilebileceği gibi, her ikisinin de "gözleri yapayalnız boşluğa bakan", her ikisi de yalnızlıktan dem vuran Rıdvan ve Güner birbirlerinin ilgisini çekmekte gecikmezler. Güner aşırı içkilidir. "Beni eve götür," der Rıdvan'a. Rıdvan bu ilk karşılaşmayı daha sonra Hamdi'ye şöyle anlatacaktır: "Pek de konteslikle alakası yoktu. Beni eve götür dedi. Oysa otel odalarında süründüğü belli.





Bir hasret belli ki, ev hasreti." Filmin ana teması, bir aşk hikâyesi ile bu aşkı imkânsız kılmak ve engeller çıkarmak üzere kurulmuş bir dolar kaçakçılığı çerçevesinde kurgulanmıştır. Klasik melodram kalıplarına uygun olarak, iyiler ve kötüler net olarak birbirlerinden ayrılmışlardır. İyi kampın güçlüsü, açık denizlerin, doğanın, temizliğin simgesi Kaptan Rıdvan'dır. Kötülerin başını ise Güner'in belalısı Ali (Turgut Özatay) çeker. Ali'nin özentisi Amerikan filmleri, fiyakası cikletidir. Fiyakalı bir davranış uğruna feda etmeyeceği şey olmayan biri olarak sunulur. Ali dolar kaçakçılığı yapan bir sahtekârdır. Kısacası, her şeyiyle şehrin karanlık yüzüne aittir. İstanbul'un işbirlikçi yanıyla özdeşleştirilir. 60.000 dolar isteyen bir müşteri vardır; film boyunca bu işin kotarılmasını izleriz. Doların 15'ten mi, 13,5'tan mı verileceği pazarlığı sürmektedir. Emanetçi denen Feyzullah (Osman Alyanak) adlı biri de aynı karanlık işlerin içinde Ali'nin yardımcısıdır. Feyzullah'ın konuşma tarzı ("Ben bara mara gitmem. Bize haram. Yatsıdan sonra gelirim. Selametle.") onu dindar biri olarak konumlandırır ve bir yandan dine bağlı görünürken diğer yandan karanlık işlerle uğraşması arasındaki çelişki, din istismarına bir eleştiri boyutu da içerir. Bütün bu işlerin planlandığı ve kotarıldığı mekânlar da karanlık, tekinsiz yerlerdir: Köhne depolar, pencereleri jaluzili bürolar, kasvetli otel odaları.

Güner'in bu karanlık işlerle örtüşen yanı, sürekli içki içen, karamsar, umutsuz bir kadın olarak çizilir. Bu duygusunu Ali'ye de söyler: "Tiksindim. İçkiden. Belki de kendimden. Sözlerimden. Elbiselerimden. Belki de senden." Ama Ali Güner'i bırakmaz: "Çabuk unutmuşsun bakıyorum. Seni nerede buldum? Çirkefte. Seni Kontes Güner yapan kim? Ölürüm de senden olmam Güner. Beynine iyice çivile bunu."

Güner'in sürekli iç mekânlarda, kasvetli atmosferde anlatılan, ironik bir biçimde konteslikle tariflenen bu karanlık yanı ile, Rıdvan'ın yanındayken ortaya çıkan aydınlık yanı arasındaki zıtlık filmin de ana çelişkisidir. Hem tematik çelişkiyi vurgular hem de hikâyeyi ilerleten dinamiği oluşturur. Güner'in hangi yanının ağır basacağını merak ederiz. Onun hangi mekânları, hangi erkeği seçeceği, daha doğrusu hangi erkeğin kendi kurallarını ona kabul ettirebi-

lecek kadar güçlü olacağıyla ilgilidir bu.

Güner'i Rıdvan'la birlikte iken daha çok dış mekânlarda görürüz. Deniz kenarına ve kırlara giderler. Açıkhavada gezmenin ve özellikle su kenarlarının bir tür yıkanma-arınma çağrışımıyla kullanıldığını sezeriz. Bu ortamlar ortak bir hayat özleminin dile getirildiği yerlerdir. Rıdvan ve Güner sahilde kumdan kale yaparlar. Birlikte inşa edilen bu kumdan kale, aslında birlikte "ev yapmak"tır. Ama yapılan ev, bir dalgada dağılıp gidecek kadar kırılgandır. Nitekim bu sıradaki konuşmaları da hem karşılıklı olarak bu ev özlemi-





ni, hem de bunun imkânsızlığından kaynaklanan hüznü dile getirir.

Güner, "Hiçbir zaman genç kız olamadım ben. Bildim bileli böyleyim. Hasretini çektiği bir şey olmalı insanın. Belki de bir ev. Senin beklediğin ne var? Bir bekleyenin olmadı mı hiç?" derken, Rıdvan da "Limanlarda kadınlar, hepsi birbirine benzer. Anam vardı bir zamanlar. Üsküdar'da bir ev. Penceresinde sardunyalar... Mademki birbirimize benziyoruz... neden beni bekleyen sen olmayasın?" diye sorar. Güner utanır: "Neye dokunsam kirletiyor gibiyim. Aradığın kadın ben olamam."

Rıdvan'ın da İstanbullu olduğunu, annesinin ölümüyle bekleyeni kalmaması üzerine teselliyi açık denizlerde aradığını bu konuşmalardan öğreniriz. Rıdvan'ın özlemini çektiği evin geçmişte kalmış olması ve Üsküdar'da olması da önemlidir. Üsküdar bir aile semtidir, saftır, temizdir ve müslümandır. Karaköy, Galata, Beyoğlu gibi Batı özentisi, karanlık işlerin döndüğü, barların, pavyonların

"hepsi birbirine benzeyen" liman kadınlarıyla dolup taştığı semtlerden biri değildir. Üsküdar'ınki Feyzullah'ınki gibi sahtekâr değil, namuslu bir müslümanlıktır. Bunları filmin altmetni olarak okuruz.

Kumsalın ardından, Rıdvan'la Güner'i çiçek açmış ağaçların arasında görürüz. Güner hüzünle sorar: "Yakışıyor muyum bu çiçeklere? Bir gelinliğim eksik, di mi?" Rıdvan'ın verdiği cevap filmin teması açısından önemlidir: "Her insanın çiçekli bir günü vardır. Senin hayattan alacağın var. Gençliğinde sana veremediğini şimdi tabiat ödüyor."





Klasik melodram yapısının gereği, Rıdvan ve Güner'in çiçekli ağaçlar arasında kurdukları saf ve iyi niyetli düşler kötülerin engeline çarpar. Güner'in belalısı Ali ikisini de tehdit eder. Güner'e "Sana mı kaldı gelinlik? Kaltak! Başkasına bırakmam demedim mi seni?" diye hakaret eder. Umutsuzluğa kapılan Güner'i yine içki bardağıyla ve yine ayna karşısında görürüz. Bir tül parçasını başına koyup sayıklar gibi konuşur: "İnsanlık var mı bizde? Biz müsveddeyiz. Şu yüze bak, ne kalmış insanlıktan! Yıldızları toplasan, taç yapıp başına koysan nafile. Çirkefe batmışsın bir kere."

Bu arada Ali Rıdvan'la da dalaşır. Çekip gitmesi için onu tehdit eder. Rıdvan bu tehditlere yine doğadan ve denizcilikten alınma mecazi ifadelerle cevap verir: "Yakında gidiyoruz. Bulanık bulduk buranın sularını. Dibi de balçık. Demiri taktık. Kurtarınca gideriz." Ali "Demiri bıraksan iyi olur," diye gözdağı verdiğinde Rıdvan, "Biz gemiciler demiri kolay kolay bırakmayız," der. Kastettiği, Gü-

ner'i almadan gitmeyeceğidir. Nitekim, son mücadelede kötüler yenilir, Rıdvan ve Güner kavuşur. Karanlık bir İstanbul sokağının ıslak parke taşları üzerinde bir *film noir* atmosferinde –ama mutlu bir sona doğru– uzaklaşırlar.

Yalnızlar Rıhtımı'nın atmosferinde şehrin nabzını tutan bir yan vardır. Attilâ İlhan, Nur Akalın'la yaptığı şöyleşide yazdıklarının hep şehri anlatıyor oluşunu vurgular: "Ben büyük şehir çocuğuyum. Büyük şehri sevdim. Ve büyük şehri yazdım. Bu benim büyük şansımdır. (...) Durakta bekleyen kızlar, geceleri neonların yanması, otomobil farlarına yağan yağmurlar... Bunlar, büyük şehrin atmosferi. O büyüleyici bir atmosfer. Onun içinde pislik de var, temizlik de var, güzellik de var, alçaklık da var. Büyük şehirde her şey var."[17]

Yalnızlar Rıhtımı bir fahişeyle yaşansa bile aşkın kurtarıcı gücünü, doğanın ve saflığın galip geleceğine olan inancı erkek bakış açısıyla vurgular. Kadının erkek bilincinde ikiye bölünmüş olan kimliğini bütünleştirip, anne ile fahişeyi aynı kadında birleştirerek bir arketipi yeniden kurmayı dener. Rıdvan'ın da açıkça belirttiği gibi erkeğin düşlediği, hem hep kendisini bekleyecek olan ama hem de haz nesnesi olan bir kadındır. Anne kadar sadık fakat annenin yerini alacak olan bu kadın ancak erkeğin kurtardığı ve yeniden yarattığı birisi olabilir. *Yalnızlar Rıhtımı*'nın melodram kalıplarıyla işlediği bu temayı *Ah Güzel İstanbul* (Atıf Yılmaz, 1966) komedi üzerinden anlatır.

Eşikteki Kadını "Kurtarmak"

İstanbul Geceleri filminde şehrin eşiğinde olanlar erkektirler, Atıf Yılmaz'ın *Ah Güzel İstanbul* filmi ise şehre tek başına gelmeye cesaret etmiş bir kadının hikâyesini anlatır, yani bu filmde şehrin eşiğindeki kadındır. Senaryo Safa Önal'ındır. Başrollerde Sadri Alışık ve Ayla Algan vardır. Sadri Alışık'ın canlandırdığı Haşmet İbriktaroğlu karakteri bir İstanbul beyefendisidir. Ayla Algan'ın oynadığı





Ayşe karakteri ise, 1960'lı yılların sonunda pek moda olan, "artist olmaya" hevesli kızdır. "Kötü yola" düşmesine ramak kalmıştır ki Haşmet onu kurtaracaktır.

Atıf Yılmaz'ın *Ah Güzel İstanbul*'u, şehri yeni gelen taşralının veya kenar mahalle sakininin gözüyle değil de görmüş geçirmiş bir İstanbullu'nun gözüyle anlatması açısından Yeşilçam filmlerinin çoğundan ayrılır. Filmin başında uykulu bir biçimde çorba içtiği kâseden kafasını kaldıran, kapaklı Sipahi paketinden sigarasını çıkarıp yakan, sonra da gözümüze bakarak ve sigarasından içine derin derin çektiği ilk nefesin dumanını yüzümüze üfleyerek konuşan Haşmet, Osmanlı sarayında ibrikçibaşı olan dedesinin dedesinden başlayarak bize geçmişini ve kendisini şöyle anlatır:

"Bendeniz Haşmet İbriktaroğlu. Dedemin dedesi Osmanlı Sarayı'nda ibrikçibaşıymış. Dedem paşa, amcam süferadan, babam da zengin bir hovarda, hem de tüccar. Beylerbeyi'nde bir yalıda dünya-

ya gelmişim. Valdem daha ben bir yaşındayken yakışıklı bir zabitle kaçmış. Peder içkide iki hanı, bir koca köşkü yemiş bitirmiş. Eeh, servetin geri kalan kısmını da ayıptır söylemesi biz batırdık. Tüccarlığın bir zamane sanatı olarak inceliklerini kavrayamadığımızdan birkaç işten anlamazın aklına uyup, birkaç madrabazın eline çevirsinler diye para bıraktık. İflasla beraber yalıyı da sattık. Bir tığ artmamacasına geriye kalan ne var ne yoksa hepsini dağıttık. Şimdi çok rahatız, elhamdülillah! Mütevazı bir meslekte karar verdik, geçinip gidiyoruz. Efendim mesleğim seyyar fotoğrafçılık. Haa,





başka bir iş yapamaz mıydım? Yapardım tabii. Ama kendi başına buyruk olmak istedim. Böyle iki-üç kuruş için hürriyetimi filan satmak istemedim yani."

Haşmet bunları söyledikten sonra, penceresinden deniz görünen alçakgönüllü Boğaz kenarı mekânından çıkarken, garson "akşama yine bekleriz," der. Haşmet kapıda başını kaldırıp gökyüzüne bakarken, kamera onun bakış açısından çevrinmeyle yükselip mekânın tabelasını çerçeveler: "Gündüz Çorbacı – Gece Meyhaneci Rıfkı No. 69" yazısını okuruz. Deniz kenarından vapur iskelesine yürüyen Haşmet'in gözünden çevreyi tanırken, bir yandan da onun anlattıklarını dinlemeyi sürdürür ve bize hakkında bilgi verdiği kişileri görürüz.

"Paralar suyunu çekince varlıklı dostlar da arayıp sormaz oldular. Bunlar bizim semtin insanları. Ailenin namı buralarda hâlâ yaşar. Eeh, biz de insancılız, kalenderiz.

"Bu iki fakülte bitirmiş Leman Hanım. (Bu sırada güneş gözlüklü bir kadının pek de belli etmek istemeden Haşmet Bey'e baktığını görüyoruzdur.) Evinde Fransızca dersi verir. Edebiyat bilgimizi bize vesikalık çektiren öğrencilerden haber alınca bizimle pek alakadar olduydu ama okumuş kadınla yuva kurmanın zorlukları vardır.

"Haa! Bu da han hamam sahibi Belkıs Hanım. (Saçları sarıya boyalı geçkince Belkıs Hanım, Haşmet Bey'e çapkınca göz süzerek, şoförünün kapısını açtığı arabasına binmektedir bu sırada.) Bizi yakışıklı ve kibar bulurmuş. Ama zengin kadınla evlenilmez ki.

"Kasap Salih de benim için efendi çocuk dermiş biteviye. (Haşmet Bey kasap Salih'le selamlaşmış, kafasını yukarıya kaldırmıştır. Kamera çevrinmeyle üst kat penceresinde oturan şişmanca genç bir kadını çerçeveler.) Kızı tombul Ayten hep böyle pencerede oturur. İsteyeni çıkmıyor mu ne, babası bana vermek istemiş ama esnaf kızıyla da olmaz ki, o da zorluk çıkarır evlenince."

Haşmet'in evlilik ihtimali üzerine düşünceleriyle iç içe geçen mahalle görüntüleri, Yeşilçam'ın gelenekçi bakış açısının tüm motiflerini içerir. Nitekim yaşamadıkları bir döneme duydukları özlem açısından 2000'li yılların genç kuşağındaki nostaljik eğilime örnek olmak üzere, Ekşi Sözlük alıntılarıyla bu konuya döneceğiz.

Haşmet'in vapur iskelesine vardığında söylediği sözler, kuşaklara mal olmuş İstanbul nostaljisinin de altını çizer: "Aah güzel İstanbul! Nasıl bozulmamış o bin yıllık güzelliğin! Atalarımız da içlenmiş bu güzelliğin karşısında... Bimen Şen'in o eski bestesindeki gibi... Atalarımız da geçmiş bu sulardan mağrur ve akıncı... Nerde Orta Asya, nerde Viyana kapıları..." Derken vapur gelir ve çekme iskelenin sesiyle Haşmet rüya âleminden silkinip uyanarak kendi kendine de serzenişte bulunur: "Ah yorgun Haşmet, miskin Haşmet!"

Eşiktekilerin gözünden şehri değil de, şehrin gözünden eşiktekileri görmemizin amaçlandığını ve şehrin Osmanlı Sarayı'nın uzantısıyla tanımlandığını böylece anlamışızdır. Şehrin geçmişi Orta Asya'dan Viyana kapılarına Türklük ve asaletle ilintilendirilirken, para, ticaret ve fuhuşla ilintilendirilen medeniyet ve medeni kavramları film boyunca iğnelenecektir.

Haşmet'in Sultanahmet'teki seyyar fotoğrafçısına yolu düşen İzmirli Ayşe artist olma sevdalısıdır. Ayşe, ona yardımcı olan Oğuz Baranlı isimli bir filmciden ve Oğuz Bey'in, ona "Medeniyet Pansiyonu" isimli otelinde bir oda verişinden söz eder. Meyhane arkadaşı aktör Şefik'ten Oğuz Baranlı'nın şehre gelen saf ve temiz kızları fuhuşa teşvik edip geneleve düşüren bir sahtekâr olduğunu öğrenen Haşmet Ayşe'yi kurtarmak için Medeniyet Pansiyonu'na gidecektir.

Haşmet kapısını çaldığı Medeniyet Pansiyonu'ndan önce içeri alınmaz. Ne yapacağını düşünürken, pansiyona giren eski bir tanı-





dığına rastlar. Bu kadının "Zambak Düriye" diye anıldığını, Haşmet'in de vakti zamanında bu "zambak tenli, zambak kokulu" kadının hayli peşinde dolaştığını, hatta Pera Palas'taki bir baloda kadının ayağına kolyeler takmaya kalktığını öğreniriz. Lakin şimdi odaya girdiklerinde karşısında soyunuveren Düriye Haşmet'i baştan çıkarabilmekten acizdir. Bu duruma içlenen Düriye'yi Haşmet "Ben seni Kraliçe Süreyya'ya değişmem," diyerek, o yılların en aristokrat arzu nesnesiyle kıyaslamış ve yüceltip teselli etmiş olur.[18] Haşmet Düriye'nin yardımıyla Ayşe'nin Medeniyet Pansiyonu'ndaki odasını bulacak, bu sıradaki bir polis baskını sonucu kadınlar muayeneye sevk edilince İstanbul Cilt ve Zührevi Hastalıklar Hastanesi'nin kapısında üç gün Ayşe'nin çıkışını bekleyecektir.

Hastaneden önce çıkan Düriye, İstanbul'un fahişe yüzünü temsil etmek üzere şöyle söyler: "Bu kadar kolay para kazanmak için bu pislik çekilir." Sonra ekler: "Senin kız bakireymiş meğer." Se-

vinci yüzünden okunan Haşmet'le birlikte 1960'lı yılların çoğunluk seyircisi de ferahlamış ve artık Haşmet'le Ayşe'nin birlikteliği önünde bir engel kalmadığına inanmış olmalıdır. Nitekim Haşmet, "Fahişeliği beceremeyecek kadar sağlam olduğunu bilmişim. Aah Ayşe kız, seni dert etmem boşuna değilmiş," derken, *Metropolis* filminde kazığa bağlanıp yakılan fahişe cadı kimliğindeki Maria'nın aslında bir robot olduğunu fark eden, sonra da katedralin çatısına bakıp bakire Maria'yı gören Freder'in sevincini hatırlatır.





Fahişe-bakire ikileminin *Metropolis*'ten tam 40 yıl sonra İstanbul ile örtüştürüldüğü bu örnek de kavuşmayla bitecektir gerçi ama Haşmet, az sonra süklüm püklüm hastaneden çıkan Ayşe'ye nasihat etmekten kendini alamayacaktır: "Her genç kızın başına gelebilir böyle bir şey, ama mühim olan ders alıp aynı çukura bir daha düşmemektir." Gururu incinen Ayşe alıp başını gidince, Haşmet kendi kendine söylenir: "Yaşın kırk, hâlâ akıntıya kürek çekiyorsun, tembel Haşmet, miskin Haşmet!" Sonra koşup Ayşe'nin gönlünü alır ve onu, Beylerbeyi'ndeki eski yalının bahçesindeki derme çatma kulübesine götürür. Ayşe gerçekçidir, bunun adını çekinmeden koyar: "Aaa, bildiğimiz gecekondu bu ayol!" Haşmet ise evini "kulübe-i ahzan", yani "hüzünler kulübesi" diye takdim eder.

Kulübenin içine girdiklerinde, piyanoyu, raflardaki kitapları, "zengin kız yatağı" dediği yatağı, çeyiz sandığını –ki bunların Haşmet'in anneannesine ait olduğunu öğreniriz– ve daha bir sürü eski

eşyayı gören Ayşe, bu mekânı, yangınlardan kalmış eşyaların satıldığı dükkânlara benzetir. Kitapları gösterip "Sokak fotoğrafçısı olmak için bu kadar kafa patlatılması gerektiğini bilmezdim," der. Haşmet ise "Bizim hayatımız da koskoca bir yangındır zaten," diye yanıtlar.

Burada bir parantez açıp Orhan Pamuk'un *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* kitabından iki alıntı aktarmak istiyorum.[19] İlki, "gururla içselleştirilen ve bir cemaat olarak hep birlikte paylaşılan" hüzün duygusunun siyah-beyaz İstanbul filmlerindeki yansımalarına dair:





"Bazen televizyonda kanal değiştirirken, ortasından bir yerden gelişigüzel seyretmeye başladığım bu filmlerdeki siyah-beyaz sokak sahnelerini görünce aklıma bir düşünce takılır. Kenar mahalledeki ahşap evin aydınlık pencerelerine bakarak başkasıyla evlenmekte olan sevgiliyi düşleyen kahramanın yürüdüğü parke taşlı sokakları gördüğümde ya da zengin ve güçlü fabrikatör karşısında alçakgönüllülük ve kanaatkârlığı bir gurur ve irade gösterisine dönüştüren kahramanın seyrettiği siyah-beyaz Boğaz manzaralarına bakarken, aslında hüznün kahramanın kırık ve acılı hikâyesinden ya da sevgiliyi elde edememiş olmasından değil, manzaranın, sokakların, İstanbul görüntülerinin içinden çıktığını ve kahramanın iradesini kırdığını düşünürüm."[20]

Diğeri ise, yangınların ve yangın yerlerinin İstanbul'un kolektif hafızasındaki çelişkili çağrışımlarına, İstanbul yangınlarını seyretmenin haz ve suçluluk arasında gidip gelen izlerine dair:

"Tanpınar o zamanlar (...) Cihangir'de Tavukuçmaz Yokuşu'ndaki evinden, eski Sabiha Sultan Yalısı ve Osmanlı Meclis-i Mebusan'ı olan ve kendisinin de hocalık ettiği Güzel Sanatlar Akademisi'nin ahşap binasının yanışını seyretmişti. Bir saatten fazla süren ve patlamalarla çevresini hoş bir kıvılcım yağmuruna boğan bu 'acaip mahşerde havaya doğru bir lahzada yükselen ve devrilen alev ve duman sütunlarından' yazarın bir yandan keyifle bahsetmesiyle, diğer yandan İkinci Mahmut devrinin en güzel ahşap yapılarından birinin içindeki bir yığın hatıra ve çalışma eseri ile birlikte (Osman-



lı mimarisinin en büyük arşivcisi mimar Sedad Hakkı Eldem'in bütün koleksiyonu, rölöveleri de bu yangında yok olmuştu) yok oluşuna dertlenişi arasındaki tutarsızlığı hafifletmek için belki de, Tanpınar eski yangınları seyretmeye meraklı Osmanlı paşalarını anlatır. 'Yangın var!' çığlığını işitir işitmez at arabasının atlarını koşturarak seyire gidenleri, üşümemek için yanlarında battaniye, kürk ya da seyir uzun süreceği için yiyecek ve kahve pişirecek takımları götürenleri tuhaf bir suçluluk duygusuyla tek tek sayar."[21]

Siyah-beyaz filmlerin taşıdığı eşik duygusu açısından bir arka plan oluşturan *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* kitabının Ara Güler fotoğraflarıyla bezeli olması da rastlantı değildir elbet. Ara Güler de zaten tam bu eşiği fotoğraflamıştır. Güler artık klasikleşmiş olan *Eski İstanbul Anıları* kitabının girişi için yazdığı "Önsöz Yerine Sonsöz"de, yiten İstanbul imgesinden söz ederken "Çağ değişti, yaşam değişti... Değişecekti, değişmeliydi de ve öyle de oldu," der

ama yine de serzenişte bulunmaktan kendisini alamaz: "İstanbullu olmak bir yaşam tarzıdır, çünkü İstanbul üç gerçek imparatorluğun merkezi ve potasıdır. Dünyanın başka hiçbir kentine benzemez. Ne yazık ki gelecek kuşaklar bu yaşam tarzını hiçbir zaman tadamayacaklar. Zaten yaşayışları ve eğitimleri buna göre değil."[22] Yaşayışları ve eğitimleri bambaşka olsa da bugünün bir kesim genç izleyicisinin *Ah Güzel İstanbul*'u değerlendirirken dile getirdiği özlem, eşik duygusunun bir zamanlar yarattığı toplumsal beklentiye ve iyimserliğe dair olmalıdır.

Az sonra bu konuya ilişkin daha uzun bir parantez açmak üzere *Ah Güzel İstanbul* filmine dönecek olursak, Haşmet İbriktaroğlu'nun yiten İstanbul'a dair benzer bir vurguyla denizde yüzen çöplere bakarak şöyle dediğine tanık oluruz: "Ah ihtiyar medeniyet! Çocuklarına sağlam, yepyeni bir âlem kurmaktan bunca aciz misin? Aşağılık mecmualar, kötü filmler, pis efsaneler... Bizi yabancı diyarlardan getirdiğin süslü yalanlarla mı besleyeceksin?" Yabancı diyarlardan getirilen süslü yalanların, "halkımızın zevkini alaturkalıktan kurtarmaya, Batılılaştırmaya çalışıyoruz," diyen taklitçi bir zihniyetle örneklendiğini, mekânsal olarak da Hilton Oteli'nde odaklandığını görürüz. Ayşe ile evlenmeye karar verdiklerinde Haşmet iş aramaya kalkar. Galatasaray Lisesi'nden eski sınıf arkadaşlarını dolaşır ama bankada, ambarda memurluk yapabileceğini aklı kesmediği için kestirmeden gitmeye ve Şehnaz longaya kolayından aranjman sözü yazmaya karar verir. Oysa, bu işlerle uğraşanları daha önce "Anası babası belli olmayan kozmopolit maskaralar" diye horlayan, ya da kolay yoldan para kazanmaya çalışanları "bizim milli hastalığımız kolaycılık" diye aşağılayan da kendisidir. Sonuçta Hilton Oteli'nde gecekondu kılığı ile "Ayşe benim adım, gecekonduda yaşarım / Dokuz kardeşiz biz, yedisi benden küçük / biri benden büyük, o da verem / Boyuna kan tükürür, Tuh tuh!" sözleriyle sükse yapan Ayşe bir anda ünlü olur.

Sonrasında, Ayşe Goncagül adıyla dergilerde kılık kıyafetinin dökümü yapılan (Şık bir pantolon-ceket / Alışveriş kıyafeti: 800 TL, Yağmurluk ve çizme / Paris'ten: 1600 TL, Butik Neriman'dan pazarlıkla alınmış payetli bir gece elbisesi: 7000 TL) ve hava olsun

diye gezdirdiği köpeğine asansöre binince "Hoşt lan köpek!" diye hitap eden, peruklu Ayşe'nin çöküşüne, Haşmet'i kızdırıp onun tarafından azarlanışına ve Harbiye Eczanesi'nden aldığı bir kutu uyku ilacıyla intihara teşebbüs edip ambulansla hastaneye götürülüşüne tanık oluruz. Bu sırada Haşmet de zengin Belkıs Hanım'la evlenmek üzeredir, fakat son anda gazetede Ayşe'nin intihar haberini okuyup hastaneye koşacaktır.

Filmin sonu, onlar ermiş muradına biz çıkalım tahtına edasıyla bir Boğaz vapurunda bağlanır. Haşmet, hastaneden kurtarıp Beylerbeyi'ne götürmekte olduğu Ayşe'ye şehri gösterir ve der ki: "Şu güzelliğe bak, dünyanın hiçbir memleketinde bu güzellik yok, biliyor musun? Korkma, dünyada her zaman inanılacak sağlam şeyler bulunur!" Haşmet'in eşik döneminin şehrindeki halet-i ruhiyeyi pek güzel anlatan bu sözleri bir tür ütopya gibi hep özlem duyulan bir dönemin duygusunu özetler. Nitekim, bu dönemi hiç yaşamamış bir kuşağın aynı özlem duygusunu yinelemesi herhalde ancak buna bağlanabilir. Örnek olarak, az önce sözünü ettiğim ikinci parantezi açarak –veya şimdinin diliyle, linki tıklayarak– sinema eğitimi almış, 1980 sonrası doğumlu genç ve bilinçli bir izleyici olan Ayça Çiftçi'nin bu filme dair yazısından bir alıntı aktarmak istiyorum:

"Haşmet için Ayşe'yi kaybetmek demek, İstanbul'u yitirmekle, benliğini koruma mücadelesinde mağlup olmakla eşanlamlıdır. Filmin mutlu sonunda Ayşe ancak sahtelikle varolabildiği yalan dünyaya katlanamaz, Haşmet'in İstanbul'una dönmek ister. Vapurda birbirlerine sarılmış dururlarken Ayşe endişeyle şimdi ne yapacaklarını sorar. Bu sorunun cevabı yok gibidir ama Haşmet kazanan taraftır; umutludur. (...) Maskaralar meyhaneden kovulduğuna göre, Ayşe'yi 'onlara' kaptırmadığına göre İstanbul hâlâ güzeldir, hâlâ 'bizim' olduğu için güzeldir. Kentin belleğine güvenir Haşmet, köklü bir kentin bünyesine uymayanı kusacağına güvenir."[23]

Şimdi bir link daha tıklayıp, çoğunun yine 1980 sonrası doğumlu, sanal ortamı bir yaşam biçimi olarak benimsemiş gençler olduğunu varsayabileceğimiz Ekşi Sözlük yazarlarının *Ah Güzel İstanbul* için yazdıklarında eşik duygusunun nasıl romantize edildiğine bakalım.[24]

atıf yılmaz'ın en güzel filmi..

kendisi 60'lı yıllarda çekilmiştir. oldukça siyah beyaz bir filmdir. bu filmi izlerken insan hakikaten "ahh istanbul" diyebilir, demiştir de..

başrolde oynayan sadri alışık, sanki en çok bu filmde sadri alışık'tır. bıyıkları sanki en cok bu filmde incedir. ellilerinde bir istanbul beyefendisini oynar. öyle çıtkırıldım, sokakta yürüyemem, monşer degildir. sapkası ve bastonu vardır evet, ama o istanbul'un sokak arşınlamış beyefendilerindendir.

oyle cümleler kurar ki film boyunca, agzindan opesiniz gelir.

adı haşmet'tir. çökmüş bir dönemin haşmetinden geriye kalan ne varsa üstlenmiş gibidir. babasından kalmış yalıyı satmıştır, onun bahçesinde içinde piyano olan gecekondusunda yasar.

bir de bu filmde ayla algan'ın gençliği oynamaktadır.. köyden artist olmak hevesiyle gelmis bu kızcağızı, bir sokak fotografçısına sokak ortasında, tahta sandalye üstünde, akrobatik şamdan pozları verirken görür haşmet.. biz gülerken bu duruma, gülsün mü ağlasın mı bilemez haşmet.. bu kızın cahilliğiyle, samimiyeti at bası gitmektedir. kaba güzelliğiyle, sevimliligi kolkoladır. bırakıp gidemez bu kızı haşmet..

olaylar gelisecektir.

fonda degisen istanbul'un ve hayatın acımasızlığıyla, sevmenin kurtarıcılığı rol çalacaktır.

garip ve güzel bir tadı vardır bu filmi izlemenin. eskimemistir.

eskimeyen bir seyleri hatırlatir.

(senzapelle, 18.11.2004 01:42 ~ 01:49)

her daim izlenebilecek nefis bir türk filmidir... sadri alışık baba –nur içinde yatsın– mükemmel bir oyunculuk sergiler. ses tonu, hal ve tavırları rehabilite eder adeta izleyenleri bu filmde. ayla algan da altta kalmaz bu oyunculuk gösterisinin yanında... siyah beyaz bir istanbul geçer gider altından filmin...ağladı ağlayacak bir çocuk ifadesi gibidir tüm film... konusu taa yaşadığımız bugünlere kadar sirayet edebilecek bir kudrete ve evrenselliğe sahiptir. türk sinemasında çok nadir çekilmiş sadelikte ve güzellikte bir filmdir sonuç olarak... atıf yılmaz ustaya da saygılarımızı iletelim bu vesile ile...

(travis and tyler durden, 06.04.2005 15:30)

1966 yilinda cekilmis bu filmde yer verilen pek cok gozlem ve "tespit"in gunumuz turkiye'si icin de gecerli oldugunu soylemek mumkundur.

turkiye'de muzigin yozlasmayla ilgili ongoruleri insana parmak isirtir. ayla algan'in sokak fotografcisinin taburesindeki pozlarini, kendisinden kirk yil sonra manken/meshur -ayni sey- olmaya calisan kizlarimizin televizyon kameralari karsisinda yaptigi hareketleri izlemeden vermis olmasi sasilacak seydir.

sadri alisik beyfendilik kavraminin ne menem birsey oldugunu sadece iki saatlik sure zarfinda eksiksiz anlatir.
bir sanatcinin oynadigi rolden keyif almasinin nasil birsey oldugunu gormek isteyen herkese siddetle tavsiye edilir.
(miralay ferit, 06.04.2005 15:36)

ah güzel istanbul. nasıl da bozulmamış o bin yıllık güzelliğin, en canım boğaziçi bir zamanlar dedelerimiz de içlenmiş bu güzelliğin karşısında. nasıl da o bin meyzenin bestesi. atalarımız da geçmiş bu sulardan mağrur ve akıncı, nerde orta asya nerde viyana kapıları...ah yorgun haşmet, miskin haşmet
sadri alışık ın oyunculuk anlaminda döktürdüğü filmlerden biri ayla algan ı da es geçmeyelim.
(non person, 06.11.2005 12:49)

atıf yılmaz ın anısına şu anda trt2 de yayınlanan film. ortasından da olsa izlemenizi öneririm
(ouzo me meze, 08.05.2006 00:29)

dün gece denk geldiğim, iki dk izleyince yatmaktan vazgeçip sonuna kadar izlediğim film.
atıf yılmaz tarz sahibi bir yönetmen olduğunu o zamandan belli ediyor.
ve tabii ki istanbul çok güzel.
(odabdyyd, 08.05.2006 09:36)

Aktardığım yorumlar ilk katmanda içerikleriyle, sonraki katmanlarda ise, rumuzları ve yazılış zamanlarıyla değerlendirildiğinde hem filmin yapıldığı döneme, hem de bugünden bakarak o dönemin değerlendirilişine dair ipuçları sunuyor. Atıf Yılmaz'ın ölümü nedeniyle onun anısına yapılan gösterimlerden bir tür naklen yayın havası taşıyan son notlar bir yana, benim en çok ilgimi çeken, tüm filmi "ağladı ağlayacak bir çocuk ifadesi gibidir" diye tanımlayarak eşik duygusunun mükemmel bir tasvirini yapan, bu açıdan melodram hüznüne aşina ve meyyal olduğu izlenimini veren yazarın bir yandan da "travis and tyler durden" rumuzuyla *Fight Club* çağrışımı yaratmasıdır.[25]

Sırası gelmişken, 1996'da Tarih Vakfı tarafından yılda dört kez yayımlanan *İstanbul* dergisinin genel yayın yönetmeniyken dosya editörlüğünü yaptığım "İstanbul ve Sinema" konulu derlemede beni o zaman da şaşırtmış olan bir konuya dönmek istiyorum.[26] O dosyada yer alan genç bir yazarın, Burak Göral'ın "Ah görmedim ben o İstanbul'u. Görmedim. Henüz çok gencim. Yaşayamadım o İstanbul'u. Sadece seyrettim, hayal gördüm, düş kurdum. Galiba ben yanlış İstanbul'da doğmuşum" sözleriyle biten yazısındaki ağır nostalji dozunu o zaman açıklayamamıştım.[27] Kuşkusuz bu romantizmin sürdürülmesinde daha eski kuşaklarca iyi bilinen örneklerin yinelenerek ortak hafızanın tazelenmesi ve bunun sanal bir rahatlama mekânı olarak kullanılması da etkiliydi. Mesela İbrahim Altınsay'ın "Sinemanın Orta Yeri İstanbul'du" başlıklı yazısı da böyle bir atmosfer yaratıyordu.[28] Yazıyı dosyanın başına koyduğuma göre, bu atmosferi o zamanlar benim de paylaştığım besbelli. Bugünden baktığımızda, sinemaya dair yüzü geleceğe dönük bir İstanbul tasvirinin olmayışına, dosya içindeki yazılarda nostaljinin ağır basışına dair o zamanki serzenişimin havada kaldığını da rahatlıkla söyleyebiliriz.[29]

Birlikte beslenen bu ortak İstanbul hayalinin biraz değişime ayak direme, biraz da hayal kırıklığıyla baş etme olarak değerlendirilebileceğini sanıyorum. Hayal edilen geleceğin duvarla birlikte yıkıldığı, bir rüya âleminin çöktüğü 1980'lerden sonra, 1990'lardaki bu nostalji anlaşılabilir bir şey. Siyah-beyaz filmlerdeki İstanbul'u ancak televizyon ekranlarından tanıyan bir kuşağın o döneme duyduğu özlem, sanıyorum ki modernleşme projesinin "rüya âlemi" ya da "eşik" aşamasına yetişemeyip "felâket" ucundan nasiplenenlerin bir yazıklanması olarak da değerlendirilebilir. Ama felâket aşamasına geçmeden önce rüya âleminin o efsanevi yılıyla çakışan ve bu kitabın çıkış noktasını oluşturan film var sırada.

Bir İhlal Filmi: *Vesikalı Yarim*

Vesikalı Yarim filminin yapım yılı olan 1968 yılı da filmin kendisi gibi "kült" bir özellik taşıyor. *Çok Tuhaf Çok Tanıdık*'ta kült film kavramı açıklanırken, bu filmlerin çekici yanlarından birinin de "bir tür ihlal içermeleri" olduğu vurgulanıyor.[30] Biçimsel ve tematik açıdan farklı olmalarına karşın içerdikleri "ihlal" duygusuyla benzeşen kült filmler gibi, farklı ülkelerde ve coğrafyalarda farklı anlamlar taşımasına rağmen 1968'in de bir ihlal yılı olarak hatırlandığını söylemek yanlış olmaz.

Vesikalı Yarim'in 1968'de yapılmış olması bir rastlantı olsa bile o yıla yakışması bir rastlantı değil. Çünkü *Vesikalı Yarim* 1980'lerde yapılacak ve "kadın filmi" olarak adlandırılacak kimi filmlerden çok daha önce ve onlardan daha radikal bir biçimde sonu kadınla biten, üstelik şehirde bir başına dolaşan bir kadınla biten bir film. Kamusal alanla yalnız kadını ilk kez buluşturan, bunu kadına acıyarak değil, izleyiciyi onunla özdeşleştirerek yapan bir film. *Vesikalı Yarim*'in hikâyesine geçmeden önce, *Çok Tuhaf Çok Tanıdık*'tan bu kitabın da çıkış noktasını oluşturan bir alıntı aktarmak istiyorum:

"(...) *Vesikalı Yarim*'i yapılandıran gerilim, masum, namuslu ve müşfik kadın ile şuh, cinsel arzu uyandıran ve vesikalı kadın zıtlığından doğar. Gerilim bu zıtlığı ortadan kaldırma çabasının ürünüdür. Filme dramatik ivmesini kazandıran da bu gerilimdir. Filmin kurmaca dünyasında önemli bir yer tutan kadınlığa dair bu yarılma, bir başka zıtlıkla birarada işlemektedir. Bu da gelenek (aile, cemaat, kenar mahalle) ve modernlik (aile dışı ilişkiler, kent, Beyoğlu) arasındaki zıtlıktır. Erkek geleneğe ve aileye, Sabiha ise gece hayatına, ailenin dışına, kente aittir."[31]

Vesikalı Yarim'in bir ihlal filmi olması, filmin sonunda izleyiciyi sokaklarda bir başına gezen Sabiha ile özdeşleştirirken, İstanbul'un dişil kimliğiyle de barıştırmasından kaynaklanır. Film, bu dişil kimliği fethedilmesi, alt edilmesi ya da ezilmesi gereken bir "öteki" olmaktan çıkarıp "biz" kılar. Bu yanıyla film, Yeşilçam'ın ayrık-

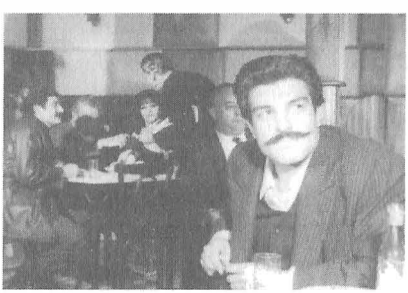
sı bir örneğidir. Şehirle ilişkimizde bir dönemeci işaretler. Filmin mutlu aile tablosuyla değil Sabiha ile bitmesi, Sabiha'yı şehrin içinde tek başına bir kadın olarak göstermesi bu dönemeci işaretleyen özelliklerdir.

Vesikalı Yarim de *Yalnızlar Rıhtımı* gibi imkânsız bir aşkı anlatır, ikisinde de aşkın kadın kahramanı çok önceleri pavyona "düşmüş"tür ve bu gecikmişlik duygusunun sindiği her iki film de melodram olarak değerlendirilebilir.[32] Her iki film de İstanbul filmidirler ve nihayet her/ikisi de birer Lütfi Akad filmidirler ve biçimsel özellikleriyle de benzeşirler. İkisinde de gerçekçi bir anlatım ve kamerayla konusu arasına genelde bir mesafe koyan, çoğunlukla nesnel çekimi benimseyen bir üslup vardır. Ancak tüm bu benzerliklere karşın bu iki film tematik olarak birbirlerinden hayli farklıdırlar. Çünkü *Yalnızlar Rıhtımı* bir arketipi yeniden kurgulayıp üretirken, *Vesikalı Yarim* ihlalden yanadır.

Vesikalı Yarim'de filmin erkek kahramanı olan Halil (İzzet Günay) İstanbul'un bir kenar mahallesi olan Kocamustafapaşa'da babasıyla birlikte manav işletir. Evlidir, iki çocuğu vardır, geniş aile yapısında, annesi ve babasıyla birlikte yaşar. Kadın kahraman Sabiha (Türkan Şoray) ise Beyoğlu'nda Şen Saz'da çalışır. Konsomatristir. Nasıl olup da pavyona düştüğünün hikâyesi hiç gündeme gelmez. Zaten biz onu "düşmüş" bir kadın olarak algılamayız. Bu açıdan *Yalnızlar Rıhtımı*'nın Kontes Güner'inden çok farklıdır. Sabiha'nın ne onu çirkeften kurtarmış bir belalısı vardır, ne de o belalıdan kurtarması gereken bir kurtarıcıya ihtiyacı. Sabiha'nın kendisine acıyan, geçmişine yazıklanan bir hali de yoktur. Hamalbaşı'nda tek başına yaşadığı evinde salonundaki pikabı, büfesindeki içkileri ve rafları Halil gelene kadar boş olsa da derli toplu mutfağıyla güvenli bir orta sınıf düzeni kurmuştur.

Hikâye Halil'in arkadaşlarıyla birlikte Beyoğlu'nda felekten bir gece çalma kararıyla başlar. Biz o arada Halil'i ve yakın çevresini tanırız. Bostandan manava mal taşınmasını görürüz. Gece olduğunda Halil ve arkadaşları şehrin kenarındaki kendi mahallelerinden şehrin merkezindeki Beyoğlu'na giderler. Birkaç ihtimali denedikten sonra "kahverengi gözlerin" şarkısının peşine takılıp Şen Saz'a

girer ve otururlar. Gece ilerleyince arkadaşları kerhanenin yolunu tutarken Halil bir kadeh daha içip evine dönmek üzere geride kalır. Ki, çoğumuzun iyi hatırladığı sahneye tanık oluruz. Sabiha gelir. "Bir sigara içebilir miyim?" diye sorar, hoşça gülümseyerek. "Yakar mısınız?"







Kara Kitap'tan *Çok Tuhaf Çok Tanıdık*'a kendi kategorilerinde birer dönemeç olarak değerlendirebileceğimiz farklı metinlerde karşımıza çıkan bu sahne, kolektif görsel hafızamızın önemli imgelerinden biridir.[33] Kadının başını birdenbire sarıp sarmalayan duman bulutu, etraftaki seslerin aniden kesilivermesi ve Sabiha'nın masaya oturuşuyla hayatın yeniden ama artık başka bir mecrada akışı, erkeğin bakış açısıyla yaşanan bir aşkı tanımlar. Kadın erkeğin gözünde bir arzu nesnesi olarak belirir. Sesler kesilir. Kadın bakılası ve özlenesidir. Ulaşılamaz bir yerde, adeta bir tanrıça gibi gösterilir. Ama bu durum kadının nesneleştirilmesini engellemez,

pekiştirir. Tıpkı *Metropolis*'te Freder'in Maria'yı ilk gördüğü an gibidir Halil'in Sabiha'ya bakışı. *Vesikalı Yarim*'in bir ihlal filmi olması, aşkın bu ilk rastlaşmadaki sunumundan değil, sonrasından kaynaklanır.

Daha ilk geceden Sabiha'nın farkını sezeriz. Mesela *Vesikalı Yarim* ile *Yalnızlar Rıhtımı*'nı kıyaslayacak olursak, Güner onu koruyup kurtaracak birini arıyor gibidir; Rıdvan'dan onu eve götürmesini ister. Oysa, Sabiha güçlüdür, kendi ayakları üzerinde durur. Hatta uzun süren o ilk gecenin sonunda Halil'i korumaya alan,





"Köprü açılana kadar gel bende kal," diyen de Sabiha olur. Böylece Sabiha "şuh, cinsel arzu uyandıran, vesikalı" kadın kimliğinden, "müşfik, namuslu, masum" kadın kimliğine geçiverir. Fahişe ile annenin sentezi gibidir, duruma göre kâh bu yanı, kâh öbür yanı ağır basar.

Halil, evinde pavyondakinden çok farklı görünen, boyası, kokusu kalmayınca herhangi bir kadına benzeyen Sabiha'daki değişime şaşar. Fahişe ve anne kimlikleri arasında gidip gelen bu ikilem *Çok Tuhaf Çok Tanıdık*'ta Halil'in Sabiha'ya alacağı bir yüzük üzerinden örneklenerek anlatılır:

"Halil Sabiha'ya aldığı yüzüğün ışıl ışıl olmasını, yumuşak bir kadife kutuya koyulmasını ister. 'Parlak olsun' der; parlaklık içerde saklı kalmalı, yumuşaklık onun bütününü kapsayan bir kılıf olmalıdır. Bu biraradalık, önceki bölümde belirtildiği gibi, Halil'in iki kadınlık halinin bütünleşmesi arzusuna gönderme yapar. Halil'in Sa-

biha üzerinden dile gelen fantazisi, tek bir kadında 'parlak'lığı ve 'yumuşak'lığı bir arada bulma arzusuna dayalıdır."[34]

Sabiha'nın evinde ama ayrı odalarda uyudukları o ilk gecenin ertesinde Sabiha arkadaşına Halil'den söz ederken biz de kendimizi bir mutluluk yanılsamasına kaptırırız. Ama film bu mutluluk hayalinin, ancak geleneğin sınırları içinde kalmak suretiyle ve Halil'in bakış açısından mümkün olduğunu hatırlatır bize. Halil ona evini açan Sabiha'ya teşekkür etmek için ertesi gece Şen Saz'a hediye olarak bir sepet meyve getirir. Hem sepetin görüntüsü hem de kenar





mahalledeki bostanı hatırlatan meyve, Halil'in gelenekle bağını kanıtlar. Zaten Sabiha da bu hediyeyle alay eder. Bu alayda, Saz ortamındaki bağımsız kimliğini koruma güdüsü kadar, Halil'i küçük görme duygusu da vardır. Gururu incinen Halil sepeti garsonlardan birine verir, masalara birer ikişer dağıtmasını söyler. Bu ikram ve ikramın biçimi de Halil'in ait olduğu taşralı kültürünü ve kenar mahalle adabını gösterir.

Halil ilk tanıştıklarında Sabiha'ya "İstanbulluyum" der, hem de "doğma büyüme". *Çok Tuhaf Çok Tanıdık*'ta Halil'in bu sözüyle açılan bir başlık altında filmdeki mekânların çözümlemesi yapılır.[35] Bu çözümlemeden esinlenerek vardığım sonuçları, bu bölümün terminolojisiyle ifade etmek için şunu vurgulamalıyım: Halil İstanbullu olsa bile şehrin eşiğindedir. Filmin içinde bu eşik duygusuna dair daha ilk sahneden başlayarak birçok ipucu görürüz. Halil'i ilk gördüğümüz yer, Halil ve arkadaşlarının at arabasıyla bostandan

sebze taşıdıkları sahnedir. Hem meslek, hem mekân olarak kırla şehrin kesiştiği, ikisinin sınırındaki bir alandır. Halil'in şehrin eşiğindeki konumu daha sonra da vurgulanır.

Filmin hikâyesi ilerledikçe, Halil ve Sabiha'nın şehirle ilişkilerindeki fark ortaya çıkar. Birbirlerine kırıldıklarında ya da ilişkiden kuşkuya düştüklerinde, ikisinin şehre sığınma biçimleri farklıdır. Halil şehre uzaktan bakan bir banka oturur ve şehri uzaktan seyreder, tıpkı şehirle özdeşleştirdiği Sabiha'ya da uzaktan bakmak zorunda kalması gibi. Sabiha ise şehrin içine dalar ve sokaklarında ge-



zer. Sabiha'yı iki kez şehrin sokaklarında görürüz: İlki Halil'in evli olduğunu öğrendiği zaman, arka planda Taşkışla kalmak üzere Dolmabahçe sahilinde ve ikincisi filmin sonunda, onu dikizlemeye hazır bir erkek kalabalığına aldırmadan şehrin merkezinde kameranın üzerine yürüdüğü ve bizimle bütünleştiği sahnede.

Halil'in şehrin eşiğinde oluşunu en belirgin biçimde vurgulayan sahne ise, onun Sabiha'dan ayrıldıktan sonra evine dönüşünü gördüğümüz sahnedir. Bu sahnede gerek görüntü, gerekse müzikle, Halil'in Sabiha ile olan aşkının şehre, evinin ise şehrin eşiğine ait olduğunu sezeriz. 1968 yılı için düşünecek olursak, şehrin kendisinin henüz taşra durumuna gelmediği bir aşamada, geleneğin belirlediği yaşam tarzı şehrin kendisi değil, eşiğidir.[36] Halil ile Sabiha'nın aşkını anlatan temanın müziği olan "Kalbimi Kıra Kıra" şarkısı, mahallesine girerken gördüğümüz Halil'e eşlik eder. Evine yaklaştığında, kapı önüne asılı çamaşırların kadraja girişiyle birlikte mü-

zik de değişip bir türkü temasına dönüşür. Halil kapıyı çalar. Kapıyı açan oğlu sevincini babasına belli edemeyecek derecede tutuktur. Babayla ilişkilerin altındaki feodal mesafe ve korkuyu hemen sezeriz. Çocuk annesine haber verir. Anne bir perdenin arkasından hemen çıkıp gelir. Bu değerler sistemi içinde, evin erkeği ne zaman gelecek olsa, evin kadını hazır durumda bekler olmalıdır. Kadın hesap sormaz, adamın terliklerini çevirip ayağının önüne koyar. Adam kadına hiç bakmadan odaya girip sedire oturur. Pencereden dışarı bakmaya başlar. Aynen bir banka oturup uzaktan şehre baktı-





ğı zamanlarda olduğu gibi şehirden dışlanmış olduğunu hissederiz. Halil'in arka planında gördüğümüz karısı ise başındaki yemenisi ve erkeğin karşısındaki ezikliğiyle buraya aittir; dolabın üzerinden indirdiği yer yatağını serer. Ona sırtını dönmüş adama o sırtını dönmeden geri geri kapıya gider ve dışarı çıkarken çekingen bir biçimde sorar: "Aç mısın?"

Bu sahnenin görsel ve işitsel tüm işaretleri bir taşra estetiğini gösterir. Halil de, gözü hâlâ dışarıda, şehirde olmakla birlikte buraya geri dönmüştür. Ama, burası artık bir eşik değildir, çünkü şehre gidişin yolu kapanmıştır. Halil için şehir ancak Sabiha ile birlikte yaşanabilecek bir imkândır. Halil'in kenar mahalleye ve geleneğe geri dönüşüyle Sabiha şehirde tek başına kalır. Halil'siz Sabiha, şehirle bir olur ve şehrin kendisine dönüşür.

Vesikalı Yarim'in özellikle bu yanıyla bir ihlal filmi olduğunu yinelemek istiyorum. Kadın kimliğinin ikiye bölündüğü örnekler

ikonografisinde "vesikalı aşk"ların temize çekildiği mekân genellikle doğaya dönük imgelerle tanımlanır. Ya doğanın kendisi, kırlık alanlar, *Gündoğumu*'ndaki ve *Yalnızlar Rıhtımı*'ndaki gibi ya da doğanın yaradanı olarak tanrının evi, *Metropolis*'in sonundaki katedral sahnesinde olduğu gibi. Oysa *Vesikalı Yarim*'de aşkın mekânı şehirdir. Halil'le Sabiha'nın Sabiha'nın evinde birlikte yemek hazırladıkları, sokaklarında el ele gezdikleri, eğlence yerinde yan yana fotoğraf çektirdikleri, bir iskele lokantasında baş başa sohbet ettikleri hayat hep şehre aittir. Biz onları hiç şehrin dışında bir mut-



luluk hayali kurarken görmeyiz. *Vesikalı Yarim* bu anlamda, tam bir "şehir filmi"dir.

Vesikalı Yarim filminin bir şehir filmi olması, yalnızca aşkın mekânını şehir kılmasından değil, aynı zamanda ve hatta asıl olarak şehri avare dolaşan kadınla özdeşleştirmesinden kaynaklanır. Bu aynı zamanda filmi bir "ihlal filmi" yapan özelliğidir.

Filmin sonunda Halil şehrin kenarındaki taşra hayatına hapsolurken, Sabiha şehrin üstüne gider, erkek bakışları hiç umurunda değildir, zaten erkekler de artık onu dikizlemeye hevesli görünmemektedirler. Sabiha şehri ancak bir erkekle paylaşılırsa anlamlı olacak bir mutluluk habbesi gibi değil, tek başına yürünecek bir kamusal alan gibi gördüğünü sezdiren bir bakışla üstümüze gelir. Sabiha'nın şehrin üstüne gittiği bu avare dolaşmanın anlamı daha önceleri Halil tarafından öfkeyle karşılanmıştır.

Sabiha Halil'in evli olduğunu öğrendikten sonra onun porta-

kal-limon sattığı tezgâha uzaktan bakıp konuşmadan çekip gitmiştir. Halil Sabiha'yı Tophane civarında izler, nihayet izbe, insansız bir sokakta tartışır ve ayrılırlar. Bu ayrılık sahnesinin anahtarı Halil'in ilk kez sesini yükselttiği ve tehditkâr bir ifade kullandığı şu sözleridir:

"Benden habersiz çıkıyorsun.
Avare dolaşıyorsun.
Lafımı tersliyorsun.
Ne demek bunlar?"

Flânerie'nin sözlük karşılığı "avare dolaşmak"tır. Halil'in erkek mantığı kadının habersiz çıkmasını, avare dolaşmasını ve laf terslemesini kabul etmez. Bunlar önem sırasına dizilerek erkek-kadın ilişkisinin sürmesi için gerekli kuralları belirleyen bir sacayağı halinde karşımıza çıkarılır. Anlarız ki kadın şehirle ilişkisini ancak erkeğin izniyle ve onun izin verdiği sınırlar çerçevesinde kurmalıdır. Haberli çıkmak, ne zaman çıkıp ne zaman döneceğini, nereye, neden gittiğini söylemiş olmak demektir. Haberli çıkmanın "avare dolaşma"yı kapsamayacağı özellikle vurgulanır. "Ben biraz çıkıp dolaşacağım" açıklaması bir kadın için mazur görülebilecek bir gerekçe değildir. Alışveriş yapmak, bir arkadaşa gitmek, en uç noktada "biraz hava almak" düşünülebilir belki ama "çıkıp dolaşmak" bir kadının yapacağı iş değildir. Avare dolaşmanın bir kadın için laf terslemekten daha ağır bir suç oluşturduğunu, değil evlilik, aşk ilişkisi içinde dahi kabul edilemezliğini anlarız. Sabiha'nın filmin sonundaki avare dolaşması bu nedenle önemlidir. Onun artık şehirle ilişkisini belirleyen kural koyucu bir erkeği olmadığını gösterir. Sabiha böylece şehrin üstüne yürüyerek şehirle özdeşleşir, bir ve aynı olur.

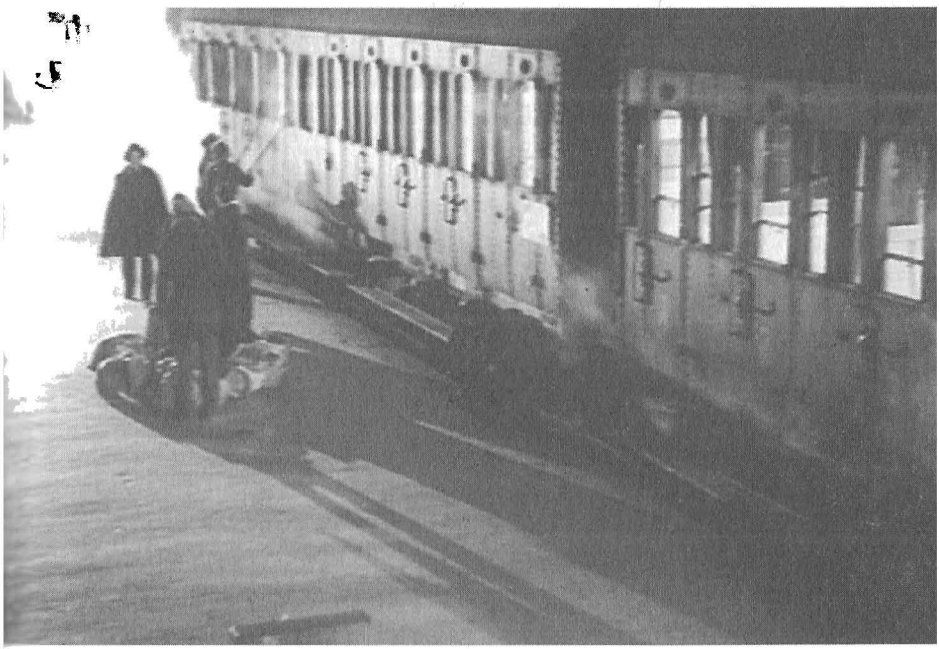
Vesikalı Yarim'in neden bir ihlal filmi olduğunu anlayabilmek için o dönemde yapılan şehre dair diğer filmleri de anlamaya çalışmamız ve bir kıyaslama yapmamız gerekecektir. Belirleyici olan, 1920'li yılların "aile dağıtan şehirli kadın" temasının 1960'larda sokaklarda dolaşan kadın kimliğiyle geri gelmiş olmasıdır. Ancak bu

kez fondaki şehirler kuzeyin metropolleri değil, güneyin ana şehirleridir, İstanbul gibi, Milano ve Roma gibi.

Yeşilçam filmleriyle İtalyan filmlerinin bu dönemde benzer temaları paylaşmış olmaları, şehirde gezen kadının her iki toplumda tam bu sıralarda bir sorun olarak görülmeye başlandığını ve avare dolaşan kadını zapt-ı rapt altına almak isteyen erkek bilinçaltının sinemaya yansıdığını gösterir.



Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları* (1964) filmiyle Luchino Visconti'nin *Rocco e i suoi fratelli* (*Rocco ve Kardeşleri*, 1960) filmi arasındaki benzerlik sıkça polemik konusu olmuş, hatta Refiğ de bu iki film arasında bir paralellik, bir yakınlık görülebileceğini dile getirmekle birlikte, görünürdeki benzerliğin gerisinde yatan farkın yeterince irdelenmemiş olmasından yakınmıştır.[37]



Hem *Gurbet Kuşları*, hem de *Rocco ve Kardeşleri* tren garında başlar, biri Haydarpaşa'da öbürü Milano Garı'nda. Her iki film de daha iyi bir hayat beklentisiyle şehre gelen ailelerin parçalanıp mahvolmasını anlatırlar ve her iki film de bu felaketin asıl sorumlusu olarak "şehirli kadın"ı gösterir. Farkları Refiğ'in filminin başladığı yerde, yani Haydarpaşa Garı'nda bitmesi ve aileyi geldiği yere geri yollamasıdır. Visconti ise bu tür bir elitist son yerine Alfa Romeo fabrikasında işçi olan kardeşle bitirir hikâyesini, yarın yamalak ve buruk da olsa aileden bir tek onun şehirde tutunacağı izlenimini verir. Ancak toplumsal açıdan bakıldığında daha makul





görünen bu finale rağmen, şehirli kadına tavır açısından Visconti'nin yaklaşımı da Refiğ'inki kadar düşmanca ve ayrımcıdır. Rocco ile ağabeyinin arasının açılmasına sebep olan kadın yalnızca bir fahişe olmakla kalmaz, Rocco'yu çileden çıkarmak için herkesin gözü önünde ona tecavüz eden ağabeyle tekrar beraber olabilecek kadar da oynaktır. Gerçi bunu intikam için yaptığını söyleyecektir ama bu tavır da onun ne kadar hesaplı ve kötücül olduğunun bir göstergesi haline gelir. Özellikle tecavüz sahnesi fahişeye tecavüzü suç saymayan bir bilinçaltının sayıklaması gibidir.

Yalnızca bu filmle kıyasladığımızda değil, Agnes Varda gibi bir kadın yönetmenin kadın odaklı *Cléo 5 à 7* (*5'ten 7'ye Cléo*, 1962) filmiyle kıyasladığımızda dahi *Vesikalı Yarim* yine bir ihlal filmi olarak görünür. Janice Mouton, 2001 tarihli makalesinde Varda'nın filmini feminist bakış açısıyla inceler ve Cléo'nun şehirdeki yürüyüşünü maskeli balodan *flânerie*'ye geçiş olarak tanımlar.[38] Başlangıçta erkeklerin onu nasıl gördüklerine odaklanan ve kendi-





sini erkeklerin bakış açısıyla gören Cléo'nun sonradan şehirde avare dolaşmanın tadına vardığını ve filmin bu açıdan çığır açıcı olduğunu söyleyen Mouton, bu yürüyüşün bir erkeğe rastlayışla mutlu sona ulaştığını göz ardı eder. Filmin son görüntüsü, parkta rastladığı askerle Cléo'nun birbirlerine baktıkları saadet tablosudur. Simetri ile ruh ikizini bulmuş olmanın altı çizilir, Cléo'nun şehirle ilişkisi de bu mutlu tesadüfle sona ermiş görünür. Varda'nın filminden yalnızca dört yıl sonra bir başına şehrin üstüne yürümeyi göze alan Sabiha, *flâneuse* tanımına Cléo'dan çok daha uygundur.



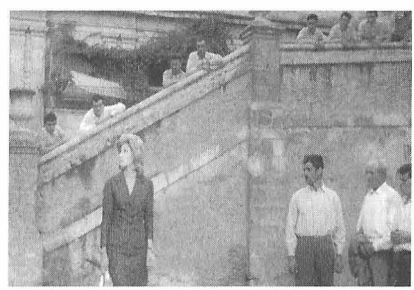


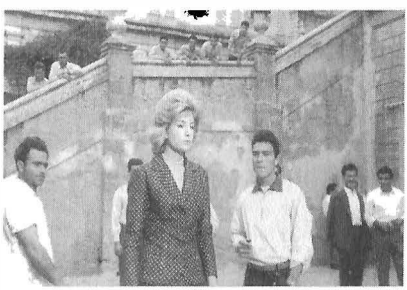
Agnes Varda dahi kadının şehirde avare dolaşmasını bir erkek bulma amacına kilitlemiş görünür. Varda'nın filminde Cléo'nun rastladığı erkek aşk vaadiyle gelir, aynı yıl yapılan bir başka filmde ise kadının avare dolaşması tekinsiz yanıyla, yani fahişelik olarak resmedilir. *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1962) fahişeliğin sinemasal temsili açısından bir klasiktir. Giuliana Bruno'nun deyimiyle filmin sinemasal peysajını şehirdeki kadının yürüyüşü oluşturur.[39] Metropolis sözcüğünün "ana şehir" anlamındaki etimolojisini *Mamma Roma* kavramıyla ifade eden Pasolini bu rolü Rosselini'nin *Roma Citta Aperta* (*Roma Açık Şehir*, 1945) filmindeki başrol oyuncusu Anna Magnani'ye vererek metaforunu bir başka katmanda da yinelemiştir.

Pasolini'nin *Mamma Roma*'sı böylece Fritz Lang'ın *Metropolis*'ini 1920'lerden 1960'lara ve kuzeyden güneye taşır. Karakter olarak Mamma Roma, Halil'in Sabiha'ya sesini yükselterek söyle-

diği anlamda avare dolaşan kadındır. Bu tespit 1960'lar İtalya'sı ile Türkiye'sinde ve aynı yılların Roma'sı ile İstanbul'unda sokakta dolaşan kadına hangi gözle bakıldığını da açıkça ifade eder.

Vesikalı Yarim Mamma Roma'ya kıyasla da yine bir ihlal filmi olarak belirir çünkü Sabiha filmin sonunda yılgın, mutsuz ve yenik de olsa şehrin üstüne yürür. Mamma Roma ise fahişeliğinin bedelini oğlunun ölümüyle öder ve şehre ancak penceresinden ve uzaktan bakarken artık ölümü düşler.[40]



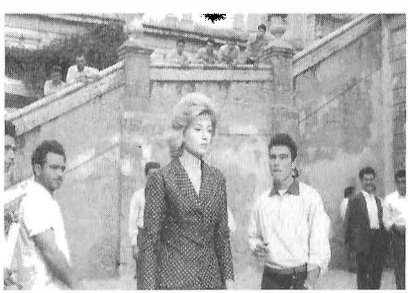


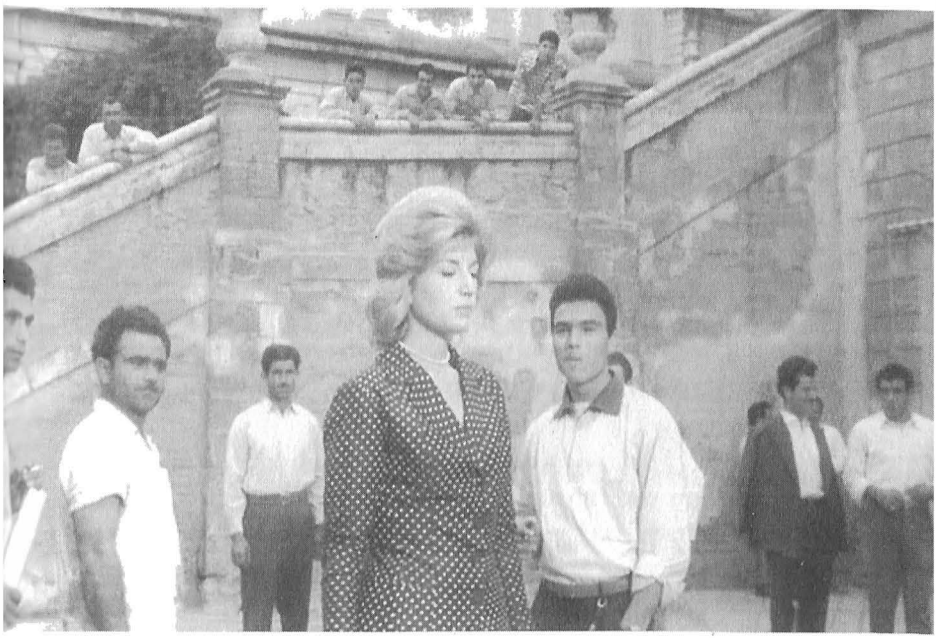


Vesikalı Yarim ile kıyaslamak üzere, son olarak iki filmden daha söz etmek istiyorum; kısaca *L'Avventura*'dan (*Macera,* Michelangelo Antonioni, 1960) ve daha ayrıntılı olarak *Klute*'dan (Alan Pakula, 1971). İlkinde, tekneyle gezmeye çıkmış bir gruptan bir kadın kaybolur. Onu ararlarken, kadının sevgilisi (Gabriele Ferzetti) ve en yakın arkadaşı (Monica Vitti) arasında karşı koyamadıkları bir cinsel çekim oluşur, en sonunda kırlık bir yerde sevişirler. Bu sahnenin ardından şehirde tek başına dolaşan Vitti'nin canlandırdığı karakter, bütün erkek gözlerini üzerinde hisseder. Giderek sürreal bir ortama dönüşen bu sahne atmosferi ve etkileyiciliği açısından *Metropolis*'te Maria'nın replikasının dansı sırasında dikizleyici gözlerden ibaret hale gelen erkeklerin yarattığı ortamı hatırlatır. Kanımca, filmin sonunda adamın, artık anne kimliği öne çıkan ve onun kafasını sanki oğluymuşçasına okşayan kadına sığınmasıyla bu sahnedeki dikiz ortamını birlikte düşünmek gerekir. *Vesikalı Ya-*

rim'in sonunda ise ne şehrin dikizleyen erkekleri o kadar öne çıkar, ne de Halil'in Sabiha'ya sığınmasıyla kadının anne kimliği vurgulanır. Filmin asıl cesareti ise kameranın Sabiha'da kalması ve bizi erkeğin kontrol alanı dışına çıkarak şehirle bütünleşen Sabiha'yla özdeşleştirmesidir.







Alan Pakula'nın 1971 tarihli *Klute* filmi ise feminist literatürde üzerinde hayli tartışılmış bir örnek olması açısından *Vesikalı Yarim* ile kıyaslamak üzere pek çok ipucu sunuyor. En önemli nokta, filmin kadın kahramanı olan Bree Daniel'in bir fahişe olması ve gerilim filmlerindeki *femme fatale* tiplemesinin yerine geçmesi. Zaten bu nokta filmin değerlendirilmesindeki farklı yaklaşımların da kaynağını oluşturuyor.[41] Bir bakış açısından fahişenin bağımsız ve manipülatif cinselliğiyle 40'ların *film noir* kadın kahramanına göre daha ileri bir konumda bulunduğu söylenebilirken, diğer bir bakış açısıyla, bu tiplemeyle dişi imgesindeki bir gerilemeden söz edilebileceği, çünkü *femme fatale* imgesinin tanımı gereği kadının gizemli

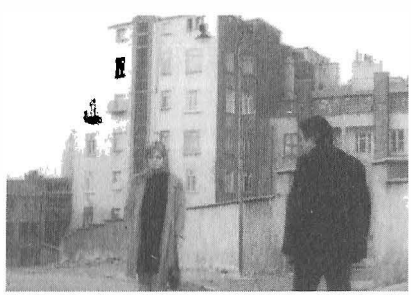
ve bilinemez gücünü simgelerken, fahişeliğin daha tanımlı bir cinsel rol olduğu ve önceki tipolojiye kıyasla toplumsal kontrolünün daha kolay olduğu belirtiliyor.[42]

Vesikalı Yarim kıyaslamasına geçmeden önce *Klute* üzerinde biraz durmak istiyorum. Filmin adı dahi önemli bir gösterge, çünkü filmin esas kahramanı, hikâyeyi çekip götüren kadın kahraman Bree Daniel (Jane Fonda) olmasına rağmen filme erkek kahraman olan dedektifin, John Klute'un (Donald Sutherland) adı verilmiştir. Filmin başında bir yemek sahnesi görürüz. Dedektif de yemeğin konuklarından biridir. Ortam ilk bakışta mutlu bir aile yuvası görünümü verir ve kırsal kesim çağrışımı yapar. Sonra birden New York'un metropol hayatına geçer ve Bree Daniel'in fahişelik dünyasıyla tanışırız. Çalıştığı ortamları ve evini görürüz. Filmin sonunda Bree evini boşaltır, dedektif Klute ile birlikte New York'u terk eder. Filmin son görüntüsü Bree'nin boşalttığı stüdyo tipi apartman dairesidir. Geri gelmeyeceği, kırsal yaşamda Klute ile birlikte başka bir hayata başlayacağı beklentisi yaratılır.

Film şehirle doğa arasındaki arketipik çelişkiyi 1970'ler için güncelleştirip, 1960'lı yılların hippi kültürünü de aşağılayarak metropolün karmaşasına karşı bir tavır içine girer. Bree'yi hem bu yozlaşmış atmosferden, hem de fahişelikten kurtarıp dedektif Klute'a emanet eder. Bu açıdan, filmdeki fahişe tipinin *film noir* tiplemesi olan *femme fatale* imgesinden daha ileri olduğunu ileri sürmek mümkün değildir. Tam tersine fahişelik kontrol edilebilir bir konuma sokulmuş ve kendisi de kırsal hayatın bir parçası olan dedektif Klute'un kişiliğinde tipik bir "kötü yola düşmüş kadını kurtarma" operasyonu düzenlenmiştir.

İşte bu açılardan *Vesikalı Yarim* bugün hâlâ bir ihlal filmi olarak görülebilir. Bu nedenle *Çok Tuhaf Çok Tanıdık,* filmi yeniden dikkatimizin merkezine yerleştirerek önemli bir işlevi yerine getirmiştir. Filmin sonunda şehrin üzerine yürüyen Sabiha, bir zamanlar feminist tartışmanın konusu olmuş Bree Daniel'den daha kalıcı, daha ileri ve daha sahici bir karakterdir. 70'li yılların Yeşilçam filmlerinde, modernleşmenin sonuçlarına bağlı kolektif huzursuzluğa tercüman olan ve gerek sağ gerekse sol görünümlü saldırgan erkeğin se-

sini temsil eden filmlerle kıyaslandığında Sabiha'nın üzerine yürüdüğü şehir hâlâ bir "eşik beklentisi" içerir.[43] 1968'in simgesel bir dönemeç gibi görülebileceğini ve İstanbul'un eşik olmaktan çıkıp bir "kâbuslar şehri"ne dönüşmesine giden yolun 1970'lerde döşendiğini söylemek yanlış olmasa gerek.







İhtilal ve İntihar

Gözaltına alınışımın 42. gününde beni İstanbul'dan Ankara'ya yollayacaklarını öğrendim. 1980 yılının Aralık ayıydı. Soğuktu. Ayaklarım ayakkabılarıma sığmıyordu. 12 Eylül cuntasının yönetime el koymasının üzerinden ancak üç ay geçmişti, ama gözaltına alınanların sayısı binleri bulmuştu. Sorguda ölenlerin sayısı bilinmiyordu.

Herkese falaka, herkese elektrik, herkes soğuk suyla sırılsıklam ıslak... Bütün hücrelerde, işkence odalarında, koridorlarda her yerde o aynı hoparlör sesi: Elimizdesiniz, hiç kimse sizi kurtaramaz. Buradan sağ çıkmak için işbirliği yapın. Ardından marşlar. Sonra birilerinin komutanım dediği birisi herkese zorla and içirtiyor: Türküm, doğruyum, çalışkanım. And içmeyen yeniden falakaya gidiyor. Ayaklarım ayakkabılarıma sığmıyor. Biri kolumdan çekerek beni bir yere götürüyor. Çıplak ayak. Önce ıslak taşlara, sonra galiba mozaik, belli belirsiz çimentosu karışmış suya, ardından kaygan bir zemin, belki mermer, derken yumuşak halıya basıyorum.

Oturun, diyor makul bir ses. El yordamıyla bir koltuk buluyorum. Hayretle oturuyorum. Bu tuhaf, yumuşak tecrübenin tekinsizliğiyle fevkalade tedirginim. "Son isteğini söyle"den, "haklıymışsınız, hata etmişiz"e varan bir dizi diyalog hayal ediyor, hiçbirini gerçekçi bulmuyorum. "Sizi Ankara'ya yolluyoruz, Ankara polisi bizden izin istedi, sorgulamak için," diyor. Cevap vermiyorum. "Sizi şunun için

çağırttım: Burada konuşmadınız, gidip orda Ankara polisine konuşursanız, açık söyleyeyim, sizi vururuz. 6 haftadır bizi uğraştırdınız, İstanbul polisiyle dalga geçirtmem ben."
42 gündür burada olduğumu böyle öğreniyorum. 42 gündür ilk kez biri bana siz diye hitap ediyor. Sonra beni hücreye indiriyorlar. İstanbul'daki işkence günlerimin sona erdiğini anlıyorum. Bu iyi. Ankara'dakiler İstanbul polisinin yapamadığını yapmaya çalışacaklar. Bu kötü.

Gözbağımı açıyorum. Günlerdir ilk defa gözlerimi açmaya çalışıyorum. Kirpiklerim birbirine kaynamış gibi. Yerdeki karton parçalarının üzerine kıvrılıyorum. Uyumalıyım. Bu düşünceyle uyumaya çalıştıkça uyuyamıyorum. Bilincim hep açık, İstanbul'u, Ankara'yı, Ankara'da başıma gelecekleri düşünüp duruyorum. Ankara Emniyeti, Emniyetin 6. katı. Hep birilerinin atlayarak intihar ettiği söylenen altıncı kat. Soğukkanlılıkla hayal etmeye çalışıyorum: Aşağı attıklarında insan ne hisseder, o ilk anda?

Annemin 1930'larda Yeşilköy'deki yaz tatillerinden Ankara'ya dönüşlerinde, tren gara girerken Ankara levhasını görüşünde duyduğu sıkıntıyı, ve çocukluğumun cumartesi akşamlarında Gar Lokantası'na her gidişimizde aynı sıkıntıyı yeni baştan yaşayışını hatırlıyorum. Beni neyle götürecekler Ankara'ya? Polis arabasıyla mı?

Hiç tahmin etmediğim biçimde, otobüsle götürülüyorum Ankara'ya. Topkapı'dan kalkan, bildiğimiz şehirlerarası otobüs. Yanımda iki polis. Birinin sesini işkenceden hatırlıyorum. Galiba. Korkunç biri olacağını sanırdım. Sıradan bir adam. Otobüs beklerken bana mandalina veriyor. Gözlerim açık. Sanki herhangi bir yolcuymuşum gibi. Etraftaki kalabalığa hayretle bakıyorum. İçlerinde durumu benimkine benzeyen var mıdır? Ya da içlerinden biri, herhangi biri, benim durumumu tahmin ediyor mudur?

Otobüse biner binmez uyumalıyım. Ankara'ya varır varmaz beni işkenceye alırlar. Dinlenmiş olmalıyım. Cam kenarındayım. Başımı cama yaslıyorum. Gözümün içinden

bulutlar geçiyor. Kolonya kokusu. "Fuar geliyor engin sulardan". Siyah-beyaz Müjde Ar, Fuar kolonyalarının televizyon reklamında, mevsiminde lüfer kıvamında denizden koşarak çıkıyor. Sıçrayarak uyanıyorum. Muavin kolonya şişesini burnuma uzatmış. Şişenin altına tuttuğu kağıt peçeteden keskin bir koku geliyor. Şirketin ikramı bıçak gibi sapsarı.

Önce ne zamanı ne de mekânı çözebiliyorum. Nerdeyim, nerden gelip nereye gidiyorum, niye otobüsteyim, yanımdaki



kim? Derken birer birer ayrıntılar canlanıyor. İstanbul'dan Ankara'ya götürüyorlar beni. Yanımdaki polis. Gidince beni işkenceye alacaklar. Bari bütün gece uyumuş olsam. Sabah kolonyası olsa bu. Ama dışarda hâlâ gece. Işıklar görünüyor. Gemiler, deniz. Köprüden geçiyoruz. Köprüden yeni geçiyoruz. Demek ancak Topkapı'dan Köprü'ye kadar uyuyabilmişim. Önümde uykusuz bir gece. Sonrası yeniden işkence. Gitmesem Ankara'ya, İstanbul'da kalabilsem.

Aah! Güzel İstanbul, köprüden bir atlayabilsem.





ISLAK RÜYALAR ŞEHRİ

1980'li yıllar yalnızca Türkiye'de değil, dünyada da korkulu bir döneme işaret ediyor. Kitlesel ütopya projelerinin artlarında bir felaketler tarihi bırakarak çöktüğü, küreselleşmenin hem siyasi, hem ekonomik anlamda baskıları ve eşitsizlikleri artırdığı, çevre sorunlarının kaygı uyandırıcı boyutlara ulaştığı ve modernleşmenin bir proje olmaktan çıkıp önünde "post-" eki taşıyan anakronik bir kavrama dönüştüğü bir dönem.

Susan Buck-Morss, 1980 sonrası için –Benjamin'den ödünç aldığı "rüya âlemi"ne karşıt olarak– "felaket" kavramını kullanıyor. Daha doğrusu, kitlesel ütopyanın iki ucunu, rüya âlemi ve felaketi birlikte anlatarak 1980'lerde çöken Soğuk Savaş dünyasının geride bıraktığı yıkıntıların arasından imgeler derliyor, görsel ipuçlarını okuyarak kitlesel ütopya projelerini geçmişten bugüne bir süreç olarak ele alıyor.[1]

"Rüya âlemi" tıpkı "eşik" gibi, tipik bir Benjamin kavramı. Buck-Morss'un rüya âlemi için söyledikleri eşik için de söylenebilir. Her ikisi de uyku ile uyanıklık arasındaki o geçiciliği çağrıştıran, mekânla zamanı iç içe geçiren ve şiirsel oldukları kadar analitik anlamda da zengin kavramlar. Her ikisi de modern hayatın bünyesindeki geçiciliği teslim ederken, sürekli değişimin geleceğin daha iyi olabileceği umuduna imkân verişini de içlerinde barındırıyorlar. Eşik ve rüya âlemi bu bakımdan beklenti içindeler. Buck-Morss'un dediği gibi: "Modern öncesi kültürde mitler toplumsal kısıtlamaların sorunluluğunu haklı çıkararak geleneği pekiştirirken, modernliğin –siyasi, kültürel ve ekonomik– rüya âlemleri, mevcut biçimleri aşan toplumsal düzenlemelere yönelik ütopyacı bir arzunun ifadeleridir."[2]

Eşik beklenti içerir: hayal, rüya, ütopya – bunları çağrıştırır eşik. Şehrin eşiğindesinizdir ve siz o eşikte biraz tedirgin, biraz müteredditolsanız bile, tekinsiz görünen şehir size kim bilir yine de neler vaat etmektedir! Şehrin eşiği modernizmin de eşiğidir, ya da çağrıştırdığı geçicilikle kendisi bir eşik duygusu taşıyan modernizmin beklentisi. Oysa uyku ile uyanıklık arasındaki geçiciliği çağrıştıran o eşiği aştığınızda, kendinizi baskılar âleminde bulursunuz. Şehir bir karabasandır artık. Bastırılmış korkular ıslak rüyalarla böler uykunuzu.

Buck-Morss'un anlattığı anlamda felaketi çağrıştıran bu karabasanın, sinemadaki kült ifadesini Ridley Scott'un *Bıçak Sırtı* (*Blade Runner*, 1982) filminde bulduğunu söylemek yanlış olmaz. 2019 yılının Los Angeles'ı üzerinden anlatılan hikâye, bilimkurgu ile *film noir* türünü iç içe geçiren distopya üslubuyla, *neo-noir* tarzının klasik bir örneği olarak anılır. *Bıçak Sırtı*'nın *Metropolis*'teki birçok temayı sürdürdüğünü biliyoruz.[3] İlk gösteriminde fazla dikkat çekmeyen ancak aradan geçen süre içinde üzerinde en çok yazılıp konuşulan filmlerden biri haline gelen –ve bu anlamda da *Metropolis* ile benzeşen– filme dair benim kısaca dikkat çekmek istediğim, gerçek bir kadın olduğuna inanan replika tiplemesindeki Rachael'in (Sean Young), *Metropolis*'in Maria'sıyla benzerliğidir. Bu anlamda, Maria'nın modernist ikonografi için çizdiği bakire-fahişe ikilemini, Rachael'in de postmodernist üslupta tazelediğini söylemek yanlış olmaz. Aynı şablonu, yüzyıl sonundan *Metropolis*'e atıfta bulunan *Karanlık Şehir* (*Dark City*, Alex Proyas, 1998) filminin Emma-Anna ikileminde de göreceğiz.

1980'ler sonrası İstanbulu'nun sinemadaki temsil biçimi de yine Buck-Morss'un "felaket" tanımını çağrıştırıyor, ya da Asuman Suner'in deyimiyle söylersek, bir "dehşet sineması"na yöneliyor.[4] Vaatlerin yerini bastırılmış isteklerin ve korkuların aldığı, "vesikalı olma" halinin artık ölümle anıldığı bir şehir. Şehrin bir günah şehri olarak tanımlandığı, yüzüne karşı "İstanbul orospusu" diye haykırıldığı, erkek söyleminin kendi sınırlarına dayandığı bir dönem.

Şehrin eşiğinde olma duygusu ile dehşet şehri arasındaki farkı örneklemek açısından aynı ismi taşıyan iki filmi, Atıf Yılmaz'ın *Ah*

Güzel İstanbul'u ile Ömer Kavur'unkini kıyaslamak anlamlı olabilir. Yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın yaptığı 1966 tarihli ilk *Ah Güzel İstanbul* filminin şehrin eşiğinin henüz vaatlerini tüketmediği bir dönemin iyimser havasını yansıttığını ve hikâyesini bir komedi atmosferinde anlattığını hatırlayalım. Şehrin eşiğinde olanlar ile şehrin sahipleri arasındaki uzlaşmanın hâlâ mümkün görüldüğü bir dönemin son demlerine işaret eden bu film mutlu biter. Yalnızca iki yıl



sonra geçkalmışlık duygusunun damgasını vuracağı *Vesikalı Yarim*'i yazacak olan Safa Önal, *Ah Güzel İstanbul*'un senaryosunda henüz gelecekten umutludur. Atıf Yılmaz'ı zaten hep iyimser bir yönetmen olarak hatırlayacağımız aşikâr. İlk *Ah Güzel İstanbul*'da, Safa Önal-Atıf Yılmaz ikilisinin, İzmir'den artist olmak için İstanbul'a gelmiş genç bir kızı önce "kötü yola" düşmekten sonra da intihardan kurtarıp eşikten güvenle geçsin diye görmüş geçirmiş bir Beylerbeyi beyefendisine emanet ettiklerini ve Haşmet-Ayşe ikilisini bir Boğaz vapuruyla mutluluğa uğurladıklarını görürüz.

Ömer Kavur'un 1981 tarihli *Ah Güzel İstanbul* filminin sonu ise trajiktir. Kadın kahramanın yazgısına boyun eğmesiyle biter. Füruzan'ın aynı adlı hikâyesinden Füruzan ve Ömer Kavur tarafın-

dan senaryolaştırılan film uzun yol şoförü Kamil (Kadir İnanır) ile, Zürefa Sokak'ın sermayesi Cevahir'in (Müjde Ar) macerasını anlatır. Filmin sonunda Cevahir Galata Köprüsü'nden atlayıp intihar eder. 1980'ler Türkiyesi'nin görsel hafızasına sahip olanlarımızda, Fuar Kolonyaları'nın televizyon reklamında denizden koşarak çıkan cinsellik simgesi Müjde Ar ile, Galata Köprüsü'nden atlayıp intihar eden Müjde Ar imgeleri birbirine karışır.[5] Müjde Ar'ın cinselliği olumlayan yanı ile cinsellik çağrıştırdığı için intihara mahkûm edilen yanı arasındaki bu şizofrenik görsellikte 1980 sonrasının da-

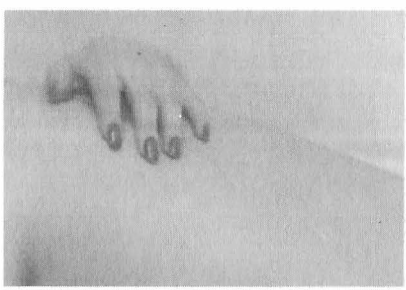




ha genel bir paradoksunu da görmek pekâlâ mümkündür.

Müjde Ar'ın oynadığı Cevahir, porno filmleri saymazsak, bizim sinemamızda ilk kez sevişen, öpüşen, üstelik bundan haz alan, kadını hazzın yalnızca nesnesi değil öznesi olarak da tasvir eden çığır açıcı bir karakterdir. Ayrıca bütün bunları bir fahişe kimliğiyle yaptığı için daha da cesur bir çıkıştır. Kamil ile ilk yatışında cikletini yatak başına yapıştıran, iş bitince cikleti yapıştırdığı yerden alıp çiğnemeye devam eden ve Kamil'e "Geçmiş olsun anam," diyen Cevahir ile, Kamil'in ikinci gelişinde sevişmenin tadına ağır ağır varan, vardıkça şaşıran kadın, bir bakıma Türkiye'deki kadınlığın tarihi açısından da bir dönemeci işaret eder. Orgazmı tanımayan kuşaklarca kadının kaderini en azından beyazperdede değiştiren bir sevişme sahnesidir bu. Ömer Kavur'un *Ah Güzel İstanbul*'u, feminist hareketin etkisini açıkça taşımasa da, 1980'lerde yapılacak ve "kadın filmi" diye anılacak filmlerin de bir tür habercisidir.

Ömer Kavur üçüncü filmi olan *Ah Güzel İstanbul*'a zor şartlar altında başlar.[6] Füruzan'ın 1971 Eylül ayında, yani bir önceki cuntanın, 12 Mart 1971 askeri darbesinin hemen ertesinde yazdığı bir hikâyeyi, 12 Eylül 1980 darbesini izleyen karamsar bir dönemde çeker. Ne hikâyede, ne filmde askeri darbelere açık bir gönderme vardır ama, her ikisinde ortak olan boğucu atmosfer "rüya âlemi"nin sonunu haber verir. Film Antalya Altın Portakal Festivali'nde en iyi ikinci film ödülünü alarak Ömer Kavur'un önceki filmlerinin şanssızlığını yener. Karamsar sonuna rağmen, filmin taze bir yanı var-





dır. Bir yandan Müjde Ar'ın imajıyla bütünleşen yeni bir kadın imgesinin, diğer yandan şehrin eşiğinin tükenişini ilan edişiyle bastırılmış korkuların eninde sonunda su yüzüne vuracağı bir dönemin de başlangıcıdır bu.

Atıf Yılmaz'ın *Ah Güzel İstanbul* filmiyle kıyaslandığında, Ömer Kavur'un *Ah Güzel İstanbul*'unu değerlendiren Ekşi Sözlük yazıları hem daha az, hem de tavır olarak daha mesafelidirler. Birkaç örnek aktarmak istiyorum.

bi omer kavur filmi olmasına rağmen başrollerde kadir inanir ve mujde ar vardır...

müjde ar'ın gösterdiği ilk filmlerden biridir bu fakat cesaretsiz, biçare bi filmdir... şöyle ki: müjde ar bi fahişe rolündedir, kadir inanır da kamyoncunun biridir... bunnar şaşar düşer birbirlerini bulur, birbirlerini severler, kadir inanır, çok çağdaş bi kamyoncu olduğundan kadının geçmişini hiç önemsemeyerek onunla ewlenmek ister, herkes bunnarın üzerine gelir, bütün kapılar kapanır, lanetlenirler ama olsun, seviyorlardır, ewlenecek-

tir... fakat en neticesinde kadir inanır, gelinlik kumaşla ewine dönerken, fahişe "seni mi beklicem lan" diye düşünerek onu terk etmiştir bile, "fahişedir, kadındır, böyle yapacağı bellidir" mesajı verilir filmde...

belki de cesur bi filmdir, kadın milleti de böyle terk edici, zora gelmeyen, kötünü kaldırmayan bi millet değil midir zaten ? aferin ömer abi eğer bunu anlattıysan... [çok küçüktük abi seyrettiğimizde]

(cyrano, 12.01.2001 23:13)

ömer kavur'un daha henüz surreale bulaşmamış, erken dönem filmlerinden biridir ve füruzan'ın bir öyküsünden uyarlamadır ah güzel istanbul..

müjde ar'ın ilk baldırbacak filmidir; türk sinemasının esas kız soyunmaz, esas kız işemez, esas kızın libidosu yoktur, hem o da nedir vb. düsturlarını da bir güzel yiyip yutmuştur böylece..

filmde, kevaşe cevahir'le kamyoncu kamil (kadir inanır'ın kamyoncu yatkınlığını da ilk keşfeden atıf yılmaz'dır elbet) arasındaki imkansız aşkın nihayetinde kevaşenin keranesine, kamyoncunun da uzun yoluna dönüşü konu edilir..

arkaplandaki fahişeler de insandır önermesi; aslında oradaki dahi anlamına gelen de'nin gereksizliği de bu entrinin son cümlesi olur..

(atlantisten gelen zekiye, 26.11.2001 03:45)

omer kavur'lu 1980 yapimi versiyonda kadir inanir in yine dunyanin en guzel kamyon soforu oldugu filmdir. kamyonun kenarinda mujde ar ile piknik yaptiklari sahne pek guzeldir, filmin kendisi gibi, adi gibi. (selviboylumalyazmalim, 04.05.2005 06:50)

1981 yapımı *Ah Güzel İstanbul*'un en coşkulu tepkilerden birini piknik sahnesiyle almış olması, kolektif hafızamızın şablonlara yatkınlığına bir diğer örnek olsa gerek. Çünkü Füruzan'ın filmin senaryosuna kaynak olan hikâyesinde bulunmayan bu sahne, *Yalnızlar Rıhtımı*'nın piknik sahnesini çağrıştırır. Şehrin "kirlenmiş" kadınıyla birlikte olunabilecek yer anlamında, tıpkı *Yalnızlar Rıhtımı*'ndaki gibi doğayı adres gösterir. Lütfi Akad'ın filminde olduğu gibi, Ömer Kavur da iki âşığı su kenarına oturtur. *Yalnızlar Rıhtımı*'ndaki deniz kıyısının ve çiçek açmış ağaçların yerine Müjde Ar ve Kadir İnanır'ı bu filmde bir akarsuyun yanında görürüz. Şoför Kamil kova kova su atarak kamyonunu yıkar. Bir tür temizlenme,

arınma eylemidir bu. Oysa Füruzan'ın Ömer Kavur filminin çıkış noktasını oluşturan hikâyesinde erkeğin kamyon yıkamasıyla simgelenen bir arınmışlık duygusu değil, Kamil ile Cevahir'in birlikte yaşadığı evin Cevahir'den kaynaklanan temizliği anlatılır: "Cevahir, Sarı Kamil'in yola çıktığının onuncu günü öğleüstü son yaz günlerinin gürleştirdiği sardunya saksılarından yabanıl otları ayıklıyordu. Bir yaban nanesini parmakları arasında ezip kokladı. (...) Makine kilimleriyle dibi dibine örtülü odasında en umulmadık kıyılarına dek işlemiş bir temizlik vardı."[7]





Ömer Kavur'un Füruzan'ın hikâyesinin ruhuna uygun bir film yaptığını söyleyebiliriz belki, hatta Müjde Ar'ın fahişe kişiliğindeki kadınlığını vurgulama biçiminin ve Cevahir'i haz öznesi olarak görselleştirme tarzının yer yer hikâyeyi aştığı noktalar da bulunabilir filmde. Ancak Ömer Kavur'un da, fahişelik kurumuna kendinden önceki ve sonraki erkek yönetmenler gibi yerleşmiş değer yargıları içinde yaklaştığı yerler de vardır ve bunların başında piknik sahnesinin sayılması gerekir. Rumuzunu "selviboylumalyazmalım" seçmiş olmasından Türk filmlerine, Kadir İnanır'a ve özellikle de Atıf Yılmaz'ın *Selvi Boylum Al Yazmalım* filmine tutkun olduğunu çıkarabileceğimiz Ekşi Sözlük yazarı aynı kalıbın tekrarlanmasıyla kendi içinde adeta bir türe dönüşen "fahişe filmleri"nin bu alışıldık çizgisini görmeyi istediği ve şehrin eşik dönemi duyarlılıklarını aradığı izlenimini vermektedir.

Ne Şirin Komşumuzdun Sen, Fahişe Abla

1981 tarihli *Ah Güzel İstanbul* ile sinemada hazzın öznesi bir kadın karakteri yaratmayı başaran Müjde Ar'ın toplumdaki değişimle hem örtüşen hem de onu tetikleyen bir rol üstlendiğini söylemek mümkün. 1980'lerde en parlak dönemini yaşayan Müjde Ar oyunculuğunun o yıllardaki macerası 1984'te bir yol ayrımı yaşıyor. Müjde Ar 1984'te Yavuz Turgul'la *Fahriye Abla*'yı, Atıf Yılmaz'la



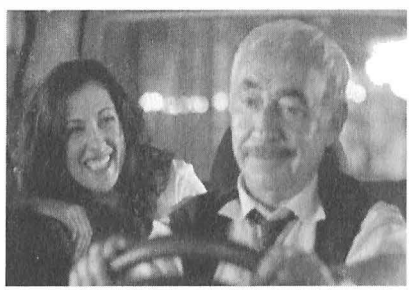


Dağınık Yatak'ı yapıyor. *Fahriye Abla* Ertem Eğilmez ekolünde senarist olarak yetişen ve hep başarılı senaryolara imza atan Yavuz Turgul'un ilk filmi. Ahmet Muhip Dıranas'ın aynı adlı şiirinden esinlenerek yazdığı kendi senaryosundan çektiği bu ilk film, Yavuz Turgul sinemasının geleneğe yaslanan tüm temel öğelerini taşıyor. *Dağınık Yatak* ise 1980'lerde "kadın filmlerinin yönetmeni" olarak anılacak Atıf Yılmaz'ın bu çizgiyi hissettiren filmlerinin ilki olarak değerlendirilebilir. Müjde Ar, bu yol ayrımından sonra Atıf Yılmaz'la çalışmayı sürdürecek, *Adı Vasfiye*, *Dul Bir Kadın*, *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Aah Belinda* gibi bir dizi filmle kadın bedenine o zamana dek beyazperdede görmeye alışkın olmadığımız bir haz boyutu katacak. Ancak Yavuz Turgul'la tekrar yolları kesişmeyecek.

Yavuz Turgul ise 1984'te *Fahriye Abla* filminde Müjde Ar'a biçtiği "mahallenin iç gıcıklayıcı kadını" rolünü, 1987 tarihli *Muhsin Bey*'den 2004 yapımı *Gönül Yarası*'na uzanan yolda hep "Ne şi-

rin komşumuzdun sen Fahişe Abla" vurgusuyla sürdürecek. Yavuz Turgul geleneksel değerler, mahalle ilişkileri, komşuluk dünyası gibi şehrin eşiği dönemine dair nostalji paketinin bir unsuru olarak "iyi, onurlu, güvenilir ve dost hayat kadını" imgesini hep kullanacak. Dramatik kurgunun ve klasik hikâye anlatma geleneğinin bu güçlü karakteri, 20 yıla yaklaşan yönetmenlik macerası boyunca, yani *Fahriye Abla*'dan *Gönül Yarası*'na "vesikalı yar" kavramının eski İstanbul mahalle yaşamıyla özdeşleşmiş "delikanlı bakış açısı"na bıkıp usanmadan sahip çıkacak.

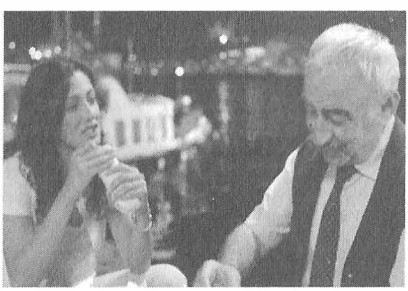


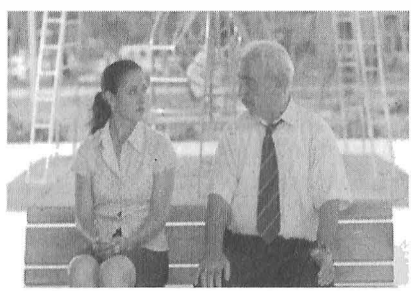


Yavuz Turgul'un 1987'de yaptığı ve başyapıtı kabul edilen *Muhsin Bey*, kendisinden 21 yıl önceki *Ah Güzel İstanbul*'dan esintiler taşır. Muhsin Bey'in kendisi, Haşmet İbriktaroğlu'nun 1980'li yıllara uyarlanmış hali gibidir. Her ikisi de klasik Türk müziğinin yozlaşmasından müşteki olan bu has İstanbul beyefendileri, müziğin aslına uygun icrası konusunda gösterdikleri hassasiyetle bağdaştırmaya zarafetle özen gösterdikleri bir biçimde kadının "orospu hallisi"ni severler. Tıpkı Ahmet Hamdi Tanpınar gibi![8] Haşmet, 1960'ların genel ahlak anlayışı uyarınca Ayşe'yi kötü yola düşmeden kurtarmayı başarır ki, onunla beraber olabilsin. Ayşe'nin taşralılığı, 1960'larda o denli itici değildir henüz, çünkü hâlâ taşranın ehlileştirilebileceğine, şehre katılıp şehrin içinde görünmez kılınacağına dair ümitler sürmektedir. Belki tam da bu nedenle Haşmet Bey'in Ayşe'yi elinden çekip kurtarması toplumsal hafızamızda hep dönmek istediğimiz bir siyah-beyaz mutluluk noktası olarak durur.

Yavuz Turgul'un 1987 tarihli filminde ise, alt kat komşusu olan iyi kalpli hayat kadını (Şermin Hürmeriç) görmüş geçirmiş bir İstanbullu olduğundan, kapıyı aşındıran taşralının (Uğur Yücel) arsızlığı karşısında Muhsin Bey'in (Şener Şen) sığınacağı bir liman kimliği kazanır.

Muhsin Bey, bütün bir Haşmet'ler silsilesinin son örneği gibidir. Zaten Yavuz Turgul hep bu son örnekleri kahraman edinir. Nitekim Yavuz Turgul'un şimdilik son filmi olan *Gönül Yarası*'nın kahramanı da son idealist öğretmen Nâzım'dır. Son İstanbul beye-





fendisini, son ağayı, aşk filmlerinin son yönetmenini, son gölge oyuncusunu, son eşkıyayı olduğu gibi bu son idealist öğretmeni de yine Şener Şen canlandırır.[9] İdealist öğretmenimizin gönlü, tıpkı 17 yıl öncesinin Muhsin Beyi gibi, yine bir "vesikalı yar"dadır. Bu seferki konsomatrisimiz, yani Dünya (Meltem Cumbul) yine bir pavyonda çalışır, ama 2004 şartlarına uyum sağladığından bir türkü barda türkü söyleme hayalleri kurar. O yüzden Nâzım öğretmenle Dünya eğlenmek için bir türkü bara giderler. O türkü barda Aynur'un o güzel sesinden hüzünlü bir Kürtçe türkü dinleriz. Nâzım öğretmen Güneydoğu'da yaşadığı yıllarda Kürtçe öğrenmiştir, Aynur'un söylediği türkünün sözlerini Dünya'ya ve tabii bu arada esas olarak bize tercüme eder. Muhsin Bey'in Güneydoğu'ya yabancı, Türkçeyi aksanlı konuşan dile mesafeli ve has İstanbullu hali, 1987'den 2004'e uzun savaş yıllarının sonucu olarak değişime uğramış, Kürt kimliğinin bu topraklarda artık kabullenildiği Nâzım

öğretmende ifade bulmuştur.

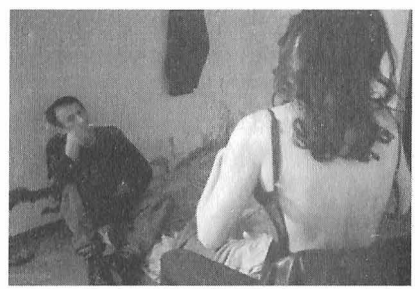
Muhsin Bey ile *Gönül Yarası* aynı "vesikalı yar" temasını, aynı Güneydoğu-İstanbul-müzik ekseninde anlatırlar. *Muhsin Bey*'in arabeskçiye mesafeli yaklaşımı, *Gönül Yarası*'nda Aynur'un sesinden beslenen cesaretle Kürtçeye kucak açan bir gönül zenginliğine dönüşmüştür. Lakin Nâzım öğretmen Muhsin Bey kadar şanslı değildir, "vesikalı yari"ne kavuşamaz, "vesikalı yari"nin konuşmayan kızına sahip çıkmakla yetinmek zorunda kalır.

Küresel Şehrin Fahişeleri

1990'ların ikinci yarısında, İstanbul'un fahişelikle tasvirinde hem bir artış hem de bir dönemeçten söz etmek yanlış olmaz. Yeni dönemin sinemadaki fahişe imgesi, siyah-beyaz hüzünlü fahişelerden de, intihara yazgılı ya da şen komşu renkli fahişelerden de farklıdır. Şehrin kendisi bir yandan dünyaya açılıp diğer yandan taşralaşırken, sinemasal fahişeleri de aynı iki yönlü rotayı izlerler. Bu bölümde esas olarak beş filmden söz edeceğim: *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim, 1996), *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997), *Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar, 1997), *Gemide* (Serdar Akar, 1998), ve *Laleli'de Bir Azize* (Kudret Sabancı, 1998). 1996-98 arasındaki iki yıl içinde yapılmış olan bu filmlerin tümünde fahişelik dramatik yapının ana unsurlarından biridir. Hem şehrin hem de fahişeliğin tekinsiz bir alan oluşturduğu bu filmlerde romantik aşkın izine rastlanmaz; yaşanan tutkular tekyönlü, yani erkekliğe dair ve tekinsizdir, mutlu son ise artık yoktur.

Tabutta Rövaşata Türkiye sinemasındaki yeni bir İstanbul imgesinin ilk örneğidir. Asuman Suner *Tabutta Rövaşata*'yı hem "tam bir İstanbul filmi" olarak tanımlar, hem de bu tanımın İstanbul'un sinemada daha önceki temsiliyetinden nasıl farklılaştığını ayrıntılı olarak anlatır.[10] Ayrıca, bu yeni imgenin İstanbul'un küresel bir şehir haline gelme çabasıyla nasıl örtüştüğünü de filmden örnekler vererek açıklar. Filmin kahramanı Mahsun'un şarap aldığı büfede,

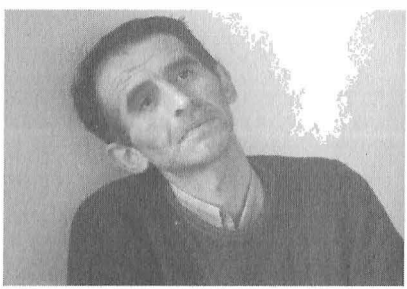
haber spikerinin Ayasofya'yı turistler açısından daha cazip kılmak için mekânın tarihi kimliğine uygun müzik yayını yapılmasının kararlaştırıldığını, ancak ilahi mi ayin mi çalınması gerektiği konusunda tartışmalar çıktığını aktaran sesi, başka bir sahnede Mahsun'un Rumelihisarı Kalesi'nde tanık olduğu bir televizyon programı çekiminde Mehter müziği eşliğinde yapılan tanıtım, Kale'ye turistik amaçla tavuskuşlarının kapatılması ve girişin biletli hale getirilmesi, Kale girişinde bir grup Japon turistin neşe içinde fotoğraf çektirmeleri gibi ayrıntılar, şehrin kendisine biçilen yeni role biraz



da şaşkın hareketlerle uyum sağlama çabasını gösterir.[11]

Şehrin yeni imgesi gibi fahişelikle özdeşleşen yanı da, birbirine karşıt gibi görünen ama sürekli birbirini doğuran küreselleşme ve taşralaşma eğiliminin yansımalarını taşır. Tanıl Bora'nın "Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye" yazısında sözünü ettiği küresel şehrin "sıçrayıp dağılarak (dolayısıyla beşeri coğrafyayı da dağıtıp sıçratarak)" büyümesi ve taşralaşmayla kaçınılmaz birlikteliği, İstanbul'la ilintilendirilen, kimi zaman kozmopolit, kimi zaman taşraya saçılmış yeni fahişe imgesiyle örtüşür.[12] Küreselleşen şehirdeki fahişeliğin sinemadaki temsili artık Zürefa Sokak'ın genelevlerine veya mahallenin konsomatrisine has vesikalı bir eylem olmaktan çıkmıştır. Şehrin bütününe ve tüm taşraya yayılmış, her köşeye nüfuz etmiş, iki arada bir derede, vesikasız icra edilen bir iş haline gelmiştir. *Tabutta Rövaşata*'da olduğu gibi, duygusal ya da tensel yanından çok el değiştiren parayla temsil edilir.

Tabutta Rövaşata'nın ana kahramanı Mahsun (Ahmet Uğurlu) Rumelihisar'ında balıkçı teknesi sahibi Reis'in (Tuncel Kurtiz) himayesinde yaşamaya çalışan yersiz yurtsuz biridir. Araba çalmayı bir sanat haline getirmiştir. O kadar ki, ambulans, otobüs, hatta itfaiye arabası dahil, bulduğu çeşitli araçları "sahibinden izinsiz alıp" bir süre dolaşmakta, sonra parmak izlerini silip, temizleyip aldığı yere bırakmaktadır. Akşam kapanış saatine kadar Hisar'da bir kahvede vakit geçirip, sonra ya bir inşaatta, ya bir kuytulukta uyumaya çalışır. Reis'in araya girmesiyle tuvalete bakması karşılığında kah-





venin üstündeki odada kalmaya başlar. Ancak uzaktan platonik bir aşkla sevdiği eroin bağımlısı genç kıza (Ayşen Özdemir) bu odanın anahtarını vermesiyle işler karışır. Kızın bu odaya müşteri alıp fahişelik yaptığını anlayan Mahsun çileden çıkar. Kıza "Beni kandırdın orospu" diye bağırıp onu kapıdan dışarı atar. Ama eroin krizine girmiş kızın yalvarmalarına dayanamayıp bir araba çalar ve onu Tarlabaşı'na götürür. Kız oradan aldığı eroinle sakinleşir, kendinden geçer. Onu Reis'in teknesine bindiren Mahsun, dümeni bırakıp baygın kızı usulca okşamaya başlar. O sırada tekne şamandıraya bindirip parçalanır. Mahsun ve kız kurtulurlar ama Reis'ten dayak yiyen, kahveden kovulan Mahsun, Hisar'a kapatılan tavuskuşlarından birini pişirip yemeye çalışırken yakalanır.

Teknenin şamandıraya bindirip parçalanması, bu kitabın kurgusu içinde dile getirdiğimiz "Aah Güzel İstanbul" hayalinin de parçalanması gibidir bir bakıma. Ne mutlu bir son vardır burada, ne

de fahişe olanın köprüden atlayıp intihar ederek şehri kendinden arındırması. Fahişeliğin bin parçaya ayrılıp bütün şehre saçılması, şehre nüfuz etmesi ve tek tek kadınlardan çok şehrin kendisiyle özdeşleşmesinden söz edilebilir ancak, çünkü zaten şehrin de her parçası satılık hale gelmiştir artık.





Tabutta Rövaşata'dan bir yıl sonra yapılan *Masumiyet*'te (Zeki Demirkubuz, 1997) sevgilisi Zagor'un yollandığı cezaevlerinin izini sürüp konsomatrislik ve fahişelik yaparak Anadolu'yu dolaşan Uğur'un (Derya Alabora) kimliğinde İstanbul'dan taşan "fuhuş" taşrayı da kapsar. Uğur ve onun korumalığını yapan Bekir (Haluk Bilginer) İstanbul'dan mahalle arkadaşıdırlar. Küçüklüğünden beri Uğur'a âşık olan Bekir, Uğur'un peşinden sürüklendiği yollarda sonunda intihar eder. Filmin ikinci yarısında Bekir'in rolünü üstlendiğine tanık olacağımız Yusuf da (Güven Kıraç) Uğur'a sahip olmayı deneyecek ama Uğur aynen Bekir'i püskürttüğü gibi Yusuf'u da ge-

ri püskürtecektir. Uğur'un gerek Bekir, gerekse Yusuf'a karşı takındığı tavizsiz tavır ve "Orospuyum ulan!" diye haykırması, bacaklarını açıp elini apış arasına vurarak "Benim ulan bu, istediğim gibi kullanırım!" diye diklenmesi sinemamızdaki fahişe izleğinde yeni bir hamledir.

Ancak Zeki Demirkubuz'un filmlerindeki birçok unsur gibi bu da bıçak sırtı bir durumdur. Ataerkil sisteme bir meydan okuma gibi de algılanabilir, sistemin olumlanması gibi de. Çünkü unutmayalım ki Uğur, istediği gibi kullandığını haykırdığı apış arasını, sonuçta Zagor'a sevdası yolunda harcamakta, onu sömüren, telef eden bir erkeğin peşinde dolaşmaktadır. Nitekim Uğur'un da diğer Zeki Demirkubuz kadın kahramanları gibi ataerkil sistemi sorgulayan, ona direnen kadınlar olarak görülebilecekleri gibi, "köşeye kıstırılmış, kendi özgürlüklerini ve kurtuluşlarını gerçekleştiremeyen, sistemin içinde var olma çabalarıyla sistemi yeniden üreten, dolayısıyla kendileri için belirlenmiş rollerin dışına çıkamayan kadınlar" da denebileceğine işaret edilmiştir.[13]

Bu ikilemin olumsuz yanının ağır bastığı örnekler *Ağır Roman*'ın Rum fahişesi Tina (Müjde Ar) veya *Gemide* ve *Laleli'de Bir Azize* filmlerinde hikâyesi ikiye bölünmüş olarak anlatılan aynı Romen fahişe kadın (Ella Manea) tiplemelerinde ortaya çıkıyor. *Ağır Roman* Tina adlı Rum fahişenin, Tarlabaşı sakinlerinin Kolera dediği Tayyare Sokak'taki bir berberin üst katına taşınmasıyla başlar. Metin Kaçan'ın aynı adlı çoksatan romanından uyarlanan film, Müjde Ar'a yapışıp kalan fahişe tiplemesinin herhalde en başarısız örneğidir. Güçlü ve mert bir kadın olarak sunulan Tina, hem senaryodaki hem de perdedeki haliyle inandırıcılıktan uzaktır. Rum şivesinden başlayarak, giysilerine, odasına ve hikâyesine sinmiş bir sahtelik vardır.

Üstelik filmin sunumunda kullanılan cümleler de bu güçlü Rum fahişe portresinin zamanın "kozmopolitizm" modasına uygun üretilmiş bir şablon olduğunu düşündürür ve "küresel İstanbul" markasını sattıracak bir reklam sloganına benzer. "Kolera kozmopolit bir bütünlüktür; çok sesli ve çok renkli... Müslümanı, Hıristiyanı, Yahudisi, Süryanisi, Türkü, Rumu, Çingenesi, köylüsü, maf-

yası, camisi, kilisesi, kerhanesi ile..."[14] Atıf Yılmaz'ın siyah-beyaz *Ah Güzel İstanbul*'unda şehrin tarihi mirasının ve saflığının düşmanı olarak sunulan "anası babası belli olmayan kozmopolit maskaralar" denerek aşağılanan kozmopolitliğin ve ayıplanan bir kurum olarak sunulan fahişeliğin, Mustafa Altıoklar'ın *Ağır Roman* filminde yapay ve sahte bir biçimde yüceltilip şehrin yeni ve zengin kimliğine bir kanıt gibi sunulduğunu görürüz.

Bu filmde sözü edilen nostaljik kozmopolitlik ile *Gemide* ve *Laleli'de Bir Azize* filmlerinde sunulan küresel kozmopolitlik farklı görünse de sonuçta aynı kapıya çıkar. *Ağır Roman* "Rum"luğun yeniden "in" olduğu, şehrin çokkültürlü mirasına atıfta bulunmanın moda haline geldiği 1990'lar sonunda, Tina'yı ince bir Rum zevkinin temsilcisi, odası danteller, ikonalarla bezeli misafirperver ("kahveyi nasıl içersiniz?") bir "has İstanbullu" olarak sunarken, *Gemide* ve *Laleli'de Bir Azize* Rusça, Arapça, İngilizce, Almanca tabelalarla dolu Laleli'nin aslında bir büyük "kerhane" olduğunu gösterir. Sonuç olarak "vesikalı şehir"in küresel aşaması, satılan kadınların milliyet, dil ve kültürlerinin çeşitlenmesiyle fahişelik kurumunun da renklenmiş olmasıyla bağlantılı hale gelir. Kadınların halini içler acısı bir hikâye gibi anlatan Mustafa Altıoklar, Serdar Akar ve Kudret Sabancı'nın sinemasal sunumları bir eleştiriden çok, bu durumu ataerkil bakış açısı için bir haz unsuruna çevirmeye odaklıdır.

Ağır Roman'ın jargonu "kevaşeyi çıtır çıtır yemişsin" ile "kevaşeye kaptırdı kendini hıyar, orospudan hayır mı gelir insana, değer mi lan bu orospuya?" biçiminde seyreder. Tina "pedakimu" diye sevip nazlandırdığı harbi delikanlıya (Okan Bayülgen) oral seks yaparken, Eleni Berber Ali'ye (Savaş Dinçel) yolladığı kahvelerle sonunda onu baştan çıkarır. Gerçi Arap Sado'nun demesiyle "Âlem göt olmuştur", "Yolda yürüyüşünden yapacağı icraatın seçimine kadar Harbici olmayı, yani ne bileyim zenginden alıp fakire vermeyi filan biz hep ondan öğrendik," dediği Jilet Niyazi gibileri artık yoktur ama filmin sonunda, artık kalmadı denen bu delikanlılık geleneğine kevaşe diye hor görülen Tina'nın sahip çıktığını görürüz.

"Gayrimüslim fahişe" teması 2000 yapımı bir başka filmde, Serdar Akar'ın *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*'ında yeniden karşımı-

za çıkar. Fahişeyi yine Müjde Ar oynar. 1982'de Bursa'da mahalle esnafının kurduğu amatör futbol takımının varlığını sürdürme çabasını anlatan filmin sonunda takımın antrenörü Hacı'nın (Savaş Dinçel) aslında Ermeni olduğu ortaya çıkar. Asuman Suner'in deyimiyle, "bu bilgiyle öyküye geri dönüp baktığımızda, Hacı'nın hayat karşısında baştan yenik tavrının, Aynur'la Hacı'nın tuhaf aşklarının, Aynur'un fahişe olmasının gerisinde dile dökülmeyen başka nedenlerin de olabileceğini fark etmeye başlarız." Suner, Leyla Neyzi'ye atıfla, Türkiye Cumhuriyeti'nin "kimlik açısından bir sessizleştirme, gizleme, takiye ve asimilasyon" tarihinden söz ederek filmi bu açıdan okuyabileceğimizi de söyler.[15] Bu filmden iki yıl önceki *Gemide* (1998) ile Serdar Akar yine fahişelik üzerinden Türkiye'ye bakmıştır. Filmdeki kum kosterinin kaptanı (Erkan Can) en baştaki sözleriyle filmin Türkiye'ye eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşacağı izlenimini verir:

"Bi memleket gibidir gemi... her şey düzenli ve kontrol altında olmalıdır, kaidelere uyulmalıdır, kanunlara, nizamlara... Ben de bu memleketin baş şeyi gibiyim, başbakanı gibiyim mesela. Her şey benden sorulur!?.. Denize çıktım mıydı, bu küçücük gemi bi memleket oluverir. Aslında bi başbakandan daha çok görevim var, çünkü onun adamları var, bakanları var, falanı var filanı var, benim yok!?.. bu gemide güvenlik de, eğitim de, sağlık da, eğlence de benden sorulur. Kamil de başbakan'ın en kıyak yardımcısı...siz de vatandaş... aynı zamanda memur gibisiniz... bu yüzden çok kıyak, çok disiplinli ve çakı gibi olmalıyız!... sürekli kendimizi ve birbirimizi kollamalıyız!"

Üç adam teknenin içindeki bir masanın çevresinde oturmuşlar esrar çekmektedirler. Kaptan belli ki hep anlattığı bir hikâyeyi yine anlatmaktadır. Üzerinde parlak kumaştan bir bluz olan kadının düğmelerini "pat...pat...pat...pat" diye nasıl attırıp yavaş yavaş çözdüğüne, beline sarıldığında kadının tüylerinin nasıl ürperdiğine dair erotik vurgularla devam ediyormuş gibi görünen hikâye, "Daha fazla dayanamadım, zart diye verdim ağzına," lafıyla birden kadını nesneleştirir. Kesintiye uğradıkları her sefer kaptan sorar: "Nerede kalmıştık?" "Karının ağzına vermiştin," der içlerinden biri. "E, bit-

miş hikâye," der kaptan. Üç adam kahkahalarla gülerler. Esrar acıktırınıştır kaptanı. Boyuna yemek hayal eder: Bol sarmısaklı kelle paça, fırında sütlaç... Yemek hayalleri de sonunda kadın bedeninde nesneleşir. Fırında sütlacın kıvamını tasvir için "Hani karının kıçına vurursun da titrer böyle," der kaptan.

Beklenen dördüncü adam, yani Boksör (Naci Taşdöğen) tekneye sandalla değil de yüzerek gelir, dövüldüğünü ve soyulduğunu, yemek paralarının tümünü kaptırdığını iddia eder. Soyguncuları bulmak için Laleli'ye giderler. Boksör paçayı kurtarmak için rasgele üç adamı gösterip parayı onların aldığını söyler. Üstlerine saldırıp üç adamı (Güven Kıraç, İştar Gökseven, Cengiz Küçükayvaz) yere sererler. Boksör adamların yanındaki kadını (Ella Manea) "kurtarmayı" önerir kaptana. "Kurtaralım" der kaptan alayla.

Bütün adamların dili ve filmin bütününün dili ağır küfürlü bir jargondur. Olaylı gecenin ertesi sabahı başı ağrıyan kaptanın "kafasının içinde filler sikişir" mesela. Romen kadına ilk tecavüz eden Boksör, "Orospunun kızlığını bozduk diye evlenecek halimiz yok ya lan! Kim bilir kime, kaça satacaktı pislik? Gavur bir orospuyu kimse aramaz," diye kendini rahatlatır. Önce kızı denize atmaya niyetlenirler. "Sen bu denizi temiz mi sanıyorsun?" der Boksör, ikinci tecavüzcü Ali'ye (Yıldıray Şahinler). "Kim bilir kaç kişi var aşağıda marul gibi. Bu balıklar ne yiyor sanıyorsun ha? Yarısı insan etiyle besleniyor." İşler iyice sarpa sardıktan sonra gidip polise teslim mi olunsa seçeneği gündeme gelir. Kamil (Haldun Boysan) bu fikri desteklemek için durum tespiti yapar: "Hiçbir polis bir orospuyu siktiler diye delikanlıları içeri atmaz." Kaptan mahşer gününün "bina ve zina" yüzünden geleceğini, kaçak deniz kumuyla yapılan bütün binaları denizin geri isteyeceğini ilan eder. Boksör şaşkındır, bir ara kıza âşık olduğunu söyler, "Kızdı bu, kanadı," der. Kaptan Boksörü haşlar: "Bu garip kızsa vicdanın titremiyor mu? Senin bacın yok mu puşt? Siz hakikaten kancıksınız!" Kızlık-orospuluk mevzuu söylemin merkezini oluşturur. Kaptan, "Bu bakireyse onu sen orospu yaptın ibne"den "Bu orospunun neresi kız olur? Basbayağı orospu!"ya uzanan bir kafa karışıklığı yaşar.

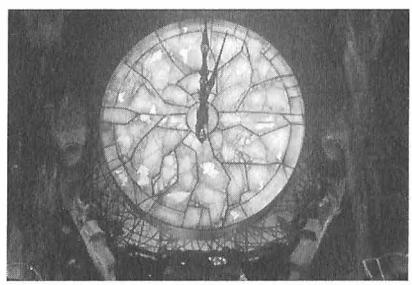
Gemide ile aynı karakterleri ve aynı hikâyenin hem başını hem

de devamını anlatan *Laleli'de Bir Azize* Romen kadınları fuhuş için pazarlayan bir şebeke çevresinde gelişir. Bu şebekeye iş yapan Aziz (Güven Kıraç) iki adamıyla (İştar Gökseven, Cengiz Küçükayvaz) birlikte bakire bir kadına bir milyar ödemeye hazır bir müşterinin talebini karşılamak üzere Romen bir kadının (Ella Manea) kızlık zarını diktirmeye kalkar. Beceriksiz doktorun elinde kadının kan kaybından ölmesine ramak kalır. Bu filmde tam müşteriye götürülürken dört gemici tarafından kaçırılan kadının kum kosterinde süren macerasını *Gemide* filminde izleriz. *Gemide* filminin sonlarına doğru canından bıkan ve sırtına dayalı bıçağa geriye doğru hamle yapıp intihar girişiminde bulunan kadın kaptanın ısrarıyla kıyıya çıkarılır, bir polis arabasının önüne atılır. Polis arabasına alındığı anlaşılan kadının sonraki macerasını tekrar *Laleli'de Bir Azize* filminde izleriz. Polisin kadın satan şebekeyle ortak çalıştığını, küresel şehrin bir büyük kerhane gibi işlediğini görürüz. Laleli'de pomo film gösteren birahanelerden, kötü otel odalarına, ihraç malı tekstil satan dükkânlardan salaş doktor muayenehanelerine bütün sektörlerin kadın pazarlamaya kodlandığı bir şehir olarak sunulur İstanbul. Filmin ana izleği bakirelik ve orospuluk üzerinedir. Bakire kadına bir milyar verecek müşteri "başkasının girdiği deliğe" girmemekten dem vurur. Romen kadın için "Bakire diyolar abi" diyen adamı Aziz haşlar: "Ne biliyosun lan, siktin mi?"

Gemide ve *Laleli'de Bir Azize* filmlerini değerlendirirken, hatta izlerken mesafeyi koruyabilmek zor. Analitik bir çerçevede kalabilmek çaba gerektiriyor. Andreas Huyssen'in *Metropolis* analizinden aktaracağım bir kavramı kullanarak ve bu filmlerle aynı tarihte yapılmış olan *Karanlık Şehir* filmine atıfta bulunarak bu mesafeyi koyabileceğimi umuyorum.[16] Huyssen erkek gözünden kadınlığın fetişleştirilmiş biçimleri olan bakirelik ve fahişeliğin *Metropolis*'in başından sonuna erkek iktidarını tehdit ettiğini, filmin tüm çabasına rağmen erkeğin kontrolünü kurmakta başarısız kaldığını söyler.[17] Ben bunu bir tür kontrol kaybı diye okuyorum, dişiliğin aşağılanmasıyla gizlenmeye çalışılan bir tür iktidarsızlık.

Gemide ve *Laleli'de Bir Azize* filmlerini değerlendirirken Huyssen'in sözünü ettiği kontrol kaybından yola çıkarak iktidar kaybı

kavramına başvurabileceğimizi sanıyorum. Bu iki filmde irkiltici düzeye vardığını gördüğümüz cinsiyetçi söylem, erkek bakış açısının bir tür sınıra dayandığı izlenimini yaratıyor. Sanki, söylenebilecek, gösterilebilecek her şeyin uç noktasına gelinmiş ve yine de kadın korkusuyla baş edilememiştir. Kadının fahişe ve bakire olarak ikiye bölünmüş kimliğini erkek bilincinde sürdürebilmenin imkânı artık tıkanmıştır. Bu noktadaki iktidarsızlıkla baş etmenin iki yolu var gibi görünmektedir: Birisi, fahişeliği mutlaklaştırıp aşağılamak, diğeri ise hayalde yaratılacak bir bakire imgesine sığınmak. *Gemi-*

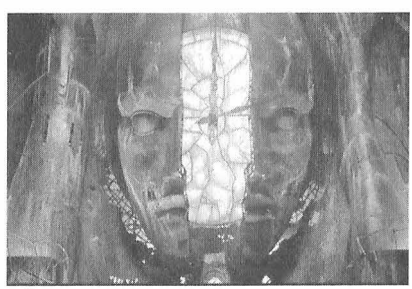


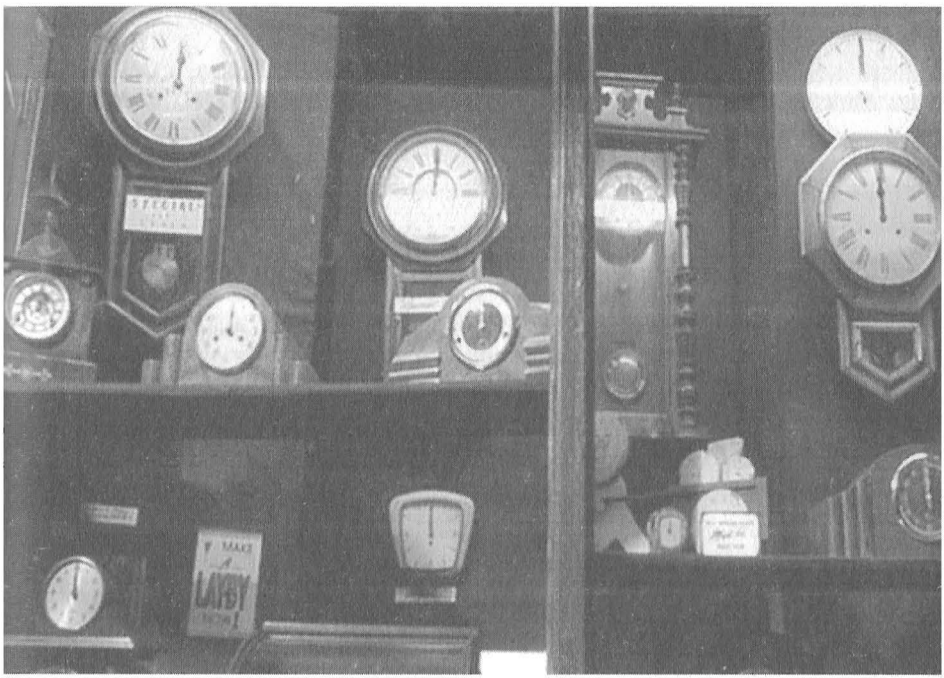
de ve *Laleli'de Bir Azize*'nin ilk yolu, *Karanlık Şehir* filminin ise ikinci yolu denediği düşünülebilir.[18]

Karanlık Şehir, hem *Metropolis*'e yaptığı açık göndermelerle, hem de *femme fatale* imgesini kullanış biçimiyle bir senaryo ritminde kurgulamaya çalıştığım bu kitabın anlatısı açısından önemli bir dönemeci işaretliyor. Bir kreşendo, *Metropolis*'ten başlayarak anlatılan her şeyin yoğunlaştığı ve sonsöz öncesi son hesaplaşmanın yapıldığı finale varmadan önceki son viraj. *Karanlık Şehir*'de saatler *Metropolis*'te olduğu gibi işçilerin vardiyalarını değil, şehirde yaşayanların anılarını silme zamanını gösterir. Şehrin zamanını artık hareket değil, bellek belirlemektedir.

Filmin hikâyesini karmaşık olay örgüsünden soyutlayıp toplumsal cinsiyet açısından okuyacak olursak, karısı Emma'nın (Jennifer Connoley) kendisini aldattığını öğrenen John Murdock'un (Rufuss Sewell) bu olayı belleğin bir oyununa indirgeyip aynı ka-

dından bakire bir Emma (Anna) yaratma macerası biçiminde yorumlayabiliriz. Hikâye Murdock'un bakış açısından anlatılmıştır; bizim de onun fantazisini paylaşmamız ve Anna'yı bakire kimliğiyle yeniden kurgulamamız, doğanın kucağında sonsuza uzanan mutlu bir beraberliğin mümkün olduğuna inanmamız istenir. Nasıl *Metropolis*'in katedralde buluşan âşıklarının saadeti Maria'nın cadı replikasının yakılmasına ve bekâretinin korunmasına bağlıysa, *Karanlık Şehir*'de de Emma'nın *femme fatale* kimliğinin silinmesi ve Anna'nın masumiyeti belirleyicidir.





Her ikisini de aynı oyuncunun canlandırdığı Emma ve Anna'nın görsel sunumları, kadının erkek bilincinde ikiye bölünmüş kimliğine dair şablonlarla bire bir örtüşür. Emma'nın barda şarkı söylediği sahnenin retro üsluptaki karanlık ve dumanlı atmosferi, şarkının tarzı ve ritmi *film noir* türüne bir saygı duruşu gibidir. Emma'nın kısık sesi, dar elbisesi, onu dikizleyen müfettişe (William Hurt) diktiği davetkâr ama mesafeli bakışları da *femme fatale* tiplemesinin temsilidir. Filmin sonunda Murdock'la karanlık şehrin dışında, ilk kez günışığı gören Shell Beach'e yakın iskelede buluşan Anna





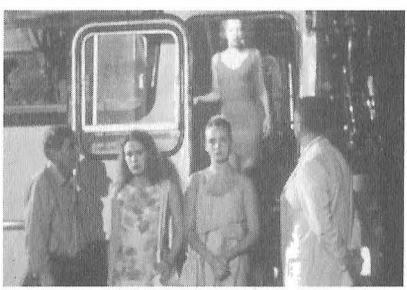
ise, naif, saf, sevecen ve yumuşak başlıdır. Murdock'un kontrolüne girmeye hazır, onunla bir ömür boyu yürümeye gönüllü, uysal bir eş personası çizer.

Karanlık Şehir'in *Metropolis*'ten farkı, hem o ışıklı sahilin hem de Anna'nın bir düş olduğunu fark etmesi, filmin bir temsil biçimi olarak kendi kendisinin de farkında olduğunu hissettirmesidir. Filmin içerik anlamında *Metropolis*'ten üstün bulunabilecek esas yanının bu olduğu da söylenebilir. Yoksa, biçimsel anlamda dijital teknolojinin olanaklarıyla donatılmış olan ve *Metropolis* döneminde hayal edilmesi bile zor bir mekânsal esnekliğe kavuşmuş olan filmin sunduğu mutluluk hayali sıradanlığıyla şaşırtıcıdır; iktidar meraklısı erkek bakış açısının yumuşak başlı, masum bir kadın istemenin ötesine geçemeyen sınırını gösterir. Aynı yıl yapılan *Gemide* ve *Laleli'de Bir Azize* filmlerindeki agresif söylem de belki aynı sınıra takılan hayal gücünün hezeyanı olarak yorumlanabilir.





İstanbul'un fahişelikle özdeşleştirilmesi kendine has özellikler taşısa da, bakire/fahişe arketipinden yola çıkarak kullanılan imgelerin benzerliği, ikonografileri ilk bakışta hiç benzemeyen filmler arasında kıyaslama yapmayı mümkün kılar. *Balalayka* (Ali Özgentürk, 2000) ve *Günah Şehri* (*Sin City*, Frank Miller, Robert Rodriguez, 2005) gibi bambaşka tarzlara sahip iki film, yalnızca İstanbul açısından değil, şehir kavramının kendisi açısından da 2000'li yıllar sinemasının tıpkı 1920'lerde olduğu gibi şehir/fahişe ilişkisi konusunda hâlâ takıntılı olduğunu gösterir.





Balalayka (Ali Özgentürk, 2000) 1990'larda bir otobüs dolusu kadının fahişelik yapmak üzere Batum'dan İstanbul'a doğru olan yolculuğunu anlatır. Filmin içinde –başlangıçtaki bir iki ev içi ve bahçe sahnesi dışında– İstanbul'u hiç görmeyiz ama varılacak yer olarak İstanbul imgesi, şehrin fahişelikle özdeşleştirilmesi için daha da güçlü bir araç haline gelir. Otobüs yolculuğu boyunca insani yanlarıyla anlatılmaya, birey olarak tanıtılmaya çalışılan kadınlar için İstanbul, farklılıkların silineceği, hepsinin fahişelik ortak paydasında buluşacakları ve fahişe olmaktan başka hiçbir kimliklerinin kalmayacağı bir karabasan olarak tariflenir. Nitekim, otobüse binerken pasaportlarının alınması ve ancak Batum'a dönerken geri verileceğinin söylenmesi de bunun bir göstergesidir. Şehir fahişelikle, doğa bakirelikle özdeşleştirilir.

Filmin hikâyesine, ölen babalarının vasiyeti üzerine mezar nakletme işleviyle ve iğreti biçimde katılmış İstanbullu iki erkek

kardeşin kadınlara dair konuşmaları da, erkek söyleminde fahişeliğin temsiline dair iyi bir örnek oluşturur. Kadınların Aksaray'a gittiklerini öğrenince ağabey (Uğur Yücel) üzülür: "Gencecik kızlar," der, "Yazık! Sen kalk bavul taşı." Uyanık kardeş (Cem Davran) ağabeyinin saflığıyla dalga geçer; el işaretleri ve mimiklerle destekleyerek kadınların Aksaray'da yaşayacaklarını tarif eder: "Bunlara bavul taşıtmazlar, bunların bavullarını taşırlar. Yıkama-yağlama, tık tık! Anlasana be ağabey..." Diğeri isyan eder: "İçerisi umumhane gibi..."





Umumhane, yani genelev, fahişelerin çalıştırıldığı mekândır. Hem genel, hem ev, hem umumi, hem hane. Dilde yansılanan bu gerilimin fahişe-bakire ikileminde nasıl görüntülendiğine dair *Balalayka*'dan bir örnek vermek istiyorum. Film, hikâye anlatıcısı olarak duyduğumuz Olga'nın dışsesi ve deniz kenarındaki yürüyüşüyle başlıyor. Olga genç bir kız, bir bacağı takma. Annesiyle babasının öldüğünü, Batum'dan ayrılacağı zaman onların mezarlarına birer demet papatya bırakmasından anlıyoruz. Annesiyle babasının öldüğü kazada onun da bacağını kaybettiğini ve Olga'yı teyzesi Tanya'nın büyüttüğünü tahmin ediyoruz. Tanya'nın doktor olduğunu, ama Olga'ya bakmak için fahişelik yaptığını, İstanbul'a gide gele birtakım karanlık işlere karıştığını film ilerledikçe anlayacağız. Tanya, bacağını ameliyat ettirmek üzere Olga'yı da İstanbul'a götürüyor, ama fahişe olmasını istemiyor.

Otobüs İstanbul'a yaklaştığında kadınların tümü metruk bir

mekânda kıyafet değiştirip, fahişe olarak iş bulabilecekleri kılıklara giriyorlar. Kimi kısa ve dekolte bir kırmızı elbise, kimi pırıltılı ve dikkat çekici bir mavi bluz giyerken, sona kalan Olga'nın annesinin gelinliğini giyip çıktığını görüyoruz. Saçı iki yandan örgülü, başında bir çiçek tacı olan Olga böylece bakireliğin temsili haline geliyor. Dolayısıyla hikâye de Olga'nın kurtarılmasına odaklanıyor. Olga'yı kim kurtarabilir? Tabii ki bir erkek! Tanya, Olga'ya ilgisini belli eden şoför muavinine diyor ki, "Al götür onu köyüne, karın yap, mutlu olun!" Böylece Olga İstanbul'a gitmekten ve fahişe ol-





maktan kurtuluyor. Tanya geçmişteki fahişeliğinin bedelini ölümle ödüyor ve otobüs "günah şehri"ne doğru yola çıkarken, biz Olga'nın dışsesinden hikâyenin sonunu dinliyor ve evlenip çoluk çocuğa karıştığını, kocasının köyü için "Burası bir Cennet!" dediğini duyuyoruz.

Şimdi *Günah Şehri*'ne geçmek ve Nancy'nin masum görüntüsünü hemen Olga'nın yanına montajlamak istiyorum ki şablonların benzerliğini görebilelim. *Günah Şehri* Frank Miller'in 1990'larda yarattığı çizgi romanın filmi. Olaylar Amerika'nın kuzeydoğusunda, Basin City adlı hayali bir şehirde geçiyor. Yüksek suç oranı, yaygın silah kullanımı ve yolsuzluğa bulanmış emniyet teşkilatı nedeniyle şehrin takma adı Günah Şehri'dir (Sin City). Birkaç kuşaktır şehrin hâkimi olan Roark ailesi altına hücum sırasında buraya fahişelik yapmak üzere kadınlar getirtmiştir. Zaman içinde bu kadınlar şehrin eski kısmını ele geçirip burayı kendi idare ettikleri

bir bölgeye dönüştürürler. İç içe birkaç maceradan örülü olan filmin ilk hikâyesi, Nancy adında daha çocuk yaştaki bir kızın (Jessica Alba) senatör Roark'un oğlu tarafından kaçırılmasını ve dürüst polis Hartigan (Bruce Willis) tarafından kurtarılmasını anlatır. Yıllar sonra Nancy Hartigan'a hitaben şöyle diyecektir: "Hâlâ bakireyim, hâlâ hayattayım ve bu senin sayende." Tıpkı *Balalayka* filminin Olga'sı gibi *Sin City*'nin Nancy'si de kurtarıcısına âşık olacaktır. Bu iki filmin bakire-fahişe ikilemine dair kurguladıkları görsel ikonografi de birbirine benzer. Fahişe kırmızılar içinde ve baştan



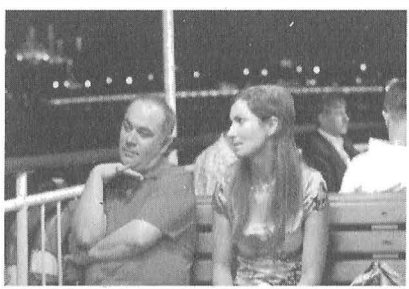


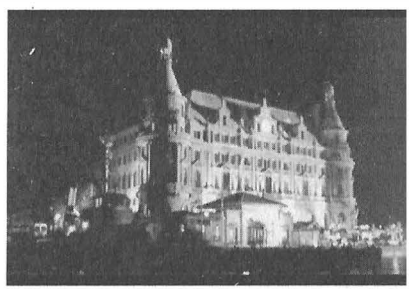
çıkarıcı, bakire ise masum, gözü yaşlı ve korunmaya muhtaçtır.

2000'li yıllarda alıp başını giden bu şablonları nasıl okumalı? Sinemasal şehirlerin günahla ve fahişelikle özdeşleştirildiği, bekârete dair erkek söyleminin toplumsal cinsiyetten arındırılıp genel doğru imiş gibi sunulduğu, bir bakıma 1960'lar söyleminin gerisine gidildiği günümüz filmlerini nasıl yorumlamalı? Her şeyin açıkça dile geldiği son bir örneğe bakmakta yarar olabilir mi?

"İstanbul Orospusu"

Anlat İstanbul (Ümit Ünal, Kudret Sabancı, Selim Demirdelen, Yücel Yolcu, Ömür Atay, 2004) adından da belli olduğu gibi İstanbul üzerine bir film. Filmin ilk sahnesi önce dünya sonra İstanbul görüntüleri içeren bir albümden açılıyor ve bir çocuk sesinden şunları duyuyoruz: "Dünya yuvarlaktır ve üstünde bir sürü şehirler bulunur. Şehirler içinde en güzel şehir İstanbul'dur. Bundan eminim.



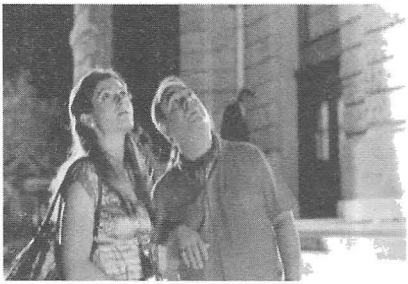


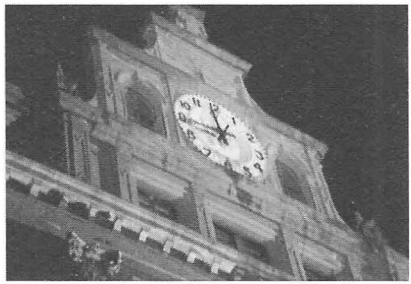
Çünkü ben İstanbul'u hiç görmedim." Bu girişten sonra çingene klarnetçi Hilmi'nin hikâyesinden başlayarak, beş ayrı masalın (Fareli Köyün Kavalcısı, Pamuk Prenses, Külkedisi, Uyuyan Güzel, Kırmızı Başlıklı Kız) İstanbul'a uyarlanmış ve her biri farklı bir yönetmen tarafından çekilmiş biçimlerini izliyoruz.

Fareli Köyün Kavalcısı'na atıf yapan Hilmi'nin hikâyesi kırmızı rengin ima ettiği ipuçlarıyla filmin yapısını kuruyor. Klarnetçi Hilmi (Altan Erkekli), radyoevindeki klasik Türk müziği yayınından çıkmış evine dönerken, konsomatrislikten "kurtarıp" evlendiği karısı Şenay'ın (Özgü Namal) dekolte kırmızı bir elbiseyle çekilmiş şuh pozunu, Foto Rıfkı'nın çerçeveleri kırmızıya boyalı vitrininde görüyor. Rıfkı da (Mehmet Günsür) kapının kırmızı çerçevesine yaslanmış, karşıdaki kahvenin önündeki dört adamın Şenay'ın fotoğrafını dikizlemelerinden haz alarak onlara bakmaktadır. Hilmi çileden çıkıp karısının fotoğrafını zorla alır ve hırsla eve gider. Te-

levizyon karşısında çekirdek çitlemekte olan Şenay fotoğrafı "casting ajansı"na vermek için çektirdiğini, niyetinin evin bütçesine katkıda bulunup kocasını ekstralara gitmekten kurtarmak ve böylece onun kocalık görevlerini daha iyi yapmasını sağlamak olduğunu söyleyip –"Kocam da beni uçursun!"– Hilmi'yi yatıştırır. Ancak Hilmi o geceki ekstra iptal olunca eve erken dönecek ve Şenay'la Rıfkı'yı yatakta yakalayacaktır. Tam orgazm öncesinde.

Bir başka hikâye, Külkedisi'nin İstanbul'a uyarlanmış halidir. Kendini Banu diye tanıtan ve fahişelik yaparak geçinen bir trans-



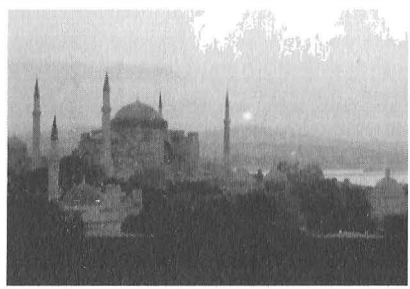


seksüel (Yelda Reynaud) ile tezgâhtar Fiko (İsmail Hacıoğlu) birbirlerine âşık olurlar. Fiko Banu'yu kadın sanmaktadır; onu Eskişehir'deki ablasının yanına götürüp, hem belalısı Recep'ten, hem de başkalarıyla yatmaktan kurtarmak ister. Haydarpaşa'dan gece yarısı 12'de kalkan trenle kaçmayı planlarlar. Banu eşyasını almak için eve gittiğinde belalısına yakalanır ve ancak karşı komşu Mimi lakaplı yaşlıca travestinin (Güven Kıraç) yardımıyla kurtulur. Mimi Banu'yu trene götürmeye söz verir. Birlikte vapura binip Haydarpaşa'ya geçerler. İkisinin üzerinde de kırmızı tişört vardır. "Bu iyiliğini unutmayacağım Mimi," der Banu Mimi'ye. "Muhsin," diye düzeltir Mimi, gerçek adını yıllardır ilk kez söyleyerek. "Bana Muhsin diyebilirsin."

Bu yolculuğu, 1950'de *İstanbul Geceleri* filminin iki kafadarının Haydarpaşa'dan Karaköy'e yaptıkları yolculuğun aynadaki aksi gibi görebiliriz. Yine iki kafadar, ama yol tersine: yarım yüzyıl ön-

cesinin umutla varılıp denizine, büyüklüğüne şaşılan şehri yerine, kurtulunup kaçılmaya çalışılan, fakat kaçılamayan bir İstanbul. 1950'li ve 1960'lı yılların film kahramanlarının bir sabah vakti trenden inip şehre açıldıkları aynı eşikte, Haydarpaşa Garı'nın merdivenlerinde bu kez iki kahraman başlarını kaldırıp gece yarısına 15 dakika kalmış saati gözlüyorlar korkuyla. Çarklar dönüyor, saat ilerliyor, fakat Fiko gelmiyor. Gelemeyecektir, çünkü bir kaza geçirip ölmüştür. Ama Banu bunu bilmiyor, üstelik belalısı Recep de izini sürüp gelmiştir oraya. Recep'in elinden zor kurtulup Muhsin'le

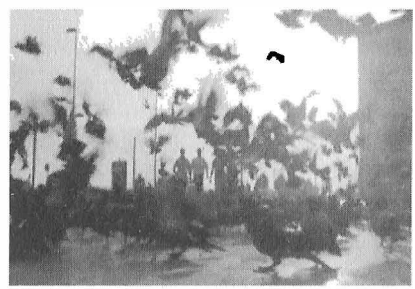




birlikte kendilerini bir şehir hatları vapuruna atıyorlar son anda. İstanbul kaçılamayan bir açık hava hapishanesine dönmüştür onlar için – bu tam da, Asuman Suner'in "açık havaya kapatılmışlık" dediği durumdur.[19] Bu değişikliğin, bir zamanlar eşik duygusunu ve şehre ayak basmanın yarattığı beklentiyi simgeleyen aynı unsurlarla, Haydarpaşa Garı ve şehir hatları vapuruyla ifade edilmesi, 1950'de, *İstanbul Geceleri* ile başlayan sürecin, 2004'te *Anlat İstanbul*'la kapandığına işaret eder.

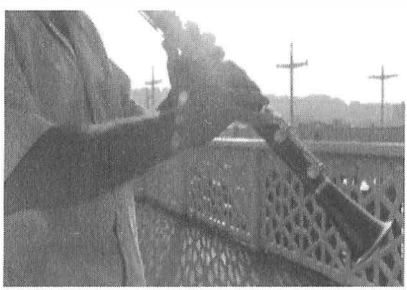
Filmin sonunda, evde karısını Rıfkı ile yakaladıktan sonra bütün bir gece sokaklarda dolaşan klarnetçi Hilmi, klarnetini kırılmaktan kurtarıp bütün masalların mağdurlarını eski Galata Köprüsü'nün yakınında bulacak ve hepsini peşine takıp fareli köyün kavalcısı misali şehirden kurtarmaya çalışacaktır. Hilmi'nin gecenin sabaha karıştığı bir sırada klarnetini çalmaya girişmeden önceki tiradı bizim konumuz açısından önemlidir. Şunları söyler Hilmi:

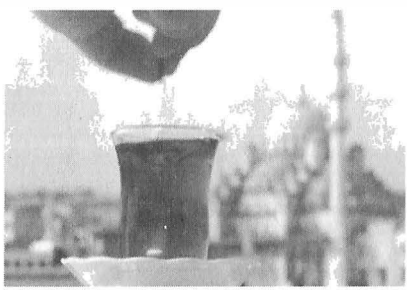
İstanbulunuza geldik, karımı elimden aldınız.
Yetmedi ikinci karımı da aldınız.
Yetmedi bunu kıracaktınız, kıramadınız, kıramazsınız.
Benim silahım, topum tüfeğim be!
Ben bunu üfleyince ne oluyor, biliyor musunuz siz?
Her şey değişiyor, her şey!
Her şeyi değiştiririm ben.
İstanbulunuzu da masalınızı da başınıza yıkarın.
Uyanın, herkes uyansın.



Yalan bunlar, yalan, masal hepsi!
Aşklarınız, meşkleriniz, eviniz, meviniz, hepsi yalan!
Uyuyorsunuz, uyutuyorlar sizi.
Gelin, gidelim burdan, gidelim.
İstanbul bitti zaten, başka bir memlekete gidelim.
Şimdi Hilmi abin bunu bi çalacak, herkesin gözü açılacak, herkesin gözü önündeki sis perdesi kalkacak, yalanlar ortaya çıkacak, herkes çok daha mutlu olacak.
Uyanın, uyanın millet!
Burası bize göre değil, bambaşka bir memlekete gidiyoruz.
Orda kadınlar daha başka.
Aşklar başka, dostlar başka.
Her şey biraz daha iyi,
Daha adam gibi.
Uyanın!

Gidiyoruz bu yerden,
Sen tek başına kal
Bomboş kal İstanbul.
Götürüyorum herkesi,
Uyan İstanbul orospusu,
Uyan!
Senin masallarına kandık, hayatımızı yedik be!
Uyan, herkes de uyansın, masal bitti!





Hilmi'nin bu tiradı, toplumsal bilinçaltında kadınlara ve şehre dair biriktirilen ama pek de açığa vurulmayan birçok değer yargısını açığa çıkarır. Mesela, gidilecek yerde, en başta "kadınlar daha başka"dır. Nasıldırlar? "Adam gibi". Oysa mevcut durumda İstanbul'un kadınları orospudur, tıpkı İstanbul gibi. Bu pervasız üslubun filmin içindeki bir başka irkiltici vurguyla bütünleştiğini görürüz. "Sade bir semtini sevmek bile bir ömre bedel" mısrasının ardından, anlatıcılardan birine ait bir dışses şunları söyler: "Çook zaman önce dedelerimiz almış bu şehri. Hanlar, hamamlar, camiler yapmışlar, İstanbul bizim olmuş. Ama yabancılar gelmiş sonra, ışığa gelen pervaneler gibi." Bu sözler Galata Köprüsü'nde yürüyen, İstanbul'a yeni geldiği belli bir Kürt delikanlısının görüntüsü üzerine düşer.

Filmin sonunda "İstanbul orospusu" tabirinin açıkça, kamuflaja gerek duyulmadan dile getirilebilmesinin, erkeklik-milliyetçilik-askerlik üçgeninin özellikle 2000'li yıllarda bir sacayağı gibi birbi-

rine kenetlenmesiyle bir ilişkisi var mıdır? Varılan son nokta mıdır, şehrin yüzüne orospu olduğunu haykırmak ve sonra ezik, mağlup şehri terk etmeye kalkmak? Böyle bakarsak, *Anlat İstanbul* 1950' de *İstanbul Geceleri* ile açılan parantezi kapatmakla kalmaz, sahiden masalın bittiği noktayı işaretler. Ama ben hikâyemizi bir tükeniş noktasında değil, yeni bir söylemin başlangıcında bırakmak istediğim için, aynı yıl yapılmış bir başka filmden, Reha Erdem'in 2004 yapımı *Korkuyorum Anne* filminden söz etmek istiyorum.





Erkeklik-askerlik-sünnet gibi hep yüceltilmiş kavramları sorgulamaya ve bunlara kadınlar üzerinden değil, doğrudan doğruya erkekler üzerinden bakmaya cesaret eden bir film olduğu için *Korkuyorum Anne*'nin farklı bir duruşu var. Belki henüz bu farklılığın ne olduğunu açıkça ifade edemeyebiliriz ama erkekliğin ilk kez böyle bir bakışla sinemaya aktarıldığını ve şehrin ilk kez erkekler açısından da korkularla örülü bir mekân olarak yansıtıldığını rahatça söyleyebiliriz.

Korkuyorum Anne'de bize sunulan İstanbul beyazperdede gördüğümüz öbür İstanbullara hiç benzemiyor. Reha Erdem'in, senaryosunu Nilüfer Güngörmüş Erdem'le birlikte yazdığı bu filmin farkı, şehri erkeklerin korkularıyla örülmüş iç içe mekânlar ve zamanlar silsilesi olarak, el ele, kol kola, diz dize, göz göze, omuz omuza, dudak dudağa ve yumruk yumruğa bir yer olarak kurgulaması. Korkulu rüyalar, ıslatılan yataklar, sünnet, askerlik ve erkeklik korkula-

rıyla bezeli bir şehir. Babasından korkan Ali (Ali Düşenkalkar), annesinden ödü kopan Keten (Turgay Aydın), sağlıklı toplum konusunu takıntı haline getirmiş, asker ağzıyla konuşan bir baba, Ali'nin babası. Oğlunun gece ıslattığı çarşaflarını yıkayıp asmaktan bir iktidar zevki çıkaran anne, Keten'in annesi. Büyümelerine izin verilmeyen erkekler. Ergenlikte takılıp kalmış bir toplum.

Film "İnsanlar ikiye ayrılır..." cümlesiyle başlıyor. Önce şaka gibi algılıyoruz. Sağlık memuru Rasih (Köksal Engür) insanları eğri basanlar ile doğru basanlar, komşusu terzi Neriman (Işıl Yüce-





soy) ince belliler ile kalın belliler, kocasız çocuk doğurmaya niyetli İpek (Şenay Gürler) sevdiklerine verdikleri hediyeleri geri isteyenler ile istemeyenler, askere gidecek olan Aytekin (Aydoğan Oflu) askerliğini yapanlar ile yapmayanlar, sünnetten korkan küçük Çetin (Ozan Uygun) sünnet olmuşlar ile olmamışlar diye ikiye ayırıyorlar. Önceleri hep gülüyoruz. Sonra, bu öykücükleri birbirine bağlayan temayı usul usul sezmeye başlıyoruz. Ne zaman? Sağlık memuru Rasih'ten "Sünnet sağlıktır, temizliktir, erkekliğe ilk adımdır. Yani insanlığa ilk adımdır," ya da "Bazıları nefes almayı bilmez. Nefes almayı bilmeyen nefes tutmayı da bilmez. Nefes tutmayı bilmeyen nişan alamaz," sözlerini duyduğumuz zaman. Mahalle kasabı (Bülent Emin Yarar) neden yüksekçe bir yerde durduğunu ve müşterinin alçakta kalmasının önemini anlatıp satırını tezgâha indirdiği ya da şoför Ali askerlikte çekilmiş saçsız ve kimliksiz suratlar fotoğrafında kendisini arayıp "Burada yokum" dediği zaman.

İktidar, askerlik, erkeklik. Film bu sacayağını anlatıyor.

Anlıyoruz ki Reha Erdem "İnsanlar ikiye ayrılır," diye başladığı filminde insanların "biz" ve "onlar" diye hep ikiye ayrıldığı, sünnetin, askerin, polisin, annelerin, babaların ve erkekliğin "bizi" koruduğu, onlara karşı çıkmanın yasaklandığı, sevgi dolu görünen aile ortamlarının her an bir dehşet filmine dönüşebileceği ve bastırılmış korkularla dolu uykuların ıslak rüyalarla bölündüğü bir şehrin hikâyesinde İstanbul'u anlatmaktadır.

Anne, baba, sünnet, askerlik, polis, yükseklik ve varma korkuları. Varamama değil de, varma korkusu. Nereye? Kendimiz olmaya. Gelenekle belirlenmiş kalıpların sınırını kırmaya, başımıza vura vura öğretilmiş "Türküm, doğruyum, çalışkanım"ın dışına adım atmaya, kendi cinselliğimizi tanımaya, annemize onaylatmadan sevgili bulmaya, şehrimize ve kendimize varmaya. Bir yandan annemizden ve babamızdan korkarken, bir yandan da onları kaybetmekten duyduğumuz korku arasındaki parçalanmışlığımız, hem ancak onları öldürebilirsek, içimizdeki anne-baba gölgelerinden kurtulabilirsek kendimiz olabileceğimizi bilmemiz, hem de onlardan kurtulmayı göze alamayışımız. Bütün bunları parça parça, kırık cümlelerle anlatabiliyorum. Henüz grameri oluşmamış bir dille konuşmaya çalışıyor, ilk adımlarını atan bir çocuk gibi el yordamıyla ilerliyorum.

Belki bu anlamda *Anlat İstanbul*'un "masal bitti" saptaması anlam kazanıyor. "İstanbul orospusu" diye haykırıp bilinçaltını ortaya dökebildiyse o erkeksi ses, 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.

Gece Gezen Kadınlar

Philadelphia'ya yeni gittiğim günlerdi. Mimarlık programında doktora yapacağım, ama şehircilik daha çok ilgimi çekiyor. Tek tek binaları biraz sıkıcı buluyorum. Şehircilik programından Meksikalı biriyle tanıştım. Daha çok insanla tanışayım diye beni açılış partilerine davet etti. Olur dedim, gelirim. Kaçta döneriz? Adam dehşet içinde yüzüme baktı: "Ama niye?" diye sordu. Çünkü anneme... diyecekken durdum. Birden içimden dans etmek geldi. Kimseden izin almayacağım, kimseye hesap vermek zorunda değilim, istersem hiç dönmem, istersem bütün gece sokaklarda gezerim! İşte o an, benim gece gezen kadınlara katılışımın fotoğrafıdır.

30 yıl sonrasında, Bebek'te karşı kıyıya vuran son ışığa bakarak soğuk beyaz şarap içtiğimiz hemen yakınlardaki şu son Ağustos akşamında bu duygumu Asuman Suner'e anlatıyorum, bu kitabın sonunu nasıl bitireyim diye birlikte düşünürken. İnsanlar ikiye ayrılır diyorum: "Annelerinden izin alanlar ve almayanlar." Asuman, diyor ki zarafetle: "Zaten, şu kolektif özne meselesi de beni o nedenle biraz rahatsız etti," Hangisi? Vesikalı Şehrimiz... Ama kitabın ismi bu. Hangisi rahatsız eden, vesikalı olması mı? Yok o değil. Şehrimiz. O ortak sahiplenme duygusu. Peki ne diyeceğiz?

Hani bir şeye bakarsınız, hiç görmediğinizi sanırsınız, ama o an ne varsa aklınızda, gördüğünüz her neyse o, yapışıp kalırlar birbirlerine. Ben kitaba yeni isim düşünmekteyken yan

masaya bir kumru kondu, tabaktaki leblebileri yemeye çalışırken ince uzun havuçlarla dolu bardağa çarpıp devirdi. Bardağın içindeki limonlu su masanın sarı örtüsünde hızla yayıldı. Şık beyaz elbiseli kız, su üzerine gelmesin diye birden ayağa fırladı. Az önce herkesin kendi halinde ve birbirinden habersiz olduğu terasta aniden bir birlik, beraberlik ve cemaat duygusu oluştu. Aynı şeye gülmenin, aynı tanıklığı paylaşmanın ortak bir anıya dönüşüp zamana karıştığı o eşikte dedi ki Asuman: "Tek bir şehir yok ki! Herkesin ayrı ayrı İstanbulları var..."

Beyaz elbiseli kız yerine oturdu. Herkes kendi masasına döndü. Kitabın adı değişti, *Vesikalı Şehir* oldu. Öyle ya, dedim elbette. Oturup bunca şeyi yazdıktan sonra, şehre hep birlikte sahip çıkalım der mi insan? Hem de vesikalanmış haliyle? Ne bu Asuman, kuşak farkı mı? "Biz" neden boyuna böyle bir birlik ve beraberlik ruhunun özlemini çekmekteyiz?

"Biz" derken bizim kuşağı kastediyorum şimdi: Gençliğini tarihin rüya gördüğü bir anda yaşamış olanları. Kolektif özne onun kalıntısı olsa gerek. O eşiği paylaşmanın karşı konulmaz cazibesi. Tarihe tanıklık ettiğimiz yanılsaması. Ne yapıp edip ortak bir hayal âleminde buluşma merakı. Hiç değilse bir film, bir dolmuş yolculuğu, veya bir kitap yazma süresince.

Bu kitabın yazım macerası da burada bitecek gibi. Şimdilik. Ne kadar çok teşekkür borçluyum. Fikir aşamasından itibaren Derya Özkan'a, yayın konusunda yüreklendiren Elif Şafak'a, ilk taslağı okuyan Aslı Odman ve Nejat Ulusay'a, sonraki taslaklar için Akın Sevinç, Tümay Arslan Yeğen, Asuman Suner, Berke Baş ve Belma Baş'a, her aşamada heyecanımı paylaşan Semih Sökmen'e, görseller konusundaki sabırlı yardımları için Barış Özkaya, Sinem Kayacan ve A-34 çalışanlarına. Kütüphanesi, teknik ekipmanı ve yurtdışı konferanslarına katılım olanakları için, ama en önemlisi öğrencilerle yeniden buluşmamı sağladığı için İstanbul Bilgi Üniversitesi'ne. Ve tabii siz okurlara. Hem başından sonuna kadar okuyanlara, hem de resimlere bakıp sırf sonunu, işte bu paragrafı okuyanlara...

Notlar

Başlarken

1. Gilles Deleuze, *Bergsonism,* New York: Zone Books, 1991 [1966] (Türkçesi: *Bergsonculuk*, çev. Hakan Yücefer, İstanbul: Otonom, 2006). Kitabın ilk bölümü "Yöntem Olarak Sezgi" ("Intuition as Method") başlığını taşır ve yöntemin özü "soru oluşturma" (*problematizing*) olarak tanımlanır.

2. Türkiye'de *Gizemli Şehir* adıyla oynayan bu filmi *Karanlık Şehir* diye çevirmeyi tercih ettim, *noirness* çağrışımı nedeniyle. Ann Kaplan 90'lar bağlamında *noirness* (karalık, siyahlık, karanlık) diye adlandırdığı olguyu 40'ları hatırlatan bir siyasi çaresizlikle tanımlıyor: Ann Kaplan (haz.), *Women in Film Noir,* Londra: BFI, 1998, s. 1.

I. ŞEHRİN ZAMANI

1. Walter Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı", *Pasajlar,* çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi, 2004, s. 55.

2. *A.g.e.*, s. 72.

3. Jean Baudrillard, *America*, Londra: Verso, 1988. s. 56 (Türkçesi: *Amerika,* çev. Yaşar Avunç, İstanbul: Ayrıntı, 2006).

4. Huyssen belleğe dair bu takıntıyı geçmişin zamanımızın içine girmesiyle ve tarihin yaşadığı krizle açıklıyor. (Andreas Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory,* Palo Alto, CA: Stanford University Press, 2003.)

5. Nurdan Gürbilek, 1993'te ilk kez yayımlandığında Türkçedeki pek az Benjamin çevirisinden biri olan *Son Bakışta Aşk* seçkisine yazdığı sunuşta şöyle der: "Maddi temelini yitirmelerine rağmen son kez ışık saçan, bu ışığın aydınlığında bütün imkânlarıyla son bir kez beliriveren şeyler... Onu cezbeden bunlardı." (İstanbul: Metis, 2001); Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2003 [1939].

6. David B. Clarke (haz.) *The Cinematic City*, Londra ve New York: Routledge, 1997; François Penz & Maureen Thomas (haz.), *Cinema and Arc-*

hitecture, Londra: BFI Publishing, 1997; *Cinema and the City*: Conference, Londra: March 1999; Mark Lemster (haz.), *Architecture and Film*, Princeton: Architectural Press, 2000; Mark Shiel, Tony Fitzmaurice (haz.), *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, Oxford: Blackwell, 2001; Mehmet Öztürk, *Sinemasal Kentler*, İstanbul: Om Yayınları, 2002; Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk, Göksel Aymaz (haz.), *Kentte Sinema, Sinemada Kent*, İstanbul: Yenihayat Kütüphanesi, 2004; Mark Shiel, Tony Fitzmaurice (haz.), *Screening the City*, Londra: Verso, 2003; *Visualizing the City*: Conference, Manchester: June 2005; Neza Al-Sayyad, *Cinematic Urbanism Towards a History of Modern and Postmodern Space*, Londra: Routledge, 2005.

7. Feride Çiçekoğlu, "Digitella", *Design and Cinema: Form Follows Film*, Belkıs Uluoğlu, Ayhan Enşici, Ali Vatansever (haz.), Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2006, s. 214-22.

8. Giuliana Bruno, "Site-Seeing: The Cine City", *Atlas of Emotion*, New York: Verso, 2002. s. 15-53. Bruno'nun, Renè Clair'in filmine dair Annette Michelson'dan yaptığı alıntıyı ve arkasından eklediği yorumu burada paylaşmak isterim: "Annette Michelson'un yerinde bir biçimde belirttiği gibi 'Renè Clair'in modernite yi kutlayışı böylece tarihimizin eşiğine, hareketli görüntünün icadına geri dönüyor.' Görüntü üzerindeki etkisiyle mekân-zamanı hızlandırıp yavaşlatan, durdurup serbest bırakan mekanik gücü açığa çıkarıyor." (s. 22-3)

9. Georg Simmel, "Metropol ve Tinsel Hayat", *Modern Kültürde Çatışma*, Tanıl Bora ve diğ., İstanbul: İletişim, 2003, s. 89-90.

10. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, İstanbul: Dergâh, 1992 [1961].

11. *The Man with the Movie Camera* (Dziga Vertov, 1929) DVD, Blackhawk Films, 1997.

12. Lev Manovich, *The Language of New Media,* Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2001.

13. Andreas Huyssen, "The Vamp and the Machine", New German Critique, 24-5 (Fall-Winter 1981-82), s. 221-37. Yeniden basımı: Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism*, Londra: MacMillan, 1986, s. 65-81.

14. Scott Bukanan, *Blade Runner*, Londra: BFI, 1997, s. 62.

15. Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion*, s. 20.

16. Dietrich Neumann, "Before and After *Metropolis*: Film and Architecture in Search of the Modern City", Dietrich Neumann (haz.), *Film Architecture: From Metropolis to Blade Runner*, New York: Prestel-Verlag, 1996, s. 34.

17. *Metropolis,* (Fritz Lang, 1926) DVD, Kino on Video, 2002. Enno Patalas, "The Metropolis Case: Full Length Audio Commentary".

18. *A.g.y.*

19. *A.g.y.* Enno Patalas'ın "The Metropolis Case" (Metropolis Örneği) başlıklı yorumunun İngilizce biçimi şöyledir: "False Mary, the New Hel, the Mother Whore, which becomes one with that of the Metropolis, the Mother City."

20. Ütopya İncelemeleri Topluluğu'nun 2006'da yapılan 7. Uluslararası Konferansı tema olarak *Metropolis*'in 80. yılını seçmiştir. Konferansta sunduğum "*Metropolis*'ten Sinemasal İstanbul'a Anne/Fahişe İkilemi" bu bölümdeki fikirler için çıkış noktasını oluşturmuştur. (Feride Çiçekoğlu, "Madonna/Whore Dilemma from *Metropolis* to Cinematic İstanbul", Utopian Studies Society, 7th International Conference, 6-8 Temmuz, Tarragona.)

21. Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion*, s. 19-20.

22. Anthony Vidler, *Warped Space: Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture* (Çarpıtılmış Mekân: Modern Kültürde Sanat, Mimarlık ve Kaygı), Cambridge, Mass: The MIT Press, 2001, s. 35-7. Vidler'in konumuzla ilgili bir diğer kitabı da şu: *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (Mimari Tekinsizlik: Modern Evsizlik Üzerine Denemeler), Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1992.

23. Georg Simmel, "Prostitution", *On Individuality and Social Forms*, Chicago: The University of Chicago Press, 1971 [1907], s. 121-6.

24. Ali Artun, "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", *Modern Hayatın Ressamı*, İstanbul: İletişim, 2003, s. 11-5.

25. Benjamin, *The Arcades Project*, s. 462, 463-4, 473-5, 494, 838, 867, 911-2.

26. Anthony Vidler, *a.g.e*, s. 74.

27. Walter Benjamin, *Tek Yön*, İstanbul: Yapı Kredi, 1998, s. 38-9; Graeme Gilloch, *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*, Oxford: Polity Press, 1996, s. 162.

28. Susan Buck-Morss, "The Flâneur, The Sandwichman and The Whore: The Politics of Loitering", New German Critique, 39 (Fall), s. 99-140.

29. Elizabeth Cowie, "*Film Noir* and Women", *Shades of Noir*, Joan Copjec (haz.), Londra, New York: Verso, 1993, s. 121-65; Janey Place, "Women in *Film Noir*", *Women in Film Noir*, Ann Kaplan (haz.), Londra: BFI, 1998 [1978], s. 47-68.

30. Film, 2003 yılında yapılan 22. İstanbul Uluslararası Film Festivali'nde *Şafak* adıyla gösterilmişti ama özellikle son sahnedeki vurgu nedeniyle ben çeviride *Gündoğumu*'nu tercih ettim.

31. Janey Place, *femme fatale* tiplemesinin ikonografisini ve görsel ifade biçimini (kamera açısı, kadraj, ışık, vb.) çözümlerken, sigara ve silahın kadın elinde fallik bir güç simgesine dönüştüğünü söyler ve ucundan kıvrılarak dumanı tüten sigaranın "karanlık ve ahlak dışı şehvetin" ipucu olduğunu vurgular. (Place, *a.g.e.*, s. 54)

32. http://wwwwww.sloppyfilms.com/murnau/citygrl.htm.

33. Marko Daniel, "The Man with the Movie Camera: Speed of Vision,

Speed of Truth?" (2002) http://www.25hrs. org/vertov.htm.

34. Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, çev. Ü. Altuğ-B. Peker, İstanbul: İletişim, s. 201.

35. *A.g.e.*, s. 214.

36. *A.g.e.*, s. 201.

37. Sylvia Harvey, "Woman's Place: The Absent Family of Film Noir", *Women in Film Noir* içinde, s. 35-46; Elizabeth Cowie, *Shades of Noir* içinde, s. 123-4.

38. Zarife Öztürk, "1923-1950 Yılları Arasında Türk Sineması ve İstanbul", Esra Özcan (haz.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3*, İstanbul: Bağlam, 2003, s. 60.

39. Agâh Özgüç, *80. Yılında Türk Sinema Tarihi: 1914-1994*, T.C. Kültür Bakanlığı, Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü, 1995.

40. Meltem Ahıska, *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*, İstanbul: Metis, 2005, s. 124.

41. *The Way of All Flesh* (Louis King, 1940), http://www.imdb.com.

II. ŞEHRİN EŞİĞİ

1. Walter Benjamin, *The Arcades Project* (Pasajlar Projesi), Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003 [1972], s. 494.

2. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, İstanbul: Dergâh, 1992, s. 19.

3. Benjamin ve Tanpınar kıyaslaması konusunda: Derya Özkan, "Why Does The Time Past Draw Us Like a Deep Well Hole", Rochester Üniversitesi'nde *Visual and Cultural Studies* Doktora Programı, yayımlanmamış makale, 2004. Araştırmasını ve fikirlerini benimle cömertçe paylaşan Derya Özkan'a teşekkür ediyorum.

4. Walter Benjamin, *The Arcades Project*, s. 98.

5. Nurdan Gürbilek, *Son Bakışta Aşk* seçkisine yazdığı *Sunuş*'ta Benjamin'in yazılarını iki savaş ve iki ölümün kuşattığını söyler. İlki Birinci Dünya Savaşı başladıktan bir hafta sonra intihar eden arkadaşı şair Fritz Heinle, ikincisi ise Eylül 1940'taki kendi intiharı: "Birincide bir sınıra çarpar geri döner düşünce. İkincisinde sınırda kalır – gerçek bir sınırda: Gestapo'dan kaçarken Fransa-İspanya sınırında intihar edecektir Benjamin." (s. 7)

6. Walter Benjamin, *The Arcades Project*, s. 131.

7. Bu alandaki literatür için: Janet Wolff, "The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity", *Theory, Culture and Society*, Winter 1985; Susan Buck-Morss, "The Flâneur, The Sandwichman, and The Whore: The Politics of Loitering", *New German Critique*, Fall 1986; Janet Wolff, *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*, Cambridge: Polity Press, 1990; Elizabeth Wilson, *The Sphinx in the City*, Londra: Virago, 1991; Anne Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*,

Berkeley: University of California Press, 1993; Deborah L. Parsons, *Street Walking the Metropolis: Women, the City and Modernity*, Oxford: Oxford University Press, 2000; Janice Mouton, "From Feminine Masquerade to Flâneuse: Agnes Varda's Cléo in the City", *Cinema Journal*, 40.2, 2001; Roswitha Mueller, "The City and Its Other", *Discourse*, 24.2, 2002.

8. Janet Wolff, *a.g.e.*, 1990, s. 41.

9. Elizabeth Wilson, *a.g.e.*, 1991, s. 6-8.

10. Kitabın taslağını birlikte gözden geçirdiğimiz sırada Semih Sökmen' in kadın ile erkeğin şehri algılayışlarının aynı olmamasını "fenomenolojik bir farklılık" diye tanımlarken söylediklerini aynen aktarmak istiyorum: "Biz (erkekler) bu konuya dair sadece akıl yürütebiliriz, kendimizi kadının yerine koymaya çalışabiliriz. Ama bizim rahatsızlığımız, yanımızdaki kadının rahatsız ediliyor olmasıdır. Yani kadınla erkeğin deneyimi örtüşmez. Örtüşüyormuş ya da örtüşebilirmiş gibi yapmanın bir yararı yok."

11. Uğur Tanyeli, "Kamusal Mekân-Özel Mekân: Türkiye'de Bir Kavram Çiftinin İcadı", *Genişleyen Dünyada Sanat, Kent ve Siyaset: 9. Uluslararası İstanbul Bienali'nden Metinler*, İstanbul: İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 2005, s. 209. "Sonuçta, bugün bile piyasa yaparken, yine tekil olmak yerine grup dolaşımı yeğlenmektedir. Demek ki hâlâ *flâneur*'lerden değil, *flâneur* topluluklarından söz edilebilir" diyen Tanyeli'nin, *flâneuse* kavramına hiç değinmemesi ve zihin açıcı bir tarihçe içeren makalesinde toplumsal cinsiyet konusunu hiç gündeme getirmemesi, şehre dair söylemimizde hayli yol kat etmemiz gerektiğini gösteriyor.

12. Bu konudaki literatürün toplu değerlendirmesi için: Asuman Suner, "Türk Sinemasının İstanbul'u ya da 'İstanbul Sineması'", *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul: Metis, 2006, s. 217-25.

13. Seçil Büker, Aslıhan Doğan Topçu, "İstanbul Geceleri 'Yesin Onu İstanbul'", www.akdeniz.edu.tr/iletisim/dergi/sayi1buker.html.

14. 14 Mayıs 1950 seçimlerinin bir dönemeç olduğu üzerine yaygın görüş birliği vardır ama bu dönemecin anlamı üzerine yorumlar farklıdır. Mesela Murat Belge "Sahnenin İçindeki ve Dışındakiler" başlıklı yazısında bu değişimi, "Bizim Moda'da 1950'de, Caferağa mahallesi muhtarlığına, Korutürk ailesinden biri yerine, Koço'nun altındaki kayıkhaneyi işleten Karadenizli Yusuf seçildi" diye siyaset sahnesinin genişlemesi anlamında olumlu yanıyla vurgularken, Seçil Büker ve Aslıhan Doğan Topçu *İstanbul Geceleri* filmi üzerine yazdıkları yazıda, "1950 pek çok açıdan önemli bir yıl. Türk film üretiminin ve izleyici sayısının arttığı dönemin başlangıcı. Demokrat Parti'nin popülist politikalarını uygulamaya başladığı ilk yıl. (...) O yıllarda İstanbul bir düştü. Bu düşe Anadolu ancak filmle ulaşabilirdi. İstanbul gecelerine filmle ulaşmak gerçekten 'zararsızdı'. Filmin kahramanı Şaban bu düşü gerçekleştirmek isteyenlere bir uyarı olsun diye yaşamını yitirdi" ifadesiyle, İstanbul ile taşra arasındaki ilişkinin bu dönemeçle girdiği gerilimli

ilişkiye dikkat çekerler. (Murat Belge, *Radikal*, 20 Mayıs 2006; Seçil Büker, Aslıhan Doğan Topçu, *a.g.e.*).

15. Seçil Büker, Aslıhan Doğan Topçu, *a.g.e.*

16. Attilâ İlhan *Yalnızlar Rıhtımı*'nı aslında İzmir için yazdığını ve Akad'ın senaryoyu İstanbul'a uyarlamasından memnun olmadığını söyler: "Yalnızlar Rıhtımı, şehir, tamamen şehir. Aslında İzmir'dir orası. Ben o senaryoyu yazarken, İzmir'i düşünmüştüm. Lütfi Bey (Akad) çok değiştirdi senaryoyu. O tamamen İzmir'de geçen bir konuydu. Ve o zaman film enteresan oluyordu. Neden? Çünkü, o zaman İzmir'de liman pasaport iskelesindeydi. Gemiler gelirler, kıçtan yanaşırlardı. Orada Kordon Boyu var. Kordon Boyu'nun arkasında da oteller vardı. Ve o otellerde de barlar, bar kızları vardı. Geminin penceresinden baktın mı, bardaki kızı görüyordun. O ilişki öyle doğuyordu. Öyle birtakım ilişkiler içerisindeydi. Ve atmosfer ona göre kurulmuştu. Yani orada bir liman vardı. O liman atmosferi içinde geçiyordu her şey. Bunu sen Sirkeci Limanı'nda çekmeye kalkınca, barı da Beyoğlu'na nakledince, iş tamamen başka türlü bir karakter aldı. Ama, yine de bir şehir filmidir, bunu yazmıştım." Attilâ İlhan, *Şehir Filmleri*, Nur Akalın (haz.), İstanbul: +1Kitap, 2006, s. 41.

17. *A.g.e.*, s. 97.

18. Kraliçe Süreyya, 1979'da Molla Humeyni tarafından tahtından indirilen son İran Şahı Rıza Pehlevi'nin çocuk doğuramadığı için ayrılmak zorunda kaldığı ilk karısıdır. 1960'lı yıllarda "hüzünlü bakışı" ile magazin basınının baştacı ettiği Süreyya gündelik hayatta da sıkça referans verilen bir idol haline gelmiştir.

19. Orhan Pamuk, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, İstanbul: Yapı Kredi, 2003. Bölüm 10: Hüzün-Melankoli-Tristesse, s. 92-107. Bölüm 11: Dört Hüzünlü Yazar, s. 108-14

20. *A.g.e.*, s. 106.

21. *A.g.e.*, s. 198-9.

22. Ara Güler, *Eski İstanbul Anıları*, İstanbul: Dünya, 1994.

23. Ayça Çiftçi, "Bohem Beyefendinin Medeniyetle İmtihanı: Ah Güzel İstanbul", *Altyazı 52*, Haziran 2006, s. 72-5.

24. Ekşi Sözlük: http://sozluk.sourtimes.org.

25. David Fincher'in 1999 tarihli *Fight Club* filmi, iş hayatının baskılarını ve tüketim toplumunun bunaltısını kaldıramayan başkarakterin, kendisine alternatif bir kimlik yaratarak, içindeki şiddeti açığa vurmasını anlatır. Filmin sonunda gökdelenlerin havaya uçurulduğu sahne, 11 Eylül 2001 açısından da bir tür kehanet gibi değerlendirilmiştir.

26. *İstanbul*, Üç Aylık Dergi, İstanbul: Tarih Vakfı, 1996, Sayı 18.

27. Burak Göral, "Perdelerde Kalan İstanbul", *İstanbul*, Sayı 18, s. 89-90.

28. İbrahim Altınsay, "Sinemanın Orta Yeri İstanbul'du", *İstanbul*, Sayı 18, s. 73-5.

29. Feride Çiçekoğlu, "İstanbul'un Orta Yeri Hâlâ Sinema, Ya Sinemanın Orta Yeri?", *İstanbul*, Sayı 18, s. 70-2.

30. Abisel ve diğ., *Çok Tuhaf Çok Tanıdık*, İstanbul: Metis, 2005, s. 155.

31. *A.g.e.*, s. 61.

32. *Çok Tuhaf Çok Tanıdık*'ta *Vesikalı Yarim*, "trajedinin sınırında bir melodram" olarak tanımlanır (s. 51-5).

33. *Çok Tuhaf Çok Tanıdık*'ta Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ındaki *Vesikalı Yarim* göndermelerine genişçe yer verilir (s. 9-13).

34. *A.g.e.*, s. 88.

35. *A.g.e.*, s. 77-81.

36. Tanıl Bora, "Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye", *Taşraya Bakmak*, İstanbul: İletişim, 2005, s. 37-66.

37. Agâh Özgüç, "İç-Göç Filmlerinin Platosu", *Milliyet Sanat*, Temmuz 2005, s. 43.

38. Janice Mouton, *Cinema Journal*, 40.2.

39. Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion*, s. 31.

40. Bu bölümdeki fikirlerden yola çıkarak yazdığım "Sabiha in Public Istanbul" (Kamusal İstanbul'da Sabiha) başlıklı makale 20-21 Ocak 2007'de Weimar'da yapılan "Public Istanbul / Public Spaces and Spheres of the City" konulu konferans kitabında yer alacaktır.

41. Bu konudaki farklı yaklaşımlar için: Diane Giddis, "The Divided Woman: Bree Daniel in Klute", Women and Film, cilt 1, 1973, s. 57-61; tekrar basımı: Bill Nichols (haz.), *Movies and Methods*, Berkeley: University of California Press, 1976; Christine Gledhill, "*Klute* 1: A Contemporary Film Noir and Contemporary Critism", ve "*Klute* 2: Feminism and *Klute*", Ann Kaplan (haz.), *Women in Film Noir*, s. 20-34 ve s. 99-114.

42. Christine Gledhill, *a.g.e.*, s. 107.

43. 70'li yıllardaki erkek sesini yansıtan Yeşilçam filmleri konusunda başarılı bir okuma için: Umut Tümay Arslan, *Bu Kâbuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*, İstanbul: Metis, 2005.

III. ISLAK RÜYALAR ŞEHRİ

1. Susan Buck-Morss, *Rüya Âlemi ve Felaket: Doğuda ve Batıda Kitlesel Ütopyanın Tarihe Karışması*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 2004.

2. *A.g.e.*, s. 8.

3. Scott Bukanan, *Blade Runner*, Londra: BFI, 1997, s. 42-63.

4. Asuman Suner "Masum ve Mahsun: 1990'lar Korku Sineması" başlıklı zihin açıcı bir yazısında *Tabutta Rövaşata* ve *Masumiyet*'te karşımıza çıkan türü "melodram ve komedi tadındaki dehşet sineması" olarak tanımlıyor (*Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, Deniz Bayrakdar (haz.), İs-

tanbul: Bağlam, 2004, s. 257-65). Suner'in "dehşet sineması" tanımının, bu bölümde sözünü ettiğim tüm filmler için genişletilebileceği kanısındayım.

5. Müjde Ar'ın bir kolonya reklamında oynadığı görsel hafızamızda baki, lakin kolonyanın markasına dair rivayet muhtelif. Mesela, Ekşi Sözlük' ten bir yazar reklamı Boğaziçi kolonyalarına atfederken, İstanbul Teknik Üniversitesi'nin Sözlüğü'nden bir başka yazar Müjde Ar'ı Selin Kolonya reklamıyla anıyor. http://sozluk.sourtimes.org/; http://www.itusozluk.com/

6. Ömer Kavur ilk filmi olan *Yatık Emine* ile yine bir fahişeyi anlatmış, ancak *Yatık Emine*'nin yapıldığı 1974 yılı kitlesel ütopyaların ağır bastığı bir döneme denk geldiği için, bireye odaklanan hikâyesiyle ses getirememiş, ne festivallerde, ne de gişede başarılı olabilmiştir. Ömer Kavur, ölümüne yakın bir zamanda yapılan söyleşide bu filme dair kırgınlığını şöyle dile getirir: "O dönemde o film, ne eleştirmenlerden ne de halktan övgü aldı. Ama beş yıl sonra TRT'de gösterildi. Atilla (Dorsay) şöyle dedi: 'Bu filmi atlamışız!' Ardından o film tekrar gündeme geldi ve değer kazandı." (*10 Yönetmen ve Türk Sineması*, Ertekin Akpınar (haz.), İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005, s. 11.) Kavur'un, 1979'da, Onat Kutlar'ın senaryosundan çektiği ikinci filmi *Yusuf ile Kenan*'ın gösterimi de tam 1980 askeri darbesi öncesine denk gelmiş, iki sinemayı ülkücüler basmış, diğerlerine gelen tehdit telefonları nedeniyle daha ikinci seans olmadan bütün kopyalar geri yollanmıştır. Ömer Kavur bu durumu şöyle değerlendirir: "Büyük bir yıkım oldu. Hem maddi hem de manevi açıdan. Korkunç bir şeydi bu, kâbus gibiydi" (*a.g.e.*, s. 12). 1980 yılında Antalya Film Festivali de cunta nedeniyle iptal edilince o yılki diğer bütün filmler gibi, *Yusuf ile Kenan*'ın da seyirciyle buluşması uzun süre için engellenmiştir.

7. Füruzan, "Ah, Güzel İstanbul", *Kuşatma*, İstanbul: Can Yayınları, 1989, s. 109.

8. Meral Ataç, babası Nurullah Ataç'ın Tanpınar'ı evlendirme girişimi sırasındaki bu anıyı Ahmet Hamdi'nin ağzından şöyle aktarır: "Nurullah! Akraban hanımları çok beğendim. İkisi de gerçekten birer hanımefendi. Ama ben bu denli ağırbaşlı hanımlardan hoşlanmam. Benim evleneceğim kadın biraz orospu halli olmalı." Meral Ataç, *Babam Nurullah Ataç*, İstanbul: Alkım, 2005, s. 83.

9. *Muhsin Bey* (Yavuz Turgul, 1987), *Züğürt Ağa* (Nesli Çölgeçen, 1985), *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (Yavuz Turgul, 1990), *Gölge Oyunu* (Yavuz Turgul, 1992) *Eşkiya* (Yavuz Turgul, 1996) *Gönül Yarası* (Yavuz Turgul, 2004).

10. Asuman Suner, *Hayalet Ev*, s. 217-26.

11. *A.g.e.*, s. 237.

12. Tanıl Bora, "Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye", *Taşraya Bakmak*, s. 44.

13. Ayşegül Koç, "Vagina Dentata'lar, Femme Fatale'ler, *C Blok, Masumiyet, Üçüncü Sayfa* ve *İtiraf*'ta Kadının Temsili", Esra Özcan (haz.), *Türk*

Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler, 4 içinde, İstanbul: Bağlam, 2003, s. 185-94.

14. *Ağır Roman*, DVD kapak yazısı, İstanbul: Belge Film-Özen Film-Söz Film, 1999.

15. Asuman Suner, *Hayalet Ev*, s. 103.

16. Metnin ilk halini okuduklarında, *Gemide* ve *Laleli'de Bir Azize* filmlerine mesafemi koruyamadığım için beni eleştiren Nejat Ulusay ve Asuman Suner'e uyarıları için teşekkür ederim.

17. Andreas Huyssen, *After the Great Divide*, s. 72.

18. 1982'deki ticari biçimiyle 1992'de ilk kez DVD ile seyirci karşısına çıkan "director's cut" versiyonu arasında finali açısından fark olduğunu bildiğimiz *Bıçak Sırtı*'nın bugüne kadar yedi farklı kurgusunun yapılmış olması da erkeklik söyleminin tıkandığı noktada fahişe-bakire ikilemini çözmekteki bir iktidarsızlık alameti sayılabilir mi? Filmin 25. yıldönümü nedeniyle 2006'da çıkması beklenen "final cut" bu açıdan belki de yeni ipuçları sunacaktır.

19. Asuman Suner, *Hayalet Ev*, s. 226-36.



Birçok filmde şehir düşlerin, hayallerin, arzuların mekânı olarak resmedilir – şehir fırsatlarla doludur, ulaşılmak istenendir, ama aynı zamanda hayal kırıklıklarının, reddedilmenin, aldatılmanın, kaypaklığın, güvenilmez, tehditkâr ilişkilerin de mekânıdır. Vesikalı Şehir, sinema ile şehir arasındaki bu ikircikli ilişki hakkında: Sinemada şehir nasıl temsil ediliyor? İstanbul, "taşı toprağı altın" iken, nasıl oluyor da "orospu İstanbul" haline geliyor? Sinemadaki şehir imgeleri, şehrin kolektif bilinçaltı hakkında bize ne söyleyebilir?

Feride Çiçekoğlu, kült bir İstanbul filmi olan Vesikalı Yarim'in verdiği esinle yazdığı kitabında, şehrin suretleri ile, "kadın"ın ikiye bölünmüş kimliği arasındaki çakışmanın filmden filme nasıl sıklıkla tekrarlandığına dikkat çekiyor. Kadının ev içinde anne, eş ve şefkat hatırlatan kimliği ile sokaklarda dolaşan kadının fahişeliği, baştan çıkarıcılığı, hazzı hatırlatan kimliği arasındaki bölünme, İstanbul'un sinemadaki imgesini ele veriyor. Üstelik bu İstanbul'a özgü değil. Dünya sinemasının birçok klasiğinde, erkeğin gözünde ikiye bölünüp fetiş haline gelmiş kadın cinselliğinin şehre yansıtıldığını görebiliyoruz.

Vesikalı Şehir, bir kadının yaşadığı şehrin sokaklarında göğsünü gere gere, güven içinde yürüyebilmesiyle ilgili. Erkeğin şehre de yansıttığı çarpık kadınlık algısından nasıl kurtulabileceğimizle ilgili. Ya da şöyle sorabiliriz: Erkek, kendi korkularıyla hesaplaşmadıkça, herhangi bir şehrin, muhafazakârlığın boğucu cenderesinden kurtulabilmesi mümkün mü?

Sanatlar ve İnsan / Sinema
ISBN-13: 978-975-342-606-0

9 789753 426060

Metis Yayınları
www.metiskitap.com