

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Umut Tümay Arslan

Bu Kâbuslar Neden Cemil ?

YEŞİLÇAM'DA ERKEKLİK VE MAZLUMLUK



metis

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>

Umut Tümay Arslan |

Bu kâbuslar Neden Cemil?



Umut Tümay Arslan **Bu Kâbuslar Neden Cemil?**

1975 Ankara doğumlu. Orta Doğu Teknik Üniversitesi Çevre Mühendisliği Bölümünü bitirdi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı'nda yüksek lisans yaptı. Halen aynı anabilim dalında doktora öğrencisidir. Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Sinema Anabilim Dalı'nda araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır. *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Üzerine'nin* (Metis, 2005) yazarlarından.



Metis Yayınları
İpek Sokak 9, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com

Metis Sanatlar ve İnsan I Sinema
Bu Kâbuslar Neden Cemil?
Umut Tümay Arslan

© Umut Tümay Arslan, 2004
© Metis Yayınları, 2004

İlk Basım: Ekim 2005

Yayıma Hazırlayan ve Görsel Tasarım:
Semih Sökmen

Kapak Fotoğrafı:
Cemil ve Çaresizler filmlerinden üç karenin kolajı

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.

ISBN 975-342-534-1

Umut Tümay Arslan

Bu Kâbuslar Neden Cemil?

YEŞİLÇAM'DA ERKEKLİK VE MAZLUMLUK



metis

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Aziz Gündoğdu ve Şeyhmus Yeğen'in anısına

İÇİNDEKİLER

Teşekkür 7

Giriş:
POPÜLER METİNLER,
TOPLUMSAL MUHAYYİLE 9

RUHLARIN MODERNLEŞMESİ:
YEŞİLÇAM SİNEMASI 27

YEŞİLÇAM'IN ERKEKLERİ
NE İSTİYOR? 59

Çaresizler'in Baba Arayışı 65
Benim gibi ol! Benim gibi olma! 66
"Hünerin iyi, Hakkı!" 69
Mazlumların Kadir'e, Kadir'in de
bir babaya ihtiyacı var 74
Ahlakçı düşmanlık: Hem dikizlerim
hem baskın yaparım 75
Muhafazakârlığın Dünyası 80
Erkek olmak istiyorum ama... 83
Köy(d)e Tecavüz Fabrikada(n) İntikam 87

Ceza Veren ve Had Bildiren Baba: Kılıç Bey 91
Kapı Dışarı Atılan Mazlumların
Kapıları Kıran Kılıcı 91

Yarılmış Erkeklik 100

Adalete Karşı Özgürlük 103
İlk Kayıp ya da Kültüre Giriş 108
"İki yüz yıllık toprağımdan ben kopmadım,
şehirlere sürgün ettiler beni" 112

**Gelecek Fikrinin Erkeklikle İmtihanı:
Babanın Oğlu 121**

Kandırdığını ve Kandırıldığını
İtiraf Eden Bir Kahraman 123
Şehir: Daha İyi Yaşama Arzusu,
Grev ve Piknik 125
(Sadece) İşçi Olamayan ve
İşçi Kalamayan Murat 128
Grevi Dağıtan Bakış: Seyirlik Mazlumluk 131
Cinsel Güvensizlik: Çalışan Kadın 136
Kâbus Biter, Murat Erkek Olur 138
Şehir ve Kadın: Tehditkâr Nesneler 143
Babanın İntikamı Oğulun İntikamı 146

Halkın Babası Cemil 155

Halk, Halktan-Olmayanlar ve
Adil-Yasa Cemil 157
Cemil Harikalar Diyarında 163
"Bu kâbuslar neden Cemil?" 165
Sadece Ölümün Olduğu Ev:
"Onu kaybettin Tahsin. Hem de yıllar önce" 170
Gör bizi babal 172
Cemil Dönüyor: Çocuğun İradesine Karşı
Baba'nın İradesi 177
Cemil İşçi Eyleminde 182
"Haksız Yere Çocuklarını Cezalandıran Baba"
- "Adil Baba" 186
Halkçı Ecevit, Halkçı Cemil 192

SONUÇ 203

KAYNAKÇA 215

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Teşekkür

"1970'li Yıllarda Yeşilçam ve Türkiye'nin Kültürel Hayatı" başlıklı yüksek lisans tezimden yola çıkarak hazırladığım bu çalışma, tezin gözden geçirilip bir hayli değiştiği uzunca bir sürecin sonucunda ortaya çıktı. Bu sürece katkıda bulunan eleştirileri için tez jüri üyeleri Eser Köker ve Ayşe İnal'a, ideoloji ve söylem kuramları üzerine verdiği doktora dersiyle çalışmanın kuramsal çerçevesinin şekillenmesine yaptığı katkılar için Nur Betül Çelik'e, kullanılan fotoğrafların sağlanmasındaki desteği için Ali Karadoğan'a, metin üzerindeki ince ve titiz çalışmaları, ufuk açıcı eleştirileri için tez danışmanım Nilgün Abisel'e, Mesut Yeğen'e, Metis ekibine ve kitabın editörü Semih Sökmen'e müteşekkirim.



Giriş

Popüler Metinler, Toplumsal Muhayyile

Kadın: Sayın Başbakanım size yalvarıyorum. 8 tane yetimim var. Hepsi işsiz, aç. Onlara iş bulun.

Tayyip Erdoğan: Bende 70 milyon yetim var, ben ne yapayım.

(*Hürriyet*, 3 Ocak 2004)

Çocuk: Ama beni hep kandırıyorsun baba.

Baba: Beni de kandırıyorlar oğlum.

(*Babanın Oğlu* filminden)

POPÜLER SİNEMA her zaman kolektif arzu ve kaygıları seslendiren imgelerle doludur. 1970'lerin Yeşilçam'ı da öyle. 70'lerin Yeşilçam filmlerinde yer bulan imgeler de çoğu zaman bu türden arzu ve kaygılara, modernleşme ve kapitalizmin sonuçlarıyla ilgili kolektif huzursuzluk, kaygı ve arzulara tercüman olurlar; hiç şüphesiz birçok farklı biçimde. Dönemin Yeşilçam filmlerinde birçok farklı ses birlikte işitilir. Bunlardan biri, güç ve intikam peşindeki saldırgan bir erkeğin sesidir. Her istediğini keyfince cezalandıran, geçmişte kendisine yapılanların, uğradığı haksızlıkların, kaybettiklerinin, kendisinden çalınanların hesabını sorup, had bildirmek isteyen, dışardaki her şeyi kontrol etmeyi arzulayıp bu arzusunun karşısına dikilen her engeli şiddet kullanarak ortadan kaldıran bir erkeğin sesidir bu. Bu kitap, bu sese, bu sesin işitildiği erkek filmlerine dairdir.

Ele alacağım filmler, ahlaki, politik ve toplumsal sorunlara savaş açmış, bu türden sorunların "esas mekânı" olan şehirlerdeki mazlumların sorunlarını bertaraf ederek onların korku ve kaygılarını yatıştıran, çocukluğu acılarla geçmiş, yetim, kurtarıcı bir kahraman figürünü anlatının merkezine oturtur; bu figürde cisimleşen intikam, hınç, iktidar ve eril şiddet arzusuna seslenir. Aralarındaki bütün farklılıklara rağmen, 70'lerin bu filmleri, hele de aralarındaki geçişlilikler hesap edilirse, neredeyse tek bir anlatı oluştururlar.

Hemen her zaman iki hikâyeyi bir arada anlatmaktadır bu filmler. İlki, anlatıda daha fazla yer tutar, esas hikâyeye gibi konumlanır. Bu esas hikâyeye, daha ziyade, kurtarıcı-erkeğin şehirde mazlumlar adına yapıp ettiklerine dairdir. Buna eşlik eden ikinci hikâyeye ise, kahramanın geçmişini ve bugünkü kimliğini anlatmak için devreye girer. Geçmişte yaşanan acılar ve haksızlıklar, kaybedilenler, hemen her zaman baba-oğul hikâyesine aktararak anlatılır. Erkek kahramanın geçmişi ve geleceği, baba-oğul ilişkisinin geçmişi ve geleceğidir. İster çoktan ölmüş olsun, ister sonradan kavuşulsun, isterse filmin sonunda öldürülsün, baba, başlangıçta, benliğin ortaya çıkışında hep yoktur ya da eksiktir. Bütün anlatı boyunca bu *eksik*,

bir *biçimde* telafi edilmeye çalışılır. Ne var ki babanın (maddi ya da kavramsal) varlığı da her zaman bir problemdir; baba, sadece *eksiklik* olarak değil *fazlalık* olarak da ortaya çıkabilir. Daha doğrusu, varlığı ya çok *eksik* ya çok *fazladır*. Baba, *Kılıç Bey*'de "Yenildik oğlum!" diyen, yani kudreti yetersiz olanken, *Çaresizler*'de başlangıçta yokluğuyla güçlü bir *eksiklik* duygusuna, ortaya çıktığında ise aşırı kudretiyle her şeye uzanarak çatışma duygusuna yol açandır. Erkek filmlerindeki önemli meselelerin başında bu çatışmalı duygunun, baba-oğul arasındaki güç dengesizliğinin çözüme kavuşturulması gelmektedir. Oğul, ya babanın *eksiğini* kapatma çabasına girer ya da oğulun perspektifi babanın perspektifiyle çakışır, *fazlalık* olarak algılanan kudret haklı çıkarılır. Oğulun bir an duyulan "Sana dargınım baba!" sözü (*Cemil Dönüyor*), babanın sözüne teslimiyetle kesilir. Babanın kudretindeki *fazlalık* algısı, babanın perspektifinin ve dolayısıyla otoritesinin kabulüyle dağıtılır. "Sana dargınım baba!" diyen oğul, kötüler tarafından öldürülecektir.

Erkek filmleri, kadın ve erkek olmanın, kadın-erkek ilişkisinin karmaşık, çelişkili, sorun yaratan zemini üzerinde işleyen melodramların aksine, erkek olmanın, baba-oğul ilişkisinin çatışmalı zemini üzerinde işlemektedir. Bütün bu filmlerde, aslında baba-oğulun imkânsız biraradalığı müzakere edilmektedir; ya baba ölmelidir (*Kılıç Bey*, *Babanın Oğlu*) ya oğul (*Cemil Dönüyor*) ya da ikisi birden (*Çaresizler*). Aslında bu filmlerdeki esas mesele, eril cinsel kimlik probleminin, erillik meselesinin çözüme kavuşturulmaya çalışılmasından başka bir şey değildir.

Erkek filmleri, istikrarlı bir *biçimde*, baba-oğul arasındaki çatışmayı, *eksiklik* ve *fazlalık* algısını, bir kötülük senaryosu içine yerleştirerek çözmeyi tercih eder. Böylelikle, bu filmlerde rahatlatıcı bir cinsiyet seçimi hikâyesi de sunulmuş olur; çünkü baba-oğul çatışmasının bu *biçimde*, bir kötülük senaryosu içine yerleştirilerek çözülmesi, son tahlilde, anneden kopuşun ve babayla çatışmanın sebeplerini/faillerini yeniden icat eder. Bu icat, hem kopuşu hem de çatışmayı kolaylaştırır; çünkü anne/oğul, baba/oğul ilişkisindeki imkânsızlık dış engellere aktarılır. Dolayısıyla, bu engeller bir kez ortadan kaldırıldığında, eril cinsel kimliğin, pürüzsüz, engel-

siz, kesintisiz, adeta sınırsız bir kimliğe dönüşmesinin de önü açılmış olur.

Erkek olmayı tarif ederek eril cinsel kimlik krizini çözmeye çalışan bu filmlere dair tarihsel-maddeci bir çözümlemenin cevaplaması gereken soru bellidir: Bu filmlerin ağırlıkla (ve belirgin biçimde) 70'ler Türkiye'sinde ortaya çıkmasının sebepleri nelerdir? Bu soruya cevap olabilecek geçici bir çözümlemeyi başka bir soruyla başlatmak uygun görünüyor. Yeşilçam'ın erkek filmleri, Türkiye'nin 1970'li yıllarla birlikte derinleşen toplumsal değişimine koşut olarak yaşanan genel çözülmeye; huzur, güvenlik ve istikrar vaat eden "geçmişin" çözülüşüne verilmiş cevaplar olarak okunabilir mi? Erkek filmlerinin 70'ler Türkiye'sinde ortaya çıkmasının sebeplerini bu soru etrafında çözümlemeye geçmeden hemen önce, filmler ile toplumsal tarih arasındaki ilişkiye nasıl baktığımı açıklamalıyım. Öncelikle şunu tereddütsüz belirtmem gerekiyor: Filmlerle toplumsal tarih arasındaki ilişkiyi, süreklilik, yansıma, doğrudan aktarım gibi kavramlarla açıklamaya kalkışmak, basitleştirici olmakla kalmayıp yanıltıcıdır da. Film metinlerinin tutarsızlıklarını, çelişkilerini, istisnalarını "ihmal edilebilir" görüp, bu metinlerden tek ve sabit bir anlam çıkarmaya çalışmak, film çözümlemesini filmlerle toplumsal tarih arasında kırılğan ve karmaşık ilişkiye kör kılacaktır. Bu kırılğan ve karmaşık ilişkiyi görünür kılabilmek için filmlerle toplumsal tarih arasındaki ilişkiyi şifrelenmiş bir ilişki olarak düşünmek ve film çözümlemesini bir deşifre etme faaliyeti biçiminde gerçekleştirmek gerekir. Film metinleri, tıpkı Freud'un rüya yorumuna (1996) benzer biçimde, yoğunlaşmanın, yerdeğıştirmenin, pek çok figürün tek bir figürde birleştiği bileşik temsillerin olduğu; ters çevirme, karşıtına dönüştürme, ekonomi ve sansür mantıklarının işlediği metinler olarak okunmalıdır.¹ Yeşilçam'ın er-

1. Gerek erkek filmlerinde gerekse genel olarak Yeşilçam filmlerinde sıklıkla karşılaşılan kalıpların her dönemde uygulanan yoğun sansür rejimiyle ilişkisini de unutmamak gerekir. Turhan Gürkan'ın (2000) verdiği örnek erkek filmlerinden: "Şerif Gören'in 1976'da sansür engelini aşamayınca içeriğinin yanı sıra adı da 'Darbe'den 'İki Arkadaş'a dönüştürülen filminde grev sırasında öldürülen oğlunun öcünü alan bir fabrika muhasebecisi ile kabadayı arkadaşının öykü-

kek filmleri, toplumsal rüyalar olarak okunduğunda, filmlerin gerçekliği nasıl yansıttığı sorusu da tümünden geçersizleşir. Bunun yerini, toplumsal meselelerin, arzuların, korkuların ya da kaygıların bu filmlerde nasıl şifrelendiği, bu şifrelerden toplumsal ruh halleri hakkında ne tür ipuçları çıkarabileceğimiz, filmlerdeki temsillerin hangi toplumsal tahayyül biçimlerine işaret ettiği soruları alır.

Yeşilçam erkek filmlerini, bu filmlerdeki temsiller ne türden toplumsal tahayyüllere işaret ediyor sorusu etrafında çözümleyebilmek için gerekli kavramsal teçhizat Michael Ryan ve Douglass Kellner'in (1997) *yapıçözümcü* okumasından ödünç alınabilir. "Bütün Hollywood filmleri özleri itibariyle ideolojiktir," ifadesini eleştiren Ryan ve Kellner'in yapıçözümcü yaklaşımında, farklı tarihsel dönemler ve bu dönemlere hâkim toplumsal koşullar, popüler film çözümlemesinin merkezine yerleştirilir. Bu yaklaşıma göre, toplumsal hayatı tanımlayan çelişkiler, ortaya çıkan değişimler ve belirsizlikler, dönemin toplumsal ruh halini olduğu kadar, popüler filmlerce başvurulmuş temsil stratejilerini de değiştirir. Bu itibarla, popüler filmler, toplumsal hayatta cereyan eden meselelerin, kolektif hissiyat düzeyinde nasıl yaşandığına ve muhtemelen gelecekte nasıl yaşanacağına işaret eden farklı anlatılara ev sahipliği yapar.

Filmlerle toplumsal tarih arasındaki ilişkinin ve popüler filmlerin bu niteliklerini gözeterek tarzda bir okumaya tabi tutulduklarında, 1970'lerin Yeşilçam erkek filmlerinde rastlanan aslında şudur: Bu filmler, içinde bulundukları dönemin farklı siyasi söylemlerine eklenme yeteneği gösteren genel metinler olarak dururlar karşımızda. Diğer bir deyişle, Yeşilçam erkek filmleri, benzerlikleri ve ortaklıklarıyla birlikte bir genel metin olarak düşünüldüğünde, kelimenin gerçek anlamıyla söylemsel bir mücadele zemini oluşturmaktadırlar. Grev başlatan işçi önderi, halkının polisi, yoksulların sorunlarını kendi yöntemleriyle çözen zengin ve güçlü fabrika

sü anlatılıyor. Grev ve toplumdaki siyasi çalkantılara eğilen film, sansür kaygısıyla araya mafya şefi sıkıştırılarak amacından sapıtırılıp avantüre dönüşmüştü" (31). Türkiye'deki sansür uygulamaları, sansürün irrasyonel mantığı ve ilginç örnekler için bkz. Gürkan (2009) Abis (1994) aynca "Sansür Dosyası", *Yeni Sinema* (30): 39-94, 1970.

sahibi, şehirdeki her tür "pisliği" temizleyen ağabey, zengin ve yoksul arasındaki farkı ortadan kaldıran dayı ya da baba figürleriyle dolu bu filmler, toplumsal meseleleri, Ryan ve Kellner'ın ayrımını takip edecek olursak, muhafazakâr popülist ya da radikal popülist retorik stratejileri içerisinde temsil ederek anlamlandırmaktadırlar.² Farklı retorik strajilerine eklenerek farklılaşan bu filmler, diğer yandan belirgin bir ortaklığa sahiptirler: temsil ve kimlik krizini çözecek, belirsizlik ve istikrarsızlığın sebep olduğu kayganlığa son verecek bir baba figürüne duyulan arzunun sahnelenmesi.

Bu farklı ve ama ortak filmlerde, aslında modernleşmenin toplumsal ruh halleri düzeyinde harekete geçirdiği korkuları, kaygıları ve talepleri görürüz. Toplumsal huzursuzlukların ve bunlarla baş etme isteğinin korku figürlerine ve bunları altedecek bir baba arzuna nasıl akıtıldığını gösterir bu filmler; hiç şüphesiz, bu arzunun muhafazakâr siyasi söylemlerin gücünü ve inandırıcılığını nasıl büyüttüğünü de göstererek. "Ahlak düşmanlarından" acımasız fabrika sahiplerine, şehre göçe zorlayanlardan politik komplolar düzenleyenlere, yetim bırakanlardan çocuk düşmanlarına ve "her şeyi" isteyen, bu sebeple "ne istediği" bir türlü anlaşılamayan kadınlara kadar birçok korku figürünü içeren eril "kâbuslar", babaerkil toplumsallaşmanın erkeklik kurgusunun,³ bir yandan büyütürken bir yandan nasıl da çocukluğa hapsedtiğini, özgürlük vaat ederken nasıl da hareketsiz bıraktığını açığa vurmaktadır. Üstelik, erkeklik kurgusunun, aslında, babayla yüzleşmeyi sürekli erteleyen bir zo-

2. Ryan ve Kellner, retorik strateji kavramını, filmlerin gerçeklik etkisi yaratmasını ve filmlerde toplumsal meseleleri tarif eden temsillerin, gerçek temsiller olarak algılanmasını sağlayan ideolojik-söylemsel repertuarı karşılamak üzere kullanırlar. Böylece bu kavram, "gerçekçi" veya "gerçeğin çarpıtılması" biçimindeki film eleştirilerinin dayandığı yansımacı yaklaşımdan kopuşu da ifade eden bir kavram olarak kullanılır. Şöyle ifade ediyor Ryan ve Keller: "Gerçekçiliğin bilme yetisi ile ilgili olmasına karşılık, retorik, fenomenal toplumsal dünyayı inşa etmeye yarayan maddesel pratiklerden ibaret[ti]r. Retorik, seçilmiş bir değerler kümesini ifade eder, daha 'gerçek' betimlemeleri değil" (243).

3. Babaerkil toplumsallaşmanın toplumsal cinsiyet kurgusu kadınlar için olduğu kadar erkekler için de değiştirilmelidir. Ryan ve Kellner'ın ifadeleriyle: "Eril şiddetli üyelerin eril kurguları kısıtlayıcı, kamusal yaşamı, bireysel yaşamı ve alternatif bir toplumsal düzenleme içinde yatıştırılabilir. Ancak başka ba-

runlu yanılğı, babayla çatışmaktan hızla kaçılan yer olduğunu da göstererek. Esas mesele, ne babanın *eksikliği* ne de *fazlalığı*, bu ikisinin görünmez kıldığı gerçek babanın kendisidir. Kandıran ve kandırılan baba!

•

Şimdi şunu soralım: "Tipik bir Yeşilçam filmi" dediğimizde ne anlatmak isteriz? Çoğu zaman bir aşırılıklar metnidir akla gelen. Her türden aşırılığın hüküm sürdüğü, gerçeklikle bağı zayıf, hatta gerçeklikten tümüyle kopuk metinler. Daha "politik" okumalar, "tipik Yeşilçam filminde" yozluk, ilkelik, geri kalmışlık da bulur. Yeşilçam'a dair bu kanaatlere, kanaatleri serdedeni de içeren bir yetersizlik/eksiklik duygusu eşlik eder: "Biz yapamıyoruz. Biz böyleyiz. Olmuyor işte." "Tipik bir Yeşilçam filmi" üzerine düşünmenin ekonomisi böyle işler. Başlangıçta ötelenen, araya mesafe konan Yeşilçam'la tuhaf bir buluşma gerçekleşir. Aşırılığın eleştirisi, yerini eksiklik/yetersizlik duygusuna, bir başka aşırılığa bırakır. Aşırılığın eleştirisinde sorun, metinle kurduğu mesafenin eleştiriye kendi aşırılığına körleştirmesidir. Paradoksal gibi görünse de bu körlük, "Yeşilçam olma haliyle" mesafe kaybına yol açar. "Tipik Yeşilçam filmini" kendinden menkul, tarihsiz ve bağlamsız bir metafora, içi her şeyle doldurulabilecek boş bir gösterene, söylenir söylenmez, bir çırpıda ne olduğu anlaşılan bir hale dönüştürür bu

zı korkular tamamen babaerkine ve eril toplumsallaşmaya özgüdür. Eril histeri sorunu erkeğe has tavır ve toplumsallaşma süreçlerinin kapsamlı bir biçimde dönüştürülmesini gerektirir ve bu histerinin (...) militarizm ve muhafazakârlık gibi kamusal sorunları içinde eritme yeteneği, [bunun] hiç de marjinal bir konu olmadığını gösterir. Aksine, toplumsal yeniden inşa sürecinde, en az gelir dağılımı kadar merkezi bir yer hak eder" (447). Joane Nagel (2000) ise, toplumsal cinsiyet denince yalnızca kadınların kastedildiğini ve bu durumun önemli bir eksiklik olduğunun altını çizer: "(...) akademik çalışmalar toplumsal cinsiyet bakımından bir denge kurmaya başlamış olsalar da hâlâ suç, milliyetçilik, siyaset ya da şiddet gibi açıkça cinsiyet içeren eylemler ve kurumlar hakkında yapısal, kültürel ya da toplumsal anlamda özel olarak erkeksizlik, erkek olanı irdeleyen sistemli bir çalışma yok" (60-61).

eleştiri. Bana kalırsa, Yeşilçam eleştirisinin bir tekrar döngüsü içinde yuvarlanmasının sebebi tam da budur: Üzerine hiç konuşmamak, daha doğrusu "tipik Yeşilçam filminin" içine düşmemek.

Bu metin boyunca ısrarla takip edeceğim mesele aslında tam da bu: "Tipik Yeşilçam filmi" tabirindeki mesafeyi askıya alıp, "tipik Yeşilçam filminin" içine düşmeyi denemek.⁴ Bunun, Yeşilçam'a ilişkin başka, daha derin bir okumayı mümkün kılacağını düşünüyorum. Bu türden bir okumayı gerçekleştirmek için gereken kavramsal teçhizatı ise popüler metinlerle toplumsal muhayyile arasındaki ilişkiyi sorunsallaştıran son dönem literatüründen ödünç alacağım.

Popüler kültürle toplumsal muhayyile arasındaki ilişkiyi sorunsallaştıran kurucu kavramsal müdahalenin başlangıcı yapısalcılığa kadar geri götürülebilir. Saussure'ün, temsil yoluyla işledikleri için sinema da dahil olmak üzere, bütün anlamlandırma pratiklerinin/sistemlerinin –bir diğer deyişle, parçası olduğumuz kültürün, sistematik bir biçimde işleyen birçok yapısal ağdan oluşması sebebiyle– *dil* gibi "okunarak" analiz edilebilmesinin önünü açtığını biliyoruz (Hall 1997a: 4, Barry 1995: 47). Dil ve dış dünya arasındaki ilişkinin sorunsallaştırılmasıyla birlikte bu ilişkinin tanımında ortaya çıkan radikal kırılma, bütün anlamlandırma pratiklerini kapsayan genel bir soruya, "Anlamlandırma nasıl gerçekleşir" sorusuna, güçlü bir cevap vermektedir: "[D]oğal bir ilişki gibi görünen anlamlandırma, gerçekte öğelerin sadece öteki öğelerle olan ilişki-

4. "Tipik Yeşilçam filmi tabirindeki mesafeyi askıya alıp, tipik Yeşilçam filmi içine düşen" bir eleştirel dil tasvirinin iki esin kaynağından biri, Fatih Özgüven'in (2001) Yeşilçam filmleri hakkındaki farklı bakış kayıdır: "Filmin içine gömülebilme hali." Özgüven'e göre, Yeşilçam'dan "bizde kalan parçaların" neler olduğu ancak bu gömülme haliyle çıkarılabilecektir. Diğer esin kaynağı ise Nurdan Gürbilek'in (2001) eleştiri üzerine şu kaydı: "(...) çünkü eleştiri de tıpkı roman gibi kendi koşulsuz hayranlık ve kızgınlıklarıyla; kendini özerk başkalarını züppe, kendini doğal başkalarını taklit ya da tam tersine kendini modern başkalarını taşralı gören yanıyla didişerek ilerleyebilir. Eleştiride züppece bir kibrin olduğu kadar taşralı bir gururun da dağıldığı bir an olmalıdır. Eleştirinin bu açmazın dışına çıkabilmesi gerekir, dışına çıkabilmek ise çoktan içinde olduğunu bilmekten geçiyor. Adı, bu yüzden eleştiri" (133).

lerinde anlam kazandığı keyfi bir farklılıklar sistemi[dir]" (Coward ve Ellis 1985: 27).

Bu cevapta üç temel argüman gizlidir. İlki, göstergenin *keyfi/rastlantısal* doğası, bir başka deyişle gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkinin keyfilidir. Dilin bu türden bir "keyfiyet" üzerine kurulu olduğu fikri, bir gösterge sistemi olarak dili, dünyanın ya da deneyimin yansıması olarak ele almayı reddetmeyi önerir. Bir diğer argüman, göstergenin taşıdığı anlamın, ancak ve sadece *ilişkisellik* ve *farklılık* yoluyla üretilebildiğidir; göstergeler dil sistemi içindeki diğer göstergelerle ilişki ve birbirlerinden farklılaşma süreci içinde anlam kazanırlar. Daha açık bir ifadeyle, anlam üretiminin temeli *farktır* (Coward ve Ellis 1985: 29, Hall 1997a: 31, Barry 1995: 41-2).⁵ Üçüncü argüman, diğer ikisinde örtük olarak mevcut olan yeni bir tariftir: Dil dünyamızı *kurar*; anlam, her zaman nesneye ya da düşünceye *atfedilerek* dil yoluyla inşa ve ifade edilir (Hall 1997a, Coward ve Ellis 1985, Belsey 1980, Barry 1995: 43-4).

Saussure'ün anlamın gösterenler arasındaki farklılıklardan doğduğu iddiası, dilin, anlamı kendine içkin şeyleri adlandırma, kaydetme ya da etiketleme yolu olarak düşünülmesinin önünü kapatmıştır. Dil, Saussure'de pozitif terimleri olmayan bir farklılıklar sistemidir. Dil böyle düşünüldüğünde, temsil, mevcut olanın aynadaki yansımasına denk, pozitif bir karşılık olmaktan çıkar; mevcut olanın ötekilerce değillenmesiyle gerçekleşen temsil, her zaman eksik ve ihlale (yeniden anlamlandırmaya) açık hale gelir. Nihayetinde, temsil, şeylerin anlamını inşa eder. Bu temsil kavrayışı takip edildiğinde, film çözümlemesinin önünde, filmleri, toplumsal gerçekliği kodlayan/şifreleyen metinler olarak görmenin ve toplumsal hayatı anlamlandıran geniş kültürel ağın bir parçası olarak çözümlemenin yolu açılmış olur.⁶

5. Saussure'ün ifadesiyle, "[d]ilde yalnız ayrılıklar (*fark*) vardır. (...) ister göstereni, isterse gösterileni ele alalım, dilde dizgeden önce varolan kavramlara da seslere de rastlayamayız; ancak dizgeden doğan kavramsal ayrılıklar ve ses-sel ayrılıklar buluruz" (Saussure 1998: 178).

6. Tartışmalar için bkz. Stamp (1992: 38-67, 79-106), Simpson ve Montgomery (1995), Gledhill (1997).

Popüler kültürle toplumsal muhayyile arasındaki ilişkiyi so-
runsallaştırmayı merkezine alan literatürün ikinci önemli uğraşın-
da yapısalcılığın eleştirisi yer alır. Yapısalcılık eleştirisi,⁷ gerçekçi
metinleri okurken, yapılaşmanın analizini yapının analizinin önüne
geçirir; Stuart Hall'un ifadesiyle "yapıları tarihselleştirir."⁸ Saus-
sure'ün kuramının, yapısalcılığa yönelik eleştirilerin süzgecinden
geçirilerek yeniden düşünülmesi, metin analizini dramatik bir bi-
çimde farklılaştırır. Metnin farklılığı, başka bir deyişle, dolaşımda
olan diğer metinlerle ilişkisi ve onlardan ayrılığı, metin analizinin
merkezine yerleşir. Bu, yansımacı temsil yaklaşımından da gerçek
bir kopuşa yol açar. Bu kopuşla birlikte, "ideoloji maskesinin" ar-
dındaki hakikati, nötr, sahici ve "ideolojik olmayan" bir göstergeyi
bulup çıkarmayı vaat eden çözümleme fikri de geride bırakılmış
olur. Zira, geride bırakılan bu çözümleme fikri, metni kuranın tutarlılık olduğu varsayımıyla hareket ederken sabit, mutlak bir refe-
rans noktasını, bir merkezi, bu tutarlılığı kuran yer olarak başlangı-
ca yerleştirir; bir ilk ilkeyi, pozitif, kendinden menkul, gönderme
noktası kendisi olan tutarlı bir bütünlük olarak varsayar. Söz ettiğ-
imiz kopuşun sonucu önemlidir: Metin perdesinin ardında bir özün
saklı olduğu fikri, yerini, metnin tamamının yüzeyde duran çelişki-

7. Yapısalcılığın film çalışmalarındaki paradigmatik ve sentagmatik uygula-
maları, sine-göstergebilim ve sine-yapısalcılık'ın eleştirileri ve film çalışmaların-
daki tartışmalar için bkz. Stam vd. (1992: 19-22), Wright (1995), Sorlin (1991),
Heath (1974), Casetti (1999: 183-203).

8. Şöyle açıklıyor Hall: "Bence, yapısalcılığın önerdiği biçimsel kültürel en-
vanter anlayışı, bu şekilde tarihselleştirilinceye kadar, doyurucu bir ideoloji an-
layışının geliştirilmesine teorik bir destek olamazdı. Levi-Strauss'un başlattığı
kültürün evrensel 'gramer' ile ilgili uğraş, yalnızca bu şekilde, tikel toplumların
bilgisini, kendi ayırt edici ideolojik envanterlerini sınıflandıran ve ayıran tarihsel
gramerler için verimli olmaya başladı" (1999: 102).

9. Elbette, yapısalcılığın eleştirisinin metin kavrayışında yarattığı bu farklı-
laşma özne nosyonu için de geçerlidir. Dahası, bu farklılaşmanın postyapısalcı-
lığın özne kavrayışıyla ortaya çıktığı da söylenebilir. Bu yapı ve dil tahayyülü,
öznenin dille ilişkisinin radikal bir biçimde merkezsizleştirilmesiyle iç içe geçer.
Asla ne söylediğinin tamamıyla efendisi olamayacak olan, her zaman farklılık-
ların sistemine ve farklılığın hareketine bağımlı bir öznedir bu (McCarthy 1989:
148). Burada kısaca özetlemeye çalıştığım postyapısalcılık ve yapıçözümcü me-
todoloji için bkz. Barry (1995); Gasche (1986); Staten (1985).

ler, paradokslar, tutarsızlıklar ve istisnalardan oluştuğu fikrine bırakır. Keza, metnin içerisi/dışarı, metin/metin(de)-olmayan ilişkisi de kökten değişmiş olur. "İçeri"yi mümkün kılan "dışarı", metnin sınırını çizen metin(de)-olmayan'dır. Neticede, yapısalcılığın varsaydığı türden bir kapanmanın imkânsızlığı tescil edilmiş olur.⁹ Her metin, "kendisine rağmen/kendisine karşı" (Barry 1995: 73) okunmalıdır.¹⁰

Bu kavramsal arka plana müracaat edilerek okunduklarında, Yeşilçam'ın erkek filmleri de tarihsel, açık metinlere dönüşür. Eril kimliğin "yüce" anlamının tesis edildiği bu metinlerde, eril kimlik, paradoksal bir biçimde, kendisini bozan, dağıtan, "fanileştiren" açılma ve farklılıklarla *kapanır*. Kadın'dan ve kadın olmaya dair her şeyden arınma arzusu ile Kadın'ın/Anne'nin bakışına, onayına duyulan gereksinim, cinselliği yok etme arzusu ile ondan büyülenme, ahlakçı/otoriter ses tonu ile pornografik faş etme dili, güçlü bir erkek olma arzusu ile yetim kalmış oğlan çocuğu olmanın yarattığı hınç, bu filmlerde hep bir aradadır. Film metninde bir yeri

10. Barthes (1999), *S/Z*'de bu noktaları içeren bir yöntem betimler. Bu yöntem gerçekçi metni *okuma* pratiğidir. Buradaki okuma pratiği adım adım ilerleyen, ağır çekim bir okumadır. Barthes'in burada yapmaya çalıştığı metnin *ne anlama geldiği* ile ilgilenmek ya da "metnin gerçeğini açıklamak" değil, *metnin gerçekçilik oyununu bozmaktır*. Bir başka deyişle, herhangi bir metnin "doğal", "gerçek" ve "akıcı" işleyişinin nasıl kurulduğunu ortaya çıkarmaktır. Böylece metin, yapısalcılığın metin analizinde olduğu gibi kapalı ve her tarihsel konjoktürde aynı evrensel modele uygunmuşçasına analiz edilmez. Barthes, *S/Z*'de bu yöntemi şöyle eleştirir: "(...) tek bir yapıda dünyanın bütün anlatılarını (öyle çoktur ki, öyle çok olmuştur ki) görmek: her masalın örnekçesini çıkaracağız, sonra bu örnekçelerle büyük anlatı yapısını oluşturacak, sonra bunu (denemek için) her türlü masala aktaracağız, diye düşünüyorlardı: çok yorucu ('Sabırla bilim, haniyse ölüm'), sonuçta da istenmeyecek bir iş, çünkü böyle bir işlem sonunda metnin farklılığını yitirir. Bu farklılık, dolu, indirgenemez bir nitelik (...) değildir; tersine hiç durmayan, metinlerin, dillerin, dizgelerin sonsuzluğu üzerinde eklemelenen bir farklılıktır: her metin bu farklılığın dönüşüdür" (125-6). Ağır çekim okuma gösterenlerle gösterilenler arasında kurulan özdeşliklerin "doğallığının" bozulmasıdır; "metne *kaba davranmak, sözünü kesmektir*. Bununla birlikte, yadsınan şey metnin *niteliği* değil, 'doğallığı'dır" (134). Öte yandan gerçekçi metin bunu yaparken "yalnız" değildir ve bu nedenle metni tek başına kapalı bir kutu olarak düşünemeyiz. Gerçekçi metin içinde, dolaşımında olan diğer metinler de yer alır. Barthes'in ifadesiyle "anlam göçleri (...) alıntılarının geçişleri" söz konusudur.

olmayan seyirci-özne, bu gelgitlerle metnin içindeki boşluk/yokluk alanına yerleşir. Metnin tutarsız dokusu, metne serpiştirilmiş imgelerin birbiriyle yarışan farklı anlamlandırma biçimleri tarafından kazanılmasına ya da kaybedilmesine imkân verir: Şehir ve kadın imgeleri gibi.

Popüler kültür ve toplumsal muhayyile arasındaki ilişkinin kavranışında ebediyet, yekparelik, tutarlılık, şeffaflık, sabitlik mefhumlarından vazgeçiş,¹¹ popüler film eleştirisini, "filmin içine düşerek" yapabilmeyi mümkün kılar. Eleştirmenin anlamını baştan bildiği film metnini, bu anlamı yeniden göstermek üzere okuma stratejisinin değillenmesi olarak "filmin içine düşmek", metinle eleştirmen arasındaki "gerekli" mesafenin, çözümlemenin başlangıcına yerleştirilmesini engelleyip, metnin içinden geçerek kazanılmasının önünü açar. Keza, "filmin içine düşmek", filmi temsil, ideoloji ve öznenin kesiştikleri ya da eklemlendikleri bir alan, spesifik bir anlamlandırma pratiği olarak (de Lauretis 1984: 16, Heath 1990: 26) okumaya davet eder.¹² Filmin içine düşüp orada yol alındığında, film-metnin ortaya çıktığı ideolojik-söylemsel bağlamın yarıkları, çatlakları görünür hale gelir.

Yeşilçam erkek filmleri, bu filmlere arka plan oluşturan ideolojik-söylemsel evrenin yarıklarını izlemek üzere okunduğunda, iki büyük çerçeve soru ortaya çıkar. İlk soru, bu filmlerde hep rastlanan eril cinsel kimlik kriziyle bu filmlerin çekildiği dönemde yaşanan toplumsal kriz arasındaki ilişkiyle alakalıdır. Soru basitçe şu: Yeşilçam'ın neredeyse hep anadili olmuş melodramın sesi, ne oldu da 70'lerle birlikte eril bir sese teslim oldu?

Bu soru etrafında, öncelikle, Türkiye'nin 70'ler boyunca deneyimlediği toplumsal kriz ve istikrarsızlığın harekete geçirdiği kolektif panik ve kaygıyla, bu filmlerdeki yetimlik, baba-oğul ilişkisi ve kurtarıcı-kahraman figürü arasındaki bağlantıya bakmak isti-

11. İdeoloji ve popüler kültür tartışmaları için bkz. Hall (1995a, 1996a, 1996b, 1997b), During (1993), Canclini (1999), Bennett (1995, 1999), Mukerji ve Schudson (1991), Williams (1991, 1995).

12. Ayrıca bkz. Morley (1978), Heath (1974).

yorum. *Çaresizler* filminde güç, şiddet ve hınç dolu Kadir, bedeninden kurşunu neden ayna karşısında çıkarır? Bunu yaparken neden bir kadının bakışına/onayına ihtiyaç duyar? *Kılıç Bey*'de mazlumlar adına hesap soran Kılıç'ın neden kendisinden ayrılmaya ısrarla direnen bir annesi vardır? Her iki filmde de farklılığın ve ilksel kaybın kabulü, cinsiyet seçimini dayatan kültüre giriş, neden dışsal engellere aktarılacak bir istila, komplo senaryosu içinde sahnelenir?¹³ Bu hikâyenin zaman ve mekân koordinatlarını neden köyden kente göç belirler? *Cemil*'de kâbuslar gören Cemil, kâbus-tan uyandığında onu *gören* bir kadının *bakışına*, (tam) erkek olduğunu söyleyen bir kadına neden ihtiyaç duyar? *Babanın Oğlu*'nda Murat, hapishanede erkeklerin bakışından niye tedirgin olur? "Hiç-bir eksiklerimiz yok," diyen karısı neden şiddet arzusu uyandırır Murat'ta? *Cemil*'de Tahsin, karısının, "Onu kaybettin Tahsin. Hem de yıllar önce..." diye başlayan sözlerinin sonunda ona neden tokat atar? Bu filmlerde kadınlar, neden hep kahramanın "erkek" olduğunu gören *bakışı* taşıyıp, kahramana kim olduğunu gösteren "ay-nayı" tutarlar? Şimdilik geçici bir çözümlemeye başvurmak gerekirse, bütün bu sahnelerin şunu gösterdiğini düşünüyorum: Yeşilçam erkek filmleri, 70'lere egemen kolektif kaygıyı güçlü bir kurtarıcı-erkek figürüyle yatıştırmaya çalışırken, aynı anda bir eril cinsel kimlik krizini, eriliğin kaybına dair bir korkuyu açığa vurmaktadır.

İkinci çerçeve soru ise, Türkiye'nin aynı dönemde yaşadığı siyasi, kültürel ve toplumsal hareketlenmenin ortak duyuyula nasıl eklemlendiğiyle ve bunun Yeşilçam'daki izdüşümüyle ilişkili. Dönemin toplumsal hareketlerinin "ortak duyuyula" farklı biçimlerde eklemlendiği göz önünde bulundurulduğunda, bu farklılığın izdüşümü Yeşilçam erkek filmlerinde nasıl kaydedilebilir?

Yeşilçam erkek filmlerinin genel bir okuması şu türden bir cevabı mümkün kılıyor: Bu izdüşüm, ekonomik ve toplumsal sorun-

13. Bu sahneler ve çözümlemeleri için, "Yeşilçam'ın Erkekleri Ne İstiyor?" başlıklı bölümde, "Hünerin İyiliği" ve "İlk Kayıp: Kültüre Giriş Hikâyesi" altbaşlıklarına bakınız.

ları şiddet yoluyla bertaraf eden güçlü bir babaya gereksinimi, ke-sintisiz, engelsiz, huzur dolu bir geçmiş özlemini, farklılığın yeri-ni kaynaşma ve bütünlüğün doldurduğu bir evren arzusunu seslen-diren filmlerle, iktidara, toplumsal eşitsizliğe ve adaletsizliğe yö-nelik popüler öfkeden beslenen, 1970'li yılların toplumsal hareket ve iradesini temsil eden filmler arasındaki farklılaşmada izlenebi-lir. Ryan ve Kellner'a (1997) başvuracak olursak, bu farklılaşma ortak duyuyla eklemlenmenin *muhafazakâr popülist* ve *radikal po-pülist* biçimleri olarak kavramsallaştırılabilir.

Her iki popülist tarz da sahici toplumsal kaygılardan ve arzu-lardan beslenmekle birlikte, bu arzu ve kaygıları eklemleme biçim-leriyle farklılaşırlar. Farklılık, toplumsal ve siyasi belirsizlikten kaynaklanan kaygıyı, baskıcı siyasal pratiklerin yüceltilmesiyle gi-dermeye girişen üslupla, belirsizliği muhafaza eden, kapatmaya yeltenmeyen bir üslup arasındadır. Muhafazakâr popülist filmler, toplumsal panik duygusunu örgütlemeye ve toplumsal belirsizliği kapatmaya aday olup organik bir toplum arzusunu sahnelerken, ra-dikal popülist filmler muhafazakâr popülizmin kapatmaya ve yok etmeye çalıştığı belirsizlik alanını muhafaza ederek, başka alterna-tiflerin mümkün olduğunu gösterirler. Bu itibarla, radikal popülist filmler, muhafazakâr popülizmin güç ve otorite imgelerine raptiye-leyerek anlamlandırdığı şefkat gereksiniminin, dayanışma arzusu-nun, adaletsizliğe ve eşitsizliğe yönelik öfkenin ve güvenlik talebi-nin, başka imgelerle raptiyelenebilme ihtimalini açığa çıkarırlar.

Öyleyse 70'lerin erkek filmleri, eril ideolojiyi seslendiren bir eril dil tarafından kuşatılmalarında ortak olmakla birlikte, toplum-sal muhayyileyi sahneleme biçimleriyle farklılaşırlar. Her ikisi de toplumsal meseleleri çözmeye aday otorite figürleri olsa da, eski-nin toprak sahibi bugünün fabrikatörü Kılıç'la, halkın polisi olmak isteyen komiser Cemil imgesinde dile gelen arzular farklıdır. *Çare-sizler*'de Kadir'in intikam mekânı olan fabrika, *Babanın Oğlu*'nda *Murat* için hem grev hem intikam mekânı olur. Muhafazakâr popü-list filmlerin güç ve şiddet yoluyla toplumsal meseleleri ortadan kaldıran erkek kahramanlarının ve bu güçlü eril kimlikte yatıştırı-lan regresif narsisistik arzuların yerine, *Cemil Dönüyor*'da solcu

gençler, Cemil'in iradesini yatay ve paylaşımcı bir zemine çekerek onun yanında, toplumsal iradeyi temsil eden paralel bir irade olarak belirirler. *Kılıç Bey*'de ya da *Çaresizler*'de tümüyle zengin ve güçlü kötülük figürlerine aktarılan çatışma unsurları, *Babanın Oğlu*, *Cemil* ya da *Cemil Dönüyor*'da zaman zaman genel toplumsal özellikleriyle temsil edilir. Daha da önemlisi, bu filmlerde, grev ve kolektif eylemler, toplumsal meseleleri halletmenin alternatif biçimleri olarak film metnine dahil olur.

Bu iki popülist tarzın, ağırlıkla başvurdukları temsil stratejileri de farklıdır: *Metaforik* ve *Metonimik*.¹⁴ Yeşilçam erkek filmlerinde, güvenli bir topluma ve cemaate duyulan özlem, şefkat, dayanışma, telafi arzusu, tehditkâr dış dünya, köşeye sıkıştırılmışlık hissi, komplo korkusu, kapitalizm ve modernleşmenin maliyetlerinin doğurduğu toplumsal kaygılar, metaforik ve metonimik temsiller yoluyla farklı toplum tahayyüllerine yönlendirilir. Bu filmler, bir yandan babaerkil toplumsallaşmanın ürettiği korkular ve bunların yatıştırılamadığı toplumsal yapılardan beslenen eril fantazileri temsil etmeleriyle ortak özellikler arz ederken, diğer yanda kent hayatını, kent hayatını niteleyen toplumsal meseleleri temsil ediş

14. Metafor ve metonimi, dilde anlam üretiminin iki sürecine tekabül eder. Bkz. Coward ve Ellis (1985: 173-6), Freud (1996), Sarup (1995: 13-4), Tura (1989: 43). Ryan ve Kellner ise bu iki kavramı temsilin iki ana eksenini belirtmek için kullanırlar. Çözümlemelerinde bu iki eksen, hem iki farklı stratejiyi göstermek üzere ayrı, hem de metaforun her zaman metonimiye muhtaç olması, anlam üretiminin her zaman bu biraradalıkla gerçekleşmesi sebebiyle, birlikte düşünürler. Bu iki eksen şöyle farklılaştırılır: "(...) Metafor dikey ya da idealize edici eksen, metonimi ise yatay ya da maddeselleştirici eksendir. (...) Metafor bağlam dışı ve evrenselcidir, anlamları maddesel bağların ötesine geçer ve özgül koşullara bağımlılık göstermez. Metafor anlamın belirleyicisi ve gerçeğin çıkarımcısı olan otonom bir ego ima eder. Metafor paradigmattir (düzen belirtir), hipotaktiktir (imgeyi anlamın arkasına itmeyi belirtir) ve ayırıcıdır (ya/ya da önermeleri ile çalışır). (...) Metafor, ideal anlamları maddesel imgelerin üzerine yerleştirmesi ve ilkini imtiyazlandırması nedeniyle dikey ve hiyerarşıktır. (...) Diğer taraftan metonimi, düşüncüyü yatay ve eşit olarak yönlendirir (...) Metonimi evrenselci ya da kimlikçi değil, ampirik, farklılaşmış ve tikeldir; anlamı sabit kalıplar içinde belirleyen semantik eşitleme paradigmasını yapıçözümüne uğratar ve yıkar; bağlamsal ve birleştirici paradigmatik (ya da eşgüdümseme) birleştirir (hem/hem de) önermeleri biçiminde çalışır" (40-1).

biçimleriyle, geçmiş ve gelecek tasavvurlarıyla farklılaşırlar. Bu farklılık eksenini, filmlerde canlandırılan dünyayı, dolayısıyla toplum tahayyülünü de değiştirir. Bu sebeple filmlerde hangi arzuların, ihtiyaçların ve kaygıların seslendirildiği kadar, bunların nasıl tanımlandığı, nasıl yatıştırıldığı da son derece önemlidir.

Yeşilçam erkek filmlerini, "filmin içine düşerek" okumanın, bu filmleri onların içinden geçerek katetmenin eleştirisi ve metin arasına yerleştirdiği mesafe, film metninde dile gelen kolektif arzuların ve kaygıların sahiciliğine duyulan *inanç*la, bunların tanımlanma, yatıştırılma ve yönlendirilme biçimlerine duyulan *inançsızlık* arasındadır. Eleştirinin, metinle başlangıçta kurduğu mesafe ve metnin hep dışında kalarak bu mesafeyi kaybetmeme çabası, kolektif kaygı ve arzuların sahiciliğine duyulan *inancı* sürekli askıya aldığı için, eleştiriyi hem metne hem de kendisine körleştirir. Oysa, *inanç/inançsızlık* aralığı, metnin katedilme sürecinde, metindeki ideolojik-söylemsel hattın ve bu hattın yarıklarının, çatlaklarının takibinde ortaya çıkar. Bana kalırsa, kendi üzerine kapanmayan bir eleştirinin dili de bu *aralıkta* belirir.





Ruhların Modernleşmesi: Yeşilçam Sineması

Modernliğe dair ufuk açıcı çözümlemeler, modern insanın ortak kaygı ve arzularını seslendiren metinler, modernliğin geleceğine uzanabilen radikal eleştiriler, Marshall Berman'a göre (1994), hep modernliğin katı tasavvurlarından kaçınmakla, uzaklaşmakla gerçekleşmiştir; öldürmek yerine modernliğin diyalektiğini ve trajedisini sürekli canlı tutmakla, bu canlılığın yol açtığı akışkanlığı modernlik tasvirlerinin içinde tutmakla. Berman'a göre, Marx, Dostoyevski, Goethe gibi Baudelaire de modernliğin diyalektiğini ve trajedisini bir an için bile olsa unut(tur)maz. Baudelaire için kent mekânının değişimi sadece şehrin modernleşmesi ve sınıflara bölünmesi değil aynı zamanda "ruhların modernleşmesidir" (186). Şehrin bulvarları, sınıfların karşı karşıya gelişlerinin yaşandığı ışıklı mekânlar olmalarıyla modernleşmeye, ama aynı zamanda herkesin "ışıkta bir yer" bulma arzusuna, "ruhların modernleşmesine" tanıklık eder. "En yoksul mahallelerin ortasında kocaman delikler açan bulvarlar, yoksulların bu deliklerden geçip kendi yıkık dökük mahallerinden çıkmasını, ilk kez şehrin ve hayatın geri kalan kısmının neye benzediğini keşfetmelerini sağlar" (194-5). Aynı zamanda herkesin başındaki hâlenin çamura düşebileceği, bir *kaybedilen hâle* dönemidir Baudelaire için modernlik (199).

"Tipik Yeşilçam filmi" tabirindeki mesafeyi askıya almaktan söz etmiştim. Bu mesafeyi askıya alma işi, kuramsal olduğu kadar

tarihsel bir eleştiriyi de gerektiriyor – kendi üzerine kapanmayan bir eleştiri dilini. Bu türden bir dili kurabilmek, öncelikle "tipik Yeşilçam filmi" ifadesine zemin oluşturan tarihsel, ideolojik ve söylemsel *yeri* işaretlemeyi¹ gerektiriyor; ya da şu iki soruyu cevaplamayı. "Tipik Yeşilçam filmi" düsturunda kendini gösteren eleştiri geleneği, Yeşilçam filmleriyle arasındaki mesafeyi neden sürekli korumaya, kaybetmemeye çalışır? Yeşilçam filmlerinde hep aynı şeyi anlattığı söylenen, benimse Yeşilçam ruhu diyeceğim "tipiklik", Türkiye'nin modernleşme serüveninin farklı momentlerinde hangi "tipler" üzerinden sahnededir? Bu sorular bir kez cevaplandığında, "tipik Yeşilçam filmi" tabirinde hayat bulan mesafenin belirli bir ideolojik-söylemsel perspektife denk düştüğü açığa çıkar. Oysa, Yeşilçam sineması, başka bir perspektiften, başka bir modernlik tahayyülünden, bambaşka bir algıyla da kaydedilebilir; mesela, "herkesin ışıktaki bir yer" bulma arzusunun sahnelenebildiği, "ruhların modernleştiği" bir mekân olarak. Yeşilçam'ın, Yeşilçam filmleri *ile/üzerine konuşabilmeyi* sağlayabilecek bir kayıttan söz ediyorum. Sinemayı, arzu ve anlatının kesiştiği modern toplumlara özgü kültürel bir form,² kolektif arzuların aktığı ve yönlendirildiği esaslı bir popüler kültür biçimi olarak görmek ve sinemanın, Türkiye'nin modernleşme sürecindeki özgün yerini yeniden düşünmek gerekiyor.

1. Hall'un sözleriyle: "Herkesi konuşmaya başladığında söylem, yerleştirilmiş olduğunu unutmuş demektir. (...) Tam bu an kendini evrensel dil sandığı andır. Ama bir yerden, özgül bir tarihten, özgül bir iktidar ilişkileri ağından gelmektedir. Bir geleneğin içinden konuşmaktadır. Bu anlamda söylem her zaman bir yere aittir" (1995b: 76).

2. Teresa de Lauretis'e (1984) göre, yirminci yüzyılda sinema, daha önceki perspektifin yaptığına benzer bir dönüşüm yaratmıştır. Bu dönüşüm, toplumsal imgeleme biçim vermede, dünyaya dair bilginin ve dolayısıyla anlamların öznenin bakışında temsil edilmesinde yaşanır. de Lauretis, sinemanın farkının arzu olduğunu ifade eder. Ona göre sinemanın büyüsi, anlamsızlık ve arzuyu kaydeden görme hazzında yatmaktadır (66-7).

I.

Yeşilçam sineması tabiri,³ Türkiye'de sinemanın 1950'lerle başlayan popülerleşme sürecinde ortaya çıkan bir formu anlatıyor. Hep olumsuzlanan, aşağılanan, ilkel ve geri bulunan bir form kastedilir bu tabirle. Tabirle adeta ayrılmaz bir biçimde –bir sayfanın iki yüzü gibi diyebiliriz– birlik içinde duran bu olumsuz anlam(lar)ın iç içe geçen iki tarihsel meseleyle ilişkili olduğunu söyleyelim hemen: Biri, Kemalist modernleşme projesinin kurucu, aydın-halk ayrımı, diğeryse bu filmlerin yapıldığı dönemi kuşatan kültürel eleştiri geleneğidir.

Cumhuriyet'in kültürel modernleşme projesinin, kültürel alanda bir sembolik yatırıma ihtiyaç duymuş olduğu ve bu sebeple bir dizi yeni sembol ve imge üretimine gittiği malum; bu yeniliklerin birleştirileceği ya da sentez edileceği bir *geçmiş, hafıza ve gelenek* "bulunmaya" çalışıldığı da. Meral Özbek (1991), Cumhuriyet'in

3. Kurtuluş Kayalı (1994), *Yeşilçam sineması* tabirini, Metin Erksan'ın kullandığı gibi, "sinemanın bir eğlence niteliğinde, hoşça vakit geçirme aracı olarak" (15) anlaşıldığı bir dönemi, 1950-60 arasını, nitelemek üzere kullanılmasını uygun bulur. Engin Ayça ise *Yeşilçam Sineması* tabirini, Türk Sineması'nın ikinci dönemi olarak kullanıyor; kırsal kültürün dinamikleri tarafından belirlenen ve "üretenlerin değil tüketenlerin sinemadaki oluşuma yön verdiği", 1950'li yıllarla başlayan bu dönemin Türk Sineması'nın kırsal dönemi olarak da adlandırılabileceğini öne sürüyor (Atam ve Görücü 1994: 45). *Yeşilçam sineması* tabiri, özellikle 1965-70 yılları arasında, Sinematek çevresinin bütünüyle olumsuzladığı ve "aşağıladığı" popüler sinemayı ifade eder hale gelir. Aynı dönemde *Yeşilçam* yönetmenleriyse, *Yeşilçam sineması* yerine *Halk Sineması*, *Ulusal Sinema* kavramlarını kullanmışlardır. Nijat Özön, *Yeşilçam'ın Türk Sineması'nı çağrıştırdığını* ama Türk filmlerinin en olumsuz yanlarını simgeler duruma gelecek mecazi bir anlam kazandığını vurgular (1995: 32). *Yeşilçam'da* senarist ve yönetmen olarak çalışmış Vedat Türkali, *Yeşilçam'ın ve Türkiye'nin bu dönemini, yönetmenlerle eleştirmenler arasındaki karşıtlığı anlattığı romanı *Yeşilçam Dedikleri Türkiye'de* (1987), *Yeşilçam'la Türkiye'nin "halleri" arasında bir koşutluk kurarak anlatmıştır. Bir tipik, "tipik Yeşilçam filmi" tarifi de verelim. Özön'den: "Karagözdeki kadar kalıplaşmış tipler, kalıp öyküler, kalıp durumlar, ağdalı melodramlar, çapraşık entrikalar, akıl almaz rastlantılar, gözyaşı ticareti, yoksul kız-zengin oğlan ya da tersi, zengin yoksul sevgililer üçgeni, kitabı konuşmalar, beyaz ya da pembe diziler, din ticareti..." (1995: 32).**

kültürel modernleşme projesi düşünüldüğünde, "Türkiye'nin Osmanlı Büyük Geleneğine sahip olmasına rağmen, bu gelenekle ilişkisinde bir Hindistan'dan çok, Büyük Geleneği olmayan bir Afrika ülkesi gibi davrandığın[a]" (42) dikkat çekmektedir. Gelenek Türk-lük geçmişine dayandırılınca Anadolu da, bu kurguyu bozan her unsurdan "arındırılmış ve idealize edilmiş bir folk kültürü"ne (Aksoy ve Robins 1999: 184) dönüştürülmelidir. "Tek yürek, tek bilek" bir halk birliği yaratma amacındaki bu proje, hem sınıfsal hem de etnik anlamda her tür farklılığı kapatmaya çalışıp birliğe dönüştürmek, farklılığı birlikle yer değiştirmek ve hatta kimi zaman dışlayıp homojen bir ulus oluşturmak üzerine kuruludur.⁴ Özbek'e göre, "bu uygulamalar yöresel, sınıfsal ve etnik farklılıkları göz önünde tutan çoğulcu bir kültürel siyasa (...) yerine, daha çok, seçkin-halk ikileminin yaşandığı bir Seylan ya da Endonezya örneğindeki gibi

4. Türk ulusal kimliğini kurgulayan söylemin dolaşıma girdiği anları yeniden değerlendirerek bu kimliğin etno-seküler sınırlarını çizen Ahmet Yıldız (2001), Kemalist ulusal kimliğin etniklikten bağımsız, saf, siyasi bir kimlik olmadığını, bu kimliğin inşasında etnikliğin "yapısal bir araçsallık" rolü üstlendiğini açığa çıkarır. Bu kimliğin inşasını üç kurucu bileşene, üç yapısal unsura –hukuki, siyasi ve etnik– ayıran Yıldız, farklı konjonktürlerde bu üç bileşenden birinin hâkim renk olarak öne çıktığını ancak bu üç bileşenin her zaman kurucu, yapısal unsurlar olduğunu belirtir (16). Çalışma, Kemalist ulusal kimliğin inşasının yapısal ve konjonktürel karakterini incelemeye alarak, Kemalist ulusal kimliğe dair hâkim tanımların ortaya çıktıkları, dolaşıma girdikleri momentlere ışık tutar. Yıldız'a göre, "Kemalist ulusal kimliğin sınırlarının belirlenmesi süreci, hâkim unsur olarak dini olandan etnik olana doğru üç ayrı safhada gerçekleşmiştir" (124). Birinci dönemde, "millî" kelimesinin "dini olan" ve ulusal olan" şeklindeki iki anlama da gönderme yapabilmesi sayesinde ulusçu söyleme geçişe zemin hazırlanır (91); hâkim renk müslüman ortak paydasıdır (92). İkinci dönemde, halk kitleleriyle medeniyet arasındaki bağ, milliyetçilikle kurulmaya çalışılmış, dinin sosyopolitik alandan dışlanmasının yarattığı boşluk, Türklükle ve medeni olmakla doldurulmak istenmiş, Batı medeniyetine, medeniyetin kökünün Türkler olduğu söylenerek ulusal özgüven oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu yaklaşım üçüncü dönemde daha da belirginleşir. Bu durum, Kemalist ulusçuluğun hem bir ulus inşasını hedeflediğini ama hem de Türklüğü sadece vatandaşlık yoluyla tanımlamadığını, etnik veçheleri de içerdiğini gösterir (158). Etnik tanım tümüyle cumhuriyetçi tanımın yerini almamış, ona eklenmiştir. Böylece Türk ulusal kimliğinin sınırları hem siyasi ve hukuki veçheleri hem de etnik veçheyle barındıran iki katlı bir duvarla çizilmiştir (160).

monist bir niteliğe sahiptir" (42). Bu yönüyle Kemalist modernleşme projesi, muhafazakâr bir modernleşme projesi olarak kaydedilebilir:

...Türk modernleşmesine hâkim olan paradigma, yani Kemalizm, kuşkusuz kendisi hakkındaki bilinci itibarıyla muhafazakârlığa ve kendini muhafazakâr olarak algılayan konumlara karşıttır; inkılapçıdır, ilericidir, cumhuriyetçidir, modernisttir. Ancak soyut hümanizmacılık ve kozmopolit Batılılaşmacılık, azimli savunucuları ve karikatürleştirilen örnekleri olmasına karşılık, hâkim çizgi olmamıştır. Hâkim çizgi Gökalp'in simgelediği ama ona özgü olmayan, medeniyet-kültür ayrımıyla belirlenmiştir; modernleşmeyi (yeni medeniyeti) "Türk Ruhu"nu (Türk Kültürünü) ihya edecek ilaç olarak gören bu zihniyet, "Türk İnkılabı'na içsel olan muhafazakâr damardır. "Otantik" Türk modernleşmesinin muhafazakârlığa taban tabana zıt varsayılması, muhafazakârlığın genellikle dinsel gelenekçiliğe indirgenmesinden ötürüdür. Türk inkılabının aşkınlık ve kutsallık anlayışının, öz/asıl kavramının siklet merkezi ise, milli kimliktir. (Bora 1997: 16)

Bu "muhafazakâr modernleşme" projesinin kültürel alandaki yatırımlıysa, ideal-homojen bir millet imgesinin yaratılmasını esas alan bir resmi kültür politikası olmuştur. "Milli kültürün" vazgeçilmez gündemi sentezdir. Batı-Doğu sentezi yapmak bir *zorunluluk* olarak ortaya çıkınca bir *zorunluluk* olarak da üretilir; "yukarıdan aşağıya", kültürel seçkinlerden halka doğru inmeli, yukarıya tarafından üretilip denetlenmelidir (Tekelioğlu 1995: 157). Özellikle müziği merkezine alsa da, "milli kültür" oluşturma politikası, tiyatroyu da kendine dahil etmeyi başarmıştır.⁵ Bu sınırın dışında kalan ya da bırakılan ya da "içeriye" bir türlü dahil edilemeyen ise sine-

5. Örneğin Metin And, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu (1923-1983)* adlı kitabında Atatürk'ün dramaturjileri kontrol edip düzeltmeler yaptığını anlatır: "(...) Sözgelimi *Taş Bebek*'teki yazarın kişilerden birinin ağzından kadına inandırıcılığını, onun uzaktan bir süs gibi sevilmesini belirten dört dizesini karalamış karşısına şunları yazmıştır. 'Biz kadınlar için böyle düşünmeyiz! Kadın varlığı ulusun binbir noktadan temelidir. Artık kendini süs tanımak fikrini tazelemek doğru değildir (...) değişmeli. (...) *Bir Ülkü Yolu* adlı oyununda yaptığı çeşitli değişikliklerin yanı sıra bir yerde şu öneride bulunmuştur: 'Bir adamın öldürülmesi lazımsa muvaffak olmayanlardan biri olabilir.' Atatürk ısmarladığı oyunlarda en az bir önemli kadın kişiliğinin bulunmasını istiyordu. Bu kadın Türk kadınının üstün erdemlerini kişiliğinde toplamalıydı" (24).

madır. Birçok sinema yazarının da ifade ettiği gibi, Cumhuriyet'in resmi kültür politikası, sinema okulları açarak, yurtdışına eleman göndererek ya da film yapım sürecini destekleyerek sinemada milli kültürün sınırlarını çizen bir sinema politikası üretme yoluna gitmemiştir. Nedenleri üzerine birkaç farklı görüş kaydetmek mümkün. Nilgün Abisel (1994), yabancı filmlerin "batılılaşma yolunda" yeğlenmiş olabileceğini belirtir (65).⁶ Ayça'ya göre ise "sinema tiyatronun vesayetine verilerek tiyatronun vesayetinde devletleştiril[miştir]" (Atam ve Görücü 1994: 44). Benzer bir yaklaşımı dile getiren Kayalı, sinemaya devlet yardımının gerekliliğine Muhsin Ertuğrul'ca işaret edilmesini, "devletin sinemaya ilgisizliğinin somut bir göstergesi" olarak değerlendirir. Ancak Kayalı'ya göre, devlet ilgisiz kalsa da, bahsi geçen dönemde çekilen filmler, "Cumhuriyet'in temel değerleri ile uyumlu filmler"dir; bu nedenle döneme hâkim olan "ulusçu/batılılaşmacı" çizgi sinemaya yansımıştır (1994: 14). Özön'se devletin sinemaya olan ilgisizliğinin sebebini başka bir yerde bulur: Sinemanın kültür-endüstri-sanat-ekonomi alanlarını içeren karmaşık yönü sinemacılar tarafından değil, devlet yetkililerince anlaşılmış, bu sebeple mevcut koşullarda film yapımı yerine gösterimine ağırlık verilmiştir (1995: 56).

Yaygın bir kabul gören *Türk Sineması Tarihi* çalışmasında Özön (1962, 1968, 1995), devletin sinemaya ilgisiz kalmasını bir olumsuzluk olarak değerlendirir. Bu olumsuzluk, bir tarihsel zincirin başlangıcına yerleştirilir. Böylece devamında gelenler, bu ilk sebebin sonucu olabilecektir: Devletin ilgisizliği, sinemanın iki

6. Abisel, 1928-38 döneminin sinema tartışmalarını (dergi yazıları ve siyasi kadroların demeçleri) inceler. Bu dönemde sinemanın propaganda gücünün sıklıkla ifade edildiği ortaya çıkmaktadır. Ancak milli/ulusal bir sinema oluşturmak için herhangi bir teşebbüs yoktur: "Sinema endüstrisinin gereksinimleri ve Türkiye açısından varolan yetersizliklerin bilindiği anlaşılıyor. Kısa, tanıtıcı, öğretici filmlerle, haber içeriği olan filmlere daha çok eğilen siyasal iktidarlar uzun filmlere ilişkin kesin bir tutum takınmıyor. Yerli filmlerden memnuniyetsizlik belirtiliyor. (...) Müzik ve tiyatro için eğitim kurumları oluşturuluyor fakat sinema nedense bir yana bırakılıyor" (59). Neticede der Abisel, "[y]abancı filmler—bütün itirazlara karşın—devletin sinema filmlerinden beklediklerini seyirciye veriyordu, şeklinde düşünmek yanlış olmayacaktır" (63).

özel yapımevına bırakılarak tiyatrocuların hâkimiyetine girmesini sağlamış ve sinemanın sonraki dönemlerdeki olumsuzluklarının kaynağı olmuştur. Devletin sinema politikası olmaması, sinemayı, Mısır filmlerinden ve Karagöz geleneğinden etkilenmeye açık hale getirmiş, sonraki dönemin sinemasındaki olumsuzlukların kaynağı da bu etkilenmeler olmuştur. Özön'ün kurguladığı tarihsel zinciri, Türkiye'de sinemanın oluşum serüveninin bir parçası olarak görebiliriz, ama tek belirleyici olarak düşünemeyiz. Devletin sinema politikası olmamasıyla, sinemanın "milli kültür"ün bir parçası haline gelemeyişle başlatılarak takip edilen tarihsel zincir, bir başka hikâyeyi görünmez kılar: Sinemanın Türkiye'nin popüler kültürü olma hikâyesini.

II.

Bu hikâyeyi görünür kılabilmek için Özön'ün tarihsel zincirini öbür yüzünden okumak gerekiyor. Böyle bir okumayı Özbek, Türkiye'de popüler kültürün bir başka formu olan arabesk müzik için yapar. Bu okumayı Yeşilçam için de takip etmek mümkün görünüyor; çünkü Yeşilçam ve arabesk üzerine değerlendirmeler iki yerde ortaklaşır. İlk, her iki kültürel form da aynı kontörler üzerinden tarihselleştirilir. İkinci olarak, bu tarihselleştirme sonrasında Yeşilçam ve arabesk, Türkiye'nin kültürel hayatının en olumsuz yanlarını temsil eden eşanlamlı kavramlar olarak birbirlerinin yerine geçerek kullanılır.

1960'larda ortaya çıkan arabeskin kökeninde de bir olumsuzluk keşfedilir: Hâkim anlatıya göre arabesk, Klasik Türk Müziği eğitiminin ve ardından radyolarda Türk müziği yayınının yirmi ay süreyle yasaklanması sonucunda Arap radyolarının dinlenmeye başlaması ve 1936 yılıyla birlikte sinemalarda gösterime giren şarkılı Mısır filmlerinin etkisiyle ortaya çıkmıştır (aktaran Özbek: 140-68). Yılmaz Öztuna, Mısır müziğinin çok tutmasını, Türk musikisinin eğitiminin ve radyolarda çalınmasının yasaklanmasına bağlayarak şunları söyler: "Türk halkı mecburen Arap radyolarını

açtı ve onların... musikileri kendisine Batı'ninkinden yakın olduğu için onları sevdi. Türk musikisi, Türkiye radyolarına iyice girdikten sonra da arabesque moda, bugüne kadar kesin şekilde atılamadı" (aktaran Özbek: 147). Arabeske dair bu hâkim anlatı sinema tarihçisi Özön tarafından da paylaşılır: "[E]lbette, arabeskin başlamasının kökenleri de Mısır filmlerindedir" (İsimsiz 1996: 4). Bu olumsuz etkilenme sinemaya da aynen aksetmiştir: "[B]u filmler tiyatrocuların olumsuz etkilerini daha da artırdı, beğeninini daha da körleşmesine yol açtı" (Özön 1995: 25).

Müzik alanında devletin müdahalesinin, sinema alanında ise ilgisizliğinin⁷ yarattığı boşluk, Türk kültürünün en olumsuz yanlarının göstereni olan Yeşilçam ve arabeskin nereden çıktığının kaynağıdır. "Baba" hep ya çok *fazla* ya da çok *eksiktir*! Hep yasanın *eksikliği* ya da *fazlalığıyla* ortaya çıkan boşluk, anında bastırılmaya, kontrol edilmeye, geride bırakılmaya çalışılan unsurların kültürel alana hiç vakit kaybetmeden sızmasına, istilasına sebep olur. Arzu edilen "milli kimlik" imgesi hep bu "karanlık" güçlerce "bozular." Her iki yaklaşımın da, müziğe ve sinemaya Cumhuriyet'in kültürel modernleşme projesinin perspektifinden baktığını, bir *perspektif çakışmasının* ürünü olduğunu düşünüyorum. Mısır filmlerinin neden bu kadar popüler olduğu hiç sorulmamaktadır; yüzünü Batı'ya dönen Cumhuriyet'in geride bıraktıklarına, Doğu'ya ait olduğundan, daha da önemlisi geride bırakılmak istenenleri "geri

7. Sinemaya devletin ilgisizliğinin rolü anlatılırken kullanılan metafor, kimi zaman da sinemanın "üvey evlat" olduğudur: "Zaten sinema Devletçe hep üvey evlat işlemi görmüştür. Daha 1930'lu yıllarda tiyatro ve musikiye önem vererek öğrenim için konservatuarlar açan, halk için tiyatro ve opera binaları inşa eden Devlet, sinema için bir eğitim sistemi oluşturmayı düşünmediği gibi ne Devlet ne de –pek az istisnaları dışında– belediyeler, sinema salonu açmayı üstlenmiştir: hele sinema için kredi ile para desteği sağlamayı hiç düşünmemiştir (...) Kanımızca, sinemanın önemi üstüne Atatürk'e dayandırılan sözler, bir zamanlar bu büyük Devlet adamına yakın olmuş, Atatürk öldükten sonra da onun adına sloganlar üretmiş olduğu bilinen Münir Hayri Egeli'nin gayretkeşliğinden kaynaklanmaktadır" (Onaran 1994: 102). Tarihçinin anlattığı hikâye, Türkiye'de sinemanın oluşum hikâyesi, her zaman, adeta bir erkek filmi anlatısı gibidir. Bütün olumsuzluklar başlangıçta babanın *eksikliği/fazlalığı*nın sonucudur. Sinema ya yetim kalmıştır ya da "üvey evlat" muamelesi görmüştür.

çağırdığından" Mısır filmleri kendinde bir olumsuzlukla kuşatılır. "Kandırılmaya müsait, saf, masum bir çocuk" olan halkın her an bu "karanlık" güçlere kapılıp gideceği, bu sebeple devlet eliyle kültürün korunması gerektiği inancını taşıyan bu yaklaşımlar, tepeden dayatılan modernleşmenin kurucu unsuru elit/kitle ikilemi (Keyder 1998: 38) perspektifinden popüler sinema ve müziği görür.⁸ Bu bakış, Yeşilçam filmlerinin toplumsal tarihle kurdukları ilişkiye dair çözümlemeleri en başından iptal eder;⁹ söylenecek söz en başından bellidir: "Yozluk, ilkelik, alaturkalık içermesiyle Yeşilçam, iyileştirilmesi gereken bir hastalığın belirtilerini taşıyor!" Eleştiriyle *tekinsiz* Yeşilçam arasındaki mesafe, eleştiriye her defasında saf Batılı bir bakışa sahip kılarak rahatlatır; eleştiri, "tipik ve iğrenç" bu ruhtan muaf, bu halin dışındadır. En azından kısa bir süre için. Kendini Batı'nın karşısında bu *tekinsiz* hal içinde bulana kadar! Bu hali kendi dışına atarak, mesafeyi yeniden kurmanın tek yolu ise,

8. Bu bakışın Yeşilçam üzerine ifadeleri, 1965 yılı sonrası, yönetmenler, film eleştirmenleri ve sinema yazarları arasında cereyan eden tartışmada çıkar. Tümüyle Yeşilçam-dışı bir sinemayı savunan ikinci taraf, Yeşilçam'ın olumsuz niteliklerini sıralarken elit ve saf Batılı bir göz gibidir: Bu yazılarda sık sık, halkın geri kalmışlığından ve kötü filmler izlemeye şartlandırılmışlığından, mevcut sinemanın kalitesizliğinden söz edilmektedir (Arslan 1997, Kutlar 1997/98, Görücü 1998). Gerek "eğlence kültürü"ne karşı olmalarında gerekse alaturka-alaf-ranga karşıtlığı üzerinden düşünerek otantiklik veya evrensel değerler gibi "saf" formlara vurgu yapmalarında ortaya çıkan dil, eleştirel olmaktan çok Kemalizmin kültürel modernleşme projesinin dilidir.

9. Bir örnek: 50'lerde çekilmiş film türlerine dair bir tesbitin genelleşerek sürekli tekrar etmesi. Tesbit şu: Demokrat Parti'nin iktidarda olmasının sonucu olarak, 50'lerde "dini duyguları sömüren filmler" çekilmiştir (Özön 1968: 25, Makal 1994: 18, Güçhan 1992: 78). Üç yazarın metninde de "ezan, mevlüt okuma, cami, mezarlık sahneleri" gericilik olarak nitelenmektedir. Öte yandan Gülsenen Güçhan bu sahnelerin özellikle Muharrem Gürses'in melodramlarında olduğunu da ekler (78). Burada hemen bir çelişki belirir. Gericilik akımı olarak nitelenen bu sahnelerin yer aldığı filmleri çeken yönetmen Gürses, yine aynı dönemde *Kubilay* (1953) filmini çekmiştir. Yeşilçam'a hep Kemalist modernleşmenin sunduğu perspektiften bakmayı tercih etmiş bu eleştirilere yönelik şu iki soru hemen sorulmalıdır: Ezan, mevlüt, cami, mezarlık sahneleri, gösterildikleri bağlamdan bağımsız olarak neden kendilerine içkin bir gericiliğin gösterenleri olsun? Ve "gericilik akımı"na dahil olmuş bir yönetmen nasıl oluyor da aynı dönemde, *Kubilay* olayını da anlatmak istiyor?

yeniden *tekinsiz* Yeşilçam'a *bakmaktadır*. Bu bakışın "tipik" bir örneğini Sinematek çevresinin yayını *Yeni Sinema* dergisinde buluruz:

İlkel, buna karşılık "authentique" olmayan alaturka filmler: Büyük çoğunluğu meydana getiren bu filmler, Tanzimat'tan sonra gerçek halk sanatlarının (seyirlik köy oyunlarının, söz sanatlarının, Karagöz'ün, Ortaoyunu ve Meddah'ın) yerini yavaş yavaş almaya başlayan ve tipik örneklerini kötü tefrika romanlarında, piyasa şarkılarında, Vedat Örfi Bengü ve Mısır karması danslı şarkılı aşağılık melodramlarda, bar, pavyon ve saz eğlencelerinde bulan yozlaşmış bir sömürge ekonomi yapısının bütün hasta belirtilerini taşımaktadır. (aktaran Görücü 1997/98: 92)

Yeşilçam ve arabesk üzerine değerlendirmelerde ikinci ortaklık bu bakışta ortaya çıkar. Kültürün kabul edilemez ve tahammül edilemez bulunduğu için "olumsuz ve yoz" olarak işaretlenen bütün yönlerinin metaforu haline gelen Yeşilçam ve arabesk, yer değiştirerek, birbirlerinin yerine geçerek de kullanılabilir hale gelir. Bu yer değiştirmeye iyi bir örnek, Özön'ün, 1990'larda Türkiye'de televizyon üzerine dile getirdiği şu sözlerde karşımıza çıkar: "Yeşilçam, televizyonlarda yaşıyor. Olay televizyonların Yeşilçam'laşması. Hatta televizyonlar o kadar arabeskleşti, Yeşilçam'laştı ki, sadece filmlerde bunun yansıması yok. Dramalarda, eğlence programlarında, hatta haberlerde bile, Yeşilçam ve arabesk var" (İsim-siz 1996: 12).

Yeşilçam ve arabesk hakkındaki bu ortak, iç içe geçen değerlendirmeler, her ikisini de bir dizi olumsuz anlamla yükler. Bu olumsuzluklar zinciri, hem Yeşilçam'a hem de arabeske dair bir başka hikâyeyi, her ikisinin de popüler kültürün formları olduğunu görünmez kılar. Oysa Yeşilçam ve arabeskin bir kez popüler kültür formları oldukları hatırlandığında, bu formlarla toplumsal hayat ve modernleşme arasındaki sahici bağ görünür hale gelir; böylece hem Yeşilçam'a hem de arabeske dair salt olumsuzlamadan ibaret ve sürekli kendini tekrar eden bir değerlendirmenin ötesine geçilebilir.

Özbek'in arabeski ortaya çıkaran etmenleri düşünürken altını çizdiği iki nokta, Yeşilçam için de pekâlâ geçerlidir. Bunlardan ilki "modernleşen hayat pratiğinin" popüler kültürün ortaya çıkışındaki önemiyle ilgilidir. Özbek'e göre, resmi müzik politikasınca

uygulanan Klasik Türk Müziği yasağı arabesk müziğin oluşumunda mutlaka etkili olmuşsa da, tek sebep bu olamaz (140). Özbek'in ifadesiyle,

1960'larda arabeski ortaya çıkaran etmenlerin hem müziksel hem de toplumsal olarak kendiliğinden ve müdahaleci yönleriyle "modernleşme" pratiğinin kendisine bağımlı olduğu söylenebilir. Arabesk müzik, resmi olarak dışlanan ve küçümsenen Klasik Türk Müziği ve Türk Halk Müziği geleneklerinden ... modernleşen hayat pratiği içinde ve Batı müziği etkisi sonucu oluşmuş *karma* bir müzik tarzıdır. Arabeskin popüler geleneği kendiliğinden ve bilerek savunmasında ve modernleşmeye açık yüzüyle "hayata açık olmasında", onu 1950 sonrası "siyasal toplumun duvarlarından" içeri giren yeni kentli popüler sınıfların sahiplenmesi önemlidir. (145)

"Milli kültür" politikası dışında kalması, sinemanın, 1950 sonrasında Türkiye popüler kültürünün bir parçası olmasını "kolaylaştırmıştır." Tıpkı arabesk gibi, Yeşilçam da popüler olabilmesini, bir yandan modernleşmeyle buluşmanın kiteselleşmesine, "modernleşen hayat pratiğine", beri yandansa Cumhuriyet'in kültürel modernleşme projesinin zayıflığına, güçsüzlüğüne borçludur. Bu doğrusa, popüler müziğin ve sinemanın "yozluğunu" açıklamakta kullanılan devlet yasakları ya da ilgisizliği gibi sebepler de anlamsızlaşır. "Milli kültürel ideal" tarafından çok sahiplenilse de, hiç sahiplenilmese de "yoz", "rahatsız edici" bulunan, bastırılmaya çalışılan duygu dünyası, "resmi kurumlar dışında" hemen yüzeye patlayıvermiştir; elbette bastırılırkenki biçimiyle değil. Artık kendisini ancak modernlikle ilişki içinde tanımlayabilecek gelenek, modernlik pratiği içinde büründüğü yeni biçimlerle karşımızdadır.

Böylece Yeşilçam'ı ve Arabesk'i ortaya çıkaran ve *zorunlu* Batı-Doğu sentezi projesiyle uyuşmayan bir popüler kültür alanı ortaya çıkacaktır. Bu çıkışın ilk uğrağında yerlileştirme ve adaptasyon (örneğin operetler), ikinci uğrağındaysa şarkılı Mısır filmleri yer alır. Orhan Tekelioğlu'na göre, "kendiliğinden" bir Doğu-Batı sentezinin¹⁰ oluşmasında operetler kantodan sonraki en önemli uğrak-

10. Tekelioğlu, Cumhuriyet'in *zorunlu* Batı-Doğu sentezinin iflasından ve "kendiliğinden" Doğu-Batı sentezinin yükselişinden söz ederken, Batı-Doğu yerine Doğu-Batı kavramsallaştırmasını kullanmasını kaynaktaki değişimle, Batılı

tır (174). Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğini yaptığı ve Türk sinemasının ilk sesli filmi olan *İstanbul Sokakları* bu türün ilk örneğidir.¹¹ 1931'de çekilen bu filmi, 1933'te art arda çekilen üç operet izler: *Karım Beni Aldatırsa*, *Söz Bir Allah Bir*, *Cici Berber*. Seyirciden yoğun ilgi gören bu üç operetin ardından 1934'te *Leblebici Hor Hor Ağa* ve *Milyon Avcıları* çekilmiştir (Gürata 2000: 180).¹²

Sinemanın, Cumhuriyet'in zorunlu Batı-Doğu senteziyle değil "popüler olanla" eklemlendiği bu sürecin ikinci uğrağında, hem İstanbul'da hem de Anadolu'da yoğun ilgi gören şarkılı Mısır filmleri karşımıza çıkar: "Amerikan filmlerinin yalnızca başlıca şehirlerde rağbet gördüğü bu ülkede Mısır filmleri, küçük kasabalara kadar giderek haftalarca oynadı" (Öztuna'dan aktaran Gürata: 178). Bu yoğun ilgi, 1938'de *Aşkın Gözyaşları*'yla başlar ve beraberinde 1939'da yürürlüğe giren ve 1986 yılına kadar yürürlükte kalacak Sansür Nizamnamesi'ni getirir. Nizamnamenin, filmlerde yer alan şarkılar hakkında bıraktığı boşluğu, yine aynı yıl Matbuat Umum Müdürlüğü'nce yayımlanan bir kararname kapatır; böylece yoğun ilgi gören Mısır filmlerinde yer alan Arapça sözlü parçalar yasaklanır (Gürata: 178-9). Yasak, film müziği adaptasyonunu doğururken, şarkılı Mısır filmlerinin popülerliği, benzer yerli filmlerin ya-

pratik ve formları temel alan bir modelin değişimiyle açıklar (160). "Kendiliğinden" sentezin yol izleri, kanto, operet, "serbest icra" ve arabesktir (174).

11. 19. yüzyılın sonundan başlayarak popülerlik kazanan operetler, sinemayı da etkileyerek Merkez Ordu Sinema dairesinin ilk konulu film denemesine kaynaklık etmiş ancak bu deneme yarım kalmıştır (Gürata 2000: 180). Bülent Aksoy, operetlerin "Türk musikisine özgü melodi kuruluşunu Batı tekniğiyle birleştirerek bir sentez kurmaya çalış[tıklarını]" ifade eder (aktaran Gürata: 180).

12. Ahmet Gürata, bu dönemin filmlerinin popülerliklerinin kaynağını tartışırken, "milli kültür"ün yayıflığını gösteren bir uygulamayı da aktarır. Radyodaki Klasik Türk Müziği yasağından etkilenen bu filmler de "milli kültür" tarafından sahiplenilmeye çalışılır; Muhsin Ertuğrul'un *Bataklı Damın Kızı Aysel* (1934) filminin müziklerini besteleme görevi Cemal Reşit Rey'e verilir: "(...) Bir Anadolu köyünde geçen filmin müzikleri, halk müziği ezgilerinin Klasik Batı Müziği formları içinde bestelenmesine dayalı parçalardan oluşuyordu. İlginçtir, daha sonraki yıllarda kimi dağıtıcılar, dönemin müzik politikasını yansıtan bu parçaların halka yeterince hitap etmeyeceğini düşündükleri için olsa gerek, yönetmeninden izniniz olarak filme bazı KTM [Klasik Türk Müziği] parçaları ekleyeceklerdir" (181).

pılmasını da "teşvik etmiştir." Bu filmlerin adaptasyonlarına beste yapanlar Saadettin Kaynak, Münir Nurettin Selçuk, Sadi Işıl原因 gibi Klasik Türk Müziği bestecileridir (Özbek: 154-5). Mısır filmlerinin afişlerinde yerli icracıların ön plana çıkarılarak filmlerin adeta yerli filmler gibi sunulması ve "aydınların" bu filmleri kıyasıya eleştirmeleri (Gürata 2000: 182-6) birlikte düşünüldüğünde, Özbek'in kültürel alanda kaydettiği bölünme açığa çıkar:

Bu filmlerde ilginç olan nokta, yapılan müzikte resmi çevrelerce genel olarak "piyasa müziği" ya da "yoz müzik" adıyla nitelenen ve esas olarak radyo denetiminden geçmeyen şarkı ve yorumların hâkim olmasıdır. ... 40'lardan sonra radyonun yaygınlaşmaya başlamasıyla resmi müzik politikasıyla onun dışında kalan ve o dönemde özellikle kentlerin popüler kesimlerinin eğlencesi olan müzik tarzı, radyo ve film /plak/gazino karşıtlığı ekseninde kendisini ortaya koyuyor. (156)

Bu karşıtlık ekseninde sinema, *kendiliğinden* Doğu-Batı sentezinin oluşturulduğu popüler kültür alanının mühim bir bileşeni olarak karşımızdadır.¹³ Özbek'in de ifade ettiği gibi, bu filmler, gerek müzikleriyle gerekse "bir tür *kırlıganlık* (yetim, garip, berduş, ava-

13. Sinemanın "popüler olanla" eklemlenmesini, hep başvuracağı "yerleştirme işlemini" kaydeden başka örnekler de verelim: "(...) [Y]abancı bir filmde gramafona plak konuyor, filmin orijinalinde Batı müziği çalıyor, ama oraya alaturka bir parça konuyor, yani Türkiye'den bir parça yerleştiriliyor" (Atam ve Görücü 1994: 45). Ayça, bu "yerleştirme" işleminin 1940'lı yıllarda dublaj yoluyla gerçekleştiğini belirtir: "Dublaj olayı, kimi yabancı filmlerde Türkçeleştirmenin ötesine geçmiş, bu filmleri yerleştirme işlemine dönüşmüştür. Türkiye'de dublaj yapanlar bugüne kadar çokluk hep tiyatro çevrelerinden oluşmuştur. (...) Tiyatrocular bir yandan batı dramatik tiyatrosunun taşıyıcılığını yaparken, diğer yandan da meddah ve orta oyunu geleneğini yaşatmaktadırlar. Meddah ve orta oyunu halkın sevdiği ve tuttuğu, kendinden gösterilerdir ve bunlar tiplere dayanırlar ve tipler arasında hiyerarşi vardır. Bu hiyerarşi dublajda seslere yansıtılmış ve sürdürülmüştür. Başrollerin belli tonda sesleri olmalıdır, olumlu karakterle olumsuz karakterin sesleri konumlarına uygun olmalıdır gibi... Ayrıca konuşmaların Türkçeleştirilmelerinde de, elverdiği ölçüde, müdahaleler yapılmaktadır" (1996: 134). 1938 yılında gösterime giren iki Alman filmi *Mihracenin Gözdesi* ve *Hint Mezarı* hasılat başarısı elde etmişlerdir. Bu iki filme de besteci Mesut Cemil tarafından Klasik Türk Müziği parçaları eklenmiştir (Gürata: 176). Yönetmen Faruk Kenç, yabancı filmlerin yerli sahneler çekerek sinema kariyerine başladığını belirtmektedir (177).

re)" içeren melodramatik özellikleriyle popüler bir hissiyata cevap vermişlerdir (158). Diğer bir deyişle, arabeskle Yeşilçam arasındaki ortaklık, sadece popüler kültür olmalarında değil, ortak hissiyatlara yanıt vermelerinde ya da bu hislere tercüman olmalarında kendini göstermektedir. Mısır filmlerinin, şarkılarının popülerliği, "milli kültür" anlayışının popüler düzeyde sahiplenilmediğini açığa vurur.

Kısaca, 1948'de Mısır filmlerinin yasaklanmasına kadar devam eden dönemde, Cumhuriyet'in kültürel modernleşme projesine dahil ettiği unsurların dışında kalanlar, kendilerine popüler kültür alanı içinde yer açmışlardır. Bir yandan Kemalizmin kültürel modernleşme projesinin zayıflığı, diğer yandan ise sinemanın popüler gücü Türkiye'de sinemanın gelişimini özgün kılmıştır. Popüler Türk sineması, hem "Kemalist millet tasarımı"nın yanlış yorumlanması ya da ona ters düşülme" (Aksoy ve Robins: 188) olasılığını sürekli canlı tutmuş hem de müzik ve televizyon gibi önemli bir popüler kültür mevzii olmuştur. Nitekim Asu Aksoy ve Kevin Robins'in de belirttiği gibi, Türk sinemasının serüveni milli bir sinemanın gelişim öyküsünden ziyade, "Kemalist ulus idealinin intizamının sürekli karıştırılması[na]" (192) denk düşen bir başka öykü olarak daha iyi anlatılabilir.¹⁴

Sinema, adeta her defasında, homojen ulus ve kültür imgesini bozan unsurların açığa çıktığı/çıktıverdiği bir "arıza" alanı olmuştur.¹⁵ Başka bir deyişle, bir yandan dayandığı teknoloji ve görüntü-

14. Türk sinemasına dair farklı bir bakışın gerekliliğini ifade eden çalışmalara işaret etmek gerekiyor. Kayalı, kültür perspektifli bir sinema tarihinin yazılması gerektiğini vurgular: "Türkiye'de yaygın olarak Türk sinemasının sorunları Türkiye'nin özgüllüğü ve özgünlüğü çerçevesinde düşünülmemiştir. Sorun bir de bu yönü çerçevesinde düşünülmelidir" (1998: 24). Altuğ Işığın (2000), Özön'ün tarih kurgusu içinde 1950'lerin bir "yokluk olarak işaretlenmesi"nin sorunlarına değinmekte ve bunun genelleşmiş bir yargı halini almasının tehlikesine işaret etmektedir; çünkü Özön'ün tarih kurgusu, ulusallık, sanatsal düzey ve endüstriyel gelişmişlik üzerine kurulu belirli bir paradigmaya aittir (197-8). Savaş Arslan (1997) ise, 60'lı ve 70'li yıllarda aydınların ve sinema eleştirmenlerinin Yeşilçam sineması üzerine sözlerinin "sanat sineması söylemine" ait olduğunu, oysa bu dönemde yapılmış filmlere dair farklı bir okumanın yapılması gerektiğini ifade eder.

15. Aksoy ve Robins, bu durumu, kent hayatıyla ilişkilendirirler: "Milli imgelem alanında kültürel homojenlik ve birlik idealini, daha doğrusu, yanılama-

lû doğası sebebiyle, beri yandaysa –belki de daha önemlisi– arzuların aktığı ve kaydedildiği *bakışı* hep içermek zorunda olmasıyla Türkiye'de sinema, kurgulanan homojen toplum imgesiyle mevcut olan arasındaki mesafenin her zaman görünüyverdiği, "garip", "geri kalmış", "ilkel", "küçük düşürücü", "kaba", "şekilsiz" bulundukları için bastırılan unsurların elden kaçırıldığı, tutulamadığı bir alan olmuştur. "Tipik Yeşilçam filmi" tabirine içkin mesafeyi koruma arzusu, bana kalırsa, bunlarla da ilişkili. Bu sürçmelerle, yerli gerçeğin yol açtığı rahatsızlıkla, bastırılanın her zaman Yeşilçam'ın aynasında geri dönmesiyle, tutulamayanı kontrol altında tutma arzusuyla.

III.

Kente göçün hızlandığı, kent nüfusunun çeşitlendiği 1950'lerle birlikte¹⁶ Yeşilçam "ruhların modernleştiği" bir sahne olarak karşımızdadır.¹⁷ Yeşilçam, 60'larda artık Türkiye'nin kültürel hayatının mühim bir bileşeni, kurucu ve belirleyici niteliğe sahip bir popüler kültür biçimidir (Abisel: 183). Ortaya çıkan bu popüler kültür ala-

sını vurgulamak ve savunmak olanaklıdır. Ama kent imgelem alanında bunu yapmak kesinlikle olanaksızdır. Kent sadece bir farklılık alanı olarak, bir buluşma, bir karşılaşma alanı olarak düşünülebilir" (192).

16. 1948'de film yapım sürecinin, yerli filmlerden alınan belediye resminin indirilmesiyle desteklenmesi de, hem film, hem sinema salonu hem yapım şirketlerinin sayısını artırmıştır.

17. 1950 sonrası popüler kültür alanındaki hareketi anlatan küçük bir örnek: "Polisiye Öykü Merakı." *Hadise, Kelepçe, Cinayet* adlı gazete ve dergiler sadece polisiye olayları içeren bu tür yayınlardan birkaçıdır (*Cumhuriyetin 75 Yılı Ansiklopedisi*, cilt 1, s. 359). Bir başka örnek: "Cep Kitapları Fırtınası"; bu fırtına aynı kaynakta şöyle anlatılıyor: "Ertem Eğilmez, Refik Erduran ve Haldun Sel tarafından kurulan Çağlayan Yayınevi'nin cep kitapları büyük ilgi görünce yayın yaşamında bir cep kitapları fırtınası başladı. Polisiye, erotik, genel konular ve yerli yazarlar olmak üzere dört türde yayımlanması ve 15'er gün arayla çıkarılması planlanan cep kitaplarının ilki Refik Halit Karay'ın *Yer Altında Dünya Var* adlı yapıtıydı. O dönemde en tutulan kitap bile 5000 basılırken bu ilk kitabın 10 000 basılmasına karar verildi. Kitap hemen tükendi, 30 000'e yükseltildi, ikinci kitap ise 40 000 basıldı" (s. 376).

nı Özbek tarafından şöyle tasvir edilmektedir:

[Bu popüler kültür alanı] ... önceden "resmi duvarların ötesinde" olanların kültürünün, 1950 sonrası modernleşmenin çeşitli süreçleriyle dayatması sonucunda merkez ile çevre karşılaştıklarında, "duvarların" içine girmesinin göstergesidir. "Hukuk ve iktidar ve otorite düzenlerinden oldukça" ayrı kılınmış kültürel temellerden patlayıp çıkan "halk" kesimleri "iktidar sahnesine tehditkâr bir gürültü" ile, bağlama, zuma, gazel, "kader-aşk" terennümlerine dayalı bir popüler gelenekle çıktılar. (116-7)

Bu "tehditkâr gürültüyü" çıkaranlardan biri de hiç şüphesiz Yeşilçam. Ama hemen ekleyelim: Yeşilçam, bu "tehditkâr gürültüden" ibaret değil. Tehditkârlığın "normalleştirildiği", gürültünün, sorumlu, erdemli, "iyi" çocuğun sesine dönüştürüldüğü bir tabiiyetin, içerilmenin de sahnesi. Üstelik gönüllü bir tabiiyetin.

"Ruhların modernleştiği" sahne olarak Yeşilçam'a hâkim ruh üzerine düşünmek elzem görünüyor. Bu ruhun 50'lerde, dönemin Muharrem Gürses, Memduh Ün ve Atıf Yılmaz gibi yönetmenlerince çekilen "acıklı kent melodramlarında" karşımıza çıktığını söyleyebiliriz. "Kahpe dünyanın" içine fırlatılmışlık, bu dünyanın içinde ne yapacağını, nereye gideceğini bilemez bir yetim kalmışlık duygusu hüküm sürer bu filmlerde. Kendi varoluşuna cevap bulamayan bu ruh, kendini anlatmanın tek çıkar yolunu, çilesini, talihsizliğini, acısını ötekinin bakışına sunmakta bulur. Ötekinin çilekeşliğinin ve yetim kalmışlığının ama aynı zamanda bedduanın diliyle seslenir; ötekini, kendisini görmeye, bu yolla davet eder: *Mezarımı Taştan Oyun, Kahpe Dünya, Yetimlerin Ahı, Talihsiz Yetim, Talihsiz Yavru*. Yeşilçam'ın hâkim ruhu olan mazlumluktan söz ediyorum.¹⁸ Şöyle bir dünyadan ve bu dünyanın içinde şöyle bir ruhtan:

18. Bu ruha eşlik eden ve sonraki Yeşilçam filmlerinde de karşımıza çıkacak bir de "dekor" vardır bu filmlerde. Keyan Malmus ve Roy Arnes, bu özelliğin Arap melodramlarında da olduğunu vurgularlar. Dekor sadece insanları sarmakla kalmaz, aynı zamanda "görsel manifestolar" gibi anlatının yönünü gösterir (1991: 102). Örneğin bol ışıklı avize, viski, puro, bir aşırılıkla donatılmış sofalar "kötü" bir zenginliğin/modernliğin duvar, halılar, gaz lambası, çiçekli perdeler ise mazlumlüğün ekonomik anlatımlarıdır.

Dengesizliğine, aşırılığına rağmen –ya da bunun sayesinde– Gürses ister köy ister kent filmlerinde halka yakın olmasını bilmiştir. Bunun nedeni Gürses'in bildiği insanları, ezilmiş, kavrulmuş, kaderin elinde oyuncağa dönen, kaderinden kaçamayan umutsuz insanları anlatma çabasıdır. Gürses'in dünyasında gözyaşsız günah olmaz, kişi kahpeleşir, canavarlaşır, talihine küsüp çaresizlikten katil olur, ezilir, ta ki patlayana dek ve ezilen kişilerin patlaması da korkunç ve insafsız olur. (Scognamillo 1998: 185)

Bu tasvir, sadece Gürses filmleri için değil, mazlumnun zalimden intikam aldığı andan geriye sarılmış bir büyük hikâye evreni olarak Yeşilçam için de pekâlâ uygundur. Eğer Yeşilçam'ın hâkim ruhu mazlumluk ve esas teması "ezilen kişinin kaçınılmaz başkaldırısı" (Scognamillo: 365) ise, arzuyu taşıyan *bakışı*, intikam ve telafinin gerçekleşeceği âna aittir. Fakat "tipikliğe" öyle kolayca yerleşmeyelim. Birbirine zıt iki hal, ezen-ezilen, mazlum-zalim arasında gidip gelmesiyle, bir tekrar çemberindeki hareketiyle haz uyandıran bu ruhun sahneye hep aynı biçimde çıktığını kim söyleyebilir? Ruhun cinsiyeti önemli değil mi? Ezilmenin nasıl yaşandığı? Başkaldırının nasıl gerçekleşeceği? Dahası, son anın, intikamın nasıl gerçekleştiği?

Elbette, mazlumnun zalimden intikamına dayalı mazlum perspektifi, mazlum ruhu, Yeşilçam'ın ruhudur. Ama 50'lerin "kahpe dünya" içine fırlatılmış gibi hisseden mazlumlarıyla, 60'ların yetim kalmış yine de sorumlu, erdemli, dürüst olmaktan bir an için vazgeçmeyen, zalim karşısında hep elde ettiği zaferini bu özelliklerine borçlu olan mazlumları arasında bir farklılık yok mu? 50'lerin aşırı modern bir kadına kapılıp her şeyini (ailesini, *kendisini* ve hayatını) kaybeden mazlumlarıyla 60'ların taşralı olup da sonunda modernleşen, üstelik de şehirlilere doğru yolu gösteren mazlumları arasında hiç mi fark yok? Peki, 60'ların doğru yolu bulmuş mazlumları 70'lerde neden hınç, intikam, şiddet ve güç arzusuyla dolular? Bana kalırsa, Yeşilçam'ın karakteristik ruhu mazlumluk, sahneye her defasında farklı biçimlerde çıkıyor. Mazlum ruhunun tekrar gücü de ancak bu farklılıkların açıklanması yoluyla anlaşılabilir.

Öncelikle, bu ruhun Yeşilçam'da neden karakteristik olduğunu ve sahneye neden sürekli geri döndüğünü anlamaya ihtiyacımız var. Gerek Nurdan Gürbilek (2001) gerekse Fethi Açıkel (1996), Türkiye'nin kültürel olduğu kadar siyasal hayatını da kuşatan mazlumluk, gariplik, mağdurluk söylemlerini ve imgelerini, Türkiye'nin modernleşme serüveninin, "ruhların modernleşmesinde" harekete geçirdiği kolektif kaygı ve arzulardan yola çıkarak yorumlarlar. Gürbilek, "ağlayan çocuk" posterinden, acıların çocuğuna, çocuk kahramanlı filmlerden edebiyatın yetim bırakılmış kahramanlarına, kültür hayatımızın farklı alanlarında değişmez bir tema olarak karşımıza çıkan mağduriyet, mahrumiyet, yetersizlik ve haksızlığa uğramışlıkla bezeli hissiyatın, "çocuk kalmış toplum" olmakla ilişkisi üzerine düşünür. Gürbilek'e göre bu hissiyat, Batı'nın tuttuğu aynada beliren çocukluk imgesiyle baş etmeyi sağlarken, aynı zamanda bu imgenin kabulünden/sahiplenilmesinden türer (42). Masum, acılara maruz bırakılan mazlum imgesinde, bu imgede kendi kudretsizliğinin izlerini gören ama aynı zamanda bu acıya her daim eşlik eden erdem, gurur ve haysiyetle de aşılamaz yoksunluğundan, güçsüzlüğünden milli, Doğulu bir gurur türetmeye, kudretsizliğini milli bir erdeme dönüştürmeye çabalayan bir toplum görür Gürbilek (42-3). Dolayısıyla, tekrar tekrar sahneye gelen ve her defasında alkışlarla, coşkuyla kucaklanan bu ruh, sadece kudretsizliğin değil, bu kudretsizlikten kudret çıkarma arzusunun da formudur.

Açıkel'in mazlum ruhu hakkındaki yorumlarına başvuracak olursak, mazlum ruhunu, sadece güçsüzlük veya teslimiyetin değil aynı anda "potansiyel bir iktidar isteminin" de (172) ifadesi olarak görmek gerekir. Ne sadece şefkat ve sevgi arzusu, ezikliğin yol açtığı iktidarsızlık ve iradesizlik, ne de sadece hınç, intikam ve iktidar arzusu mazlum ruhunu bir başına anlatmaya yetmez. Mazlum ruhu, birinden ötekine sürekli geçebilme potansiyelini anlatır daha çok. Yeri, biri ve öteki olma durumu arasındaki aralıktır. Sabitlendiği her durumda, yeri, dışarıda kalan öteki durumun açtığı boşluktur. Diğer bir deyişle, mazlum ruhu, mutlak şefkat ve mutlak şiddet arasındaki eşiğe yerleşir. Mazlum özne açısından, eziklik ve

mahzunluk dilini inandırıcı ve tutarlı kılan da mazlum ruhunun bu eşikte durma halidir. Mazlum-zalim sınırında konumlanan mazlum ruhu, "[m]azlum psikolojisinin, bireysel düzeyde şefkat söylemin-den kırgınlık ve öfke söylemine dönüşümü", Açıkel'e göre, "toplumsal düzeyde eziklik söyleminin nasıl güç söylemine gebe olduğuna" da (183) bir cevap sunar aynı zamanda.

Mazlum ruhunun bu ikili fornu, mazlumluluğun kendine içkin bir muhalifliği olamayacağını gösterir. Diğer bir deyişle, mazlum ruhunun ezen-ezilen aralığını kendine mesken tutması, bu belirsiz aralığı farklı siyasi söylemlerin ev sahipliğine açık hale getirir. Mazlum ruhu, baskıcı siyasal pratiklerin "intikamcı güç istemini" de (Açıkel 1996: 191) seslendirebilir, özgürlük ve eşitlik söylemlerinin mazlum ruhunu ortadan kaldırma, mazlumluluğu aşma ve dönüştürme arzusunu da (183). Bu sebeple mazlum ruhunu, "kolektif öznelerin gerçeklikle ilişkisini ortaya seren bir ideoloji" (187), ideolojik bir ruh olarak düşünmek elzemdir.

Açıkel'e göre, Türk sağının hegemonik ideolojisi olan Türk-İslam sentezince biçimlendirilmiş haliyle mazlum ruhu, *kutsal mazlumluk* olarak karşımızdadır; "otoriter bir siyasal aygıt ve nevrotik güç istemini" (157) seslendirerek. *Kutsal mazlumluk* söylemi, aynı anda nevrotik bir eziklik söylemidir. Türkiye'nin kapitalistleşme sürecinde kendini gösteren toplumsal meselelerin yol açtığı hayal kırıklıklarını, hüsrancı, çaresizlik ve mağduriyet duygularını, şiddet, hınç, intikam arzusuna yönlendirerek yatıştırmaya çalışır: "İmparatorluğun son döneminde başlayan ve Cumhuriyetle hız kazanan kapitalistleşme ve modernleşme süreçlerinin –kaybeden toplumsal öznelerin perspektifinden– yeniden kurgulanışı[dır]" (Açıkel: 156). Diğer bir deyişle, *kutsal mazlumluluğun* ruhu, toplumsal meselelerin yol açtığı kolektif kaygıyı, huzur dolu geçmiş kurgusuna, kaybedilenlerin geri getirileceği vaadine akıtarak, nevrotik bir güç, tazmin ve hınç arzusunu örgütler. Bu ruh, toplumsal ve ekonomik geri kalmışlığın olduğu kadar, modernliğe geç kalmışlığın, yeterince modern olamamanın ve kapitalizmin yarattığı eşitsiz ilişkilerin harekete geçirdiği kaygılardan beslenen, "Büyük Türkiye" hayali-ne yakalanmış olduğu kadar "geleneksel kültürel sembollerin mo-

demleşme karşısında yarı gönülsüz savunusu[nu]" (Açıkel: 155) yapan, geçmişî haksızlıklarla, geleceği intikamla belirlenmiş, öz-küçümsemeye özyüceltim arasında savrulan çelişkili, huzursuz ve nevrotik bir ruh olarak karşımıza çıkar. 80'lerde güçlenen *kutsal mazlumluk*, özgürlük, eşitlik, adalet isteyerek mazlumluluğu aşmayı ve dönüştürmeyi değil, "intikamcı güç istemini" üretmiştir; eziklik söyleminin güç söylemine dönüşebileceğini de apaçık bir biçimde göstererek. Açıkel'in ifadesiyle,

Kutsal mazlumluk, ... sınıfsal ve kültürel olarak maddi dayanaklarını yitiren, toplumsal sürecin edilgen-ezik öznelerinin; köksüzleşmiş yığınların; periferinin-taşranın zincirlerinden boşalmış enerjisinin; arabeskin "ben de Allah kuluyum," diyen öznesinin baskıcı bir siyasal aygıtla eklemelenmesidir. Yığınların, ekonomik rekabetin gerilimine ve güç fetişizmini körükleyen bir siyaset söylemine teslimiyetidir. Çile, ızdırap ve hınç söylemlerinin gündelik yaşamdan siyasal aygıtla transfer olduğu *iki yönlü* (*ambivalent*) çalışan bir mekanizmanın; bir yandan sınırsız sevgi ve şefkat gereksiniminin, diğer yandan da patolojik iktidar isteminin ve intikam eğilimlerinin bileşimidir. (163)

Bu arkaplanla, Yeşilçam'ın karakteristik ruhu mazlum ruhunun da farklı arzular tarafından ele geçirilerek farklı biçimlerde karşımıza çıkışını kaydedebiliriz: Kaba bir ayrımla, mazlum ruhu, 50'lerde mutlak mazlumluk, 60'larda Kemalist modernleşme projesine gönüllü bir tabiyet, 70'lerde ise, hem mazlumluluğu dönüştürmeye dair bir irade hem de nevrotik bir güç arzusu, *kutsal mazlumluk* olarak karşımızdadır.

IV.

60'lar ve 70'lerin ilk yıllarında, popüler melodramlar, melodramın kurucu meselesi olarak kadın ve erkek olmayı, cinsel farklılığı müzakere eder. Aşkın, tamlik arzusunu sahneleyen haz kaynağı olduğu bu filmlerde, kadın ve erkek aşk söyleminin mazlum özneleridir. Sevgiden nefrete, acı çekmeden zulmetmeye hızla geçebilir-

ler.¹⁹ 1970'li yıllarda seks filmlerinin ortaya çıkışıyla birlikte "aile filmi" adını alan, (Abisel: 69), çoğunlukla ev içini, "kapalı kapıların ardını" anlatan bu filmler, kadın ve erkek arasındaki farklılığı, aile/dışarıya karşıtlığında gidermeye çalışır. Bu karşıtlık, yüceltilen ya da olumsuzlanıp dışarıya atılan iki kadın stereotipi üretmiştir: "İyi" kadın fedakâr, müşfik, acı çekmeyi bilen, cefakâr, gururlu bir "melek"; "kötü" kadın ise içki ve sigara içen, zengin ya da sınıf atlama arzusu içinde olan, cinsel arzularını açığa vuran ultra modern bir "şeytan"dır.²⁰ Melodramın her zamanki çatışma meselesini, kadın ve erkek olma halini, yine bildik bir biçimde çözecektir bu filmler: Erkek olmanın sınırını çizen kadının, arzulanan kadının kim olacağına tarif edilmesiyle. Lakin, çatışmayı çözerek tamlik ve bütünlük fantazisini gerçekleştirecek arzu nesnesi kadının kim olacağına verdiği cevapla, Yeşilçam melodramları farklılaşır. Arzu nesnesi kadın, ulusun da arzusunu anlatan bir imge oluvermiştir.

Kadınlıkla ilgili anlatıların birbirine benzerliği, neredeyse hiç sorgulanmayan, "yaygın olan ve doğal sayılan" bir "hegemonik erkeklik" (Nagel 2000: 66) söyleminden söz etmemizi mümkün kılıyor.²¹ Bu söylem, erkekliğin sınırını çizen bir kadınlık tarifinden mürekkeptir. Ama sadece erkekliğin sınırı değildir çizilen: Kadın, modernleşmenin arzu edilen, kabul edilebilir formunun sınırını da çizerek, ulusun bütünlüğünü sağlayan unsurdur. Meltem Ağduk-Gevrek'e göre,

19. Özbek, aşk'ı *arabesk perspektifin ardında yatan otorite* olarak niteliyor. Temel mutluluk ve dertlerin kaynağı olan aşk, her türlü duygusal ilişkinin, insanın kendisiyle ilişkisinin, toplumsal sorunların ifadesinin de onun üzerinden yapıldığı, "arabesk anlam probleminin düğümlendiği odak noktasıdır" (106).

20. Bu karşıtlık film afişlerinde de ortaya çıkmaktadır. Böyle bir çalışma için bkz. <http://www.bilkent.edu.tr/enoyan/d.html>. Bu karşıtlıkların film içinde nasıl kurulduğunu ortaya çıkaran bir film analizi için bkz. Abisel (1994: 125-81).

21. Ayşe Kadioğlu, Türkiye'de Kemalizmin, Sosyalizmin ve Siyasal İslam'ın "cinsiyetsiz kadınlar"ından söz eder; bu üç toplumsal projeye ilişkin iki sabit özellik tesbit etmek mümkündür: "Kadınlara, yeni toplumsal düzenleme biçimleri öngören projelerin herkesçe görülebilir simgeleri olarak bakılmıştır ve Türk kadınları geleneksel olarak aile kurumunun sınırları içinde algılanmıştır" (99-100).

Kemalist ideolojinin çerçevesini çizdiği milliyetçi proje, Cumhuriyet'in kurulduğu yıllardan itibaren bazen biraz geri plana çekilerek, kriz dönemlerinde ise alevlenerek, ama öneminden hiçbir şey kaybetmeden günümüze kadar geldi. ... Cumhuriyet'in ilk yarım yüzyılı kadınlar açısından ataerkinin çok az sorgulandığı yıllar oldu. Bu süre içinde –dönemin izin verdiği ölçüde– tüm siyasi akımlar, temel olarak Kemalist ideolojinin kadınlar için biçtiği rolleri kendi görüşlerinde olan tüm kadınlara yükledi. ... Kadınlar bir taraftan inandıkları ve içinde yer aldıkları ideolojinin kadınlara yüklediği rolleri oynadılar, milletin öğretmenleri, modern toplumun simgeleri oldular; öte yandan iffetli anneler, yuvanın melekleri olmaya devam ettiler. (2000: 289)

Ulusun bir aile metaforuyla anlatıldığı bu söylemde, erkekler ailenin veya ulusun koruyucuları, kadınlar ulusun namusunun temsilcisidirler: "Kadınların utancı ailenin utancıdır, ulusun utancıdır ve erkeğin utancıdır," (Nagel: 77). Her durumda kadının namusu ulusun namusuyla, kadının tercihi ulusun tercihiyle özdeş kılınır (79-80). Selda Şerifsoy (2000), 1928-50 yılları arasında *Aile*'nin Kemalist modernleşme projesi açısından taşıdığı kritik önemi ders kitapları, ordunun eğitimi ve Halkevleri, Halkodaları metinleri üzerinden gösterir. İyi bir ev kadını ve anne olmanın, iyi bir erkek ve aile reisi olmanın ve iyi bir vatandaş olmanın yollarının anlatıldığı bu metinlerde, ailenin başkanı baba, başbakanı ise annedir. Çocuklar halktır; eğitim, itaat, borçlarını ödeme, hizmet etme gibi yükümlülükleri vardır (185). Toplumsal cinsiyete ve büyük-küçük olmaya dayalı hiyerarşik yapının benimsendiği bu *aile*, "kendi başına bir değer veya amaç olarak yer al[maz], (...) 'vatana hizmet' bağlamından bağımsız olarak ele alındığı sürece bir değer taşı[maz]" (185).

Cumhuriyet'in modernleşme projesinin merkezi unsurlarından birinin, "geri kalmışlığın" sembolü olarak düşünülen kadının yerine, Türk ulusunun sembolü olacak bir başka kadını geçirme çabası olduğu malum. Kadınların ilerlemesiyle ulusun ilerlemesini özdeş kılan bu çaba, bu itibarla kadın haklarını da insan haklarının önüne geçirir (Göle 1998: 72). Fatmagül Berktaş'ın ifadesiyle, el ele giden bir Türk ulusçuluğu ve Türk feminizmi²² söz konusudur (1998: 1). "Yeni kadın", "pek de yeni olmayan" (2) erkekler tarafından kurgulanır. Her defasında "aşırı" modernleşmeyi temsil

eden kadını olumsuzlayan ve dışlayan bir karşıtlık zinciri içinde "yeni kadın" ortaya çıkar: "Batıya özenen, özgürlük düşkünü kadın kahramanlar" (Durakbaşı 1998: 47) karşısında, "ev işlerine ve çocuklarına, kocalarına karşı vazifelerini boşlamayan, yerli değerler ve milli ahlakla donanmış eğitilmiş kadınlar" (47); "cinsel serbestliği ve abartılı makyajı nedeniyle şiddetle eleştiri[len]" (Kadıoğlu 1998: 95) Batılı kadın karşısında, "modern ancak mütevazı, sorumlu, tutumlu, şefkatli" (96) yeni Türk kadını. Bu "yeni Türk kadını" imgesi, modern ulus imgesinin bütünlüğünü parçalayan yarıktadır: Artık kabul edilemez olmuş, "çirkin" görünen yerli değerlerle, hep bir özenme ve kapılma duygusuna yol açacak Batılı değerler arasında bir denge/bütünlük kurma arzusunun nesnesi-nedeni olan bir kadın. Bu imge, "*geleneksel, alaturka* imaj ile *iffetsizlik*, yani Batılı kadınlar gibi cinsel serbestliğini ilan edecek denli aşırı modernlik arasında bir denge kurmak" (Kadıoğlu: 96) yoluyla, hiç kapanmayacak yarığa yerleşerek ulusun bütünlüğünü mümkün kılar. Arzulanan modernleşmenin sınırlarını çizer.

Bu imgenin ulusun arzusu haline gelişini, Yeşilçam melodramlarında kaydetmek mümkündür. Bu filmlerde taşra-kent farklılıklarının ve modern olmaya dair sınırların temsilcisi kadındır. *Küçük Hanımefendi*, *Vahşi Gelin*, *Kezban*, *Feride*, *Güllü*, *Mualla*, *Dağdan İnme* gibi filmler yoksul, görgüsüz ve taşralı kadınların kelimenin tam anlamıyla "yeni Türk kadınına" dönüşerek erkeklerin sevgisini ve onayını kazanmalarını anlatır. Köşkte ya da yalıda yaşayan herkes –aşçısından hizmetçisine, şoföründen yaşlı zengin amcaya kadar– adeta "sınıfsız, imtiyazsız bir kitle" gibidir ve tek amaç

22. Burada ifade edilen feminizm, Osmanlı dönemindeki kadın hareketlerinin Kemalizm içinde bir tür "devlet feminizmi"ne dönüşmesiyle ilişkili olarak kullanılır. Ağduk-Gevrek şöyle açıklıyor: "Devlet feminizminin ortaya çıkışına ve çerçevesine baktığımızda, kız ve erkek evlatların babaya baş kaldırarak daha eşitlikçi bir toplum kurulabilmesi için geliştirdikleri tasarımları görürüz. Kadınların taleplerini de içeren, ancak asıl hedefi kadınların özgürleşmesinden çok, 'modern' bir toplumun yaratılması olan devlet feminizmi çok kısa bir süre içinde kız evlatların asli görevlerine, yani ulusun ve kendi çocuklarının annesi olmaya dönmeleriyle, esas olarak hükümetler düzeyinde yürütülen bir politika-ya dönüşmüştür" (284).

"alaturkalıktan kurtulmuş" ama asla "iffetsiz olmayan" bir kadın yaratmaktır. Bu kadın imgesi, modernliğin yarattığı bütün meseleleri gidermesiyle kelimenin tam anlamıyla bir bütünlük yaratır; taşra ile kent arasında, yerli değerlerle Batılı değerler arasında, yoksulla zengin arasında ve nihayet kadınla erkek arasında. Herkesi rahatlatan bu kadın imgesi, yerli "öz" ve modern arzular arasında Kemalist modernleşme projesince kurulmaya çalışılan birliğin "sahici" kılındığını, bu birliğe denk düşen toplumsal/ulusal bütünlüğün sahiplenildiğini ve ulusal bir arzuya dönüştüğünü gösterir.

60'larda ve 70'lerde popüler olan çocuk kahramanlı melodramlar da ulusun aile metaforu gibidir. Senaryosunu Kemalettin Tuğcu'nun yazdığı Memduh Ün'ün *Ayşecik*'i bu filmlerin ilk örneğidir. Yapıldıkları dönemde yoğun bir ilgiye mazhar olmuş bu filmlerin merkezinde ailenin bütünlüğünü koruyan kahraman çocuklar yer alır. Yetim kalmış, erken yaşta büyümüş, her türlü felaketten zaferle çıkmayı başarmış, güçlüklerle baş etmeyi bilen ama hiçbir zaman "doğru" yoldan ayrılmayan bu çocuklar büyüklere de örnek olurlar. Tıpkı modernleşen kadın figürlerinin yer aldığı melodramlar gibi, bu filmlerde de birlik ve bütünlüğün yol açtığı bir mutluluk, doğrunun, iyinin, güzelin ne olduğunun ve nerede olacağının anlaşılmış, gidilecek yönünün belirlenmiş olmasının verdiği bir kontrol ve rahatlama hali vardır. Eninde sonunda taşralı da, yoksul da, mazlum da, çizilen sınırların içinde kaldığı müddetçe, peşine düştüğü mutluluk vaadini yakalamayı başaracaktır. Bu filmler çocukluğun, dolayısıyla taşralılığın, yoksulluğun ve mazlumluğun biteceği anın ardını kesif bir mutluluk olarak tahayyül eder. Paradoks da buradadır. Çocuk hiç büyümmez. Kesif mutluluk tam başlayacakken film biter. Çizilen sınır, seyirciyi çocukluğa hapsederken çocuk bırakmakta, sınırın ardına koyduğu kesif mutluluk vaadiyle de çocukluğa tahammülü kabul ettirmektedir.

Gürbilek'in ifadesiyle, bu filmlerde acıya tahammül ve çocukluk yüceltilir (40). Bu filmleri, 1970'li yıllarda popüler olan "ağlayan çocuk" posterinin işaret ettiği ruhla bir arada okuyan Gürbilek, bunlar arasında gezinen ortak ruhun, bir "mağduriyet duygusunu" seslendirdiğini ifade eder. Bu ses, "toplumun kendisini suçlu bir ye-

tişkinden çok, acılı bir çocuk olarak" gördüğünü ve kendisini "mazlum (dolayısıyla da mağdur) bir çocuk olarak onun yerine koyduğunu" (39) anlatmaktadır. Bu filmlerde erdemli, gururlu, iyi ve doğru yolu bilen çocuklar –aynı anda çocukluğa hapsolmuş çocuklar– Kemalizmin *aile* metaforundaki "halk"tır.²³ Mazlum ruh, bu filmlerde "erdemli çocuk" imgesiyle karşımızdadır: "Acıya tahammülün karşımıza milli bir değer olarak çıktığı, acıyla çocukluğun mutlak biçimde özdeşleştirildiği bu sahnede, ülkenin bütün erdemlerinin sahibi olarak belirir çocuk" (Gürbilek: 40). Mazlumluğun "nevroitik güç istemine" henüz dönüşmediği, Kemalizmin birlik, bütünlük fantazisini "sahici" kılan vaatlerin peşine düşen bir hissiyatı anlatır bu filmler. Gürbilek'in ifadesiyle, "büyük şehrin henüz güçsüzler için tam bir çaresizlik anlamına gelmediği bir dönemin ürünü olduklarından, tıpkı Tuğcu'nun romanlarında olduğu gibi, dökülen onca gözyaşına rağmen çocuğun zaferiyle biter bu filmler" (41).

"Yeni Türk kadını" imgesi gibi yokluğun, acının, kötülüğün içinde her zaman doğruyu, erdemi, iyiliği bulan ve hep zafer kazanan, ailenin bütünlüğünü tesis eden "iyi kalpli çocuk" imgesi de, modernleşmeye dair hayal kırıklıklarının yaşanmadığı, beri yandansa modernleşmeyi dönüştürmeye dair bir iradenin de olmadığı, çizilen sınırların içinde kaldığı için çocukluğa sıkışmış bir ruh halini ortaya serer. Sahnelenen adeta Kemalizmin *aile* resmidir. Anne/kadın gibi çocuk/halk da sorumluluklarını yerine getirecek, "koşullar ne kadar kötü olursa olsun, azmi sayesinde yokluğu aşacak, şerefli, haysiyetli, örnek bir insan olacaktır" (Gürbilek: 41). Bu filmlerde, hem çocukluk hem de yoksulluk metaforiktir; ne çocukluk ne de mazlumluk aşılması gereken durumlar olarak karşı-

23. Çocuk ve halk arasında kurulan bu özdeşlik, Gürbilek'e göre, çocukluğun modern keşfiyle ilişkilidir: "Çocuğa karşı bu yeni bakışta (aslında yalnızca çocuğa değil, aynı zamanda bir çocukluk olarak düşünülen vahşiliğe, ilkelliğe ya da Doğu'ya yönelik bakışta da) farklı anlarda farklı tutumlar doğuracak bir ikilik saklıdır. Çocuk hem masumiyeti, bozulmamışlığı ve saflığıyla bir özlem nesnesidir; hem de doğumundan başlayarak terbiye edilmesi, bir bilgi ağıyla kuşatılması gerektiğine göre aslında yarıtcı, vahşi ve tehlikeli bir doğaya sahiptir. (...) [H]akkında anlattığımız bütün masumiyet hikâyelerine rağmen modern toplumda çocuk başından itibaren kitlenin gizli metaforudur" (48).

mızdadır. Aksine, çocukluğun ve acıya tahammülün yüceltilişi, toplumsal engellerin kabulünü hep ertelerken, çocukluğu ve mazlumluluğu sevmeye, bu durumdan haz almaya çağırır. "Ağlayan çocuk" posterinin ya da yetim kalmış çocuk kahramanların "toplumsal acının metaforu" haline gelebilmeleri, bu imgelerin sevgi nesnesi kılınmalarıyla mümkün olmuştur:

Kartpostaldaki çocuğun sarışınlığına gelince. En azından bu örnekte, Türk toplumu kederli çocuk kahramanını, ona kendi çocuk kalmışlığının gerçek nedenlerini, örneğin Doğululuğunu, geri ve yoksul bırakılmışlığını hatırlatan kendi kavruk çocuklarında değil ... acı çeken bu Batılı oğlan çocuğunun yüzünde bulmuş gibidir... tıpkı Yeşilçam'ın temiz yüzlü sokak çocukları Ömercik, Sezerik ya da Yumurcak gibi, bu yüz de bütün yetimliğine rağmen erken yaşta örselenmiş olmanın yol açabileceği her türlü ruhsal kirlenmeden, hınçtan ya da şiddetten arınmıştır. Yani bir bakıma acılı yüz, acıya eşlik eden bütün olumsuz duygulardan arındırıldığı, kederli ama dirençli, çileli ama onurlu bir imgede dondurulduğu ölçüde toplumsal acının metaforu olabilmıştır. (86)

Sezerik Yavrum Benim, Öksüzler, Analar Ölmez, Kezban Roma'da, Yayla Kızı gibi filmler, mazlumluluğun güç isteminin açığa çıkmadığı, "iyi kalpli çocuklar" ve "yeni Türk kadını" olmanın iyi bir gelecek vaat ettiğine inancın sarsılmadığı bir duygusal evrene aittir. Bu kadınlar ve çocuklar, köyle kent, yoksulla zengin, aynı ev içinde yukarıdakilerle aşağıdakiler (hizmetçiler ve ev sahipleri) arasındaki köprüdür. Mazlum ruhu, sevgi, erdem, haysiyet ve onur fantazileri içinde sahne alır. Oysa 70'lerde mazlum ruhu bambaşka biçimlerde karşımızda olacaktır. Bir yandan mazlumluluğu aşma veya dönüştürme arzusunu diğer yanda ise "nevrotik güç istemini" seslendirecektir. Kimi zaman bir umut ve gelecek fikriyle, kimi zamansa hayal kırıklığı ve hınç talebiyle sahne alır. "Ev" yarılmış, kentleşmenin yıkıcı yüzü görünmüştür.

V.

70'lerde mazlum ruhunun Yeşilçam'daki formlarına baktığımızda kelimenin tam anlamıyla bir çeşitlilik kaydedebiliriz.²⁴ Bu çeşitliliğin, 60'larla başlayan ve 70'lerde belirginleşerek keskinleşen toplumsal hareketlenmeyle ilişkili olduğu malum.²⁵ Mazlum ruhu, radikal popülist diyebileceğimiz filmlerde, kimi zaman sınıfsal bir öfkeyi, kimi zaman dayanışma ve adalet talebini, kimi zamansa gündelik hayatın maddi engellerini, sıradan gündelik meseleleri seslendirir (*Aşk Ben mi Yarattım, Derdim Dünyadan Büyük, Mağlup Edilemeyenler, Deli Yusuf, Sultan, Yarın Son Gündür, Sev Kardeşim, Canım Kardeşim, Hababam Sınıfı, Köyden İndim Şehire, Oh Olsun, Çöpçüler Kralı, Kapıcılar Kralı* vb.). Bu filmlerde, insanların paylaştığı ortak sorunlar yatay bir temsil düzeneği içinde anlatılırken, modern kent ne bütünüyle olumsuzlanan bir "kahpe dünya" olarak, ne de en sonunda bizi kesif bir mutluluğun beklediği birlik, bütün-

24. 70'ler Yeşilçam'ında hem toplumsal hareketlerin hem de ulusal sinema tartışmalarının etkisi hissedilmeye başlar (Kayalı 1994: 157). Mevcut toplumsal muhalefet, sinemacıları da bu dönemde içine alır. 1976'da Acar Film grevi olur. 5 Kasım 1977'de sansürü protesto etmek için Taksim'den Ankara'ya yapılan sessiz yürüyüşe yönetmenlerden teknisyenlere, Cüneyt Arkın, Aytaç Arman, Hakan Balamir, Fatma Girik, Tanju Gürsu, Fikret Hakan, Eşref Kolçak, Necla Nazır gibi starlara kadar pek çok sinema çalışanı katılır. Bu dönemde sinemacıların örgütlenme çabaları da söz konusudur; Türkiye Film İşçileri Sendikası (TFİS), Sinema Emekçileri Sendikası (Sine-Sen), yönetmenlerden oluşan Yön-Sen ve yapımcıların bir araya gelmesiyle FİLM-KO kurulur. Bkz. *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi-Cilt 7*: 2276. *İletişim Yayınları* 1988 ve Dorsay (1989). "Yeşilçam-dışı" filmler yapma isteği, içlerinde genç ve yeni yönetmenlerin filmlerinin de bulunduğu "devrimci sinema" örneklerini ortaya çıkarmıştır. Aynı dönemde "milli sinema" örnekleri de kendini gösterir. Ulusal sinema, halk sineması, devrimci sinema gibi kavramlar ve tartışmalar için bkz. Özön (1995, 1997/98), Atam ve Görücü (1994), Ufuk ve Osman (1995/96), Ufuk (1996), Kayalı (1994), Arslan (1997), M.T.T.B (1973), Kutlar (1997/98), Görücü (1997/98). 1970'li yıllarda farklı yönetmenlerin filmlerinin özetleri, temel eğilimler, konular ve bir değerlendirme için bkz. Dorsay 1989.

25. 1960-80 arası, Türkiye'nin modernleşme deneyimi açısından olduğu kadar kültürel ve siyasi tarihi için de önemli bir dönemdir. Bu dönemi "toplumsal

lük dolu ev metaforuyla karşımızdadır. Modern kent, "modern kent olma haliyle", kalabalık caddeleri ve bu caddelerde aynı sorunları yaşayan pek çok insanı, iş yaşamı, toplu taşıma araçlarıyla, insanları ışığına çeken sinemaları ve eğlence merkezleriyle, muhallebicileri, meyhaneleri, düğünleriyle, gençleri, işçileri, dolmuş şoförleri, gündelikçi kadınları, sokak satıcıları, terzileri, araba camı temizleyen sokak çocukları, çırakları ve esnaflarıyla karşımızdadır. Şehir, büyülenmeyle kaygıları bir arada içeren ikili anlamlara sahiptir. Bir yandan herkesin "ışıkta bir yer" arzusu sahnelenmekte, beri yandaysa gecekondu yıkımları, çamurlu yollar, uzun kuyruklar, iş bulma sıkıntıları gibi şehir hayatını niteleyen her çeşit toplumsal mesele gösterilerek mevcut modernleşmeyi dönüştürmeye dair bir irade seslendirilmektedir. Ne saf bir küskünlük, kırılğanlık hissiyatı ne de saf bir "iyi çocuk olma" hali vardır bu filmlerde. Dahası, mazlum ruhu, kaderine sahip çıkma iradesinde kendini gösteren, çocukluktan çıkma, yetişkin olma arzusunu seslendirir bu kez.

O halde 70'leri birlik, bütünlük fantazisinin dağıldığı bir evren olarak tarif edersek yanlış yapmış olmayız. Bu fantazinin dağılmasında toplumsal hareketlerin olduğu kadar, arzu edilen ulusal homojenleşmeyi gerçekleştirecek, popüler sınıf ittifaklarına olanak

canlanma" tabiriyle karşılayan Özbek, bunun ekonomik, toplumsal ve siyasi nedenlerini şöyle sıralar: "1962-1976 yılları arasındaki ithal ikameci ekonomik modelin uygulandığı bu dönemde, dengeli kalkınma ve bölüşüm ilişkilerinde görece adaletin gerçekleşmesi; 1961 anayasasının garantilediği hak ve özgürlükler ortamında toplumsal hareketlerin yeşerebilmesi, muhalefette canlanma ve siyasal katılımın artması; gerek tercüme gerekse yeni yayınlar sonucu basın/yayın alanındaki gelişmeler ile müzik ve sinemadaki gelişmeler sonucu iletişimin zenginleşmesi; ve bütün bunların sonucu, kırdan kente göç eden nüfus da dahil olmak üzere özellikle kentlerde gündelik hayatın –bütün sorunlarına rağmen– canlanması ve demokratik hayatın görece derinleşmesi" (16). Toplumsal ve kültürel ortamın yarattığı muhalefet siyasi partilerin söylemlerini de etkilemiştir. Necmi Erdoğan (1998), 1970'ler Türkiye'sinde toplumsal-siyasal mücadelelerin halk-millet kavramlarının oluşturduğu karşıtlık ve bu kavramların farklı telaffuzları üzerinden yürütüldüğünü ifade eder (23). Dönem boyunca sol-popülist bir söyleme sahip olan Ecevit CHP'si, halk-halktan olmayanlar, ezilenler-ezenler gibi karşıtlıkları kullanmakta ve "klasik Kemalist söylemin dayanışmacı-korporatist toplumsal alan tahayyülünden toplumsal sınıfların ve antagonizmaların varlığını teslim etmek yoluyla kopuş göstermektedir" (27).

veren ekonomik planlamanın çökmesinin de etkisi vardır (Gülalp 2000: 180).²⁶ Modernleşmeyle entegrasyonun yavaş yavaş çözülmesine, güçlü bir yabancılaşma duygusuna ve kentleşmenin yıkıcı yüzünün görünür hale gelmesine neden olan bu durum, mazlum ruhunun bir başka olasılık, muhafazakâr bir olasılık tarafından ele geçirilmesini de kolaylaştırır. Adalet, eşitlik ve özgürlük talep eden toplumsal hareketler, birlik ve bütünlük vaat eden "evden" kaçmış, ama evin yerine geçecek kalıcı bir alternatif yaratamamıştır.²⁷

1970'li yıllardaki toplumsal canlanma, kapitalizmin ve modernleşmenin gündelik hayatta yarattığı eşitsiz ilişkiler üzerine konuşan, mazlumluğu dönüştürmeye veya aşmaya çalışan bir toplumsal hissiyatın, Aksoy'un *Altın Şehir* filminde resmedilen çaresizliğe dönmesine engel olamamıştır. Film, her şeyini kaybeden Ökkeş'in İstanbul'un girişindeki nüfus tabelasını ağlayarak çamurla kapatmasıyla biter. Ökkeş için hayal kırıklığı demek olan şehir, ona istediğini vermemiş, İstanbul'a sahip olmak için geldiği ve hergün vitrin camından seyrettiği traktöre sahip olamamış, üstelik her şeyini kaybetmiştir. Mazlum ruhu bu kez, kırılgnlık ve küskün-

26. Haldun Gülalp, 1960'lar boyunca sınai büyüme hızının yüksek olmasının ve meyvelerinin görece eşit dağılmasının popülist sınıf ittifaklarına olanak verdiğini ifade ediyor (47). Çağlar Keyder (2000) bu ittifakların çözülüşünün nedenlerini şöyle açıklar: "Köyden kente göçenlerin yukarıdan modernleşme projesine entegre edilememelerinin maddi nedenleri çok açıktır: devletçi kalkınma tasarımıyla öngörülen ekonomik dönüşüm yeterince hızlı gerçekleşmiyordu. Sarsıntısız bir modernleşme beklentisinin temelinde ekonominin harekete geçirici güç olacağı varsayımı yatıyordu. Köyden gelenler, modern ekonomiyle bütünleşme yoluyla modern toplumsal düzenin bir parçası haline gelecekler, farklı bir politikaya angaje olacaklar, ulusal kapitalizmin homojenleştirici kültürüne açık hale geleceklerdi. Ne var ki gelişmekte olan ekonomi, kendisinden beklenen emme kapasitesini yaratmakta başarısız kalıyordu. Köyden gelenler iş bulmasına buluyorlardı, ama fabrikalarda değil. Çoğu, hızla büyümekte olan enformel sektöre katılıyordu. Bu da kalkınma modelinin başarısızlığını kanıtlıyor ve düş kırıklığı yaratıyordu. Böylece konutların yasadışı ('kaçak') statüsü, çoğu zaman istihdamın yasadışı ('kayıtdışı') niteliğine denk düşüyor ve modern sektöre karşı duyulan yabancılaşmayı güçlendiriyordu" (180).

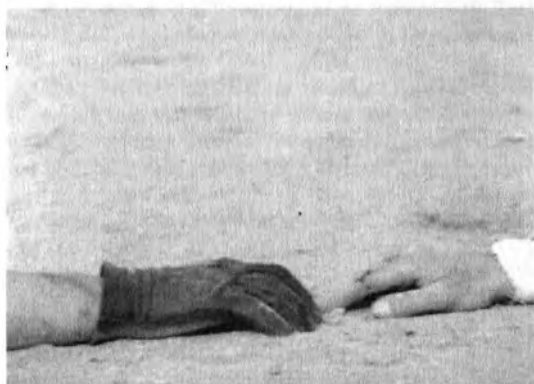
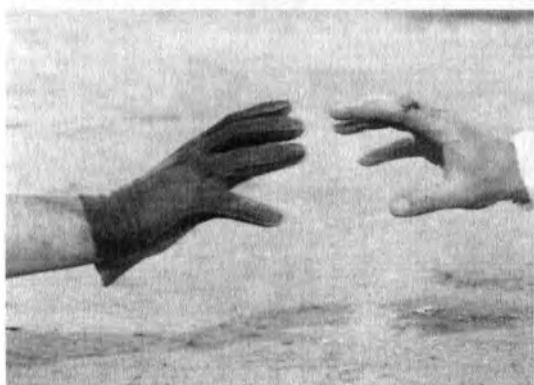
27. Erdoğan (1998) bu durumu, "1970'ler Türkiye'si'nin toplumsal siyasal topografyası 'eskinin öldüğü fakat yeninin henüz doğmadığı' bir organik bunalım ekseninde şekillendi" (33) diyerek özetliyor.

lûkle, ne yapacağını bilememezlikle değil, kaybetmenin yarattığı hınçla karşımızdadır; geçmişe, anneye geri dönmek isteyen, nevrotik telafi yollarına düşmüş, geçmişin hayaline takılmış bir çocuk olarak. "Nevrotik güç istemiyle" dış dünyaya canhıraş çılgınlarla saldıran *kutsal mazlum* sahnededir.

Birlik ve bütünlük fantazisinin dağıldığı an, melodramın sesinin eril bir dile dönüşme momentidir. Yeşilçam'da baba, birdenbire bir engel, bir çatışma unsuru olarak belirir. Huzur ve mutluluk veren evrenin dağılması, çocuğu iki seçenekle karşı karşıya bırakmıştır. Ya babayla çatışıp benliğini kazanacak ya da çatışmaktan vazgeçip onunla özdeşleşerek benliğini kaybedecektir. 70'lerin Yeşilçam'ında duyulan erkek sesi,²⁸ bu seçenekleri müzakare ettiğini söyler; her defasında babayla çatışmaktan vazgeçtiğini de! Ama erkek filmlerinin baba-oğul çatışmasını müzakere etme biçimleri en az söyledikleri son söz kadar önemli. Tabii şu iki çocuk arasındaki *fark* da: Baba'ya en başından teslim olmuş Anne'ye geri dönmenin hayali peşinde koşan, sonsuz bir çocukluğa hapsolma arzusunu seslendiren *çocuk* ve çocukluğunu aşma iradesiyle Baba'nın çocukluğa kapatma iradesini müzakere eden, gelecek fikriyle erkeklik kurgusunu imtihan eden *çocuk*.

28. Erkek filmlerinin birkaçının ismini zikretmek gerekirse: *Meryem ve Oğulları*, *Ana Ocağı*, *Şeref Sözü*, *Yuvanın Bekçileri*, *Ayrı Dünyalar*, *Çaresizler*, *Kılıç Bey*, *Hınç*, *Namus Belası*, *İki Kızgın Adam*, *Baskın*, *Kan*, *Kurt Kapanı*, *Kabadayının Sonu*, *Kaderimiz*, *Soğukkanlılar*, *Babalık*, *Dayı*, *Babanın Oğlu*, *Babanın Suçu*, *İnsanları Seveceksin*, *Cemil*, *Cemil Dönüyor*, *Babacan*. 1970'lerle sayısı hızla artmaya başlayan bu filmlerin ortaya çıkışındaki ekonomik dinamik, renkli filme geçişle film maliyetlerinin artması ve genel olarak endüstrinin kısa vadeli yüksek kâr üretmeye endeksli olmasıdır. Bu süreçte bir yandan kadın seyirci sinemadan yavaş yavaş uzaklaşırken, diğer yandan sinema salonlarının sayısı azalmaya başlamıştır (Abisel: 103-6). Örneğin 1970 yılında 2424 olan salon sayısı 1975 yılında 1350'ye 1980 yılında ise 938'e düşmüştür. İzleyici sayısı ise 1970 yılında 246.6 milyonken 1975 yılında 150 milyon'a 1980 yılında ise 62.5 milyon'a düşmüştür (Özön 1995: 53). Film sayısı ise 1970 ve 75 yıllarında 225 iken 1980 yılında 68'e düşmüştür (48). Öte yandan 1950-60 dönemindeki seyirci kitlesinin 1970-80 döneminde değiştiği belirtilmektedir. Scognamillo, ilk dönemin seyircisinin orta sınıf ve aile, ikinci dönemin ise "daha karmaşık kısmen lumpen bir seyirci kitlesi" olduğunu ifade eder (427).





Yeşilçam'ın Erkekleri Ne İstiyor?

Gretchen trajedisi bütün o *Gemeinschaft* literatürünü baştan aşağı altüst eden bir görünüm sunuyor. Bu resim, modernizmin türlü biçimlerinin silip süpürdüğü o vahşet ve acımasızlığı ebediyen zihinlerimize kazınamızı sağlamalı. Gretchen'in yazgısını hatırladıkça, yitirdiğimiz dünyalara karşı nostaljik hasretlerden korunmuş olacağız. (Ber-man 1994: 74)

Ama ideale, geleceğe doğru yol kapanınca, bu kez geriye, ana kucağına yolculuk başlar. Atay'ın tutunamayanlarıyla "acıların çocuğu"nın önemli bir farkı da burada bence. Acıların çocuğunun büyüyünce tutunduğu delikanlılığın, içine yerleşiverdiği efelenmenin, anam avradım olsun dayılanmasının ardında çoğu zaman giderilemez bir anne hasreti var. Ama hasret şarkısını onurlu delikanlıya değil, önce Zeki Müren'e, sonra da bir kız çocuğuna söyletmişlerdi yanılmıyorsam: "Geceler soğuk, sessiz ve karanlık, üşüdüm üstümü örtsene anne." (Gürbilek 2001: 65)

TOPLUMSAL SORUNLARIN hemen her zaman eril şiddet yoluyla halledildiği Yeşilçam erkek filmleri karakteristik ortaklık ve farklılıklar gösterir. Babaerkil toplumsallaşmayla alakalı kaygıları yatıştırma gayretindeki eril fantazileri sahnelemeleriyle ortak özellikler gösteren bu filmler, kent hayatını, kent hayatını karakterize eden toplumsal meseleleri, geçmiş ve geleceği temsil etme biçimleriyle farklılaşırlar. Diğer bir deyişle, bütün popüler anlatılar gibi, Yeşilçam erkek filmleri de yekpare bir metin olmaktan uzaktır; dünya, bu filmlerde, hep çeşitli biçimlerde temsil olunur ve toplum, farklı biçimlerde tahayyül edilir.

Erkek filmlerinde dünyanın nasıl farklı biçimlerde temsil edildiği önemli; dünyanın ortak temsil edilme biçimleri de. Ancak bu ortaklık ve farklılaşmayı çözümlemeye geçmeden, bu filmlerde hep sahnelenen eril şiddet arzusu ve iktidar talebiyle babaerkil toplumsallaşma arasındaki kurucu ilişkiyi kurcalamak elzem görünüyor.

Ryan ve Kellner'ın başvurdukları "psikanalitik nesne ilişkileri kuramı"nda, kaybetme duygusu ve hadım edilme kompleksinin aşılmasından oluşan simgesel düzene/dile giriş süreci (Lacan), kaybın kabulünün öğrenilmesi ve zihinsel temsil yeteneğinin kazanılmasıyla özdeşleştirilir. Benlik ve dış dünya arasındaki sınırlar bu süreçte çizilir. "Psikanalitik nesne ilişkileri kuramı", zihinsel temsil yeteneğinin kazanılmasını şöyle tanımlar:

Gelişimin erken dönemlerinde, temsil yeteneği, çocuğun, anne babadan (ya da çocuğun bakımını üstlenen kişilerden) yokluklarında onları imgeleminde tasarlayarak (onları içselleştirerek) ayrı kalmaya katlanabilmesini sağlar; çocuk ayrı kalmanın verdiği kayıp duygusunu kabullenmeyi öğrenebilir. Eğer bu ilk ayrılık zihinsel temsiller sayesinde başarıyla atlatılırsa, çocuğun dış dünyayı da nevrotik olmayan, belirgin, karmaşık yapı-lı, ifade edilmiş ve ayırt edilmiş bir ilişkiler ağı olarak temsil edecek kapasiteyi geliştirmesi beklenir. Nevrotik temsil ise ya fazla belirgin ya da fazla muğlaktır; nesneler arasına ya da kişiyle dış dünya arasına kolayca yaralanabilen nevrotik benliği savunmak için tasarlanmış ölçsüz sınırlar

koyar ya da temsili sınırlar oluşturmakta güçlük çeker; sonuç olarak benlik diğer nesnelerle kaynaşmaya doğru aşırı bir eğilim gösterir. (1997: 36)

Birincil bakıcının anne olduğu babaerkil toplumsallaşma kadın olma ile erkek olma arasına radikal bir ayırım koyar. Erkek olmak güç, bağımsızlık ve şiddet ile, kadın olmaksa itaatkârlık, bağımlılık ve şiddet-dışılıkla özdeşleştirilir. Bu radikal ayrımla birlikte, babaerkil toplumsallaşma içinde erkek çocuk "erkek olmak" için anneye özdeşleştirilen her şeyden arınmak zorunda kalır. Anneden "erken" kopuşa zorlanan çocuk, bir ikiliğe sıkışıp kalacaktır. Hem anneden ayrılmayı ve farklılaşmayı isteyecek –erkek olmak için bunu yapmak zorundadır–, hem de "erkenden" kopuşa zorlandığı için anneye yaşanan narsisistik birliğe özlem duyacaktır. Bu sıkışıp kalma zihinsel temsil yeteneğinin kazanılmasında, psikolojik olgunlaşmada başarısızlığa yol açar. Bu başarısızlığa, kadının gücünün, kadına bağımlı olmanın ve kadının bağımsız cinselliğinin sebep olduğu eril kaygılar eşlik eder.¹

Babaerkil toplumsallaşmanın ürettiği bu kaygılar, güvenli bir toplumsal yapı içinde yatıştırılabilirler. Ancak babaerkil temsil düzeneği kökten bir değişime uğramadıkça, eril şiddetin ardında yatan kaygıyı harekete geçiren nedenler, özellikle toplumsal kriz dönemlerinde güçlü bir şekilde ortaya çıkabilir. "İstikrarlı ve sürekli nesnelerden oluşan bir dünyanın sallantıya düş[tüğü]" (Ryan ve Keller:

1. Ryan ve Kellner, bu eril kaygıların zihinsel temsil yeteneğinin kazanılmasındaki başarısızlıkla ilişkisini daha ayrıntılı olarak şöyle açıklıyorlar: "Annenin varlığından sağladığı ilgi ve güvenliği zihinsel temsiller yoluyla kendisine sunamayan çocuk, annenin yokluğuyla ve bu yokluğun terk edilme ve kayıp duyguları şeklinde yaşanmasını önleyecek bir mekanizmadan yoksunluğu ile başa başa kalır. Bu durumun yol açtığı narsisistik yara güvensizlik duygularına neden olur, çocukta ya anne konumundaki nesne ile kaynaşma ya da tehditkâr ve istikrarsız olarak algılanan nesne dünyasından tümüyle geri çekilme arzularının doğmasına neden olur. Nesnelerin temsilinden böyle bir geri çekiliş, son derece keskin ve abartılı birtakım telafi edici özel temsiller geliştirilmesine yol açar. Böylelikle ortaya çıkan sağlam sınırlar belirlenimli bir cinsel kimliğin yeniden tesisine imkân verir, çünkü annenin istikrarsız mevcudiyeti ile çağrışımlı olan nesne dünyası artık saf dışı edilmiştir. Bu psikopatolojiyi tamamlayan son yapıtaş şiddettir" (122).

126) bu dönemler, anneden "erken" kopuşun yol açtığı kaygıları yeniden canlandırarak dış dünyayı tehditkâr bir mekân haline getirir.

"Muhafazakârlığın arifesi" olan bu dönemde, popüler sinema, "güçlü erkek" imgesinde istikrarı yeniden tesis eder, anneden kopuşun yol açtığı kayıp duygusunu telafi etmeye koyulur:

[B]enlik ile tehditkâr –çünkü istikrarsız– anneye dair nesne dünyası arasındaki ayrım yarat[ılır]... kahramanın üzerindeki kısıtlamaları temsil eden figürler ya reddedilir ya da alaşağı edilir. Lider, iradesinin zaferi üzerinde etkili olabilecek hiçbir kısıtlamaya tahammülü olmayan birisidir. O, bütün arzuların –özellikle anne tarafından– anında tatmin edildiği narsisistik bir döneme dönme isteğindeki muhafazakâr erkeği temsil eder. (Ryan ve Kellner: 123-4)

Erkek filmleri, eril kaygının yatıştırıldığı fantaziler sunar. Bu filmlerde erkekliğin ve eril şiddetin temsilindeki aşırılık, anneye/kadınla bağı koparma isteğinin gücüne işaret eder. Ryan ve Kellner'in de kaydettiği üzere, "bu şiddetin kaynağını dışı olana bağlanmanın doğurduğu kaygıda aramak gerekir" (346). Şiddete başvuran erkek, narsisist ve "aslında yarı yetişkin bir erkek bebektir" (347).

Yeşilçam erkek filmlerinde dünyanın farklı ve ortak temsil edilme biçimlerine dair çözümlemeyi, eril şiddetle babaerkil toplumsallaşma arasındaki bu ilişkiyi akılda tutarak yapmak gerekiyor. 70'lerin Yeşilçam erkek filmleri, eril ideolojiyi seslendirmeleyle ortak özellikler arz ederken, dönemin farklı popülist toplum tahayyüllerinin çekim alanına girmek suretiyle de farklılaşırlar. Bu ortaklık ve farklılığı, dönemin dört filmi, *Çaresizler*, *Kılıç Bey*, *Babanın Oğlu*, *Cemil* üzerinden göstermeye çalışacağım. Eril ideolojiyi sahneleyen bu dört filmin ilk ikisi dünyayı muhafazakâr popülist, diğer ikisi ise radikal popülist retorikten beslenen bir malzemeyle temsil eder.





ÇARESİZLER'İN BABA ARAYIŞI

Çaresizler filminde² takip edilen anlatı yapısı, filmin kurtarıcı erkek kahramanını toplumsal bağlarından ayırıp, iradesini öteki iradelerin üstüne yerleştirir. Erkekliğin metaforik idealleştirilmesine dayalı bu retorik-strateji, erkekliği yücelten aşırı temsillerle doludur. Kahramanı maddi gerçekliğin üzerine yerleştiren bu strateji, onu içinde bulunduğu toplumsal bağlamdan izole edip öteki erkeklerle benzemeyen imtiyazlı biri kılar.³

Kadir'e (Cüneyt Arkın) dair yüceltici, idealleştirici metaforik temsiller temel bir ayrımla işlerlik kazanır. Ayrım, kurtarıcı-kahramanı hem "kötülerin" hem de mazlumların dışına yerleştirir. Kadir mazlumlarıdır, onlardan biridir, *ama onlar gibi de değildir*. Yeraltı dünyasındadır, buraları iyi bilir, bu dünyanın mensupları gibi

2. *Çaresizler*, köyde, ağlayan çocuğunun gözleri önünde bir kadına tecavüz edilmesi ve kadının öldürülmesiyle başlar. Eve geldiğinde ağlayan oğlu Kadir'i ve karısının ağaca asılı bedenini gören Osman intikamını alır ve hapse düşer. Film, şehirde, Kadir adlı genç bir erkeğin hayatından kesitlerle devam eder. Kadir, gazino patronlarından ve kumarhane sahiplerinden haraç toplar. Çevresindeki mazlum insanlar tarafından çok sevilir, onlara yardım eder, onları korur ve onların yerine intikam alır. Osman, cezaevinden çıktıktan sonra Kadir'in haraç aldığı gazino patronu Rafet'in fedaisi olarak çalışmaya başlar ve Kadir'le karşı karşıya gelirler. Bunların birinde Osman, Kadir'in kolundaki üç beni görür ve onun oğlu olduğunu anlar. Film, bir fabrikada Osman, Kadir ve Kadir'in arkadaşı Hakkı'nın, Rafet ve adamlarıyla çatışarak ölmelerinin ardından şehrin üstüne doğan güneşle biter.

Yönetmen: Natuk Baytan. Senaryo: Nurettin Erişen. Oyuncular: Cüneyt Arkın, Ahmet Mekin, Perihan Savaş. Yapım Yılı: 1973. Cem Film.

3. Filmde, bu hiyerarşik yapıyı biçimsel olarak destekleyen yüceltme ve eril şiddeti meşrulaştırma stratejileri de vardır. Filmin birçok sahnesinde Kadir, Osman ve Hakkı alt açılı çekimlerle gösterilirler. Filmde yer alan dövüş sahneleri ve Kadir'in düşmanlarıyla ya da kurbanlarıyla karşı karşıya gelişleri de metaforik idealleştirmeyi desteklemektedir. Dövüş sahneleri nesnelleştirilir, doğallaştırılır ya da Kadir'in bakış açısından verilerek Kadir'le özdeşleşme sağlanır. Filmin sonlarında, fabrikadaki çatışma sahnesinde, öznel kamera yoluyla Kadir ve Osman'la özdeşleşme gerçekleştirilir.

güçlü ve zengindir, *ama bunlar gibi de değildir*. Her iki dünyadadır ama bir istisna olarak. Bu müstesna hal, ancak Kadir'le mazlum ve zalim diğerleri arasına sınır koymakla mümkün olur. Film, Kadir'i mazlumlara ve "kötülerle" her defasında ayırmak üzere yan yana getirir. Mazlumlardan onların hayır dualarını alan, minnettar olunan "mazlum" olarak, güçlülerden ise zulme, zenginliğe ve cinselliğe –kısaca kötülüğe– bulaşmayan "güçlü" olmak suretiyle ayrılır.

Benim gibi ol! Benim gibi olmal

Filmin başında, kamera garsonla birlikte, bir lokantada oturmakta olan Kadir'e yaklaşır. Kadir garson'a, "Karın nasıl" diye sorar. Garson "Sayende daha iyi Kadir abi, sağol! Allah razı olsun," diye yanıtlar. Lokantadan ayrılırken garsonla Kadir arasında şu diyalog geçer:

Kadir- Karına iyi bak.

Garson- Allah başımızdan eksik etmesin, Allah korusun Kadir abi.

Kadir- Bir ihtiyacın olursa söyle.

(Garsonun elinde tepsi vardır ve Kadir, tepsiye para bırakır)

Garson- Allah senden razı olsun Kadir abi.

Kadir ve mazlumlara arasına belirgin bir sınır koyan bu ve benzeri sahneler, Kadir'i, mazlumlara koruyan ve kollayan bir kahraman-kurtarıcı, mazlum-olmayan bir "mazlum" kimliğiyle, kısacası müstesna bir kimlikle donatır. Kadir'e duyulan hayranlık ve minnettarlık mazlumların olduğu her yerdedir; bütün mazlumlarca paylaşılır. Kadir'in yaşadığı mahalleden bir öğrenci de Kadir gibi olmak istediğini söylemektedir. Öğrencinin işittiği cevap Kadir'i yine müstesna bir yere yerleştirir: "Oku kardeşim. Memur ol, mimar ol. Sırtını devlete daya. Devlet peşinde olmasın. Bana özenme!" Kadir yasaların karşısında, dışındadır; ama aynı anda devletin gücünün erişemediği yerde düzeni sağlamaktadır. Diğer bir deyişle, Kadir'le öğrenci arasındaki diyalog, görünür düzlemde, Kadir'in yasadışılığını olumsuzlarken, arka planda başka bir şey söy-

ler: "Bana özen." Kadir, genç erkeklerin olmak istedikleri, onda kendilerini gördükleri ideal-imgedir.

Mazlum perspektifinden bakıldığında, varlığına şükredilen, onun gibi olma arzusu yaratan Kadir, mazlumların bütün sorunlarının aktarıldığı ve bunları çözen kurtarıcı-kahramandır. Filmde, intihar etmiş bir genç kızın görüntüsü, Kadir'in bakış açısından verilir. Seyirci, genç kızın niçin intihar ettiğini, Kadir'i, "Kadir'im, oğlum," sözleriyle karşılayan genç kızın annesinin ve mahalle sakinlerinin, olayı Kadir'e anlatmalarıyla öğrenir. Sorunların aktarıldığı kişinin Kadir oluşu ve bu sahnede başvurulmuş görüntü ekonomisi, Kadir'i sorunları çözecek ve düzeni sağlayacak muktedir erkek olarak konumlandırmıştır.

Kadir'in bu sahnelerde mazlumlardan ayrı, mazlumları iktidarsız ve biçare kılan maddi engellere takılmayan bir erkek olarak temsil edilmesi, metaforik bir üsluba işaret eder. Kadir, mazlumlarla aynı dertlerden mustarip olmayıp onların dertlerini çözen kişidir. Filmin retoriği Kadir ve mazlumlar arasında yatay değil, hiyerarşik bir ilişki kurmayı tercih eder.

Filmde başvurulmuş temsillerin metaforik karakterine işaret eden bir başka unsur, temsili bileşimdir.⁴ Kadir'e ait metaforik temsil ancak karşı-temsillerle mümkün olmaktadır. Kadir'in karşısına yok etmesi beklenen iki figür yerleştirilmiştir: Rafet ve Haluk. Kadir-olmayan bu iki figür, kahramanı, zenginlik ve cinsellikten arındırılmış saf bir kimlikle donatır. Kadir'in diğer güçlülerden farkı böyle işaretlenir: Olumsuzlanan zenginlik ve cinsellik, Rafet ve Haluk'a, zalim güçlülere aktarılır. Kadir, bunlardan muaf saf bir kimlikle ortaya çıkar.

Rafet⁵ ilk kez filmin başındaki lokanta sahnesinde Kadir'e karşı olarak konumlandırılır. Genç Kadir'in ilk kez görüntülediği bu

4. Ryan ve Kellner, kahramanı, kurtarıcı yaparak diğerlerinden ayıran metaforik idealleştirmenin, "tehditkâr görünen ya da nefret edilen bir şeyden kaçınmanın ya da bu şeyi yadsımanın yolu olarak belir[diğini]" ifade ederler (81).

5. Rafet, kaçakçılık yapan bir gazino patronudur. Ancak, filmin sonunda Kadir ve Osman onu bulmak için evine gittiklerinde Rafet'in yanında çalışan kişi onun fabrikada olduğunu söyler. Burada aşağıda tekrar döneceğimiz bir nok-

sahne, "kurtarıcı-kahraman ve diğerleri (kötüler ve mazlumlar)" ayrımının özeti gibidir. Lokantada rakı içen Kadir, kendisine para getiren Rafet ve fedaisine karşı umursamaz görünür. Parayı alır, ayağa kalkar ve ağzını sildiği peçeteyi Rafet'in fedaisinin cebine koyar. Kadir'in davranışları, Rafet ve adamını küçük düşürürken, paraya karşı umursamazlığı, tek bir elmadan ibaret mütevazı rakı sofrası ve bu sahnenin sonunda garsonla yaptığı konuşmayla Kadir, filmde tasavvur edilen toplumsal hiyerarşinin tepesine yerleştirilir.

Kadir-Haluk çatışması ise bu tür muhafazakâr filmlerin vazgeçilmez karşıtlıklarındandır. Hemen her zaman zengin ve züppe bu figürler, genç kızların ya intihar etmelerine ya da "kötü yola" düşmelerine neden olurlar. *Çaresizler*'de de böyledir: Haluk, genç kıza tecavüz ederek hamile bırakmış, intiharına sebep olmuştur! Ancak tecavüz metaforik bir anlatımla sahnelenmekte, Haluk'la genç kız arasında yaşananın tecavüz mü yoksa genç kızın da onay verdiği bir cinsel ilişki mi olduğu belirsiz bırakılmaktadır. Genç kızın ifadesiyle "kadın düşkünü, kız düşmanı Haluk", genç kıızı evlenme vaadiyle kandırmış, içkisine ilaç katarak onu "uyutmuş" ve "lekelemiştir." Cinsel arzuyu dışardan gelen baştan çıkarıcı bir figüre yansıtarak bir kandırılma öyküsü içinde sahneleyen film, böylelikle tecavüzü de, kadınların "sınırları aşmasıyla" ya da babaerkil top-

taya da dikkat çekmek gerekiyor. Yeşilçam'da bu dönemde çekilen erkek filmlerinin pek çoğunda filmin kahramanı, kurtarıcı peygamber haline gelişini fabrikada "kötü" adamlarla çatışarak sağlar (*Soğukkanlılar*, *Babalık*, *Kaderimiz*, *Cemil*, *Hınç*, *Ayrı Dünyalar*). Bu filmlerde "kötü" figürlerin karanlık işlerinin bir parçası haline getirilen ve bir intikam mekânı olan fabrika, birçok anlamın yoğunlaştığı bir metafor olarak düşünülebilir. Türkiye'nin kapitalistleşme sürecinde en altta kalanlar, ezilenler için eril fantaziler sunan bu filmlerde fabrikanın ve fabrika imgesinde yoğunlaşan başka bir dizi tehdit ve korkunun alt edilişine tanık oluruz. Bu filmlerde kahramanlar, fabrikadaki her tür aracı bir öldürme aracına, ölüm makinasına dönüştürürler. Kaynar kazanlar, çimento makineleri, vinçler, demir bloklar silah haline getirilir. Rafet ve diğerlerinin Kadir-Osman-Hakkı tarafından bir fabrikada öldürülmeleri, eril şiddet yoluyla fabrikanın bir parçasını oluşturduğu kent hayatının tehditkârlığını alt ederken, aynı zamanda fabrika ve onda yoğunlaşmış diğer toplumsal unsurlar üzerinde güç sahibi olma arzusunu da dile getirdiği iddia edilebilir.

lumsallaşmaya yönelik bu türden başka tehditlerle ilişkilendirmiş, bunları akla getirmiştir. Bu noktada, bütün bu tehditleri bertaraf ederek sınırları yeniden tesis edecek bir erkek-kurtarıcıya ihtiyaç doğmuştur. Kadir, Haluk'u öldürerek, Haluk'la temsil olunan her şeyi, muhafazakâr ahlaki algının tehdit olarak gördüğü her şeyi ortadan kaldırmış olur.

"Hünerin iyi, Hakkı!"

Çaresizler'i, erkekliğin metaforik temsillerle anlatıldığı muhafazakâr popülist bir film yapan, sadece Kadir'in saf, her tür engelden ve maddi bağlantıdan muaf bir kimlikle donatılmış olması değil, aynı zamanda filmde tasavvur edilen dünyanın, kadınların dışarıda bıraktığı, erkekler arası bir dünya olmasıdır. Kadir'in, sevgilisi Fatma'nın (Perihan Savaş) ölümünün ardından babasına (Ahmet Mekekin) kavuşabilmesi, arzulanan erkekliğin kadın/anneye dair şeylerden arınmakla mümkün olabileceğini ima eden muhafazakâr temayı karşımıza çıkarır. Ryan ve Kellner'in homososyallikle ilişkilendirdikleri bu durum, "eril iktidar için vazgeçilmez olan erkekler arası bağı" (42) hatırlatır. Filmde kadınlar edilgen ve bağımlı temsil edilirler; ya tecavüze uğrar, ya öldürülür ya da tecavüze uğrayıp intihar ederler. Kadir'in annesi tecavüze uğramış ve öldürülmüştür. Kadir'in sevgilisi Fatma da Rafet'in adamları tarafından öldürülür. Keza, Haluk'un "tecavüz ettiği" genç kız intihar eder. Kısaca *Çaresizler*'in kadınları yalnız ve korunmaya muhtaçtır.

Çaresizler'deki bu kadın ve erkek temsillerini filmin ilk sahnesiyle bir arada düşünmek gerekiyor. Anne ve çocuğun evreni, güneşin ve yeşilliğin doldurduğu huzurlu ve mutlu köy ortamı, birilerinin istilasına uğrayarak dağıtılır. Annenin tecavüze uğradığı sahnenin hemen ardından çerçeveyi ağlayan çocuğun görüntüsü kaplar. Bu "ilksel sahne" çocuğun bakışına/bakışıyla sunulur. Kadir açısından yokluğun ilk ortaya çıkışı, ilksel kaybın (anne) temsili olmasıyla bu sahne, kültüre giriş sahnesi olarak düşünülmelidir. Kadının, eve baskın yapan *birilerince* tecavüz edilip öldürülmesine da-



yalı bu "ilksel senaryo", farklılığın, cinsiyet seçiminin ve cinselliğin ortaya çıkışıyla bağlantılıdır. Kültüre girişi anlatan/başlatan bu travmanın, bir geçmiş kurgusu içinde geriye dönük olarak sahnelenmesi *Kılıç Bey*'de de tekrar eder. Kültürü başlatan, benliğin ilksel kuruluşuna işaret eden bu sahne, *Çaresizler*'in başlangıç sahnesidir. Bu üst üste biniş ya da çakışma, filmin bir travmanın sahnelenmesiyle açılışı, bir diğer deyişle ilk kaybın/travmanın anlamlandırıldığı sahne, erkek filmlerinde, seyircinin filmin içine alındığı, filme çağrıldığı yerdir. Erkek filmleri, her defasında bu "ilksel senaryoyu" yeniden sahneler. Annenin tecavüz edilip öldürüldüğü filmin açılış sahnesi, babanın intikam alışıyla, bir diğer deyişle, babanın gücünün ve şiddetinin onaylanmasıyla biter. Bu sahne başından sonuna şunu anlatır: Çocuk, çocuğun bakışından seyirci, farklılığı ve ilksel kaybı, diğer bir deyişle, annenin kaybını kabullenmek yerine, anneden kopuşunu dışarıdan gerçekleştiren bir istilaya (tecavüz) bağlar. Çocuk, kendisini anneden koparanın baba olduğuyula yüzleşmek yerine kopuşun sorumluluğunu dışarıdan gelen birilerine mal ettiğinde, bu birilerinin istilası olmasaydı aslında mukadder olan anneyle kopuşun da hiç gerçekleşmeyeceğine dair bir durumun hayaline yakalanmış olur. Babanın intikamı da, bu hayale yakalanma halini tamamlar. Anneden koparan baba değil başkalarıdır. Üstelik baba, bu birilerini/engeli ortadan kaldırarak annenin kaybının telafi edilebileceğini göstermiştir. Sonuçta, Baba'nın düzeni sağlanmıştır, küçük bir eksikle de olsa: Çocuk, babayla çatışmaksızın Baba'nın düzenine dahil olmuştur. Üstelik, anneden kopuşun mukadder olmadığı bir durumun hayaline yakalanmış olarak.

Bu "ilksel senaryo", erkeklik ve kadınlığa, bunlar arasındaki ilişkiye dair muhafazakâr tahayyülün temellerini de koymuş olur. Erkeklik ve kadınlık, ya farklılıktan arındırılmış anne-çocuk ilişkisi olarak ya da farklılığın had safhada kristalize olduğu kendinde kategoriler olarak kurulur. Bir kez böyle kurulduğunda, bu saf kategorileri ihlal eden unsurlar yok edilecektir: İhlal eden kadın tecavüze uğrar; ihlal eden, aşırı cinsellikle donatılmış erkek ise ortadan kaldırılır. Cinselliği, kadın ve erkek arasındaki farklılığı silmeye yemin etmiş, bu farklılığı ortadan kaldırmanın peşinde koşan erkek

filmlerinin kahramanları, cinsellik gerçeğinden sürekli anne-çocuk ilişkisine kaçır. *Çaresizler*'deki bir sahne bu kaçışı pek güzel anlatmaktadır. Kadir'i pusuya düşürmek üzere "kötüler" tarafından tutulmuş bir fahişe –altmetinde Kadir'i baştan çıkaracak arzu diyelim– onu evine davet eder. Birlikte rakı içerlerken Kadir birden evin kapısı kapalı odasına yönelir ve kapıyı açar; içerde sedirde yaşlı bir kadın küçük bir çocuğu ayağında sallayarak uyutmaktadır. Kadir, bir an için belirsizlik yaratan arzudan, fantastik bir biçimde karşımıza çıkarılan anne-çocuk ilişkisinin sahnesine kaçır. Kadına çocuğu için para bırakıp gitmeye koyulan Kadir, kadının itirafıyla "kötülerin" planını da öğrenmiştir. Böylece Kadir, "pürüzden" kurtulup saf eril kimliğine (yeniden) kavuşmuştur; bu saf kimlik arzuna hep eşlik eden temel sahneye, farklılığın ve belirsizliğin olmadığı anne-çocuk ilişkisinin sahnesine kaçarak, "geri dönerek" elbet.

Bu muhafazakâr tahayyülün temel taşlarından bir diğeri de kadının düşmanlığı, kadın korkusudur. Film boyunca erkekler arasında görülen güçlü homososyallik, bu korkuyu tersinden onaylamaktadır. Kadir-Hakkı ve Osman-Müslim arasındaki ilişki bu homososyal bağı pek güzel sahneler.⁶ Hakkı, Kadir'e karşı saygılı ve hürmetkârdır. Aralarındaki, daha "güçlü" olanın saygı gördüğü, ötekini ise hep güçlü olanın onayına ihtiyaç duyduğu bir ilişkidir. Hakkı'nın çalıştığı kumarhanede kavga çıkar, Kadir ve Hakkı adamları birlikte döverler. Kavganın sonunda Hakkı, Kadir'den iyi dövüştüğüne dair onay alır: "Hünerin iyi, Hakkı!"

Ancak film başka bir yerde, bu metaforik erkeklik temsilinin dayandığı metonimik bağlantıyı da "sürçerek" ifşa eder. Erkek olmakla birlikte Müslim, Osman'ın karşısında adeta "kadınsı" özel-

6. Filmin birçok sahnesi tek başına uzaklaşan Kadir'in ardından hayranlık ya da şaşkınlıkla bakakalan erkeklerin çekimleriyle biter. Lokanta sahnesinde, konuşmaları bittikten sonra giden Kadir'in ardından bakan garson, yine lokanta sahnesinde Râfet ve fedaisini masada bırakıp giden Kadir'in ardından bakan fedai, kumarhane sahnesinde Hakkı'yla konuşmaları bittikten sonra giden Kadir'in ardından bakan Hakkı gösterilir. Kimi sahnelerde, giden Kadir'in ardından Osman'ın hayranlık dolu sözleri duyulur: "Yiğit delikanlı", "sağlam delikanlı" gibi. Kadir, hayranlık uyandıran "güçlü erkektir".

liklerle donatılmıştır. Cezaevinden çıkan Osman'ı karşılayan Müslim, onu evinde sakin bir hayat yaşamaya ikna etmeye çalışır. Buna karşılık Osman valizini işaret ederek şöyle der: "Yatmaya gelirim gece, al şunu bir yere uğrayacağım." Aralarındaki, bir itaat ve iktidar ilişkisidir. Aynı evde yaşayan Osman ve Müslim'in eviçi yaşamlarını gösteren bir sahne de bu durumu onaylar: Osman, sedirde bağdaş kurmuş tesbih çekerken, Müslim sofrayı hazırlamaktadır. Metaforik erkek ideali, bir sürçmeyle karşı karşıyadır. Osman ve Müslim arasındaki ilişki, metaforik erkek idealinin hâlâ kadının konumuna bağlı, ilişkiyel ve farklılığa dayalı olduğunu gösterir. Muhafazakâr eril ideolojinin tek, evrensel, bağlam-dışı olarak temsil ettiğı metaforik erkekliğin "öteki"ne bağımlılığı ve inşa edilmiş olduğı açığa çıkmıştır. Kısacası, Osman'ın "güçlü erkek" olarak konumlanmasını sağlayan, Müslim'in "kadınsı" özelliklerle donatılmış olmasıdır. Osman, ancak Müslim'le arasındaki *farklılıkla*, "doğal", "saf", "hakiki" bir erkek kimliği kazanmaktadır, erkek olmaktadır.





**Mazlumların Kadir'e, Kadir'in de
bir babaya ihtiyacı var.**

Çaresizler'in dünyası, belirsizliğin ve güvensizliğin, "namus düşmanlarının" ve şiddetin kol gezdiği bir yerdir. Bu dünyanın sebep olduğu kaygılar ise ancak eril şiddet yoluyla yatıştırılır. Filmde toplumsal sorunların çözümünde şiddet, yasal ve meşru araçların mahrum olduğu bir etkinlik ile işlemektedir. Ancak eril şiddetin film metnindeki statüsü toplumsal sorunların haline yarayan bir enstrüman olmakla sınırlı değildir. Eril şiddet, benlik ve dışarı arasındaki sınırların çizilmesinde de işbaşındadır.

Güçlü ve muktedir Kadir'in toplumsal meseleleri eril şiddet vasıtasıyla halledişini anlatan hikâyeye başka bir hikâyeye eşlik eder. Bu ikinci hikâyede, Kadir'in erkekliği babasının bakışıyla onaylanır. Bir erkek olma hikâyesidir bu. Kadir'in Osman'la ilk karşılaşması, Haluk'u dövdüğü sahnede, yani bir erkeklik gösterisi esnasında gerçekleşir. Osman, kendisine gençliğini hatırlatan Kadir için, gıyabında "yiğit delikanlı" gibi yüceltici sözler söyler. Kadir, Haluk'u öldürdükten sonra cesedi Osman'a götürür ve ayaklarının önüne atar. Osman, Kadir'in yaptıklarını onaylayabilecek bakışın sahibidir. Baba, oğulun şiddetini onaylayarak onun eril bir kimlik kazanması sağlar.

Osman'ın Kadir'in karşısına Rafet'in fedaisi olarak çıkmasıyla, baba-oğul arasında bir zıtlık, bir çatışma yaratılmış gibidir. Kadir'in perspektifinden, engel gibi konumlanan Osman'ın gücüyle mücadele etmek gereklidir. Ama biz, seyirci, Osman'ın en başından Kadir'in babası olduğunu biliriz, dolayısıyla kötü olamayacağını da. Bize Osman'ın perspektifini sunan film, sonunda Kadir'inkini de bu perspektife kaydırır. Babayla oğul arasında çatışma hiçbir zaman gerçekleşmez. Daha doğrusu çatışma, baba-oğul arasına asla yerleştirilemez, bundan sürekli kaçılır. Anlaşılır ki baba-oğul arasındaki "yanlış çatışma" kötülerin bir oyunudur.⁷

Ahlakçı düşmanlık: Hem dikizlerim hem baskın yaparım

Kadir, şiddet yoluyla mesele çözme işini ilk kez, tecavüze uğrayan mahallelisi genç kızın intikamını aldığı anda gerçekleştirir. "Mahallenin namusunu korumanın", geleneksel olarak onaylandığı malum. Film bu işi Kadir'e havale ederek onun kahraman-kurtarıcı kimliğini pekiştirir. Kadir, genç kıza tecavüz ettiği söylenen Haluk'u bir gazonada bulur. Haluk'un boğazını sıkarak öldürmek üzereyken Rafet ve Osman araya girer. Kadir'le Osman'ın ilk karşılaşması da bu sahnede gerçekleşmiş olur. Rafet ve Osman'ın araya girişiyle Haluk'un öldürülmesi engellenmiş olur. Bu ertelemeye iki sebeple ihtiyaç vardır. Haluk, ilerki sahnelerde Kadir'i öldürme

7. *Çaresizler*'deki bu baba-oğul ilişkisi, Jale Parla'nın *Babalar ve Oğulları* adlı kitabında Tanzimat romanıyla ilişkili olarak yaptığı tesbitleri hatırlatıyor. Parla'nın ilk Türk romanlarını "yetim metinler" olarak nitelendirdiğini ifade eden Gürbilek, baba-oğul arasındaki çatışmadan sürekli kaçışı şöyle açıklıyor: "Tanzimat romancıları erken yaşta boşluğu kapatmak zorunda olan, siyasi vasisini kaybetmiş bir kültürün acil vasi gereksinimini giderebilmek için çocuk yaşta vesa yet üstlenmek zorunda kalmış otoriter çocuklardır. Yapıtlarındaki otoriter ses tonu da, kurumsal otorite zaafının doğurduğu bu yetimlik duygusundan arınma, bu kaygan ve korunmasız zeminden bir an önce kurtulma çabasını yansıtır. Parla'ya göre Türk romanı bir baba-oğul çatışmasından çok, yetim çocukların baba arayışı üzerine yükselmiştir" (2000: 90-1).



planıyla karşımıza çıkarılacak ve bir başka genç kızla birlikte götürülünerek⁸ "kötülüğü" şüpheye mahal kalmayacak biçimde tes-cil edilecektir. Böylece Haluk'un, Kadir tarafından öldürülmesinin meşrulaştırılması tamamlanmış olacaktır.

Film, Kadir ve Haluk'u ikinci kez karşı karşıya getirdiğinde, Haluk bir arabanın içinde genç bir kızla sevişmektedir. Haluk, bir kez daha babaerkil değerlere yönelik saf bir tehdit olarak karşımızdadır. Bu saf tehdit olma hali, Haluk'u şiddet yoluyla ortadan kaldırma arzusunu güçlendirir. Böylece, Haluk'un geçmişte öldürülmesinin önüne geçilmesi olumsuzlanmış ve Kadir'in şiddete başvurması onaylanmıştır. Bu sahnede, filmin ahlaki bakış açısını da ele veren tekinsiz bir *fazlalık* vardır. Sahne Kadir'in bakışından verilmektedir: Kadir, içinde Haluk ve genç kızın olduğu arabaya, fark ettirmeden arkadan yaklaşır. Böylelikle, hem bir baskın hissi yaratılmış olur hem de arabada olan biten her neyse şüpheli, sınırların dışında bir şey kılınmış olur. Kadir, arabaya yaklaştıkça içerdekilerin görüntüsü netleşir: Haluk genç kızla sevişmektedir. Bu kurgusuyla sahne tuhaf bir belirsizliğe oynamaktadır. Baskın ve dikizleme iç içe geçmiştir. Sınırları ihlal etmiş olanları cezalandırmaya gelen Kadir, erkekliğinin keyfini çıkarmayı, dikizlemeyi de ihmal etmez. Benzer türden bir *fazlalık*, filmin başında Kadir'in haraç topladığı mekânların gösteriminde de işbaşındadır. Bir geneleve baskın yapan Kadir, bu baskının anlamını bozan bir şarkının, bir kadın sesinin eşliğinde adeta bu mekânın cazibesine çekilir; bu mekâna çağrılır. Pek tabii Kadir'le birlikte biz-seyirci de: "Lambaya püf de, ah deme oh de." Erkek filmlerinde baskınla dile gelen bastırma, hep bu *fazlalıkla*, dikizleme ve büyülenmeyle birlikte işler.

Genç kızla Haluk'un arabada, sınırları ihlal ettiklerinin ima edildiği sahneye geri dönecek olursak, bu sahnenin bir başına dü-

8. *Kardeşim*, *Liseli Kızlar* gibi filmlerde de benzer tekrar yapısı söz konusudur. *Kardeşim*'de *Çaresizler*'deki gibi intikam sahnesi "namus düşmanı"nın bir başka genç kızla birlikte olduğu anda gerçekleşir. *Liseli Kızlar* filmi ise başladığı gibi biter. Filmin tanıttığı üç genç kızla filmin sonunda yer alan farklı genç kızın görüntüleri birbirine geçer. Bütün bunlar, muhafazakârlığın tekrarcı ve değişmez dünya görüşüyle ilişkilidir.



şünülemeyeceğini söyleyeceğim. Haluk'un daha önce bir genç kıza tecavüz etmiş olması, bu sahnenin anlamlandırılmasında işbaşındadır. Kadir'in baskını olmasa, arabadaki genç kızın da Haluk'un tecavüzüne uğrayacağını düşündürmektedir. Böylelikle, tecavüz metaforik bir temsille anlatılmış olur.⁹ Genç bir kızın bir arabanın arka koltuğunda bir erkekle sevişmesi, yani muhafazakâr ahlakın sınırlarını aşması tecavüzle eşitlenmiş olur. Dolayısıyla esas mesele, kadınların sınırları aşmasına tahammül edememekle ilgilidir.

Filmin bu sahnesinde Kadir, arabanın içinde bulunan Haluk'a silahını doğrultur ve genç kıza geri çekilmesini söyler. Ancak genç



9. *Hınç, Ana Ocağı, Liseli Kızlar, Kardeşim* gibi filmlerde de tecavüzün metaforik temsili tercih edilir. Genç kızlar, sınırları birer birer aşmalarının sonucunda tecavüze uğrarlar. Her durumda babaerkil toplumsallaşmanın sınırlarının ihlalinin anlatan (evlilik dışı cinsel ilişki, kadının cinsel bağımsızlığı gibi) bu "tecavüz" öyküleri, aynı zamanda bu sınırları her defasında yeniden çizer. Bu tür filmlerdeki yasakçı anlayış, bir bastırma sonucu ortaya çıkmaktadır. *Çaresizler*'deki dikizleme ve baskın sahnesi, bir tecavüzden çok bastırılan şeyi, cinselliği gösterir; dikizleme arzusu, muhalefet edilen şeyin bir büyülenmeye yol açtığı düşüncesini de açığa vurur. Nitekim 1970'li yıllar boyunca, bu tür erkek filmlerinde bastırılan cinsellik, yine aynı yönetmenler tarafından çekilen seks filmlerinde pornografik aşırılıklar olarak karşımıza çıkmıştır. Ryan ve Kellner'ın da ifade ettikleri gibi, bu biraradalığı, "cinselliğe tutkun olmasına rağmen onu suçluluktan ve günahattan ayrı düşünemeyen bir kültürün belirtileri olarak yorumlamak gerekir,"

kızın "Yalvarırım, bağışlayın onu," sözleriyle duraklar. Tam bu anda Haluk, Kadir'e ateş eder ve onu yaralar. Kadir'in sınırları aşan genç kız yüzünden yaralanması bir kez daha sınırları tesis etmenin tek yolunun eril şiddete başvurmaktan geçtiğini göstermiş olur. Kadir'in Haluk'u öldürmesiyle biten bu sahneyi, çerçeveyi kaplayan Türk bayrağının önünde Hakkı'yı profilden gösteren yakın çekim izler.¹⁰ Ardından genel çekimle, Hakkı ve bir grup erkek karate yaparken gösterilir. Hakkı'nın sağında ve solunda iki küçük kız yer almaktadır. Bu iki küçük kızın, intihar eden genç kız ve bir önceki sahnede arabada Haluk'la beraber olan genç kızın karşısı olarak konumlandığını düşünmek mümkündür. Bu iki küçük kız, sınırları ihlal edilmemiş ve kontrol altında tutulan bir kadınlık hali olarak karşımızda gibidir. Kadir'in düzeni sağladığı, Haluk'u öldürerek babaerkil toplumsallaşmaya yönelik tehditleri bertaraf ettiği sahneyi, bir karate salonunun görüntülendiği sahnenin takip etmesi bir düzen arzusunu açığa çıkarır. Bir metafor olarak karate salonu, dış dünyanın tehditkârlığına ya da modern kent hayatının belirsizliğine karşı "düzeni" anlatmaktadır.

Muhafazakârlığın Dünyası

Çaresizler'de dünya, toplumsal hayat, hiç kimsenin güvenilir olmadığı, hayatta kalmak için şiddetin gerekli olduğu bir dünyadır. Film, köyde annenin tecavüz edilip öldürülmesi ve babanın intikamıyla başlar. Ve şehirde baba-oğulun bir fabrikada bütün kötülerini öldürmeleriyle biter. Bu başlangıç ve son, yeniden inşa edilebilir, dönüştürülebilir bir dünya yerine güçlü olanın ayakta kalabildiği, tekinsiz ve tehlikeli bir dünyayı resmeder.

ve "cinsellik günlük yaşama daha sağlıklı biçimlerde katılabilse (...) bu türden ahlakçı düşmanlıklar büyük olasılıkla böylesine körüklenemeyecektir" (298).

10. Öldürme eyleminin, yani "savaşın kazanılmasının" hemen ardından çerçeveyi Türk bayrağının kaplaması sınırların yeniden tesis edilmiş olduğunu gösterir. Türk bayrağı önünde duran savaşçı erkeğin, Türkiye'de muhafazakâr estiğinin sıkça başvurduğu bir figür olduğu malum.



Şehir, bu güvensizlik ve tekinsizliğin esas mekânıdır. Kent, bütün bir film boyunca "tehditkâr" mekânlarına indirgenerek temsil edilir; neredeyse gazino, kumarhane, yoksulluk ve mutsuzluğun kol gezdiği kenar mahalle ile bir üretim mekânı olmaktan ziyade tuhaf ve tehditkâr bir yer olarak temsil edilen fabrikadan¹¹ ibarettir. Şehri heterojen kılan her türden unsurun üzeri çizilmiş, filmin kent tahayyülünün dışına atılmıştır.

Filmde suç meselesinin ele alınış biçimi de muhafazakârlığın nasıl bir dünya tahayyül ettiğine işaret etmektedir. Şiddet yoluyla sınırları tesis eden Kadir muktedirken, yasayı temsil eden polis her defasında yetersiz ve iktidarsızdır. Film boyunca iki kez, karakolda, genç bir polisle amiri arasında geçen diyalog gösterilir. Arkası dönük genç polis, amiriyle suçluları neden yakalayamadıkları hakkında konuşmaktadır. Suçluların yakalanması için güçlü delilin şart olduğunu söyleyen amir, adeta yasal otoritenin yetersizliğini itiraf etmekte, bu itiraf üzerinden de Kadir'in şiddeti onaylanmaktadır. *Çaresizler*'in Kadir'i, yasanın bıraktığı boşluğu hızla dolduran geleneksel bir kabadayı gibidir. İntihar eden genç kızın intikamını aldığı mahallenin namusunu da kurtarmış olur. Gazinolardan, kumarhanelerden haraç toplar, polisle başı her zaman derttedir.

Çaresizler'de resmedilen bu tekinsiz ve tehditkâr dünya, "güvenlik sağlayan bir nesneyle kaynaşma" ve gündelik hayatın maddi engellerinden kopma arzusunu doğurur (Ryan ve Kellner: 126). Kahramanla narsisistik kaynaşma yoluyla tatmin edilen bu arzu, gündelik, sıradan meselelerin sıradışı biçimlerle temsil edilmesine, diğer bir deyişle, toplumsal hayatın metonimik değil, metaforik temsillerle tarif edilmesine yol açar.

11. Sınıfsal, iktidara öfke duyan, eşitsizliğe karşı duran hiçbir temsilin bulunmadığı *Çaresizler*'de fabrika, içerisinde işçilerin olduğu, grev gibi kent hayatına özgü eylemlerin gerçekleştiği bir yer değil, içindeki her türlü nesnenin, makinanın silaha dönüştüğü ve bu yolla güç isteminin tatmin edildiği bir metafordur.

Erkek olmak istiyorum ama...

Çaresizler gibi filmlerde bu her tür engelden ve bağımlılıktan muaf metaforik erkeklik kurgusu, ancak metonimik bağlantıların bastırılmasıyla mümkün hale gelir. Diğer bir deyişle, metaforik temsiller yoluyla gerçekleşen her kapanma durumunda, bu kapanmayı bozan metonimik bağlantılar da işbaşındadır. *Çaresizler*'in metaforik erkeklik temsillerinin ardında da bu türden metonimik bağlantıların bastırılması yatar. Bastırılmaya çalışılan, eril cinsel kimliğin belirsizliğinden ya da istikrarsızlığından duyulan temel bir kaygıdır. Bütün film boyunca metaforik erkeklik temsilleriyle giderilmeye çalışılan bu kaygı, filmin bir sahnesinde bütün çıplaklığıyla karşımıza dikilir; kaygıyı giderme çabasının başarısızlığını da göstererek.



Sahne, Kadir ve sevgilisi Fatma'yı bir arada gösterir. Film boyunca, Fatma'nın dünyasıyla Kadir'in dünyası, kadının ve erkeğin dünyası, bütünüyle birbirinden ayrıdır. Bu iki dünyanın birbirinden koparılması, kadını pasif, edilgen ve erkeğin bir tür uzantısı olarak tanımlar. Kadının varlığından bağımsız erkeği ise egemen, muktedir, kendine güvenli kılan bu dünya, Kadir'in Fatma'ya muhtaçlığını gösteren bir sahnede darmadağın olacaktır. Kadir, yaralı olarak Fatma'nın evinin önündedir; çaresiz ve edilgen bir biçimde. Evin



önünde bir "çocuk" gibi Fatma'yı beklemektedir. Fatma gelir ve Kadir'le evin kapısından içeri girerken Kadir'in çaresizliği, üst açılı kamera konumuyla da anlatılır. Filmin metaforik erkeklik temsillerinin kapatmaya çalıştığı metonimik bağlantı, burada açığa çıkar. Kadir, Fatma'dan bir bıçak getirmesini isteyerek bedenindeki kurşunu çıkarmak üzere ayna karşısına geçer. Görüntü ikiye bölünmüştür: Kadın ve erkek. Çerçeve de solda, aynada, Fatma'nın Kadir'e bakışı sağda ise Kadir'in kurşunu çıkarışı yer alır. Bu sahneye temsil olunan "güçlü erkek" imgesi, zayıf ve eksik olarak tanımlanan kadının bakışının sağladığı onayla mümkün olur. Eril kimliğin kadının bakışına bağımlılığı bütün çıplaklığıyla ortadadır. Fatma, vücudundaki kurşunu çıkaran Kadir'i yatağa yatırır. Kadir, bir sonraki sahnede aynadaki görüntüsüyle, sahip olmak istediği erkek imgesiyle karşımızdadır. Erkekliğin onaylanmasının kadının bakışı/onayıyla mümkün oluşu, metaforik erkeklik temsiliinin dayandığı zeminin oynaklığını ortaya çıkarır; kuşkusuz bu zeminin oynaklığından duyulan kaygıyı da. Kadir'in bedenindeki kurşunu ayna karşısında ve Fatma'nın bakışına sunarak çıkarması tek bir şeyi göstermektedir. (Güçlü) erkeklik (zayıf) kadının bakışıyla mümkündür. Hiçbir sözün yer almadığı kurşun çıkarma sahnesinin gizli, bütün bir film boyunca bastırılan sesi şudur aslında: "Bir erkek olmak *istiyorum* ama bunun için bir kadının bakışına ihtiyacım var." Bu sesin giderilmeye çalışılan kaygının sesi olduğuna da şüphe yok. Bir sürçme olarak bu sahne, Kadir'in Fatma'yla, erkekliğin kadınlıkla ilişkiselliğini "ağzından kaçırmış" olur.¹²

12. Filmin bu sahnesinin, Kadir'in Haluk'u öldürdüğü sahnenin ardından gelmesi önemlidir. Haluk'un arabasındaki genç kızla Fatma arasındaki karşıtlığın vurgulanmasına yardımcı olur. Arabadaki genç kız, bağımsız kadın cinselliğinden duyulan eril korkuya ait bir figürdür; Kadir'in yaralanmasına ya da "narsisistik yara" almasına neden olur. Fatma ise şefkat dolu itaatkâr kadına duyulan özleme ait bir figür olarak bu yaranın onarılmasını sağlar.



Köy(d)e Tecavüz Fabrikada(n) İntikam

Muhafazakâr popülist bir film olarak değerlendirilebilecek *Çaresizler*'in eril fantazisini, *kutsal mazlumluk* söyleminin bileşenleriyle bir arada düşünmek gerek. Bu söylemin ilk bileşeni, *Çaresizler* benzeri muhafazakâr popülist filmlerde sık sık karşımıza çıkan yetimlik mefhumudur. Babaerkil toplumsallaşmanın erkeklik kurgusuyla da ilişkili olarak düşünülebilecek bu öğe, kendini güçsüz, zayıf, çaresiz hisseden bir toplumun güce ve denetime duyduğu gereksinimle alakalıdır. *Çaresizler*'de de görüldüğü üzere, bu iki kategori, yetim çocuk ve güce ihtiyaç duyan toplum, farklı yerlerden aynı hikâyeyi anlatır. Yetim büyüyen Kadir'in babasına kavuştuğu an, toplumun da "kötülerden" temizlenmesinin gerçekleştiği andır. İki hikâyenin birbirine koştur bir biçimde anlatımı, toplumsal sorunlardan kaynaklanan mağduriyet ya da mazlumlukun sebeplerini ve çözümünü gerçek insan etkinliğine bağlamak yerine, babanın varlığında ya da yokluğunda keşfeder. Hem yetimliğe son verecek hem de toplumun meselelerini halledecek olan güçlü bir babadır. Hem yetimlikten kurtulmak, diğer bir deyişle yetişkin-erkek olmak, hem de mazlumlukla son vermek, babayla ya da iktidarla çatışmakla değil, babanın ya da iktidarın ihsanıyla mümkün olur.

Çaresizler'in metaforik erkeklik temsilleri doğallaştırılmış eril şiddeti ve kurucu hikâyesi baba-oğul meseli, eril kimliğe dair kaygıyla birlikte yoğun bir şefkat gereksinimini de anlatır. 70'ler Türkiye'si düşünüldüğünde bu gereksinimin ve güvensizlik duygusunun temel bir sebebi var gibidir: 60'larla birlikte başlayan toplumsal hareketlenmeye bağlı olarak geçmişin istikrarlı nesnelerden oluşan dünyasının ve bu dünyaya eşlik eden temsil sisteminin hasar görmesi ve bunun yerine alternatif bir temsil sisteminin oluşturulmasındaki başarısızlık.

Bu başarısızlığa bir cevap gibi okunabilecek *Çaresizler*'i *kutsal mazlumluk* söylemiyle buluşturan bir başka öğe ise, bütünüyle masum, yetim-mazlum erkeğin haksızlıklarla dolu bir geçmişten geldiği fikridir. Filmin köyde başlayan ve şehirde devam eden, kö-



tülerle ve kötülüklerle dolu bir dünya tahayyülü vardır. Bu dünya, filmin açılış sahnesinde gösterildiği üzere, temel bir haksızlıkla, kötülerin istilasıyla başlamıştır. Bu istila, Kadir'i annesinden ve köyden koparmıştır. En başa, başlangıca kötülüğün istilasını yerleştiren bu kurgu, *kutsal mazlumluğun* "bir zavallı küçük ben" halini sahneler.

Kutsal mazlumluk söyleminin bir başka ögesi, acı çeken bedenin estetizasyonudur. Bu estetizasyonun bir örneği, Kadir'in üstü çıplak vaziyette bedenindeki kurşunu çıkarışının gösterildiği sahnede, "öznenin kendi çileli serüvenini, acı çeken bedenini sevişindeki *mazoşizan-narsizan* ögeyi" (Açıkel: 182-3) anlatırcasına karışımızdır. Filmin başında annesinin Kadir'in gözleri önünde öldürülmesi ve ağlayan çocuk Kadir'in uzun uzun gösterilmesi de bu "çileli serüveni" ve "acı çeken bedeni" sevmenin örnekleri olarak okunabilir.

Toparlarsak, *Çaresizler*'de modern hayatın sebep olduğu toplumsal meselelerin ve kolektif kaygıların giderilme biçimlerinde seslendirilen, şiddet, intikam, güç ve otorite arzusudur. *Çaresizler*'in yetim Kadir'inin güç ve otoriteyle donatılmış olması, apaçık gösterir ki, mazlumluk söylemi potansiyel güç söylemidir. *Çaresizler* gibi filmleri *kutsal mazlumluk* söylemini besleyen eril fantaziler olarak düşünmemizi sağlayan, bu filmlerin kurduğu dünya içine giren unsurlar ve bunların bir araya getiriliş tarzıdır. Bu filmler, anlatıyı harekete geçiren ve çatışmayı kuran temel bir kaygının tarif ve giderilme biçimiyle muhafazakârlaşır: Benlik düzeyinde eril cinsel kimlikle, toplumsal düzeyde ise istikrarsızlıkla ilişkili kaygılar, dışarıya, kötülere aktarılıp "dış engeller" olarak tarif edilir; bu kaygıların giderilmesinin yolu da, bu engellerin şiddet yoluyla ortadan kaldırılmasından geçer. Film, köyle (anne) ilişkilendirilen bir kayıp ya da travmayla başlarken, fabrika figüründe ifadesini bulan, kapitalizm ve modernleşmeyle ilgili bir dizi korkunun, güç ve şiddet (baba) yoluyla giderilmesiyle biter. Basitçe söylersek film, köy(d)e tecavüzle başlayıp fabrikada(n) intikamla biter.



CEZA VEREN VE HAD BİLDİREN BABA: KILIÇ BEY

Çaresizler'in Kadir'i gibi Kılıç Bey imgesinde de, modernlik durumunun yarattığı akışkanlığı ve istikrarsızlığı, modernlik durumuna bütünüyle karşı çıkmadan kontrol altında tutabilecek bir otorite arzusu cisimleşmektedir. Modernlikten, modernliğin sebep olduğu belirsizlikten, mesela şehirden ve şehirde kadının özgürleşmesinden rahatsız ancak hâlâ modernliğin içindeki bir figür olarak Kılıç Bey, "kötülerin cezasını" kendi eliyle kesen, bunu durdurabilecek hiçbir sınırlamaya ve kısıtlamaya tahammülü olmayan bir güç, muhafazakârlıkça arzulanan bir otoritedir. Nevrotik ve canhıraş çığlıklarla şiddete sarılan bir kahramanla karşı karşıyayız.¹³

Kapı Dışarı Atılan Mazlumların Kapıları Kırın Kılıcı

Çaresizler'de olduğu gibi *Kılıç Bey*'de de kurtarıcı-erkek, mazlumlar ve zalimlerin dışında bir istisna olarak konumlanıp yüceltilir. Kılıç'ın (Cüneyt Arkın), metaforik erkeklik temsiliyle belirginleştirilen müstesna konumu filmin hemen ilk sahnesinde karşımızdadır.

13. *Kılıç Bey*'de esas karakter olan Kılıç, mazlumların şehir hayatında yaşadıkları her türlü soruna çare bulan, onların yerine hesap soran ve yolsuzluk, kaçakçılık yapan kişileri kendi kurallarıyla cezalandıran zengin bir adamdır. Fabrika sahibi olan ve ticaretle uğraşan Kılıç, kardeşi Serhat ve sağ kolu olan Arif'le birlikte çalışmaktadır. Kılıç'ın hesap sorduğu zenginler, Kılıç'a karşı birleşirler ve onu öldürtmek için Cemal'i tutarlar. Savcı olan kardeşi Timur'la karşı karşıya gelmesi ve köyde yaşayan annesinin köye dönmesine yönelik ısrarları sonucunda Kılıç, silahını kardeşine teslim eder. Köye dönmeye karar vermiş, kendisine aşık olan Cennet'le evlenmeyi de kabul etmiştir. Bunu haber alan Cemal, Kılıç'ı elinde evlenme yüzüğü ve gelinlik paketiyle yolda yürürken öldürür.

Yönetmen: Natuk Baytan. Senaryo: Safa Önal. Oyuncular: Cüneyt Arkın, Bilal İnci, Perihan Savaş, Aliye Rona, Kadir Savun. Yapım Yılı: 1978. Sezer Film.



Sahne, masanın üzerinde "sekiz ton ispanağı döktüler" manşetli bir gazete görüntüsüyle açılır. Bir kol gazeteyi buruşturur ve şu ses duyulur: "Bu kabzımal işi iyice azıttı. Hesabını soracağım." Kılıç sahnededir. Devamında, Kılıç'ı bir pazar yerinde kalabalığı yararak yürürken görürüz. Gücün ve otoritenin kaynağı olarak görüntünün de merkezine yerleştirilmiştir. Birbirini izleyen sahnelerde, Kılıç, önce kabzımalardan, ardından bir fabrikatörden, sonra da bir müteahhitten hesap sorar. Hesap sorulan her üç "zalim" de diyalog ve görüntünün yardımıyla, Kılıç'ın karşısında pasif ve korkak şahıslar kılınır. Bu sahneleri ve sahneye eşlik eden diyalogları teker teker aktarmakta yarar var. Bütün bu çekimlerde Kılıç Bey, bir yandan "haksızlığa uğramış" mazlumların mahrum oldukları güce sahip olmak suretiyle, beri yandaysa güç sahiplerinden mazlumların yanında olmak sıfatıyla, hem mazlumlardan hem de zalimlerden ayrılır.

Mazlumların hamisi fabrikatör Kılıç, kabzımalara haddini şöyle bildirir:

Kabzımal- Hoş geldiniz Kılıç Bey.

Kılıç- Bunu niçin yaptın? (Gazeteyi gösterir)

Kabzımal- Şey, çürümüştü.

Kılıç- Sordum soruşturdum. Fiyatlarda düşme olmasın diye fakir fukaranın gerek duyduğu malları hep denize döküyormuşsun.

Kabzımal- Şey...

Kılıç- Sus! Cezalısın! Bugünden itibaren beş kamyon malı sırayla şu gecekondu'lara dağıtacaksın. Yapmazsan yakarım.

Konuşmada Kılıç, mazlumlar yerine hesap soran, her şeyi bilen, ceza veren ve tehdit eden "güçlü" erkek, kabzımal ise korkak, yalancı ve Kılıç'ın karşısında "güçsüz" kalan zengindir. Bu sahne-
de, Kılıç'ın odaya girişine kabzımalın çekimi eklenir. Öznel kamera kullanımı aracılığıyla Kılıç'la özdeşleşme sağlanırken, kabzı-
malla olan karşıtlık görüntü yoluyla da kurulmuş olur.

Kılıç'ın hesap sorduğu ikinci kişi fabrikatördür. Önce dış çekimle fabrika binası gösterilir, ardından Kılıç içeri girer. Fabrikatörün odasının kapısında bir fedai durmaktadır. İçeri girmesine engel olan fedaiyi dövüp kapıyı kıran Kılıç'ı fabrikatör, "Ooo, buyur, buyur Kılıç Bey şeref verdin, ihya ettin," diyerek karşılar. Önüne diki-



len engeli ve sınırı tanımayan, kapalı kapıları kırarak içeri giren ve "oralarda ne olduğunu" gösteren bir erkek olması, Kılıç'ı, gündelik hayatın maddi bağlantılarından tecrit edilmiş, her tür *eksiklik*'ten muaf *tam* bir kahraman yapar. Bu sahnedeki diyalog şöyledir:

Kılıç- Yeni fabrikan hayırlı olsun. Ne zaman üretime geçiyor?

Fabrika sahibi- Yakında.

Kılıç- Fabrikanın makinelerini, motorlarını, yedek parçalarını nasıl, hangi yollardan yurda soktuğunu merak edenler var. Ben hiç merak etmiyorum; çünkü biliyorum.

Fabrika sahibi- Nedir istediğiniz? Nedir?

Kılıç- Kaç işçi çalıştırıyorsun?

Fabrika sahibi- 480.

Kılıç- Ne aylık veriyorsun?

Fabrika sahibi- 750-1000 arası.

Kılıç- Çok az, aylıkları 5000 olacak, yılda 4 ikramiye ve ayrıca hepsine ev kredisi vereceksin. 500 milyonluk bir kaçakçılık, yolsuzluk ve namussuzluk için az bile, yapmazsan yakarım...

Kılıç, suçluyu kendi yasalarına göre sorgulayarak ceza veren kişidir. Kılıç'ın mazlumlar yerine hesap soran ve ceza veren kurta-
rıcı-baba kimliği bir kez daha onaylanmıştır. Bu onay bir kez de Kılıç-müteahhit karşılaşmasıyla verilir. Bu sahne, inşaat halinde olan bir binanın önünde müteahhidin işçilere verdiği emirlerle başlar. Kılıç, sağında muhtar, solunda yoksul, köyden göç etmiş bir kadın ve çocukla müteahhide yaklaşır. Görüntünün merkezinde yine Kılıç yer alır. Aralarında şu diyalog geçer:

Müteahhit- Ooo, hoş geldiniz Kılıç Bey (elini uzatır).

Kılıç- Çok güzel (adamin ceketini tutar).

Müteahhit- Ben yerli kullanmam.

Kılıç- Bundan sonra kullanacaksın; çünkü her apartmanın yarısına el koyuyorum.

Müteahhit- Şey...

Kılıç- Sus! Cezalısın! Bu arazinin hazine arazisi olduğunu biliyorsun bir, küçük devlet memurlarına her katı üç defa sattın iki, her bina-
da üç kat kaçak üç, tamam mı?

Müteahhit- Peki. Peki.

Kılıç- Muhtar!

Muhtar- Buyur efendim.



Kılıç- En iyi daireyi bacıya ver. Kalanı da geçenlerde yağmurda gecekonduları yıkılanlara dağıt.

Filmin başında yer alan bu üç sahnede, Kılıç ve mağdurlar arasında yatay ve birleştirici bir temsil düzeni yerine en tepesinde Kılıç'ın yer aldığı dikey ve hiyerarşik bir temsil düzeni tercih edilir. Mazlumlar iradelerini onun iradesine teslim ederler. Kılıç, her şeyi bilen ve her tür "kötülük"ten haberdar "güçlü" erkektir. Bu üç sahnede, kabızmal, fabrikatör ve müteahhidin Kılıç'ı tanıyor olmaları ve ona "Kılıç Bey" diye hitap etmeleri de bununla ilişkilidir. Bu karşılaşmaların her birinde, Kılıç'ın "güçlü" erkek temsilini inşa et-

meye yarayan ortak anlatım kalıpları vardır. Kılıç, kendisine "hoş geldin Kılıç Bey" diyerek elini uzatan üç adamın da elini sıkmaz. "Sus! Cezalısın!" diyerek sözlerini keser ve üçünü de gülünç duruma düşürür: İlkinde elini uzatan kabzımala gazeteyi gösterir, ayrılırkense onu parmağıyla iter; ikincisinde elini uzatan fabrika sahibinin eline zımbayı tutuşturur, ayrılırken, adamın cebinden mendilini alır, elini siler ve dövdüğü fedainin üzerine atar; üçüncüsünde elini uzatan müteahhidin ceketini tutar, ayrılırken, adamın gözlüğünü ağzına tıkkıştırır. Üç sahne de, adamların Kılıç'ın arkasından şaşkın ve korkmuş çekimleriyle biter. Bu üç sahneyle birlikte Kılıç, filmin en başından müstesna ve yüce bir figür kılınmıştır.

Kılıç'ı toplumsal meseleleri halleden kurtarıcı-baba olarak temsil eden film, aynı anda dönemi niteleyen temel toplumsal meseleleri de göstermek zorunda kalmış olur. Kılıç, pahalılığın, düşük ücretlerin, arazi yağmacılığının müsebbibi zalimlerin haddini bildirip cezasını keserken, şehirde yaşanan yiyecek, barınma ve işsizlik gibi sorunlar da resmedilmiş olur. Kılıç'ın güç arzusunun cisimleştiği yüce bir figür haline getirilişi ancak bu türden kolektif meselelerin gösterilmesiyle mümkün olmuştur. Bir başka deyişle, Kılıç bütün meseleleri halleden muktedir bir otorite figürü olarak temsil edilirken, mevcut sistemin bu toplumsal meselelerle baş edemediği de açığa vurulmuş olur.



Mazlumların kapıları kıran Kılıç'ıyla mazlumlar arasında giderilemez bir mesafe kuran film, böylelikle dikey ve hiyerarşik bir temsil düzenini takip eder. Bu temsil düzeni, muhafazakâr popülizmin temel bir paradoks üzerinde işlediğini de gösterir. Mazlumların önündeki bütün kapıları kırma vaadi, kurtarıcı-baba ve mazlumlar arasına bir kapının konması, diğer bir deyişle kurtarıcı ve mazlumlar arasındaki giderilemez mesafenin kabulüyle işler. Kahramanla mazlumlar arasındaki bu mesafe, çok belirgin bir biçimde, üç mazlumin Kılıç'tan dertlerine çare bulmasını talep ettikleri bir sahnede kendini gösterir. Bu sahnenin ilk anlattığı, çare bulmak üzere mazlumların dertlerini dinlemenin Kılıç'ın hep yaptığı bir iş olduğudur. Kılıç, fabrikasındaki odasına geldiğinde sağ kolu Arif'e kendisini arayan birilerinin olup olmadığını sorar ve birilerinin kapısında beklediğini öğrenir. Bekleyenler teker teker Kılıç'ın odasına çağrılır: "Sıradaki!" Birinci kişi, döküm fabrikasındaki işinden atılan bir işçi; sonraki bir kabadayının zulmüne uğrayan bir seyyar satıcı; sonuncusuysa, arabasına çarpan zengin bir gencin yalancı şahitler bulması sonucunda suçlu bulunan biridir. Her üçü de başlarından geçen olayları anlatıp, çaresiz ve perişan olduklarını söyleyerek Kılıç'tan yardım isterler.

Filmin bu sahnesinde belli bir an özellikle dikkat çekicidir. Seyyar satıcı derdini anlatmak üzere odadadır ve yakın çekimle gösterilmektedir. Ardından Kılıç camın önünde sağa-sola yürürken gösterilir. Kılıç'ın bu görüntüsüne seyyar satıcının sesi, derdini anlattığı sözleri eşlik eder. Kılıç'ın görüntüsünün seyyar satıcının bakışından ve sesi eşliğinde sunulması, seyirciyi bir an Kılıç'la değil seyyar satıcıyla özdeşleştirir. Seyirci, bu anda, Kılıç Bey karşısında seyyar satıcının konumuna "teğellenmiştir." Bu anda, eksiklik, çaresizlik ve yardım dilenme düşer perdeye. Aslında bütün görkemle Kılıç Bey figürü de, bu çaresizliğin giderilme arzusundan başka bir şey değildir. Seyircinin, Kılıç Bey'le (muktedir olanla) özdeşleşmekle çaresiz mazlumlarla (kudretsiz olanla) özdeşleşmek arasındaki salınımı, temel bir şeyi açığa çıkarır: Çaresizlerin mazlumluk söylemi bir güç istemine denk düşer, olumsuzlamak bir yana iktidarı arzular.



Kılıç, her üç mazluma da dertlerini çözeceğinin sözünü verir, şu sözlerle: "Ben hallederim keyfine bak", "İşinin başına dön, gerisini bana bırak", "Sen rahatına bak". Kurtarıcı-babayla mazlumlardaki mesafe, sahnenin sonunda bir kez daha onaylanır: Kılıç Bey eli öpülmesi gerekendir. Bir sonraki sahnede Kılıç, fabrikadan atılan işçinin derdini "kendi yöntemleriyle", ceza ve tehditle çözmektedir.

Yarılmış Erkeklik

Filmde, Kılıç'ın kurtarıcı-baba olarak kaydedilmesini kolaylaştıran bir başka öge de büyük bir ailenin reisi olmasıdır. Emiroğulları ailesinin en büyük oğlu olarak, ölen babanın yerini almıştır. Ailenin her üyesi ona sorgusuz sualsiz itaat etmektedir,¹⁴ damat Ahmet dışında. Kılıç'a yönelik itaatin aksadığı bir yeri dolduran damat/enişte Ahmet figürü üzerine düşünmekte yarar var. Film boyunca Ahmet ve Kılıç'ın kızkardeşi Ayşe'nin tartışma sahnelerinin yardımıyla, Ahmet, para düşkününü ve Kılıç'a itaat etmeyen biri olarak temsil olunur. Bu sahnelerde mekân, Ayşe ve Ahmet'in evleridir. Kılıç'ın un fabrikasında müdür olarak çalışan Ahmet, konumundan memnun değildir. Bu memnuniyetsizliğini Kılıç'a itaatkâr bir üslupla aktarır. Kılıç'ın cevabı serttir: "Sana verdiğim un fabrikası müdürlüğü bile fazla Ahmet. Hadi işine." Kılıç'ın Ahmet'e yönelik "sezgisel" güvensizliği, Kılıç'ın bulunmadığı, onun bakışının olmadığı bir mekânda, Ahmet ve Ayşe'nin evlerinde, Ahmet'in iktidar arzusunun ve Ayşe'ye yönelik davranışlarının gösterilmesiyle onaylanır.

Ahmet, Ayşe'yle ev içinde görüntülediği sahnelerde, Kılıç karşısındaki itaatkâr ve ezik konumuna tezat oluşturacak şekilde davranır; kravatsız, gömleğinin düğmeleri yarıya kadar açık bir şekilde içki içmekte ve bağırmaktadır: "Onun yanındaki herkesten daha ustayım, yiğidim, akıllıyım ama olamıyorum. Ağabeyin beni

14. Filmin başlarında bir dini bayram gününde ailenin üyeleri –kızkardeş Ayşe, erkek kardeşler Serhat ve Timur, damat Ahmet– Kılıç'ı evde yemeğe beklemektedirler. Kılıç geldiğinde ailenin erkekleri onun elini öpüp bayramını kutlar ve sofraya oturulur. Kimi sahnelerde konuşmalara eşlik eden görüntülerde Kılıç önde, Arif ve Serhat onun ardından yürürler. Yüz yüze konuşmanın yerini alan bu anlatım tarzı, lideri takip ederek ona duyulan itaati ve saygıyı anlatır. Filmde Kılıç'a karşı itaatsizlik, "kötülere" verilen bir koz olarak sunulur. Cemal'in, Kılıç'a baz morfin işini ortaklaşa yapmayı teklif ettiği sahnede, Serhat araya girer ve "Girelim abi böyle fırsat ele geçmez," der. Bu sözlerin ardından, Kılıç'ın Serhat'a kızgın bakışları gösterilir; itaatsizliğin "kötülerce" fark edildiğini anlatan Cemal'in memnun yüzüyle birlikte. Bu görüşmeyi takip eden sahnelerde, her iki tarafın duruma dair yorumları aktarılır. İtaatsizliğin Kılıç'ın düzenini bozacağı

bir türlü sevmeyi, muhteşem ailesine beni hiçbir zaman layık görmeyi", "Bak görürsün olacak. Bana saygı duymaya ağabeyin de herkes gibi mecbur olacak." Başka bir sahnedeysse Cemal'in barış teklifini geri çevirmeyen Kılıç hakkında "Korktu, korktu", "Ödlek Kılıç Bey," gibi sözler sarf eder. İçgüveysi damat olarak "zayıf" ve "güçsüz" temsil edilen bu erkek, Kılıç'ın karşısına yerleştirilmiştir.

Kurulan bu zıtlıkla Ahmet, Kılıç'ın yüce anlamının tesis edilmesini sağlayan bir figür olmanın yanında, tahammül edilemeyen ve bastırılması gereken bir erkeklik durumuna da işaret eder. Anlatı içinde Ahmet karakterini temsili küçültmeye uğratan bileşenler, parasızlık, güçsüzlük, kadına yönelik şiddettir. Bu bileşenler Kılıç karakterini temsili büyültmeye uğratan bileşenlerin tam tersidir. Aslında her iki erkek temsili de muhafazakâr babaerki toplumsallaşma içinde erkekliğin kurgulanışıyla ilişkilidir. Bu nedenle Kılıç'ın "güçlü" erkek anlamını tesis eden dikişler tersyüz edildiğinde Ahmet ortaya çıkar. Bir başka deyişle, filmin anlatısı, Kılıç yoluyla zayıflık, güçsüzlük, bağımlılık hissiyatını bertaraf ederken, Ahmet'i bu hissiyatı hatırlatan kişi ya da bir ayna imgesi olduğu için temsili küçültmeye uğratar. Dahası, Kılıç ve Ahmet'i aynı erkeklik söyleminin ikiz bileşenleri yapan, karşılardaki kadınların edilgenliğidir (Ahmet-Ayşe, Kılıç-Cennet). Ahmet ve Kılıç, bastırılan ve yüceltilen erkeklik formlarını temsil ederken, kadınlık durumunu tasvir etmek için değişmeyen ve değiştirilemeyen tek bir kadın figürüne başvurulur.

ima edilir. İlk önce, Kılıç'ın Serhat'ı azarlayışı gösterilir: "Töreyi bozdun, lafa karıştın, para canlısı gibi göründün." Serhat af dileyerek bundan sonra sorgusuz itaat edeceğini gösterir. Buna karşılık Kılıç'ın "Biz açık verdik," sözleri, bir kez daha Kılıç'ın her şeyi bilen ve sezen kurtarıcı-baba olduğunu gösterir. Nitekim bir sonraki sahnede Cemal yanındaki adama, "Bu iş tamam. Hiç merak etme. Kılıç Bey'in kardeşi Serhat Allah'ın lütfu bize. Tam istediğim gibi parayı duyunca abisine diklendi," der. Cemal, Kılıç'ı öldürme planları yapar. Kılıç'ı yok ederse Serhat'la anlaşmanın kolay olacağını ve bunun sonucunu olarak da bütün yeraltı dünyasının başı olabileceğini düşünür. Böylece anlatı, önce Kılıç'ın sevgilerini, ardından Cemal'in sözlerini vererek, Kılıç'ı her zaman iradesine teslim olunması gereken bir otorite olarak konumlar.

Filmin sonlarına doğru Ahmet, Kılıç'ı öldürmek için Cemal'le işbirliği yapar.¹⁵ Ayşe'yi döverek Kılıç'ı kendi evine çeker. Ancak Kılıç, yine sezgisel dehasıyla her şeye hazırlıklıdır. Cemal'in evde pusuya yatmış bütün adamlarını öldürür. En sonunda Ahmet'i yatak odasında dolaba saklanmış olarak bulur. Filmin bu sahnesi, hem bir baskını (yatak odası ve dolap) hem de bu baskın sonucu kadının (Ayşe) kurtarıldığı hissini uyandırır.¹⁶ "Baskının" yatak odasında gerçekleştirildiği ve erkeklik kurgusunun ikiz bileşenleri olan Ahmet ve Kılıç arasında kurulan zıtlık birlikte düşünüldüğünde, burada, açıkça cinselliği ve onun işaret ettiği farklılığı silerek, –bunlara ilişkin tahammülsüzlüğü de gösterecek bir biçimde– benliğe yönelik tehditleri şiddet yoluyla ortadan kaldırmaya yönelik nevrotik bir temsil tarzının işlediğini söyleyebiliriz. Ahmet, Kılıç'ın evrenine/aileye, farklılığı ve cinselliği "dışardan getirerek" bu evrenin bütünlüğünü bozan unsurdur. Tahammül edilemez olup şiddet yoluyla ortadan kaldırılması gereken, aslında "eloğlu" (damat/enişte) Ahmet'in, Kılıç'a ait olan kızkardeş Ayşe'nin yatak odasında bulunabilmesidir. Kılıç'ın evreni istiladan kurtarılmalıdır!

15. Kılıç'ın Ahmet hakkındaki sezgileri böylece haklı çıkarılır. Filmde Kılıç'a sezgisel deha yükleyen bir sahne daha vardır. Kılıç, Cemal ve adamları tarafından vurulmasının ardından, ameliyat olduğu hastanede hemşireden odasını değiştirme talebinde bulunur. Hemşirenin "Olmaz efendim. Kımıldayamazsınız," sözlerine cevabı, "Ne diyorsam onu yap," olur. Hastaneye gelen Cemal ve adamları Kılıç'ı odasında bulamazlar ve böylece Kılıç, öldürülmesini engellemiş olur.

16. Bu nedenle, *Kılıç Bey*'de kadına yönelik şiddet metaforiktir. Kadına yönelik şiddet babaerkil toplumsallaşmayla ilişkilidir. Oysa filmde bu şiddet, "zayıf" erkeğe ve "kötü" olana ait bir özellik olarak sunulur. Film, babaerkil toplumsallaşmanın metaforik erkeklik temsillerini Kılıç'a, bu temsillerin ardında yatan maddi bağlantılarıysa Ahmet'e yükler. Dolayısıyla Ahmet, metaforun bastırmaya çalıştığı ya da yadsımaya çalıştığı metonimik bağlantılarla yüklenir (zayıflık, güçsüzlük ve kadına yönelik şiddet). Bu nedenle Kılıç ve Ahmet, aynı erkeklik kurgusunun ikiz bileşenleridir.

Adalete Karşı Özgürlük

Kılıç Bey'de dünya, tıpkı *Çaresizler*'de olduğu gibi güvenilmez bir yerdir. Kötülük ve şiddet her yanda kol gezmektedir; *Çaresizler*'de Hakkı Kadir'e, "Melek'in kolunu kırmışlar", *Kılıç Bey*'de Kılıç Arife, "Of laz Bey'i vurmuşlar," derken bunun işaretleri verilir. Bu iki tekil olayın faillerinin belirsizliği yaşanan şiddeti genel, herkesin karşılaşılabileceği ve her an yaşanabilecek bir durum haline getirir. Her iki film de dünyayı, nedensiz ve faili belirsiz bir şiddetin girdabına düşmüş karanlık bir yer olarak tahayyül eder. Ryan ve Kellner'in sözleriyle,

...Böylece dünya akıldışı bir görünüme bürünür, hiçbir mantık ya da kuralın işlemediği vahşi bir ormanı andırır. Dünyanın ıslah edilemezliğini savunan muhafazakâr görüş ancak böyle bir bağlamda anlamlı olabilir. Akıldışı olan şey akılcı yollarla ele alınamaz; denetlenmesi ya da bastırılması gerekir. Sonuç olarak anlatsal mantıksızlık son derece muhafazakâr bir mantığın çıkarlarına hizmet eder. (299)

Kültürün, sosyalliğin kodlarının işlemediği böyle bir dünyada ayakta kalmanın tek yolu yine şiddettir. Şehre göç etmiş Kılıç'ın "yaşamak için, kazanmak için yeni savaşırlara giriş[mekten]" başka çaresi yoktur. *Kılıç Bey*'de kültürün işlemediği, düzenlemekte, ehliileştirmekte başarısız kaldığı bu dünya şehir-dünyadır. İçine düşülen bir "yılanlı kuyu", bir "sürgün yeridir." Buna karşılık köy-dünya, saf bir huzur mekânı olarak yüceltilen, kaybedilmiş-anneyle temsil edilen bir yerdir:

Anne- Ne işiniz vardı İstanbullarda. Güzelim toprağımızdan kaçtınız, şehirlere indiniz neden? Yazıktır, ayıptır. Topla kardeşlerini dönün. Senden para pul istemiyorum. Tüm isteğim burada hep beraber olmaktır. Emiroğulları eskisi gibi büyüsün, çoğalsın, yücelsin istiyorum. Şehir hayatı o medeniyet batsın ki beni sizlere hasret bıraktı.

Filmde şehir, bütünüyle metaforik bir temsil tarzıyla aktarılır. Şehri saf bir şiddet mekânına dönüştüren bu aktarım, şehre dair maddi bağlantıları görünmez kılar. Şehir hayatı, filmin merkezine



oturtulmuş kurtarıcı erkek Kılıç'ın hayatıyla sınırlıdır. Şehrin Kılıç'ın hayatı dışında kalan yerleri, sıradan gündelik hayat, filmin dışında bırakılmıştır. Geriye kalan tek şey, Kılıç'ın "kötülere" şiddet yoluyla haddini bildiren kurtarıcı-baba olarak yüceltimidir.

Kabızmal-fabrikatör-müteahhit üçlüsüne hadlerinin bildirilmesiyle başlayan bu yüceltme, Kılıç'ın çocuk yurdunda çocuklarla ilgilendiği bir sahneyle sürdürülür. Kılıç çocuklara hediyeler verir, şefkatle kucaklar. Yalnız duran bir çocuğun yanına gidip onunla özel olarak ilgilenir. Filmin bu özel akışı, "kötülerin" cezalandırılmasının ardından gerçekleşen çocuk yurdu ziyareti, baba-Kılıç'ın şiddetinin, çocukların ve onlarla temsil olunan mazlumların, masumların şehir hayatındaki güvenliğinin koşulu olarak anlaşılmasını sağlar. Babanın şiddetinin bu vazgeçilmezliği, şefkat ve güvenlik dolu bu ortamın "kötüler" tarafından dağıtılmasında bir kez daha kendini gösterir. Çocuk yurduna silahsız giren Kılıç, küçük bir kıza yemek yedirirken, çocukların gözleri önünde Cemal ve adamlarınca vurulur. Şehir hayatını saran ve her yere yayılmış olan şiddet, ilk fırsatta, silahsız olduğu anda Kılıç'ı yakalamıştır. Kılıç, filmin sonunda öldürülürken de silahsızdır. Silah, başvurulmadığında şehirde hayatta kalmanın mümkün olmadığı eril şiddeti temsil etmektedir. Ryan ve Kellner'a göre, kurtarıcının şiddetine yol açanın şehirdeki bu nedensiz ve genel şiddet olduğunu gösteren bu filmle-
rin kurduğu neden-sonuç ilişkisi tersine çevirerek *de* okunmalıdır:

Muhafazakâr şiddetin asli işleyişi tersyüz edilmiş biçimiyle dünyaya yansıtılır ve dışsal bir tehdit olarak algılanır, oysa bu şiddet, sağ kanat muhafazakâr toplumsal prensiplerin kendisinden kaynaklanmaktadır. (...) Çünkü bu filmler, özünde, aynada kendilerini seyreden sağcılarla ilgilidir. Ayna ancak üzerine yansıtılanı gösterir ve sağ kanat muhafazakârların aynaya yansıttığı şey, kendi toplumsal ideallerinin zor, şiddet ve hukukun hiçe sayılması güdüleyici enerjisidir. (84)

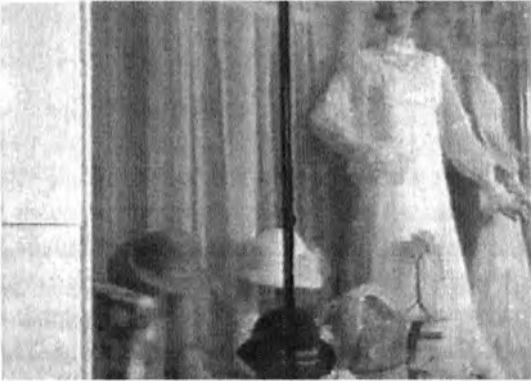
Bu tersinden okunabilirlik, yasalar ve Kılıç'ın şiddeti arasındaki karşıtlığın sergilendiği bir sahnede son derece aşikârdır. Kılıç, kardeşi savcı Timur'u karşısına almıştır; kendisine tuzak kuran (enişte-damat) Ahmet'i öldürmek üzereyken, Timur engel olur. Aralarında geçen sert diyalog, cezayı kimin vereceğiyle ilgilidir.

Timur "Adalet versin!" diye bağıırken, Kılıç "Ben veririm!", "Ben vereceğim, istediğime istediğim cezayı ben veririm, gücün yetiyorsa mani ol!" diyerek karşılık verir. Sahne ilginçtir; Kılıç'ın adeta kontrolden çıkmış bu hali, adalet-özgürlük geriliminden de beslenen bu türden filmlerin seslendiği haletiruhiyeyi anlatır. Kılıç'ın canından, benliğinden bir şey koparılmışçasına attığı kontrolsüz canhıraş çığlık, muhafazakârlığın, kültür, sosyallik ve adaletin koyduğu kısıtlamaları benliğe yönelik tehditler olarak algıladığını, tahammül edilemeyen bu kısıtlamalar olduğunu gösterir. Kılıç, cezayı adaletin vermesinde ısrar eden kardeşine yumruk atarak onu susturur. Timur, Kılıç'ın otoritesine teslim olmuş gibidir: "Kanun-dışı her şeye karşı mücadele etmekle görevliyim, ancak sana ne elim ne de silahım kalkar, görevimden istifa edeceğim." Teslim olma sırası bu kez Kılıç'tadır; kardeşini istifadan alıkoymak için silahını ona teslim eder. Ne var ki bu sahneyle aktarılan, yasaya uy-



manın gerekliliği, yasanın kısıtlamalarının kabulü fikri, filmin sonunda geçersiz kılınacaktır. Kılıç, Cemal'in saldırısına uğradığında elini beline atar, fakat silahsızdır. Yasaya güvenmiş olması bu şiddet dolu dünyada Kılıç'ı güçsüz/silahsız bırakmıştır. Kılıç ölürken Cemal'in boğazını sıkarak onu da öldürür. Film, son kez "kötüleri" alt etmenin yolunun eril şiddet olduğunu onaylayarak biter.

Kılıç Bey'de eril şiddetin yüceltilmesi, "erkek özgürlüğü"ne duyulan güçlü bir arzuyla desteklenmektedir. Erkeğin dünyasının, bu dünyaya bütünüyle karşıt konumlanan kadının dünyasından ayrılması bu özgürleşmenin asli unsurudur. Cennet (Perihan Savaş) film boyunca, hem söz hem de görüntü yoluyla edilgen, itaatkâr, bağımlı bir biçimde temsil edilir. Babası Oflaz Bey, ölüm döşeğinde Cennet'i Kılıç'a emanet eder. Kılıç'ın/erkeğin güçlü kimliği ve Cennet'in/kadının aciz kimliği bir kez de bu zıtlıkla ortaya serilir. Kılıç'ın kendisine hayran Cennet'e karşı hep soğuk ve vurdumduymaz oluşu iki dünya arasındaki bu karşıtlığın kurulmasına yardımcı olur. Kılıç'ın odasına genellikle elinde bir yemek tepsisiyle giren Cennet'in her yaklaşma teşebbüsü hüsrarla sonuçlanır. Cennet'in aczinin anlatımında bir görüntü ekonomisi de devreye girer. Aşkına karşılık bulamayan Cennet, merdiven parmaklıkları arasından görüntülenir. Tıpkı *Çaresizler*'in Kadir'i gibi, Kılıç için de kadın



—aciz kadın— aynı zamanda aynada görmek istediği güçlü erkek imgesini onaylayacak bakışın da sahibidir. Cennet'in ilgisinden sıkıldığını söylerken, narsisist Kılıç da ayna karşısındadır.

Cennet'le Kılıç, kadınla erkek arasındaki bu karşıtlık, mekânsal bir bölünmeye de tekabül eder; Cennet, köyde Kılıç'ın annesiyle (Aliye Rona) birlikte yaşamaktadır. Filmde kadının dünyası olarak

karşımıza çıkan, bütünüyle annenin eviyle sınırlı köydür. Anne ve Cennet köyde, her zaman bu evin içindedirler. Silahını yasaya teslim edip ehlileşmeyi kabul etmiş Kılıç, annesine (şehirden ayrılıp) köye döneceğini telgrafla bildirir: "Bana uygun gördüğün hanım kıza talip ol." "Kadınlar isterlerse başarırlarmış kızım," diyen anneyle Cennet sarılır. Kadının başarısı "özgür" erkeği evlenmeye ikna etmek, onu ehlileştirmektir. Erkeğin ehlileştiği fikrini uyandıran bu sahnenin ardından Kılıç'ı önce bir kuyumcunun, ardından da bir gelinlikçinin vitrininin önünde görürüz. Gelinlik ve yüzük alışverişi yapan Kılıç, elinde paketlerle Cemal tarafından öldürülür. Kılıç'ın silahsızlığını (yasa), yüzük ve gelinliği (kadın) ve ölümü yana yana getiren bu final sahnesi, bir kez daha yasanın, kültürün, kadının, erkeğin "doğadan" gelen özgürlüğünü ehlileştirdiği duygusunu seslendirmiştir.

İlk Kayıp ya da Kültüre Giriş

Kadının dünyasından sürekli kaçmaya çalışan Kılıç'ın, Anne'nin/ kadının dünyasında, köyde gösterildiği sahnelerin özel bir önemi var. Kılıç köye iki kez, ilkinde Cennet'in babası Oflaz Bey'in vurulması üzerine, ikincisinde ise yaralanmasının ardından bedenindeki yarayı iyileştirmek için gider. Annenin mekânında geçen bu sahnelerde, kültüre girişi başlatan ve anneden kop(ama)makla ilgili bir travmanın, diğer bir deyişle, ilk kaybın anlamlandırıldığı bir "ilksel senaryo" yer alır. Bu senaryo, babanın kudretsizliğinin idrakini (hadım edilme), aile mülkü toprakların kaybedilmesini, şehre göçü ve anneden ayrılmayı, hepsini aynı momente yerleştirir.

Bu momentin babanın kudretsizliğinin idraki, aile mülkü toprakların kaybedilmesi ve şehre göç kısmı bir *flashback*'le anlatılır. Çocuk Kılıç, iki adamla tartışan babasını merdiven parmaklıklarının ardından izlemektedir. Çocuğun bakışından babanın kudretsizliğinin görüldüğü bu ânı Kılıç şöyle anlatır: "Babam İbrahim Beyi ilk defa yenik, aciz gördüğüm gündü, kahroldum." Adamların

evden ayrılmasının ardından küçük Kılıç, merdivenin alt basamağına adeta yığılmış, aciz görünen babasına koşar:

Çocuk Kılıç- Sakın verme toprağımızı baba.

Baba- Kılıç oğlum, yerimi bir gün sen alacaksın. Korkuyorum ki o zamana kadar bütün aramız tükenip bitecek.

Çocuk Kılıç- Sen istersen hiç kimseye hiçbir şey vermezsin.

Baba- Yenildik oğlum!

Bu sahne *Çaresizler* filminin başlangıç sahnesiyle aynı işlevi görmektedir. Hadım edilmeye karşı, ilk kaybın ya da travmanın ge-



riye/geçmişe dönük olarak anlamlandırıldığı bir "ilksel senaryo" sahnelenmektedir burada. Olay, çocuğun bakışına/bakışıyla sunulur. Görüntüde ilgi çekici olan, çocuk Kılıç'ın da tıpkı Cennet gibi merdivenin alt basamağında ve parmaklıkların ardından görüntülenmesidir. Cennet'in aczini anlatırken kullanılan bu görüntü ekonomisine niçin bir kez de çocuk Kılıç'ı görüntülemek üzere başvurulduğu önemlidir. Cennet gibi çocuk Kılıç da çaresiz, edilgen ve bağımlıdır. Film boyunca sahnelenen güçlü erkek temsillerinin ardındaki kaygı burada açığa çıkar. "Abartılı erkeklik" aslında bu kaygıya, kendini kadın gibi bağımlı, acz içinde hissetmeye karşı verilmiş bir cevaptan başka bir şey değildir. Nitekim bir cinsiyet seçimi olarak bu cevap, babanın kudretsizliğinin idrak edililişinin



ardından verilir. Edilgen, çaresiz, bağımlı (Cennet gibi, babaerkil toplumsallaşma içindeki herhangi bir kadın gibi) çocuk Kılıç da kadınlığa mahsus bu hallerden bütünüyle kopma arzusuyla, erkekliğe dair temsillerin en abartılı biçimlerine yönelecek, güçsüz kalan ve ölen babanın yerini alarak "erkek" olacaktır.

Gerek *Çaresizler*'de gerekse *Kılıç Bey*'de kaybedilen köy-dünya anneye temsil edilir, annenin dünyasıdır. *Çaresizler* filminde babanın yokluğu, *Kılıç Bey*'de ise güçsüzlüğü ("Ceplerinde para olan birtakım toprak sahipleri baskıyla, zorla, parayla Emiroğullarını yendiler. Babamın ne gücü yetti, ne öfkesi, ne de onuru") bu dünyanın kaybedilmesine neden olur. Dolayısıyla aslında her iki filmde de sahnelenen "ilksel senaryo", bu bünyevi kaybı kabul etmek yerine, kaybı zalim güçlülere mal ederek dışsallaştırır. Annenin kaybının gerçek mesulü Baba'yla çatışmak yerine, dışardan gelip aileyi bozan, dağıtan zalim figürler icat edilir. Neticede kopuş gerçekleşir; ancak bir *artık* üreterek. Annenin evreninden, birileri tarafından sürgün edilen çocuk ("Şehirlere sürgün ettiler beni!") bu evrene geri dönebileceği, bu sürgünün geçici olabileceği hayaline yakalanmıştır. Bu hayal, anneden gerçek bir kopuşu imkânsız kılar; çocuk anneye/kadına ait her şeyden arınmak ile bu evrene teslim olmak, kendini bu evrene bırakmak arasında salınır durur.

Anneyle ilişkide yaşanan bu kararsızlık hali, Kılıç'ın annenin evreninde yer aldığı bir sahnede kendini gösterir. Kılıç şehre dönmeye karar vermiştir. Anne bu karara şiddetle karşı çıkar. Kılıç ile annenin aç/karşı aç çekimleriyle verilen tartışmalarının ardından anne, "Git öyleyse bir daha dönme!" der. Kılıç sarılmak ister; ancak annesi tarafından kızgınlıkla engellenir. Ardından anne uzaklaşır. Bir sonraki görüntüde, ön planda oturmakta olan Kılıç, geride solda ayakta duran ve Kılıç'a bakan Cennet, arka planda ise, kapı boşluğunda duran, arkasını dönmüş anne yer alır. Anne kapıyı kapatmış, Kılıç (çocuk) dışarıda bırakılmıştır. Güçsüz kadın Cennet'in mevcudiyeti, bu dışarıda bırakılmışlıkla baş etmeyi kolaylaştırır: Bakışını ve ilgisini geri çeken, terk edilmişlik duygusuna yol açan annenin ardında bıraktığı çocuğun yanında bağımlı kadın vardır. Anne, kendine bağımlı kılma gücüyle ne kadar kaygı yaratıyor-

sa, Cennet de bütün acziyle bu kaygıyı yatıştırmaya aday olmaktadır. Annenin yokluğunu kabullenememekten, anneye tam bir kopuşu gerçekleştirememekten kaynaklanan bu kararsızlık girdabı, erkeği, "tehditkâr" güçlü kadınlara düşmanlık, "itaatkâr" zayıf kadınlara ise özlem hisleriyle doldurur (Ryan ve Kellner: 291). Annenin ilgisini geri çekmesi, film boyunca edilgen, bağımlı ve itaatkâr temsil edilen Cennet'in kapının öbür tarafında kalması ve Kılıç'a bakışıyla telafi edilmiştir; ancak bu, bütün bir film boyunca kadının ve erkeğin dünyasını birbirinden ayırma çabasının ardında yatan eril kaygının, Anne'ye/kadına bağımlı olmaktan duyulan korkunun da açığa çıkmasını engelleyememiştir.

Bir sonraki sahnede Kılıç, ertesi sabah, veda etmek üzere annesinin kapısının önündedir. Seccade üzerinde tesbih çeken anne, "ana" diyerek kapıyı yumruklayan Kılıç'a cevap vermez. Kılıç'ı Cennet'in yolcu ettiği sahne, evin üst katında pencereden bakan annenin bakışından verilir. Bu perspektif tercihi, anneyi, omuz çekim görüntüsüyle güçlü ve hâkim, Cennet'le Kılıç'ı ise zayıf ve tabi kılar. Araba gider. Son bir kez anneyi büyük ve güçlü resmeden görüntünün ardından Cennet'in annenin bakışından pasif ve küçültülmüş görüntüsü verilir. Anne'nin bu son bakışı, anneden kopma/kopamama salınıminin halen devam ettiğini gösterir. Kılıç Anne'den ayrılmış ama kopamamıştır. Nitekim şehirde yaralanan Kılıç, "yaralarını saran" annesine geri dönecektir.

**"İki yüz yıllık toprağımdan ben kopmadım,
şehirlere sürgün ettiler beni"**

Kılıç Bey'de seslendirilen, en genel olarak muhafazakârlıkça arzu-
lanan bir otorite talebidir. Köyden, topraktan kopmayla anneden
ayrılmanın ve şehre göçün Kılıç'ın benliğini kuran travmayı an-
lamlandıran "ilksel senaryoda" yan yana getirilmesinde, şehrin bir
"sürgün yeri", bir "yılanlı kuyu" olarak işaretlenmesinde, şehirde
otoritesine teslim olunacak bir kurtarıcı-baba olarak Kılıç figürün-
de hep bu talebin izlerine rastlanır. Bu otoriter talebin ardında, mo-



demleşmenin, kentleşmenin ikili niteliğinden kaynaklanan bir gerilimin olduğunu belirtmek gerekiyor. Refah ve özgürleşme ile çözülme ve endişeyi hep bir arada barındıran modernliğin, refah vadini gerçekleştirmekte zorlandığı anlar, hemen her zaman otoriter talepler için uygun bir zemin olmuştur. Türkiye'de 70'lerin ikinci yarısı da bu türden vaatlerin zayıfladığı, modernleşme ve kentleşmenin yıkıcı yüzünün öne çıktığı bir döneme denk düşer. *Kılıç Bey*'i de bu genel bağlam içinde düşünmek gerek: 70'lerin çözülme ortamında, bu çözülmeyi durdurabilecek bir otorite talebini seslendiren muhafazakâr bir film olarak. Ancak *Kılıç Bey*'le açığa çıkmanın, geçmişi yeniden tesis etmeyi arzulayan standart muhafazakâr bir tahayyülden ziyade, geleceği otoriter/muhafazakâr bir tarzda örgütlemeye yönelen modern-muhafazakâr bir talep olduğunu da kaydetmek gerekiyor. Bu türden filmlerde seslendirilen, modernleşmeden "bir gerileme ya da sapma" arzusu değildir, aksine modernleşmeye doğru "kitlel ve nevroitik bir sıçrayış" (Açıkel: 154) olarak anlaşılmalıdır. Diğer bir deyişle, bu filmlerde örgütlenen muhafazakâr ama modern bir taleptir. Bu filmleri, *kutsal mazlumluk* söylemiyle buluşturan tam da budur. *Kılıç Bey*, *huzur dolu*, *dışarının istilasına uğramamış*, *saf*, *bozulmamış* bir geçmiş idealiyle (Annel/köy) *istikrarsızlık*, *belirsizlik* ve *huzursuzluk* dolu "bugünün" evrenini (şehir/kapitalizm/modernleşme) tutarsızlıklarına

rağmen birbirine teğeller. Bu iki evren arasındaki (çelişkili) birlik-teliğe yönelik arzuyu sahneler. Kılıç figüründe bu iki evren arasında bir birlikteliğin mümkün olabileceği arzusu seslendirilir. Filmin anlatısının, tam köye dönecekken Kılıç'ın öldürülmesiyle kapanması/kapatılması bu nedenle kritiktir. Ne köyün kaybedilmesi ka-bullenilmiş ne de şehirden vazgeçilmiştir. Kılıç'ın ölümüyle kesintiye uğrayan anlatı, bu iki evren arasında asılı kalır.

Kılıç Bey, kutsal mazlumluğun model-metni gibidir. Kılıç'ın yetimliği ve kurtarıcı-baba kimliği bu model-metnin has temalarıdır. Yetimliğin bu metindeki işlevi ikilidir. İlk, yetimlik, babanın sembolik ölümüyle kahramanın benliğinin ortaya çıkışını sağlar. İkinci olarak, benliğin kuruluşuna dair bu hikâyeyi toplumsal bir hikâyeye bağlayarak geçmişi tarihselleştirir. Yetimliğin bu ikili işlevi geçmişin hatırlandığı tek bir sahneyle önümüze serilir. Kılıç'ın geçmişi hatırladığı sahne, hem babanın yenilgisini (ölümünü) hem de Kılıç'ın köyden kopuşunu hikâye eder. Benliği ortaya çıkaran kopuş, toplumsal bir kopuşla, şehre göç etmek zorunda kalmakla simbiyotik bir ilişki içerisinde anlatılır: "İki yüz yıllık toprağımdan ben kopmadım, şehirlere sürgün ettiler beni!" (Ya da "Ana kucağından ben kopmadım, kimliğe/erkekliğe sürdüler beni.") Kılıç, devamla, Emiroğullarının nasıl yenildiğini, topraklarının parçalanıp azaldığını, ufaldığını ve sonunda şehre göç etmek zorunda kaldıklarını anlatır. Burada benliğin kuruluş hikâyesini destekleyen tarihsel anlatı girer devreye. Bir yandan Emiroğullarının geçmişte uğradığı haksızlıklar anlatılır, diğer yandan ailenin "şanlı tarihi"; büyük, güçlü ve toprak sahibi olduğu zamanlar. Bu zamanlara özelem, Anne'nin dilinden aktarılır: "Emiroğulları eskisi gibi büyüsün, çoğalsın, yücelsin istiyorum." İki yüz yıllık geçmiş ve parçalanan topraklarla birlikte düşünüldüğünde, filmin/kahramanının adı (Kılıç Bey) ve ailenin lakabı (Emiroğulları) *emperyal geçmişe* ait bir ünvan gibidir. Bu (emperyal) tarih anlatısı, filmi *kutsal mazumluk* söyleminin model metni yapar:

[Kutsal] Sentezin ezik öznesi, sadece aidiyetinin, hincının ve acısının yeniden üretilmesi anlamında değil, fakat geçmişteki huzurlu ve mutlu günlerinin yeniden üretilmesine de aynı mantık içinde yaklaşır. Tarih an-



latısı içinde, eski toplumun huzurlu, güçlü, barış dolu ve benliğini kabartan imgesi her zaman kullanılabilir durumdadır. Eskinin *maneviyatına*, *kültürüne* ve *bilincine* dönüş ideali, intikam/tazmin ve acılarla dolu geçmiş söylemi kadar önemli yer tutar. Ezik öznenin tarih anlayışındaki kopukluklar ve süreklilikler, onun acıdan kaçışı ile huzurlu günlerini özleyişi arasında gider gelir. ... Kutsal Sentezin öznesi için kapitalizm öncesi *emperyal geçmiş*, ... "simbiyotik huzur" anlamını taşır. Sentezin mazlum öznesinin modernleşme ve kapitalizmle ilişkisini özetleyen tarih anlatısı da bu nedenle ödipaldir. (Açıkl: 164-5)

Filmde Kılıç'ın erkek oluşu, "huzurlu" günlerin de bitişine denk düşer. Anneden ayrılan ama kopamayan Kılıç, anneden arınmayla ona teslim olma arasında salınıp dururken hep "huzur" dolu geçmiş günlere dönme özlemi içindedir; bu asla gerçekleşemeyecek de olsa. Kılıç, bu imkânsızlığa bir sebep icat etmek mecburiyetindedir: "Dönüp gelemem, istesem de gelemem, istesem de çıkamam o yılanlı kuyudan." Dönüşün imkânsızlığı, diğer bir deyişle anneye dönüşün imkânsızlığı, şehrin "yılanlı kuyu" olmasıyla, "kötülükle" açıklanırken aslında bir dışsallaştırmaya başvurulmaktadır. Filmin alt metni, "kötülerin olmadığı bir evrende" dönüşün *mümkün* olduğunu ima eder; farklılaşmanın gerçekleşmediği ve belirsizlikten muaf bir evren arzusunu da açığa vurarak.

Filmi sarıp sarmalayan *kutsal mazlumluk* söyleminin bir başka unsuru da geçmiş toplumun yüceltilmesidir. Cennet'in hep annenin arkasında yürümesinde, "Bizler şehirde yaşamasak da soymuzdan ailemizden öğrendiklerimizle büyürüz," sözlerinde, Kılıç'a Cennet'le evlenmesini tavsiye eden annenin "İki soylu aile iki soylu kan birleşecek, büyüyecek, nesilden nesile akıp gidecek, yıllardır beklediğim can şenliği başlayacak", "Seni seven bir kadına şerefle adını veriyorsun," gibi sözlerinde, Cennet ile Kılıç arasındaki ilişkinin bir aşktan çok kadının itaat ve hayranlık ilişkisi olarak temsil edilmesinde hep bu yüceltimi görürüz.

Mazlumluğun ve mazlumların Kılıç'la ilişkisinin temsili de, filmi *kutsal mazlumlukla* buluşturur. Mazlumluk maddi sebepleriyle değil zalim "kötülere" engel olacak bir kurtarıcı babadan mahrum olmakla anlatılır. Mazlumluğu, mazlumları ortaklaştıran yatay ve birleştirici bir temsille anlatmak yerine, dikey ve hiyerarşik bir

temsil düzeneğiyle mazlumların kurtarıcı-babaya gereksinimi öne çıkarılır. Bu hiyerarşik konumlanma içerisinde mazlumlüğünün maddi sebeplerine körleşen mazlum, *kutsal mazlumluk* söylemince *negatif yüceltme* stratejisine çağrılır. Bu strateji mazlunun "enerjisini özgürleştirici ve eşitleştirici kamusal bir üst erek etrafında değil, intikamcı-tazminci bir öznel erek etrafında örgütler; ütopyası bir 'haddini bildirme' ya da 'kendi itibarını kurtarma' amacıyla sınırlı kalır" (183). Mazlum, mazlumlugu dönüştürebilecek iradede özgürleştirilir. Mazlumlar Kılıç Bey'e ne kadar çaresiz, perişan ol-



duklarını anlatıp çare "dilenirler": "Çoluk çocuğumla aç kaldık, size geldik efendim"; "Arabamı elimden aldılar abi, karım hasta yatıyor, üç küçük çocuğumla perişan oldum, sana sığındım abi"; "Tezgâhımı yıktılar, beni dövdüler, çaresizim size geldim"; "Allah razı olsun." Kudretli Kılıç Bey fantazisinin –kendisine itaat edildiği sürece koruyan ve kollayan Baba– ardında, bu eziklik söylemi yer alır. Bu ikiz söylem, mazlumları temsili küçültmeye uğrattırken Kılıç'ı yüceltmektedir.

Filmde paranın da ikili bir anlamı vardır; para, bir yandan bütün kötülüklere yol açan, diğer yandansa Kılıç'ı mazlumlardan ayırıp kudretli kılan şeydir. Kılıç'ı öldürmesini isteyenlere, "Bu iş o kadar kolay değil!" diyen Cemal'in önüne para dolu çantanın fırlatılması, Ahmet'in Cemal'le işbirliğini ilk önce reddetmesi, ardından

yüklü miktarda para alacağını duyunca kabul etmesi, Kılıç'ın Serhat'ı para düşkününü gibi görüldüğü için azarlaması ve Kılıç'ın Cennet'e şehre göç ediş nedenlerini anlattığı sahnede "Ceplerinde para olan birtakım toprak sahipleri baskıyla, zorla, parayla Emiroğullarını yendiler..." sözleriyle para kötülüğünün kökenine yerleştirilir. Bütün kötülüklerin sebebi olan bu şey, aynı anda Kılıç'ı kudretli kılandır. Kılıç'ı kudretli kılan bu zenginlik, bütün müstehcenliğiyle her fırsatta gösterilir – fabrika, mercedes, büyük bir villa, özel uçak, uşaklar, ziyafet sofraları vs. Bu pornografik anlatım, Kılıç'ın sadece kuvvetine değil, zenginliğine yönelik bir hayranlığı da kışkırtır.

Bu ikili temsille film, paranın güç demek olduğu bir toplumsallaşmada, ezilenleri yine aynı toplumsallaşmanın içine kısıtıran muhafazakâr bir çözüm sunar. Ryan ve Kellner'in da belirttikleri gibi,

Kapitalizmin doğurduğu eşitsiz servet dağılımı sorununun yapısal kaynaklarına işaret edecek toplumcu bir alternatifin yokluğu karşısında sadece muhafazakâr çözümler politik başarı kazanır. Bunun nedeni, suçu da körükleyen aynı istikrarsız toplumsal ekonomik koşullar yüzünden korku, güvensizlik ve öfkeye kapılmış insanlara [muhafazakâr çözümlerin] güç ve hakkaniyet imgeleri sunmasından başka bir şey değildir. (156)

Bu muhafazakâr çözüm idealinin filmi bir kez daha *kutsal mazlumluk* söylemiyle buluşturduğunu belirtmek gerekiyor. Türkiye'nin "ikinci modernleşme-kapitalistleşme söyleminin" modelmetni *Kılıç Bey*, Kılıç figüründe mazlumları koruyan sıradan bir babayı değil, kudretli, zengin, fabrikatör bir babayı hayal etmesiyle muhafazakâr-modern bir otorite talebini seslendiren bir film olarak karşımızdadır.





GELECEK FİKRİNİN ERKEKLİKLE İMTİHANI: BABANIN OĞLU

Babanın Oğlu, 70'li yıllarda art arda çekilmiş ve adında "baba" geçen pek çok filmde –*Babanın Suçu*, *Babalık*, *Baba*, *Babacan*– biri.¹⁷ Film, baba-oğul ayrılığını ve bu ayrılığa bağlı olarak ortaya çıkan baba-oğul çatışmasını merkeze almasıyla dönemin erkek film-leriyle ortak özellikler arz ederken, 70'lerdeki toplumsal hareketlenmenin diline müracaat etmesiyle de belirgin bir farklılık gösterir.

Film, bir fabrikada çalışan işçilerin, işbaşı yapmalarını, çalışmalarını, yemek yemelerini ve günün sonunda ücretlerini almalarını gösteren çekimlerle başlar. Filmin kahramanı Murat (Cüneyt Arkın) da öteki işçilerle bir aradadır; bir işgününü özetleyen bu sekansta, Murat'la diğer işçiler ayırıcı değil ortaklaştırıcı toplu ve genel çekimlerle görüntülenirler. Murat diğer işçilerden ilk kez, ücretlerin ödendiğini gösteren sahnede ayrılır. Ücret alma sırası Murat'a geldiğinde filmin o ana kadarki sessizliği de bozulur: "Bu haftalığımızı zamlı ücrete göre alacaktık. Haydar Bey söz vermişti."

17. *Babanın Oğlu* işçi Murat'ın fabrikadaki sıradan bir işgünüyle başlar. Patronun bekledikleri zammı alamayınca işçiler greve giderler. Bu arada fabrikanın ortakları arasında bir anlaşmazlık söz konusudur. Fabrikanın ilk sahiplerinden olan Haydar, işçilerin taleplerini karşılamayı istemekte, ancak yönetimi devralan yeni fabrika ortakları (İlyas, Cemil ve kardeşi) buna engel olmaktadır. Haydar'ın kendilerine ayak bağı olduğunu düşünerek onu Murat'ın çekiciyle öldürürler. Bir gün önce Haydar'la olan tartışması, fabrikaya yeni alınan işçilerle konuşurken elinde bu çekiç olması ve arkadaşlarının da yalancı şahitlik yapması sonucu Murat, mahkeme tarafından suçlu bulunarak hapse düşer. Koğuşta-kiler ve koğuş ağası tarafından aşağılanır, ezilir. Bir gün dayanamaz ve koğuş ağasının emirlerine karşı gelir. Onunla dövüşür ve kazanır. Böylece yeni ağa Murat olur. Cezaevinden çıktıktan sonra tek tek intikam alır. Kaybettiği oğlunun ve karısının izini bulur. Oğlu polis olmuştur. Ancak Murat ona babası olduğunu söylemez. Filmin sonunda, son intikamını da aldıktan sonra oğlu tarafından vurulur.

Yönetmen: Melih Güngen. Senaryo: Erdoğan Tünaş. Oyuncular: Cüneyt Arkın, Deniz Erkanat, Cemil Şahbaz. Yapım Yılı: 1975. Güngen Film.



Parayı almaz ve fabrikadan ayrılır. Diğer işçiler de Murat'ı takip ederler. Böylece film, bir yandan kahramanı toplumsal bağlama çekerek sıradanlaştırırken aynı anda bu bağlamdan kopartarak yüceltir. Bu sıradanlaştırma-yüceltme diyalektiğinin, filmin bütün retorikğine hâkim olduğunu belirtmek gerek. *Babanın Oğlu*'nu *Çaresizler* ve *Kılıç Bey* gibi muhafazakâr popülist filmlerden ayırıp, radikal popülist bir film yapan tam da bu diyalektiğe dayalı retoriktir.

Kandırdığını ve Kandırıldığını İtiraf Eden Bir Kahraman

Babanın Oğlu'nu muhafazakâr popülist filmlerden ayıran önemli bir unsur başvuru temsil stratejisidir; metaforik temsil stratejisinden tümüyle vazgeçilmemekle birlikte, filmde sıklıkla metonimik bir temsil tarzının kendini göstermesi, *Babanın Oğlu*'nu radikal popülist bir film yapar. Kahraman, bu metonimik temsiller yoluyla toplumsal bağlamın içine çekilir; gündelik gerçekliğin üzerinde ideal, değişmez, ayırıcı anlamlarla yüklü, yüce bir figür olarak değil, diğer insanlarla benzerlikleri vurgulanan sıradan biri olarak karşımızdadır. Kahramanının yoksulluğundan yoksulluğun gösterilme biçimine, şehre göçün maddi sebeplerinden şehirde gündelik yaşamın anlatımına, şehre dair umutlardan fabrikada greve kadar, filmde yer alan birçok temsilde radikal popülist üslubu görürüz.

Yoksul bir işçi olarak Murat yeşil parkasıyla karşımızdadır. İnşaatlarla çevrili boş bir arsada top oynayan çocuklar, Murat'ın bakış açısından verilir; oynadıkları kâğıt topa ve çocukların eski ayakkabılarına dikkat çekilerek. Murat'ı gören oğlu Ömer yanına koşar ve "Babacığım topumu aldın mı?" diye sorar. Babanın cevabıyla hayal kırıklığına uğrayan çocuğun "Ama hep beni kandırıyorsun baba," sözlerine Murat'ın tepkisi "Beni de kandırıyorlar oğlum," olur. Farklı bir kahraman ve farklı bir babayla karşı karşıya olduğumuz açık. Kandırdığını ve kandırıldığını itiraf eden, eksikliğini telaffuz eden bir kahraman-baba. Bir an *Kılıç Bey*'deki baba-

nın itirafını ("Yenildik oğlum!") hatırlatır bu sahne. Ama ilgi çeki-
ci bir farklılık da belirir hemen. Eksiklik ve güçsüzlük, *Kılıç Bey*'de
olduğu gibi aşırı şiddet yoluyla giderilmek yerine öylece bırakılır,
kabullenilir. Kahramanın, gündelik gerçekliğin içine fırlatılmış di-
ğer insanlardan neredeyse hiç farkı yoktur. Murat'ın zamsız hafta-
lığını reddetmesinden sonra eve dönerken gerçekleşen bu diyalog-
un ardından, Murat ve ailesini yer sofrasında ortak bir kaptan ye-
mek yerken görürüz.



İşçi Murat iktidar karşısında ezik bir konumdadır. Bu eziklik,
Murat'ın fabrika sahipleriyle görüştüğü bir sahnede bütün çıplaklı-
ğıyla verilir. Murat, ellerini önünde kavuşturmuş masasında oturan
patron Cemil'in karşısındadır. Cemil'in "Na'ber isyancı," sözlerine
karşılık "Yok beyim, isyancılık değil bizimkisi, söz verilmişti bi-
ze," der. "Yok beyim, benim size karşı çıktığım yok. Ben haksızlı-
ğa karşı çıkıyorum," diyerek devam eder. Cemil'in "Ekmek yiyor-
sun buradan," sözlerine Murat, "Siz de bizden ekmek yiyorsunuz,
beyim," diyerek karşılık verir. Murat bu sözlerle sıradanlıktan çı-
kıp kahramanlaşmaya başlamıştır.

Murat'ın, neredeyse bu tür erkek filmlerinin kodlarını bütünüy-
le bozan, Cüneyt Arkın imgesinde görülmeye tahammül edileme-
yecek bir hali ise cezaevinde koğuş ağası ve koğuştakiler tarafın-
dan ezilip, aşağılanmasının gösterildiği sahnelerdir. Koğuşa ilk gir-

diğinde sigara yakmak isteyen Murat'a koğuş ağası engel olur. Bu engeli (iktidarı) tanımayıp koğuş ağasından kendisini rahat bırakmasını isteyen Murat, bacaklarının arasına bir tekme yer. Ardından ağa, koğuştaki diğer mahpuslarla birlikte Murat'ı döver. Eklenen sahnelerde, Murat yüzü gözü yara bere içinde, yürütmekte zorlanarak yerleri temizlerken, ağanın ve diğerlerinin emirlerine, aşağılamalarına maruz kalır. Çay yapar, ayakkabı boyar. Ağa ayakkabıyla kafasına vurur; başka bir mahkûm, eğilmiş yerleri silerken Murat'a arkadan tekme atar. Kısacası Murat koğuşta edilgen, bağımlı, ita-atkâr, şiddet kullanmaktan aciz, diğer bir deyişle, babaerkil toplumsallaşmanın kadın olmakla özdeşleştirdiği temsillerle resmedilir. Bacaklarının arasına tekme yemesinin, çay yapmasının, ayakkabı boyamasının, eğilmesinin, eğik yürümesinin "güçten mahrum olmaya", "kadın olmaya", "kadın sanılmaya" dair temsiller olduğuna şüphe yok. Bu hapishane sahnesi boyunca kahramanı acz içinde temsil eden film, babaerkil toplumsallaşmanın kışkırttığı kaygıları (erilliği kaybetme, kadın sanılma) en "rahatsız edici" biçimlerde apaçık gösterir. Güçten mahrum/hadım edilmeyi anlatarak neredeyse bir erkeklik kâbusuna dönüşen bu hapishane sahnesinde, ranzanın alt katında yatan Murat, kâbuslar içerisinde uyanır; uykusunu bölen kâbustan hapishanenin kâbusuna. Uyanır uyanmaz tek-melenir, aşağılanır ve iş yapması emredilir.

Şehir: Daha İyi Yaşama Arzusu, Grev ve Piknik

Radikal popülist bir film olarak *Babanın Oğlu*, tıpkı erkeklik ve kadınlık gibi, şehir hayatını da hem metonimik hem de metaforik temsil stratejisine başvurarak anlatır. Murat ve yakın arkadaşları Rasim ve Kemal'in deniz kıyısında hep birlikte görüntülendikleri sahnede şehir, metonimik bir temsille, bütün sıradanlığı resmedilerek anlatılır. Haklarını nasıl elde edebileceklerini tartışan Murat ve işçi arkadaşları, şehir hayatının gündelik ritminin izlenebildiği bir şehir görüntüsünün içine yerleştirilmiştir. Binalar, araçlar ve gün-

lük meşguliyet içindeki insanlardan oluşan bu görüntü, Murat ve arkadaşlarını şehrin sıradanlığının bir parçası kılar. Şehrin bu metonimik temsiliyle film, kahramanla şehir arasında *Çaresizler* ve *Kılıç Bey*'deki gibi sert bir ayrıma dayalı bir karşıtlık yerine, kahramanı şehrin içine çeken bir süreklilik ilişkisi kurar. Bu sahnenin devamında üç işçi kaldırımında yürürken, yolun karşısından görünülür. Arada trafiğin aktığı cadde vardır. İşçiler, kahramanın dünyasının sınırlarıyla temsil edilip kontrol altında tutulan bir yerde değil, bütün rastlantısallığı ve belirsizliğiyle şehirdedir.

Kahramanı içinde bulunduğu toplumsal bağlamın bir parçası kılan bu şehir temsili, filmde, şehre dair diyaloglarda da kendini gösterir. Mesela Murat ve annesi arasında geçen bir konuşmada:

Anne- Ne vardı da geldik şu koca şehire!

Murat- Daha iyi yaşamak için anne. Köyde ağanın esiriydik.

Anne- Sanki ne! Burada esir değil misin? İşte ispatı. Eloğlu hiç gözünün yaşına bakıyor mu? Sen şunu iyice belle artık. Köyde toprak ağası neyse şehirde de makine ağası odur.

Murat- Bak ana, ben köydeki Murat değilim artık. Şehir deyip geçme, insana büyük faydaları var. Ben hakkımı aramasını öğrendim artık. Siz hiç merak etmeyin yakında her şey düzelecek.

Anne- İnşallah.

Bu diyalogun resmettiği şehrin, *Kılıç Bey*'deki "yılanlı kuyu" ya da "sürgün yeri" olmadığı açık. Aksine, şehir bütün belirsizliğiyle Murat'ı geleceğe dair umutla donatan, içinde yaşama arzusu uyandıran bir yer gibi görünmektedir. Kahramanı sıradan gerçekliğin içine çeken filmin, şehre göçe dair hikâyesi de *Çaresizler* ve *Kılıç Bey*'dekinden farklıdır. Şehre göç, "kötü" birilerinin tertiple ettiği bir komploya bağlı olarak değil, sıradan, maddi sebeplerle gerçekleşmiştir: "Daha iyi yaşamak için." Keza, geride bırakılan da pek öyle yüce, matah bir geçmiş/yer değildir: "Köyde ağanın esiriydik." Değişime ve belirsizliğe açıklık, şehre dair tahayyülle sınırlı kalmaz, kahramanın kimliğini de kuşatır. "Ben köydeki Murat değilim artık, hakkımı aramasını öğrendim," diyen Murat, kimliği sabit yüce bir kahraman olarak değil dönüşen, dünyevi bir kimlikle karşımızdadır. Bu haliyle *Babanın Oğlu*'nun kahramanı, *Çare-*

sizler ve *Kılıç Bey*'in her tür engelden muaf, adeta sonsuzdan gelip sonsuza giden bir otoriteye ve güce sahip kahramanlarına, Kadir ve Kılıç'a hiç benzemez.

Hem şehir hayatına hem de kahramanın kimliğine dair bu metonimik temsil tarzı, grev sahneleriyle de sürdürülür. Kamera, çerçevede en sağda yer alan ve üzerinde "Grev'de 367 gün" yazısının yer aldığı kırmızı bir pankarttan yavaş yavaş sola doğru kayar. Greve çıkmış işçiler arasında yatay bir bağlantı kurulur. Kamera, yere çömelmiş insanlar arasında konuşmakta olan Murat'a yaklaşır. Murat konuşmasını şu sözlerle bitirir: "Arkadaşlar, kaderimizi tayin etmek bizlere düşüyor; onun için ben açlık grevine başlayacağım." Grevin gösterildiği bir başka sahne ise, "Bu İş Yerinde Grev Var, Maden İş" pankartıyla açılır. Yere çömelmiş Murat, Rasim ve Kemal, "Haklı mücadelemizin zaferle bitmesini istiyoruz, TDD işçileri" ve "Grevinizde sonuna kadar beraberiz. Asırlar geçse de, Beko Teknik İşçileri" yazılı pankartlar arkalarında, sola kaydırma hareketiyle görüntülenirler. Fabrikaya babaannesinin yaptığı börekleri getiren oğlu Ömer'e Murat, açlık grevinin amacını şu sözlerle anlatır: "Ben şimdi aç kalıyorum ilerde senin ve senin gibilerin karnı doysun diye." İşçilerin isteklerini ortaklarına kabul ettireceği sözünü veren "iyi" patron Haydar (Nubar Terziyan) açlık grevini sona erdirir. Haydar'ın sözlerinin ardından işçilerin coşkusu ve mutluluğuna dönemin popüler şarkısı *Yarınlarda*¹⁸ eşlik eder.

Grev sahnesini sona erdiren şarkı bir piknik sahnesini açar ve bu sahne boyunca devam eder. Murat ve diğer işçi ailelerinin piknik yaptığı bu sahne, salıncakta sallanan genç bir kızın görüntüsüyle başlar; görüntü şarkının, "Özgürlük..." diye başlayan sözleriyle çakışır. Piknik alanını boydan boya kateden kameraya ip atlayanlar, kadın erkek karşılıklı oynayanlar, gülen kadınlar, içki içen nışeli erkekler ve yeni bir futbol topuyla futbol oynayan Murat ve

18. Şarkının sözleri şöyledir: "Özgürlük ve barış tüm insanların özlemi olacak yarınlarda/ Anam bacım kardeşim/ Eşim dostum yandaşım/ Daha da mutluyuz yarınlarda/ Ağlamak yok gülmek var/ Düşmanlık yok, dostluk var/ Yarınlarda yarınlarda seni sevmek var/ Yarınlarda yarınlarda mutlu olmak var/ Yarınlar benim, yarınlar senin, yarınlar onun, yarınlar bizim."

Ömer takılır. Bütün neşesiyle piknik sahnesinde, şehrin ya da fabrikasının (daha genel düzeyde modernleşmenin ve kapitalizmin) yarattığı yabancılaşmaya ve tehditkârlığa karşı cemaate, dayanışmaya ve toplumsal şefkate duyulan özlem seslendirilir.

**(Sadece) İşçi Olamayan ve
İşçi Kalamayan Murat**

Sıradanlaştırma-yüceltme diyalektiğinin, *Babanın Oğlu*'nda bütün bir film boyunca gezindiğinden söz etmiştik. Metonimik ve metaforik temsil tarzlarının biraradalığı bu diyalektiğe eşlik eder. Ancak anlatı ilerledikçe, bu iki tarzdan ilki, yavaş yavaş yerini ikinciye bırakır. Nihayet Murat'ın hapisanede ağa-baba olmasıyla film bütünüyle metaforik temsil stratejisinin kontrolüne girer. Murat, kurtarıcı-kahramana dönüşmüştür. Bu dönüşümle birlikte, işçi Murat ve arkadaşlarının ortaklığında temsil olunan mazlumluğu dönüştürme iradesi ("Kaderimizi kendimiz tayin etmek zorundayız") kurtarıcı-kahramana teslim edilmiş olur. Kurtarıcı-kahramanın ortaya çıkışıyla birlikte irade yoksunu mazlum özne de geri gelir. Artık geleceğe yol kapanmıştır.

Metaforik temsil tarzının nasıl filmi bütünüyle ele geçirdiğine geçmeden önce, filmin metonimik ve metaforik temsil tarzları arasındaki salınımına bakalım. Murat'ı ve şehri belirsiz ve dünyevi kılan metonimik temsil tarzının işlediği sahnelerde, metonimi esas anlatım stratejisi olmakla birlikte hemen her zaman metaforik bir temsil tarzına doğru da sendelemektedir. Birlikte şehirde görüntülendikleri sahnelerde Murat, iki işçi arkadaşının ortasında, son sözü söyleyen ve kararları veren kişidir. Patronlarla yaptığı ilk görüşmede tek başınadır. Murat, kendini hem ayıran hem dahil eden, *biz* ile *ben* arasında salınan ikili bir üsluba başvurur. Patron Cemil'e, "Biz, çalışanın cahil kafası bu işe ermez diye hakları yenmesin istiyoruz. Çocuklarımızın utanmadan giyeceği bir elbisesi, kuru ekmeğimizin yanında zeytinimiz olsun istiyoruz," diyen Murat, kendisini "cahil kafalı" çalışanlardan hem ayırıp (... "hakları yenmesin

istiyoruz") hem de onlara dahil etmektedir ("Çocuklarımızın..."). Hem karısı Nevin'e "Kader birliği yaptık bir kere, aynı derdin içindeyiz, bana güveniyorlar," derken, hem de grev esnasında arkadaşlarına, "Kaderimizi tayin etmek *biz*lere düşüyor, işte onun için *ben* açlık grevine başlayacağım," derken bu ikili üslup işbaşındadır. *Biz* ile başlayan cümle hep *bene* doğru sendeler. İşçi Murat asla (sadece) işçi olamamaktadır. Kahramanla diğer işçiler arasında yatay bağlarla kurulan her ortaklık, kahramanın diğer işçilerden ayrılmasıyla kesintiye uğrar. Arkadaşlarıyla açlık grevindeki Murat'ın sözlerinde olduğu gibi: "*Ben* şimdi aç kalıyorsam ilerde senin ve senin gibilerin karnı doysun diye," der.

Cemil'in adamları tarafından dövülen işçi ailelerinin gösterildiği sahneler de Murat'ı diğer işçilerden ayırır. Rasim'in Murat'ın evine gelip olanları anlatmasının ardından Murat tek tek işçi ailelerinin evlerine uğrar. Üç ayrı eviçi mekânda Murat'ın bakışından yaralılar ya da ölümler gösterilir; patronun adamlarının şiddetine maruz kalmış yaşlı bir adam, bir çocuk ve bir kadın. İşçiler, mazlumlar arasında grevle kurulan ortaklık, bu sahneyle birlikte çökmeye başlamıştır. Mazlumlar ve zalimler arasındaki eşitsizliği giderecek tek kişi oymuş gibi her gittiği evde patronların "Murat gel-sin de görsün, hak aramak neymiş anlasın," sözleri Murat'a aktarılır. Yüzleri kanlı yaşlı adamla erkek çocuk, alınının ortasından kan





akan kadın ve bebeği, kısaca yaşlılar, çocuklar ve kadınlarla temsil olunan mazlumlar, Murat'ın yüzünden, Murat'ın güçsüzlüğü yüzünden ya da kurtarıcı-koruyucu bir erkeğe sahip olmamaları nedeniyle şiddete maruz kalmış gibidirler. Bütün sahnenin bu şekilde kuruluşu, yani "yaralı ve ölü mazlum bedenlerini" görmesi gereken *bakışın* sahibinin Murat olmasıyla metaforik temsile sendelenme aşağı yukarı tamamlanmıştır. Kurtarıcı-kahraman ve kurtarıcı-kahramandan yardım talep eden irade yoksunu mazlum özne artık sahnedir.

Birbirinin muadili bu iki figür sahneye çıktığı anda, bütün dünyayı karşısına alan kahramanın dünyasında saf kötülük ve komplo hüküm sürmeye başlar. Murat'a komplo kuran patron Cemil, Haydar'ı öldürterek suçu Murat'a atar. Mahkemede Murat'ın yakın arkadaşları Rasim ve Kemal de dahil olmak üzere birçok işçi para karşılığı yalancı şahitlik yaparak Murat'ın hapse düşmesine neden olur. Cezasını tamamlayıp hapishaneden çıkan Murat, lüks arabalar satan bir galerinin sahibi olmuş Kemal'i bulur. "Sen hapse girdikten sonra zengin oldum," diyen Kemal'e Murat'ın karşılığı yüzüne tükürmek olur. Filmin başlarındaki dayanışma, ortaklaşma ve umut dolu gelecek fikri, yerini güvensizliklerle dolu "kötü" bir dünyaya bırakmıştır. Filmin başında sıradanlıklarıyla temsil edilen üç işçi adeta birer fantazi figürüne dönüşür. Artık Murat, "telafi ve güç" arzusunu seslendiren yüce kurtarıcıdır.

Grevi Dağıtan Bakış: Seyirlik Mazlumluk

Ağırlıkla metonimik bir temsil stratejisiyle ilerleyecek gibi görünen film, grevi sahnelerken de metaforik temsil tarzına yakalanmaktan kurtulamaz. Bir an için grevle filme dahil olan sınıfsal çatışma, hemen bütünüyle metaforik bir temsille anlatılan zengin-yoksul karşıtlığının gölgesinde kalır. Bu karşıtlık, neredeyse işçi olmayı sürekli "unutturarak" anlatıda adeta bir kısa devreye sebep olur. Bu türden bir kısa devre, açlık grevi sırasında yere yığılan bir işçinin gösterildiği anda çarpıcı bir biçimde belirir. Grevi görüp fabrikanın önünde duran arabalı, zengin üç genç işçilere bakarak kendi aralarında konuşurlar: "Ne oluyor burada?", "Görmüyor musun grev var, ölüm orucu tutuyorlar", "Sen de gir zayıflarsın." İşçilerin durumuyla dalga geçen, alay eden bu zengin genç figürlere neden ihtiyaç duyulmuştur? Grev yapan yoksul işçilerin kendilerini göstermek istedikleri bakış neden "zengin bir züppenin" bakışıdır? Yoksulluğun bu en aciz hali (grev esnasında yere yığılan işçi) neden tam karşıtının (keyfeden zengin züppeler) bakışına sunulur? Grevin içinde olana değil, "dışında kalana" yönelen bu "dikkat dağınıklığını", bu "göz kaymasını" nasıl yorumlamalıyız?

Grevin sahnelenmesiyle kendini gösteren sınıfsal çatışma, bu kısa devreyle yerini amorf, belirsiz, metaforik bir aktarımla göste-





rilen zengin-yoksul zıtlığına devretmiştir. Daha da önemlisi bu devirde, sadece işçi olmaktan/kalmaktan, işçi olmanın koordinatlarını kabul etmekten bir kaçış vardır. Bir türlü kabul edilmeyen işçi olma halinden, gerçek toplumsal engelden, fantastik bir ikiliye, açlıktan yere yıkılan mazlumla onu seyrederek alay eden zengin ikilisine kaçılır. İşçilerle alay eden zengin figürlerinin grev alanının sınırında bu belirişi, greve, dönüştürme arzusuna, kendi konumunun gücüne duyulan inançsızlığın ortaya çıktığı bir an gibidir. İşçilerden birinin yere yığılmasıyla seyirlik bir alay nesnesi olmanın bir arada verilisinin bu inançsızlığa işaret ettiğini düşünüyorum. Grevin tüm metonimik anlamını çözen, karar verilemez hale sokan bir sahnedir bu.¹⁹ Anlatıdaki bu aksamayla birlikte, esas çatışma da birdenbire yer değiştirmiştir; çatışılan şey somut, bilinen bir fabrika sahibi olmaktan çıkıp, amorf, belirsiz bir zenginlik oluvermiştir. Grev sahnesindeki bu *fazlalık*, mazlumun hayatla temasını bütünüyle metaforik bir algıyla donatmıştır. Mevcut konumundan, işçi olmanın ve bu halin koordinatlarından kaçış, ezileni, *eksiklik* ve

19. Grev "iyi" patron Haydar'ın işçilerin haklarını kabulüyle sona erer. Film, "iyi" patron Haydar'ın varlığıyla yapısal sorunları göz ardı etmekte, beri yandansa "iyi" patron Haydar'ın bir dönem "kötülerle" yaptığı kaçınılmaz işbirliğinden de bahsetmektedir. Haydar, işçilere haklarının verilmesi gerektiğinden, söz verdiklerinden bahseder. İşçilerin taleplerinin kabul edileceğini söyleyerek grevin sona ermesini sağlayan da odur. Haydar'la diğer fabrika ortakları arasında geçen bir konuşmaysa, patronla işçiler arasındaki sorunların her zaman "iyi" patron tarafından çözümediğini gösterir:

Haydar- Fakat söz vermiştik onlara.

Cemil- Devir değişti Haydar Bey. Artık sizin o işçi-patron kardeş olsun tarzınız sökmüyor. Bundan sonra fabrikanın yönetimini biz devralacağız.

Diğer kardeş- İktidar değişikliği yapıyoruz Haydar Bey. Yoksa fabrika 10 sene evvelki gibi işçilerin eline geçebilir.

İlyas- O zaman biz yetiştik kurtardık, şimdi de biz idare edeceğiz. Başka çare yok.

Bu konuşma, fabrika yönetimine ait bir konuşmadan çok ülke yönetimine dair bir konuşma gibidir. Haydar geçmişin Baba'sını temsil eden bir figür gibidir adeta. Sınıf farklılıkları yüzeye çıkmış, üstelik geçmişin Baba'sı da halkın/işçilerin egemenliğinden "kötüler" (sınıfsal antagonizmanın temsilcileri) sayesinde kurtulmuştur. *Babanın Oğlu* geçmişin Baba'sının gücünü kaybetmiş olmasının yarattığı güvensizlik duygusunu sahneler gibidir.

fazlalık arasında salınan bir algı hatasına düşürür. Mazlum, bir yanıyla gerçekte olduğundan daha acz içinde bırakılmış, bir yanıyla da bu aczini giderecek aşırı gücün peşine salınmıştır. Patronun adamlarınca dövülen işçi yakınlarının yaralı, mazlum bedenlerinin kahramanın bakışına sunulduğu sahne de aynı algının bir başka versiyonudur. Mazlum, kendisini kendi durumundan, bu durumun sınırlarının farkında olan bir bakıştan değil, kendini (kurtarıcı ya da zalim) güçlüünün bakışına sunarak bu bakıştan anlatır. "Mağdurun mağdurun bakışından" (Yeğen 2001: 49)²⁰ anlatmayı kabul etmedikleri içindir ki bu tür filmler, hep metaforik temsillere sendeleyip, bu stratejiye teslim olurlar.

Acz ve aşırı güç arzusu arasında salınan mazlum aczini, gündelik, sıradan insanların kullanımına açık araçlarla (grev) gidermeye çalışmak yerine aşırı zenginlik ve güçle telafi etmeye girişir. Mazlumluk söylemine teslim olmuş mazlumun algısındaki aşırı eksiklik duygusu, kahramanın zenginliği ve gücüyle yatıştırılmaya çalışılır. Güç sahibi olmazdan önce üzerinde hep yeşil bir parka taşıyan Murat, mazlumluktan yırtar yırtmaz zenginliğin bütün sembollerıyla donanır; lüks bir ev, mercedes otomobil, şık elbiseler.

20. Yeğen, Yılmaz Güney filmlerinin Türkiye'nin kültürel ve toplumsal hafızasında bu denli yer etmesinin, hem Güney imgesinin hem de onun filmlerinin hafızamızdan sürekli geri çağrılmasının ve bu "hayaletlerin" her çağrılışında bir sarsıntıya yol açmasının sebeplerini tartıştığı yazısında, Güney sineması'na dair kolektif hatıranın denk düştüğü ve hep "canlı tuttuğu" şeyin "mağduriyeti mağdurun bakışından anlatmak" olduğunu ifade eder (2001: 49). Bu bakışı şöyle açıklar: "(...) Güney Sineması'nın üst-hikâyesi Türkiye'nin büyük dönüşümünün, büyük sarsıntının sebep olduğu mağduriyet hakkındadır. Mağdurları anlatır. Ancak eklemek de gerekir: Bir başına bu kadarı, bir diğer deyişle, mağduriyet hakkında bir üst-hikâyeye tekabül ediyor oluşları, Yılmaz Güney filmlerini Güney Sineması kılan şey değildir. Yılmaz Güney'in filmlerini özgüleştiren, ona mahsus bir sinema kılan, mağdurlara dair bu üst-hikâyenin, mağdur olmayan birilerinin steril bir üslupla anlattıkları bir hikâye olmayışıdır. Aksine Güney Sineması, Türkiye'nin büyük dönüşümünü, bu dönüşümün mağdurları gözüyle okur, mağdurların penceresinden seyreder. Hulasa, Güney'in kamerası, 1950 sonrası Türkiye'sinin mağdurlarının ve madunlarının gözüdür. Ancak devam etmek gerekiyor: Güney sineması, mağduriyeti mağdurların gözüyle seyretmekle kalmaz. Mağduriyeti mağdurların gözünden sinemasallaştırırken, Türkiye'nin büyük dö-



Babanın Oğlu zenginlik anlatımında pek çok Yeşilçam filmi-
nin ortak metaforik üslubuna başvurur. "Zenginlerde ne var?" so-
rusuna hızlıca cevap vermeyi, zenginliği tarif etmeyi, tanımlama-
yı, görür görmez "Bu bir zengin!" demeyi kolaylaştıran "zenginlik
nesneleri" kullanılır. Zalim patronlar sahneye her çıktıklarında, on-
ları sarmalayan bir aşırılıkla (içki ve yiyecek) karşımızdadırlar.
Birçok Yeşilçam filminde olduğu gibi burada da gösterilen "zen-

nüşümüne dair muhafazakâr-romantik bir eleştiriyi, eskinin güzel günlerine dö-
nüş özlemine değil, bu dönüşüme, dönüşümün mağdurlarınca hükmedilebileceği
ihtimalini anlatır. Mağdurların ah-vah etmelerini güzellemek yerine, kendi ka-
derlerini örgütleyebileceklerini bildirir bu sinema. Geride kalana methiye düzülmeyi-
mediği gibi ağıt da yakılmaz Güney sinemasında. Geride kalanın işlevsizleştiği
kararlılıkla yüksünmeden gösterilir. Mağdurların yakınmaları değil, mağduriyet-
leri ve bu mağduriyetle temasları anlatılır; mağduriyeti estetize etmeye bir an bi-
le tevessül etmeyen bir gerçekçilikle. Böylelikle, Güney sineması büyük bir top-
lumsal dönüşümden mütevellit genel bir mağduriyetin gerçekçi aynası olmaktan
her zaman fazla bir şey olur. Bu mağduriyet hikâyesinde, geleceğe dair hikâye-
lerin örgütlenebilme ihtimallerini bildirir, bu ihtimalleri kıskırtır. İçinde, ma-
ğdurların kendi kaderlerine el koyabileceklerine dair bir güvenin gezdiği hikâye-
leri öne çıkarır; şüphesiz, bu güvenin kuruluşunun neredeyse imkânsız olduğunu
çağrıştıran insanlık hallerine gözlerini kapamadan. Hulasa Güney sineması, Tür-
kiye'nin büyük dönüşümünün yarattığı mağduriyete, mağdurların gözünden hep
iç burkan bir gerçekçilikle bakar; hem de yitip gidene, geleceği örgütleyemeye-
cek denli geride kalana methiye düzmeye asla gönül indirmeyen kararlı bir so-
ğukkanlılıkla," (49-50).

ginlik nesneleri" sürreal bir etki yaratır. Cemil'in kardeşi, Murat'la konuşurken kucagında bir sincabı besler; Cemil ise Murat'ın karşısında muz yemektedir. Hep bir aşırılığı, bir fazlalığı anlatan bu türden nesnelerin kullanımında anlatı ekonomisi iki düzeyde işler. İlk ve basit düzey, bu nesnelerin içinde yer aldıkları sahnelerde anlatımı kolaylaştıran bir tasarrufa yol açmalarıdır. Lakin bu tasarruf beraberinde bir artığı da üretir. Bu türden nesneler, toplumsal çatışma yaratan unsurları cisimleştirdikleri, yani sınıf farklılığı yerine zenginlerdeki *fazlalığı* temsil etmeye koyuldukları için, bu *fazlalığa* yönelik arzuyu da üretirler. O halde, anlatı ekonomisi sadece anlatım tasarrufu düzeyinde değil, sahnenin bu nesneler tarafından aşırılığını belirlenimi yoluyla da işler.

Cinsel Güvensizlik: Çalışan Kadın

Erkek filmlerinde ekonomik güvensizlik hemen her zaman eril cinsel kimliğe dair güvensizlikle bir aradadır. Cinsel kimliğe dair bu kaygı *Babanın Oğlu*'nda, kadının çalışma talebi dolayısıyla ortaya çıkar. Rasim'in kızının kendisine iş getireceğini söyleyen karısı Nevin'e (Deniz Erkanat) Murat sertçe çıkışır:

Murat- Aç mısın açıkta mısın be kadın!

Nevin- Çalışıp sana yardımcı olmayı düşündüm.

Murat- Ben istemiyorum o kadar.

Nevin- Peki.

Murat- Bırak elindeki, bırak da şu çocuğu yatır, bi daha da yatağında uyutmazsan fena yaparım.

Karısını azarlayan Murat odayı terk eder. Erilliğin kaybına dair kaygının kadının çalışma talebinde açığa çıktığı bu sahneyi en başından yeniden okumakta yarar var. Sahne babaerkil toplumsallaşma düzenini simgeleyen klasik bir resimle açılır; kadınlar ve erkekler resmi ikiye bölecek biçimde yerleştirilmiştir. Murat, sedirde uyuyan oğlunun yanında yukarda, anneyle Nevin ise yerde oturmaktadır. Anne sedirin hemen önünde, sedire yakın, Nevin ise uzaktadır. Kadınlar ve erkek farklı işlerle meşguldür. Anne, yemek



hazırlarken Nevin dikiş dikmektedir. Çocuk uyurken Murat da gazete okumaktadır. Nevin'in çalışma talebi, bu klasik resmi bozar. Murat çekip gider. Bütün bu sahneyle kadının çalışma talebi, babaerki düzeni bozacak bir talep olarak temsil edilmiş, kadının babaerki toplumsallaşma içindeki değişmesi istenmeyen, asli konumu hatırlatılmıştır.²¹

Kadına asli konumu hatırlatılmış ancak kadının çalışma talebinin uyandırdığı kaygı halen giderilememiştir. Bu konuşmanın ardına eklenen sahnede, bu kaygının bertaraf edilme çabasına tanık oluruz. Murat ve Nevin yatak odasındadır. Önü açık pijamasıyla Murat yatağa uzanmış sigara içmekte, Nevin'se uyumaktadır. Erilliğe dair kaygı, Murat ve Nevin'in sevişmiş oldukları imasıyla giderilmeye çalışılmıştır.²²

Kâbus Biter, Murat Erkek Olur

Babanın Oğlu'ndaki sıradanlaştırma-yüceltme diyalektiğinin, metonimik temsillerle metaforik temsiller arasındaki salınımın sona erip filmin metaforik temsillerin kontrolü altına girişi, hapishane- de Murat'ın zengin ve güçlü bir erkek olmasıyla tamamlanır. Murat'ı "kadın" gibi konumlayan hapishane kâbusu, adeta geriye sarılarak bir intikam senaryosu biçiminde yeniden başlatılır. Bu intikam senaryosuyla Murat "erkek" kılınır. İntikam senaryosu tamamlandığında filmin metonimik-metaforik temsiller arasındaki salınımından doğan kararsızlığı da son bulmuş olur. Murat'ın "er-

21. Anlatı içinde, daha sonradan Nevin'in "kötü yola" düşmesiyle Murat'ın kadının çalışmasına ilişkin sert tavrı da olumlanmış olur.

22. Nitekim, filmin afişinde bu sahneyle (çerçeve- de önde büyük görüntüsüyle Murat, arkasında daha küçük ve ona bakan Nevin), Murat'ın cezaevinde diğer erkeklerin önünde yerleri temizlemesi bir aradadır. Bu, yatak odası sahnesinin cinsel güvensizliği bertaraf ettiği yorumunu desteklemektedir. Filmin afişi iki karşıt duruma işaret etmektedir: Güçlü (erkek)-Zayıf (kadın). Birincisi afişte daha büyük bir yer kaplar ve kadının bakışına yer verirken; diğeri ise afişte daha küçük bir yer kaplar ve diğer erkeklerin Murat'a bakışını ve Murat'ın kendini "kadın" gibi hissedişini resmeder.

kek" kılınması için bu senaryonun kadına ait her şeyden arınmakla başlaması gerekir.

Cezaevine düştükten sonra karısı Nevin Murat'ı iki kez ziyaret eder. İlkinde, Nevin Murat'a çalışacağını söyler. İkinci ziyaretinde ise, Nevin bir aşırılıkla donatılmıştır; saçları yapılı, yüzünde abartılı bir makyaj, üstünde kürk mantosuyla sürekli konuşmaktadır:

Nevin- Çalışıyorum, kazanıyorum, hiçbir şeyimiz eksik değil, para bile biriktiriyorum, vaziyetim çok iyi, yeni kıyafetler aldım, eve de yeni eşyalar. Evi de değiştirmeye karar verdik. Çıkınca yeni evimize gelirsin. Kuaföre gitmeye başladım, manikür, pedikür de yaptırıyorum, çıkınca senin çalışmana lüzum bile kalmayacak, çok rahat edeceksin, her şey senin için kocacığım, hayatın müşterek olduğunu sen içeri girdikten sonra öyle iyi anladım ki!

Nevin söze başladığında kamera önce Murat'ın yanındadır. Sonraki çekimde çerçevede önde profilden kadın ve arkada ona bakan erkek vardır. Ardından çerçeve aynı kalır ancak kadının sesi duyulmaz olur; dudaklarının hareketinden konuşmaya devam ettiği anlaşılmaktadır. Murat gider, hâlâ konuşan ama sesi duyulmayan kadın görüntüde bırakılır. Koğuşa dönen Murat'la koğuştakiler alay ederler. Biri, "Otobüsü iyi çalışıyor, kaç para getirdi acaba", ağa-baba ise "Karı tezgâhı kurmuş, sen de sebepleniyorsun. Öyledir be yavrum, çıtır, çıtır yerler, karıyı bekletmezler, istese de bek-





letmezler," der. Kahkahalar duyulur. Sahne, Murat'ın "Susun ulan susun," diye bağırarak ağa-babaya karşı çıkması ve onu döverek ağa-baba oluşuyla biter.

Bu intikam senaryosunu başından sonuna yeniden okuyalım. Kadınla karşılaşma ve kadının erkekten bağımsızlığından söz etmesi ("hiçbir eksliğimiz yok") ve bakışını "erkek çocuk"tan çekmesi (profilden gösterilen ve Murat'a bakmayan Nevin), "erkek çocukta" babanın gücüne sahip olma isteğini doğurmuştur.²³ Bu, ancak kadından arınmayla, kadınla ilişkili her şeyden kurtulmakla gerçekleşebilir. Kadından arınma arzusu görüntüye şu biçimde taşınır: Çerçevele Murat'la Nevin arasındaki sınırı belirleme işlevi gören tel örgü ve Murat'ın görüntüsü belirgin, Nevin'in görüntüsü fludur; kadının sesi duyulmaz/kesilir. Nihayet Murat kadını terk ederek görüntüde tek başına bırakır.

23. Murat'la Nevin'in bu konuşmalarının hemen öncesinde, cami avlusunda elinde futbol topuyla ağlayan Ömer görülür. Görüntüye ezan sesi eşlik eder. Ağlayan çocuk Ömer, İmam Hüseyin tarafından koruma altına alınır. Erkek çocuk Ömer'in anneden ayrılması ve babaya ait temsilleri çağrıştıran bir nesneyle –futbol topu– yeni bir babaya kavuşmasına, Murat'ın kadına dair her şeyden arınması ve "erkek" olması eşlik eder. Bu yönüyle Ömer ve Murat'ı tek bir çocuk, aynı erkek olarak okumak mümkündür. Biri baba arayan yetim oğul diğeri ise babayla özdeşleşerek onun yerine geçen oğuldur. Birlikte okunduğunda bu iki figür şunu anlatır: Anneden koparılmış, kendini güçsüz ve çaresiz hisseden oğul (yetim), kendine gücüyle özdeşleşebileceği bir baba (erkek) arar.

Kadın olmaya dair her şeyden arınan Murat, babayı döver ve onun yerine geçer. Burada film, iktidarla ilgili sorunu (toprak ağası-makine ağası-koğuş ağası) tıpkı *Çaresizler* ve *Kılıç Bey* filmle-
rinde olduğu gibi babanın temsilleriyle özdeşleşerek çözmeye kal-
kışmış, böylelikle de bu filmlere egemen olan şiddet ve kötülükle
dolu güvenilmez dünya fikrine gerilemiştir. Bu gerileme, Murat'la
baba arasında kavganın başlamasından hemen önce gerçekleşen
diyalogta açığa çıkar:

Ağa-baba- Bana mı hırladın?

Murat- Sana hırladım. Hepinize hırladım. Tüm dünyaya hırladım. Ar-
tık dişlerimi göstereceğim; bu zamana kadar hep beni ısırды insanlar,
bundan böyle ben onları ısıracağım.

Ağa-baba- Hadi ulan, tırmalama git, çay yap.

Murat- Çalışmıyorum, grevdeyim.

Mazlum Murat, zalimin dilinin cazibesine yakalanmıştır. Mu-
rat'ın "Çalışmıyorum, grevdeyim," sözleri, geride bırakılan anlatı-
nın son izlerindendir. Filmin bundan sonraki bölümünde kahrama-
nı sıradanlaştırma-yüceltme diyalektiği çözülecek, *Çaresizler* ve
Kılıç Bey filmlerindekine benzer biçimde saf bir yüceltme devreye
girecektir.

Murat'ın hapis haneye düştüğünde yediği dayağın ardından ge-
len sahneyle ağa-babayı pataklamasının ardından gelen sahne ne-
redeyse tıpatıp aynıdır; küçük bir yer değiştirme haricinde. Deği-
şen sadece güçlü olanın, babanın kim olduğudur. Hapse düştüğün-
de sigara içmesi engellenen Murat, ağa-babayı dövdükten sonra,
adeta kudretini geri kazanmışçasına sigarasını yakar. Gardiyanlar
gelir ve "Ne oldu?" diye sorarlar. Yerde yatan bu kez Murat değil
ağa-babadır. Ancak gardiyanların aldığı cevap, Murat'ın dayak ye-
diği sahnedekiyle aynıdır: "Acemiymiş, ranzadan düştü." Film,
adeta, "kâbusun" başladığı yere geri sarılmış ve aslında olması ist-
endiği biçimiyle (kudret sahibi, erkek Murat) yeniden anlatılmış
gibidir. Bu yeniden anlatım "kâbusu" sona erdirmiştir. "Kâbus" bo-
yunca erkekliğinden şüphe duyan, güçten mahrum bırakılan, ha-
dım edilen Murat, "kâbusun" başladığı âna bir "erkek" olarak uya-



nır. Bu anlatı yapısıyla film, "tekrarın kısırdöngüsüne" sıkışmıştır. Film, değiştirilemez, gelecek fikrinin kaybolduğu bir dünya tahayyülüyle birlikte eril iktidar anlayışına dayalı metaforik temsil stratejisine teslim olmuştur.

O halde *Babanın Oğlu*'nu, bütünüyle metaforik temsil stratejisiyle işleyen *Çaresizler* ve *Kılıç Bey* filmlerinden ayıran tam olarak nedir? Sanırım şu: Film, metaforik erkeklik temsilleri yoluyla giderilmeye çalışılan eril kaygıyı da apaçık gösterir. Eril kaygı, en sonunda metnin dışına itilse de hapishane "kâbusunda" çoktan gösterilmiştir. Murat hapisliğinin ilk günlerinde eril kudretten neredeyse tümüyle mahrum gibidir. Bu mahrumiyet sahnelenirken aktarılan adeta "kadın sanılma" korkusudur. Diğer erkeklerin tehditkâr bakışları arasında ağadan dayak yiyerek hadım edilen Murat, erkeklik dünyasında tutunamamıştır. Onu bekleyen ranzanın alt katıdır. *Babanın Oğlu* bu korkuyu gösterdikten hemen sonra, bu korkuyu giderme çabasına girer. "Güçlü", "erkek" Murat, tam da bu yetersizlik hissini, çaresiz, bağımlı, edilgen olma korkusunu yatıştırmak için sahnededir. Böylece *Babanın Oğlu*, babaerki toplumsallaşmanın dipten dibe nasıl işlediğinin de anahtarını verir; babaerki toplumsallaşmanın erkeği, kendisini sürekli "kadın sanılma" kaygısıyla donatan bu toplumsallaşmada bu kaygıyı giderebileceği yanılgısına kapılır.

Şehir ve Kadın: Tehditkâr Nesneler

Film, metonimik temsil tarzından metaforik temsil tarzına savrulduğunda, filmin şehir imgesi de değişmiştir. Filmin başlarındaki şehre yönelik belirsiz, kararsız hissiyat, şehrin yarattığı değişime, bilinçlenmeye düzülen methiye, geleceğe yönelik açıklık ve umut, yerini "kötülerle" dolu bir şehir imgesine bırakmıştır. Böylece filmin başlarında Murat'ın annesinin sözlerinde ifade bulan şehrin güvensizliği fikri hâkim olur filme. Şehirle kadın arasında kurulan özdeşlik, şehir imgesindeki bu değişimin, kadın imgesindeki değişimle hep bir arada anlatılmasına neden olur; şehir ne kadar belir-

sizse kadın da o kadar belirsiz, şehir ne kadar tehditkârsa kadın da o denli tehditkârdır. *Tekinsiz* şehirle *tekinsiz* kadın arasında hep bir özdeşlik kurulur. Filmin başında, Murat ve ailesi yer sofrasında yemek yerken, "şehre göç etmiş aile" resmine uyumsuz görünen tek unsur Murat'ın karısı Nevin'dir. Güzel, kokulu ve boyalı bu kadın, tıpkı şehir gibi hem bir arzu hem korku nesnesi gibidir. Bir yandan *böyle olması* istenir, diğer yandan *böyle olması* korku yaratır. Bu haliyle kadın, bir belirsizliğin ama aynı zamanda gelecekte olmasından korkulan şeylerin habercisi olarak konumlanmış gibidir. Filmin sonlarına doğru, şehir "sinek gibi ezen" bir varlığa dönüşürken, Nevin de karanlık bir odada korkunç, çirkin, sefil bir nesne haline getirilir.

Filmin başlarında belirsizlikleriyle öne çıkan şehir ve kadının, "alt edilmesi" gereken nesnelere dönüşümüne adım adım bakalım. Şehirle kadın arasında ilk bağ, açlık grevi esnasında kurulur. Kayınvalidesiyle Nevin şehir hakkında konuşmaktadır:

Anne- Eninde sonunda benim kafama gelecek, şehir bizim neyimize.
Nevin- Öyle söyleme anneciğim, şehrin ne kabahati var ki. Şehri kötü eden gene insanlar.

Filmin şehir imgesi henüz sabitlenmemiştir. Ancak ilerdeki muhtemel sabitlenmeye dair bir ipucu da verilmiştir. Şehri savunan kadındır (Nevin). Şehirle kadın arasındaki ikinci bağ cezaevindeki Murat'ın annesiyle görüşmesi sırasında kurulur:

Anne- A benim saf oğlum, bu koca şehir yener, sinek gibi ezer demiştim.

Murat- Eee Nevin?

Anne- İyi bir iş bulmuş, yeni mantolar almış.

Murat- Ben onu sana emanet etmiştim ama.

Anne- Avrat kısmı anaya bile emanet edilmez a benim saf oğlum.

Anneyle oğulun konuşmasında çağrışım zinciri, "sinek gibi ezen", tehditkâr şehirden, aşırı cinsellikle yüklü, güvenilmez kadına (Nevin) ilerler. Şehir imgesi, kadının güvenilmez kılınmasıyla artık sabitlenmiştir. Şehrin anlamı bir kez böyle sabitlendikten sonra, geleceğe yol kapanmış, anne, köye, geçmişe gönderilmiştir. Şe-



hirle kadın arasındaki üçüncü bağ da köye annesini görmeye giden Murat'la annesi arasındaki konuşmada karşımızdadır:

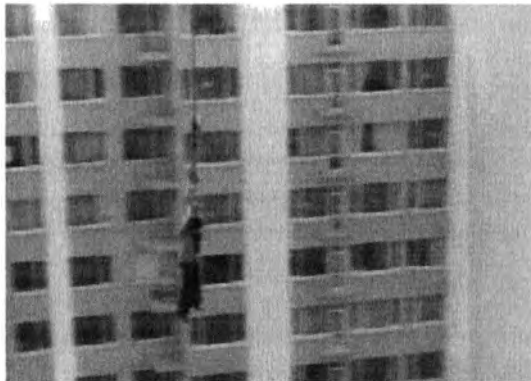
Murat- Şehri yendim ana, satın aldım onu. Bak bunlarda senin (paraları gösterir).

Anne- Şehrin kirli parasını istemem.

Burada, kadınla şehir arasında kurulan bağ, öncekiler gibi apaçık değildir. Murat "erkek" olarak şehri yenmiştir. Bütün bu süreç, kadını yenme ya da kadına ait her şeyden arınmayla gerçekleştiğinden, şehrin tehditkârlığını yenmeyi kadının yarattığı tehditkârlığı yenmek olarak da okumak mümkündür. Şehir, belirsiz, güzel bir nesneden karanlık, kirli, korkunç, sefil bir nesneye dönmüştür. Kadın da: Murat'ın "güçlü" konumuna karşılık Nevin, karanlık içinde bir meyhanede içki masasında yoksulluk, zayıflık, çaresizlik, kıscacı "yokluk" içinde bırakılır.

Babanın İntikamı Oğulun İntikamı

Yoksunluğun, kahramanın gücü ve zenginliğiyle telafi yoluna gidilmesi intikamla tamamlanır. Hapisten güçlü ve zengin olarak çıkan Murat tek tek kendisine yapılan haksızlıkların intikamını alır. Bu sahnelerde, metaforik erkeklik temsilleriyle yüceltilen Murat abartılı bir şiddetle karşımızdadır. Kendisini gammazlayan işçileri ve zalim patronları, adeta gerçeküstü bir güçle donatılmışçasına tek tek ortadan kaldırır. Bütün bu cezalandırma işinde iki şey özellikle dikkat çekicidir, ki bu iki unsur, değişmez bir biçimde dönemin bütün erkek filmlerini nitelemektedir. İlkin, intikam sahnelerinde abartılı ve tuhaf bir şiddet kullanımı göze çarpar. Murat, dövdüklerinin gözüne, boğazına ya da ağzına parmaklarını sokar, kurbanlarına eziyet eder. Bütün bu sahnelerde, yoğun şiddeti uzun uzun göstererek adeta haz uyandırmaya yeltenen pornografik bir üsluba başvurulur. İkinci olaraksa, bütün bu abartılı şiddet, bir fabrika mekânında, bu mekândaki vinç, taşıyıcı gibi teknoloji-nesneleri kullanılarak gerçekleştirilir. Şiddetin bu tür araçlarla ve fabrika mekânın-



da gerçekleştirilmesi şunu anlatır: Şiddete ve intikama eşlik eden bu nesne ve mekânlar, adeta şehrin ve modernliğin yarattığı yabancılaşmanın ve tekinsizliğin yoğunlaştığı metaforlar gibidir. Fakat bu makinelerle erkek kahramanların ilişkisini anlatan ruh halinin kesinlikle teknofobik olmadığını belirtmek gerek. Tam tersine, intikam sahnelerine hâkim hissiyatın apaçık bir biçimde teknoloji fetişizmi olduğunu söylemeliyim. Bunu göstermek için *Babanın Oğlu*'nda Murat'ın intikam aldığı sahnelerden birini hatırlamak yeterli. Murat, ispiyoncu işçilerden birini, dev bir kaldıracın ucunda, metrelerce yükseklikte, kaldırıcı hünerle kullanarak sallandırır. Erkeğin bedeninin bir uzantısı işlevini gören, (eril) kudretin ispatında, intikamın gerçekleştirilmesinde başrol oynayan makinelerle sahneye nüfuz eden arzu, teknoloji fetişist bakış yoluyla üretilir; elbette bu bakış, modernliğin harekete geçirdiği eril kaygıları yatıştırmak üzere oradadır. Murat'ın "hünerle" kullandığı dev kaldırıcın, dev bir fallus olduğunu söylemeye bilmiyorum gerek var mı?

İntikamını bütünüyle aldıktan sonra Murat, oğlu, polis Ömer tarafından öldürülür. Murat ve oğlu arasındaki ilişkinin temsiliyle erkek filmlerinin bir başka ortak teması çıkar karşımıza: Baba-oğul çatışması. Babası hapse girince yetim kalan Ömer, büyüdüğünde babasıyla karşı karşıya gelir. Filmde, hapishanede Murat'ın "erkek" olmasına paralel olarak anlatılan Ömer'in kendisine yeni bir baba bulma hikâyesi, eril cinsel kimliğe dair güvensizliği/belirsizliği, eril kaygıyı gidermek üzere "rahatlatıcı" ya da "yatıştırıcı" cinsiyet seçiminin sahnelenmesini sunsa da, *Babanın Oğlu*'nu *Çaresizler* ve *Kılıç Bey* gibi filmlerden ayıran ilgi çekici bir farklılık da var.

Babanın Oğlu'nun anlatısını kuran bir ikilikten söz ettik hep; işçi olmanın koordinatlarının farkındalığında kendini gösteren bir iradeyle, işçi olmaktan "yırttığı" anın peşinde koşan bir iradesizliğin biraradalığından ya da babaerkil toplumsallaşmanın erkekleri nasıl kısırdığını, hareketsiz bıraktığını bir an için dile getiren ama bundan kurtulmanın yolunu yine aynı toplumsallaşmada güce ve şiddete sarılmakta bulan bir kararsızlıktan söz ettik. Bu ikili yapı, erkek filmlerinin esas hikâyesine hep eşlik eden baba-oğul ilişkisine, *Babanın Oğlu*'nda nasıl transfer edilir? Bu kez, filmin kahrama-





nı Murat'ı merkezine alan esas hikâye üzerine değil, oğul Ömer'in hikâyesi üzerine düşünmek gerekiyor. Ömer için önce "kandıran ve kandırılan baba" vardır. Hikâyenin mevcut durumla yüzleşmekten, bu durumun farkındalığından kaçıp bir algı hatasına düşmesiyle birlikte hüküm sürmeye başlayan *eksiklik* (mazlumun aczi) ve *fazlalık* (zalimin kudreti) duygusu, baba-oğul ilişkisiyle anlatılan ödipal hikâyeye aynen sirayet eder. Murat'ın hapse düşmesiyle yetim kalan ve annesinden ayrılmak zorunda kalan Ömer'in bu halinin müsebbibi baba değil, babanın komploya uğradığı, annenin "kötü yola düşürüldüğü" zalim-dünyadır. "Kandıran ve kandırılan babayla", diğer bir deyişle hadım eden ve hadım edilen babayla yüzleşmekten / çatışmaktan kaçışla, bu babanın ortadan kalkmasıyla / ortadan ikiye bölünmesiyle iki baba figürü ortaya çıkar: Yasa'nın temsilcisi baba ve yasa-dışı baba. İlk figür Ömer'i himayesi altına alarak ona Yasa'nın giysisini giydiren saf Yasa'nın sesi gibi duran İmam Hüseyin, ikinci figür ise aşırı güçle donatılarak Yasa'dan arta kalan bir *fazlalık* gibi duran yasa-dışı Murat'tır. Murat'ın hikâyesinde, *eksiklik* duygusu, Murat'ın güçlü babanın yerini almasıyla, onun "erkek" kılınmasıyla giderilir. Peki Ömer'in hikâyesiyle birlikte okunduğunda, daha doğrusu bu iki hikâye kesiştikten sonra ilk hikâyenin anlamı nasıl değişir? Anlatıda geri plana atılmış olsa da filmin adını ele geçiren babanın oğlunun hikâyesi, babaerkil toplumsallaşmanın erkeklik kurgusunun nasıl işlediğini pek güzel an-



latır. Simgesel'e giren, Yasa'nın giysisi giydirilen oğul için hadım edilmekten kaçışı mümkün kılan ihlal Murat'tır. Bu aşırı güçlü, yasa-dışı baba, Yasa'nın temsilcisi oğul tarafından öldürülmelidir ki intikamını kendi istediği biçimde alan, zengin, güçlü, her tür kısıtlamadan muaf, "hadım edilmemiş" bir erkeğin varolduğu vaadi bir fantazi olarak Yasa'nın eki/ayrılmaz ihlali (Zizek 2001: 36) haline gelebilsin. Kısacası, *Babanın Oğlu*'nda filmin anlatısını kuran ikilik, baba-oğul ilişkisinde de aynen karşımızdadır. Film, bir yandan diğer erkek filmlerine benzer biçimde güçlü babayla özdeşleşerek, kadın olmaya dair her şeyden arınarak "erkeklik kurgusuna" sığırırken, diğer yandan bu kurgunun kendisinin yarattığı *eksiklik* duygusunu yine kendisinin sunduğu *fazlalık* vaadiyle nasıl çözmeye yeltendiğini şaşmaz biçimde açığa vurur. *Çaresizler* ya da *Kılıç Bey*'deki oğullar, bu vadin, ayrılmaz ihlalin peşine çoktan düşmüşlerdir; bu nedenle bu oğulların perspektifleri Baba'nın perspektifiyle bütünüyle çakışır. Bu filmler, bu çakışma anından türedikleri için Baba'ya saf bir teslimiyet içerirler. *Babanın Oğlu*'nda ise bu çakışma hiç gerçekleşmez; oğul babasını öldürür. Filmin, mevcut durumu dönüştürme arzusuyla sabitlenme arzusu, gelecek fikriyle erkeklik kurgusu arasındaki salınımı da baba-oğul ilişkisindeki bu rahatsızlığın, belirsizliğin ve gerilimin canlı tutulmasıyla, babanın intikamıyla oğulun intikamı arasında giderilmeyen farklılıkla ilişkilidir.

Babanın Oğlu sondan başa, geriye dönük okunduğunda bariz biçimde göze çarpan, filmin başında yoğun olarak müracaat edilen metonimik temsillerin adım adım yerini komplolarla bezeli metaforik temsillere bıraktığıdır. Film, Murat'ı metonimik bağlardan kurtarıp "fantazi[nin] narsistik haz yüklü dünyasına" (Ryan ve Kellner: 294) bırakır. Böylece film, bütün dış dünyayı kendine düşman belleyen komplo fikrine sıkı sıkıya bağlı ve mazlumluğu yeniden üreten bir söyleme doğru geriler.

Filme grevle dahil olan sınıfsal çatışma, bir komployla yer değiştirerek, Murat'ın şahsına yönelik bir eyleme, Murat'ın meselesine dönüştürülür. Ancak şunu da belirtmem gerekiyor: *Babanın Oğlu*'ndaki mazlumluk, *Çaresizler* ve *Kılıç Bey*'deki *kutsal mazlumluk* değildir. Muhafazakâr popülist bu filmlerden farklı olarak *Babanın Oğlu*'nda, eril kimlik krizinin ve kapitalizmin sebep olduğu kaygılar, bir yandan eril güç ve şiddetle giderilirken diğer yandan filmin içinde hep görünür kılınır. Kahramanın iktidar karşısındaki ezilmişliği, ekonomik kaygıları, erilliğin kaybedilme korkusu giderilmeye çalışılırken gösterilir de. Film bu kaygıları, yine babaerkil toplumsallaşma içinde, babayla özdeşleşmeyle/muktedir olmakla yatıştırırken aynı anda babaerkil toplumsallaşmanın ve gündelik,

24. Ryan ve Kellner'ın Peckinpah'ın filmleri ile Millius'un filmleri arasında yaptığı ayırım, bu çalışmada ortaya çıkarılan ayırma denk düşmektedir. Bu anlamda, radikal popülist bileşenler taşıyan Peckinpah'ın filmleri Gülgen'in filmleriyle Millius'un filmleri ise Baytan'ın filmleriyle ortaklıklar taşımaktadır. Ryan ve Kellner, bu farklılığı şöyle ifade ederler: "Peckinpah, sınıf ya da iktidar elitlerine duyulan popülist öfkeyi dile getirir. (...) Kalıcı bir sınıfsal ya da maddi destekten yoksun olan alt-orta sınıfın, ekonomik ve toplumsal güvensizliğin parano-yak yansıtımları biçiminde ortaya çıkan çok sayıda hayali tehlikeyi savuşturacak istikrarlı bir düzene, eski sorunsuz günlere ve güçlü otoriteye duyduğu şiddetli özlem Millius'un filmlerinde dile gelir. Sağlam bir popülist zemini olmayan bu ideoloji, istikrarsızlığını erkek iktidarının abartılı yansıtımlarına başvurarak ve geçmişini idealize ederek telafi etmeye çalışır. Peckinpah, dinamik, baş kaldıran ve iktidara öfke duyan bir eril bireycilik savlarken (ve böyle olmakla popülizmin radikal potansiyel taşıyan bileşenlerini sergilerken), Millius muhafazakâr ideolojinin gerilemeci ve edilgen yüzünü yansıtır" (348). Gülgen'in diğer filmlerinde de benzer bir anlatsal yapı, benzer ilişkiler söz konusudur. *Dayı* (1974) filmi, sözleri Nâzım Hikmet'in *Bu Memleket Bizim* şiirine ait olan bir şarkı ve değişik gazetelerden haber manşetleri ile başlar. Film, zengin çocuklara ders veren bir

sıradan gerçekliğin işleyişine dair maddi bağlantıları da göstermekten kendini alıkoymaz.

Bütün bu farklılıklar *Babanın Oğlu*'nu radikal popülist bir film yapar. Muhafazakâr popülist filmlerin anlatının dışına ittikleri, kapatmaya çalıştıklarını da anlatının içinde bırakan filmin başvurduğu sıradanlaştırma-yüceltme diyalektiği sürekli kılarak, kolektif kaygıların tek bir olasılığa yönlendirilmesine engel olur. *Babanın Oğlu*'nda popüler öfkenin ve kaygının yönlendirilmiş/yönlendirilmeyi bekleyen biçimini de görürüz.²⁴



profesörün "güçlü" erkek olarak zenginlerle dövüşmesi ve en yakın arkadaşı tarafından öldürülmesi ile biter. *İnsanları Seveceksin* (1978) filmi ise bir hamal ile oğlunun zengin bir adamın eşyalarını bir apartmana taşımaları ile başlar. Eşyaları taşıırken baba, ağzından kanlar boşalarak ölür. Çalıştığı kumarhanede işlenen bir cinayeti para karşılığı üstlenen çocuk Halil, cezaevine girer. Filmde Halil cezaevi koşullarının kötülüğünden, aç insanlardan, cezaevinde hiç kitap olmamasından bahseder. Cezaevinde küçük erkek çocuklarına para karşılığı tecavüz eden erkekler gösterilir. Halil, bu erkeklerden birini döverken çocuklardan biri tarafından bıçaklanır. Buna karşılık sözleri "Bir suçlunun suçunda toplumun da ima aksayan bir yönü vardır," olur. Bu filmde de fabrikada grev ve işçilerin patronların adamları tarafından dövülmeleri gösterilir. Filmin sonunda Halil, polis kardeşi tarafından öldürülür. Polis kardeş, Halil'in ağabeyi olduğunu bilmemektedir. *Babanın Suçu* (1976) filminde ise oğlunu idamdan kurtarmaya çalışan bir babanın zenginlerle savaşı anlatılır. Filmin sonunda oğul idamdan kurtulur; ancak baba ölür.



HALKIN BABASI CEMİL

Cemil'i²⁵ ayırt edici kılan, esas kahramanıyla farklı bir baba ve Yasa arzusunun seslendirmesidir. Esas kahraman polis Cemil (Cüneyt Arkın), bir yandan döneme hâkim sol söylemin bilinen kategorilerini kuşanmış *halktan biri* olarak, beri yandansa babalık iradesini/iktidarını çocuğa/halka teslim etmemeye kararlı, *halkın dışında*, ondan farklı biri, diğer bir deyişle, çift-değerli bir figür olarak karşımızdadır. Halkın gücüne duyulan inançla halkın üzerinde iktidar sahibi bir baba fikri, bütün tutarsızlıklarıyla birlikte Cemil figürüne tegellenmiştir. Cemil, kâh biri kâh öteki olur. Otoriter bir ses tonuyla sol mesajlar veren halkın polisi Cemil, aynı ses tonuyla halkın meselelerini çözen merci olarak kendi iradesini gösterir. "Güçlü erkek" olma ya da "güçlü babaya" sahip olma arzusunun vazgeçilmezliğine işaret eden bu çift-değerlilik filmin yakasını hiç bırakmaz. Sol popülizm, babaerkil toplumsallaşmanın erkeklik kurgusunun çekim alanındadır.

Baba'nın gücüyle halkın gücü arasındaki gerilimden beslenen film, bu yönüyle *Babanın Oğlu*'na benzer bir anlatı yapısı arz eder. Bir yandan dönemin toplumsal hareketlerine göndermeler yapıp

25. *Cemil*, Alev Erkoç adlı genç bir kızın deniz kıyısında ölümüyle başlar. Adli tıp raporlarına göre bir intihar olan bu ölümü, genç kızın babası, emekli asker Tahsin Erkoç bir cinayet olarak değerlendirmektedir. Olayı soruşturan komiser Cemil, bunun bir cinayet olduğuna giderek ikna olur. Cinayetin arkasında, CIA ile ortak çalışan işadama Vehbi Tok vardır. Tahsin Erkoç bunu öğrenir ve Vehbi Tok'u öldürmeye gider; ancak öldürülür. Peşinden giden Cemil ve yardımcısı Ahmet, Vehbi Tok ve adamlarıyla çatışarak hepsini öldürürler. Vehbi Tok'u öldürmeden önce Cemil, arkasında kimin olduğunu "büyük patron"un kim olduğunu sorar; ancak yanıt alamaz. Film, ertesi gün bağlantıları açığa çıkaracak olan Cemil'in, evinin kapısında vurulması ve evin önünden mercedes marka arabasıyla "büyük patron"lardan biri olan senatör Adnan Bey'in geçişiyle biter.

Yönetmen: Melih Güngen. Senaryo: Bülent Oran. Oyuncular: Cüneyt Arkın, Ahmet Mekin, Eşref Kolçak, Yıldırım Gencer, Deniz Erkanat. Yapım Yılı: 1975. Güngen Film.



toplumsal gerçeklikle maddi bağlantılar kurulmakta diğer yandan kahraman, kurtarıcı-baba gibi konumlandırılmaktadır. Kurtarıcı-baba olma hali Cemil'i, toplumsal bağlamın sınırlayıcılığından özgürleşmiş, her tür kısıtlamadan muaf bir kurtarıcı-kahraman yapmaya yetmez. Parasızlık nedeniyle ameliyat ettiremediği oğlu sa-kattır. Lakin bu maddi sınırlamayla *halktan biri* konumuna indirilen Cemil, hemen yukarı çekilir. Filmin retorik stratejisi oğul ve halk arasında kurduğu özdeşlikle, halkı eksik, yetersiz, iradesiz temsil ederek Cemil'i *halkın dışına*, onu kurtaracak lider olarak yu-karıya iter. Film boyunca kendini gösteren bu ikilik, babanın irade-siyle oğulun iradesi arasındaki gerilim, *Cemil*'i radikal popülist bir film yapan temel unsurdur.

Halk, Halktan-Olmayanlar ve Adil-Yasa Cemil

Dönemin sol popülizminin bilinen karşıtlığına, halk ve halktan-ol-mayanlar, film boyunca müracaat edilir. Film birçok defa Cemil'in sözleriyle ve bu sözlere eşlik eden görüntülerle halk kategorisini ta-nımlamaya girişir ve bu tanımlamada özel bir üsluba başvurur. Hal-kın ekonomik sorunları, yaşadığı eşitsizlik ve uğradığı adaletsizlik-ler filmin dünyası içine alınır; ama hep aracı bir bakışla, Cemil'in bakışıyla. Halk, kimi zaman Cemil'in penceresinden görülen dışarı-da, kimi zaman onun elinde tuttuğu bir fotoğrafta, her zaman Ce-mil'in bakışından görülen bir şeyde ya da çerçevede varolur. Bu üs-lup Cemil'i halkın yanında ama onun dışında bir yere konumlandırır.

Halkın dışında olsa da Cemil, halktan-olmayan da değildir. Ce-mil, halk gibi güçsüz, yetersiz, "sakat" değil ama halktan-olmayan-lar gibi zalim de değildir. Cemil, hakları yenen, haksızlığa uğrayan, haksız yere cezalandırılan halkı kurtaracak "Adil Babadır". Filmde halk, halktan-olmayanlar zıtlığı birbirine eklenen sahnelerle kuru-lur. Bu türden bir sahnede, Cemil ve Ahmet emniyet müdürüyle konuşmaktadır. Emniyet müdürü, ölen kızın babasının önemli bir adam olup olmadığını sorar. Cemil'in cevabı "halktan biri, eski bir

asker," olur. Halktan-olmayanlar hemen buna eklenen sahnede karışımıza çıkarılır. İngilizceyle karışık Türkçe konuşan bir Amerikalı, işadamlı Vehbi Tok ve senatör adayı Adnan Bey toplantıdadır. Amerikalı, Kıbrıs konusunda bütün dünya kamuoyunun Türkiye'ye karşı olmasının turizmi engellediğini, bu nedenle de Kıbrıs'taki turistik tesislerin çalıştırılması konusunda yardım edeceklerini, bunların Ortadoğu'dan gelen esrarın taşınmasında kullanılacağını söyleyerek bu yardımın karşılığında ortak oldukları fabrikalardaki grevlerin engellenmesini ve Adnan Bey'in senatör olarak seçilmesini talep eder. Vehbi Tok bütün bunları kabul eder ve hatta bir sonraki seçimlerde Adnan Bey'in böylece başbakan olabileceğini de ekler.

Başka bir sahnede Cemil, sevgilisiyle polis olmanın ne anlama geldiği üzerine konuşmaktadır. Sahne, Cemil'in sevgilisinin "çarşıdan dönerken bir kalabalık gördüm. Gençler bir polis kulübesini havaya uçurdular. Talebelerle polis arasında çatışma oldu," sözleriyle açılır. Dönemin Yasa (polis)-halk gerginliğine bir an için işareten film, polis Cemil'i adil-Yasa kılmaya girişir. "Sence bir polis nedir?" diye sorar Cemil ve adil-Yasa olarak cevaplar: "Politikacıların, siyasetçilerin ya da iktidarın kendi emelleri için kullandığı bir sürü mü? Aylığı karşılığında özgürlük isteyen kovalayan bir hükümet gücü mü? Yoksa emekçinin karşısında bir iktidar memuru mu?" Son sözlerini söylerken pencerenin önündedir ve onun penceresinden/bakışından pazarda yük taşıyan hamallar, yoksul insanlar gösterilir. Film bu sahneyle bir yandan "Cemil nasıl bir polistir?" sorusuna yanıt vermiş, diğer yandan da polise/Yasa'ya dair dönemin yaygın kaygılarını da seslendirmiştir. En sonunda Cemil'i halkın polisi, adil-Yasa kılarak bu kaygılar giderilse de bir kez bu

26. Türkiye'de popüler hafıza içinde *Cemil* ve *Cemil Dönüyor*, "POL-DER üyesi bir polisin hikâyesi" olarak yer alır. Filmde buna dair hiçbir bağlantı yoktur. Ancak polisliğe ilişkin bu sorgulamanın filme dahil edilmesi önemlidir. Daha önceki dönemlerde yer almayan bu türden bir sorgulamayı mümkün kılan, dönemin toplumsal hareketleri ve POL-DER'in varlığıdır: "(...) POL-DER, 'halkın polisi olmak istiyoruz' sloganında dile gelen anlayışı bile aşan bir bilinçlenmenin güçlü belirtilerini, kanıtlarını göstermektedir. POL-DER yayınlarında sosyalist siyasal-toplumsal hedefin temel bir ögesi olan 'devletin ortadan kalkması'na

sorular sorulmuştur. Film, halkın polisi Cemil figürüyle, Baba-oğul, Yasa-halk arasındaki gerilimi daha sonra gidermeye yeltenmişse de, bu gerilimi göstermiş olmaktan da kaçınamamıştır.²⁶ Bu gerilimi, oğulun/halkın iradesine duyulan inançla değil, yine bir baba arzusuyla, ama bu kez "adil bir baba" arzusuyla çözmeye çalışan film, bu üsluba uygun bir görsel dile başvurur. Cemil'in sözlerinde halkı haksız yere cezalandıran Yasa, görüntüde ise Cemil'in penceresinden, onun bakışından görünen halk vardır. Cemil, bu gerilimi giderecek "Adil Babadır". Halksa, Cemil'in dışında, Cemil'in bakışına muhtaç olandır.

Eklenen sahneyle halk, halktan-olmayanlar karşıtlığı bir kez daha kurulur. Halkın polisi Cemil ve halkın ardından, sahnede yine halktan-olmayanlar vardır. Karanlık bir odada, Amerikalının fabrikada grevlerin hâlâ sürdüğünü söylemesine karşılık Vehbi Tok, "Hareket, hareket ve sertlik demiştiniz," der ve ona, bir depoda yüzleri kanlar içinde kalmış işçi temsilcilerini gösterir. Amerikalının "This is very good, thank you," sözleriyle bu sahne biter.

Halkı, halktan-olmayanları ve bunlar arasındaki karşıtlığı, biz ve onlar üslubuyla anlatan film, bütünlüklü bir hikâye anlatmaktan çok yasalara, siyasete, yöneticilere duyulan güvensizliği ve bu güvensizlikle ilişkili olarak ortaya çıkan korkuları parça parça sahneleyen fragmanlardan oluşmuş gibidir. Bütün bu korkular, karanlık odalarda, kapalı mekânlarda, adeta bir kâbusun gerçeküstülüğünü andırırcasına sahnelenmiştir. Hastanelerde, adliyede, emniyette çaresizlik, haksızlığa uğramışlık, yoksulluk içinde bırakılan halkın karşısında, bütün bu durumun sebebi olarak konumlanan korku figürleri vardır. Bir "karanlık evin" farklı odalarına dağılmış bu kor-

uyarlı bir yaklaşımla polis sorununa eğilen yazılar çıkmaktadır. Polislik diye özel bir işlevin ve buna ilişkin kurumun da ortadan kalkacağını vurgulayan, üyelerinin kendi işlevlerini, ayrıcalıklı toplumsal konumlarını veri almayan bir anlayışa yönelmelerini sağlayıcı yazılardır bunlar" (*Birikim*, Ocak/Şubat 1997: 93-4). Elbette ki *Cemil* bu anlayışı bütünüyle seslendiren bir film değildir; o sadece bu anlayıştan "halkın polisi" olmayı devralır; ama diğer yandan bu anlayışın varlığını da gösterir. Filmin söze dayalı "sol yönelişini" eleştiren bir çalışma için bkz. Kutay 2001.



ku figürleri karşılarında Cemil'i bulacaktır. Bütün bu odaların kapıları kırılacak ve içerde kimler olduğu Cemil tarafından bize gösterilecektir. "Kapalı kapılar ve ardı" mefhumuna başvuran film, ülkeyi, "ahlaksızların" ve esrar satıcılarının olduğu, seks partilerinin düzenlendiği, genç kızların kandırıldığı, çocukların sakat ve yoksul bırakıldığı, grevlerin engellendiği, işçi temsilcilerinin dövüldüğü, ülkenin geleceği hakkında kararların alındığı "karanlık bir ev" gibi tahayyül etmiştir.

Cemil sadece toplumsal eşitsizlik ve adaletsizliklere işaret etmesiyle değil, aynı zamanda tıpkı *Babanın Oğlu*'nda olduğu gibi kahramanı hem yüce hem sıradan gösteren ikili üslubuyla da *Kılıç Bey* gibi filmlerden farklılaşır. Cemil bir yandan Kılıç gibi toplumsal meseleleri şiddet yoluyla halleden, zalimlere haddini bildiren bir kahraman olarak yüceltilirken beri yandan toplumsal eşitsizliklerin gösterildiği durumlarda fanileştirilip halktan olanlarla eşitle-nir. Tahsin Erkoç'un (Eşref Kolçak) acısını paylaştığını gösteren sahneler, Cemil'i halkın polisi yapar. Morgta kızının cesedini görüp kendini kaybeden Tahsin Erkoç, "Namussuz herifler, şerefsizler, aşağılık köpekler, hayvanlar, alçaklar, çıplaktı kızım, bir şey giydirmemişsiniz, çıırılçıplaktı," diyerek Cemil'e saldırır, yumruklayarak onu yere düşürür. Cemil, öksürerek bir sigara yakar ve Tahsin Erkoç'un yanına giderek "Çek bi nefes," der. Üst açılı çekimle verilen bu sahne, Cemil'i Tahsin Erkoç'un çaresizliğine ortak etmiştir. Cemil kendi çaresizliğini de itiraf eder: "Burada uygulanan her şey yasalarla belirlenir. Yasaları ben yapmadım, onlar için de oy vermedim." Filmin genel anlatısının, herkesin yasalar karşısında eşit olmasını sağlayacak "Adil Baba"²⁷ olarak temsil ettiği Cemil, bir yandan da sıradan insanlarla ortak açmazlara sahip biri gibidir.

27. Gürbilek, Türkiye'de acıların çocuğu temasının politik bir ton kazanışını bu kavramla karşılıyor: "Yetimliği, gerçek bir babadan yoksun olmaktan çok, adil bir babadan yoksun olmaktan kaynaklanıyordu. Bu yoksunluk ise inanırlılığını, haksız yere çocuklarına kıyan baba imgesiyle suçsuz yere cezalandırılmış çocuk imgesinden ya da siyasi kavramlarla söylersek haksız yere halkına kıyan devlet imgesiyle suçsuz yere cezalandırılmış halk imgesinden aldı" (2000: 94). Cemil figürünün adil bir baba arzusuna seslendiğini söyleyebiliriz.

Filme hâkim radikal popülist strateji, kahramanı sıradan insanlarla yatay bir ilişki içinde gösterse de, onu bu yatay ilişkiden hızla özgürleştirmekten asla vazgeçmez. Bütün film boyunca Cemil, halkı haksız yere cezalandıran ve yoksun bırakan Yasa'nın, toplumsal düzenin karşısına, halkı bu durumundan kurtaracak adil-Yasa olarak çıkarılır. Cemil'in karakol koridorunda yürüdüğü sahnede bu zıtlık bariz biçimde karşımıza çıkar. Karakolda, tutuklananlarla serbest bırakılanlar Cemil'in bakışından gösterilir. Tutuklananlar, "Çirkin Amerikalılar gelmişler bir de karılarımıza kızlarımıza asılıyorlar," diyen genç bir erkek; "Gecekonduyu yıktılar," diyen yaşlı bir kadın; "Valla billa ben yapmadım, zorla götürdüler beni. Benim suçum yok polis bey," diyen bir kadın, serbest bırakılan kişi ise, İstanbul'un en meşhur avukatını tutan, Vehbi Tok'un adamı Kesik Ali'dir. Herkes için eşit işlemeyen yasalara karşı Cemil "Adil Baba" olarak koruma sağlayacaktır.

Yoksunlar için adalet sağlayacak baba olarak Cemil figürünü kaçınılmaz kılan, halktan olanların yoksunluğunun ve halktan-olmayanların gücünün temsilindeki aşırılıktır. Hem yoksunluk hem de kudret aşırıdır. Yoksunluk ve kudret arasındaki bu mesafe ancak tam olarak ikisine de ait olmayan bir istisna, "Bu dünyanın üstesinden gelmeyi tam yirmi yıl süre ile başardım," diyebilecek bir kahraman, Cemil tarafından giderilebilecektir. Ancak bu mesafe Cemil tarafından her kapatılışında yeniden açılmaktadır. Cemil artık yorulmuştur: "Ülkenin asıl pisliği büyük patronlar yakalanmadıkça yaptığımız polisçilik oyunu fasa fiso bence." Bu mesafenin kapanmazlığıdır aslında Cemil figüründe dile gelen "Adil Baba" arzusunun kuran şey. Hep yeniden ortaya çıkan mesafe, Cemil'in sözleriyle aşırı kudretli büyük patron-figürü, yoksunları kurtaracak bir baba arzusunun sürekli kılar. Cemil'in yüceltimi, ancak yoksunluk ve kudretteki aşırılık algısıyla mümkün hale gelir. Cemil film boyunca peşinde koştuğu büyük patronu asla yakalayamasa da –asla yakalayamamalıdır!– büyük patrona ulaşmak için katettiği yol boyunca bizim için çoktan "Adil Baba" olmuştur. Her defasında katedilmesi gereken mesafe, Cemil'i (hem filmi hem kahramanı) mümkün kılar. Cazibesine kapılınan "büyük patron" figürünün or-

tadan kaldırılması sürekli ertelenmeli, bu figür Cemil'in elinden sürekli kayıp gitmelidir ki, Adil Baba arzusu da daimi kılınabilsin.

Cemil Harikalar Diyarında

Zaman zaman sıradanlaştırılarak halkın yanına ilâştirilse de Cemil, erkekliğin harikalar diyarında kalmaya devam eder. Hep kudretli, hep sıradışıdır. Yoksunlarca (kadınlar ve mazlumlarca) hep hayran olunandır. Dünyası, hem şiddetin hem şefkatin aşırı biçimlerle sahnelendiği fantastik bir yerdir. Jenerik akarken çalınan şarkının sözleri, Cemil'i filmin hemen başında bu fantastik dünyaya, bu harikalar diyarına çağırır: "Hayır güzel kız, o bildiğin erkeklerden değil/ Toz, duman, barut arasında yaman öykülerde yaşar Cemil/ Boynunu büküp sonbahar güneşine, sakın gözyaşı dökme/ Hayır güzel kız, o bildiğin erkeklerden değil." Cemil'i naif, çocukça bir yüceltmeyle güzel bir kadına anlatan bu sözler, Cemil'in harikalar diyarını resmederken erkekliğin kuruluşuna içkin tuhaf bir ikiliği de anlatır. Harikalar diyarının erkeği Cemil, kadının dünyasından mutlak olarak ayrı bir dünyada, tozlu-dumanlı-yaman öykülerin hüküm sürdüğü bir dünyada yaşar. Bu, hiç şüphesiz ideal erkekliğin dünyasıdır. Ne var ki bu ideal dünyanın erkeği, bu dünyanın tümüyle dışında bırakılan bir bakışa, kadının bakışına muhtaçtır. Kadının ve erkeğin dünyasını birbirinden ayırarak Cemil'i tarif eden şarkı bir kadına seslenmektedir. Erkekliğin kuruluşuna içkin ikilik de bununla ilgilidir. Kadınlığın mutlak olarak dışında kalanla özdeş tutulan erkeklik, beri yandan halen kadının bakışına/onayına bağımlıdır. Jenerik akarken çalınan bu şarkıya eşlik eden ağır çekim görüntüde, deniz kıyısında koşan genç bir kız vardır. Fondaki müzik genç kızın adeta Cemil'e koştuğu hissiyatına neden olur. Müzik kesilip film başladığında genç kızın öldüğü anlaşılabacaktır.

Cemil film boyunca erkekliğin harikalar diyarında gezinir; "hayali düşmanlarla" karşı karşıya geldiği her sahnede erkekliğin metaforik temsilleriyle yüceltilir. Korkusuzluğu ve gücü her defasında onaylanır. Bu sahnelerin birinde, genç kızları Kesik Ali'nin

"elinden kurtarır." Sahne, Cemil'in kapıyı kırarak evi "basmasıyla" açılır. Evin içindeki yatak odalarının kapılarını da tekmeyle kırarak, içerden yaşlı erkekleri ve genç kızları çıkaran Cemil, erkekleri saçlarından tutarak itekler. Kesik Ali'yi pataklayıp, etrafına topladığı genç kızları bir baba şefkatiyle sarar. Fonda *The Godfather* filminin müziği çalmaktadır. Bir başka sahnede, seks filmleri yapan yönetmenin evine yine kapıyı kırarak girer. İçerde kırmızı ceketli yönetmen koltukta oturmakta, kadınlar iç çamaşırılı, erkekler ise karate kıyafetleriyle. Bir diğer sahnede, Cemil şarkıcı Tezcan'ın Kedi Kulübü adlı mekânını basar. Burası da gerek dekoru –kırmızı kalpli yastıklar, çıplak kadın posterleri– gerekse ismiyle fantastik bir dünyaya aittir.

Cemil, haddini bildirdiği bu kişilerden "büyük patronun" kim olduğunu bir türlü öğrenemez; ancak Alev Erkoç'un, işadamı Vehbi Tok'un Yeniköy'deki villasında düzenlenen seks partisinden sonra öldüğünü öğrenir. Bunun üzerine Cemil, Tahsin Erkoç'u da öldüren Vehbi Tok'u ve adamlarını büyük makinelerin olduğu bir depoda kısıtır. Vehbi Tok'u bir iş makinasıyla ezerek öldürür.²⁸ "Büyük patronun" kim olduğunu Vehbi Tok'tan da öğrenememiştir. Tıpkı diğer sahnelerdeki baskınlar gibi, bu sahne de, iş makinalarıyla, abartılı şiddetiyle ve en önemlisi peşine düşülen "hayali düşman" büyük patronuyla baştan sona "fantastiktir."

Bir sonraki sahnede Onuncu Yıl Marşı eşliğinde seçimler gösterilir. Bu art arda getiriliş adeta bütün filmin üzerinde işlediği zeminin özeti gibidir: Gerek filmin sonunda Cemil'in "büyük patronun" adamları tarafından vurulmasında, gerekse bu "fantastik" öldürme eylemine eklenen seçim sahnelerinde, siyasete ve demokrasiye duyulan inançsızlığı, toplumsal güvensizliği ve bütün bu hissiyatın yarattığı, "büyük patronun" kontrolündeki bir fantastik dünya tahayyülünü görürüz. Peşine düşülen ve asla yakalanamayan "büyük patron" figürü, içinde bulunulan toplumsal bağlamın harekete geçirdiği belirsizliğin ve güvensizliğin bir sonucu olmakla birlikte, bu durumla maddi bağlar kurmayı da engeller. "Büyük

28. Film, ezenlerden birini "ezerek" öldürmüştür böylece.

patron" figürüyle toplumsal sorunlar mistikleştirilmiş, ardındaki maddi bağlantılar gizlenmiş, çözüm de sıradan insanların iradesinin menzili dışına çıkarılmıştır. Bu fantastik dünyada, her kapının ardında sıradan insanların iradesince alt edilemeyecek kudrette bir engel gizlidir. Bu engelleri de ancak bir başka fantastik figür, Cemil ortadan kaldırabilir.

Harikalar diyarının çekiciliği, sadece Cemil'le simgelenen erkeksi kudretle ve "büyük patronun" ele geçmezliğiyle sınırlı değildir elbet. Film, Cemil tarafından basılan ve ortadan kaldırılan "ahlak-dışı", "yasa-dışı" yerlerin çekiciliğini hatırlatmayı da ihmal etmez. Cemil'in baskınlarında hep ikili arzular bir aradadır. Cemil figürüyle seslendirilen cezalandırma arzusu, bu mekânlardan büyülenme ile hep yan yanadır. Kadınlar gecelik, iç çamaşırlarıyla uzun uzun gösterilir, seks partileri, seks filmleri olumsuzlansa da, seyrettirmek üzere hep filmin içine dahil edilir.²⁹

"Bu kâbuslar neden Cemil?"

Cemil'in harikalar diyarında, kadın aslında hep iki kadındır. Kaygı yaratır ve onaylar. Bir yandan erkek için dış dünyaya ait temel korku kaynağı olan kadın, beri yandaysa erkeğe, olmak istediği erkek olduğunu söyleyen bir "ayna", şefkatli bir annedir. Kadınlığın bu iki hali *Cemil*'de iki kadınla, eş ve sevgili, temsil edilir. Biri öfke yaratırken diğeri şefkatle kucaklar. İlki Cemil'i olmak istemediği kişi olmaya ikna etmeye çalışarak Cemil'de bir "kimlik ve sinir kri-

29. Film, kendi ahlakçı söylemiyle çatışan görüntülere yer verir. Seks filmleri çeken yönetmenin, Vehbi Tok'un villasındaki seks partisini anlatışı bir *flash-back*'le verilir. Tahsin Erkoç, kızının arkadaşı Leyla'dan bir fotoğraf alır. Bu fotoğraf da yine o geceye aittir. Son olarak ölen kız Alev Erkoç ve Leyla seks filmlerinde oynamışlardır. Bu bilgi verilir, ama filmde sahnelerin gösterilmesinden de geri kalınmaz. Filmin yönetmeni Melih Gülgen de, kendi film şirketini kurduğu 1972 yılında *Parçala Behçet*'le Behçet Nacar'ın oynadığı "seks-avantür" dönemini başlatmıştır (Özgüç 1995). Dolayısıyla, bütün bunlar, tıpkı *Çaresizler*'de olduğu gibi, bastırmanın yarattığı ikili tutumu gösterir; bir yandan cinselliği yeryüzünden silme, diğer yandan pornografik aşırılıklar.

zi" yaratırken, ikincisi Cemil'in arzusunu dile getirerek, mevcut kimliğini onaylar. İster olumsuzlasın ister onaylasın her iki kadın da Cemil'in kimliğinin kaydını yapan onay mercidir.

Cemil'in kimliğinin kadın tarafından onaylandığı bir sahnede Cemil karısı Ayşe'yle (Deniz Erkanat) konuşmaktadır:

Ayşe- Seninle konuşmak istiyorum.

Cemil- Biliyorum aynı şeyler. Hep aynı şeyler.

Ayşe- İşim işim dedin evimiz dağıldı. Ne olurdu üç beş kişiye selam verseydin de oğlumuz bu hale düşmeseydi? Sen ona buna boyun eğmem dedin, oğlumuz devlet hastanelerinde bakımsızlıktan sakat kalıyor. Ne olurdu evet deseydin? Evimiz, barkımız yıkılmaz, istediğimiz her şeyi alırdık. Çok şey mi istedim senden?

Olumsuzlayan kadın aslında yüceltmektedir. Cemil'in kimliğine dair hiçbir pürüzü, eksikliği kabul etmeyen film, halkın polisi Cemil'i eksiklikten Ayşe aracılığıyla arındırır. Erdemli, kimseye boyun eğmeyen erkeği, rüşvet almaya zorlayan ve mevcut koşullarla tatmin olmayan eş gibi konumlandırılarak "kötülenen" Ayşe figürünün dışarı atılması, geride bırakılmasıyla Cemil bu pürüzlerden kurtarılır. Cemil, otoriter bir ses tonuyla Ayşe'ye "haddini bildirir":

Cemil- O büyüyecek, halkını, ulusunu sevecek. Bir gün sevdiği ulusunu sömürenlere rüşvet karşılığı kendimi sattığımı öğrenirse beni sevebilecek mi? Oğlumun tedavisi için patrondan alacağım bir kuruş rüşvet, ülkemde doğan her yavrunun gelecek güzel günlerini karartan bir lekedir.

Bu sözlerin ardından Cemil uzaklaşır. Kadın, koridorun en dibinde, geride tek başına bırakılır. Film, halkın polisi Cemil'i ekonomik sıkıntılarla boğuşan biri olarak metonimik bağlantılarla temsil etmek yerine, hızlıca erdemli olmayı yücelten metaforik bir temsil tarzına kaçır. Böylelikle Cemil, maddi bağlardan, bu bağları dile getiren kadının "kötülenmesiyle" koparılır. Fakat bu kaygıyı kapatma çabasında bir sürçmenin de ortaya çıktığını kaydetmek gerek. Kahramana dair maddi bağlantı kadınla temsil edilmiş, eril cinsel kimliğe dair kaygı giderilmeye çalışılırken, gösterilmek zo-

runda kalınmıştır. Kahramanın maddi bağlardan kopuşuna kadından kopuşunun eşlik etmesi, erkekliğin yüceltilmesinin erilliğin kaybı korkusunu gidermek üzere devreye girdiğini açığa vurur. Kadın ve kadınla özdeş kılınan maddi dünyanın yarattığı güvensizlik ve belirsizlik yüceltmeyle giderilirken, kadın değersizleştirilerek küçültülmüş ve en sonunda geride bırakılmıştır.



Olumsuzlayan kadının yerini şefkat ve hayranlık dolu kadın, Cemil'in sevgilisi (Ayfer Feray) alır. Sevgilisiyle gösterildiği bir sahnede, koltukta uyumakta olan Cemil bir kâbustan uyanır. Cemil'in dizinin dibine oturan kadın anlayışlı ve şefkatli bir anne gibidir:

Kadın- Bu kâbuslar neden Cemil?

Cemil- Bozuk düzen, nereye elimi atsam bir kötülük, bir çirkinlik çıkıyor. Hepsini düzeltmek istiyorum düzeltemiyorum. Neden küçük kızlar orospu olur? Neden onları öldürürler? Neden hapishaneler var? Çözemiyorum bir türlü.

Kadın- Anlıyorum. Bunun için seviyorum seni.

Müşfik ve sevgi dolu bir anne gibi konumlandırılan kadın, maddi bağlarla özdeş kılınan kadının/Ayşe'nin yerine geçerek, bu tür metaforik erkeklik temsillerinin ardında yatan mutlak şefkat ve yüceltme arzusunu doyurur. Kadın, kontrol edilemeyen ve her yerinden, her "kapısının ardından" benliğe yönelik tehditler olarak al-



gılanan çirkinliklerin, pisliğin, kötülüğün çıktığı dünya tahayyülünü, kısacası Cemil'in kâbusunu sona erdirir.

Kadının bakışı ve sözleri, Cemil'in olmak istediği kişiyi onaylar. Bu bakış ve ses, dış dünyaya yönelik sorularına cevap vermek yerine, "kendini tam olarak ifade edebildiğine" ve sevildiğine inanarak Cemil'in benliğini onaylar: "Anlıyorum. Bunun için seviyorum seni." Cemil'in kâbusuyla, bir kez daha, metaforik erkeklik temsillerinin sunduğu tam, bağımsız, her tür engelden muaf eril kimliğin, bozulduğu, dağılıverdiği, sürçtüğü, arızanın, iktidarsızlığın, eksikliğin çıkıverdiği, tamlığa duyulan güvensizliğin hâkim olduğu bir âna tanık oluruz. Bir kez daha erkekliğin dışına atılmaya çalışılan Anne'nin/kadının bakışına ve sesine duyulan ihtiyaç açığa çıkmıştır. Cemil'in nasıl bir polis olduğunu anlattığı sahnede de sevgili, yine müşfik bir anne gibidir. Cemil'in, "Polis emekçinin karşısında iktidarın memuru mudur" sorusunu kadın yine Cemil'i yatıştıracak biçimde cevaplar: "Hayır, sen halkın adamısın, halkın içindesin. 48 saat görevde halkın dertleriyle ıstırabı ile kendini unutan adamsın." Kadın pohpohlayıcı sözlerle Cemil'i yüceltirken şefkat dolu bir anne gibi davranmaktadır. Cemil'in ceketini alır, kravatını çözer, ona hayranlıkla bakar. Çerçevedeki görüntü bir anne/oğul görüntüsü gibidir. Cemil, pencerenin önüne geldiğinde, çerçevede önde Cemil, arkada ona bakan kadın vardır. Cemil, bu



kadının bakışında, bu kadının tuttuğu aynada, "olmak istediği kişi olduğunu" görür.

Sadece Ölümün Olduğu Ev:

"Onu kaybettin Tahsin. Hem de yıllar önce"

Ölen kızları Alev'in defin hazırlıklarının yapıldığı, Tahsin Erkoç'la karısı arasındaki diyalogun yer aldığı sahne çok şey anlatır. Ön planda evlerinin içinde konuşan Tahsin ve karısı, geride bahçenin içinde dört tarafı çarşafarla sarılı bir masanın üzerine yatırılmış, kadınlar tarafından kefene sarılan ölü bedeni görürüz. Görüntüye dini müzik ve Kuran okuyan hocanın sesi eşlik etmektedir. Tahsin Erkoç ve karısı arasında geçen diyalog çarpıcıdır:

Kadın- Onu kaybettin Tahsin. Hem de yıllar önce.

Tahsin- Onu öldürdüler; ama kimsenin umrunda değil. Çünkü biz zengin değiliz. Yoksul da değiliz; ama onları harekete geçirecek paramız yok. Ne berbat yer bu ev. Burada sadece ölü kızlar var. Madalyalar, rütbeler var. Ölüm var.

Kadın- Tek suçlu sensin. Hiçbir şeyden haberin yoktu. Çalış çalış madalyalarınla öğün. Geceleri uyuyama kalk üniformalarına saatlerce bak. Gizli gizli onları giy; ama kasabın, bakkalın önünden geçerken başını öne eğ, kızına yeni bir elbise almak gerekirse başını eğ. O zaman madalyaların işine yarıyor mu? Kızımız işte bu yüzden evden gitti. Artık senin hepimize alamadığın şeyler için üzül-mene dayanamadı gitti, senin yüzünden gitti!

Genç kızın ölümünü konuşurken kadın, Tahsin Erkoç'u adeta kayıpla, hadım edilmeye, iktidarsızlıkla ve ölümle yüzleştirir gibidir. Kayıp ve ölüm üzerine başlayan diyalog, bir anda Tahsin'in benliğine doğru kaymıştır. Ekonomik güvensizlikle eril cinsel kimliğe dair kaygı iç içe geçmiştir. Kadının sözleri (gizli gizli üniformaları giyme), ekonomik sıkıntıların yarattığı otorite kaybını erkeğin yüzüne vurur; erkeğin üniformalarda ve madalyalarda ifade bulan narsisistik hazzının yarattığı yanılsamayı çekip alır. Geride, tüm halesini ve ışıltısını kaybedip taş parçalarına dönüşen madalyalar ve rütbeler kalmıştır. Tahsin Erkoç için ev –ki bu evi benliği-



nin mekânı olarak da düşünebiliriz– sonsuz bir gecenin, karanlığın ve ölümün hüküm sürdüğü berbat bir yere dönmüştür.

Tahsin kadını tokat atarak susturur. Erilliğin kaybı korkusunu apaçık gösteren bu diyalogu, aynı korkunun erkekliğin yüceltilmesiyle giderildiği Cemil ve Ayşe arasındaki diyalogla karşılaştırarak okumak gerekiyor. Cemil ve Ayşe arasında geçen diyalogta Cemil, maddi engellerden ve bu engellerin harekete geçirdiği eril kaygıdan hızlıca kaçırılır. Kadın değersizleştirilirken, erkek yüceltilir. Bu diyalogta kahramanın kolayca kurtulduğu, hemen kendi dışına atıp geride bıraktığı kaygı, Tahsin ve karısı arasında geçen diyaloga taşınmıştır. Tahsin, filmin "zayıf", gücünü ve iktidarını kaybetmiş erkeğidir. Bu sebeple de gündelik hayatta ideal erkeklik durumunu engelleyebilecek her ne varsa onun karşısına çıkarılır. Erde miyle yüceltilip "ideal erkek" kılınan Cemil'in aksine Tahsin eril kaygıyla yüzleştirilir. Bu yüzleşme ânı da, Cemil ve Ayşe arasında geçen diyalogta bastırılan, eril kaygıyla yüzleşmekten kaçışı sağlayan "gerçek" hisle, şiddetle verilir. Önce karısına tokat atıp onu susturmaya, kudretsizliğinden kaçmaya çalışan Tahsin, sonra karısından özür dileyerek, ağlayarak maddi engelleri ve en sonunda ölüm gerçeğini kabul eder. Cemil ile Ayşe'nin konuşmasında kapatılmaya çalışılan metonimik bağlantı, Tahsin ile karısının konuşmasında karşımıza çıkmıştır. Diğer bir deyişle, "güçlü" erkek Cemil fantazisi, "zayıf" erkek Tahsin'e ve "gerçekle" yüzleştirdiği için kaygı uyandıran kadının bastırılmasına, unutturulmasına dayanır. Tahsin'in hadım edilmeye ve ölümlle yüzleştiği bu sahneyi Cemil'in kâbustan uyandığı sahne takip eder. Biraz zorlama bir yorumla, Cemil adeta, "Tahsin Erkoç olma halinden", ideal erkekliğin kâbusundan uyanmış gibidir.

Gör bizi babal

Film boyunca mazlumlar birçok kez Cemil'in bakışından gösterilir. Mazlumların Cemil'in bakışından gösterildiği tipik bir sahnede, Cemil, hastanede çocukların yattığı bir odada doktorla konuşmak-

tadır.³⁰ Yaralı, acı çeken çocukları Cemil'in gözüyle izleriz. Doktorla konuşurken Cemil'in yardımcısı Ahmet başka çocukların fotoğraflarını da gösterir. Siyah-beyaz bu fotoğraflarda, yoksul ve sakat çocuklar seyirciye yine Cemil'in bakışıyla sunulur. Ardından, Cemil ve Ahmet, fotoğraflardaki çocukların bulunduğu Beyoğlu'ndaki bir depodadır. İki sahne bir şarkıyla bağlanır. Cemil'in "karanlık evde" açtığı kapının ardında bu kez yoksun ve mağdur çocuklar, kadınlar, yaşlılar vardır. Cemil'in bakışından sigara içen, ekmek yiyen, uyuyan, ağlayan yoksul çocuklar, kadınlar, yaşlılar gösterilirken, görüntüye halkı yücelten, yüce özellikleriyle halkı anlatan, bir şarkı, "Bu benim halkım" eşlik eder.

Sahne hem görsel olarak hem de şarkının sözleriyle Cemil'le halk arasında bir ayrım kurmuştur. Cemil, halkın bu duruma düşmesine engel olacak ve onların yoksul bedenlerini sundukları bakışı taşıyan, bu bedenlerin muhatabı, "Adil Babadır". Bu sahne,

30. Filmde 1970'li yıllarda çekilen muhafazakâr, sağ kanat Hollywood filmlerine özgü esrar, uyuşturucu, seks partileri, genç kızlar gibi temalar vardır. *Cemil* filmi bu yönüyle muhafazakâr Hollywood filmlerinin (*Kirli Harry*, *Kanunun Kuvveti*, *Köpekler* gibi) ahlaki bakış açısına sahiptir. Ancak önemli bir farkla. Hollywood'da 1970'li yıllarda çekilmeye başlayan muhafazakâr filmlerde yoksulluk, suçun sistemle ilişkisi, sendikalar gibi temalar olmadığı gibi muhafazakâr bir iktidar anlayışı seslendirilir. Ryan ve Kellner'in ifadesiyle bu filmler, "aileye, cinselliğe, sendikalara, insan doğasına, suça, savaşa, politikaya ve her şeyiyle topluma muhafazakâr bakış açıları getiren filmler"dir (87). Bu nedenle bu filmlerde liberal ceza yasaları eleştiriye uğrar ve polisin şiddeti meşrulaştırılır. Suç, yasaların fazla özgürlük tanımasıyla ilişkilendirilir. *Cemil* filmi bu tür ahlakçı filmlerle buluşturan, Türkiye'de babaerkil toplumsallaşmanın ahlak anlayışının sorgulanmayışıdır. Filmde bu temalar, siyasi ve toplumsal sorunlarla bir aradadır. Dahası esrar ya da uyuşturucu filmin esas problemi hiç değildir. Cemil'in doktorla konuştuğu şu "fantastik" sahneyi örnek verelim: Doktor, yatan çocuklardan yalnızca birini kurtarabileceklerini söyler ve Cemil'in "Nasıl almışlar" sorusuna "Nefes çekmişler," diyerek yanıt verir. Burada daha çok bu "bilinmeyen, yabancı, zararlı maddenin" içerdiği gizemle, çocukların ölmeleri, yoksullukları, kandırılmaları gibi durumların "bilinmeyen sebebini" anlatmaya çalışan çaresiz olduğu ölçüde "fantastik" bir bakış görürüz. Başka bir ifadeyle "esrar", mazlumluğu anlatmak için, içine birçok şeyin doldurulduğu bir metafor gibidir adeta. Sahnede, maddenin ne olduğu, ne yaptığı değil, hastanedeki görüntü, çocukların sefil halleri ve ölecek olmaları öne çıkar. Dolayısıyla da anlatı açısından doktorun ifadesinin mantıksızlığının hiçbir önemi yoktur. Bütün sahneyi bilginin çok çok önüne geçen "acı çekme" duygusu doldurur.



Cemil'in depoda, bütün bu çocukların mağduriyetine sebep olduğu anlaşılan bir adamı tehdit etmesiyle sona erer: "Elimde olsa bu dünyada çocuklara kötülük eden senin gibi namussuzları cehennem ateşinde yakardım. Yapacağım da. Seni ve servetini artırmak için bu çocukları zehirleyen patronları yeryüzünden silinceye kadar uğraşacağım." Çocuklarla halkı özdeş kılan ya da halkı çocuklarla anlatan bu üslup, halkı suçsuz, yetim ve mahrum bırakılmış, haksızlıklara uğramış olarak tarif ederken, onu kendi kaderini tayin etmekten de aciz gösterir; halkın kendini koruyacak bir babaya ihtiyacı vardır. Halk, güçsüz, yoksun ve güvenlik arayan bedenini "Adil Babanın" bakışına sunan çocuklarla temsil edilip çocukla özdeşleştirilerek çocuk bırakılır.



"Adil Baba"-çocuklar/halk ayrımı, bir başka sahnede yine kurulur. Cemil'in sevgiliyle konuştuğu sahnede pencereden –Cemil'in bakışından– yoksul insanlar, hamallar, pazardaki insanlar gösterilir. Bu sırada Cemil, oğlundan bahsetmektedir: "(...) Rüyalarında gülümseyen yüzüne bakarken her insanın böyle bir çocukluğu olduğunu düşünürdüm. Biraz büyüyünce kucağıma çıkar, sarılır, kuvvet alırdı. Daha minicikken içgüdüğü ile güvenlik isterdi benden. İşte ben böyle, milyonlarca çocuğun geleceğinin güvencesiyim. Ben çirkin olursam, hangi çocuk güzel olabilir ki yeryüzünde." Cemil'in sözlerinde ve görüntüde, oğul ile halk, birbirinin yerine geçer. Sade-



ce oğul değil, halk da *sarılıp kuvvet almak, güvenlik istemektedir*. Oğul sakat, halk acz içindedir.

Cemil'i bir baba gibi konumlayan bu iki sahneye eklenen çekimlerle güvensizlik hissi güçlendirilir. İlkinde, Cemil'in sözlerine bir kahkaha sesi eklenir. Kamera, çerçevede solda yer alan bir avizeden sağa ve aşağı doğru kayar. Vehbi Tok uzun bir masada bir adamla karşılıklı oturmaktadır. Çocuk yapmanın gereksizliğinden söz eden iki adamın gösterildiği sahne, Vehbi'nin adamı öldürmesiyle kapanır. İkincisinde Cemil'in sözlerine, karanlık bir odada Amerikalı ile Vehbi Tok'un görüşmesi eklenir. Bu sahne dövülmüş ve bir depoya kapatılmış işçi temsilcilerinin görüntüleri ve Amerikalının "This is very good, thank you," sözleriyle biter. Böylece her defasında, yoksul, sakat bırakılmış halkı gören "Adil Babanın" güven veren sözleri daha "güçlüler" tarafından kesilir. Her defasında halk, bu zalim güçlüler karşısında gittikçe kudretsizleştirilip "Adil Baba" arzusu sürekli kılınır. Öyleyse, filmde Cemil'in oğlunun sakatlığı, filmin seslendiği hissiyatı özetliyor, diyebiliriz. Bir yandan Cemil, rüşvet almayıp oğlunun sakatlığına seyirci kaldığı için halkının polisidir; beri yandansa, oğula/halka iradesini teslim etmeye kararlı, onu çocuk, kudretsiz, sakat bırakmaya yeminli "Adil Babadır". Hissiyat açıkça şudur: Oğul/halk, sakatlığını, aczini kabullenmiş, "Adil Babanın" otoritesine teslim olmuştur.

Cemil Dönüyor: Çocuğun İradesine Karşı Baba'nın İradesi

Bir devam filmi olan *Cemil Dönüyor* (Melih Gülgen 1977), Adnan Bey'in adamlarınca vurulan Cemil'in hastaneye kaldırılmasıyla başlar. Cemil kurtarılır. *Cemil Dönüyor*'da *Cemil*'den farklı olarak, seks partileri, uyuşturucu gibi ahlakçı temalar yerine, toplumsal gerçeklikle daha fazla maddi bağlantılar kuran bir üslup işbaşındadır. *Cemil* filminin ahlaki ses tonundan vazgeçilen bu filmde, toplumsal bağlamla irtibat daha fazladır. Lakin *Cemil Dönüyor*'da kudretinden vazgeçmeyen, halkı çocukluğa hapsedmeye kararlı "Adil Babanın" sesi de bir o kadar güçlenmiştir.

Filmin başında, üzerinde yabancı ülkelerin bayraklarının olduğu bir masada, filmde adı hiç telaffuz edilmeyip hep "Beyefendi" olarak söz edilen, yabancı firmaların ortağı bir işadaminin ve Adnan Bey'in yabancı işadamlarıyla toplantısı gösterilir. Silah satışlarını artırmak için "Beyefendi" bir yol önerir: "Polise kasten silahlarımızı yakalatacağız. Ayrıca kışkırtacağımız anarşik olaylarla da bizim silahlarımız ele geçecek ve dostumuz patronun gazeteleri bu silahları renkli resimlerle basacak." Bu görüşler, diğerleri tarafından da kabul görür. Eklenen sahnelerde, işadaminin önerisinin uygulamaya koyulduğu gösterilir. Sözsüz müzik eşliğindeki bu görüntülerde, dönemin toplumsal olaylarının belgesel görüntüleriyle filmin dünyası iç içe geçmiştir. Durakta bekleyen öğrencilere ateş edilir; "Beyefendi" ve diğerleri memnundur. Ardından gazete manşetleri gösterilir: "8 öğrenci bir liseyi işgal etti", "Olaylar öğretmen okullarında yoğunlaşıyor." Afiş asarken sopalarla dövülen bir gencin ve kalabalık bir polis grubunun koşuşturmasını, panzer görüntülerini yeniden gazete manşetleri takip eder: "İnsan avı", "Sivas lisesi bir günde iki kez dinamitlendi", "Anarşik eylem bir ailenin daha canını yaktı", "Niğde'de iki öğrencinin cenazesi kaldırıldı", "Fatih Tiyatrosuna prova yapılırken bomba atıldı", "Ankara'da silahlar ölüm kustu", "Türkiye'ye bir yılda 6 milyon silah girdi", "Yeşilköy'e baskın", "Güneydoğu ve Doğu'da neden yerli öğretmen is-



tenmedi", "Okuldışı güçler öğretmen ve öğrenciyi tahrik ediyor", "Faşizmi protesto mitinginde silahlar patladı." Görüntü ve gazete manşetlerine her defasında "Beyefendi" ve diğerlerinin memnuniyeti eklenir. Bu sahne, polisler ve öğrenciler arasındaki çatışmayla kapanır.

Dönemin toplumsal olaylarına ait belgesel görüntülerle filmin dünyasının iç içe geçirilişine dayalı üslup, bir başka sahnede daha karşımıza çıkar. Cemil ve Ayşe'nin, oğulları Murat'ı ameliyat ettirmek için gittikleri hastanede, yaralı çocuğuna refakat eden annenin feryadını ("Yetmedi mi, çilemiz dolmadı mı daha. Sabah çocuğu okula gönderdim öğlen yaralı geldi. Nedir bu kavga, bitsin artık, çocuklarımız okullarına gidip gelsinler, öldürmesinler birbirlerini") 1976 yılında kadınlarca düzenlenen "Evlat Acısına Son Mitinginin" görüntüleri izler. Kadınların "Evlatlarımıza can güvenliği istiyoruz", "Kahrolsun faşizm", "Okula gönder morgdan al", "Kavgasız bir Türkiye, savaşız bir dünya" pankartları taşıdıkları miting görüntüsü "Yarınlarda" şarkısının müziği eşliğinde filmin içine alınır. Filmdeki anneden mitingdeki annelere geçerek toplumsal bağlamla irtibat kuran film, mitingın yarattığı duygusal etkiyi paylaşır, seyirciyi de bu duyguya ortak eder. Bu ortaklıkla, film bir kez daha sol popülizmin çekim alanında olduğunu belli etmiş olur.

Cemil Dönüyor'un, kadın temsiliyle de *Cemil*'den farklılaştığını söyleyebiliriz. Solcu gençlerden biri, Leyla, bir üniversite öğrencisidir. "Evlat Acısına Son Mitingi", sokaklarda mücadele eden kadınları gösterir. Fabrikadaki grev sırasında kadın işçiler de karşımızdadır. Lakin bu farklılık, bir sabitlik ve değişmezlikle bir aradadır. Ayşe-Cemil ilişkisinde değişen hiçbir şey yoktur. Kadına, kadın meselesine dair bir an için yeni temsillerle karşımıza çıkan film, burada daha fazla ilerleyemez. *Cemil*'den aynen devraldığı Ayşe-Cemil ilişkisiyle tekrarın kısır döngüsüne saplanır kalır:

Ayşe- Görevim görevim dedin de ne oldu? İki göz bir odamız mı oldu boğaz tokluğundan başka. Görevini bizden fazla sevdin. Ama seninle başlayan Osman Bey öyle mi? Koca apartman dikti. Çocuğunu da Avrupa'da okuttu. Bizse vücudundan çıkan kurşunların bedeliyle oğlumuzu iyileştirmeye çalışıyoruz.



Cemil- Bak Ayşe, bu memlekette alınan her rüşvet çocuklarımızın geleceğine, çocuklarımızın şerefine sürülmüş bir lekedir.

Bu sözlerin ardından beklendiği gibi Cemil gider. Yine beklendiği gibi, geride, tek başına, kapı boşluğunda duran Ayşe kalır. Hem *Cemil*'de hem de *Cemil Dönüyor*'da, Cemil'in erdemli ve yüce kimliğinin onay merci olduğu için değişmeyen ve böyle olmasından vazgeçilemeyen unsur, kadın/Ayşe'dir. Film bir an için ileriye, yeniye doğru hamle etmişken hemen sınırlarını hatırlayıp tekrarın konforuna geri dönmüştür. Keza, Cemil'le Ayşe arasında geçen konuşmalar da, tıpkı *Cemil*'de olduğu gibi, Cemil'i halkın ya-

nına yerleştirip yüceltirken Ayşe'yi Cemil-halk birlikteliğinin dışına iter:

Cemil- Bak Ayşe, bak şu analara. Evlatları kurşunlanmış haksızcasına. Çocuklar belki ölecek belki de sakat kalacak.

Ayşe- Ama bizim oğlumuz onlar gibi olmayacak.

Cemil- Onlar da bizim çocuklarımız Ayşe. Olanlar çocuklara, analara, babalara oluyor. Ötekiler keyfinde, umurlarında bile değil. Her öldürülen çocukla halkın umudu öldürülüyor. Acısı büyüyor. Bir gün bu acı, o keyif edenleri boğacak. Yıkılan umutlar dağ gibi büyüyecek.

Şimdi, bu farklılık ve değişmezliğin biraradalığı üzerine düşünmek gerekiyor. *Cemil*'in halkın/çocuğun diliyle konuşan babası, *Cemil Dönüyor*'da da karşımızdadır. Üstelik bu kez baba sokağa çıkarılmış, halkın iradesinin kendini gösterdiği yerlere gönderilmiştir; solcu gençlerle buluşur, onları anlamaya çalışır, onlarla birlikte suçluları, "Beyefendiyi" yakalama planına dahil edilir. Kimi zamansa işçi eyleminde karşımızdadır. Dahası, ameliyat ettirerek oğlunu sakat kalmaktan da kurtaracaktır. Peki, o halde *Cemil Dönüyor*'daki bu babayla ne sorunumuz olabilir? Doğru, bu "Adil Baba", bir baba olarak değiştiğini söylemektedir. Sınıf farklılıklarını kabul ederek işçilerin haklı eylemine destek olan, kadınları eve hapsetmekten vazgeçmiş, gençlerin iradesini görmeye karar vermiş bir babadır karşımızdaki. Ne var ki bu değişim bedelsiz değildir. Babanın bu değişimin karşılığında bir talebi vardır. Halkın/çocuğun iradesinin ortaya çıktığı yerlerde gözükmeye başlayan, bu iradeyle buluşan baba, bunun karşılığında, buluştuğu iradeden koruyan ve kollayan baba olarak tanınmayı talep etmektedir. Sonuç bu defa da aynıdır: Halkın/çocuğun iradesi Baba'nın iradesini aşmamaya mahkûmdur.

Cemil Dönüyor, dönemin toplumsal bağlamıyla irtibat kurmasına kurmuştur ama, "Adil Baba" arzusunu sürekli kılacak "Beyefendi" figüründen de bir an bile vazgeçmez. Toplumsal bağlamla kurduğu her irtibatı, "Adil Baba-Beyefendi" zıtlığına taşır. Böylece, birbirine zıt anlamlar film boyunca sarmallanarak gezinir: Solcu gençler, kendilerinin ve ülkenin geleceği hakkında söz sahibi ol-

mak isterken haklıdırlar, ama ne yazık ki aynı zamanda kandırılmaktadırlar; işçilerin eylemleri haklıdır, ama aralarında provakatorler de vardır; toplumsal eylemleri harekete geçiren hem "Kahrolsun faşizm" diyen ses, hem de ülkede "anarşi ortamı" yaratmak isteyen, komplolar kuran "Beyefendinin" sesidir. Öyleyse *Cemil Dönüyor* filminde kurucu gerilim, somut, maddi toplumsal engellerle bu engellerden kaçış arasındadır. Diğer bir deyişle, bu filmdeki "Adil Baba" figürüyle sorunumuz şudur: Zalim babanın alternatifi şefkatli "Adil Babadır". "Adil Baba", zalim, acımasız babanın (Beyefendi) karşısında, bu aşırı kudretli babadan kaçıp sığınabileceğimiz alternatif olarak, kollarını açmış kucağına davet etmektedir. Bir kez daha "gerçek" baba ortadan ikiye bölünerek, halkı/çoçuğu kendisiyle çatışmaktan, yüzleşmekten alıkoymuştur. "Adil Baba", aşırı eksik (Yasa) ve aşırı kudretli (Beyefendi) baba figürlerinin arasından bize seslenmekte, bize güven, istikrar vaat etmektedir. Dönemin toplumsal eylemlerinin belgesel görüntüleriyle filmin dünyasını iç içe geçiren üslup, değiştiğini söylerken bunun bedelini de dayatan, halkı hep çocuk bırakacak "Adil Babanın" sesiyle bütünüyle uyum içindedir.

Cemil İşçi Eyleminde

Halkın polise duyduğu güvensizlik, *Cemil Dönüyor*'da daha açıkça ifade edilmektedir. Ancak bu güvensizlik beyanı, filmin kurucu gerilimine hızla taşınarak etkisizleştirilir. Yasa'yla çatışma, hayali "Adil Baba" tarafından onaylanır, ancak bir "düzeltmeyle": Çatışma, Yasa'dan, komploların, siyasi oyunların "Beyefendisi"ne kaydırılır. Emniyet müdürü, Cemil, Ahmet ve diğer birkaç polisin olduğu bir toplantıda, müdürün "İtiraf etmek gerekir ki halkın gözünde pek sevimli değiliz örgüt olarak," sözlerine Cemil, "Tek neden polisin politikaya alet edilmesidir. Halk polisine inanmazsa can güvenliği için yardım istemezse, bilin ki nedeni siyasi oyunlardır. Bu zihniyet değişmedikçe polise kurşun sıkılacak ve nice genç umutlarımız yitirilecektir," diyerek karşılık verir. "Adil Baba" Cemil,





halkla polis/Yasa arasındaki gerilimi, inançsızlığı bir an için ifade ederek halkın iradesine bir selam vermiş, ancak hemen ardından bu gerilimi siyasi oyunlara kaydırarak devletin iradesine ve bu iradeyi tehdit edermiş gibi gösterilen "Beyefendiye" de bir selam vermeyi ihmal etmemiştir.

Bu "selam ikiliği", Cemil'in sokağa çıkarıldığı, işçi eylemine gönderildiği bir sahnede bariz bir biçimde karşımızdadır. Filmin başında gösterilen toplumsal olaylarda tetikçilik yaptığı tesbit edilen birini yakalamak üzere Cemil işçilerin grevde olduğu bir fabrikadadır. Bu grev sahnesinde işçiler, Cemil'e "Defol, defol!" diye bağırırlar. İşçiler arasında kurulan yatay bağlantı, kaydırma hare-

ketiyle kurulurken, Cemil işçilerden ayrılır. İşçilerin görüntüleri kimi zaman Cemil'in bakışından verilirken Cemil, her zaman işçilerin ortasındadır. Önce işçi kalabalığının sardığı arabasının içinde, daha sonra ise dışarda, ama her zaman merkezdedir. Konuşmaya başladığında alt açılı çekimle gösterilir. Karşımızda işçilere haklı olduklarını söylerken onlara ders vermeyi de ihmal etmeyen "Adil Baba" vardır:

Cemil- Susun, susun ve beni dinleyin. Kendi haklarını arayanlar başkalarının da haklarına saygılı olurlar. Ben buraya sizler için gelmedim. Benim görevim suçluları yakalamak. Sizlerse yasalara uygun bir eylemi sürdürmektesiniz. Aranıza bir katil sızdı saklanıyor. Onu bana teslim edin. İşçi görünüp sizin kutsal davranışınızı kiretebilir. Bu kışkırtıcı uşağı istiyorum sizden. İşçinin, halkın geleceğinin düşmanını istiyorum. Ben de bir işçi çocuğuyum...

Cemil sözleriyle işçilerin yaptığı eylemi yüceltir; halkın iradesini tanımaktan, halkın geleceğini halkın iradesine, kendi yaptıkları eyleme bağlamaktan başka bir seçeneği yok gibidir. Peki öyleyse "Adil Baba" ne için buradadır? Önce "Sizler için gelmedim," diyerek değiştiğini, "Adil Baba" olduğunu söyleyip halk-Yasa arasındaki karşı karşıya gelişini tanıır, teslim eder. Ama hemen ardından, halkın geleceğini kendi ellerine teslim etmenin, bu iradeyi tanımanın maliyetinin karşılanması talep eder: "Büyük engeli" yok edecek kişi Cemil olmalıdır. "Adil Baba", halkla Yasa arasındaki çatışmayı, halkı "büyük engel" tehdidiyle sindirerek gidermeye koyulur. "Büyük engel" karşısında koruyup kollayacağı vaadiyle halkı kendi kudretini onaylamaya çağırır. *Cemil Dönüyor*'un Cemil'i, *Cemil*'de olduğu gibi "karanlık evde" değil, sokakta işçilerin arasındadır, onlara destek olur ama Babalığını kabul ettirerek. Halka destek olan "Adil Baba" figürü, dönüp halka/çocuğa da sınırlarını hatırlatmayı bir an olsun ihmal etmez: Greve çıkan işçiler "büyük müş", ancak henüz rüşlerini ispat edememişlerdir; Baba'nın "büyük engel" tehdidi bir kez daha galip gelmiştir. Grevdeki işçiler aralarına "kışkırtıcı güç" sızmasına engel olamamışlardır! İşçiler, açılarak Cemil'e yol verirler. Kaçmaya başlayan tetikçinin etrafı işçiler tarafından sarılır. Tetikçi silahını çeker. Bir yanda işçiler, bir

yanda tek başına Cemil vardır. İşçiler, tetikçiyi yakalama işini "Adil Babaya", Cemil'e bırakır.³¹

"Haksız Yere Çocuklarını Cezalandıran Baba"
- "Adil Baba"

Cemil Dönüyor'u *Cemil*'den farklılaştıran temel unsurun, Cemil'in "halktan olmayanlara" karşı mücadeleyi tek başına değil, solcu gençlerle birlikte yürütmesi, çocuğun iradesini tanımaya karar veriş olduğu söyledik. Filmde bu gençler afiş asarlarken, sopalarla dövülürler. Olay yerine gelen polis memuru Aydın ve gençlerden biri, eli sopalı bu kişiler tarafından öldürülür. *Cemil*'de Adli Tıp'a tek başına gelen Tahsin'e karşılık, *Cemil Dönüyor*'da arkadaşlarının cesedini almaya gelen kalabalık bir öğrenci topluluğudur. Gençler polisle çatışırken Cemil gelir ve çatışmaya engel olur. "Adil Baba" Cemil, burada gençlere "devrimci" bir nutuk atarak cesedi alma hakkının ölen gencin annesine ait olduğunu söyler ve gençleri dağdırır. Filmin başka sahnelerinde de Cemil, bu gençlere ders veren, onları haklı bularak koruyan "Adil Babadır". Cemil'in yardımcısı Ahmet'in "Ah sizi bana bi bıraksalar hepinizi bülbül gibi öttürmesini bilirim," sözlerine ve gençlerden birini duvara dayayarak dövme teşebbüsüne karşılık Cemil, buna engel olan, öte yandan onlara sözleriyle ders veren babadır. Hatta "gerektiğinde" tokat atar. Nitekim tokat attığı genç, ona en az güvenen, diğer arkadaşlarının "Adam haklı, namuslu, bilinçli bir polis o. Her şeyden evvel iyi yürekli," sözlerine karşılık "Yediğiniz coplari unuttunuz galiba," di-

31. Tetikçi Cemil'den kaçıp, bir karate salonuna sığınır; salona girer ve "Polis peşimde saklayın beni," der. Salondaki adamın cevabı, "Polis molis girmez buraya, gir içeri," olur. *Çaresizler*'de karate salonu, modern kent hayatına alternatif ve muhafazakâr eril iktidar anlayışının onaylandığı bir toplumsal düzen arzusunun metaforu gibiydi. *Cemil Dönüyor*'da ise karate salonu, filmde kurulan zıtlıkta "halktan olmayanların" tetikçisinin saklandığı yerdir. Bu özellikle o yıllarda karate salonunun sağcılara özgü bir mekân olarak görülmesiyle de ilişkilendirilebilir. Film sol popülist perspektifini bir kez de bu yolla gösterir.

yen Tahir'dir. Her defasında gençler ile Yasa arasındaki çatışmaya müdahale eden "Adil Baba" Cemil, gençlerin haklılığını teslim ederek kendisinin Babalığını onaylatarak bu çatışmayı giderir. Film, bir yandan solcu gençleri anlatisı içine "kabul ederek" onları tanımakta, ama aynı anda bu "davetle" gençleri "Adil Babanın" kollarına itmektedir. Filmin görünür düzeyinde Cemil solcu gençlerle birlikte gelecek için mücadele ederken alt metinde mücadelesi onlara karşıdır. "Adil Babayla" halkın iradesi, babanın çocuğu çocukluğa hapsedme arzusuyla çocuğun yetişkin olma arzusu imti-handadır. Film, "Adil Babanın" perspektifini tercih etmiştir.

Cemil Dönüyor sol popülizmin çekim alanına girmiş ama baba arzusundan vazgeçemeyen bir toplumsal hissiyatın hikâyesidir; babanın perspektifine teslim olmuş bir hissiyatın! Cemil, Amerika'dan rüşvet alan şirketlere ait evrakları gizlice ele geçiren solcu gençlerle işbirliği yapar ve bunun sonucunda iktidarından olur. Cemil'in ihanetine uğradığını düşünen Tahir, ilk fırsatta, onun baştan beri bu işten haberdar olduğunu emniyet müdürüne söyleyecek, Cemil'in görevden alınıp silahını teslim etmesine neden olacaktır. Film, Tahir'in ispiyonuyla Cemil'in kudretinin elinden alınmasını çakıştırarak kelimenin tam anlamıyla bir taşla iki kuş vurur. Diğer gençler Cemil'den etkilenip onun iradesine teslim olurken, Tahir, Cemil'e, "Adil Babaya" isyan eden gençtir. Cemil'in, babanın, kendisine ihanet edebileceğini, kendini kandırabileceğini düşünür – bu yolla gerçek babayla yüzleşen tek evlattır. Babanın perspektifini tercih eden film, baba-çocuk arasındaki çatışmadan kaçır; üstelik de çocuğun babaya isyanını "kötü çocuğa" atıp, hızlıca çocuğun iradesini kırar: "Adil Babaya" isyan, "kötülükte" sonuçlanarak babanın kudretsiz kalmasına sebep olmuştur.

"Adil Babayla" halk arasında süregiden bu imtihan, Cemil'in kendi oğluyla ilişkisine de aynen sirayet eder. Cemil'in ameliyat ettirdiği oğlu artık yürüyebilmektedir. Bir sahnede oğlunun yürüme çabalarına yardım eden Cemil, bir an için çocuğunu tutmayı bırakınca oğul yere çakılır. Bu sahnede baba-oğul ilişkisinin geleceğine dair bir ipucu gizlidir. Çocuk babanın korumasına her zaman muhtaçtır. Baba'nın hep kudretli, çocuğusa hep eksik ve muhtaç



kaldığı bu ilişki filmdeki bir başka olayda da en açık biçimiyle karşımıza çıkar. Cemil oğlunu "kötülerden" korumak amacıyla annesiyle birlikte uzak bir yere göndermeye karar verir. Ayrılırken oğul, babasına hiçbir şey söylemez, bir tek cümle dışında: "Sana dargınım baba!" Baba-oğulun ayrılışı, trendeki oğulun küskün, ağlamaklı yüzü uzun uzun gösterilir. Oğul "kötüler" tarafından öldürülür. Bir an babanın iktidarından şüphe duyarız. Bir an için oğulun perspektifinde kalırız. Ama sadece bir an. Akabinde, Cemil hayata, mesleğine küsmüştür. Suçluluk duygusu içinde tam da beklenen kişiye, "kötü çocuk" Tahir'e gidip, "Oğlumu kaybettim, senin de ölmeni istemiyorum," der. Tam bu sırada "Beyefendinin" adamlarının baskını gerçekleşir ve Tahir yaralanır. Kendisini Cemil'in gammazladığını düşünüp bir müddet önce Cemil'le yaptıkları işbirliğini emniyet müdürüne anlatır. Polislikten uzaklaştırılıp silahı alınan baba kudretsiz kalmıştır. Bir arada okunduklarında bu iki sahne şunu anlatır: Kudretinden vazgeçmek istemeyen "Adil Baba", çocuğu annesiyle birlikte olmaya mahkûm etmiş, sonsuz bir çocukluğa sürgün etmiştir. Çocuğun iradesini bir türlü kabul etmek istemeyişine de iki hayali sebep icat etmiştir hemen: "Beyefendi" ve "kötü çocuk." İki figür de Baba'nın otoritesini sürekli kılacaktır.

"Adil Babaya" güvenmeyen, baş kaldıran genç, huzursuz, şüpheli, saldırgan, ispiyoncu, "Adil Babanın" gücünün/iktidarının elinden alınmasına neden olan "kötü çocuk" olarak temsil edilmiştir. Üstelik, bir örgütle bağlantısı ima edilip, kandırılan genç olarak resmedilmektedir. Elbette bu kandırılma hikâyesinden diğer solcu gençler de payını alır; dolayısıyla bütün iradelerini "Adil Babaya" teslim ederler. Filmin sonuna doğru solcu gençlerden geriye sadece ikisi kalır: Tahir ve Leyla. Tahir'le karşıtlık içinde Leyla, Cemil'e güvenen çocuktur. Oğlunun öldürülmesinden ve karısının akıl hastanesine yatışından sonra kendine güvenini kaybeden Cemil'e "Sen küskün olamazsın, zayıf olamazsın, bir savaşçısın sen", "Halkın kendinin yanında bildiği polislere ihtiyacı var," sözleriyle destek olur. Leyla "Adil Babaya" duyulan gereksinimi ifade eden ve onun gücünü onaylayan evlattır. Bu destek ve onay, bir diğer ifadeyle "güçlü" erkeğin gereksinim duyduğu şefkat ve ilgi, Cemil'i evinin



kapısının önünde oturarak bekleyen Leyla'nın, Cemil geldikten sonraki davranışlarıyla da güçlendirilir. Cemil, Leyla'nın desteğiyle evden içeri girer ve kanepeye oturur. Leyla, bir yandan Cemil'e, Cemil'in "kim olduğunu" anlatırken bir yandan da onun kravatını çözmektedir (Bir *Cemil* klasiği). Bir kadının bakışına, şefkatine ve hayranlığına duyulan gereksinim, tıpkı *Çaresizler*, *Kılıç Bey*, *Babanın Oğlu*, *Cemil* filmlerinde olduğu gibi burada bir kez daha karşımızdadır. Film, Cemil'in iradesine/otoritesine bütünüyle teslim ettiği solcu gençleri, Leyla'yla temsil etmektedir artık.

Filmin sonu, *Cemil Dönüyor*'un haletiruhiyesini özetler. Hal-kın/çocuğun iradesiyle, sokaklara gönderilen "Adil Baba" figürüyle ortaya çıkan belirsizlik, Baba'nın perspektifinden anlık kaçışlar, kafa karışıklıkları giderilmiştir. Son sahnede üç figür vardır: "Adil Baba", "Adil Babanın" kucağında, onun iradesine teslim olmuş çocuk (Leyla) ve "Beyefendi". Beyefendi Leyla'nın babasıdır. Böylelikle karşıtlık daha da netleşir: *Haksız yere çocuğunu cezalandıran baba* ve *Adil Baba*. "Adil Babanın" kucağına, kollarına çağırان daveti kabul edilmiştir. Çocuk babanın kucağındadır; ama bir ölü olarak! Leyla, bir depoda öldürülür. Cemil, onu kucağında taşıyarak babasına götürür; genç kızı öldüren silahın, onun silahlarından biri olduğunu söyler. Nihayet, filmin gerilimini gideren karşıtlık yaratılmıştır. Çocuklarına kıyan babayla onları kucaklayan ve koruyan "Adil Baba" karşı karşıyadır. Film, "Beyefendinin" silahı kafasına doğrultması ve Cemil merdivenlerden inerken silah sesinin duyulmasıyla biter. "Adil Babanın" otoritesine teslimiyet sonucunda "Beyefendinin" kendi kendini yok etmesi, bütün filmin geriliminin, Yasa'yla çatışma, gerçek Baba'yla yüzleşmenin önüne geçme çabası içinde kurulduğunu bir kez daha gösterir. Müzakere edilen baba-çocuk çatışmasında baba galip çıkmış, çocuk sonsuz bir çocukluk içinde bırakılmış, bütün bu süreçte çocuğu ikna etmek için uydurulan hayali düşman da (Beyefendi), babanın otoritesinin tesis edildiği anda "kendiliğinden" kaybolmuştur. Bütün filmi kattığımızda "Beyefendi", gerçek Baba'yla çatışmanın imkânsızlığını kapatan bir figür olarak karşımızdadır. Diğer bir deyişle, *Cemil* ve *Cemil Dönüyor*, çocuğun Baba'yla çatışmaktan vazgeçtiği

andan geriye sarılmış öykülerdir. Yetişkin olma arzusuyla çocuk kalma arzusu müzakere edilirken hep Baba'nın perspektifi haklı çıkarılmıştır.³² *Cemil Dönüyor*'da film boyunca Cemil'i gündelik hayata, maddi engellere çeken üsluptan "Adil Babayı" bu engellerden hızlıca koparıp yücelten üsluba kaçış, Baba'nın perspektifinin haklılığının çoktan kabul edilmiş olmasıyla ilişkilidir. Polis Cemil'i ve onunla temsil edilen "Adil Babayı" yücelten bu üslubun Türkiye'deki yoğun sansür rejimiyle ilişkisi olduğunu da ihmal etmeyelim. Peki ama, "Sana dargınım baba," diyen Cemil'in oğlu Murat'ın ve solcu gençlerin öldürülmesi, çocuğu/halkı sonsuz bir çocukluğa sürgün eden üslup hangi sansürle ilişkili olsa gerek?

Halkçı Ecevit, Halkçı Cemil

Cemil ve *Cemil Dönüyor* iki şeyi daha gösterir: Dönemin Yeşilçam'ı *Ecevit popülizminin* cazibesine kapılmış, 70'lerin sol popülizmiyse kolektif muhayyiledeki baba imgesini reforme etmiştir. Her iki film de, halk/halktan-olmayanlar ayrımını resmederken, halkı yüceltmekle birlikte lideri halkın dışına, üstüne koymaktan vazgeçmeyişiyle, sınıf farklılıklarını kabul edip, işçilerin, gençlerin taleplerini haklı bulan, ama onların iradesini kırmaktan da geri kalmayan "Adil Baba" figürüne kaçışıyla, Ecevit popülizminin çekim alanındadır – kuşkusuz Ecevit popülizminin sınırlarını da göstererek. Bu filmlerde, çocuğun/halkın iradesinden etkilenmiş ama

32. Radikal popülist *Cemil* ve *Cemil Dönüyor*, muhafazakâr popülist *Hınc* ve *Babacan* filmlerinden farklıdır. *Hınc*'ta polis, sadece bir kurtarıcı-babadır. Toplumsal sorunlara, gündelik hayata dair hiçbir maddi bağlantının kurulmadığı bu filmde esas tema, tecavüze uğrayan kızkardeşin intikamının alınmasıdır. Kurtarıcı-baba polislikten istifa ederek eril şiddet yoluyla dünyanın alınmasıdır. "kötülükten" temizler ve "kötüleri" alt eder. *Babacan* filmindeki polis de benzer bir karakterdir. Herkesin itaat ettiği bu polis, filmin sonunda zengin, eski karısı tarafından öldürülür. Film kurtarıcı-babayı bir kadın tarafından öldürterek muhafazakâr eril ideolojiyi seslendirir. Bununla ilişkili bir başka nokta, muhafazakâr popülizmin kurucu ögesi olan "ahlaki bekçiliğin", filmde bir Amerikalının "sapık katil" olarak temsil edilmesinde kendini göstermesidir.

onu çocuk görmekte, kıyıda, kenarda, eksik bırakmakta direten bir babanın ve baba arzusunun sınırlılıklarını da görürüz; "devletçi reflekslerinden" kopmaya direnen bir popülizmin sınırlarını.

Cemil ve Cemil Dönüyor Ecevit popülizminin halk/halktan-olmayanlar ayrımını aynen devralır. Erdoğan'a (1998) göre bu ayrım Ecevit popülizminde şöyle kurulmuştur:

..."halk", kendi emeğiyle geçinen, geliri başkasının sömürülmesine dayanmayan, toplumda ayrıcalık gözetmeyen, topluma ve yönetime kendi olanaklarıyla ağırlık koyamayan, ezilen ve sömürülen köylü, işçi, memur, esnaf ve zanaatkârlardan oluşur. "Halktan olmayanlar" ise, kendilerini ayrıcalıklı gören, emeğin artı değerinden eşitsiz pay alan, toplumun yönetimi üzerinde aşırı ağırlığı olan araçlar, tefeciler, büyük toprak sahipleri, tekeli sermaye ve diğer "üretken olmayan" kesimlerden ibarettir. (26)

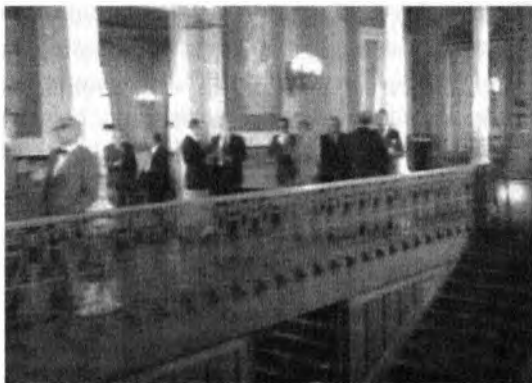
Her iki filmde de halktan-olmayanlar, yabancılarla ortak çalışan işadamlarıdır. Cemil'in ve halkın karşısına yerleştirilen bu figürler, aşırı kudretleri ve aşırı keyifleriyle gerilim ve çatışma yaratırlar. *Cemil Dönüyor*'da işadamı Vehbi Tok'un şirketleri hakkında emniyet müdürü, Cemil ve Ahmet arasında geçen konuşmalarda işadamı, aşırı kudretiyle her yere sızmış bir halktan-olmayan olarak resmedilir:

Ahmet- Şirket aynı zamanda büyük fabrikaların temsilcisi. Uçak firmaları, elektronik aletler gibi fabrikaların satış yetkilisi.

Emniyet müdürü- Daha ne istiyorsunuz? Yurt ekonomisine katkıda bulunuyorlar işte.

Cemil- Dediğin gibi olsa sözümüz yok. Ama memleketin hammadde-lerini çokuluslu şirketlerle anlaşıp dışarı satmak için kurulmuşsa ve iskarta uçak alımında yoksul halkımızın paralarını aşağılık komisyonculara dağıtıyor ve bu düzenin devamı için gerekli eylemleri yapmaya silahlı adamlar sürerse...

Gerek *Cemil*'de gerekse *Cemil Dönüyor*'da Cemil, halktan-olmayanlarla karşı karşıya geldiği her fırsatta yaptıkları işlerin üretkenliğiyle dalga geçerek, bunlara duyduğu güvensizliği dile getirir. Ne iş yaptığını sorduğu Vehbi Tok'un, "ithalat, ihracat, alım, satım" cevabını Cemil, alayla "Yani para getiren her şey," sözleriyle keser. Egemen gücü öznel niyetlerle açıklayan Ecevit söyleminin egemen



güçler arasında kurduğu, gücünü kötüye kullanan-kullanmayan ayrımı (Erdoğan: 27) bu filmlerde de karşımızdadır. Ülkenin yönetimine hâkim "kötü" kişiler, her şeyi kontrol etmekte, güçlerini kötüye kullanarak halkı acılar içinde, mağdur, yoksun bırakmaktadır. Bir egemen gücün karşısına bir başka egemen güç alternatif olarak koyulur: "Yasaları iyi biliriz", "Biz her zaman kazanırız," diyen "Beyefendinin", acımasız zalim babanın karşısında, halkı şefkatle saracak "Adil Baba" vardır.

Hep bir aracı bakışla, Cemil'in bakışı ve perspektifiyle filmle-re dahil edilen halk, emeğiyle para kazanan, güçsüz, yasalar ve kurumlar karşısında çaresiz, ezilen, kandırılan ve sömürülendir. Cemil'in aracı bakışı Ecevit popülizminin perspektifiyle çakışır. *Cemil Dönüyor*'da Cemil'in "Beyefendiye" söylediği son sözler şunlardır: "Sen ve senin gibiler artık kaybettiniz. İşçisi, memuru, köylüsü, esnafı, askeri, emeklisi, sömürsüz, barışçı, şerefli bir Türkiye'yi kuracaklar."

Erdoğan, *Ecevit popülizmi*'nin "(...) 'biz bize benzeriz' mantığından esintiler taşıyan yerlici ve üçüncü yolcu bir tahayyülü telaffuz [ettiğini]" (31) belirtir. *Cemil*'de bu yerlililik, karakolun koridorunda yürürken Cemil'in bakışından, tutuklanan halktan olanlarla serbest bırakılan halktan-olmayanlar karşıtlığının kuruluşunda kendini gösterir. Tutuklanan genç bir erkek haykırmaktadır: "Çirkin Amerikalılar gelmişler bir de karılarımıza kızlarımıza asılıyorlar." Cemil her iki filmde de dövdüğü "kötü" kişilerden aldığı sigarayı "Amerikan sigarası" diyerek atar. *Cemil*'de oğluyla hayvanat bahçesinde konuştukları sahnede oğluna, "Bu medeni memleketler her zaman yoksul ülkeleri yağmalayıp, geçirmişlerdir. Şimdi de Amerika yapıyor bunu," der. *Cemil Dönüyor*'da, solcu gençlerin evrak çaldığı fabrikanın/şirketin müdürü Robert ile Cemil arasında şu diyalog geçer:

Robert- Ben fabrikanın müdürüyüm. Adım Robert.

Cemil- Aaa, ne güzel bir isim. Yalnız anlayamadığım bir şey var. Ya-hu, siz koskoca memleketinizi bırakıp neden burada fabrika aç-yorsunuz.

Robert- Çok şakacısınız. Az gelişmiş ülkeleri kalkındırmak için.



Cemil- Haa doğru, az gelişmişiz. Bi sigara versene.

(Robert sigarayı uzatır. Sigara Samsun sigarasıdır)

Cemil- O, hayret, bi Amerikalı Türk sigarası içiyor.

Robert- Sizin tütünleriniz çok güzel.

Cemil- Amerika'nın da kazıkları. Bu bende hatıra olarak kalsın.

Ecevit popülizminin başka bir özelliği, Erdoğan'a göre, CHP'nin Kemalist geleneğiyle yaşadığı kısmi kopuştur:

Tek parti dönemi CHP'sini zımni bir şekilde eleştiren Ecevit popülizmi Kemalizmin devrimciliğini halk iktidarını gerçekleştirecek bir "düzen değişikliği" ve "demokratik halk devrimciliği" yönünde yeniden formüle etmiştir... Ortanın solundaki CHP, "aydın/halk" çelişkisinin yerini "ekonomik farklılaşmalar"dan doğan yeni çelişkilerin aldığını ve "çıkarcı çevreleri"nin güçlenmesi ve halkın "aydınlanması" ile asker-sivil bürokratların iktidarını büyük ölçüde kaybettiğini teslim eder. ... "Halka rağmen halk için" şiarı yerine "halk için halkla birlikte" şiarını benimse[r] ve halka karşı ve yabancı olmak değil "Atatürk gibi halkçı olmak", halkla özdeşleşmeye çalışmak gerektiğini savun[ur]. (28)

Cemil'de iki figür, bu kısmi kopuşun göstereni olarak karşımızdadır. Kudretsiz kalmış, arzusunu/kızını kaybetmiş, artık "sadece ölümün olduğu bir evde" yaşayan emekli asker Tahsin Erkoç'un yerini "Adil Baba" Cemil almıştır. Cemil'in, şarkıcı Tezcan'ın adamları tarafından sopalarla dövülen Tahsin'e söyledikleri adeta bu iktidar değişimini anlatmaktadır: "Beni iyi dinle Tahsin. O gittiğin yerler örgütlenmiş haydutlarla doludur. Göz kırpmadan adam öldürürler. Sen şerefli eski bir askersin, böyle şerefsizlerle nasıl baş edilecek bilmezsin. Ne politikacılarla ne de siyasetçilerle baş edemezsin. Siz askerler arkadan vuramazsınız. En iyi niyetlerinizi, halkınız için en iyi umutlarınızı bu politikacılar alır içine eder." Cemil, Tahsin'in kudretsizliğini, etkisizliğini, onu yüceltmekten vazgeçmeyen bir üslupla dile getirir. Bu kudretsizlik Tahsin'in kendi sözlerinde de itiraf olunur. Kızı Alev'in ölümünü kendine/karısına açıklarken Tahsin Erkoç, zaman zaman erdemle kapatmaya girişse de, Kemalizmin sınıfsız, imtiyazsız kitlesinde dile gelen arzu evreninin çöküşünü, sınıf farklılıklarını kapatan idealler dünyasının yara aldığını kabullenmiş gibidir:

Tahsin Erkoç- Kızcağız bazı şeyler istedi. Sende olmayanı çocuklardan saklayamazsın. Çocuklar her şeyi televizyondan izliyor. Kokuşmuşluğu, namussuzluğu, yokluğu, varlığı. Herkesin ne numaralar çevirdiğini iyi biliyorlar. Kimin rüşvet aldığını, kimlerin nasıl zengin olduğunu, kimlerin alınteriyle ekmek parası peşinde koştuğunu. Sonunda dayanamadı o da rahat bir yaşantıya kavuşmak istedi. Belki gözü yükseklerdeydi. Tırmandı, beceremedi ayağı kaydı. Sonunda öldürdüler onu. Kimsenin umrunda değil. Boşuna ağlama.

"Yeni" baba Cemil halkı anlamaya, halkla özdeşleşmeye, halkın/çocuğun isyanını kabullenmeye çabalarken, "Tahsin Erkoç imgesinin" aldığı yarayı da onarmaya girişir. Çocuğun isyanından etkilenmiştir etkilenmesine ama çocuğu baba arzusundan da vazgeçirmemeye kararlıdır; sürekli geçmişin babasına göz kırparak, çocuğu kendine çağırır. Her iki filmde de İstiklal Savaşı yıllarından övgüyle söz eden Cemil, Türkiye'de savaşın henüz bitmediğini sık sık yineler. Ne zaman toplumsal bağlama indirilerek geleceğe yüzünü dönse, geçmiş adeta bir *playback* gibi Cemil'in sözlerinde yerini alıp onu tekrara geri göndermektedir. *Cemil*'de vurulduğunda elinde karısı için bir demet gül, oğlu Murat için bir kitap vardır: Doğan Avcıoğlu'nun *Milli Kurtuluş Tarihi*.

Erdoğan'ın Ecevit popülizminde gördüğü diğer bir özellik halkın yüceltilmesidir: "Ecevit'e göre, Türk halkı 'bilinçli', 'açık görüşlü', 'barışçı', 'önyargısız', 'uygar', 'sorumluluk sahibi', 'iyi niyetli', 'çoğulcu' ve 'demokrasiye yürekten bağlı' olmak gibi birçok erdeme sahiptir; halkın gelenekleri de 'demokratik', 'dayanışmacı', 'eşitlikçi' ve 'katılımcı'dır. Bütün erdemlerin kaynağını halkta arayan bu söylem halkı betimlerken icat eder" (31). *Cemil*'de Beyoğlu'ndaki depoda yoksul çocukların, kadınların, yaşlıların görüntülendiği sahnede çalan şarkının sözleri buna iyi bir örnektir.³³ Görüntüde Cemil'in bakışından gösterilen "halk", görüntüye eşlik

33. Şarkının sözleri şöyledir: Bir tarih yazmış bu toprak/ Ne canlar yanmış yolunda/ Her yeri cennet vatanın/ Dağlar, taşlar olmuş halkımı yaratan/ Bir sevgi doğmuş yürekten/ Bir kuvvet bütün ellerden/ En yüce günler, analar kurtarmışlar olmuş halkımı yaratan/ Gözleri çakmak her yerde/ Mertlikte yoktur üstüne/ İşte bu benim halkımdır/ Bu benim halkım/ Sevdalar taşar yürekte/ Aslan-

eden şarkıda ise Cemil'in, "Adil Babanın" sözleri vardır. *Cemil Dönüyor*'daki grev sahnesinde, işçilerin sardığı arabanın içinde Ahmet'in "Merkezden takviye kuvvet istiyeyim mi?" sözlerine Cemil yanıt vermez; müstehzi bir gülümseyişle ona bakar ve işçilere ne kadar güvendiğini belli eder. Her iki filmde de Cemil, halktan ayrılır ve daha üst bir konuma, "Adil Baba" konumuna yerleştirilir. Lideri halktan ayıran Ecevit popülizmini görürüz burada da:

Ecevit'in 28.6.1975 tarihinde İstanbul'da yaptığı bir konuşmadaki şu sözlerini alalım: "Siz iktidarsınız. İktidar halktır." (...) Ecevit ikinci tekil/çoğul şahıs olarak halka sesleniyor ve halkı betimlerken edimsel bir tarzda kuruyor. (...) Ecevitçi söylemin çelişkili karakteri bu sözlerde kendini ele veriyor. Zira söylem hem halkı halk olarak kuruyor ve iktidarın asıl sahibi olarak sunuyor ve hem de lideri halkın dışına ve üstüne yerleştiriyor. Halk hem iktidar sahibi ve hem de iktidarını kendi kendine gerçekleştirmekten aciz görünüyör. (32)

Her iki film de halkı çocukla özdeşleştirmiş, halkı kendi içinden değil, hep "Adil Babanın" perspektifinden sunma yoluna gitmiştir. Cemil, halkı *gören* bakışın sahibi, halktan ayrı ve yüceltilmiş babadır hep. Cemil'in "Adil Baba" konumu ve çocuğun/halkın görüntüleri, Ecevit popülizminin halk kategorisini çağırıştırır – "hem iktidar sahibi hem de iktidarını kendi kendine gerçekleştirmekten aciz." Bu çelişki, Erdoğan'a göre popülist söylemin kurucu ögesidir: "Çünkü popülizm, tam da 'halkla kaynaşmayı', 'halkla özdeşleşmeyi' telaffuz ederken, önder ile kitlesi ya da 'tarafatları' arasında bir yarık yaratır" (33). Baba'nın iradesiyle çocuğun iradesini müzakere eden bu filmlerde, halk hep çocuk bırakılmış, toplumsal meseleleri çözme iradesi babaya teslim edilmiştir. Çocuk hep eksik, yetersiz temsil edilerek, anneye hep birlikte olacağı sonsuz bir çocukluk sürgününe, ölüme gönderilerek "Adil Baba" arzusu sahneye konmuştur.

lar yatar gönlünde/ İşte bu benim halkımdır/ Bu benim halkım/ Bir garip olur akşamlar/ Gün doğar güneş ışıldar/ Yaşlı genç seni selamlar/ Merhabalar olur halkımı yaratan/ Bir çocuk doğmuş köylerde/ Ak sütü tatmış kucakta/ El öpmüş kutsal bayramda/ Saygısıdır benim halkımı yaratan.

Her iki filmde de Ecevit popülizmine özgü "halka gitme, saygı duyma, inanma, halkı bilme, anlama, sevmek, halktan öğrenme, halkın dilini konuşma, halkla kaynaşma ve bütünleşme" (32) çabası belirgin bir biçimde karşımızdadır: Cemil, halkı (işçileri, gençleri, yoksulları) anlayarak, onların yanında durarak, onlarla bütünleşir. Kimi sahnelerde "Halkçı Ecevit" ile her iki filmde halkın adamı olduğu sürekli vurgulanan Cemil arasında bağlantı kurulduğu da olur. Örneğin grev sırasında, Cemil işçilerin ortasında konuşurken, arkada "Umudumuz Ecevit" pankartı vardır. "Düzendeki bozuklukları fikirle onarma peşindeki" solcu gençlerle bulunduğu, deniz kıyısında geçen bir sahnede kasket, mont ve gömlekle karşımızdadır. Her iki filmde de her zaman takım elbiseyle görünen Cemil, yalnızca burada Ecevit'e özgü bir giyim tarzıyla, gençlerin iradesinden etkilenmiş bir baba haliyle sahnededir. Ecevit gibi Cemil de "sade, şatafatsız ve hatta fakir bir hayat sürer; malı mülkü yoktur" (27). *Cemil Dönüyor*'da karısı ve oğluyla birlikte "halktan" insanlar gibi pikniğe gider.³⁴

Sonuç olarak *Cemil* ve *Cemil Dönüyor*, hem radikal popülist bir söylemin ilerici olasılıklarını, hem de popülizme özgü sınırlılıkları birlikte gösteren eşsiz örneklerdir. İlerici bir olasılığın, geleceğin peşine düşen bu filmlere sinmiş toplumsal güvensizlik, komplo hissiyatı ve bir türlü vazgeçilemeyen metaforik temsiller, dönemin sol hareketlerinin kalıcı bir dönüşüm yaratamadığını ele verir. Öyle ki, Baba'nın iradesiyle çocuğun iradesi müzakere edilmiş, ama "Adil Baba" haklı çıkarılmıştır. Çocuğun iradesinden etkilense de sonunda hep çocuğu kucağına, kollarına geri döndürmeyi başaran, çocuğun iradesini kırmak pahasına Baba'yı kurtaran

34. *Cemil*'de AP (Adalet Partisi) karşıtlığı da kendini gösterir. Deniz kıyısında genç kızın cesedinin üzerindeki gazetede "AP oyları süratli bir tırmanış halinde" yazılıdır. Bu sahnede gazeteci, Cemil'e, genç kızın ölümüyle yaklaşan seçimler arasında bir ilişki olup olamayacağını sorar. Filmin bir diğer sahnesinde Cemil'in yakalamaya çalıştığı iki uyuşturucu kaçakçısı, Cemil'le birlikte çalışan bir polisin içinde bulunduğu arabaya attıkları bombayla polisi öldürürler. Ardından bir an, caddenin kenarındaki direkt kırmızı boyayla ve büyük harflerle yazılmış AP yazısı gösterilir.

"Adil Baba" fantazisi, siyasette Ecevit popülizminin devletçi refleksleriyle karşımızdadır:

Ecevit popülizminin kitle desteği olarak zirveye ulaştığı 1977 yılı, "düzen değişikliği" programının yerini "milli birlik" ve "asayiş" programının aldığı yıl da olmuştur. 1978'de kurulan Ecevit hükümeti, popülist-hegemonik projeyi uygulamayı başaramamış değildir; zira daha iktidara gelmeden, "devleti kurtarmak" adına bu projeden vazgeçmiştir. (35)





Sonuç

İşleri iyi gittiği sürece insanın vicdanı da yumuşaktır ve ben'in pek çok şeyi yapmasına izin verir. Başına bir terslik geldiği zaman ise, insan içine döner, günahkârlığının farkına varır, vicdani taleplerini artırır, zevklerden feragat eder, kefarete ödeyerek kendisini cezalandırır. Halklar da böyle davranmıştır ve hâlâ da böyle davranır. Ancak bu durum, içe yansıtılarak üstbene dahil edildikten sonra terk edilemeyen, üstbenin yanında ve ardında varlığını sürdürmeye devam eden vicdanın kökensel, çocuksu aşaması ile kolayca açıklanır. Kaderin ebeveyn merciinin yerini aldığı kabul edilir. Kişinin başına bir terslik gelmesi bu en yüksek gücün artık kişiyi sevmediği anlamına gelir; bu sevgi yitimi tehdidi karşısında insan, bahtı açık olduğunda ihmal etme eğilimi gösterdiği, ebeveynin üstbendeki temsilcisi önünde boyun eğdi. (Freud 1999: 81)

"Batsın Bu Dünya" diyenlerle "Ben de İsterem" diyenler arasında elbette bir gerilim olacak. Ama bu farklı talepleri farklı kuşakların ideolojik tercihleriymiş gibi sunmaktansa, orada kültürün farklı huzursuzluklarını görmek, ama aynı zamanda bu huzursuzlukların nasıl yönlendirildiğini, nasıl bir toplumsal buyruğa dönüştürüldüğünü fark etmek daha önemli bence. (Gürbilek 2001: 24-5)

ERKEK FİLMLERİ, "işlerin kötüye gittiği durumlar" hakkında çok şey söylüyor. Cezalandıran ve zevklerden feragati talep eden erkek kahraman imgesinde, her türden kolektif hissiyat dile geliyor. Kontrolsüzlük ve güvensizlik duygusunun harekete geçirdiği, tekinsiz korku nesneleriyle dolu eril kâbuslarda, öznenin ve toplumsallığın giderilemeyen bir eril kaygı ekseninde kesiştiğine tanık oluyoruz. Kâbustan uyanan Cemil'in sözlerinde olduğu gibi: "Bozuk düzen. Nereye elimi atsam bir kötülük, bir çirkinlik çıkıyor. Hepsini düzeltmek istiyorum, düzeltemiyorum!"

Bu filmlerde, modernleşme ve kapitalizmin yol açtığı büyük altüst oluş karşısındaki çaresizlikten ve iradesizlikten beslenen bir toplumsal kaygı ve panik duygusunun, güç, intikam ve cezalandırma arzusuna ev sahipliği yapan komplo kurgularına nasıl hızla akabileceğini görüyoruz. Bu komplo kurgusu içerisinde, Baba adına cezalandırırken Baba'nın cezasına boyun eğen erkek(-çocuk), toplumsal kaygı ve panik duygusunu gidermeye koyulan güçlü bir aday olarak karşımıza çıkıyor. İtaatin en yüce değer, itaatsizliğin ise her türden farklılık talebiyle özdeş kılındığı bir evrende bu aday, itaatsizliğin ya da bunun düşünülmesinin yol açtığı suçluluk duygusu ve cezalandırılma talebiyle, güç ve hakkaniyet imgelerine sığınmayı, "büyüklere" teslim olmayı öneriyor.

Güvensizlik ve kontrolsüzlük duygusunun yatıştırılması talebini seslendiren bu filmler bir yandan da bu durumun yol açtığı eril kaygıları, erkek benliğindeki sarsılmaları açığa vurur. Olgunlaşma ve yetişkin olma talebiyle yer değiştiren Baba arzusu, itaatsizliği cezalandıran ve her tür iradenin teslim edildiği güç ve otorite figürü, eril kimlik krizine işaret eder. Geleceğin Baba-sız da kurulabileceğine dair ortaya çıkan her olasılık, kaderini tayin etmek için geliştirilen her irade, dış dünyayı tümenden kuşatan bir kötülük kurgusu içinde boğulur. Bu sebeple, benliğin ortaya çıkışını, cinsiyet seçimini, kültüre giriş hikâyesini sahneleyen ilksel senaryo, hep çocuk kalmışlığı kabullenene ya da cinsel kimliğe dair güvensizliği açığa vuran bir kötülük kurgusu olarak karşımızdadır. Yine aynı se-

bepile, bu filmlerin esas hikâyesine her zaman bir baba-oğul hikâyesi eşlik eder.

Erkek filmlerinin biçim ve içeriğinde, 70'lerin kültürel evreninin iki farklı çocuk imgesiyle temsil olunan iki senaryosuna tanık oluyoruz. İlk senaryoda, Baba'yla özdeşliği reddedip geleceği kendi iradesiyle kurmaya yönelen, yetişkin olmaya kararlı bir çocuğu, ikinci senaryodaysa bu iradeye ve başkaldırıya tepkili, Baba'dan farklılaşma arzusunu bastıran, Baba'yla özdeş olma çabasındaki çocuğu buluruz. Babanın "yenilgisi", anneden kopuş ve nihayet köyden kente göç gibi yetişkin benliği kuran travmaların "kötü" dış güçlerin edimleriyle özdeşleştirildiği, her türden belirsizliği ortadan kaldırmaya koyularak büyümenin dayattığı bünyevi kayıplardan ve Baba'yla yüzleşmekten sürekli kaçılan bir senaryo başka bir senaryoyla mücadele içindedir: Babaların kandırıldıklarını ve kandırdıklarını itiraf ettikleri, korku uyandıran belirsizliğin yerini geleceği dönüştürebilme iradesinin aldığı, Baba'yla çatışmanın farklılık üzerinden müzakere edildiği, bu sebeple de gündelik gerçekliğin engellerini, sınırlılıklarını, imkânsızlıklarını tanıyıp kabullenerek, bu engellerin içinde olduğunu bilerek onları değiştirmeye koyulan bir başka senaryoya...

Bu iki senaryo, yetişkin olma arzusuyla, benliği sonsuz bir çocukluğa sürgün eden Baba arzusunun potansiyel iki toplum modeli olarak yan yana durduğu, iç içe geçtiği, çatıştığı bir kültürel evreni anlatır. Bir yandan kültürel temsillerin eşitlik, adalet ve özgürlük fikrine meyledişine, beri yandansa geçmişi yüceltip geleceği otoriter/muhafazakâr bir tarzda örgütlemeye yeltenen bir temsil düzeniğinin güçlenişine tanık oluruz. Bir yandan çocuk farklılık talep ederek Baba'yla çatışmakta, beri yandansa Baba'yla çatışma çocuğun benliğinin imhası pahasına özdeşlikle sonuçlandırılmaktadır. Bu özdeşliği ta başından kabul eden muhafazakâr popülist filmler gibi, bu özdeşliğe sonunda boyun eğen radikal popülist filmler de, toplumsal muhayyilede iki farklı çocuğun karşı karşıya geldiğini gösterir. Her defasında anlatının dışına itilip hareketsiz bırakılan, cezalandırılan "kötü çocuk", kolektif kaygının kaynağı olarak, "günahkârlığının bedelini" ödemek isteyen bir toplumsal

duyguyu anlatır adeta.¹ Her iki popülist tarz da Baba'yla bir olup "kötü çocuğu" dışarıya atar.

Bu sebeple, güç ve denetim arzusunun seslendirildiği muhafazakâr popülist filmlerde sahnelenen *kutsal mazlum* ruhunu, Türkiye'nin 1960-80 arası yaşadığı toplumsal hareketlenmeye bir tepki olarak kaydetmek gerekir. Ryan ve Kellner'in ifadesiyle, "(...) muhafazakâr toplumsal ideallerin düşmanca ve öfkeli görünmesi biraz da bu ideallerle tersine çevrilmesi olanaksız görünen bir modernlik arasındaki şiddetli çatışmadan kaynaklanır" (396). Bu filmler, yaşanan dönüşüme tersinden kanıt oluştururlar; muhafazakâr popülist filmlerde kendini gösteren metaforik temsiller, maddi engellerden, sıradan gündelik gerçeklikten kopma arzusu, 1970'li yılların kültürel hayatının geleneksel yapılarda yarattığı çözülmenin de sonucudur aynı zamanda. Başka bir deyişle, tüm dış dünyaya yönelik çığrından çıkmış bir şiddet arzusunun canhıraş çığlıklarla dile getirilmesi, geri getirilemez bir kaybın da gösterenidir. Bu gerçek bir türlü kabul edilmese de, bu filmlerdeki eril kaygının kaynağı hep zalim figürlere yansıtılarak dışarıya atılsa da, aslında hep orda kalmaya devam eder; film-metnin görünmez kılmaya, kapatmaya, sürekli kendi dışına itelemeye çalıştığı "kötü çocuk", her defasında çatışma duygusunu (nefret, şiddet, yok etme arzusu) daha da artırarak kahramanın yanı başında yeniden belirir.

Bu filmler, erkeklerin şehir hayatında yaşadıkları ezilmeyi ve edilgenlik hissini, tam da abartılı şiddet ve metaforik erkeklik temsillerine ihtiyaç duymalarıyla açığa vurur. Metaforik erkeklik temsillerinin ardında, hem anneyle kaynaşmayı hem de anneye ait her şeyden arınmayı isteyen erkek çocukları buluruz. Bir arada işleyen ve birbirini besleyen iki ruh hali vardır burada. Bu iki ruh halinin toplamı olan benlik, güç ve intikam arzusuyla donanmış olduğu kadar şefkat ve sevgiye de muhtaçtır; gündelik hayatın sınırlılıklarından, maddi bağlantılardan, engellerden özgürleşmiş, güçlü bir

1. *Cemil Dönüyor*'da arkadaşlarının katillerini bulmaya çalışan solcu gençlerin bu amaçlarının, Cemil'e kendilerini "temize çıkartmak" (gençlerden biri tam olarak bu ifadeyi kullanır) amacıyla yer değiştirmesi bu duyguyu pek güzel özetliyor.

erkek olduğunu ne kadar otoriter bir ses tonuyla ifade ederse, sevgi ve şefkate muhtaçlığı, annenin/kadının hayranlık dolu bakışlarına gereksinimi hemen ardından daha güçlü bir biçimde iştirilir. Bu benlik kadına olan bağımlılıktan bütünüyle kopmak, erkek sıfatını alabilmek için abartılı erkeklik temsillerine daha da güçlü bir biçimde sığınırken, her defasında, ikinci sesin çekim alanına daha güçlü bir biçimde girer. Bu nedenle bu filmlerde, güç, şiddet ve intikam arzusu, annenin/kadının bakışına ve şefkatine duyulan gereksinimle hep bir aradadır. Gerçek babayla yüzleşmekten, çatışmaktan kaçarak babaerkil toplumsallaşmanın erkeklik kurgusuna sığınan oğul, öte yandan kendini her tür kısıtlamadan özgürleştirmeyi vaat eden bu kurgunun "özgürleştirme" karşısında talep ettiği bedeli de ödeyecektir. Anne'nin dünyasına geri dönebileceği hayaline yakalanmış çocuk, Baba'nın gücüyle her özdeşleşme çabasında benliğinin bir kısmından feragat edecektir. Baba'nın kandırdığı ve kandırıldığınıyla yüzleşmekten her kaçma çabası, onu bu *zorunlu yanılığın* peşine düşürüp hareketsiz, çocuk bırakacaktır.²

Baba-oğul hikâyesinin bir tarafında büyümek istemeyen çocuk varsa, diğer tarafında iradesinden vazgeçmek istemeyen Baba yer

2. Erkek filmlerinin kahramanlarının bu halleri, Bilgin Saydam'ın (1997) Deli Dumrul yorumunu aklıma getiriyor. Pekâlâ, "fanatik babacıl" oğullar olduklarını söyleyebiliriz bu kahramanların: "'Fanatik' babacılık, henüz olgunlaşmamış, zayıf bir şişinmenin güvensizliği ve hoyratlığıyla anacıl gereksinimlerini yadsır, küçümser ve bastırırken, kendi çevresinde ördüğü savunma duvarlarının içinde hapsoldüğünü, temel ilkesi olan 'iradi bilinçlilik' söylemine ihanet ettiğini fark etmez; fark etse de bu farkındalık yalnızca daha çok korkuya ve savunmaların pekiştirilmesine yol açar. Geriye doğru kaymayacağı, anacılıktaki kaybolmayacağı konusunda emin olan, güvenli (babacıl) bilinç ise, kökeniyle (ilk[sel] ilişkisiyle) barışıktır: Her iki yöne de hareketli; eylem şemasında esnek" (176-7). Bu sebeple ne Deli Dumrul ne de bizim erkek kahramanlarımız, hadım eden ve hadım edilen Baba'yla ya da ölümle yüzleşirler: "Eylemlerinin sorumluluğunu üstlenmek ve bu sorumluluğun, seçim yapmış olmanın acısını (bazen pişmanlığını) hissetmek, Dumrul'u, belki -diğer yapamadıklarına rağmen- trajik bir mit kahramanı haline getirebilir, olgunlaştırabilirdi. Deli Dumrul kazanmış gibi görünmesine rağmen kaybetmiş, yeterli olgunluktan uzak, abortif narsistik şişinmesini ileri aşamaya sıçramak için kullanamamış bir 'kahraman taslağı'dır. Ölümle yüz yüze gelmekten kaçınmış ve kaybetmiştir: Yaşamını değil ama kendilik bütünlüğünü ve özerkliğini..." (128).

alır. Bu Baba, radikal popülist filmlerin ikili yapılarında, sıradanlaştırma-yüceltme diyalektiğiyle karşımızdadır. Grevlerde, toplumsal eylemlerde, kaderlerine sahip çıkan gençlerde ve toplumsal bağlamla kurulan her irtibatla kendini gösteren yüzleşme çabasında beliren çocuğun iradesi, Baba'nın iradesiyle imtiyandadır bu filmlerde. Dolayısıyla bu filmler, bir yandan dönemin toplumsal hareketlerini ve yarattıkları iradeyi gösterirken, beri yandansa yaratılamayan alternatif sonucu mazlumluğa, çocukluğa, Baba kucağına geri dönüşü sahnelerler. Baba, kendisinin mutlak ikizi "haya-li düşman" tehdidine başvurarak, bu düşmanın uyandırdığı güvensizlikle çocuğu, çocuk kalmaya razı etmeye, iradesini kırıp eksik ve yetersiz bırakmaya çabalamaktadır.

Kendi kaderine sahip çıkma arzusuyla irade yoksunluğu arasında salınan ve Baba'nın iradesiyle çocuğun iradesini müzakere edip neticede Baba'yı haklı çıkaran radikal popülist filmler, bir yandan dönemin kültürel temsillerinin esas olarak sol söylemler tarafından inşa edildiğini gösterirken, diğer yandan sol hareketlerin kolektif irade yaratmaktaki başarısızlığını da açığa vururlar:

Halk kitlelerinin hızla ve geniş çapta siyasal alana dahil olduğu, geleneksel aidiyetlerin çözülmeye yüz tuttuğu ve geleneksel siyasal yapıların (devlet iktidarının ve siyasal partilerin) derin bir otorite ve temsil bunalımı yaşadığı bu süreç yeni bir tarihsel blokun kurulmasını dayatıyordu. Ancak, bu bunalımı çözme iddiasındaki siyasal söylemlerin başarabildiği şey kendilerini hegemonikleştirmek değil, muhaliflerini –hem kendi cephelerinde yer alanları ve hem de karşı cephedekileri– etkisizleştirmek, zayıflatmak, kitle tabanının gelişmesini engellemek oldu. Sonuçta geline nokta, hiç kimsenin kımıldayamaz, hareket edemez hale geldiği ve fakat eşitsiz bir şekilde yapılanmış bir katastrofik denge hali idi. (Erdoğan 1998: 34)

Öte yandan, bütün benzerliklerine rağmen radikal popülist filmlerle muhafazakâr popülist filmler arasında giderilemez bir fark olduğunu unutmamak gerekiyor. Babaerki toplumsallaşmanın erkeklik kurgusu söz konusu olduğunda aynılaştan bu iki popülist tarz, aynı kültürel evrenden beslenmekle birlikte, geleceği örgütlemeye aday iki farklı toplum tahayyülünü sahnelemeleriyle birbirlerinden farklılaşırlar. Bu iki tarz arasındaki geçişsizlik, hem kül-

türel temsillerin dönüştürülebilir olduğunu, hem de radikal popülist filmlerde seslendirilen popüler öfkenin ardında eşitlikçi bir toplum arzusunun yattığını gösterir. Bütün bu hikâyede, tek bir şeyi, aynı toplumsal huzursuzlukların farklı senaryolara akıtılabileceğini görürüz.

Son olarak, 80'lerin kültürel evreninden geriye giderek bu filmler hakkında ne söylenebilir? 70'lerin erkek filmlerinde baba-oğul çatışmasının giderilme biçimi, 80'lerin kültürel evrenini ele geçiren Baba'ya ve arzu evrenine nasıl bir yatırım yapmış olabilir? 70'lerden 80'lere geçişte, öncelikle arzu evrenindeki bir değişimi kaydetmek gerekiyor. Gürbilek'e göre (2001) bu geçişle birlikte feragat talebi yerini her şeye anında sahip olma arzusuna bırakmıştır. Bu arzu, her ne kadar 70'lerin "seks furyasında" kendini göstermeye başlamış olsa da, bu dönemde dar bir alana sıkıştırılmış bir "istisnadır" (20); henüz üzerindeki baskı, "adalet talebinin freni" ortadan kalkmamıştır; oysa 80'lerde bütün toplumu kuşatan modern bir kültürel öneri olarak karşımıza çıkacaktır (22-3). 70'ler ve 80'ler arasındaki geçişsizlik, Gürbilek'e göre, bu iki evren arasındaki geçişliliğin de ihmal edilemezliğiyle birlikte düşünülmelidir. 80'lerin arzusunun, her ne kadar kısıtlanmış olsa da, 70'lerde de kaydedilmiş olması, bu iki evrenin birbirinin "negatif imgesi" (20) olarak görülemeyeceğini anlatır:

Bize şimdi topyekûn bir feragat dönemi olarak görünen, uzun süredir hep 80'lere atıfla "80 öncesi" olarak kavramsallaştırdığımız 70'ler kendi içinde açık ve net bir biçimde ikiye bölünmüştü. Bir yanda, hiçbir zaman doyurulamayacak bir arzunun verdiği enerjiyle iktidarla rekabeti göze almış, insanları büyük şehrin kıskırtıcılığına kapılmamaya, bugünden değil uzak yarıdan bir şeyler beklemeye çağıran bir ses vardı. Diğer yanda ise feragate razı olmayan, buna zaten imkânı da olmayan, arzularının kadını uğruna yasayla çatışmaktansa kendini baştan çocuksu taleplerle sınırlamayı, müstehcen ve komik olmayı kabul etmiş bir ikinci ses. (20-1)

70'lerin erkek filmlerinde, zevklerden feragati önerip, feragat etmeyi cezalandıran erkek-(çocuk), bir "istisna" olarak karşımıza çıkar: Zengindir, güçlüdür, her şeye sahiptir. Baba'yla özdeşleşme karşılığında aldığı rüşvet, Baba'nın göz kırptığı ihlallerdir. Bas-

kın yaparken dikizler, seks partilerini dağıtırken görüntünün keyfini çıkarmayı da ihmal etmez. Kandıran ve kandırılan Baba'yla yüzleşmemek, kendi kaderine sahip çıkma iradesinden vazgeçmek karşılığında ev, araba, aşırılıkla donatılmış sofralar ve kadınları kazanır. Diğer bir deyişle, Baba çocuğun iradesini teslim almak karşılığında güç, intikam ve "telafi" vaat eder. Erkek filmleri hem Baba'yı haklı çıkarır hem de Baba'nın göz kırptığı ihlallerle çocuğu yeni arzu evrenine çağırır.

Nesnelerle ilişkiyi değiştiren bu yeni arzu evreni, ölüm ve cinselliğe dair yeni bir anlamlandırma çerçevesi de üretir. Gürbilek'e göre, 80'lerin başında Feri Cansel'in ölüm haberinin gazetelerin baş sayfalarına taşınması ölüme dair yeni çerçevenin erken bir işaretidir.

Tüm sayfayı kaplayan, morgda çekilmiş bir fotoğraf. Altında da haber: Feri Cansel sevgilisi tarafından kurşunlanarak öldürüldü. Genellikle gazetelerin üçüncü sayfalarında, en fazla birinci sayfanın altında bir yerde verilen bu türden bir haberi başköşeye taşıyan kuşkusuz fotoğraftı. 1970'lerde bu ülkede yaşayan insanlar için "çıplaklık" demek olan Feri Cansel yine çıplak ama bu kez cansız morg çekmecesinde yatıyordu. Belli ki morgda rahatça çalışma fırsatını bulmuştu fotoğrafçı: Cansel'in cansız bedeni üzerindeki kurşun delikleri tek tek sayılabiliyordu. (2001: 26)

Hayatı boyunca pornografik bir bakışın nesnesi olmuş Feri Cansel'in bu kez bir film karesinden değil, bir morg çekmecesinden çalınmış çıplaklığı, bugün artık kanıksadığımız bu değişimin ilk örneklerinden biri olduğu için bu kadar çarpıcıydı bence. Bir de insanın içini acıtan bir ironi oluştuğu için: 70'lerin pornografi yıldızı bu kez bastırılmış cinselliği değil, bastırılmış ölümü gündeme getirdiğinden, hayatımızın dışına itilen ölümü bütün çıplaklığıyla temsil ettiğinden av olmuştu basına. Ölüm pornografisi, cinsellik pornografisinin yerine geçmeye değilse de hemen yanı başında yer almaya adaydı artık. (27)

Bu fotoğraf, *Cemil*'de Tahsin Erkoç'un, bir "seks partisinin" ardından ölü bulunan kızının cesedini morgda teşhis ettiği sahneyi akla getiriyor. Genç kızın çıplak bedeninin görüntüsü bu filmin afişine de çıkarılmıştır. İki görüntü arasındaki aşikâr benzerlik kayda değer: Bastırılan ölümün en çıplak haliyle görüldüğü morgda, ölümü anlamlandıran şey genç kızın cinsellikle yüklenmiş çıplak be-

deni oluveriyor. Kızının cesedini gören Tahsin Erkoç'un onun ölümüne değil de çıplaklığına bağırması belki de bu açıdan düşünülmeli ("namussuz herifler, şerefsizler, aşağılık köpekler, hayvanlar, alçaklar, çıplaktı kızım, bir şey giydirmemişsiniz, çırılçıplaktı"). Gürbilek'in, Feri Cansel'in fotoğrafından yola çıkarak bahsettiği ölümün tarifindeki değişimi burada da görüyoruz; "ölümden söz etmenin kamusal dili[nin], onu tümüyle dışsal bir travma olarak ele alan, yabancı ama uyarıcı bir afete dönüştüren pornografik bir dil" (27) haline gelişi bu sahnede de karşımızdadır. Ölüm karşısındaki pornografik denilebilecek bu tavır, pornografinin yasa ve ihlal arasında gidip gelen ikili tutumuyla uyumludur. Gürbilek, metaforunu cinsellikten alan ölüm tarifini de sadece bastırmayı değil, aynı zamanda bastırılanı söze dökmeye, itiraf etmeye zorlayıp farklı bir formda geri döndürerek hazı kışkırtan pornografik bir dil olarak kaydeder (34-5).³ Bu pornografik dil, filme genç kızın ölüm sebebiyle (seks partisi) girer. Yeşilçam filmlerinde rastlanılmayan bu morg sahnesiyle birlikte, adeta geride kalanlar için ölümü tarif eden bütün bir süreç filme dahil edilmiştir; ölünün yıkanması, kefene sarılması, mezarlık, tabutun üzerine atılan toprak, mezarın başındaki yakınlar (geride kalanlar), hocanın Kuran okuması ve yas, bütün süreç, kesintiye uğramaksızın filme taşınmıştır.

3. Kamusal görüntüyü kurtarmaya çalışan sansürün de *Cemil* filminden çıkarılmasını istediği sahnelerin sadece cinsellikle değil ölümle de ilişkili olması bu açıdan ilginç görünüyor. Özkaracalar, filmin sansür hikâyesini şöyle aktarıyor: "*Kinema* dergisinde (no.+ , Güz 1995, s. 61) yer alan 25.12.1975 tarihli belgeye göre Merkez Film Kontrol Komisyonu, '1) Ölen kızın morgta göğüs uçlarının görüldüğü sahnenin, 2) mezarlıkta hocanın okuduğu sahnenin, 3) cenazenin evde yıkanması sahnesinin, 4) ilaç içirilen kızın sarkıntılık yaptığı sahnelerin, 5) Cüneyt Arkın'ın söylediği 'Küçük kızlar nasıl orospu oluyor?' sözünün, 6) yine Cüneyt Arkın'ın söylediği 'Kaç kişi düzdü zavallıyı' sözünün çıkarılması ve 'filmin sonuna yeniden çekim yapılarak suçluların polis tarafından yakalatırılması' koşullarıyla gösterim izni vermişti (bu belgeye göre, filmin sansürden geçen versiyonu yalnızca 55 dakika tutuyordu). Bu arada belirtmek gerekir ki ... filmin MFKK'ya sansürlenmiş bir kopya takdim edilip onaylandıktan sonra o yıllarda sık rastlandığı söylenen bir uygulamayla denetimin sıkı olmamasına güvenilebilir, sinemalarda sansürsüz gösterilmiş olması muhtemeldir" (Özkaracalar 2001: 114).

Ölümle kurulan ilişkinin değişiminde kendini gösteren yeni pornografik dil, "geçmişin" anlamlandırma sisteminin inandırıcılığını kaybettiği, bir baş etme stratejisi olarak artık işlemediği, kısaca "kaybettiği" bir anda karşımıza çıkar. Yeni çerçeve, karar verilemez, belirsiz, tarif edilemeyen bir boşluk/açıklık anında belirir. Bu an, nesnelerin ışıltısını kaybederek taşlaştıkları, suçluluk, güçten mahrumiyet, çaresizlik duygusunun dört bir tarafı sardığı, artık hiçbir işe yaramayan, hiçbir vaat sunamayan nesnelerin karanlık içinde kaldığı, hulasa, ölümün bütün evi kapladığı bir andır; Tahsin Erkoç kimliğinde tarif edilen feragate dayalı eski arzu evrenidir:

Kadın- Onu kaybettin Tahsin. Hem de yıllar önce.

Tahsin- Onu öldürdüler; ama kimsenin umrunda değil. Çünkü biz zengin değiliz. Yoksul da değiliz; ama onları harekete geçirecek paramız yok. Ne berbat yer bu ev. Burada sadece ölü kızlar var. Madalyalar, rütbeler var. Ölüm var.

Kadın- Tek suçlu sensin. Hiçbir şeyden haberin yoktu. Çalış çalış madalyalarla öğren. Geceleri uyuyama kalk üniformalarına saatlerce bak. Gizli gizli onları giy; ama kasabın, bakkalın önünden geçerken başını öne eğ, kızına yeni bir elbise almak gerekirse başını eğ. O zaman madalyaların işine yarıyor mu? Kızımız işte bu yüzden evden gitti. Artık senin hepimize alamadığın şeyler için üzülme dayanamadı gitti, senin yüzünden gitti!

Çocuğu iradesinden vazgeçirerek iktidarını yeniden tesis eden Baba, 80'lerin kültürel evrenini ele geçirdiğinde, evi parıltılı nesnelerle doldurmayı, taşlaşmış hazzı yeniden akıtmayı, "sadece ölümün olduğu evin" ifade ettiği hayal kırıklıklarının, huzursuzluğun, güvensizliğin açtığı boşluğu doldurmayı vaat etti; yeni bir arzu evreni inşa ederek. İktidarını ele geçiren Baba, teslim olmayı kabul eden çocuğa 70'lerde feragat ettiği her ne varsa istemediği kadar önüne serdi.

Baba-oğul arasındaki hesaplaşma çocuğun vaktiyle "kötü çocuk" olduğunu itiraf edip "günahkârlığının kefareti"ni ödemeyi" kabullenmesiyle neticelendi. Çatışmadan sakınmak pahasına Baba'nın yeni düzeniyle mutlak uyumu kabullenen çocuk, bundan böyle Baba'nın muhafazakâr, pornografik diliyle konuşacaktır.⁴

Dikkatli okurlar bu kitabın satır aralarında, 70'ler için anlattığım bu öykünün günümüzdeki sayısız uzantısını hemen fark etmişlerdir. Ama bitirirken yine de sormak istiyorum: 70'lerin erkek filmlerini niteleyen Baba-çocuk gerilimi, Baba'nın iradesi ile kendi iradesi arasında salınıp durma, sadece o yıllara mı ait? Suçluluk duygusu, büyüklere teslim olma önerisi, cezalandırılma ve elbette Baba adına cezalandırma arzusu, "kötü çocuk" olmadığını ispata, kendini temize çıkarmaya dayalı bir dil ve üsluptan kopamayış, Türkiye'nin siyasi kültüründe hep var oldu. 70'lerde de bugün de. "Devlet adına" suç işlemek, yasa tanımazlık halen yüceltiliyor, "İstediğime istediğim cezayı ben veririm," diyen sesler bugün de güçlü bir biçimde işitiliyor. Baba'nın perspektifiyle aşırı özdeşleşme halen en güçlü sığınak. Abdullah Çatlı'nın kızı Gökçen Çatlı, "İçimden atamadığım anlamsız bir devlet sevgisi var," demiyor muydu?

Çocuğun, Baba'nın perspektifiyle özdeşleşmesi, sadece onun Yasa'sıyla değil, bu Yasa'nın tamamlayıcısı olan (müstehcen) ihlallerle de özdeşleşmeyi beraberinde getiriyor. İtaat ettikçe ihlal, ihlal ettikçe suçluluk duygusu ve peşi sıra daha çok itaat! Psikanalizin süperegoya itaatle ilişkili olarak bize öğrettiği bu temel ders, Türkiye'de muhafazakâr popülizmin "devlet sevgisini" pek güzel özetler. Baba'nın Yasa'sına tabiyet, onun el altından sunduğu ihlal imkânlarına da tabiyet demektir. Bu ihlallerin bedelini isteyen de yine Yasa'nın kendisidir: "Daha fazla itaat etmelisin!/"

4. 80'lerin kültürel hegemonyasının, feragat kültürüyle özdeş kılınan sol kültürle, "kötü çocuklukla" çatışma üzerine kurulduğunu, çocuğun Baba adına konuşmayı nasıl da kabullendiğini gösteren önemli bir örneğe yine Gürbilek işaret ediyor: "80'lerin ikinci yarısında *Playboy* ve *Penthouse* gibi 'ikinci kuşak' pornografi dergilerinin yayın hayatına başlarken, kültürel iktidarını çoktan yitirmiş bir sol söylemle didişmeyi misyon edinmiş olmaları, kendilerini solculuk karşısında bir özgürlük vaadi olarak konumlandırmış olmaları, bunun tipik örneklerinden biri. Pornografi dergileri başka hangi ülkede böyle bir ideolojik misyonla işe başladılar, gerçekten merak ediyorum" (2001: 23).

Görüntüyü kurtarmalısın!" Görüntüyü kurtarmanın yolları ise malum: Baba'nın hadım edilmişliğinin üstü örtülmelidir.

Türkiye'de Babalığını kabul ettirmeye çalışanların, toplumsal travma yaratan meselelerle ilişkisi de "görüntüyü kurtarma" kültürünün bir bileşeni olarak düşünülmelidir. 17 Ağustos depreminden sonra Türk Silahlı Kuvvetleri'nin şu açıklamasını hatırlayalım: "Bazı önyargılı ve devlet düşmanı mihraklar tarafından 'Deprem bölgesine geç kalındığı veya müdahale edilmediği' yönünde maksatlı yayınlar yapılmış[tır]." Ya da hızlandırılmış tren kazasından sonra sorumluların görevden alınmasıyla ilgili soru soran gazeteciyi "Haddini bil!" diyerek azarlayan Tayyip Erdoğan'ın, "İdeolojik yaklaşmayın, halkımızı tahrik etmeyin," sözlerini: Bütün Türkiye vatandaşlarını, kendisinin yetimleri olarak gördüğünü söyleyen de Erdoğan'dı. Keza, "kötü çocuk" olmaktan sakınmanın, "devlet düşmanı" olmadığına yönelik aşırı ifşaatın bir örneğine de yakın dönemde tanık olduk. 2005'in Mart ayında SEKA grevini dağıtmak üzere polis işçilere saldırdığında, pek çok işçi bunun sebebini anlamadığını söylüyordu çünkü devletlerini, milletlerini seviyorlardı. İşlerin "tatlıya bağlanmasından" sonraysa işçilerin ortak sloganı "Yanıldık, Affet Bizi Başkayım," oldu.

Sanırım, bize kaybı dayatan toplumsal travmalardan "Ben hiçbir şey kaybetmedim," diyerek çıkma eğilimimizden vazgeçmemiz, dahası matem tutabilmeyi öğrenmemiz gerekiyor ya da melankoliden mateme geçebilmemiz. Gündelik hayatımızı düzenleyen ilkelerden modernliğin, kapitalizmin ve imparatorluktan ulus-devlete dönüşmenin, ulus olabilmenin yarattığı zorluklara kadar, kimi zaman travma yaratan birçok toplumsal meselede, kayba dair manevramız kayıp duygusunun kendisini kaybetmek oluyor. Judith Butler'a (2005) başvuracak olursak, bu melankolik öznenin tutumudur. Kendisi hakkında konuşmaya bayılırken öteki hakkında konuşmaktan hep kaçan, tam da bu kaçış nedeniyle vicdanının ifşaatına aşırı başvuran melankolik özne, matem tutmaktan sakınır. Ötekinin temsil ettiği kaybın yerinde her defasında kendini kayıp, yoksullaşmış, eksik bulur. Ötekinin

kaybını kabullenmek yerine kendi eksikliğiyle, mahrumiyetiyle onun yokluğunu daraltmaya/kapatmaya koyulur. Bu imkânsız matem ve engellenmiş hüznün hali, ahlakçı otoriter ses tonunu, vicdanının aşırı yüceltimini kışkırtırken, özcezalandırma arzusuyla geri teper. Diğer bir deyişle, toplumsal alanda kaybın kabul edilmemişliğinin bedeli, toplumsal benliğin yoksullaşması, fakir düşmesidir. Kayıptan kaçarken toplumsal benliğin, toplumsal idealin kaybedilmesidir bu. Zira, kaybı kabullenmenin inkârı, varoluşa verilen cevapların gitgide geleceğe kapanmasıyla ve toplumsal benliğin kaybolmasıyla sonuçlanır. Kayıpla beklenmedik yüzleşmenin akıttığı yaratıcı duygulardan (acıdan ama aynı zamanda tutkudan) yoksun kalan benliğin sahneleri mahrumiyetin dilince kuşatılır.

Bize bu dünyada acı veren kayıplarla bedellerini ödeme sorumluluğuyla bu dünyada yüzleşelim ki bu kaybı, toplumsal benlikte eksiklik, mahrumiyet, yoksunluk hisleriyle yer değiştirmekten bir ölçüde kurtulabilelim. Matem tutabilelim. "Hakiki bir şeyi kaybettim" diyebilelim.⁵

5. Bugünün toplumsal semptomlarıyla özdeşleşerek konuşursak eğer, mesele Türkiye toplumunun Ermeni ve Kürt meseleleri karşısında ulusal melankoliden mateme geçebilmesinden söz ediyorum; ötekinin kaybının matemini tutabilmesinden. Kendi üzerine değil ötekinin kaybı üzerine konuşmaya, kaybını tarife koyulmaya çalışmasından. "Ben hiçbir şeyi kaybetmedim" ile "Benim senden daha çok kaybım var" arasında salınımdan, ötekinin kaybını daraltmaya, kapatmaya koyulmanın yok edici kısır döngüsünden, tutkulu bağlılıkları kovan mahrumiyetin öldürücü dilinden kurtulabilmekten bahsediyorum.



Kaynakça

- Abisel, Nilgün (1994), *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: İmge.
- Açıkel, Fethi (1996), "Kutsal Mazlumluğun Psikopatolojisi", *Toplum ve Bilim* (70): 153-98.
- Ağduk-Gevrek, Meltem (2000), "Cumhuriyet'in Asil Kızlarından 90'ların Türk Kızlarına... 1990'larda bir 'Türk kızı': Tansu Çiller", *Vatan, Millet, Kadınlar*, Ayşe Gül Altınay (der.), İstanbul: İletişim.
- Aksoy, Asu ve Kevin Robins (1999), "Derin Millet ve Türk Sinema Kültürü", *Toplum ve Bilim* (82): 180-97.
- And, Metin (1983), *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu (1923-1983)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arslan, Savaş (1997), "Popüler Yeşilçam Filmlerinin Eleştirilmesinde Bir Sanat Sineması Söyleminin Oluşumu", *25. Kare* (20): 45-53.
- Atam, Zahit ve Görücü, Bülent (1994), "Türk Sinemasının Periyodizasyonu - Engin Ayça ile Söyleşi", *Görüntü* (2): 43-52.
- Ayça, Engin (1996), "Yeşilçam'a Bakış", *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Süleyman Murat Dinçer (der.), Ankara: Doruk.
- Barry, Peter (1995), *Beginning Theory: An Introduction To Literary and Cultural Theory*, Manchester-New York: Manchester University Press.
- Barthes, Roland (1999), *Yazı ve Yorum*, İstanbul: Metis.
- Belsey, Catherine (1980), *Critical Practice*, Londra & New York: Routledge.
- Bennett, Tony (1995), "Popular Culture and 'The Turn to Gramsci'", *Approaches to Media*, Oliver Boyd-Barrett ve Chris Newbold (der.), Londra: Arnold.
- (1999), "Popüler ve Popüler Kültür Politikası", *Popüler Kültür ve İktidar*, Nazife Güngör (ed.), Ankara: Vadi.
- Berktaş, Fatmagül (1998), "Cumhuriyet'in 75 Yıllık Serüvenine Kadınlar Açısından Bakmak", *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, Ayşe Berktaş Hacımirzaoğlu (der.), İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Berman, Marshall (1994), *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, İstanbul: İletişim.
- Bora, Tanıl (1997), "Muhafazakârlığın Değişimi ve Türk Muhafazakârlığında Bazı Yol İzleri", *Toplum ve Bilim* (74): 6-31.
- Butler, Judith (2005), "Psişik Başlangıçlar: Melankoli, İkirciklik, Öfke", *İk-*

- tidarın Psîşik Yaşamı*, İstanbul: Ayrıntı.
- Canclini, Nestar Garcia (1999), "Kültür ve İktidar Araştırmalarının Durumu", *Popüler Kültür ve İktidar*, Nazife Güngör (der.), Ankara: Vadi.
- Casetti, Francesco (1999), *Theories of Cinema: 1945-1995*, Texas: Austin Press.
- Coward, Rosalind ve Ellis, John (1985), *Dil ve Maddecilik*, İstanbul: İletişim.
- De Lauretis, Teresa (1984), *Alice Doesn't. Feminism Semiotics Cinema*, Indiana University Press.
- Dorsay, Atilla (1989), *Sinemamızın Umut Yılları: 1970-1980 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*, İstanbul: İnkılap.
- Durakbaşı, Ayşe (1998), "Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın ve Erkek Kimliklerinin Oluşumu: Kemalist Kadın Kimliği ve 'Münevver Erkekler'", *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, Ayşe Berktaş Hacımırzaoğlu (der.), İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- During, Simon (1993, der.), *The Cultural Studies Reader*, Londra & New-York: Routledge.
- Erdoğan, Necmi (1998), "Demokratik Soldan Devrimci Yol'a: 1970'lerde Sol Popülizm Üzerine Notlar", *Toplum ve Bilim* (78): 22-37.
- Ferro, Marc (1995), *Sinema ve Tarih*, İstanbul: Kesit.
- Freud, Sigmund (1996), *Düşlerin Yorumu*, İstanbul: Payel.
- (1999), *Uygarlığın Huzursuzluğu*, İstanbul: Metis.
- Gasche, Rodolphe (1986), *The Tain of the Mirror: Derrida and The Philosophy of Reflection*, Cambridge Massachusetts: Harvard University Press.
- Gledhill, Christine (1997), "Genre and Gender: The Case of Soap Opera", *Cultural Representations and Signifying Practices*, Stuart Hall (der.), Londra: Sage.
- Göle, Nilüfer (1998), "Modernleşme Bağlamında İslami Kimlik Arayışı", *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba (der.), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Görücü, Bülent (1997/98), "Yeni Sinema Dergisi Üzerine Bir İnceleme", *Yeni İnsan Yeni Sinema* (4): 89-106.
- Güçhan, Gülseren (1992), *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, Ankara: İmge.
- Gülalp, Haldun (1998), "Türkiye'de Modernleşme Politikaları ve İslamcı Siyaset", *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba (der.), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Gürata, Ahmet (2000), "Türkiye'de Mısır Sineması", *İletişim* (7): 173-94.
- Gürbilek, Nurdan (2001), *Kötü Çocuk Türk*, İstanbul: Metis.
- Gürkan, Turhan (2000), "Türk Sinemasının Tepesinde Sallanan Demokles'in Kılıcı: Sansür", *Türk Sinemasında Sansür*, Ankara: Kitle.
- Hall, Stuart (1995a), "Cultural Studies: Two Paradigms", *Approaches to Media*, Oliver Boyd-Barret ve Chris Newbold (der.), Londra: Arnold.
- (1995b), "Yerel ve Küresel", *Mürekkep* (3-4).

- (1996a), "The Problem of Ideology: Marxism Without Guarantees", *Stuart Hall Critical Dialogues in Cultural Studies*, David Morley ve Kuan Hsing Chen (der.), Londra & New York: Routledge.
- (1996b), "What is This 'Black' in Black Popular Culture?", *Stuart Hall Critical Dialogues in Cultural Studies*, David Morley ve Kuan Hsing Chen (der.), Londra & New York: Routledge.
- (1997a), "The Work of Representation", *Cultural Representations and Signifying Practises*, Stuart Hall (der.), Londra: Sage.
- (1997b), "Popüler Olanın Yapıbozumu Üzerine Notlar", *Mürekkep* (8): 15-22.
- (1999), "İdeolojinin Yeniden Keşfi: Medya Çalışmalarında Baskı Altında Tutulanın Geri Dönüşü", *Medya, İktidar, İdeoloji*, Mehmet Küçük (der.), Ankara: Bilim ve Sanat.
- Heath, Stephen (1974), "Film/Cinetext/Text", *Screen* (14): 1/2.
- (1990), "On Screen, In Frame: Film and Ideology", *Popular Fiction*, Tony Bennett (der.), Londra: Routledge.
- İşığın, Altuğ (2000), "Türk Sineması Çalışmalarında 1950 Öncésinin Dışlanması", *İletişim* (7): 195-212.
- İsimsiz (1996), "Nijat Özön ile Söyleşi", *Görüntü* (5): 2-14.
- Kadioğlu, Ayşe (1998), "Cinselliğin İnkârı: Büyük Toplumsal Projelerin Nesnesi Olarak Türk Kadınları", *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, Ayşe Berktaş Hacımırzaoğlu (der.), İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Kandiyoti, Deniz (1998), "Modernin Cinsiyeti: Türk Modernleşmesi Araştırmalarında Eksik Boyutlar", *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba (der.), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Kayalı, Kurtuluş (1994), *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Ankara: Ayyıldız.
- (1998), *Sinema Bir Kültürdür*, Ankara: Alaz.
- Keyder, Çağlar (1998), "1990'larda Türkiye'de Modernleşmenin Doğrultusu", *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba (der.), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları..
- (2000), "Enformel Konut Piyasasından Küresel Konut Piyasasına", *İstanbul Küresel ile Yerel Arasında*, Çağlar Keyder (der.), İstanbul: Metis.
- Kuhn, Annette (1982), *Women's Pictures: Feminism and Cinema*, Londra: Routledge & Kegan Paul.
- Kutay, Uğur (2001), "Yeni Bir Görüntü Paradigmasına Doğru", *Birikim* (141): 56-68.
- Kutlar, Onat (1997/98), "Yeşilçam", *Yeni İnsan Yeni Sinema* (4): 66-75.
- M.T.T.B. [Milli Türk Talebe Birliği] (1973), *Milli Sinema Açık Oturumu*, İstanbul: Milli Türk Talebe Birliği Sinema Kulübü.
- Malmus, Keyan ve Armes, Roy (1991), *Arab and African Filmmaking*, Londra: Zed.

- McCarthy, Thomas (1989), "The Politics of The Ineffable: Derrida's Deconstructionism", *The Philosophical Forum* 21 (1-2): 146-68.
- Morley, David (1978), "Texts, Readers, Subjects", *Culture, Media, Language*, Londra: Centre for Contemporary Cultural Studies.
- Mukerji, Chandra ve Schudson, Michael (1991), "Introduction: Rethinking Popular Culture", *Rethinking Popular Culture*, Chandra Mukerji ve Michael Schudson (der.), Berkeley & Los Angeles: University of California.
- Nagel, Joane (2000), "Erkeklik ve Milliyetçilik: Ulusun İnşasında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik", *Vatan, Millet, Kadınlar*, Ayşe Gül Altınay (der.), İstanbul: İletişim.
- Onaran, Alim Şerif (1994), *Türk Sineması*, 1. Cilt, Ankara: Kitle.
- Özbek, Meral (1991), *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul: İletişim.
- Özgüç, Ağah (1994), *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*, İstanbul: Afa.
- Özguven, Fatih (2001), "Ağızda Kalan Tad: Türk Sineması", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler - 1*, Deniz Derman (haz.), İstanbul: Bağlam.
- Özkaracalar, Kaya (2001), "Cüneyt Arkın'ın *Polis Cemil* Filmlerinde Milliyetçilik ve Halkçılık veya Milliyetçi Sol", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler - 2*, Deniz Derman (haz.), İstanbul: Bağlam.
- Özön, Nijat (1962), *Türk Sineması Tarihi (Dünden Bugüne) 1896-1960*, İstanbul: Artist.
- (1968), *Türk Sineması Kronolojisi*, Ankara: Bilgi.
- (1995), *Karagözden Sinemaya*, 1. Cilt, Ankara: Kitle.
- (1997/98), "Yeşilçam 1965: Kırılma Noktası", *Yeni İnsan Yeni Sinema* (4): 56-65.
- Ryan, Michael ve Kellner, Douglass (1997), *Politik Kamera*, İstanbul: Ayrintı.
- Sarup, Madan (1995), *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*, Ankara: Ark.
- Saussure, Ferdinand de (1998), *Genel Dilbilim Dersleri*, İstanbul: Multilingual.
- Saydam, M. Bilgin (1997), *Deli Dumrul'un Bilinci: "Türk-İslam Ruhu" Üzerine Bir Kültür Psikolojisi Denemesi*, İstanbul: Metis.
- Scognamiglio, Giovanni (1998), *Türk Sinema Tarihi (1896-1997)*, İstanbul: Kabalıcı.
- Simpson, Paul ve Montgomery, Martin (1995), "Language, Literature and Film...", *Twentieth Century Fiction From Text to Context*, Peter Verdonk ve Jacques Weber (der.), Londra & New York: Routledge.
- Sorlin, Pierre (1991), *European Cinemas, European Societies*, Londra: Routledge.
- Stam, Robert ve diğ. (1992), *New Vocabularies in Film Semiotics*, Londra & New York: Routledge.
- Staten, Henry (1985), *Wittgenstein and Derrida*, Oxford: Basil Blackwell.

- Şerifsoy, Selda (2000), "*Aile* ve Kemalist Modernizasyon Projesi", *Vatan, Millet, Kadınlar*, Ayşe Gül Altınay (der.), İstanbul: İletişim.
- Tekelioğlu, Orhan (1995), "Kendiliğinden Sentezin Yükselişi: Türk Pop Müziğinin Tarihsel Arkaplanı", *Toplum ve Bilim* (67): 157-77.
- Tura, Saffet Murat (1989), *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, İstanbul: Ayrıntı.
- Türkali, Vedat (1987), *Yeşilçam Dedikleri Türkiye*, İstanbul: Cem.
- Ufuk, Adnan (1996), "Türkiye'de Devrimci Sinema Tartışmaları 2", *Görüntü* (5): 15-24.
- Ufuk, Adnan ve Mümtaz, Osman (1995/96), "Türkiye'de Devrimci Sinema Tartışmaları 1", *Görüntü* (4): 6-20.
- Williams, Raymond (1991), "Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory", *Rethinking Popular Culture*, Chandra Mukerji ve Michael Schudson (der.), Berkeley & Los Angeles: University of California.
- (1995), "The Analysis of Culture", *Approaches to Media*, Oliver Boyd-Barret ve Chris Newbold (der.), Londra: Arnold.
- Wright, Will (1995), "Myth and Meaning", *Approaches to Media*, Oliver Boyd-Barret ve Chris Newbold (der.), Londra: Arnold.
- Yeğen, Mesut (2001), "Yılmaz Güney'in Hayaletleri ve Dönekliğin Ekonomisi", *Mürekkep* 16: 48-55.
- Yıldız, Ahmet (2001), "*Ne Mutlu Türküm Diyebilene*": *Türk Ulusal Kimliğinin Etno-Seküler Sınırları (1919-1938)*, Ankara: İletişim.
- Zizek, Slavoj (2001), *David Lynch'in Kayıp Otopanı Üzerine*, İstanbul: Om.

Abisel, Arslan, Behçetoğulları,
Karadoğan, Ruken, Ulusay

ÇOK TUHAF ÇOK TANIDIK

Vesikalı Yarım Üzerine

Lütfü Akad'ın 1968 tarihli kült filmi *Vesikalı Yarım*, seyircisini sıradışı bir deneyime sürükler. Her şey bir Yeşilçam melodramından bekleneceği gibidir, çok tanıdık. Ama aynı zamanda çok tuhaf bir şeyler vardır bu filmde – adı koyulamayan, açıklamaya direnen, onu diğer Yeşilçam filmlerinden ayıran bir tuhafılık...

Bir grup çalışması olan *Çok Tuhaf Çok Tanıdık* işte bunun nedenini araştırıyor. *Vesikalı Yarım*'i unutulmaz bir sanat yapıtı haline getirenin tam da bu özelliği olduğunu, içinde yer aldığı sinema geleneğinin bildik, tanıdık motiflerini taşıdığı halde bunlara farklı anlatısal ve estetik çözümler getirdiğini söylüyor. Filmin anlatısal içeriği kadar, estetik özelliklerine de hakkını veren bir çözümleme tarzı var bu incelemenin. Bir yandan filmin Türk modernleşmesinin temel sorunlarıyla bağını sergilerken, diğer yandan filmin biçimsel yapısının, başta hiç düşünülmemiş içerikleri mümkün kılan, onların yolunu açan mantığını ortaya çıkarıyor.

Bir filmin, daha genelde bir kültürel ürünün nasıl "okunabileceğinin" başarılı bir örneği olarak sunuyor bu kitabı. Şu sorulabilir: Seyretmek ve keyfini çıkartmak varken neden deşifre etmeye çalışalım ki bir filmi? Kendisiyle yapılan söyleşide filmin yönetmeni Akad da böyle diyor. Cevaplardan biri, sanatı sanat yapan şeyi gerçekten öğrenebilmek içindir. Ama galiba başka bir cevap daha önemli: Yeniden büyülenebilmenin ilk şartı, önceki büyülerden kurtulabilmektir.



METİS SANATLAR VE İNSAN

Peter Wollen
SİNEMADA GÖSTERGELER
VE ANLAM

Çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan

Sinema kuramı ve eleştirisinin temel yapıtlarından biri olan *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, sinema dilini kavramada yeni ve verimli yönlerle çeker okurunu – film seyircisini salt seyirci olmaktan çıkıp filmi okumaya davet eder. Peter Wollen, özellikle Eisenstein, Hawks, Ford ve Godard'ın sinemasına yoğunlaşarak, genel göstergebilim çalışmalarının sinemaya uyarlanması ilk örneğini vermiştir.

İlk kez 1989 yılında yayımladığımız kitabın uzun süredir baskısı yoktu, aranıyordu – bu yeni basımına yazarın Lee Russell adıyla *New Left Review* dergisinde yayımlanmış yazılarını ve Lee Russell'in yazarla yaptığı 1997 tarihli söyleşisini de ekledik.



Bu Kâbuslar Neden Cemil?

Popüler sinema her zaman kolektif arzu ve kaygıları seslendiren imgelerle doludur. Bu Yeşilçam için de geçerli. 70'li yılların Yeşilçam filmlerinde yer bulan imgeler de çoğu zaman modernleşmenin ve kapitalizmin sonuçlarına bağlı kolektif huzursuzluk, kaygı ve arzulara tercüman olmuşlardır. Kuşkusuz farklı biçimlerde. Dönemin Yeşilçam filmlerinde birçok farklı ses birlikte işitilir. Bunlardan biri güç ve intikam peşindeki saldırgan bir erkeğin sesidir. Hesap so-
ran, başkalarına haddini bildirmek isteyen, her şeyi kontrol etmeyi arzulayan, bu arzusunun karşısına dikilen her tür engeli sınırsız bir şiddet kullanarak ortadan kaldıran bir erkeğin sesidir bu.

Bu Kâbuslar Neden Cemil? bu sesi, bu sesin işitildiği erkek filmlerini konu alıyor. İki temel soru var: İlki, ne oldu da, Yeşilçam'ın hep anadili olmuş olan melodramın sesi, 70'lerle birlikte eril bir sese teslim oldu? Kolektif kaygıyı yatıştırmakta sıklıkla başvurulmuş Kurtarıcı Kahraman figürünün erkekliğin korkularıyla ilişkisini nasıl anlamalıyız? Diğer, Türkiye'nin aynı dönemde yaşadığı siyasi, kültürel ve toplumsal hareketlenmenin Yeşilçamdaki izdüşümünü erkek filmlerinde nasıl kaydedebiliriz?

Baba, oğul, koca, sevgili olarak erkek — ezik ya da kahraman, polis ya da militan, patron ya da işçi, adil ya da değil, Türkiye erkekliğinin hallerinin, popüler sinema üzerinden ne denli başarıyla okunabileceğini kanıtlıyor bu kitap.



Metis Sanatlar ve İnsan | Sinema
ISBN 975-342-534-1



Metis Yayınları
www.metiskitap.com

