

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 | Mazi Kabrinin Hortlakları

Umut Tümay Arslan Mazi Kabrinin Hortlakları

TÜRK LÜK, MELANKOLİ VE SİNEMA



metis

Umut Tũmay Arslan
Mazi Kabrinin Hortlakları

Tũrklũk, Melankoli ve Sinema

1975 Ankara doğumlu. Orta Doğu Teknik Őniversitesi Çevre Mũhendislięi Bũlũmũnũ bitirdi. Ankara Őniversitesi İletişim Fakũltesi Radyo Televizyon Sinema Bũlũmũnde doktorasını tamamladı. Halen aynı bũlũmde õęretim ũyesidir. *Bu Kâbuslar Neden Cemil?* (Metis, 2005) adlı bir kitabı vardır ve bir grup çalışmasının ũrũnũ olan *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Őzerine*'nin (Metis, 2005) yazarlarından biridir.



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

Metis Sanatlar ve İnsan | Sinema
Mazi Kabrinin Hortlakları
Türklük, Melankoli ve Sinema

© Umut Tümay Arslan, 2009
© Metis Yayınları, 2009

İlk Basım: Haziran 2010

Yayıma Hazırlayan ve Görsel Tasarım: Semih Sökmen
Kapak Resmi: Sevmek Zamanı, Metin Erksan, 1965

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

ISBN-13: 978-975-342-741-8

Umut Tümay Arslan

Mazi Kabrinin Hortlakları

TÜRKLÜK, MELANKOLİ VE SİNEMA



metis

Roza'ya

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ 11

EKSİK BESTE, KIRIK PLAK

Arzu denilen muamma,
—Annem, annem, annem! 19

ANNE VE KİÇ

Ruhsuz dünyanın ruhu,
mazlumun iç çekişi 73

MECAZİ BAŞLANGIÇLAR

Şark'ı hiç sevmedim
ve asla kaybetmedim 139

MAZİ KABRİNİN HORTLAKLARI

Sükût *ama* sembol, Nazar *ama* niyet 233

KADER'İN ÖLÜMÜ, YEŞİLÇAM'IN SONU

Sonsuza kadar yabancılaşıma 299

Dizin 359

TEŞEKKÜR

Mazi Kabrinin Hortlakları'nı, 2007 yılında tamamladığım "Gecikmiş Modernlik, Ulusal Kimlik ve Türk Sineması" başlıklı doktora tezimden yola çıkarak yazdım. Cömert desteği için danışmanım Nilgün Abisel'e; eleştiri ve önerileri için tez jüri üyeleri Nejat Uluşay, Nur Betül Çelik, Eser Köker ve Meral Özbek'e; tezin ve kitabın hazırlanma sürecindeki destekleri ve katkıları için Ali Karadoğan, Pembe Behçetoğulları, Mesut Yeğen ve Semih Sökmen'e teşekkür ederim.



Beklenen Şarkı, Orhon Murat Arıburnu ve Sami Ayanoğlu, 1953.



Kırık Plak, Osman Seden, 1958.

GİRİŞ

Bu kitapta toplumsal iktidarın duygular alanındaki hareketini Türk sinemasında takip etmeye çalışıyorum. Bizi biz yapan, kendimiz üzerine düşünmenin ve kurduğumuz hayallerin sınırlarını çizen, bizi ev ve ulus fikrinin eşiğine bırakarak mutlu sona kavuşturan hikâyelerin gücünün, toplumsal iktidarla duygular evreni arasındaki sıkı fıkı ilişkinin takibiyle kavranabileceğine inanıyorum. Hikâyeler uluslar için her zaman önemli oldu. Bu hikâyeler, ulusların kendilerini tanıma, kendilerinden bahsetme, kendilerine inanma biçimliydi; kendilerine dair imgeleriydi. Ulus denilen topluluğun muhayyel bir cemaat olmasıyla, ortak imge ve seslere bağlılık yoluyla biz olabilmemizle ya da ulus fikrinin, kolektif kahkahanın, kolektif gözyaşının "kitle" dediğimiz muhayyel bir topluluğu üretebildiği bir dönemde ortaya çıkmasıyla ilişkilidir bu. Aynı sebeple, uluslar kendi kendilerine anlattıkları hikâyeleri kaybetmemek için sembolik ya da fiziksel şiddete başvurabildiler. Hikâyesiz kalmamak için inanmaya devam ettiler. Buradaki temel sorum şu: Kendimize anlattığımız, bizi var eden ve kendimiz üzerine düşünmemizi belirleyen hikâyelerle bağları koparmak nasıl mümkün olur? Bu hikâyeler yerine yenilerini nasıl bırakabilir?

Hikâyeleri topyekûn reddetmenin ve aklın kuşatıcılığına sığınmanın sadece yetersiz oluşundan değil, bu şekilde gömülmüş bir hikâyenin ilk fırsatta bütün gücüyle geri döneceğinden şüphe duymadığım için soruyorum bu soruyu. İnsanı çoğu zaman didaktik, kimi zaman otoriter yapan akılcılığın bu biçimini eleştirirken, duygu katmanlarını insana ait en sahici, en mahrem yerler olarak kutsadığım

sanılmasın. Duygular toplumsal iktidarla kucaklaşmamıza imkân verir. Diğer yandan bu duygusal bağları adım adım işlemeden, onları harekete geçiren hikâyelerin içinde yol almadan da yerlerine yenilerini geçirmek, yeni hikâyeler için boşluk alanı açmak mümkün değildir. Demek istediğim, bizi var eden hikâyelerin, içinde eve benzer bir yer olan bir rüya, bir yanılsama yarattıkları şeklindeki akılcı eleştiri haklıdır; lakin bu hikâyeye inanan öznelere için bunun *gerçeklikten-daha-fazla-gerçek-olan* haline geldiğini, dolayısıyla da ortadaki duygusal yatırımın gücünü kavramakta da bir o kadar başarısızdır. Benim bu kitap boyunca esas meselem tam da bu olacak. *Gerçeklikten-daha-fazla-gerçek-olan*'ı sahibi, mahrem, özerk bir alan olarak yüceltmeden ya da aklın kuşatıcılığıyla reddetmeden kavramamızın bir yolu var mı? Bana kalırsa iyi sinemacılar bunun yolunu bulabilenlerden çıktı; hem duygularımızın hem de duygularımızı anlatabilmenin kılıçklarını fark edebilenler, duyguları büyüteç altına alırken, yüzeyin hemen altında duran ve çeşit çeşit öfkeden, birbiriyle çatışan arzulardan, aşağılanma, küçümseme, hınç, haset, merhametsizlik, şehvet, şiddet gibi türlü türlü duygudan oluşan bu evrenin pek de hakiki, pek de mahrem, pek de iç olamayacağını gösterebildikleri için başarılı olabildiler. En bize ait sandığımız yerde, en mahrem, en hakiki şeyimizin olması gerektiği yerde toplumsal olanın ayak izlerini keşfettiler.

Bunu tartışabilmek için öncelikle Yeşilçam sinemasını bir "büyük hikâye" olarak okumayı, onun içinde işleyen haz siyasetini kavramayı deneyeceğim. *Sevmek Zamanı*'nı, *Vesikalı Yarım*'i, *Gelin*'i, *Umut*'u diğer Yeşilçam filmlerinden farklı kılanın ne olduğunu ancak bu büyük hikâyeyeyle ilişkileri sayesinde ve bu ilişkinin içinden geçerek anlayabileceğimizi sanıyorum. Toplumsal sınırlarını sürekli kılan, hiyerarşi ve asimetrisini işleten bütün o duygular kendimizle ilgili her türden mecazın içine sızarak yol almış olduğu için öyle bir çırpıda altüst olmuyor, kolay kolay tedavülden kalkmıyor. Tek bir kıyafetle, kaskatı sınırlarla, zor ve baskıyla, zulümle, planlı programlı kötülükle birlikte tasavvur edegeldiğimiz İktidar'ın duygular alanındaki görünümü hiç de öyle değil. Çok kolay kılık ve yer değiştiriyor. Ezilenlerin birbirine karşı acımasızlığı olarak da, kendini suçlamanın, kendini küçümsemenin sesi olarak da, vicdanın,

merhametin, erdemin bakışı olarak da karşımıza çıkabiliyor. Dışlanmanın, horgörülmenin, ezilmenin, ikili, üçlü, çoklu duygularla hareketinde görebiliyoruz onu. Ya da bizzat zulüm görenin iktidar ve güç talebinde. Sahici ve özerk olduğumuz inancında. Çalınmasından ölesiye korktuğumuz, bizi başkalarına benzemez kılan, bize ait o esaslı şeyin, iç hazinemizin peşinden sürükleyen duygusal karmaşada. Bu yüzden bizi toplumsal iktidarla kucaklaştıran hikâyelerin gücünü kaybetmesi de, mazlumluğu zalimliğin diline bulaşmadan anlatabilmek de, özerk, sahici, hakiki bir alanda değil, duyguların ayrıştırılmadığı, hiçbir zaman karşımıza saf halleriyle çıkamadığı, belki tam da kılçıklarının boğazımıza saplandığı yerde ortaya çıkıyor. Hele sinemadan söz ediyorsak, saf bakışın ya da sesin imkânsız olduğu, bakışa ve sese kılçıklı duyguların nüfuz ettiği, öznelliğin bunların içine patladığı bir yerde olduğumuza şüphe yok.

Sinema ulusal gözyaşını, ulusal kahkahayı, ulusal histeriyi nasıl üretiyor? Toplumsal olan ile öznel olan, toplumsal iktidarın sesi ile içsel hakikat etkisi nasıl birbirine karışıyor? Bu soruları cevaplamaya çalışırken, duygular evreninde muhayyel bir topluluk yaratabilen sinemayı romandan ayıran iki temel eksen olarak bakış'ın ve ses'in, öznellikle, kendimiz üzerine düşünmeyle ve kendimiz hakkındaki duygularla ilişkisini görmezden gelmek mümkün değil. En temel ıstıraplarımızın ve en güçlü arzularımızın berisinde bu ikisi var sanki. İlk bölümde Zeki Müren'in oynadığı filmleri tartışmamın sebebi de bu. Bakış ve sesi tamlık, bütünlük ve iktidarla ilişkili düşünmeye daha yatkınız. Bizim olan, bize ait, sahici ve mahrem, bozulmamış, katıksız şeyler olarak. Oysa temel ıstıraplarımızdan birinin, kendini bir türlü bir tamlık, bütünlük olarak görememenin ve ifade edememenin, başkalarının bakışlarına ve seslerine muhtaç olmanın, yani yabancılaşmanın da kaynağıdır bakış ve ses. Bu nedenle sinemayı da sadece yerine geçmek istediğimiz imgenin karşımızda durduğu bir ayna olarak düşünmek pek mümkün değil. Özdeşleşebilmek için mesafeyi kabul etmek gerek. Asla bir başkası olamayacağını bilmek, ama bir başkası olmayı arzulamak. Tıpkı ayna gibi sinema da bütünlüklü imge ile aşılamaz sınırları birlikte sunar. Şayet iktidar vaat ediyorsa bu, kendi imgemiz üzerinde kontrolümüzün yokluğundan çıkacaktır. Şayet tamlık vaat ediyorsa bu kendi bakışı-

mıza ve sesimize sahip olamayışımızın eksikliğinden türeyecektir. Özdeşleşmeyi bir başına narsisizmle değil, mazoşizm, sadizm gibi duygularla birlikte düşünmemizi mümkün kıldığına inandığım bu yaklaşımla, ilk bölümde aynanın ikili özelliğinin neden Zeki Müren'in bedeninde dile getirildiğini tartışıyorum. Bu tartışma Doğu-Batı, taşralı-züppe, alaturka-alafranga gibi bölünmelerle hareket eden toplumsal iktidarın seferber ettiği duyguları da tabiiyetle ilişkili olarak anlamaya çalışıyor.

Aslında Yeşilçam melodramlarıyla ilişkimiz de aynanın ürettiği ikirciklilik hissine çok benziyor. Bu melodramlar üzerine düşünmenin ve konuşmanın zıt duygusal yolları takip edişine sıklıkla tanık olmuşuzdur. Sıcaklığıyla, samimiyetiyle, mahremiyetiyle yüceltilen bu melodramlar, bir yandan da gülünç bulunurlar, hatta kimi zaman eksiklik ve yetersizlikleriyle utanç yaratırlar. İkinci bölüm bu ikirciklilikten, melodramla ilişkimizin aynayla, anneyle ve evle ilişkimize benzerliğinden yola çıkıyor. Kaçıp kurtulma ve kopma arzusu ile, bir kez koptuktan sonra duyulan özlem ve nostalji; boğucu bir yakınlıkla yoksunluk uyandıran uzaklık; yoğun duygularla klişelerden ibaret kalmışlık hissi; en yüce, en bize ait, en orijinal olan ile en taklit, en bayağı olan; kadiri mutlaklık veren ile iktidarsızlığımızı yüzümüze vuran; tutkulu bağlılık ile nefret — bütün bunlar sadece melodramın kendisinde değil, bizim melodramla ilişki biçimimizde de varlığını sürdürür. Melodramın bu ikircikli yapısını tartışmamın iki sebebi var. Biri, melodramı modern dünyada "mazlumun iç çekişi" gibi düşünüp düşünemeyeceğimiz sorusuna bir cevap bulmaya çalışmak. Bu yüzden, hemen her zaman altmetni kapitalizm ve modernlik deneyimi olmuş melodramatik muhayyilenin Türkiye'de ürettiği "biz" duygusuna ve bu duygunun Türklüğün/toplumsal-iktidarın izini kaybettirme gücüne odaklandım. Melodramı tartışmamın ikinci sebebi ise, harekete geçirdiği duyguları aşırılıkları nedeniyle topyekûn reddetmeden, buradaki duygusal bağları bayağı hazlar olarak elimizin tersiyle itmeden, bu bağları adım adım işleyerek koparmanın bir yolu var mıdır, mazlumun iç çekişini anlatmanın başka yolları var mıdır, melodramın *kiç* (*kitsch*) ile akrabalığını nasıl düşünmeliyiz, soruları oldu. İkinci bölümde bu sorulara cevaplar aradım.

Üçüncü bölüm, Türkiye'nin geçmişiyle kurduğu ilişkiyi, ulusal melankolinin dinamikleri üzerinden anlamaya çalışıyor. Bir ev ve bir dil üretmenin yanı sıra tanıdık pek çok duyguyu seferber eden "biz" hikâyelerinin, *gerçeklikten-daha-fazla-gerçek-olan* haline gelerek bağımlılık yaratmasının sebeplerini, kendi imgemizi sürekli onarma ihtiyacının ve ulusal özgüveni bir türlü elde edememenin duygusal kaynaklarını ulusal melankolinin dinamiklerinde keşfedebileceğimizi düşünüyorum. Doğu-Batı bölünmesiyle, medeniyet kaybıyla ve etnik/dinsel farklılıkları sembolik ve fiziksel şiddetle bastırmak suretiyle var olan ulusal öznellik açısından bunların yol açtığı kayıp, hayal kırıklıkları, utanç ve küçümsenme duyguları, bu duyguların uyardığı ilksel senaryolarla birlikte hareket etmektedir; bir başka deyişle, ulusun geçmişiyle kurduğu ilişki varoluşla ilgili ilksel travmaları (iğdiş edilme korkusu, ölüm korkusu gibi) harekete geçirmektedir. Bu anlamda melankoli, hem ben'in kendi üzerine dönüşünü, kendisi hakkında konuşmasını başlatmakta ve kayıp karşısındaki ikircikliliğin temsil edilme imkânını üretmekte, hem de kayıp nesnenin içe çekilişi yoluyla kaybın inkâr edilmesini sağlamaktadır. Bu sebeple de asıl meselem melankoliye bağımlılık, yani kayıp duygusuna sadakat olacak. Kaybın inkârının, toplumsal iktidarla kucaklaşmayan bir özneliliğin üretimini nasıl engellediğini, bugünün toplumsal antagonizmalarını düşünme biçimini nasıl belirlediğini, geçmişi hem bir hortlağa hem de "bizi" kuran sahici, saf, özerk çekirdeğe nasıl dönüştürebildiğini, melankolinin ürettiği bilgi ve temsil biçimlerinde, arkeolojisinde bulabileceğimize inanıyorum.

Dördüncü bölümde de aynı meseleye devam edeceğim. Ama bu kez filmler içinde değil de Türk sineması üzerine düşüncelerde, Türkiye'de sinema aygıtının kavranma biçimlerinde takip ediyorum aynı melankoliyi. Halit Refiğ'in "ulusal sinema kavgası"nı, Ayşe Şasa ve Sadık Yalsızuçanlar'ın mahalli, yerel sinematografi arzusunu, sinemayı tutkularından arınmış bir ibret perdesi kılma isteklerini tartışıyorum. Özentiliği, kapılmayı ve melezleşmeyi bertaraf etme çabasının, ev ve dile dönme arzusunun nasıl giderek kendi kısıtlanmışlığını, sınırlarını sevmeye yol açtığını; toplumsal iktidara karşı dönmeyen öfkenin nasıl bir "Batı" temsili olarak ortaya çıktığını ve matem sürecine dönüşemeyen bir melankolinin engellenmişlik/

hınç döngüsünü, "bedelsiz modernleşme" arzusunu nasıl ürettiğini görmemizi sağladıkları için odaklandım onların metinlerine. Sinemanın iki temel eksenini, *bakış* ve *ses*, burada bir kez daha tartışmaya dahil olacak. İyi sinema Yalsızuçanlar'ın "sükût ama sembol, nazar ama niyet" diyen sinema arzusunun aksine, sembolleştirilemeyen bir sükûtu ya da niyeti bilinemeyen bir nazarı anlatabilenlerden çıktı bana kalırsa. Özne olabilmenin zorunlu kıldığı bu kurucu yabancılaşmaya bakmaktan kaçanlardan ya da onu mutenalaştıranlardan değil. Sinema aygıtının bize hep hatırlatacağı şeyin başkası olması arzusu olduğunu, "ben" dediğimiz şeyin daha en baştan özdeşleşmelerin hokus pokusuyla kurulduğunu, içinde ev gibi bir yer olan rüyanın imkânsızlığını bize hissettirebilen yönetmenler, sembolün, tam da kaybı inkâr etmek için ortaya çıktığını da sezdirebilenler oldu.

Büyük hikâyenin sonunu getiren filmler son bölümün meselesi. 1960'ların ortalarından itibaren artan toplumsal hareketlilik ve değişim talebi, melankolik bağlılığı zayıflatan, hatta yer yer kıran bir dönüşümü ve kendi üzerine düşünmeyi toplumsal iktidara tabiyet üzerinden kurmayan konuşma ve anlatıları başlatmıştır. Hiç şüphesiz yersiz-yurtsuzlaşmayı tetiklemekte olan bu süreç, aynı zamanda yerine-yurduna dönüşleri, Türklüğün, milliyetçiliğin toplumsal iktidarıyla kucaklaşmayı da üretiyor. Halit Refiğ'in *Bir Türk'e Gönül Verdim*'i ile Lütü Akad'ın *Gelin*'i ve Yılmaz Güney'in *Umut*'u arasındaki farkı bu bağlamda tartışıyorum. Doğu-Batı bölünmesi ve gecikmiş modernlikle başlayan ulusun hikâyesinin sona erdiği yerde beliren öznellik, sinema bünyesinin modern öznellikle kurduğu bağı tanımamıza imkân verir. Bu bağ, kendi kaderiyle ve özerklik kaybıyla baş başa kalmaktan, ele geçirilmek istenen kayıp bakışın, keşfedilecek iç hazinenin, hakiki, mahrem ve deruni çekirdeğin, sır perdesinin yokluğuyla karşılaşmaktan türemektedir. Bana kalırsa, ulusun huzursuzluğunu, "en acıklı hikâye bizimkidir, bizim ıstırap dolu deneyimimiz biriciktir," inancından koparak modern uygarlığın huzursuzluğuna geçişli kılan da bu bağdır; maddi bir evrene fırlatılmış ve toplumsallığın rehinesi olan, bu trajik yazgısı içinde kendini tanıyan bir öznellik. Yeşilçam'ın iyi örneklerini iyi yapan da bu bence. Bu filmler, toplumsal iktidarla kurduğumuz sıkı fıkı ilişkiiyi göster-

menin, bakışımızın ve sesimizin daha en başından toplumsal iktidardan ödünç alınmış olduğunu fark ettirmenin yanında, bununla eşzamanlı olarak, toplumsal iktidarla kucaklaşmayan, toplumsal iktidara dönmeyen bir öznelliğin mümkün olduğu bir alan da yarattılar. Toplumsal iktidarın eksikliğini yamayan, kılık ve yer değiştirmesini mümkün kılan duygusal evreni, içselleşmiş manzarayı tepetaklak ettiler. Ulusal vicdanın estirdiği psişik terörün, bedenleri gurura ve erdeme kurban eden ıstırap ve şiddetin işlemediği bir boşluk açtılar.

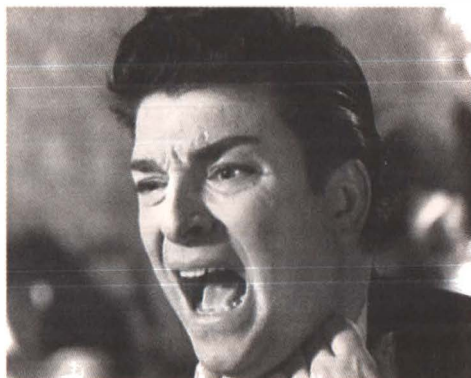


EKSİK BESTE, KIRIK PLAK

Arzu denilen muamma: — Annem, annem, annem!

Klasik Türk müziği geçmişin perde-hatırası ise şayet, Zeki Müren imgesi de Türklüğün inkâr edilen temelini perdeleyen bedendir. Klasik Türk müziği tarihin bastırılmasının sesiye, Zeki Müren züppeliğin bastırılmasının sesidir. Ulusal-heteroseksüel benlik kendi sesini züppe efendiler ya da taşralı efendiler yoluyla sadomazoşist bir duygusal ekonomiye dönüşen eşcinselliğin bastırılması ve inkâr edilmesi yoluyla duyurabilmektedir ancak. Türklüğün itaat ve tahakküme dayalı erotikasının sadece Zeki Müren imgesinde temsil edilebilmiş olmasının nedeni de budur bence. Yüce ile gülünç'ün, tertemiz manevi bağlar ile müstehcen hazların, narsisizm ile sadomazoşizmin çakıştığı, göz ucuyla fark ettiğimiz, Türklüğün o ıstırap veren boşluğuna yerleşmiştir Zeki Müren.

20 MAZİ KABRİNİN HORTLAKLARI



Kırık Plak, Osman Seden, 1958.



Zeki Müren'in *Kırık Plak* filmini seyredenler o meşhur, dokunaklı sahneyi hemen hatırlayacaktır. Zeki alkışlar arasında parıltılı sahneye çıkar. Mikrofona yaklaşır. Salon sessizlik içinde, onun muhteşem sesiyle büyülenmeye hazır beklemektedir. Gelin görün ki, Zeki'nin sesi bir türlü çıkmaz. Sesini kaybetmiştir. Zeki'yi hayran olunan bir yıldız yapan ve ona hükmeden züppe Nermin'in oyunudur bu.

Sahneyi bunca hatırlanır, bunca dokunaklı kılan şey, bedensel ve duygusal bütünlüğün parçalanması, bütünlüğün mümkün kıldığı mahremiyet hissinin yitirilmesi gibi doğrudan doğruya bedenimizle ilgili çok temel korkuları uyandırması olsa gerek. Ama bu sahneyi bir toplumun başkalaşım hikâyesinin, bedensel dönüşümle eş zamanlı olarak dönüşen duygusal topografyanın tasvirinin başlangıç ânına yerleştirmemin sebebi bundan çok daha fazlası. *Kırık Plak*, kahramanıyla, sözünü ettiğim meşhur sahnesiyle ve hikâyesiyle sinematografiktir. Sinematografik derken, sinemayı modern öznenin sahnesi yapan özellikleri kastediyorum. Bunlardan ilki, hem ben'in ve beden bütünlüğünü kazanma arzusunun hem de ben'in ve bedenin bütünlüğünü kaybetme korkusunun iki nesnesine, *bakış'a* ve *ses'e* bir yer, delik ya da kovuk açılmasıdır. Tuhaf olan, bakış ve sesin sadece varlıklarıyla değil, aynı zamanda yokluklarıyla da bu yeri

doldurabilmeleridir. Sinema sahnesinin ikinci bir özelliği de en az ilki kadar eksantriktir. Bakış ve ses alanının ima ettiği ya da uyardığı kayıp duygusu bu defa iktidar ve tabiyet ilişkisiyle sahneye girer. Ya da şöyle söyleyebiliriz: Toplumsal iktidarın kurumsal ve simgesel pratiklerinin sığ, derinliksiz, yüzeysel gerçekliğinde açılan "öz-nellik" dediğimiz kara deliklerden biz-seyirci içeri gireriz. Bu girdapvari alan, sinemanın duygusal etkisini, içsel hakikat etkisini, derinlik hissini yarattığı yerdir — ancak bununla kalmayıp "toplumsal iktidar" dediğimiz şeyin de içselleştirilmesini mümkün kılan psikik evrendir. Burada, iktidarın izini kaybettirdiği duygusal hareketini, kılık ve yer değiştirmiş rollerini buluruz. Burada, bedenlerin terbiye edilmesinin ruhun terbiye edilme arzusuna dönüştüğü duygusal topografyayı buluruz. Sinemanın bu girdapvari alanında, duyguların iktidar olduğu bu evrende, bedenler ruh adına konuşmaktadır.

O halde şunu sormalı: *Kırık Plak*'ta, *Son Beste*'de, *Beklenen Şarkı*'da Zeki Müren'in bedeni bize ne söylemektedir?

Sözünü ettiğim filmlerin tümü, modern/milli pedagoji ile kitle kültürünün çakıştığı ve iç içe geçtiği bir zamana aittir: Türkiye modernliğinin kitleselleşip yaygınlaşması için gerekli girdapların açıldığı, "Türklük" denilen toplumsal iktidarın içselleştirilebilmesi, izini kaybettirebilmesi için gerekli duygusal hareket ve boşluk alanının belirdiği bir zamana... Bu yüzden ilk bakışta bile kolaylıkla fark edilebilen bir toplumsal mutabakat vardır bu filmlerde. Türk sanat müziği, sinema, radyo, Zeki Müren'in sesi... — gerçekte var olması mümkün olmayan muhayyel mekânı, ulusu, biz-olma halini ve ona eşlik eden hüznün duygusunu yaratmaktadır. Ulusal-popüler muhayyilenin bu sahnesinde, modern seslendirme, gözetim ve iktidar teknikleriyle modern/milli bedenler el ele vererek mutlu ve milli sona kavuşturuyor gibidirler.

Ne var ki bu mutlu mesut manzaranın içindeki uçurumlara yaklaştığımızda Zeki Müren'in bedeninin dillendirdiği hakikatin sesini duymaya başlarız. Zeki Müren'in bedeni borçlanmışlıktan, suçluluk duygusundan, iktidara ve güce bağımlılığın ürettiği bünyevi ıstıraptan, narsisistik yaralardan, aynı anda yüce ve gülünç, sahici ve taklit, züppe ve taşralı, kadın ve erkek olmaktan bahsetmektedir. İyi de, ben'in ve bedenin bütünlüğünün kaybedilmesini seslendirmek

üzere, birçoklarının arasından neden Zeki Müren'in bedeni seçilmiştir? "Türk manzarasının", "Türk hıçkırığının", Türk'teki o derin girdabın homurtusunun, Türk'ün ıstırabının belki de çok yakınında-yız şimdi.

II.

Bir de taşra sahnesi var *Kırık Plak*'ın. Zeki'nin ışıltılı, parlak, alkışlarla dolu modern sahnesinin tepetaklak olmasıyla devreye giren bir sahne bu. Aşağılanmanın, horgörülmenin, küçük düşmenin bu sahnesinde Zeki, Şark'ın eşsiz sanatkârlarını sunan "Hisseli Şen Anadolu Kumpanyası"nda ibiş kıyafetiyle, kendini, Zeki Müren'i taklit eder. Bu da yetmez, alay, küfür, hakaret, kahkaha ve fiziksel şiddet gibi hoyratlıklara, hor görülmenin, gülünç düşmenin türlü biçimine maruz kalır.

İstirabın sahiciliğinden yola çıkarsak eğer, *Kırık Plak*'ın bu sahnesiyle sinemanın daha olgun örnekleri arasındaki mesafe genellikle varsayıldığı kadar devasa değildir. Mesela, David Lynch'in *Era-serhead*'inde Henry Spencer'ın ıstırabı çok mu farklıdır? Bu sürreal filmde, kahramanın en sonunda kucaklaşacağı bilinçdışı figürlerden biri, radyatörün içindeki kadın, bir vodvil sahnesinde yuhalanmaktadır. Flört ettiği komşusunun gözünde çirkin ve ucube bir bebek gibi görülme korkusu da cabası. Ya da Fassbinder'in *Korku Ruhu Yer Bitirir*'inde Ali'nin ötelenen, bakılan ve teşhir edilen bedeninin ıstırabı? Bir türlü iyileşemeyen mide ülseri?

Yanlış anlaşılmasın. *Kırık Plak*'ın sinemanın olgun örneklerine taş çıkartacak denli insanın içindeki imparatorluğa, duyguların tiranlığına yakın çekim yapabildiğini iddia ediyor değilim. İstirabın sahiciliğini anlatabilmenin dilsel ve imgesel yolları, ıstırap çeken bedenle kurduğumuz duygusal ilişkinin biçimini ve yoğunluğunu radikal bir biçimde değiştiriyor şüphesiz. Ama yine de ıstırabın sinemasal olanında modern iktidar ve öznellik biçimleriyle ilgili hep bulabildiğimiz benzer bir şeyler de var. İlk akla gelen, görülme arzusu ve bakılma korkusu, sesini duyurma arzusu ve sesini bir türlü

çıkaramama korkusuysa eğer, peşi sıra tam tersini eklemeli: hiç görülmeme arzusu ya da bakışları sürekli üzerinde hissetmenin tedirginliği. Sadece film seyretme deneyimini düşündüğümüzde: görme ve duyma arzusu. Yakın çekimle içe döndüğümüzde: gaipten sesler duyma korkusu ve gaipten gelen bir sese duyulan şiddetli ihtiyaç. Suç ve ceza devreye girdiğinde: görülmemesi gereken bir şeyi görmekten duyulan suçluluk duygusu ya da bir şey yaparken görülmekten duyulan suçluluk duygusu. Sadece bakılıyor olmanın yarattığı suçluluk duygusu. Sadece sessizliğin yarattığı tekinsizlik hissi. Konuşmaya, ses çıkarmaya zorlanmanın ıstırabı. Bir türlü bağırıyor olmanın öfkesi. Sürekli bağırılıyor olmanın ezikliği. Bakışların birbirine kavuşmasının mutluluğu. Nihayet, bir sesin buyruğuna duyulan itaat ve her şeyi gören bir bakışın varlığından duyulan korku.

Sinemada bakış ve ses, hem ben'in bölünmüşlüğüne hem de bu bölünmüşlüğün perdelenmesini anlatıyor sanki. Mahremiyet hissinin sıcaklığını tattırıyorlar; diğer yandan yabancılaşma hissinin soğukluğuyla da iç titretiyorlar. Ama her durumda cezbedici kalıyor bakış ve ses. Dizginlenemez bir arzuyla tekrar tekrar içine düştüğümüz bu tuzağın, kapıldığımız bu cazibenin kaynağını, seyredilen şeyin bizle, bedenimizle ilgili bir şeyleri kanatlandırabilmesinde aramalıyız. Bakış ve ses, uygarlığın eleğinden geçen bedenin, bir türlü tam yerine oturtulamayan, bir aksamayı, bir tökezlemeyi anlatan parçaları gibi. Bazen bu elekten zorla geçiriliyorlar, bazen de eleğe takılıp geride bırakılıyorlar. Orada, uygarlığın eleğinde takılı kalan bir ses ya da bakış parçası, yersiz, adsız ve zamansız, kısacası sembolsüzdür. Henüz.

Henüz diyorum, çünkü bakış ve ses, bedenin zonklayan ya da kanayan yaraları tarafından sürekli geri çağırılır. Çağrıldıklarında da hep çift anlamla karşımıza çıkarlar. Bakış ve ses, bedene sürekli müssallat olan, geri dönen hortlaklardır. Bakış ve ses, bedenin en iç hazinesi, hep sahip olmayı arzulayacağı tılsımlı cevherleridir.

Aslında sinemanın bu "içsel hakikat" ve "derinlik" etkisiyle erken dönem film kuramından beri tanıştık. Bela Balazs, 1920'lerde, yakın çekimden yola çıkarak sinemanın bilinçaltını fotoğraflayabildiğini iddia edecektir.¹ En az bunun kadar eksantrik bir iddiayı, si-

nemada teknolojiyle başkalaşan psişenin temsilini, yeni bir algı rejimini bulan Walter Benjamin dile getirecektir: Sinema bizi optik bilinçdışıyla tanıştırmıştır.² İnsanbiçimci temsilin alıştığımız hiyerarşisi böylelikle darmadağın olacak, en temel iki nesne, bakış ve ses yoluyla diğer bütün nesneler film oyuncularına haline gelecektir. Yakın çekimin cansız, ölü nesnelere kazandırdığı bu ruh, Siegfried Kracauer'e göre, tanıdık olanı yabancıya, yakınlığı ise dipsizliğinde ve derinliğinde bakir izlenimlerin keşfedildiği bir uçuruma dönüştürecektir.³ Sinemanın sahnelediği bu duygusal topografyada özne nerededir öyleyse? Aslına bakılırsa, duygusal topografyanın ta kendisinde. Cansız nesnenin, yaşamın içinde bulunan ama sıradan kavrayışımızdan kaçan yeni ve beklenmedik biçiminde. Tanıdık olanın yabancıya dönüşmesinde. Yakınlığın uçurumunda. Kontrolsüzce her şeyi içine alan, sürükleyen ve boğan akışkan çalkantılarda. Sinemanın ölümsüz startı, tekinsiz nesne'yi —*uncanny*, *unheimlich*— hatırlatmaya gerek var mı?

Belki de daha açık ifade etmeliyiz: Sinemanın sahnesi yabancılaşma ve parçalanmanın sahnesidir.⁴ Burada hiç kimse kendi evinde değildir. Seyirci de oyuncu da sürgündedir ve "sanat, onca za-

1. Laura Marcus, "Introduction: Cinema and Psychoanalysis", *Close Up 1927-1933: Cinema and Modernism*, James Donald, Anne Friedberg ve Laura Marcus (haz.), Londra: Cassell, 1998, s. 242.

2. Walter Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı", *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY, 2001, s. 73. Ayrıca bkz. Fred Botting, "Dreaming Real", *Parallax*, sayı 6 (3), 2000, s. 105-20.

3. Laura Marcus, *a.g.y.*, s. 243

4. Miriam Brautu Hansen'e göre Benjamin, "yabancılaşma" kavramını modernliğin karamsar eleştirilerinden farklı kullanmaktadır. Benjamin'in kullanımındaki fark, kavrama diyalektik bir büküm vermesindedir; bu kavrayış kökensel, yabancılaşmamış bir durum ya da daha özde ve birleşmiş bir benlik varsayımı içermez. Benjamin'e göre insanın yabancılaşmışlığı, insanın bir aygıt aracılığıyla temsil edilmesinde son derece üretken bir kullanıma kavuşmuştur. Charlie Chaplin'i yabancılaşmanın mümtaz icracısı olarak tarif eden Benjamin, hem yabancılaşmayı hem de modernliği kavrayabilmek için mühim bir kavrama başvurur: eksantrik (*eccentric*). Kavram, hem dış-merkezli ya da merkez kaçıklığı hem de "garip", "acayip", "tuhaf" anlamlarına gelmektedir. Böylelikle yabancılaşmanın, kökensel bir durumdan yabancılaşma olarak varsayılmasının yerini "merkez" denilen şeyin, insanı bütünlüklü kılan en iç, en sahici unsurun bünyevi dışsallığı, dolayısıyla özneye tuhaf ve acayip gelmesi almaktadır. Miriam Brautu Hansen,

man gelişebileceği tek alan sayılmış olan 'güzel görünüş' alanından artık uçup gitmiştir."⁵

Bedenlerin ruh adına konuşabildiği bir kitle sanatından söz ediyorsak şayet, bu, sinema perdesinin, herkese ve hiç kimseye ait olan muhayyel bir mekâna, "hiçbir yere" açılmasıyla ilişkili olsa gerek. Hatta, kimi zaman kitlesel rüyanın, kimi zaman kitlesel gözyaşının, kimi zaman da kitlesel kahkahanın, ama her zaman kitlesel nevrozun muhayyel mekânı olarak ulus ve modern toplum tasarımına sinemayı göbekten bağlayan da, psişik olan ile toplumsal olanın bu birbirleriyle ilişki içinde üretimi olmalı. Bir mobius şeridi gibi. Toplumsal dekorda hareket ederken kendimizi ruhsal manzarada bulduğumuz, bu manzara içinde ilerlerken toplumsal dekora çıktığımız, iç ve dışın sürekli birbirine dönüştüğü bir muhayyel mekân olarak düşünülebilir mi sinema? Bir tarafta kolektif hafızanın ve rüyanın icadı, bunlara çağrılan kolektif bedenlerin üretimi varsa, diğer tarafta içsel hakikat etkisi, derinlik ve özgünlük arayışı var. Bu iki tarafı yan yana duran iki farklı mekân gibi değil de, aynı zeminde yatay ve dikey hareket olarak düşünmeyi tercih edeceğim burada ben. Toplumsallığın ve özelliğin birbirine özdeş ya da birbirine zıt mekânlar olmasından değil de, yatay olan toplumsalın dikey olan öznellik ile birbirlerini mümkün kılan, iç içe geçen ve her durumda birbirlerini tam tüketemeyen ya da kuşatamayan, artıklar üreten hareketlerinden söz edeceğim.

İki temel soru: Kolektif hafızanın ve kolektif rüyanın icadı nasıl ortadan kayboluyor, toplumsal iktidar duygulara ve inançlara nasıl nüfuz ediyor, dahası, nasıl oluyor da izini kaybettirebiliyor? Toplumsalın başarısızlığı demek olan kaybedilên (öznel-)mahremiyeti geri kazanma hayali, nasıl oluyor da özneyi toplumsal iktidarla kucaklaştırıyor? Aynı soruyu şöyle de sorabiliriz: Kolektif rüya, manzara, cevher, ıstırap arayışı öznenin kendi bedenindeki kanayan yaraya nasıl oluyor da merhem olabiliyor?

"Room-for-Play: Benjamin's Gamble with Cinema", *October*, sayı 109, 2004, s. 3-46.

5. Walter Benjamin, *a.g.y.*, s. 65.

III.

Muhayyel bir insan topluluğunu —buradaki amaçlarımız açısından buna Türk ulusunu diyelim— inşa eden kurumsal ve simgesel pratikler çokça tartışıldı. Bizi Türklüğe çağıran süreçleri, modern *ama* milli değerlerin dayanağı olabilecek mitik ve imgesel zemini inşa eden üretim süreçlerini ve araçlarını bu tartışma sayesinde öğrendik.⁶ Yine de "Türklük" denilen toplumsal iktidarı ve belki de benzeri bütün ulusal-toplumsal iktidarları, bütünlük, tamlık ve anlam vaat eden bir dış sestən ibaret görmekte eksik bir yan var. Bu dış sesin takıldığı, kısıldığı ya da kararsızlaştığı bir yerler olmalı. Nasıl filmlerin üretim süreçlerini bilmek, onlara duyduğumuz inancı ve üzerimizdeki etkilerini kolay kolay silemiyorsa, dış sestən ibaret bir iktidar kavrayışı da aynı şekilde oluşturduğu inanç ve etkiyi açıklamakta yetersiz kalıyor.

Bana kalırsa Türkiye'de iç-dış ayrımının sınırlarını belirsizleştiren, böylelikle sosyal ve beşeri bilimlerin mevcut sınırlılıklarını aşan edebiyat eleştirisi oldu. Toplumsal gerçekliğin içinde görünmeyen evreni, duyguların iktidar alanını gösteren bu büyüteç, Türklüğün ruhsal manzarasını, düşüncelerin duygusal yol haritalarını takip etti. Doğu-Batı bölünmesinin ve bu bölünmedeki asimetrisinin, modernlik sahnesine geç çıkmış olmanın ya da bir başına modernlik deneyiminin kendisinin, en çok da modern sahnenin geleneksel olan ile modern olan arasına gerdiği sarkacın yol verdiği duyguların üzerine gitmek anlamına geliyordu bu. Duyguların akıl ve düşüncenin içine patladığı yerlerde gezindi bu metinler. Toplumsal

6. Cumhuriyet ideolojisinin halkçılık ve milliyetçilik üzerinde yükselen ve anti-közmopolit nitelikler taşıyan saf kimlik arayışı farklı yazarlar tarafından ifade edilmiştir. Bkz. Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba, *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998; Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*, İstanbul: Metis, 2002; Murat Belge, "Batılılaşma: Türkiye ve Rusya", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, Cilt 3: *Modernleşme ve Batıcılık*, Uygur Kocabaşoğlu (haz.), İstanbul: İletişim, 2002; Tanıl Bora, "Milliyetçi-Muhafazakâr ve İslamcı Düşünüşte Negatif Batı İmgesi", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, Cilt 3.



Beklenen Şarkı, Orhon M. Arıburnu ve Sami Ayanoğlu, 1963.



Kırk Plak, Osman F. Seden, 1958.

dönüşüm ve başkalaşımın duygusal topografyasında, arzudan hınca ve hasete, mutluluktan hayal kırıklığı, hüsrân ve huzursuzluğa, gurur, erdem ve vicdandan aşağılanma ve suçluluk duygusuna türlü türlü duygu birlikte hareket ediyor, birbirine dönüşüyor, daha da önemlisi, kendimiz üzerine düşünmenin ve konuşmanın işleyişini, seyrini belirliyordu. İçeride hiç temas etmeyen bir dış ya da dışın hiç nüfuz etmediği bir içeride hiç de mümkün değildi.

Jale Parla, Tanzimat edebiyatından gelen eril-otoriter sesi (yeni-) sembolik düzenin temsilcisi Batı karşısında yol gösterici bir ebeveynin yokluğunu perdeleme, geleneğin kucağından yoksun kalmışlık ve yetimlik hissini telafi etme çabası olarak değerlendirmişti.⁷ Gecikmişliğin kabullenilmesi, büyük model kayması ya da idealin kaptırılması olarak yorumladığı Batılılaşma sürecinde milli benliğin kendi yarasıyla/gediğiyle eşzamanlı olarak doğduğunu kaydeden Orhan Koçak ise, içeride-dış, duygu-düşünce ayrımını sarstı.⁸ Ulusal benliğin yarası, kültürel hayatı ve eleştirel dili kateden çifte-açmazda zonkluyordu sanki. Yerli olanı bayağı gösteren yabancı idealler ile, yabancı olanı kapılma, taklit ve iğretiliğe dönüştüren bir yerlilik arasındaki yarılma, ulusal-benliğin ta kendisiydi. Oysa sahici ulusal benliğin konuştuğu metinleri arzulayan hemen herkes, yarılmayı ulusal-benliğe ulaşmanın önünde bir engel gibi görmüştü. Orhan Koçak'ın bakışı bu yanlış-tanımayı bozdu. Sentez çabalarının ve yerli ruh arayışlarının zorunlu sonucu olan tatminsizlik bizi her defasın-

7. Jale Parla, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İstanbul: İletişim, 1990.

8. Orhan Koçak'ın ifadesiyle, "... 'fikirler', çoğu kez korkuların, isteklerin, ego'nun savunma düzeneklerinin ve körlüklerinin aktif yardımıyla kurulmuştur. Her fikrin içinde duygulanımdan arınmış bir saf düşünsel çekirdek bulmak mümkün olsa bile, fikrin işleyiş ve alınılanışını duygunun basınçları yönetecektir. Doğu-Batı sorunu da böyle. Kaygılardan uzak bir düşünce alışverişi gibi, soyut bir tartışma gibi yaşanmamıştır bu sorun. [Berna] Moran'a göre Doğu-Batı karşıtlığını 'kişiyi dışsal' bir çatışma gibi işlemiş olan Peyami Safa bile bu sorunun 'Türk ruhunun en büyük işkencesi' olduğunu söyler. Kaldı ki, Peyami Safa kadar başka yazarlarda da görülen bu dışlaştırmanın, tavırları belirsizlikten kurtarıp yekpareleştirme çabasının kendisi de bir ruhsal ihtiyacın ürünüdür ve bazı duyguların, bazı ruhsal enerjilerin tutuklanması veya seferber edilmesiyle gerçekleştirilebilen bir işlemdir." Orhan Koçak, "Kaptırılmış İdeal: *Mai ve Siyah* Üzerine Psikanalitik Bir Deneme", *Toplum ve Bilim*, sayı 70, s. 95.

da biteviye aynı arayışın peşinden sürüklüyorsa şayet, bu arzunun ısıltısıyla körleşerek göremediğimiz sıradan gerçek şu olsa gerek: Yanılmayı ortadan kaldırma, yarayı kapatma çabası bizzat o yaranın ürünüdür. Aynı nedenle duygu-düşünce ayrımı da belirsizleşir: Doğu-Batı sorununun kayıtlı olduğu fikir düzlemi, her zaman duyguların etkisiyle kurulmakta ve gücünü de bölünmenin olduğu yerde harekete geçen karmakarışık, heterojen, parçalı ve tutarsız duyguları tanzimden, bu tanzimin ima ettiği ve uyardığı içsel hakikat etkisinden almaktadır.

Geçmiş, terk etme ve kaçma arzusu uyandıran boğucu bir yer olsa da, kopuşu mümkün kılmış olan o aynı sembolik düzen, geçmişini kendine çağıran bir sese, özlem duyulan bir mekâna dönüştürüyor her zaman. Ödipal çatışma sahnesinin tam ortasındayız demek ki. Ulusal-benlik bir yandan kendini sembolik düzenin temsilcisi olan Batı'yla çatışarak var edecek, kendine üzerinde durabileceği bir kara parçası, güç, iktidar ve rekabet ilişkilerinin işlediği, erotik fantazilerle iktidar fantazilerinin el ele verdiği eril bir dünya yaratacak, diğer yandan kabul edemediği, inkâr ettiği kaybın, geçmişin geride bıraktığı boşluğun yerini perde-hatıra işlevi gören nesnelerle dolduracak. Kendini var etme arzusuyla kendini kaybetme korkusundan mürekkep ulusal endişenin cinsel endişe ile bu iç içe geçişini, birbirlerini sürekli yansıtıp çağıran bu duyguları büyüteç altına alan Nurdan Gürbilek, ulusal-benliğin bölünmüşlüğüünün, narsistik yarasının harekete geçirdiği duyguların, bu yarayı kapatmaya çalışan saf kendilik, sahici benlik arayışlarının edebiyattaki izlerini sürerken, edebiyatı kateden bölünmelerin (özgün/taklit, züppe/taşralı, yerli/yabancı, ruh/madde, ben/öteki) Doğu-Batı arasındaki asimetric ilişkiyle bağını takip etti. Batı'nın bakışı karşısında yaşanan kudretsiz kalma, kadınsılaşma, çocukluğa mahkûm olma korkusu varoluşsal endişelerle iç içe geçiyor; ulusal endişe, erilleşme mücadelesi yoluyla, bu ödipal çatışma yörüngesiyle bertaraf edilmeye çalışılıyordu.⁹ Ulusal endişe ile cinsel endişenin birbirlerini çağırmalarından, erilliği kaybetme, muhtaçlığa çakılıp kalma korkusunun aşırı ve şiddetli bir erkeklik vurgusunu, ama aynı za-

manda aşırı-Batılılaşmayla, ayna ve anne bağımlılığıyla, efeminelikle ve eşcinsellik korkusuyla içeriklendirilen bir züppe düşmanlığını harekete geçirmesinden söz etti Gürbilek. "Batı" karşısında ulusal kimliğin kendini var edebildiği yer olan erilleşme mücadelesi, ulusal öznelliğin, özne haline gelebilmenin temel fantazilerinden biri haline gelmişti adeta.

Osmanlı-Türk modernleşmesinin özgül koşullarından türeyen duygusal coğrafyayı dolaşarak yorumlayan bu müdahalelerde önemli olan nokta, Doğu-Batı meselesinin algılanmasında süregiden iç-dış ayrımını koruma çabasının ulusal-benliğin yaralarında ortaya çıkışına işaret etmeleridir bence. Ulusal-benliğin konuştuğu anlatılarda, iç çoktan dış tarafından ele geçirilmiş bir yer olarak tasvir edilmekte —Peyami Safa'nın deyişiyle, "Türk ruhunun en büyük işkencesi"—, ama aynı zamanda dışın nüfuz etmediği bir iç için duyulan arzu da bütün şiddetiyle seslendirilmektedir.¹⁰ Toplumsal iktidarın —Türklüğün— duygusal yatırımlarının içine akabileceği delikler, girdapvari hareket alanları da böyle açılmaktadır.

Bu yüzden edebiyat eleştirisi, milli benliğin ve öznelliğin sadece bütünlük alanı değil, bir bölünme alanı olduğunu da gösterdi. Batı'yla asimetrik ilişkiden türeyen "Doğu" ve "Batı" temsil, figür ve imgeleri, toplumun kendi içindeki (etnik, sınıfsal, cinsel) bölünmelerle ilişkiye geçiyor, bu bölünmelerle birlikte hareket ettiği anda güce ve duygusal etkiye kavuşuyordu.¹¹ Doğu-Batı tarihsel bölünmesinin içselleştirilmesi, toplumun kendi içindeki iktidar mekanizmalarını da işletiyor, Doğu-Batı karşıtlığı toplumsal ve öznel

10. Bu arzu, daimi bir arayışın ve düşünsel bir düğümlelişin/imkânsızlığın hem sebebi hem sonucudur. Aranan ve bir türlü bulunamayan Türk ruhudur. İsmail Habip'in sözleri: "Türk milletin cevheri nedir? Türk milleti umumi seciye-leri itibarile hangi vasıfları gösteriyor? Türk saffeti, kahramanlığı, hıçkırığı; türk âdetleri, meyelanları, hususiyetleri; türk halkının yaşayışı, türk vatanının manzarası; türk şehrinin hali, türk köyünün melali, türkteki o deruni, fakat derin bir girdibat gibi homurtusu işitilmeyen sessiz ıstırap." Orhan Koçak, *a.g.y.*, s. 97. Ayrıca bkz. Nurdan Gürbilek, "Orijinal Türk Ruhu", *Kötü Çocuk Türk*, İstanbul: Metis, 2001.

11. Bu anlamda milliyetçi perspektif içinde kurgulanan Ulus göstereni geridönüşlü olarak Doğu'ya ve Batı'ya dair anlamlandırma zincirlerindeki kaymayı sabitlemektedir; fakat bu yönüyle bir tamlık noktası olmak bir yana tam olarak

bütünlüğün çatlaklarında, kör noktalarında devreye giriyordu.¹² Zamanı durduran, bilgiye direnen, dondurulmuş bir mirasa saplantıyla bağlı fetişizmin temel yapısı modern *ama* milli olma arzusunda ("Batılı olalım ama...", "Geleneği koruyalım ama...") bütün açıklığıyla görünür haldedir. Meltem Ahıska'nın "garbiyatçı fantazi"¹³ kavramıyla karşılamayı önerdiği, Batı'ya ve Doğu'ya dair muğlak, tutarsız temsiller üreten bu kaygan sahne, milli olan ile yabancı olan, kadın ile erkek, seçkin ile halk ve nihayet Batı ile Doğu arasındaki sınırı çizmeye çalışır. Toplumsalın sınırlarının bu belirlenişi, öznel çatışmalardan, özneye ait iç bölünmelerden muaf olmak bir yana, özneye ait bölünmelerle hareket edebildiği ölçüde kimliğin tutarlı, toplumun bütünlük içinde olduğu hayalini üretebilmektedir.¹⁴

Doğu ve Batı gösteren zincirlerinin sabitlemezliğini, anlam açıklığını ve belirsizliğini cisimleştirmektedir. Diğer bir deyişle, anlam alanındaki bu kayganlığı durdurmak üzere ortaya çıktığı ölçüde Ulus, Doğu ve Batı gösterenlerinin anlam alanında açtığı belirsizliğe ve muğlaklığa bağlıdır.

12. Nilüfer Göle'ye göre, "Batı-dışı toplumlarda modernlik, Batı ile simetri içerisinde değil, ne de tam bir dışarılık ve farklılık içerisinde, ama yarattığı ekstra modernlik diyeceğimiz aşırı modernlik ya da modernlik fazlasında anlaşılabilir." Nilüfer Göle, "Batı Dışı Modernlik: Kavram Üzerine", *Modern Türkiye'de Siyasal Düşünce*, Cilt 3, s. 63. Fakat ister eksik ya da fazla, ister karmaşık ya da homojen diyelim, isterse bunların biraradalığından söz edelim, Doğu-Batı bölünmesi "Doğu'nun ve "Batı'nın kendisini de bölmüyor mu? Sanırım bu nedenle Doğu-Batı bölünmesi, bir türlü Doğu-Batı karşıtlığına tam olarak dönüştürülemiyor; ama bölünmeyle başa çıkmak üzere ikili karşıtlıklar sürekli teyakkuza halinde tutuluyor.

13. Meltem Ahıska'ya göre, Garbiyatçılık, Batı-dışı sayılan bir toplumsal alanda modernlikle kurulan ilişkinin biçimi, modernliği hem kendine hem de başkalarına temsil etme biçimi olarak anlaşılabilir. Ahıska'ya göre Garbiyatçılığı sadece bir fikir, bir dünya görüşü olarak değil, iktidar kurucu pratiklerin alanı olarak tanımlayabiliriz. Batı karşısında Doğu'nun kendi Doğululuktan kaçma ve Batılı olma serüvenini yansıtan bu fantazi, hem Batılılığı hem de Doğululuğu esas alan kurgularla diyalojizm içindedir. Bu nedenle de toplumun kendi içindeki heterojenliği, çatışma ve asimetrikliğin perdeleri. Doğu ve Batı, iç ve dış, yerli ve yabancı arasında oluşan belirsizliğin, muğlaklığın ve kayganlığın verdiği hareket alanı Türkiye'de iktidar ve öznelliğin imkân/imkânsızlık zemini. Meltem Ahıska, *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*, İstanbul: Metis, 2005.

14. Slavoj Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 2002, s. 142-4; Ernesto Laclau, *On Populist Reason*, Londra: Verso, 2005, s. 70, 223-4.

Toplumsal iktidarın dış sesinin, yani çağırmanın tökezlediği ve başarısızlığa uğradığı yerde oluşan psikik evreni,¹⁵ duygusal topografyayı artık daha yakından tanıdığımızı söyleyebiliriz. Toplumsal iktidarın kılık ve yer değiştirdiği bu evrende, Batı'yla girilen ödipal çatışma, Doğu-Batı arasındaki asimetriyi tersine çeviren erotik-iktidar fantazileri, Doğulu ya da Batılı hazları bedenlerden tahliye eden kendini-suçlama ve kendini-cezalandırma mekanizmaları, kayıp bir nesnenin peşinden sürükleyen duygusal hareketler, toplumsal iktidarla kucaklaşan erdemin ve vicdanın yargılayan sesleri ve en nihayetinde başkası olma arzusu ile kendi kalma ısrarı arasında bölünmüş bir özneliliğin üretimi sahnelenmektedir. Hiç de serinkanlı olmayan bu ruhsal iklim, kılçıklı duygulardan ibaret, biri ötekine hızla dönüşebilen zıt duygusal yolları olan bir spiral gibidir. Modelin/Batı'nın cazibesi, ona yönelik hayranlık, tutkulu bağlanma ve arzu, köken sıkıntısına, köksüzleşme/yabancılaşma endişesine, kapılma ve durdurulamaz bir sürüklenme korkusuna dönüşmekte; yabancılaşmanın faili kılığına girmiş Batı'yla yaşanan iç çatışma tatminsizliğe, bu ise arzu yoluna çıkmaktadır. Köksüz, yabancı ve iğreti züppe ya da saf, bozulmamış, yabancı eli değmemiş öz/taşra imgeleri, sahici bir öze sahip Batılı model ya da ilkel, bayağı, sakil ve hırsız taşra kurguları, toplumsalı ve özneliliği kuran bölünmelerin içine tekrar tekrar yerleştiği sürece toplumsal iktidar mekanizmalarının içinde hareket ettiği duygusal coğrafya da süreklilik kazanmaktadır. Batı-Doğu arasındaki asimetric ilişkinin içselleştirilmesi toplumsalı yaran bölünmeleri yamamak üzere iktidarın beslendiği bir kaynağa, modernliğin sınırını çizen bir iktidar pratiğine dönüştüğü, modernlik ve kapitalizmin ürettiği yabancılaşma ve yersizleşme endişeleri Batılılaşma endişesiyle yer değiştirdiği ölçüde millilik hayali süreklilik kazanmakta, diğer bir deyişle, milli özneliliği üretebilmekte, libidinal tatmin kaynağı haline gelebilmektedir.

15. Psişe ya da "psikik gerçeklik", dış gerçekliğe karşı rüyalardan ve isteklerden oluşan içsel yaşantı olarak kavranmamalıdır; bu yaşantı, bir başına "iç dünya" ya da "psikolojik alan" değildir. Psikik gerçeklik, özneleştirilmeye/toplumsallaştırmaya direnen heterojen çekirdeği anlatır. Slavoj Žižek, *Gıdıklanan Özne: Politik Ontolojinin Yok Merkezi*, çev. Şamil Can, Ankara: Epos, 2005, s. 328-9.

IV.

Bedenimizle ilgili en temel korkuların, bakışlara ve seslere nüfuz eden duyguların tiranlığının, ulusal korkularla iç içe geçişini, birlikte hareketini takip etmek üzere, ama bir de bu korkuların neden Zeki Müren'in bedeninde seslendirilebildiği sorusuna bir cevap bulabilmek için, şimdi tekrar Zeki Müren filmlerine dönmek istiyorum.

Beklenen Şarkı, *Son Beste* ve *Kırık Plak* filmlerinde, hemen ilk bakışta fark edeceğimiz bir yokluk mevcuttur. Bu evrende şehrin, sokağın, modernliğin, Batı'nın davetine dirençle eril-milli haysiyeti var eden ödipal çatışma yörüngesinin esamesi okunmaz. Tam aksine Zeki Müren, züppe özellikleriyle, filmin kahramanı olarak karşımızdadır. Dahası, annenin arzusunun hükümrân olduğu bu evrende, klasik Türk müziği, kaybın geride bıraktığı boşluğu dolduran, bizi kaybın donmuş hatırasına bağlayan, zamanı durduran yüce nesnedir. Modern ama milli olma hayalinin içinde gibiyizdir adeta. Radyoda yayılan klasik Türk müziğinin sesinin muhayyel bir topluluğu yarattığı, ulusu bir araya getirdiği, modern ses ve gözetim teknikleriyle milli terbiyenin el ele verdiği, geçmiş ile şimdi'nin, hatıra ile arzunun birbirlerinin omzuna başlarını yasladığı bir bütünlük hayalinin içinde. Bu evreni, ruhu kabul edemediği ve inkâr ettiği kayıptan koruyan bir perde-hatıra gibi görmek çok yerinde olacak. Bünyevi bir kayıpla, geçmişin yokluğuyla ortaya çıkan bu duygusal coğrafyada kaybı temsil eden ama kendisi zaten kayıp olan bir nesnenin hatırası geri kazanılmaktadır. Tuhaf olan da bu zaten: Hatırayı geri kazanmak. Belki de nasıl hatırlanacağını, hatırlamayı öğrenmek. Ölmüş babanın bestesi yoluyla hatırası geri kazanılır, ses kaybedildiğinde kaydıyla hatırası ortaya çıkar, sevgili kaybedildiğinde ona yazılmış son beste hatırayı çağırır. Demek ki kayıp nesnenin hatırası kendisinden daha önemlidir. Ancak onun eksikliği sayesinde hatıralar bir kırık plak gibi içimizde kalabilmektedir.

Kırık Plak'ta meyhanede kendi sesini duyan ("Hiç ayrılamam derken kavuşmak hayal oldu") Zeki, hatırlayarak ağlamaya başlar. Hatırada, sevgili, İstanbul ve aşkları vardır. *Beklenen Şarkı*'da ko-

nak, geçmiş ve şimdiyi birbirine bağlamakla kalmaz, Türk sanat müziği aşkının, bu aşkla birbirlerine bağlanan âşıkların, kayıp bir aşkın bıraktığı hatıranın mekânıdır. Konak, Seniha'yı geçmişe, kaybın donmuş hatırasına bağlayan, içinde hiçbir zaman kaybedilmemesi gereken bir şeyi sakladığı ve koruduğu için terk edilemeyen nesnedir. Bu filmler arasında kayıpla ilişkili en çarpıcı sahne ise *Son Beste*'dedir. Filmin jeneriğinde bir Osmanlı-İstanbul resmi (Boğaz manzarası, sandallar ve kayıklar) yer alır. Film başladığında, kameranın hareketiyle, yaşlı bir adamın bu resmi elinde tuttuğu gösterilecektir. Mendiliyle terini silen adam yürümeye başlar. Diğer elinde de semaver vardır. Bomboş caddede karşıdan karşıya geçmeye hazırlanırken, çerçeveyi ağaçların arasındaki Sultanahmet Camii doldurur. Yaşlı adamın gittiği yer eski eşyaların satıldığı bir dükkândır. İçerisi, kayıp geçmişin eşyalarıyla, kaftanlar, udlar, nargileler ve Osmanlı dönemi İstanbul resimleriyle doludur. Dükkâna şamdanını satmaya gelen bir başka yaşlı müşteri, verilen fiyattan memnun olmadığını söyleyince dükkân sahibi sitem eder: "Madem o kadar kıymetli neden satıyorsun?" Yaşlı adam hüzünlü bir iç çekişle söylenir: "Orasını bir ben bilirim bir de Allah." Filmin kahramanı Zeki de tanburunu satmak üzere dükkâna gelecektir.

Güç ve rekabet arzusunun ya da hırsın esas yörünge olmadığı bu filmlerde çatışma nerededir peki? İçinde dolaştığımız duygusal coğrafyanın, annenin arzusunun baskın olduğu, anneyle ilişkinin harekete geçirdiği bir yörüngeye sahip olduğundan söz etmiştim. O halde çatışma da bu yörüngede ortaya çıkmalı. Evet, hatırayı geri kazanmanın, önce ve sonra arasında bir senteze, bir perde-hatıraya kavuşmanın verdiği mutluluk ve bütünlük hissi var bu filmlerde. Ama diğer yandan, ancak Zeki Müren'in bedeninde ifade edilebilen bir korku, annenin dizinin dibinde kalmış olmanın, bu anne-evrenin kendine bağımlı ve borçlu kılmasının, kudretsiz ve çocuk bırakmasının yarattığı huzursuzluk da var bir o kadar.

Bu kadınsı iktidar alanını ödipal çatışma yörüngesinin zıttı ya da ihlali gibi mi görmeliyiz? Kahramanımız Zeki Müren olduğuna göre, toplumsal cinsiyetin ve ulusun birbirini yansıtan sınırlarının yıkıldığı bir yer mi bu evren?

Nasıl anne-evrenin hayaleti, dışarıda bırakılarak ödipal çatışma

yörüngesinin üzerine düşüyorsa (diyelim, kahramanın vaktinden erken zorla koparıldığı ve asla geri dönemediği yüce mekân olarak), burada da ödipal çatışma yörüngesinin hayaleti dolaşır — gözetleyen ve suçluluk duygusu yaratan bir bakış olarak. Öyleyse bütünlük ve sahicilik ima eden sesle, gözetleyici, suçlayıcı, cezalandırıcı bakıştan oluşan, bu ikisinin kaynaştığı bir duygusal coğrafyadan bahsetmek daha yerinde olur.

Bütünlük ve sahicilik ima eden sesle, klasik Türk müziğiyle başlamalıyız belki de. Klasik Türk müziği hem bir bölünmenin (alaturka-alafanga) hem de toplumsal iktidar ve denetim mekanizmalarıyla kurgulanan bir bütünleşmenin (Doğu-Batı sentezi) nesnesidir. Bu yönüyle de ulusal kimliğe dair bir dış sınırdan çok, bir iç sınır çizme pratiğiyle ilişkilidir — bedenlerin, duyguların ve hazların tahliye ve terbiye yoluyla ulusal anlamlara yapıştırılması ve ulusal sesin üretilmesiyle. Modern *ama* milli olma arzusu, bedenin modern ebeveynidir; "Batı"yla aynı ama ondan farklı, hem "Batılı" hem "Batı'ya karşı" bir millilik arayışının, ses üzerinde kurulan kontrol ve iktidar söyleminin temel kavramı da bu nedenle terbiyedir. Müziğin işaret ettiği bedenselliğin —duygu, haz ve ritim— terbiyesi, Batılı bir adlandırma olan alaturkanın kanatlandığı endişelerden beslenir.¹⁶ Doğu-Batı bölünmesinin bir dışkıya, artığa dönüştürdüğü alaturka müzik, ona bakıştaki kaymayla birlikte aşağılayıcı bir görünüm arz etmeye başlamıştır. Öyle ki 1930'larda seçkinler için radyoda dinledikleri alaturka müzik utanç vericidir. Köken sorununu da harekete geçiren bu müzik, Arap ve Bizans kırmaması olduğu için reddedilmelidir. Bastırılan, reddedilen, terk edilen ve inkâr edilen şeylerin nüfuz ettiği tekinsiz bir görünümü vardır alaturka müziğin; hastalıktır, cinselliktir, bağımlılıktır, (Doğulu-)marazlardır, irrasyonelliktir: "Ucuz hazlar"ın, "kadere boyun eğme"nin, "cinsi hevesler" in, "alkolizm" in sesidir.¹⁷ Kimi zaman gülünç ve sakil olanın ("zurmanın en çatlağından darbukanın en patlağına kadar, sesin en ciyaklısından gazelin en öksürüklüsüne tıksırıklısına kadar") kimi zaman-

16. Meltem Ahıska, *a.g.y.*, s. 122-3.

17. Meral Özbek, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul: İletişim, 1991, s. 151; Meltem Ahıska, *a.g.y.*, s. 123.

sa kaba beğenin ve bayağılığın ("bunlarda bir yayık ağız şivesi, bir kapıp koyuverme üslubu, bir serdengeçtilik, bir patavatsızlık, bir hayvanlık, bir şey var") tipik nesnesidir.¹⁸

Bu bakışla, sevilmesi-ımkânsız-nesne olarak görülen alaturka müzik, hızla kopulması, terk edilmesi ve unutulması gereken bir şeydir. Hatta boğucu ve yutucu, bayağı, marazi ve iğrenç olan o şeydir.

Önce alaturka sıfatıyla reddedilen bu müzik, daha sonra Türk halk müziği ve klasik Türk müziği diye adlandırılarak ayrıştırılacak, düzenlenerek modern tekniklerle ıslah edilecektir.¹⁹ Bastırılan alaturka, klasik Türk müziği formunda geri döner. Aslında ulus denilen toplumsal birlikteliğin çelişkili doğası burada kendini gösterir. Ulusal muhayyile, eşzamanlı olarak hem geleneksel, organik bağların çözüldüğü bir duruma, hem de modernlik içinde modern-öncesi artığa göndermede bulunmak zorundadır.²⁰ Muhafaza eder-

18. Meral Özbek, *a.g.y.*, 151; Meltem Ahıska, *a.g.y.*, s. 124.

19. Türk müziğinin icat edilip yeniden üretilişinde "Araplık" kurulan sınır ilişkisi önemlidir. Bu ayrım, millî mirasın boş yerinin doldurulmasına ve "kendi" sesinin ayrıştırılmasına imkân verir. Ahıska'nın ifadesiyle: "Radyoda müzik tartışmalarında ifade bulan Garbiyatçılık, millîyi sadece Batı ile ilişkilendirmeye değil, Doğu'nun simgesi olan Araplıktan da ayrı tutmaya yaramıştır. Radyoda 'Türk müziğinin' yayınlanmadığı ya da çok sınırlı kaldığı iki yıl boyunca, 'halk'ın Arap radyolarını dinlediği bilinmektedir. Peyami Safa bu tehlikeye işaret eder, 'Türk halkı Mısır Radyosu'ndan gelen Arap sesini kendi sesi zannetmeye devam ediyor,' diye yakınlıkla Ankara ve İstanbul radyolarında halk türkülerine ayrılan yerin artırılmasını ister." Meltem Ahıska, *a.g.y.*, s. 131.

20. Slavoj Žižek, *For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor*, Londra: Verso, 2002, s. 20. Žižek'e göre ulus, birlikte yaşamın bariz, olağan ya da normal biçimi değil, modern bir "sapma"sıdır. Bu anlamda ulus denilen şey, her zaman "ertelenmiş", "geciktirilmiş" ulustur. Belli bir ulusu onun ideal ulusundan ayıran mesafe/aralık, ulus nosyonunun kendisine içkindir; bu mesafe ulusun bünyevi iç yarılması ve engelidir. Slavoj Žižek, *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski Between Theory and Post-Theory*, Londra: BFI, 2001, s. 10, 24. Aynı kavrayışı ulusal özdeşleşmede de sürdürür Žižek. Hiç kimse bütünüyle "Türk", "İngiliz", "Fransız" olamaz. Türklük, İngilizlik ya da Fransızlık bir "iç sınır"dır; bu sınır, ampirik Türk'ün, İngiliz'in ya da Fransız'ın kendileriyle tam olarak özdeşliğe ulaşmasını engelleyen erişilmez kertedir. Geçmiş hayalinde de bu bünyevi engel devrededir. "Ulusal uyanış" mücadelesi ya da köklerin boşluğunu fantazi inşalarla doldurma arzusu (ulusal mitler), sadece kaybedilmiş ya da tehlikeye düşmüş olarak deneyimlendiğinde hakiki olabilen bir şeyin, millî şey'in savunulmasıdır aslında. Slavoj Žižek, *For They Know...*, s. 110, 213.

ken unutturur, otantik olanı modern tekniklerle ehlileştirirken kurallı, saf geleneği icat eder.²¹ Belki de şöyle söylemeli: Ulus tasavvuru, özneleri kaybın donmuş hatırasına tarihin bastırılması yoluyla bağlar. Klasik Türk müziği bir perde-hatıradır. Hem geçmişin, kaybın geride bıraktığı yokluğu doldurur, hem de geçmişi, kaybetmiş olma deneyimini perdeler.

1940'lar klasik Türk müziğinin ve sonraki adıyla "Türk Sanat Müziği"nin milli mirasa dönüştüğü ve kurallara kavuşturulduğu yıllardır. Alaturka müzik, milletin sesini kurgulayan, milli-pedagojik bir ebeveyn ve otorite rolünü üstlenen Ankara Radyosu'nun disiplin ve terbiye sürecinden geçerek, "klasik", "hakiki", "orijinal", kısaca Türk müziği adlandırılmasına kavuşur. Žižek'in ifade ettiği gibi "geçmiş, her zaman tam manasıyla 'eşzamanlı'dır, eşzamanlı bir evrenin kendi antagonizmasını düşünme biçimidir."²² Saf geleneğin ya da milli mirasın sesi, mevcut toplumsal antagonizmalardan ayıklanarak üretilir; bu ses, Arap radyolarının, şarkılı Mısır filmlerinin ve "serbest" yorumların, farklı etnik seslerin uyardığı haz, duygu ve ritimlerin gelenek-dışı, kural-dışı olarak bastırılmasıyla geri döner.²³

21. "Yurttan Sesler"in halk müziğinde oluşturduğu "orijinalitenin", "melodi-değişiklik yapma, yorum, icraatta değişiklik yapma!" kuralıyla bugün de devam ettiğini ifade eden Gencebay, bu "orijinalite" takıntısının yeni türkülere yönelik tutuculuğu beraberinde getirdiğini belirtmektedir. Meral Özbek, *a.g.y.*, s. 329, 346-7.

22. Slavoj Žižek, "Milletinin Keyfini Çıkar, Kendinmiş Gibi", *Kırılğan Temas*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, s. 252.

23. Orhan Gencebay, "arabesk ritim" diye adlandırılan düyek ritmin Türk sanat müziği içinde var olduğunu ama TRT'deki icrasında ritim aletlerinin kullanılmadığını, ilginç bir biçimde İsmail Hakkı Güngör, Ekrem Karadeniz, Sadeddin Arel gibi musiki hocalarının ritimden bahsetmelerine rağmen, icrada ritmin kullanılmadığını ifade eder. Türk müziğinin TRT'de icra edilmesinde orta seslerin hâkimiyeti söz konusudur; bu seslerin altı ve üstü yoktur. Meral Özbek, *a.g.y.*, s. 257-80. TRT'de Türk müziği icrasında belirginlikten, hançere yapısı, gırtlak yapısı gibi yorum farklılığı üreten unsurların reddedilmesinden, "böyle okuyacaksınız!" zorlamasından söz ederken Gencebay, Müzeyyen Senar'ın serdengeçti, kuraldışı üslubunun, serbest icra şeklinin, "Bu ne sevgi ah bu ne ızdırıp", "Ölürsem kabri-me gelme" gibi çok sevilen eserlerin sahibi Abdullah Yüce'nin, Mısır filmlerine beste yapan Saadettin Kaynak'ın, Kadri Şençalar'ın, Zeki Duygulu'nun, Haydar Tatlıyay'ın eserlerinin TRT denetiminden geçmemesine, bunların resmi müzik kurallarının dışında oluşuna işaret eder. Meral Özbek, *a.g.y.*, s. 332-52.

İhlalleri de içerdği biçimiyle Türk müziği, Türk sinemasının ürettiği ulusal-popüler muhayyilenin has unsurlarından biridir. Müzeyyen Senar gibi hem radyonun hem de "serbest yorum"uyla popüler kültürün içinde olan Zeki Müren'in oynadığı filmler, radyo, plak, sinema ve gazinonun kesiştiği, çarpıştığı bir evren yaratır. Zeki Müren'in ses ve imgesinde, Doğu ile Batı, geçmiş ve gelecek, modern ve milli, yüksek ile aşağı, radyo ile sinema bir araya getirilir.

Beklenen Şarkı, aynı adlı şarkının notalarının yazılı olduğu kartahta ve önünde duran bir viyolanın görüntülediği bir jenerikle başlar. "Batı"yla terbiye edilmiş bu görüntüye, Zeki Müren'in sesiyle "Beklenen Şarkı" eşlik eder. Film ihtişamlı, eski bir binanın iç çekimiyle açılmaktadır. Binanın içinden, merdivenlerin gösterilmesiyle yukarıdan geldiği anlaşılan sesin peşinden giden kamera, konser salonunun kapısından içeri girer. Kendine çağıran bir sesi takip eden bu üslup filmin başka sahnelerinde de karşımıza çıkacaktır. Böylelikle ses, etkileyici ve gizemli kılınarak yüceltilirken sesin çekim alanına giren özne de bir şeyi tanımaya, bilmediği bir hikâyeyi öğrenmeye, bir "hakikatin" keşfine doğru hareket eder. Filmin başında peşinden gidilen ses, koronun icra ettiği bir Dede Efendi esridir. Aynı kamera hareketi, koroda yer alan Türkân'ın odasında ayna karşısında saçını tararken duyduğu sesin peşinden gitmesinde de işler. Konağın bir başka odasından gelen piyano sesi takip edilir, kapı açılır. "Beklenen Şarkı"yı piyanoda çalan Seniha'dır. Ayrılıkla biten bir aşktan geriye kalan yarın kalmış bir bestedir bu. Geçmişten kalan bu eksik beste yoluyla geçmiş mitik bir anlatıya dönüşecektir. Seniha'nın sesiyle geçmiş, anlatılmaya, hayal edilmeye başlar, imgeye ve temsile kavuşur. Geriye-dönük olarak kurgulanan bu geçmiş hikâyesi, bütünlük ve mutluluğu ifade eden aşkın kaybediliş hikâyesidir. Kayıp geçmişten/aşktan geriye kısmi bir nesne, eksik bir beste kalmıştır.

Geçmiş sahnesi, içindeki eşyalar, duvardaki resimler değişse de yine konaktır. Seniha'nın piyanosunun yerini kanun alır; odanın içine de aşkın ifade ettiği tamlık durumunu yansıtan bir ayna yerleşir. Seniha ve kendisine ders veren musiki hocası arasındaki aşkın dolayımlayıcısı ise musikidir, meşktir. Genç adam Seniha'ya, "Al sazını sevdiceğim"i söyleyeceğim diyerek kanunu uzatır. Seniha ka-

nun çalmaya, genç adam da söylemeye başlar. Bu aşkın ayrılıkla sonuçlanmasının faili, fakir gençle kızının evlenmesini uygun görmeyen, "Musiki muallimiyim, müzisyenim," diyen genç adamı, "Bir kelimenin alafrangasını söylemekle işin mahiyeti değişmez, çalgıcısın işte!" sözleriyle aşağılayan Seniha'nın babası olacaktır. Ama geçmiş kurgusundaki tarihsel yerleştirme gurur yarasının ortaya çıkışı kadar önemlidir. Babanın aşağılayıcı sözlerinin peşi sıra genç adam Anadolu'ya, ulusal direnişe gider. Yağmurlu, fırtınalı bir günde Seniha'nın son kez gördüğü sevgilisi, konağın aşk ve musiki dolu dünyasından atıyla uzaklaşırken, aşkının yarım kalmış bestesini de geride, Seniha'ya bırakır. Böylelikle, geçmişten artakalan kısmi nesne olarak yarım kalmış beste, yarım kalmış bir aşkın, "kırılan sanat-kâr ruhun" ve konağın aşk ve musikiyle dolu tamlığının kaybedilişinin hüznü ile ulusun geçmişini bünyesinde çakıştıracaktır. Bu hayali nesne, ulusun bir bütünlüğe kavuşabilmek için muhtaç olduğu hayaletvari eklentiye, geçmiş fantazisini sunar.

Bestenin hikâyesi de aşk gibi yarım kalmıştır. Seniha'nın sözleriyle: "O da aşkımız gibi yarım kaldı. Sonra yıllar geçti, memleket güzel günlere kavuştu. İşte bu yarım besteyi kendi hayatıma benzetirim." Bestenin, kırılan ruhları anlatan, geçmişten gelen bu hüznü hikâyesi ve yarım kalmışlığı, bir muamma da içermektedir. Savaşa giden sevgiliye ne olmuştur? Bestenin bir devamı var mıdır? Zeki Müren'in sesi ve imgesiyle çözüme kavuşan da bu muamma olacaktır. Geçmişin hayal edildiği, Türkân'ın, annesine ait bir hakikat parçasını öğrendiği sahnenin devamına, yoksul ama musikiyle dolu Zeki ve annesinin evi yerleştirilir. Kanun çalan bir kadının ellerinin üst-açılı çekimiyle açılan sahnede Zeki annesine piyanoyla eşlik etmektedir. Çalınan müzik, yarım kalmış bestenin devamıdır. Seniha' da sonrası olmayan bestenin, Zeki'nin annesinde de öncesi yoktur. Beste, iki eksik parça olarak, iki farklı yerdedir.

Bir kapının ardından gelen büyü, gizemli sesin yarattığı etki, bestenin tamlığa kavuştuğu anda da işlemektedir. Seniha, Zeki ve annesinin yaşadığı evin bir odasında kiracı olarak oturan Makbule'ye yardım etmek üzere kenar mahalledeki bu eve gelir. Beklerken bir sigara yakan Seniha, salonda kül tablası aranırken, kaybettiği sevgilisinin duvardaki resmiyle sarsılır. Resmin hemen altında du-



Beklenen Şarkı, Orhon Murat Arıburnu ve Sami Ayanoğlu, 1953.



Beklenen Şarkı, Orhon Murat Arıburnu ve Sami Ayanoğlu, 1953.

ran piyanoda yarım kalmış besteyi çalmaya başlar. Seniha bestenin ilk yarısını bitirdiğinde, salona açılan kapının ardından bestenin devamı kanun sesiyle duyulur. Odanın içinde, sigarası tüten Zeki'nin annesi kanun çalmaktadır. Seniha sesin peşinden gider. Kapıyı açmak ister, ama cesaret edemez ve ağlamaya başlar. Hem Seniha hem de Zeki'nin annesi için, bestenin eksik parçasının bu mucizevi ortaya çıkışı geçmişin hayaletiyle beklenmedik bir karşılaşma gibi sahnelenmiştir. Zeki'nin annesi heyecanla dışarıya çıkar; önce piyanonun üzerinde yanan sigarayı, arkasına döndüğünde ise Seniha'yı görür: "Bana mazinin aziz bir hatırasını getirdiniz. Bugüne kadar çözemediğim bir muammayı çözdünüz."

Sesi bir kapının ardına yerleştirerek özneyi bu sese çağıran üslup, böylelikle sesi yüce bir nesneye dönüştürmektedir. Geçmişin "boş" yerinde Türk sanat müziği vardır. Sesin bu şekilde yüceltilmesinin üzerimizde yarattığı duygusal etki, kapının ardının boş olmamasıyla, bir ses gelmesiyle, sahici, hakiki, tamlık ima eden bir sesin orada olmasına duyulan inançla ilişkili olmalı. Keza, ses-nesne dolayımıyla Türk sanat müziğinin kazandığı bu içsel hakikat ya da derinlik etkisinin de, kayıp geçmişin öznelliğinin içine çekilmesiyle, toplumsalın içe dönerek duyguların alanında gezinmesiyle bir ilişkisi olmalı. Ses adeta öznenin gizli hazinesine dönüşmüş gibidir. Mazinin aziz hatırası geri gelmiş, muamma çözülmüştür. Böylelikle geçmişin boş/heterojen yeri, kırılan sanatkar ruhla, yarım kalmış bir aşkın hüznünü ve çözölemeyen bir muammayı içeren bir hatırayla dopdolu bir hale gelir. Geçmiş, "mazide hatırlanmaya, hürmet edilmeye değer bir hatıra" olarak geri kazanılır.

Türk sanat müziğinin bayağı, sıradan, gündelik bir nesne olmaktan çıkarak yüce bir nesne statüsü kazanması, geçmişi ulusal kimlikle uzlaştıırken, kahramanların eksik ve yarım kalmışlığını da onarmaktadır sanki. Yarım kalmış bestenin tamamlandığı sahnede, piyanoyla başlayan eser, gizemli bir kanun sesiyle beklenmedik bir buluşmayla tamamlanır. Kanunla piyanonun, alaturkayla alafranganın, "Doğu"yla "Batı"nın birleşmesi, saf, kendi sesine, iç sesine kavuşma gibidir.

Türk sanat müziği saf duyum, saf beğeni, yüksek kültür olarak yüceltilip, manevi geleneğin kayıp, metafizik merkezine yerleşir-

ken, terbiye edilmiş, ehlileştirilmiş bir milli duygu evreni de üretmektedir. Bu yerleşmeyi mümkün kılan iki unsur var burada. Bir yandan saf beğeni ve manevi alan kadınısı olarak işaretlenip, bu alana eğitim ve radyo yoluyla kültürel bir otorite verilmekte, diğer yandan karşısına piyasa, terbiye edilmemiş duygu ve hazlar (şiddet, cinsellik, alkol) alaturkanın "dışkıları", eril ve vahşi kitlenin kaba eğlenceleri yerleştirilmektedir.

Beklenen Şarkı'da kadınların "musiki iptilası" erkekler tarafından hiç anlaşılmaz. Türkân'ın babası ve kuzeni Güngör spor karşılaşmalarından bahsetmekte, bu iptilayı, onun içerdiği hüznü ve yüksek ruhu anlamamaktadırlar. Güngör ve Türkân arabının içinde feribotla karşıya geçerlerken, Türkân koroda söyledikleri eserlerden nasıl büyüldüğünü ("İtrî'nin yürük semaisi dev gibi eser, sonra Kar-ı Natık...") Güngör ise "Arap" basketçilerin, "zenci", Harlemlı basketçilerin nasıl dev gibi olduklarını, ne muhteşem oynadıklarını anlatır. Konakta Güngör'le sohbet eden Türkân'ın babası da karısıyla kızının musiki iptilalarını bir türlü anlayamamaktan şikâyetçidir. Bu ayrımın, Türk sanat müziğinin toplumsal yarımaları kapatan hayali bir nesneye dönüşmesinde ikili bir işlevi var. Bu müzik, geçmişe, anneye ilişkili bir evrene aittir; babanın yokluğunun yerini annenin arzusu alır. Ama müziğin ima ettiği duygusal bütünlük sınıf antagonizmasına karşı da işler. Filmin başında koroyu izleyenler arasında hem konservatuvarda hademe olarak çalışan hem de imtihanlara hazırlanan Zeki vardır. Ders bittiğinde kız öğrencilerden biri Zeki'nin yanına gelip nota bilgisi sorar. "Bak sen notadan da anlarmış," diyerek Zeki'yi aşağılayan erkek öğrencilere karşı kız öğrenciler Zeki'yi korur. Sınıfsal bölünmenin erkekler yoluyla temsili, Güngör'ün Zeki'nin eline para tutuşturmasında, Türkân'ın babasının karşısında Zeki'yi hademe olduğunu itiraf etmeye zorlayarak küçük düşürmesinde (Zeki: "Ben fırsat düşkününü değil hayatını kazanmak için konservatuvarda çalışan bir hademeyim!") ve Türkân'ın babasının, kızından uzak durması için Zeki'ye para teklif etmesinde de korunur. Kanun ile piyanonun, kenar mahalle ile konağın, geçmişte kalmış bir hatırayla, Türk sanat müziği dolayısıyla bütünleştikleri bu evrende, Zeki'nin sesi ve imgesi, bu hatıraya bugün yaşanan zamanın içinde yer açarak geçmiş ile geleceğin, modern ile milli'nin uzlaştı-

rılmasını sağlar. Bir yandan Seniha'nın konağa/geçmişe bağlılığıyla, konağın işaret ettiği zenginlik ve yüksek kültürle yüceltilen Türk sanat müziği, diğer yandan da bu yüceltmenin milli bir bütünleşmeye imkân verebilmesi için kenar mahalle insanların "yüksek ruhu"nu gösteren bir unsur olarak işaretlenmektedir. Seniha'nın bakışından Zeki'nin annesi "çok asil", Zeki'nin annesinin bakışından Seniha "yüksek ruh"ludur.

Milli söylemin "tipik" kadını, "Batı"yla aynılık ve farklılık sınırını çizerek. Bir yandan modernleşmenin, değişimin göstereni, diğer yandan "zamansız, tarihsiz ve doğal"dır.²⁴ *Beklenen Şarkı*'da Seniha, hakiki muhtaçlara, özellikle kadınlara yardım eden, çiçekli şapkası ve tayyörüyle bir Cumhuriyet kadını, radyo müdürünün, Türk müziği hocalarının saygı duydukları bir hanımefendidir. Zeki'nin annesi ve Seniha da tıpkı Zeki Müren gibi İstanbul Türkçesiyle konuşurlar²⁵; beden hareketleri aşırı ölçülü ve mesafelidir. El ele verip

24. Meltem Ahıska, *a.g.y.*, s. 206.

25. Zeki Müren'in mükemmel bir İstanbul Türkçesiyle konuşması adeta mitik bir nitelik kazanmıştır. Sözcüklerin tane tane, "apaçık" bir biçimde kullanımıyla pekişen, ihlale ve aksana kapalı olan bu dil, "lekesiz", "defosuz", anlam, yorum ve vurgu açıklığının yerini homojenlik ve şeffaflığın aldığı bir ulusal bütünlük kurgusunun da Ana-Göstereni'dir. Diksiyona büyük özen gösteren Zeki Müren'in Türkçesinin güzelliği onun ayırt edici üstünlüğü olarak sıklıkla ifade edilmiştir. İstanbul Türkçesi, Türkiye'nin milli lisanı gibidir. Lehçe ve kozmopolitliği inkâr etmeye imkân veren bu dil anlayışı, apaçıklık, şeffaflık, lekesizlik gibi özellikleriyle de homojen bir toplumsal/simgesel düzen arzusunu anlatır. Bedenleri, milli eğitim, terbiye ve disiplinden geçiren radyoda, ülkeye milli sesi yayan taşıyıcılar olan spikerlerde aranan vasıflar arasında anadilini iyi bilmek, iyi telaffuz etmek ve iyi okuyabilmek sıralanır. Bu vasıflara dair açıklamalar, apaçıklık ve anlaşılabilirliği öne çıkararak lehçe ve kozmopolitliği silmeye, "Türkleştirme"ye yöneliktir: "İmaleli kelimeleri ermenileştirmeyecek kadar dile hâkim olmak", şive bozukluğunun olmaması, "her kelimenin hakkını vererek, noktalama işaretlerine, vurgulara dikkat ederek, kekelemeden rahatça sökmek" gibi. *Radyo Derisi*'nden aktaran Meltem Ahıska, *a.g.y.*, s. 248. Zeki Müren'in "güzel Türkçesi"nde daha sonraları tekrar tekrar övülen özellikler de bunlar olacaktır. Aslında radyo spikeri olmak isteyen Zeki Müren'in kendisi de, bu ayırt edici özelliğini anlatırken, aynı kavram ve betimleme zincirine başvurur: "O zamanın sanatçılarının okuduğu şarkıları ezbere biliyordum. Büyük bir şarkı defterim vardı. Fakat çoğunu dinlerken, özellikle 'meyan' dediğimiz üçüncü dizeleri anlayamıyordum. Anlayamamak beni çok üzüyordu... Diyordum ki, günün birinde ben sanatçı olurum, o kadar güzel okumalıyım ki, bu dizelerde geçen kelimeleri beni dinleyen-

Zeki'yi bir an evvel yükseltmeye karar vererek milli sesi bütünlüğe kavuşturan bu her iki anne-kadın da hem modernidir, hem de mazi-de kalmış bir hatıraya bağımlıdırlar. Bu hayali köken, ortak bir ideale bağlanmaya imkân verir. *Son Beste* ve *Kırık Plak*'ta da Zeki'nin sevgilisi olan kadınlar, kimsesiz olup kenar mahallede yaşamakla birlikte musiki sevgisiyle dolu ve modern görünümlüdürler.²⁶ Kadınların bedenleri, milli terbiyeden geçmiş, ehlileştirilmiş, bastırmanın barikatı altında tutuklu, melodramatik bedenlerdir.

Ama saf haz, incelik, çıkar gözetmezlik gibi değerlerin kendilerini ayırt edebilmeleri için eğlence, ayartma ve kabalığa ihtiyaçları vardır. Estetik tüketim ile sıradan tüketimin arasındaki farklılığın tesis edilmesi sonucunda oluşan "özerk" sanat, kendini, kapitalizmin, piyasa güdülerinin kirletmediği, huzur ve aşkınlığın bulunduğu ütöpik bir alan, bir sığınak olarak ayrıştırır.²⁷ Gerek *Beklenen Şarkı*'da

ler anlasın, rahatça yazabilsin. Şarkıları tane tane okuyabilmek için özel bir eğitim görmedim. Bu benim bir tutkumdur. Çalışmamın, çabamın sonucudur. Çünkü bu eğitimle olsa, Türkçe'yi çok güzel konuşan birkaç kişi gibi yüzlerce kişi bunun okuluna gider, öğrenir, konuşurdu. Kanımca bu bir yetenek işi. Örneğin ben on bir - on iki yaşlarındayken bana 'Büyüyünce ne olacaksın?' diye sorulduğunda, ben 'Spiker olacağım' yanıtını verirdim. Yani şarkıcılıktan önce spikerliği tuttuğum birkaç yıl olmuştur. Ben güzel Türkçeyi çok seviyorum. Güzel konuşanları seviyorum. İşte onun için iyi konuşmaya çalıştım. Böyle bir iddiam yok. Ama toplumun bir yargısıdır, sanırım İstanbul Türkçesini rahat konuşabiliyorum." www.kalan.com/scripts/Dergi, 01.08.2006. İstanbul Türkçesi, ulusal homojenlik arzusu, halk kültürüyle İstanbul Türkçesini bir araya getirme çabası ve hatasız Türkçe takıntısının kültür ve edebiyat üzerinden tartışılması için bkz. Orhan Koçak, "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, Cilt 2: *Kemalizm*, Ahmet İnsel (haz.), İstanbul: İletişim, 2001; Ulus Baker, "Ulusal Edebiyat Nedir?", *Toplum ve Bilim*, sayı 81, 1999, s. 7-24.

26. Bu kadın bedenlerinin sokakla irtibatlarının kesilmiş olması da dikkat çekicidir. Yalnız başlarına görüntülenen Türkân ve Seniha üst sınıfa ait kadınlardır. Seniha arabasıyla kenar mahalleye gider, Türkân da bisiklet kullanırken gösterilir. Türk sanat müziği sevgisi, kadınların modern görünümlerini tehditkâr olmayan bir biçime sokmada da bir toplumsal mutabakat imkânı verir. Araba ve bisiklet modern kadın imgesini tamamlarken, sınıfsal ayrıma da işaret eder; oysa ev içindeki radyo ve Türk sanat müziği sevgisi, modern kadın imgesini sınıfsal ayrımın yarattığı kırılmadan kurtarır. Radyo dinleyen kadın imgesi bu filmlerde bol miktarda yer almaktadır.

27. Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 1998, s. 153.

gerekse *Son Beste* ve *Kırık Plak*'ta bu ayrışmayı hemen fark ederiz. Şayet Türk sanat müziği yüksek ruh, saf duyum, görgü, terbiye, asalet, incelik, mazinin aziz hatırası ve İstanbul Türkçesi ise, karşısında modernlik ve kapitalizmin, piyasanın "aşırılıkları", Türk sanat müziğinin içerdığı ve dışladığı, inkâr ve kabul ettiği alaturkanın "aşırılıkları" vardır.

Beklenen Şarkı'da Türkân'ı terk etmek zorunda kalan Zeki, kiracıları Makbule'nin çalıştığı gâzinoya gider. Filmde Türk sanat müziği için *uygun-olmayan-yer* olarak kurgulanan bu mekânın nasıl içeriklendirildiği önemli. İtri'nin "Tuti-i Mucize Guyem" eserini okuyan Zeki'yi dinleyen patron, elinde tespih, bağdaş kurmuş nargile içmektedir. Sahnede ve sahnenin önünde Zeki'nin etrafında bikinili kızlar oturmaktadır. "Dede Efendi, Baba Efendi'yle olmaz, piyasa şarkıları söyle!", "Çekil lan!", "Artık bu dükkânın malısın!" gibi sözleriyle ve Zeki'ye boş kâğıt imzalatarak şantaj yapmasıyla, patron, terbiye edilmemiş alaturkanın ve piyasanın ortak bedenidir. Zeki bu mekânda, fes, bıyık ve bastonla sahneye çıkıp etrafındaki kızlarla birlikte dans ederek bir İstanbul türküsü olan "Telgrafın Telleri"ni söyler. Mekânın Türk sanat müziği için uygun-olmayan-yer olarak içeriklendirilmesinde bir başka unsur, kulisteki yaşlı tuluatçının mekâna ait sözleridir. Geçmişte konaklardan davetler, lavanta kokulu mektuplar almıştır; şimdi ise sarhoş sofralarına meze olmaktadır. Yaşlı adam Zeki'ye ve seyirciye attığı bu "tuluatı", "Burası sanat yeri değil yavrum, dükkândır dükkân!" sözleriyle bitirir.

Türk sanat müziği için uygun-olmayan-yere dair bu tasavvurda, sahneyi dolduran unsurlar, ulusun simgesel kurgusunun tüketemediği fazlalıklardır. Her türden fazlalılığı içinde barındıran bu hayali mekân, haliyle çelişkili bir biraradalık arz eder. Alaturkanın tekinsiz özellikleri ile kapitalist piyasanın parçalayan, kullanıp tüketen ve atan acımasız yönleri birleştirilmiştir. Milli-modernlikle terbiye edilmemiş duygu ve bedenler, piyasanın millilikle sınırlandırılmamış yozlukları, ya törpülenmesi ya da tümünden dışarıya atılması gereken unsurlar olarak karşımızdadır. Burada artık geçmiş, tam manasıyla bugünün antagonizmalarını düşünme biçimi halini almıştır. Kızını ve karısını yoksulluk içinde bırakıp, üstelik de karısından içki parası koparmaya çalışan, ona şiddet uygulayan Makbule'nin ko-

cası da bu hayali mekânın içine yerleştirilmiştir örneğin. Nargile, tesbih, fes, bıyık, kabalık, bayağılık ve köksüzlük, cinsellik, alkol ve şiddet, sıradan, bayağı, ticari ve acımasız tüketim... bunların hepsi aynı (garbiyatçı-)fantazi sahnesi içinde reddedilirken, Türk sanat müziği, yabancılaşmamış bir bütünlük alanını ima eden, sanatın, yüksek ruhun, saf, manevi hazzın yüce nesnesi olarak içe alınır. Kapitalist piyasanın işleyişinin, acımasız tüketimin, gözden ve alkışlardan uzak düşmenin, saman alevi gibi sönen alkışların acısını anlatan, sanat için uygun-olmayan-yerin içine düşmüş ve kurtulamayan tuluatçının sözleri de milli terbiyenin, geçmişteki kültürel duygu ve hazların ehlileştirilmesinin bir parçasıdır adeta. Geçmişte kalmış, kaybetmiş, sönmeye yüz tutmuş bir kültürün uyandırdığı hüznü piyasadan duyulan hoşnutsuzluğa bağlayan ve sanatı yücelten tuluatçının sözleri, geleneksel kültürün milli/modern terbiyeden geçmiş pedagojik sesidir.

Sinemanın Zeki Müren dolayımıyla milli terbiyeyle uzlaştığı bir evrendeyiz öyleyse. Buradaki çatışmalı birliktelik, milli-pedagojik dilin popüler alanın içine sızarak hareket etmesine, bu dilin kendi dışına taşarak hem açılmasına hem de belirsizleşerek yayılmasına, bir tür görünmezlik kazanmasına imkân verir. Tek Parti döneminin popülerleşmesi mümkün olmayan milli kültür içeriğine karşın, 1950 sonrasında sinemanın, ulusal-popüler muhayyilenin üretilmesindeki —özdeşleşilecek bir "biz"in üretilmesindeki— kurucu rolü bence bu açıdan düşünülmeli.

Kitlenin kaba eğlence tarzıyla milli kültür arasındaki ayrım, *Kırık Plak*'ta daha sert bir biçimde karşımıza çıkacaktır. Sesini kaybeden ve cinayetle suçlanan Zeki Müren'in kendi arabasıyla yaptığı kazada öldüğü sanılır. Zeki saklanmak için yoksul birinin kıyafetlerini giyerek yük vagonuna biner. Hıçkırarak ağlamaya başlar. Birdenbire saman yığınlarının arasından teker teker yoksul, taşralı erkekler çıkar. Kaba saba ellerinde tuttukları ekmeği büyük lokmalar ısıarak yiyen bu erkekler bir yandan da konuşurlar. Biri, Zeki Müren şarkısı söyler, diğeri bağırarak onu susturur: "Otomobilde yarken de bu havayı mı söylüyordu acaba?" Tren durduğunda Zeki de diğerleriyle birlikte aşağı atlar. Toz toprak yol içinde etrafına bakar. Uzaktaki kasabayı görür. Kasabada "Şen Anadolu Tiyatrosu"

nun çadırında geçirdiği ilk gece, rüyasında sayıklar. Sayıklamaları duyan tiyatronun sahibi, onu tehdit ederek sahnede Zeki Müren'in taklidini yapmaya zorlar. Türk sanat müziğinin yüksek kültürüyle taşranın ve kalabalıkların kaba eğlencesi arasındaki ayrımın tesis edildiği bu sahnelerin başrolünde, "alaturka", "Doğu" ve "piyasa" vardır. "Şark'ın eşsiz sanatkârlarını" sunan kumpanyanın sahnesi ve seyircisi bir taşkınlık haliyle karşımızdadır. Önce, hepsi erkek olan yoksul ve taşralı kalabalık üst-açılı çekimle gösterilir. Sahnede dansöz vardır. İçki içen, yüksek sesle kahkahalar atan, kaba sözler söyleyen erkekler, bu eğlence sahneleriyle "taşkın bir kalabalık" olarak çerçevelenir. Sahnedeki dansöze bağırlılar ("Bana da bana da!", "Helal olsun şuraya bak!"), biri sahneye şişe atar. Tiyatronun sahibinin "Hangi zumma attı o şişeyi sahneye," sorusuna, bir başkası "Namusuna mı dokundu geyik, bırak kız oynasın," diyerek cevap verir. Kitlenin eğlencesinin taşkınlıkla çerçevelendiği bu sahnede, yakın çekimlerle sadece küfür, bağırış çağırış, yuhalama gösterilir. Tek tek kişilerden oluşan değil, hepsi birbirinin aynısı olan taşkın bir kitle kurgusu vardır burada. Zeki'nin kısık sesiyle kendini taklit ettiği ve ibiş kıyafetiyle sahneye çıktığı bölümlerde, taşkınlık bir zillet halini alır. Kalabalığın genel, yakın ve üst-açılı çekimlerle gösterildiği bu sahnelerde Zeki yuhalanır. Kalabalığın kahkahaları, taşkın bedensel hareketleri (ayağa kalkma, sahneye bir şeyler atma, bağırma, çağırma, alkışla tempo tutma gibi) uzun uzun gösterilir.

Kitlenin kaba eğlencesinin karşısına yerleştirilen Türk sanat müziğinin mekânı ise radyo, konservatuvar ve konser salonudur. Radyodan ülkeye yayılan Zeki Müren'in sesi, toplumu tek bir seste bir araya getirip bütünleştirir; kulakları ve gözleri radyonun sesine bağlar. *Beklenen Şarkı*'da Zeki'nin radyoda klasik Türk müziği okuduğu ilk akşam, stüdyodan yakın çekim bir radyo imgesine geçilir. Ardından Seniha gösterilir. Radyonun yakın çekimle ve öznel bakışla gösterilmesi, nesneyi belirli bir öznelliğe bağlar. Bu hem radyonun ürettiği hem de radyoyla kurulan ilişkiye nüfuz eden özneliktir. Zeki, Sadi Işıl'ın "Ben de Hicran Yarası" ve Zeki Müren'in "Bir Yaz Yağmuru" eserlerini okurken stüdyodan ev içindeki radyoya geçiş, Seniha ve radyo arasında kurulan bağdan Zeki'nin annesi ve Makbule'nin radyo başındaki görüntülerine geçişle tamamlanır.



Kırık Plak, Osman Seden, 1958.



Kırık Plak, Osman Seden, 1958.

Konak ve kenar mahalle, radyo dolayımıyla evlere giren Zeki Müren'in sesinde bütünleşir. Böylelikle radyo ve radyodan duyulan ses, belirli bir öznelliğe bağlanır.²⁸

Kırık Plak'ta Zeki Müren'in sesi ve radyo dolayımıyla kurgulanan ulusal bütünlük daha da belirginleşmiştir. Parlak takım elbisesi ve papyonuyla gazonoda sahne alan Zeki, şarkısını okurken ("*Bir tatlı tebessüm vuslata bedeldir / Gözlerin, gözlerin / İnan sevgili sana benden başkası eldir,*"), şarkı yoluyla sağlanan kurgu devamlılığıyla gazonodan ev içindeki radyoya geçilir. Farklı evler, farklı radyolar, farklı mekânlar arasındaki devamlılık da radyoyla ve Zeki Müren'in sesiyle sağlanır. Mütevazı evlerinde çay, Türk kahvesi ya da sigara içen başörtülü ya da başörtüsüz kadınlar, meyhanede rakı içen, ağızlıklı sigaraları ve köylü şapkalarıyla erkekler, genç yaşlı, kadın erkek toplanmış aileler, döpiyesli kadınlar ve takım elbiseli erkekler, askısız, şık tuvaletleriyle zengin kadınlar, hapishanedeki mahkûmlar, kimi üzeri dantel örtülü kimi örtüsüz radyoların başında Zeki Müren'i dinlerler. Zeki'nin radyodan duyulan sesi hastanede, takside, ev içinde, arabada, hapishanede, meyhanede, konakta, kenar mahallede, yoksulların ve zenginlerin evlerinde ortak bir sese bağlılık yoluyla ulusal-popüler muhayyileyi üretir. Filmlerin sonunda çatışmanın çözülüşünü ve güçbela kazanılan bir tamlik durumunu anlatan konser sahnelerinde, kitlenin kaba eğlencesindeki kılık kıyafetlerin aksine, seyircinin ve sanatkarların kıyafetleri, takım elbise, smokin ve tuvalettir. Yakın çekimin az kullanıldığı, Batılı ve Doğulu sazlarla ses sanatçısının bütünlüklü bir resminin tercih edildiği bu sahnelerde, Zeki'ye piyanoda sevgilisi eşlik eder. Terbiye edilmiş bedenler, terbiye edilmiş sesle buluşmuştur. Bestenin tamamladığı, sevgililerin birbirine kavuştuğu milli-modern konser sahnesinde piyano ile kanun, kadın ile erkek bir araya gelir. Sahnenin duygusal gücü, kaybedilmiş (ama hâlâ beklenen) bir şeyin beklenmedik ortaya çıkışındadır: *Beklenen Şarkı'da* babanın en kıy-

28. Sadece Zeki Müren'in sesi değil, radyo spikerlerinin sesi de alınmıştır filmlere: "Zeki Müren'den şarkılar dinlediniz. Çalanlar Cevdet Çağla, Sadi Işıl, İzzettin Ökte, Yorgo Bacanos, Burhanettin Ökte. Şimdi dans ve caz müziği dinleyeceksiniz," ya da "Alo, alo. Burası Zeki Müren konserinin naklen yayınlandığı..." gibi.

metli eserinin kayıp parçası, *Kırık Plak*'ta öldüğü sanılan sevgilinin birdenbire salonu dolduran sesi, *Son Beste*'de kayıp sevgilinin ilani-haye kaybedilmek üzere son bir kez ortaya çıkışı gibi. Milli şey'in boş yeri, nihayet doğru zamanda doğru kimlikle ortaya çıkan bu şeyle doldurulur. Türk sanat müziği, ulusun fertlerini birbirine bağlayan manevi bağ olarak mitik ve yüce bir statü kazanmış, ulusun sahnesi tekinsiz, kirli, kötücül fazlalıklardan ayıklanmıştır. Keza *Beklenen Şarkı*'nın finalinde Seniha'nın Zeki'ye söylediği sözleri hatırlamamak imkânsız: "Seninle aramızda musiki nağmeleri gibi temiz ve elle tutulmaz bir bağ var."

V.

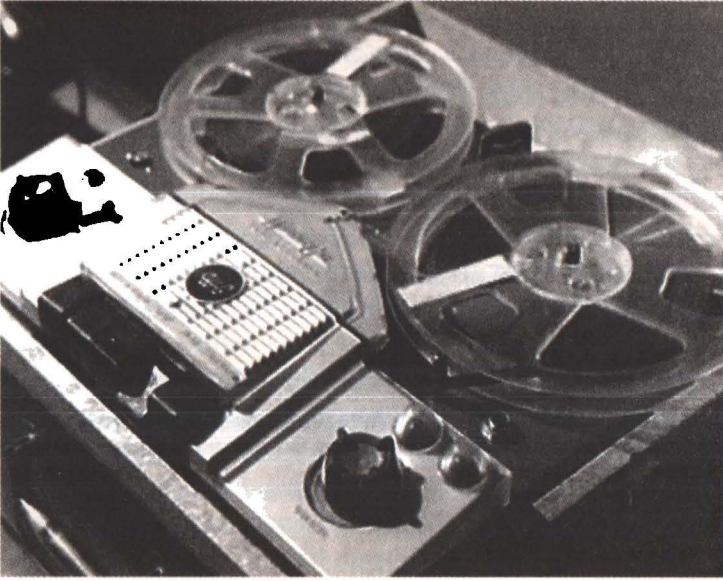
İçeride tahammül edilmez olanlar, milli şey'in çok yakınında olan unsurlar, kitlenin kaba eğlencesi, taşranın taşkınlığı, piyasanın yozluğu olarak dışarı atılırken, dışarının yabancı ve tehditkâr unsurları da evcilleştirilerek, radyo, Türk sanat müziği ve Zeki Müren olarak içeriye alınmıştır. Yakın ve tanıdık olan bastırılıp inkâr edilirken uzak ve yabancı olan evcilleştirilip ulusal kimliğin merkezi halini alır. Geçmişle geleceğin, milli ile modern'in birbirine kavuştuğu yerde, ortak bir sese/ideale bağlı, milli terbiyeyle ehlileştirilmiş bedenlerden oluşan bir ulusal bütünlük kendini hissettirir. Buradaki toplumsal bütünlük fantazisinin içerdiği bir diğer önemli unsur, radyo tekniğinin de görünür kılınmasıdır. Zeki Müren'in radyodan ülkeye yayılan sesinin oluşturduğu ulus tasavvuru, modern teknikle milli mirasın radyo stüdyosunda birleştirilmesidir aynı zamanda. Ses kayıt odasının, ses kaydı yapanların ve cihazların farklı çekimleri, stüdyodaki ışık ve mikrofonlara yakın çekimler, radyonun teknik ortamının genel çekimleri bu sahnelerde bolca kullanılmıştır.

Benim burada esas üzerinde durmak istediğim ise bu filmlerde radyo tekniğinin yanı sıra modern iktidar ve gözetim mekanizmalarının da kendine yer açmış olması. Suçun itiraf edilmesine, masumiyetin ispatlanmasına, toplumsal düzenin sağlanmasına, terbiye edilmiş bedenlerin ve seslerin kültürel otorite kazanmasına, hemen

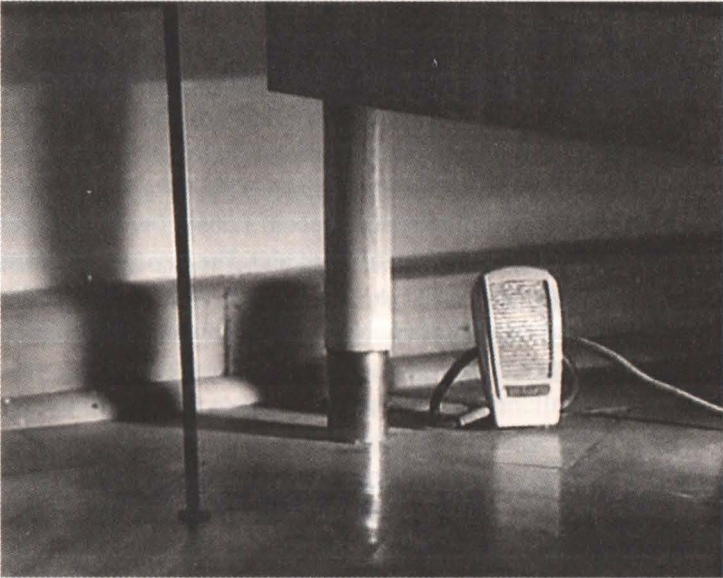
her zaman mikrofon ve kayıt yoluyla "gözetleme/dinleme" gibi modern teknikler eşlik etmektedir. Bu fantazi evreninde yüceltilen sadece Türk sanat müziği değildir. Yeni teknikler aracılığıyla modern iktidar mekanizmaları da yüceltilmektedir. Bu iki yüce nesnenin birlikteliğinin toplumsal iktidar ve tabiyetin birbirleriyle ilişkisini biraz daha yakından tanımamıza imkân vereceğini düşünüyorum. Anne-evrenin sahici kılan bakışı ile devletin gözetleyici bakışının bu çakışmasını hafife almamalı, geçiştirmemeliyiz.

Ses kayıt cihazlarına, mikrofon ve teybe yakın çekimlerin, suçsuzluğun ya da suçluluğun ispatında ses kaydına yönelik aşırı vurgunun yer aldığı bu filmlerin, şeffaflığın geçersizleştiği, masumiyetin açık sözlülükle değil, ancak yasa yoluyla ispatlanabildiği gözetlenme, gizlice dinleme gibi modern topluma özgü korkuları dile getirdiğini söyleyebiliriz öncelikle. Diğer yandan, sesleri ve bedenleri tertibe sokan tekniğin yüceltilmesi yoluyla, toplumsal/kültürel otoriteye tabi olmayı, bir tür yasaya çağrılmayı da sahneler bu filmler. Her şey, cinsellik de dahil kayıt altındadır. *Kırık Plak*'ta Leyla, Zeki'nin evinde musiki dersini teypten dinlemektedir. Yakın çekimle ve öznel bakışla gösterilen teypte dersle ilgili sesler birden değişir. Leyla kendi sesini duyar: "Zeki yapma, rahat dur, rica ederim yapma, görecekler!" Ses kaydının ifade ettiği bu dolayımı, bu filmlerde sesin birbirine zıt görünümleriyle birlikte ele almak gerekiyor belki de. Ses, bir yandan peşinden sürükleyen bir hakikat parçası, bir iç hazine, kayıp bir hatıranın izi, geçmişte yaşanmış bir tamlik durumundan artakalan nesnedir. Eksik kalmışlığı, aşkını kaybetmeyi, kırık dökük, kimsesiz bir düşkünlük halini, hastalığı, kırılganlığı ve ölümcüllüğü anlattığı gibi mutluluğun, yüceltmenin, tamamlanmışlığın, sevgiliye kavuşmanın, kaybı telafi etmenin, kısacası, bir bütünlük imkânının, metafizik bir merkeze sahip olma arzusunun da ifadesidir. Bir yandan da, iç dünyaya ait bu duygularla birlikte müstehcenliğin ve utancın, suçluluk duygusunun ve itirafın toplumsal kayıdır aynı zamanda. Sesin varlığı ve yokluğuna bağlı diyalektikle ifade bulan tamlik ve eksiklik, sesin iktidar olduğu ve iktidarın sesle vücut bulduğu bir evren yaratır.

Beklenen Şarkı'da Seniha'nın Zeki'ye uzattığı gizli yardım eli, modern iktidar tekniğiyle buluşur. Zeki'nin çalıştığı gazinonun acı-



Kırık Plak, Osman Seden, 1958.



Kırık Plak, Osman Seden, 1958.

masız patronu ona boş bir kâğıt imzalatmıştır. Zeki'yi yükseltmeye karar veren Seniha, onu çalıştığı bu yerden de kurtarmalıdır. Patronu derneğine çağırır. Zeki'nin kontratını feshetmek üzere para teklif eder; fakat adam elinde imzalı bir boş kâğıt olduğu için daha fazla para isteyerek şantaj yapar. Muhtaçlara yardım eden Seniha'nın aksine "kimsesizleri istismar etmeyi iyi öğrenmiş" olan bu adam karşısında Seniha'nın otoritesi, vazodaki çiçeklerin arasına yerleştirilmiş mikrofondur. Adam, mikrofonu görünce, üstelik de şantajının dışarda bekleyen memurlar tarafından (gizlice) dinlenmiş olduğunu öğrenince kâğıdı bir çırpıda yutar. Seniha'nın elini bile sıkma-ya tenezzül etmediği ve taahhüt ettiği parayı verdiği adam, "Kadının fendi erkeği yendi. Erkekmişsin be abla!" diyecektir.

Kırık Plak'ta Zeki, yükselmesinde büyük payı olan Nermin'in ve kocasının kaçakçılık işine, yurtdışına giderken eline tutuşturdukları çanta nedeniyle istemeden ortak olmuştur. Polis korkusunun, polislin bakışında suçlu görülmenin (Zeki: "Bilmeden, istemeden kanun nazarında suçlu oldum,") ve masumiyetini bir türlü ispat edememenin kaygısı filmde ağır bir biçimde hissedilir. Filmin başında Zeki konsere hazırlanırken telefon gelir. Arayanın polis olduğu söylenir. Zeki korkuyla telefona sarılır. Karşı taraftan uzun süre ses gelmez. En sonunda bunun Nermin'in bir şakası olduğu anlaşılacaktır. Zeki, suçluluk duygusuyla Nermin'in şantajlarına maruz kalır ve onun taleplerine boyun eğer. Hayatını kendi başına tanzim etmeye, her şeyi polise anlatmaya karar verip sevgilisi Leyla'yla nişanlandığını açıkladığındaysa, vereceği konser öncesinde, Nermin'in içkisine ilaç atmasıyla sesini kaybeder. Bunu yapanın Nermin olduğunu anlayıp onu görmeye gider. Evin içinde silah sesi duyulur. Zeki yatak odasına girdiğinde Nermin yerde yatmaktadır. Silah elindeyken hizmetçiler içeri girer. Korkuyla kaçıp arabasına atlar. Arabayı süratle kullanırken arka koltukta sarhoş bir hayranının olduğunu fark ederek kaza yapar. Arabada ölen Zeki'nin hayranıdır; fakat Zeki'nin öldüğü sanılır. Zeki cinayetle suçlandığı için kaçır. Taşrada, Zeki Müren'in taklidi olarak zorla sahneye çıkarıldığı süre içinde ona kendini "Tuluatçı Ali" diye tanıtan kişi aslında bir polistir. Yani bütün bu süreçte polis tarafından takip edilmiştir. Sesini geri kazanıp, en yakın arkadaşıyla nişanlanan Leyla'yı son bir kez uzak-

tan görmeye gittiğinde karanlıkta polisler birdenbire etrafını çevirir. Korku içinde gösterilen Zeki, merkeze götürülür. Korkusunun yersiz olduğunu, suçsuzluğunun anlaşıldığını öğrenecektir. Ancak karısı Nermin'i öldüren Asım'ın suçunu itiraf etmesi gerekmektedir. Asım'ın oturduğu apartman dairesinde konuşulanları dinlemek için gerekli tertibat alınmış, içeriye mikrofon yerleştirilmiştir! Evde bir süredir hizmetçi olarak bir kadın polis çalışmaktadır. Polis konuşulanları dinler ve Asım'ın Zeki'yi silahla tehdit ettiği sırada içeriye baskın yapar: "İnkâra kalkışma bütün konuşulanları ve itiraflarını banda aldık."

Yasanın nazarında suçlu görülme korkusu ama aynı anda yasa tarafından gözetlenme arzusu, suçluluk duygusu ve vicdanın yüceltilmesi ile modern iktidar ve gözetim tekniklerine tabiyet, Türk sanat müziğinin yüceltilmesine eşlik eden bir alt-metin gibidir. Yasanın sesinin uyandırdığı suçluluk ve "çağırılma"nın, *Kırık Plak*'ta Zeki'nin polis tarafından telefonla aranmasının uyandırdığı korkuda pekâlâ izi sürülebilir. Yasadışı olma korkusu ya da cinsellik gibi bilinçdışı arzulardan türeyen suçluluk duygusu vicdanın yüceltilmesiyle yer değiştirmektedir. Özneyi suça iten, suçluluk duygusuna sebep olan figürlerin karşısında başvuru savunma sözcüğü vicdan'dır. *Son Beste*'de Semra'nın cinsel arzularıyla, fakirleri hakir görmesi arasında kurulan eşdeğerliğin karşısına sevgi, gurur ve vicdan dikilir. *Kırık Plak*'ta, "Ben kanun nazarında tamamiyle temiz ve masumum," diyen Asım'a karşı Zeki'nin savunması "Vicdanına karşı da mı?" olur.

Polisin sesleri dinlediği ve kayıt altına aldığı sahne, Asım'ın itirafı için değil, Zeki'nin masumiyeti için oynanır aslında. Tabiyet ve vicdan oluşumuyla ilişkili olarak Judith Butler'ın ifade ettiği gibi, "egemen ideolojinin kurallarına 'boyun eğmek', suçlama karşısında masumiyeti kanıtlama zorunluluğuna boyun eğmek, bu kanıtın uygulanışına boyun eğmek ve özne statüsünü, sorgulayıcı yasanın kavramları içinde ve onlarla suç ortaklığı yoluyla elde etmek olarak anlaşılabilir. O halde 'özne' haline gelmek, suçlu varsayılmış olmak ve ardından masumiyeti uğrunda çaba gösterip bunu ilan etmektir."²⁹ Zeki, yasanın önünde, yasanın kurallarıyla ve yasayla suç ortaklığıyla kendini "vicdanen aklar", masumiyetini ispatlar ve boyun

eğme yoluyla "özneleşir"; toplumsal statüsünü (geri-)kazanır. Özne olabilmek için zorunlu koşul, yasanın bakışı önünde suçsuzluğun canlandırılmasıdır; bu performans yoluyla aklanmadır.³⁰

Ses ve gözetim teknikleri, vicdanın ortaya çıkışı (kendini suçlama ve cezalandırma), kendini yasanın nazarında aklama, yasanın sesine dönme, yasayla suç ortaklığı ve bütün bunların dilsel, performatif boyutu, diğer bir deyişle dilsel beceri ve uygun konuşma üslubu (İstanbul Türkçesi) gibi unsurlarıyla *Kırık Plak*'ı bir "çağırma" sahnesi olarak düşünmek mümkündür. Hem cezalandırıcı hem de kısıtlayıcı olan bu toplumsal sahne, suçluluk duygusuyla yasanın sesine dönmeyi ve bu kurucu boyun eğişin vaat ettiği tanınma ve kimlikle özne olabilmeyi anlatır. "Vicdan, vatandaş-öznenin üretim ve düzenlenmesinde temeldir; çünkü bireyi kendisi etrafında döndürüp özneleştirici tekdire uygun hale getirir,"³¹ diyen Butler'a göre, Althusser'in, özneleşmenin yasa karşısındaki savunmasızlığına dayalı çağırma kuramı, öznenin yasaya dönüşünü, dolayısıyla suçun kabulünü önceleyen fakat kuram içinde açıklanmamış bir vicdan doktrinini varsayar görünmektedir.³² Bir tür dönüşlülüğü, kendi üzerine dönüşü ifade eden vicdan, öznenin olabilirlik koşuludur.

29. Judith Butler, *İktidarın Psikik Yaşamı*, çev. Fatma Tütüncü, İstanbul: Ayrintı, 2005, s. 113.

30. A.g.y., s. 115. Butler, iktidar ve psişe kuramını birlikte düşünme zorunluluğunu, özneye dışardan baskı kuran, onu madun eden ve aşağı bir konuma yerleştiren iktidar anlayışının yetersizliğinden yola çıkarak geliştirmiştir. Dışardan baskı uygulayan bir iktidar anlayışındaki değişimi daha önceleri Althusser ve Foucault'nun çalışmalarında buluruz. "Tabiyet" sadece iktidar tarafından madun bırakılma sürecini değil, aynı zamanda "özne olma sürecini" de ifade etmektedir artık. Althusserci anlamda çağırma ve Foucaultcu anlamda söylemsel üretkenlik, öznenin iktidara ilksel bir boyun eğişle yaşama başladığını anlatmaktadır. Judith Butler, bu iktidar kavrayışının da yetersizlikleri olduğunu söyleyecektir. Althusser, çağırma-ötesi boyutu, diğer bir deyişle, çağırmanın başarısızlığını göz ardı etmiştir. Burada tabiyet, vicdanın kısıtlamalarıyla ve yasanın sesine yönelmeyle, yani çağrıya boyun eğmeyle oluşur. Özneyi simgesel olarak bütünüyle kurduğu farz edilen bu çağrıma kuramı, özneleşemeyen artığı/kalıntıyı göz ardı ederek, öznenin kendisiyle bütünüyle özdeş olabildiği bir durum varsaymıştır. Foucault'nun iktidar kavrayışı ise, özneyi madun kılarken aynı zamanda üreten iktidar yapısının içeriden bölünmüşlüğü, yani özneyi boyun eğdiren psikik mekanizmaların işleyişini kavramamıza imkân vermez. Toplumsallaştırılmayan artık olarak psişe, öznenin iktidara döndüğü ya da iktidardan koptuğu yerdir.

Öyleyse *Kırık Plak*'ın anlatısını suçlu öznenin yasayla kucaklaştığı bir "çağırma" sahnesi olarak düşünelim şimdi. Sahnedeki ilk yerleştirme, özneleşmenin yasa karşısındaki savunmasızlığıdır. Zeki'nin polisten/yasadan korkusu, bilmeden suç işlemiş olmasıyla, yasayı çiğneyen Nermin ve Asım'ın tuzağına düşmesiyle açıklanır. Anlatıdaki bu ilksel savunmasızlığı, yasanın nazarında suçlu görülme ve yasanın çağrısı takip eder. Zeki'nin yasanın nazarında katil olmasıyla öldü sanılması da çakışır. Çakışan sadece suçlu sanılmakla toplumsal varoluşun kaybı da değildir; toplumun dışına itilmek, aynı zamanda ses kaybıyla, taşraya hapsolmakla, taşkın, bayağı, alaturka hazların nesnesi olmakla, aşağılanan, hor görülen, alay edilen bir taklide, bir soytarıya dönüşmekle de çakışır. Yasaya dönük arzu-yu kuran da, suçlanmışlıkla öznenin toplumsallığının kaybolması arasında kurulan bu çakışmadır bence. Bütün anlatı, yasaya dönüş, öznenin yasayla kucaklaşması ve bu kucaklaşma yoluyla özneleşerek varoluşunu garanti altına alması üzerine kurulmuş gibidir. Bu nedenle temel çatışma ve gerilim de yasayla kucaklaşmanın geciktirilmesi ve askıya alınmasıyla yaratılır.

Nermin'le ilişkisinde benliğini kaybeden, suistimallere açık, bağımlı ve tabi bir ruhu bedenselleştiren Zeki'nin sesi de Nermin tarafından yok edilir. Ses kaybı, suçluluk ve ölüm eşdeğerlik zinciri, aslen bir benlik kaybının alegorisidir. Yasadan uzaklaşma, sesini kaybetmekle başlayıp adını, sevenlerini, toplumsal varoluşunu kaybetmekle devam eder. Bütün bunlar, öznenin sahnesinin değişimi anlamına gelecektir. Konser salonunun alkışlarla dolu, ısıtılı, parlak ve modern sahnesi, yerini gülünç, sakil, taşkın bir taşra sahnesine bırakmıştır. Yasayla kucaklaşmanın ertelenmesi ya da askıya alınması, özellikle ilgili korkuların sahnelenmesine imkân verir. Bu korkular, bir türlü koparılamayan bir bağıllık, ödenemeyen bir borçla harekete geçip hızla ötekinin/toplumun bakışı karşısında utanç duymaya, suçlu görülmeye, küçük düşürülme, alay ve hor görülmeye dönüşür.

Öyle sanıyorum ki Zeki'nin sesinin bir türlü çıkmadığı o konser sahnesinin dokunaklılığını şimdi daha iyi anlayabiliriz. Kalabalık

bir seyirci topluluğunun önünde, sahnede sesin çıkmaması, iğdiş edilme korkusunu, ben'in ve bedeninin bütünlüğünün kaybı korkusunu ve bütün bunların uyardığı (ötekinin bakışı önünde yaşanan) utanıcı canlandırmaktadır. Beden ve öznellikle ilgili bu "arıza", yine ötekinin bakışında katil görülmekle, araba kazasıyla (iktidar kaybının ve kontrolsüzlük korkusunun cisimleşmesi) ve "kimliğin" ölümüyle devam eder. Filmin bundan sonraki bölümünde kaybettiği sesinin ve imgesinin ifade ettiği tamlığa uzaktan bakan ve artık Zeki Müren olmayan, yoksul kıyafetler ve taşra mekânı içindeki bir başka Zeki karşımızdadır. Kendisinin oynadığı *Izdırap Bestesi* filminin afişine bakar, sonra sinemaya girer. Perdede kendi imgesini görür, kendi sesini duyar ("*Geçti artık güzel günler / Elveda sevgili sana / Bitti aşkım, söndü rüyam / Hayat zindan oldu bana*") ve ağlar. Meyhanede rakı içerken duvarda Fenerbahçe posterinin, Osmanlı illüstrasyonlarının yanında kendi resmi vardır, çalan plakta kendi sesini duyar ("*Hiç ayrılamam derken kavuşmak hayal oldu,*") ve ağlar. Ben'in ve bedeninin bütünlüğünün kaybının, buradaki bünyevi yabancılığın temsil edilişi sırasında mekânın taşra olması dikkate değerdir. Öznenin kendi kendisinin efendisi olamayışının uyandırdığı eksiklik duygusunun, kimlik yoksunluğunun ve yoksulluğunun mekânsallaştırmasını sağlayan taşra sahnesinde, öznellik ve ulusal-benlikle ilgili korkular birbirine bağlanır, birbirini çağırır. Taklitten ibaret kalma, toplumun en altına, en dibine itilme, gülünç düşme ve aşağılanma, toplumsal sahneye ibiş rolünde çıkma korkusu. Kaba, bayağı, vahşi eril-cinsel zevklerin nesnesi olma, alaturkanın dışkılarından ibaret kalma endişesi. Geçmişin sahnesi içine sıkışıp kalma, buradan kurtulamama duygusu.³³ Nihayet, geçmeyen gurur yarası. Türk'lüğün ıstırabı. Mekân olarak taşra sahnesi, öznel düzeyde yetersizlik, yoksunluk, kısıtlanmışlık duygusu ile ulusal-benlik düzeyinde modern dünyanın taşrasına düşmekten, kıyıda kalmaktan, sahneye geç çıkmaktan, "Batı"nın bakışında alaturka görülmekten duyulan utancı ve küçük düşme korkusunu birbirine yapıştırmaktadır.

33. "Hisseli Şen Anadolu Kumpanyası"nın sahne arkasındaki çekimlerinde, çerçevenin gerisinde, perdede, sahne önündeki dansöz, ona eşlik eden klarnet ve udun gölgesi yer alır.

Yasayla kucaklaşmanın askıda bekletilmesi yoluyla sahnelenen bu korkular, nihayetinde yasaya dönüşle telafi edilecektir. Zeki'nin sesi ameliyatla yerine gelir. Sahneye çıktığında önce taklide devam eder. Kahkahalar ve taşkınlık sürerken biri kalkıp Zeki'nin yüzüne domates fırlatır. Dayanamayan Zeki, geri kazandığı sesiyle şarkısını okumaya başlar ("*Yeter artık bu hasret, gönül boş, gözüm yaşlı*"). Salon derin bir sessizliğe gömülmüştür. Kamera kaydırma hareketiyle seyircilerin arasında Zeki'ye bakan iki polise doğru yaklaşır ve durur. Sesin geri kazanılmasıyla yasaya tabiyetin çakıştığı bu andan sonra, çatışma çözülecek, Zeki kanun nazarında ve vicdan dahilinde masumiyetini ispat etmiş olacaktır. Zeki, sesiyle birlikte "kendi"ne dönerken yasaya da döner. Özneleşmenin koşulu olan yasayla bu ilişki, yani vicdanın geri dönüşü, yasanın eleştirel olarak sorgulanmasını da felç eden şeydir.³⁴ Bu anlamda anlatı kendiliğin kaybı korkusunu ve bununla ilişkilendirdiği bütün diğer korkuları suçluluk dolayımıyla yasaya bağlamış olur. Sesin varlığında cisimleşen kimlik vaadi, yasaya dönüşle, suçtan ve ithamdan aklanmış bir özne, "iyi" bir vatandaş, sevilen bir sanatçı olarak toplumun içine yerleşmeyle gerçekleşebilmektedir.

Zeki, yasadan kaçtığı dönem boyunca Tuluatçı Ali figürüyle yasanın gözetimi altındadır. Zeki'yle birlikte ağlayan, onu yemek yemeye zorlayan, gurur yarasını tamir etmeye çabalayan duygu yüklü, anaç bir otorite figürü olan bu polis, Zeki'nin kucaklaştığı yasadır. Sesi yerine geldiğinde birbirlerine sarılırlar; nişanlanan Leyla'ya beyaz gül götürerek ona Zeki'yi hatırlatan bu polis, filmin sonunda Zeki ve Leyla kavuştuklarında ağlarken gösterilir. Bu figür, hem kendi üzerine dönüşü hem de yasaya doğru dönüşü sağlayan vicdan figürü gibidir; varoluşu da vicdanın sesiyle ilişkilendirilmiştir. Taşrada Tuluatçı Ali kılığında ortaya çıkışı ve Zeki'yi gözetim altında tutmak için onu kumpanyaya bağımlı kılmasıyla, yoksunluk ve kısıtlılık içinde sevgi, merhamet, bağışlanma gibi duygularla yüklenip bu duyguları harekete geçirmesiyle, vicdanın özkısıtlamalarını canlandırmaktadır adeta. Zeki'yi trene bindirip İstanbul'a geri götürren ve onu Zeki Müren adıyla buluşturup, özneleştiren de bu figür

olacaktır. Trende Zeki ağlayarak onunla vicdan muhasebesi yapar: "Bu kadar kötü mü bu dünya, bu kadar hissiz mi bu insanlar? Sevgi, insanlık, arkadaşlık, güvenilecek hiçbir şey mi kalmadı yeryüzünde?" Tuluatçı Ali, Leyla'ya beyaz gül götürüp Zeki'yi hatırlatmak istediğinde ise, ona bu çiçeği cebindeki son parayla yoksul bir gencin aldığını söyleyecektir. Zorla, emirle, güçle kendine bağlayan bir otorite figürü değildir bu — daha ziyade (kendini)-cezalandırıcı ve gözetleyicidir. Taşranın ıstırap dolu sahnesinde kendine çağırın ve bağlayan sesinden, dokunaklı cümleler dökülür. Kendini-kısıtlayıcı ve kendini-cezalandırıcı bu ses, kendi maduniyetini arzulamanın sesidir. Zeki, bu sese döner, bu sese tabiyet yoluyla toplumsal varoluşunu geri kazanır.³⁵ Filmin sonunda Zeki Müren geri geldiğinde, milli-modern sahne yeniden inşa edildiğinde, Nermin'in tekinsiz bakışının yerini gözyaşları içindeki vicdanın bakışı, Tuluatçı Ali alacaktır. Mükemmel bir akustik ayna.

VI.

Ama bu akustik aynanın her derde deva olmadığını da bilmek gerek. Ayna denilen şey, sadece bir bütünlüğü değil, aynı zamanda bir sınırı, ne yaparsak yapalım aşamayacağımız bir sınırı da anlatmaz mı? Narsisizmin mazoşizmle bir ilişkisi olduğu kadar, aşılamayan sınırı yok etme arzusunu içerdiği ölçüde saldırganlıkla, sadizmle de bir ilişkisi olmalı. Klasik Türk müziğinin mazinin aziz hatırasına dönüşmesinden, kayıp nesnenin muammasının çözülüşünden, Zeki Mü-

35. Yasanın sesine dönüş, öznenin başka türlü toplumsallığını kazanamayacağı bir (yanlış-)tanımayla sonuçlanmaktadır. Bu anlamda özneleşmenin bedeli olan maduniyetin yol açtığı yanlış-tanımanın ya da yasaya dönük arzusun çekiciliği, tam da öznenin varlığını ancak bu yolla garanti altına alabilmesindendir. Yasanın (her zaman-zaten) suçlu özne tarafından kucaklanmasıyla kazanılan toplumsal varoluş, yanlış ve geçici bir bütünselliği ima eder görünüyor. Yasaya boyun eğen, maduniyeti arzulayan özne, varlığını garanti altına alabilmek için, bu narsisist arzuyla yasaya bağlanır. Öyleyse bu yanlış-tanıma sahnesi, "otoritenin yüzünü görmeye ve onun tarafından gözetlenmeye yönelik belli bir arzusun işaretidir", bir "akustik ayna"dır. Judith Butler, *a.g.y.*, s. 108.

ren'in sesinin ortak ideale, ulus hayaline bağlayan gücünden, suçtan ve ithamdan aklanmış modern/milli sahneden, elle tutulmaz manevi bağlardan, yüksek ruh, saf haz, asalet ve incelikten, İstanbul Türkçesinden, Türklüğün bu yüce, manevi ikliminden söz ederken, mazozizm, sadizm gibi kötü/sapkın hazları devreye sokmamı yadırgayanlar olabilir. Milli özelliğin akustik aynasında bu hazların devre dışı bırakıldığını söyleyenler de olacaktır. Kısmen doğru: Akustik ayna manevi saflık, temizlik ve bütünlük sunuyor. Ama diğer yandan reddedilenlerin, bastırılanların, dışarıya atılanların sahneyi topyekûn terk ettiğini varsaymak da saflık olur. Toplumsal iktidarın sesinin başarısızlığa uğradığı yerde devreye giren kılçıklı duygulara, bu duygular içinde hareket eden iktidara, iktidarın psişik yaşamına belki de daha yakından bakmamız gerek. Çoğunlukla bütünlüklü ve yekpare olduğunu düşündüğümüz iktidarın, kendi sahiciliğini garanti altına alabildiği tek yer, çağırmanın başarısızlığını ele veren bu psişik evrense şayet, buradaki duygusal hazların tıpkı görünmez manevi bağlar gibi iktidarı ayakta tuttuğu söylenebilir mi?

Beklenen Şarkı'da koruyan, kollayan, yücelten Seniha ile *Kırık Plak*'ta zorla ve emirle kendine bağlayan, benliğin ve toplumsal cinsiyetin sınırlarını çiğneyen Nermin, birbirlerine o kadar da zıt iki figür değil belki de? Keza, *Kırık Plak*'ta Zeki'yi ibiş rolünde sahneye çıkmaya zorlayan acımasız, kaba saba ve bayağı taşralı efendi ile vicdanın sesi Tuluatçı Ali? Nermin'de cisimleşen aşırı-Batılılaşma korkusu ile taşra sahnesinde dile getirilen kudretsiz, eksik, bayağı ve taklit olma korkusu, modern/milli bedenleri birbirine bağlayan görünürdeki tertemiz manevi bağların görünmeyen gizli desteği, yeraltı haz yuvası olamaz mı?

Kırık Plak'ta sahneyi bozan unsurlardan biri taşradaki kaba, vahşi, bayağı eril kitleydi. Diğeri ise sevgi ve şefkat dolu Leyla'nın aksine zengin, züppe, her istediğini elde etmek isteyen, cinsel arzularını açıkça ifade eden, kötücül kadın Nermin. Burada çarpıcı olan, bu kadının Zeki'yle olan ilişkisinde toplumsal cinsiyet sınırlarının belirsizleşmesi, "kadın" ve "erkek" kategorilerinin kayganlaşmasıdır. Filmde kirli ve kötücül hazzın bedeni olarak konuşan Nermin, içki ve sigaraya, gece eğlencelerine, partilere ve cinselliğe düşkünlüğünün yanı sıra kocasını aldatan, onunla alay edip iktidarsızlığını yü-

züne vuran, kısa saçları ve Zeki'ye emreden, hükmeden tavırlarıyla "erkeksi" bir kadın olarak da hayal edilmiştir. Kocasını Asım, kendisini aşağılayan, yeterince erkek olmadığını söyleyen, gururunu yaralayan Nermin'in çekip gitmesinin ardından elindeki bardağı avuçlarının içinde kırıp elini kanlar içinde bırakacaktır. Karanlık duygular, kötücül hazlar Nermin'le, Nermin dolayımıyla sahneye girer.

Taşradaki kaba ve taşkın eril kitlenin alaturka hazlarla yarattığı tehdit, Nermin figüründe kitlenin kadınsı tehdidi olarak sahnededir. Ama her iki tehdit de bilinçdışından duyulan korkuyla ayrılmaz bir biçimde iç içe geçmiştir. Andreas Huyssen tam da bundan söz etmektedir: "Kitle korkusu aynı zamanda bir kadın korkusudur, denetimden çıkmış doğa korkusu, bilinçdışı korkusu, cinsellik korkusu, kimliğin ve sabit ego sınırlarının kitlenin içinde yitirilmesinin korkusudur."³⁶ "Sen benim bir parçam oldun Zeki, seni elimden kimse alamayacak," diyen Nermin, karanlık, ayartıcı, kuşatıcı, boğucu ve suçluluk yaratan güçtür. Emir verir, hükmeder, sevişmeye zorlar; benliğin sınırlarını belirsizleştiren, tabiyet talep eden bu efendi konumu, Zeki'yi boyun eğmeye ikna ettiğinde yatağın başucundaki abajura uzanan uzun parmaklarının yakın çekimleriyle gösterilir. Kuşatan, saran ve madun ederek karanlığa çeken bu güç, Zeki'ye hükmeden cinselliğiyle, her fırsatta Zeki'nin üzerine düşen bakışının tekinsizliğiyle, Zeki'yi aldatarak, kandırarak suç işletmesiyle ve ne istediğinin bilinemezliğiyle, bir türlü koparılamayan ve giderilemeyen bir bağlılık ve borçluluk yaratmasıyla (Zeki: "Benden istediğin ne? Borcumu milyonlarca defa fazlasıyla namusum, hayatım, şerefimle ödedim. Yeter artık! İstediyin aşksa tehditle, şantajla sevgi olmaz Nermin.") kitle korkusuyla iç içe geçen bilinçdışı korkusunun, kimliğin ve benliğin sınırlarını kaybetme korkusunun, cinsellik korkusunun bedenleşmesi gibidir. Sözünü ettiğim bu iç içe geçiş filmde bir sahnede beyan da edilir. Zeki'nin sözlerinde kitle ve Nermin birbirlerini çağırıştırır: "Halkla daha ilk karşılaşmamızda kaynaştık. Önümdeki kitlenin hayranı, esiri olmuştum. Ama benim

36. Andreas Huyssen, "Kadın Olarak Kitle Kültürü: Modernizmin Ötekisi", *Eğlence İncelemeleri: Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar*, Tania Modleski (haz.), çev. Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis, 1998, s. 245.

içim ezikti Leyla. Bütün elde ettiklerime mukabil benliğimi kaybetmiş, Nermin'in esiri olmuştum." Her istediğini elde eden, zorla, tehditle, emirle aşk isteyen ve Zeki'yi içinden çıkılmaz bir ağa düşüren Nermin, aşırı-cinselleştirilmiş aşırı-Batılılaşma sahnesinin başrolündedir. Akıldışı, tüketimle sakatlanmış, kontrolden çıkmış kadını bir kitle tahayyülünün temsilcisi, ama aynı zamanda toplumsal cinsiyetin kayganlığı ve kırılganlığından duyulan endişenin, tabiyet ve bağımlılıktan duyulan ıstırapın, ben'in ve bedeninin bütünlüğünü kaybetme, iğdiş edilme endişesinin, nihayet suçluluk duygusunun müsebbibidir.³⁷ *Beklenen Şarkı*'daki Seniha ne kadar temiz, yüce ve asilse, *Kırık Plak*'taki Nermin de o kadar kirli ve kötücüdür. Mazi-nin muammasına bağımlı olan Seniha, milli-modern terbiyenin sesi, anne-evrenin sahicleştiren bakışı iken, Nermin, eksiklik ve iktidarsızlık hissine neden olan tekinsiz bakıştır. Sesi ve benliği kaybetmenin kaynağında o vardır.

Öyleyse şimdi bir kez daha sormalıyız. Ulusu birbirine bağlayan tertemiz manevi bağların, Türklüğün iktidarının, bu züppe ya da taşralı efendilere neden ihtiyacı vardır? Sevgi, vicdan, merhamet, gurur, erdem gibi temiz duygularla sadizm, mazoşizm, dikizcilik, narsisizm gibi kirli, kötücül hazlar, marazi alaturka zevkler, kontrol edilemeyen bilinçdışı arzular arasında nasıl bir ilişki vardır? Bastırılan kılçıklı ve karanlık duygular, modern/milli sahneye neden Zeki Müren dolayısıyla geri dönmektedir?

İlk cevabım şu olacak: Yasaya tabiyet, bilinçdışı korkusunu temsil eden efendilerin bastırılması ya da ortadan kaldırılması yoluyla gerçekleşebilmektedir. Evet, bastırılan, bu iki efendi kılığında geri döner; benliği ıstırap içinde bırakan her iki figür de güçlerini varoluşu tehdit etmelerinden alırlar. Öte yandan, anlatının sonunda (ye-

37. *Son Beste*'de Semra benzer bir karakterdir. Hem zengin hem de güçlüdür. Fakir ama sevgi dolu, gururlu ve kırılganlığı sıhhatinin bozukluğuyla bir kez daha vurgulanan Zeki'nin nişanlısı Nermin'in karşısına yerleştirilmiştir. Cinsel arzularını açıkça ifade eden, kibirli ve aşağılayıcı sözler sarf eden, kısa saçları ve at bindiği sahnelerdeki "erkeksi" görünümü ve kıyafetleriyle bu figür, ayartıcı ve emredici güçtür. Zeki'nin "Her isteğiniz benim için bir emirdir Semra Hanım," dediği bu kadın, arzusu reddedildiğinde, "Gidin burdan kendi muhitinize, layık olduğunuz insanların yanına," diyerek Zeki'yi aşağılayacak, "felaket getiren bir kara çalıya" dönüşecektir.

niden-)bastırılan ve reddedilen bu iki figür, (simgesel otoriteye) tabiyete yönelik arzuyu kuracaklardır; bu yönleriyle de çağırmanın başarısız kaldığı çağırma-ötesi boyutta, bir diğer deyişle, toplumsal iktidarın eksik olduğu yerde ortaya çıkacaklardır. Bu iki figür, simgesel otoritenin zıttı olmak bir yana, simgesel otoritenin işleyişini (bütünlüklü bir ulus hayaline bağlanmak) garanti altına alan duygusal yatırım kaynaklarıdır. İktidar söylemiyle bu iki güç arasındaki ilişki sadece dışlama ve bastırma değil, aynı zamanda bağımlılıktır. Olumsuzlanacak olan unsur, bizzat olumsuzlama etkinliği tarafından istemsizce korunmakta; bastırma, bastırılmaya çalışılan libido tarafından desteklenmektedir.³⁸

Radyoyla, Türk sanat müziğiyle, Zeki Müren'in sesiyle kurgulanan modern ulus imgesini bozan unsur Nermin'dir. Toplumsal iktidara tabiyetin ve öznelliğin üretimi için bu unsorda cisimleşen arzunun bastırılması gerekir. Bastırmak için ise kuşkusuz önce bu arzu sahnelenmelidir. Nermin'in hükmettiği sahne, züppe arzuların efendiliğini de tesis etmiş olmaz mı? Züppe arzuların esiri olmuş öznenin bu sahnesi, tam olarak yasaklı arzunun dünyasıdır. Judith Butler'ın ifadesiyle, "... yasaklı arzunun 'öbür dünyası', yasaklamanın içinde, yasaklamanın özneyi vazgeçmeye zorladığı arzuyu hem desteklediği hem de bu arzu tarafından *desteklendiği* yeredir. Bu anlamda feragat tam da feragat edilen arzu *yoluyla* vuku bulur; yani arzudan asla vazgeçilmez, ancak arzu feragatin yapısı içinde korunup yeniden tesis edilir."³⁹ Aynı durum taşralı efendi için de geçerli değil midir? Bu efendinin yokluk, yoksunluk, kabalık ve bayağılık içeren sahnesinde, ulusal bütünlük kurgusu içinde engellenen ve inkâr edilen taşralılık/alaturkalık korunup yeniden tesis edilmiş olmuyor mu?

38. Butler'ın ifadesiyle: "Libidonun bastırılması her zaman libidinal yatırıma dayalı bir bastırma olarak anlaşılmalıdır. Dolayısıyla libido, bastırma yoluyla mutlak bir şekilde olumsuzlanmaz, daha ziyade kendi tabiyetinin aracı haline gelir. Bastırıcı yasa, bastırdığı libidoya dışsal değildir; bu yasa, bastırma libidinal bir etkinlik halini aldığı ölçüde baskı altına alınabilir. Dahası, ahlaki yasaklamalar, özellikle de bedene yönelik olanlar, gem vurmaya çalıştıkları bedensel etkinlikler tarafından ayakta tutulur." Judith Butler, *a.g.y.*, s. 78.

39. *A.g.y.*, s. 58.

Toplumsal iktidar dediğimiz şeyin bizatihi kendisinin ürettiği korkular (ses kaybı, benlik kaybı, borçlanmışlık, bağımlılık, taklide dönüşme, gülünç düşme) züppe ve taşralı efendi kılığında geri dönmektedir. Toplumsal iktidara yönelik bilinçdışı arzuyu kuran, Türk-lükle kucaklaştıran da esas olarak bu iki figür bence. Şunu söyleyebiliriz sanırım: İktidar söyleminin üzerinde hâkimiyet kurmaya, sınırlamaya ve bastırmaya çalıştığı bu iki yıkıcı güç, iktidar söyleminin kendisini içeriden böler. İktidar söylemi ancak kendi libidinal temeli olan bu iki yıkıcı gücü dışlamak suretiyle işler.⁴⁰

O halde eklemeliyiz: Ulusun üyelerini birbirine bağlayan bağın kilit bileşeni sansürlenmiş züppelik/taşralılıktır. Öznenin varoluşunun bedeli olan maduniyeti, iktidar karşısındaki ilksel savunmasızlığını ve iktidarın suistimallerine açıklığını sahneleyen züppe efendi de, gülünç düşüren, alay, horgörülme ve aşağılanmanın nesnesi kılan, özneyi taklitten ibaret bırakan sakil sahenin taşralı efendisi de, iktidarın kendisini temellendiren bünyevi fazlalıklar gibidir. Bu yüzden olsa gerek, her iki figürde yoğunlaşmış sadist hazlar, toplumsal iktidarla kucaklaştığımızda mazoşizme dönüşür. Acımasız taşralı efendinin ikizi, kendini-kısıtlayıcı ve kendini-cezalandırıcı vicdanın sesidir. Emir veren, hükmeden, suçlulukla kendine bağlayan Nermin'in gölge ikizi ise, kollayan, koruyan Seniha'dır. Aslında bu bağlılığının bizatihi film metninin yüzeyinde açık edildiğini de tanık oluruz. Zeki'yi canını almakla tehdit eden Nermin, aynı zamanda onu sefil hakikatinden kurtaran ve yükselten, ona yeni bir hayat veren güçtür (Nermin: "Hangi hayatından bahsediyorsun? Şimdi-

40. Žižek'in ifadesiyle: "İktidar yapısının kendisi içeriden yanlıştır; yani kendisini yeniden üretebilmek, Öteki'sini kontrol altında tutabilmek için, kendisini temellendiren bünyevi bir fazlaya dayanmak zorundadır. Hegel'in spekülâtif özdeşlik terimleriyle söylersek, iktidar her zaman çoktan kendi kendisinin ihlali-dir; işleyebilmek için bir tür müstehcen ilaveye dayanmak zorundadır — özsansür jesti, iktidarın uygulanmasıyla aynı hamurdandır. Nitekim, libidinal bir içeriğin 'bastırılması' geri-dönüşlü olarak 'bastırma' jestinin kendisini erotikleştirir demek yetmez — iktidarın bu 'erotikleştirilişi', nesne üzerinde uygulanmasının tali bir sonucu değil, iktidarın normal biçimde işlemesi için görünmez kalması gereken tekzip edilmiş temeli, iktidarın 'kurucu suçu', kurucu jestidir." Slavoj Žižek, "Çokkültürcülük ya da Çokuluslu Kapitalizmin Kültürel Mantığı", *Kırılan Temas*, s. 267.

kinden mi yoksa çamurda solucan gibi süründüğün günlerden mi? Kim yarattı bu Zeki'yi? Gerekirse canını da alırım, seni ben yükselttim ben!"). Zeki, *Beklenen Şarkı*'da Seniha'nın, *Kırık Plak*'ta Nermi'nin yardımıyla yükselir. Bağımlılığın yol açtığı aynı öfke, Seniha'ya karşı da hissedilir aslında. Ama Zeki onun karşısında gözleri yaşlar içinde bir çocuk gibi ağlayıp sitem edecektir: "Ne hakkınız vardı? Ne hakkınız var? Benim haysiyetimle oynamak cesaretini size kim verdi? Bunu niçin yaptınız? Kendi gayretimle yükselmek benim harcım değil mi zannettiniz? Hangi hakla bu gizli yardım elini uzattınız? Hangi hakla tazminatımı ödemek cesaretini gösterdiniz? ... Beni yalnız sevdiğimden değil, en tabii hakkım olan kendi kendimi muvaffakiyete eriştirme zevkinden de mahrum ettiniz. Bari bıraksaydınız da bu salonun kapılarını kendim açsaydım... Hayatım ve istikbalim pahasına olsa da konsere devam etmeyeceğim. Bu satın alınmış ses benim değil!"

İktidarın müstehcen fazlalığı, bizatihi iktidara bağımlı olmaktan türeyen bedensel güvensizliği ya da olgunlaşmamışlık hissini ancak iktidarın çağrısına dönüşle bertaraf edebileceğimiz inancını ayakta tutuyor sanki. Toplumsal iktidarın iğdiş edici gücü, toplumsal iktidarın kendisinin iğdiş edilmişliğini gideren müstehcen efendiler dolayısıyla yer değiştiriyor. Kendini-cezalandırmaya, kültürel olarak onaylanmış ıstıraba rıza gösteren bir özneliğin üretimini mümkün kılan da bu bence: Ses ve bakış dolayısıyla gizli, yeraltı hazların harekete geçirilmesi. Bu yüzden, evet, Türklüğü ayakta tutan temel, ama aynı zamanda reddedilen, görünmez kalan, inkâr edilen kurucu suç züppelik/taşralılıktır. Türklüğü bölen bu kurucu suç/arzu, açıkça kabul edilmediği, görünmez kaldığı ve engellendiği sürece iktidarı idame ettirmektedir.

Ama hâlâ ikinci sorumuz bekliyor. Her iki efendiye de tabi olan figür, yeraltı hazların nesnesi neden Zeki Müren'dir? Neden başkası değil de Zeki Müren? Nasıl olmuştur da Zeki Müren buraya cuk oturmuştur? Bana kalırsa, söz konusu yeraltı hazlar, seyircinin filmle kurduğu ilişkide bir kez daha devreye giriyor. Zeki Müren'in bu filmlerdeki imgesi, Türkiye'de edebiyat ve kültür hayatı içinde olumsuzlanan, reddedilen züppenin özellikleriyle yüklüdür.⁴¹ Zeki, babanın yokluğunda annenin arzusuna bağımlı kalmış genç erkek, bir

türlü erilleşememiş oğuldur. *Beklenen Şarkı*'da ona musiki sevgisini aşılayan, onun musiki eğitimi almasını arzulayan annesidir. Nitekim annenin bu arzusu, onun değilse de bir başka annenin (Seniha'nın) yardımıyla gerçekleşecektir. *Kırık Plak*'ta babasını küçük yaşta kaybeden ve annesi tarafından babaannesine terk edilen Zeki, çıraklıktan ayakkabı boyacılığına türlü işlerde çalışmış, aç, fakir, ümitsiz ve acılarla dolu bir çocukluk geçirmiştir. Onu görüp beğenen ve bu hayattan kurtaran Nermin'in ilgisini önceleri "züppe bir kadının geçici hevesi" sanmıştır. Oysa Nermin Zeki'nin peşini bırakmamış, hocalardan ders aldırarak, ilgisi ve şefkatiyle Zeki'yi yükseltmiş ve ağır bir minnet borcu altında bırakmıştır.

Zeki, bağımlılıktan bir türlü kurtulamamanın acısını çeken be-dendir. Ötekine duyulan bu bağımlılık, daha önce de ifade ettiğim gibi özellikle ilgili korkularla birlikte işler: Kendi sesine, benliği-ne tam olarak sahip olamamak, başkasının arzusuna bağımlı kal-mak, kendi hayatının dizginlerini başkalarına kaptırmak, alay ko-nusu olmak, küçük düşürülmek ve hor görülmek, ötekinin bakışın-da eksik ve yetersiz görülmek ve bundan duyulan utanç. Bütün bu ıstıraplar, Zeki'nin bedeninde seslendirilir: "Görünüşte isteyen, ar-zulayan ben. Ama aslında beni yöneten, ipleri oynatan başkası. İn-san bi defa o çarkın içine düşmeye görsün. Dizginleri kendi elinden çıkıp başkalarının eline geçiyor. Görünüşte isteyen, arzulayan be-nim, hakikatte ise beni oynatan, istedikleri yere sürükleyen başka-ları." Bölünmüş bir benliktir bu. Bir yandan milli-modern hayalin gerçekleştiği, milli ses, milli beden ve milli dilin yüceltildiği, saf, ya-bancılaşmamış, bütünlüklü, mitik bir evrene aittir. Diğer yandan ise, milliliğin yeniden üretilmediği bir kimlik-sizlik, özneleşememe halini anlatır. Gösterişçi kostümleri, kıyafet düşkünlüğüyle, elinde aynayla makyajını silerken gösterilmesiyle, toplumsal cinsiyetin belirsizleştiği sahneler kadınlara üzerinde denetim kuramayan bir figür olarak yerleştirilmesiyle Zeki, "züppe" özelliklerle karşımıza

41. Edebiyattaki züppe figürü için bkz. Nurdan Gürbilek, "Orijinal Türk Ru-hu", *Kötü Çocuk Türk*; Nurdan Gürbilek, "Erkek Yazar Kadın Okur: Etkilenen Okur, Etkilenmeyen Yazar", *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*; Nurdan Gürbilek, "Kadınsılaşıma Endişesi: Efemine Erkekler, Hadım Oğullar, Kadın-Adamlar", *a.g.y.*

çıkarak. "Ödünç kıyafet" giyme ve "ödünç cinsiyete" dönüşme korkusu⁴² onun imgesiyle sahnelenir. *Son Beste*'de ödünç aldığı smokini ayna karşısında giyerken gösterilir. Musikiyi seven Prenses Ruhsar'ın yalısında bestesini çalıp söyleyecektir. Zengin, seçkin davetlilerin yer aldığı ihtişamlı binanın (Pera Palas) içine girer. O sırada arkasında duran iki erkeğin ona güldüğü gösterilir; yakın çekimde Zeki'nin smokininin arkasında asılı duran kiralık etiketini görürüz. Aynı sahne içinde Zeki, piyanoda bestesini çalarken birdenbire zengin genç bir kadın kahkaha atar. İzzetinefsi ve haysiyeti yaralanan Zeki, piyanoyu kapatır ve çekip gider.

Bu yüzden Zeki'nin bedeni, sadece erkeğin züppeleşme-kadınlaşma endişesinin değil, taşralılıktan, eksiklik ve yetersizlikten duyulan utancın ve aşağılanma korkusunun da yansıtıldığı fantazmatik bir ekran gibidir. Seyirci, bir yandan onun ıstırabına, burada işitilen vicdanın sesine ve mazoşizme ortak olur, ama aynı seyirci diğer yandan Zeki'nin gülünç düşmesinden, taklitten ibaret kalmasından, emreden ve hükmeden bir kadına boyun eğmesinden de sadistçe zevk alacaktır. Bakışın nesnesi kılınan, her durumda Zeki'nin bedenidir. Kahkahanın, alay edilmenin, bağımlılık ve borçlanmışlığın, gözetlenmenin, ötekilerin bakışlarına maruz kalmanın açtığı gurur yarası, ancak Zeki'nin imgesinde temsil edilmektedir. Bedeni-mizle ilgili en temel korkular ya da toplumsal iktidara bağımlılığın yol açtığı ıstırap, seyircinin efendilik arzusunu gıcıklayacak biçimde temsil edildiğinde, yani diyelim ıstırap, seyircinin bakışı için sahnelendiğinde, mutlak iktidar ve hâkimiyet hissi seyirciyi esir almaktadır.

Devam etmek mümkün: Türk'ün bedeniyle ve benliğiyle ilişkili temel ıstırabını neden Zeki Müren seslendirmektedir? Kendini iktidar karşısında suçtan ve ithamdan aklamaya, masumiyetini ispat etmeye çalışan neden bu bedendir? Türklüğün kurucu suçu olan züppeliğin yol açtığı bütün o kılçıklı duygular neden onun bedenine yansıtılmaktadır? Zeki Müren'in kamusal söyleme taşmayan eşcinselliğinin sinema imgesi olarak karşımıza çıkan bedene de nüfuz ettiğini düşünüyorum. Zeki Müren imgesinin arkasında bu gizli me-

tin sürekli işlemektedir. Bu gizlilik, bir yandan efendilerle ilişkide kadınsılaşma, erkeklikten düşme, çocukluğa çakılı kalma gibi korkuların sahnelenmesine imkân verirken, diğer yandan eşcinselliği alenen kabul edilmeyen bir libidinal yatırıma dönüştürür. Milliliğin üretiminin eril haysiyet ve gururu kazanma/onarma yoluyla sağlandığı, kadınsılaşma, erkeklikten düşme, haysiyet figüründen zillet figürüne dönüşme endişesinin, erilleşme mücadelesine kilitlenmiş aşırı ve şiddetli bir erkek kimliği vurgusuyla bertaraf edilmeye çalışıldığı düşünülecek olursa, milliliği kuran bu erkek-bağın eşcinsel libidinal ekonomiyle kırılğan bir biçimde yan yana var olduğunu neden düşünmeyelim?⁴³ Eşcinselliğin bu inkâr döngüsünden sıyrılıp yüzeye çıkmasının, yeraltında işleyen müstehcen fazlalık olmaktan kurtularak kamusal görüntüye dahil olmasının, eril-ulusal kimlik düzeyinde yarattığı yıkıcı tehdidin kaynağı bu olsa gerek.

43. Gerek Judith Butler gerekse Slavoj Žižek, eşcinsellik korkusunun temelinde eşcinsel libidinal ekonominin bulunduğunu ve bu libidinal ekonominin Ordu örneğinde en bariz biçimde karşımıza çıktığını ifade ederler. Butler'ın açıklaması şöyledir: "... eşcinselliği inkâr etme eylemi paradoksal bir şekilde eşcinselliği güçlendirir, ancak bunu yaparken onu inkârın gücü olarak güçlendirir. İnkâr, tatminin amaç ve aracı haline gelir. Amerikan ordusundaki erillik gardiyanlarını bu kadar çok dehşete düşüren şeyin tam da eşcinselliğin bu inkâr döngüsünden kurtulması korkusu olduğunu söyleyebiliriz. Onu oluşturan bu saldırgan inkâr döngüsü olmaksızın erillik ne 'olurdu'? Ordudaki eşcinseller erillliği bozma tehdidi taşırlar, zira bu erillik inkâr edilmiş eşcinsellikten yapılmıştır." Judith Butler, *a.g.y.*, s. 136. Žižek de bu psikik ekonomiye dikkat çeker: "Ordu eşcinselleri safalarına alenen kabul etmeye niye bu kadar güçlü bir biçimde direniyor? Bunun tek olası tutarlı cevabı vardır: Eşcinsellik, Ordu topluluğunun 'fallik ve ataerkil' libidinal ekonomisini tehdit ettiği için değil, tam tersine, *Ordu topluluğunun kendisi askerler arasındaki erkek-bağının kilit bileşeni olarak engellenen/kabul edilmeyen bir eşcinselliğe dayalı olduğu için...* Aşırı ve şiddetli homofobinin engellenmiş, yani alenen kabul edilmeyen, 'yeraltı' eşcinsel libidinal ekonomi ile böyle kırılğan biçimde yan yana varoluşu, askeri topluluğun söyleminin ancak kendi libidinal temelini sansürleyerek işleyebileceğine tanıklık eder." Slavoj Žižek, "Çok-kültürcülük ya da Çokuluslu Kapitalizmin Kültürel Mantığı", *Kırılğan Temas*, s. 265. Butler, bastırılanla bastırma edimi arasındaki bu bağlılığı, vatandaşlık ve vicdan formasyonu ile eşcinselliğin bastırılması arasındaki ilişkide de takip eder. "Ben ideali"nin toplumsal yanı ailenin, sınıfın ya da ulusun ortak idealidir Freud'a göre. Bu ideal, hem narsisist libidoyu kendine bağlar hem de eşcinsel libidoyu kendisine bağlayarak ben'e döner. İdealin yerine getirilmemesinden kaynaklanan tatminsizlik suçluluk hissine (toplumun korkusuna) dönüşüyorsa şayet, eşcinsel-

Ulusal-benliğin narsisistik yarasının, dış-merkezliliğinin ürettiği ıstırapların, "bestenin eksik, plağın kırık oluşunun" Zeki Müren'in bedenine yansıtılması, bu bedenin bakışın nesnesi kılınması, kendi bedenimiz ve benliğimiz üzerinde efendi olma arzumuzu okşuyor. Varoluşun bedeli olan maduniyetin bu sahnelenişi, bizi, ulusal-heteroseksüel çerçevenin içine yerleştirmenin bir yolu gibidir; çünkü bu milli muhayyile, örtük bir biçimde sürekli Zeki Müren'in eşcinselliğini ima ettiği halde görünürde onu ithamdan ve suçlanmışlıktan aklarak heteroseksüel normu üretmektedir. Eşzamanlı olarak, görünmez kaldığı, reddedildiği, inkâr edildiği sürece kurucu suç olan züppe, başkası olma arzusu ya da diyelim travestilik, gizli bir yeraltı haz kaynağı ve müstehcen fazlalık olarak inkâr yoluyla bizi cezbetmeye devam edecektir. Klasik Türk müziği geçmişin perde-hatırası ise şayet, Zeki Müren imgesi de Türklüğün bu inkâr edilen temelini perdeleyen bedendir. Klasik Türk müziği tarihin bastırılmasının sesiye, Zeki Müren züppeliğinin bastırılmasının sesidir. Züppe efendiler ya da taşralı efendiler yoluyla sadomazoşist bir duygusal ekonomiye dönüşen eşcinselliğin ancak bastırılması ve inkâr edilmesi yoluyla ulusal-heteroseksüel benlik kendi sesini duyurabilmektedir. Sinemasal muhayyilenin, bastırıldığını gösterebilmek için önce sergilemek zorunda kaldığı yasaklı arzusun dünyası, böylelikle, toplumsal faziletin, ulusal vicdanın, ortak ideal ve bütünlüğe bağlılığın, kısaca Türk yüce'sinin kendisini erotikleştirirken, bastırıldığı karanlık arzuları da kendi duygusal temeli kılacaktır. Türklüğün itaat ve tahakküme dayalı erotikasının sadece Zeki Müren imgesinde temsil edilebilmesinin nedeni de bence bu olmalı. Yüce ile gülünç'ün, tertemiz manevi bağlar ile müstehcen hazların, narsisizm ile sadomazoşizmin çakıştığı, göz ucuyla fark ettiğimiz, Türklüğün o ıstırap veren boşluğuna yerleşmiştir Zeki Müren.

liğin yasaklanmasıyla eşcinsel libido, suçluluğa ve toplumsal duyarlılığın temeline dönüşerek, vicdanı psikik bir olgu biçiminde kuracaktır. A.g.y., s. 79. Zeki Müren'in filmlerinde suçluluk ve vicdanın kurucu rolü, ulusal ideale bağlılığın yüceltilmesi düşünülecek olursa, milli özneler arasındaki erkek-bağın inkâr edilmiş eşcinsellikten yapıldığını, sansürlenmiş eşcinsel libidinal ekonomiyle desteklendiğini söylemek mümkündür.

Yazının başında anne-evrenden söz etmiştim. Sahici kılan, onaylayan, yücelten, bedensel güvensizliği aşmayı sağlayan anne-evrenden. *Beklenen Şarkı*, *Son Beste* ve *Kırık Plak*'ta Zeki Müren'in bedeni, bu evrenin, aynı zamanda cezalandıran ve gözetleyen bir bakışa dönüştüğünü, bağımlılık, borçlanmışlık ve suçluluk duygusu ürettiğini, ıstıraba yol açan müstehcen bir fazlalıkla bölündüğünü söylemektedir bize. Arzu denilen muammanın anne-evrenin bu bölünmüşlüğüyle harekete geçtiğini de ancak bu bedenin ruhsal konuşmasında duyarız. Türk'teki o deruni, bir girdibat gibi homurtusu işitilmeyen sessiz ıstıraba, daha açık söylersek, inkâr edilene ve reddedilene gelince. Bastırılan, Zeki Müren'in bedeninde geri dönebilmiştir; deruni, girdapvari ıstırabı, kendi bölünmüşlüğüümüzün homurtusunu hiç de duymak istemediğimiz için.

Bu yüzden Türk'ün ıstırabının cümlesi uzunca bir süre şu oldu sanırım: Homurtu *ama* İstanbul Türkçesiyle!



ANNE VE KİÇ

Ruhsuz dünyanın ruhu, mazlumun iç çekişi

Biz olarak düşündüğümüz imgeyle tam olarak özdeş olmamızın imkânsızlığıyla karşılaştığımızda utanç ve ıstırap duyarız. Mutluluğu mümkün kılan mesafe, mutsuzluk kaynağımız oluverir. Sadece imgeyle aramızdaki mesafenin daimi olması nedeniyle değil, imgenin evrensel kaderinin tatminsizlik ve hayal kırıklığı üretmesi de değil sadece; imgenin bize verdiği mutluluğun bir bedeli olduğu için imgelerle özdeşleşmek zorunlu olarak yabancılaştırıcı. Mutluluğu kuran bu bölünme, bedensel bütünlüğümüzü kazanmanın karşılığı olarak ödediğimiz bedeldir sanki; biz olarak düşündüğümüz şey, kimliğimiz, bir fay hattıyla, düpedüz yarılmayla oluşmaktadır.

74 MAZİ KABRİNİN HORTLAKLARI



Soldan Saga:

Aşk Mabudesi, Nejat Saydam, 1969.

Ateş Parçası, Atıf Yılmaz, 1971.

Kımalı Yapıncak, Orhan Aksoy, 1969.



Yeşilçam melodramlarıyla ilişkimiz insanın ayna karşısında ya da diyelim başkalarının bakışları karşısında hissettiği ikircikliliğe, memnuniyet ve hoşnutsuzluk, arzu ve utanç duyguları arasında salınmasına benziyor. Hem kendimizden biliriz bunu, hem de pek çok defa başkalarını dinlerken tanık olmuşuzdur. Yeşilçam melodramları üzerine düşünme ve konuşma, birbirine tamamen zıt iki yol izler. Şayet masumiyetin ayartıcılığına kapıldıysak, kahramanların birbirlerine duydukları ebedi aşkı ve birbirlerine kolaylıkla inanabilmelelerini yüceltir, içimizde uyanan sıcaklık, samimiyet ve mahremiyet duygularıyla, bir yere ait olmanın verdiği mutlulukla, sanki kucaklayan bir evden ya da anneden bahsedermiş gibi bahsederiz melodramlardan. Ama mutluluk veren bu yakınlık, hemen her zaman çaresizliği, kısıtlanmışlığı, bir türlü koparılamayan bir bağlılığı hatırlatan duyguları da aynı hızla çağırır. Tıpkı birbirlerine çabucak inanan ve sonra "meğer öyle değilmiş, öyleymiş gibi yapıyormuş," diyen, kandırıldığını fark eden âşıklar gibi, daha biraz önce sarf ettiğimiz sevgi sözcüklerinin yerini hayal kırıklığının ıstırabı, bazen de öfkesi ve utancı alır. Yeşilçam melodramları taklittir, bayağıdır, defoludur, yabancı filmmiş gibi yapan filmlerdir. Zalimleşip bu melodramlarla alay ettiğimiz de olur. Yine tıpkı o filmlerde kahramanın

mağduriyetiyle kahkahalarla dalga geçen zenginler gibi. Tuhaf olan şu ki, yeniden aynı hızla hüznün ve gurur duygusunun cazibesine kapılmış buluruz kendimizi. Bu melodramların bir zamanlar sahip olduğumuz ama şimdi kaybettiğimiz bir şeyleri hatırlattığından dem vurur, bu yoksunluğun kıskırttığı hüznün duygusuyla iç geçiririz.

Özdeşleşme ya da mesafe. Hangisi olursa olsun şu kesindir: Maskelerden arınmış bir ilk kimliğe dönme arzusuyla saflığa ve bütünlüğe dair bir işaretin, izin, anının, rüyanın ya da modelin peşinde koşan kahramanlarıyla; kayıp geçmişin eşyaları ve manzaralarla çerçevelenmiş bir cemaatle, kayıp ve arzu sahneleriyle, yer ve kılık değiştiren ya da hareketsiz kalan, ödüllendirilen, terbiye edilen, cezalandırılan, lekeli ya da hapsolmuş bedenleriyle Yeşilçam melodramları, kolektif hafızamızı kuran, "biz" diye düşündüğümüz imgelerin ve seslerin ana mekânıdır.

Yeşilçam melodramlarıyla ilişkimizde duyguların bu ikili, üçlü, çoklu hareketi, tıpkı bu filmlerin mutlu sonları gibi sadece yersizlik-yurtsuzluk duygusunu gideren bir evi ima etmekle kalmaz, aynı zamanda bizi ulus fikrinin eşiğine getirir. Eşiği diyorum, çünkü "biz" duygusunu, "bize özgü" bir şey imasını sağlayanın sadece samimiyet, duyarlılık, masumiyet, hüznün ve nostalji duygusu olduğunu söylemek çok zor. Daha çok samimiyetle çaresizlik, kısıtlılıkla duyarlılık, masumiyetle utanç, hüznünle alay arasında bölünebilmemiz ev fikrini ima ediyor gibi.¹ Bir zamanlar sahip olduğumuz ve kaybetti-

1. "Türk sineması melodramatik bir romandır," diyen Selim İleri'nin, Türk sinemasını "tek bir roman", bir bütünlük imgesi ve sevgi nesnesi olarak anlattığı satırlarına, sevginin tökezlemesine, imgenin hayal kırıklığı uyandırmasına yol açan unsurlar da musallat olur, ama bunlar sevgiyi sarsmaz, tam tersine sevginin olanaklılığının koşulu haline gelir: "Kendine özgü, kendinde başlayıp kendinde biten bir üslubu vardır. Diclehan Baban'ın çikletten inci dişi gibi oluşum koşulları daima sevgiden kaynaklanan yorumlara muhtaçtır. Türk sinemasının etkileyciliği, nostaljik yanı da zaten bu yüzdendir. Kısıtlı olanaklar, kısıtlı konular, kısıtlı görüşler ister istemez kısıtlanmış bir dünya yaratır. Roman, sanki çalakalem yazılmıştır. Çalakalem yazılrsa da duyarlılığı tartışma götürmez." Selim İleri, "Genel Görünümüyle Türk Sineması Melodramatik Bir Romandır", *Milliyet Sanat*, sayı 77, 1983, s. 4. Daha yakın bir tarihte Veysel Atayman, Türk sinemasını samimiyet, sıcaklık, bizdenlik duygusuyla kucaklarken, aynı satırlar içinde alay, hayal kırıklığı, küçümseme duyguları da kendini duyurur. Tam da bunlar sayesinde bir "biz" ve bu "biz"e yönelik sevgi duygusu ortaya çıkıyor gibidir: "Bizden bu ka-

ğımız, sonra yeniden ele geçirdiğimiz ev hayalini, bu hayalin sağladığı mutluluk hissini üreten, evin varlığını ima eden yokluğu olabilir mi? Yani arkasında bir ev olduğuna inandığımız bir eşik? Evin boğucu yakınlığıyla, ondan uzaklaştığımızda hissettiğimiz dayanılmaz yoksunluk arasındaki salınım, "biz" duygusunun, yani hayali bir topluluğa ait olmanın verdiği mutluluğun esas kaynağı olabilir mi? Hatta melodramı başlatan ve hareket ettiren arzu tam da bu gerilimle mi ortaya çıkıyor acaba? Masumiyet timsali olarak gördüğümüz melodram, kendisini masum anlam ile masum anlamın soysuzlaşması, masumiyet ile şüpheli masumiyet, görünürdeki gerçekliği safça benimsemek ile bunun imkânsızlığı arasına geriyor sanki. Melodramın insana soluk aldırmayan bir kapalılığa ulaştığı yerde —bütünlük, masumiyet, saf anlam, kendisi olmak, ev gibi şeyleri hatırlattığı anda— bir eksiklik, açıklık ya da ikirciklilik çıkıyor hemen ortaya — sonunda bu açık merhametsizce kapatılacak olsa da.

Melodram, ilksel ilişkileri, anneyle, aynayla, evle ilişkimizi hatırlatıyor. Nasıl aynanın sunduğu bedensel bütünlüğün bedeli bün-yevi bir yabancılaşmaysa, kendini bir başkası olarak görmekse; nasıl annenin ya da evin mahremiyeti ve tanıdıklığı boğucu bir yakınlığa dönüşebiliyorsa ve beri yandan, onların yokluğunu dayanılmaz bir yoksunluk olarak yaşadığımız anne ve ev ancak bu yokluklarıyla bir mahremiyet ve bütünlük hayaline dönüşebiliyorsa, melodram da bizi dış dünyaya, başkalarının bakışlarına kör eden özdeşlik arzumuzu sürekli kılanın tam da bu özdeşliğin imkânsızlığı olduğunu sürekli hatırlatıyor. Daha çok bedensel bütünlüğün, ego bütünlüğü-

dar'ın samimiyetine ve çaresizliğine kendilerini ve bizleri inandıranların sineması olarak da tanımlanabilir yerli sinema. Öyleyse duruma göre bir kendini ve mevcudu 'savunmanın' da adıdır yerli sinema... Dünyanın en kötü filmini yapmanın bile bir özgünlük olduğunu ileri sürebilen; sinemamızın küçük yıllarında seks furçasına bulaşmışlığını kendince gerekçelendirenlerin de aralarında yer aldığı bütün bu insanlar, sinema emekçileri, bence *asıl ulusal olanı temsil ediyorlar ya da yerli olanı*. Onların hepsi biz, bizden. Sinema, sanat, kültür üzerine düşünmeleri, sorunların şu ya da bu yanlarını kendilerince öne çıkarmaları, birinin önemsedini, ötekini değinmeye bile değer bulmaması, bütüne sınımsızlık, 'bizden' bir değerlendirme havası katıyor." Veysel Atayman, "Önsöz", *65 Yönetmenimizden Yerlilik, Ulusallık, Evrensellik Geriliminde Sinemamız*, Artun Yeres (haz.), İstanbul: DonKişot, 2005, s. 12, 18.

nün kaynağı olarak gördüğümüz imgesel ilişkilerin aynı anda ısırap kaynağı olması melodramın kurucu paradoksu sanki.

Dışsal, yabancı, öteki olan bir şeyle özdeşleşerek biz olabilme-miz, biz olarak farz ettiğimiz şeyin kendisini giderilemez bir yabancı-cılaşma kaynağı kılmaktadır.² Bir yere ait olmak, bir imgeyle özdeş-leşmek, "ben buyum" diyebilmek insanı mutlu eder etmesine ama nihayetinde bu ya da şu olmak "ben bir başkasıyım" demek değil mi-dir? Biz olarak düşündüğümüz imgeyle tam olarak özdeş olmamı-zın imkânsızlığıyla karşılaştığımızda utanç ve ısırap duyarız. Mut-luluğu mümkün kılan mesafe, mutsuzluk kaynağımız oluverir. Sa-

2. Sinemanın seyircisine sunduğu ilksel hazı, insanın kendisi ve dünya üze-rinde efendi olma duygusunun uyanılmasında keşfeden Aygıt Kuramcılar, sine-manın imge ve hikâye anlatma düzeneğinin (röntgenci haz ve fetişizm) seyirciye mutlak iktidar veren bir ayna işlevi gördüğünü iddia etmişlerdi. İnsanın kendine ya da dünyaya ait mutlak anlamdan yoksunluğunun ürettiği kayıp ve boşluk duy-gusunu gideren ya da inkâr eden hayali nesneler, imgeler teklif ediyordu sinema. Ama Aygıt Kuramı'nın açıklamakta zorlandığı şeyler de vardı. Bunların başında efendilik arzusunu üreten ve tatmin eden aynanın, özne için kurucu bir yabancılaş-mayı da içeriyor olması gelir. Kaldı ki sinemada, sınır ve bariyerin (perdenin sınırı, anlatının bloke ettikleri ve bir şeye dair bilginin askıya alınması) arzuyu üretiş-i-ni de en açık haliyle görürüz. Aygıt Kuramını eleştiren Joan Copjec, ayna evresi-nin, öznenin dünyayla ilişkisini altüst eden, zorunlu olarak travmatik bir deneyim olduğunu, imgenin efendisi olan sabit, durağan, istikrarlı özneye karşıt bir biçim-de bünyevi olarak yarılmış/bölünmüş bir özne ürettiğini ifade etmektedir. Joan Copjec, "The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan", *October*, sayı 49, 1989, s. 53-71. Bu anlamda Lacancı kuram için ayna evresi, in-san özneliliğinin radikal dış-merkezliliğinin (*ex-centricity*) tanındığı ilk kerteler-den biridir. Ayna, narsisizm boyutunu ima ettiği gibi, sınır rolünü oynadığı ölçüde yıkıcılığı ve saldırganlığı da içerir. Nihai nesnenin ulaşılamazlığını örgütleyen bir düzenleme demek olan ayna, aşılamayan şeydir. Jacques Lacan, *The Four Funda-mental Concepts of Psychoanalysis*, Jacques-Alain Miller (haz.), New York ve Londra: Norton, 1998, s. 151; Yannis Stavrakakis, *Lacan and the Political*, Londra ve New York: Routledge, 1999, s. 18. Bu nedenle, insan oluşumuzun kurucu un-suru olan yokluk ile bu yokluğu varlığa dönüştüren nesne arasında kesin olarak bir ayrım vardır. Nesne, gücünü pozitif, ampirik özelliklerinden değil, bu boş yeri doldurmaktan alır. Sinema ve diğer toplumsal fantazilerin dehşet, korku, arzu im-geleri (istilacı dış dünya, komplolar ya da boşluğa düşme hissi) arkalarında sahici bir şey varmış etkisi uyandırdıkları için büyüleyicidirler. Darian Leader'ın ifade-siyle, "Nihai nesne zaten hiç var olmamıştır. Belli imgeleri yansıttığımız boş bir yerdir ve bir nesnenin orijinallliği ile ilgili şüpheler de nesne ile yer arasındaki bu farkı vurgulamaya hizmet eder. Bir sanat eseri ya da bir kişinin imgesi bu yere gi-rebilir ama onunla eş olamaz." Darian Leader, *Mona Lisa Kaçırıldı: Sanatın Biz-*

dece imgeyle aramızdaki mesafenin daimi olması nedeniyle değil, imgenin evrensel kaderinin tatminsizlik ve hayal kırıklığı üretmesi de değil sadece; imgenin bize verdiği mutluluğun bir bedeli olduğu için imgelerle özdeşleşmek zorunlu olarak yabancılaştırıcı. Mutluluğu kuran bu bölünme, bedensel bütünlüğümüzü kazanmanın karşılığı olarak ödediğimiz bedeldir sanki; biz olarak düşündüğümüz şey, kimliğimiz, bir fay hattıyla, düpedüz yarılmayla oluşmaktadır. Demek istediğim, bize tamlık, iktidar ve kontrol imkânı veren imgeler, aynı zamanda eksikliğimizi de can alıcı bir biçimde hatırlatmaktadırlar.³ İmgelerle özdeşleşmek, imgenin çerçevesi dışında ken-

den Gizledikleri, İstanbul: Ayrıntı, 2004, s. 88. Aygıt Kuramı için bkz. Jean-Louis Baudry, "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus", *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, Philip Rosen (haz.), New York: Columbia University Press, 1986; Jean-Louis Baudry, "The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema", a.g.y. içinde; Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, Londra: Macmillan, 1985; Todd McGowan, "Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes", *Cinema Journal*, sayı 42 (3), 2003, s. 27-47.

3. Sinemasal kurgunun negatifiğe kökten bir biçimde bağlı olmasının sebebi de bu olmalı. Sinema, tekrar tekrar, ben'in kayıp karşısında efendi konumunun yerinden edildiği bir süreci uyandırır. İmgenin cazibesi ve tuzağı, radikal bir kimliksizliği, öznenin ve temsillerinin bütünlüğünün dağılımı olduğunu gerektirmektedir. Arzunun işleyiş mekanizmasını ele veren ayrım da böyle ortaya çıkar. İnsana kadiri mutlaklık duygusunu veren bakış açılarıdır, bakış ise bu efendilik duygusunu sarsan, askıya almanın esas olan kör noktadır, lekedir. (Tamlık ima eden) arzu ve nesnesi, giderilemez bir ayrılma ve kopma deneyiminden türemektedir. Bu nedenle bakış, hayali bir efendilik konumunu değil, tam tersine mesafe kaybını, tutarlılığımızın bozulmasını, bize en başından beri bakılıyor oluşunun dehşetini anlatır. Bizi cazibesiyle içine çeken imge eşzamanlı olarak hem eksikliğimizi hatırlatır hem de bu eksiği doldurma, tutarlılık/bütünlük olasılığını ortaya çıkarır. Telafi edilemez, geri getirilemez bir yabancılaşma ya da başkası olma arzusu, imgenin büyüleyiciliğinin kaynağıdır. Sonuçta, sinemada bulduğumuz bütünlük imkânı, gerçekliğin ontolojik açıklığının kendimizle özdeş olduğumuz inancıyla yer değiştirmesinde, yani buradaki (yanlış-)algıdadır. Stephen Heath, "On Suture", *Questions of Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1982, s. 86; Colin McCabe, "Theory and Film: Principles of Realism and Pleasure", *Narrative, Apparatus, Ideology*, s. 185; David Norman Rodowick, *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*, Urbana ve Chicago: University of Illinois Press, 1988, s. 209; Kaja Silverman, "Suture [Excerpts]", *Narrative, Apparatus, Ideology*, s. 219; Slavoj Žižek, *The Frigate of Real Tears*, s. 31-2.

dimize, kendi bakışımıza sahip olamıyor oluşumuzun ıstırabını yaşamak, biz olarak düşündüğümüz şeyin bir içi olamayışının acısını hissetmek, yabancı imgelere, başkalarının bakışına muhtaçlığı fark etmek değil mi aynı zamanda? Bedenimizi bize veren imge, ruhumuzun çalınmışlığını da yüzümüze vurur. İmgenin bu karanlık yüzü karşısında egomuzun savunma cümlesini hepimiz iyi biliriz: *Benime sahip olabilirsin ama ruhuma asla!*

Tuhaf ama öyle: Bizi biz yapan imge, gücünü, kendimizle ilgili mahremiyet, mahrumiyet ve eksiklik duygusunu uyarmasından alıyor. İmgenin bize verdiği imgesel bütünlük, bakışımızın başkalarının bakışına bağımlı oluşunun, kendi merkezimizi ya da mahremiyetimizi dışarıda buluyor oluşumuzun, başkalarının bakışlarının en başından itibaren üzerimizde oluşunun yarattığı kaygıyı, kendimizle ilgili bu boşluk hissini ve elbette kendimize dair sahicilik/taklit sorularını harekete geçiriyor. Şayet imgesel bütünlük bize mahremiyet veriyorsa, bu inançla uyarılan ve bastırılan şey, mahremiyetin çoktan yabancı gözlerle açılmışlığı değil midir? Terside sorulmalı: Dış-merkezliliğin yarattığı tedirginliği, kendimiz olma imkânından yoksunluğu uyaran imge, bizi biz yapan iç hazinenin orada durduğu inancını nasıl üretebiliyor? Yeşilçam melodramlarıyla ikircikli ilişkimize bu sorularla bakmayı deneyeceğim. En sahici, en bize ait, hüznü ve dokunaklı, bizi en iyi ifade eden şey olarak gördüğümüz bu filmlerden nasıl oluyor da aynı zamanda taklitten ve klişeden ibaret, defolu, gülünç, bayağı ve aşırı bir şey olarak bahsedebiliyoruz?

II.

Çokça söylendi. Yeşilçam melodramları, zenginliğin, şehrin, merkezin, Batı'nın kıskırttığı arzuların, bütün bunların cazibesi karşısında sevgi, erdem, vicdan, iyilik ve ahlak gibi değerleri yüceltmış, Batı'nın kıyısında kalmış olmakla toplumun kıyısına düşmüş olmayı birbirine yapııştırarak, yoksun, yoksul ve taşralı olmaktan duyulan ıstırabı ulusal gurura, vicdana, erdeme çevirmiştir. Yeşilçam'ın meşhur merdiven çekimleri, toplumun kenarında bırakılanın, hor görü-

lenin, toplumsal kabul ve tanınmanın tepesine çıktığını göstermekle kalmaz; yoz, aşırı Batılı değerler karşısında kenara itilmiş olanın değerlerinin kazandığı ve sahici kılındığı bir ahlak hiyerarşisi de kurar. Bu yüzden gururdan, iyilikten ve erdemden türetilen bu "biz" hayalinin, nelerin men edilmesiyle, nelerin dışlanmasıyla oluştuğu ve elbette bizi ulusal kimliğimizle kucaklaştıran bu hayalin tabiyete duyulan arzuyu nasıl inşa ettiği de en az hayalin kendisi kadar önemli. Bence hayalin inandığımız ve inanmaya hazır olduğumuz kendiliğindenliğini sorgulamaya ancak bu imkân verebilir.

Başkası olmayı arzulayan, Batılı gibi görünmek ve kendisi olmak isteyen bir toplum, melodramın o pek meşhur *olmak* ve *görünmek* ayrımında kendine yer ve ifade bulabilmiştir. Melodram, ulusal kimliği kendi üzerine kapatan hayali sunar; ama bunu her zaman başkalarına, ötekilere, modern arzulara ve huzursuzluklara da açarak yapar. Yeşilçam'ın biz hayalini, sadece bize ait huzursuzluklarla değil, modern uygarlığın huzursuzluklarıyla birlikte düşünmek konusundaki ısrarının sebebi de bu. Melodramatik muhayyile, modernliğin sahnesinin kıyısında kalanlara, oyunun dışına itilenlere, kadınlara, eşcinsellere, Batı'dan, merkezden uzakta olanlara, ezilenlere ya da kendini muhtaç, çocuk kalmış, çaresiz hissedenlere daha çok seslenmiş, ruhsuz dünyanın ruhu olarak mazlumun iç çekişine kucak açmış, beri yandan bu kuytu ve sıcak yuva, mazlum ruhları, bedenlerinin hapishanesine de dönüştürmüştür. Yeşilçam'ın melodramatik muhayyilesine, safça inanç ile ironik mesafe arasında salınarak biz olduğumuz bu hayale, kimliğimizin ve deneyimimizin biricikliğini bulup çıkarmak üzere değil de melodramın sıradanlığının gücünü, melodramı mazlumun iç çekişi yapan duygusal coğrafyayı tanımak üzere bakalım bir de. Yeşilçam'ın aynasından yansıyan mağduriyet imgesine, buradaki mağduriyet hikâyesinin var ettiği arzu ya, hor görülme ve aşağılanmanın olmadığı, olmak-görünmek ayrımının ortadan kalktığı, safça inanmanın yargılanmadığı ev rüyasına, "bize özgü ne var" sorusuyla değil de, bu sorunun cazibesine kapılıp göremediğimiz lekelerden, modernliğin arızalarından, melodramın birbirinden farklı modernlik deneyimlerini kateden cazibesinin duygusal kaynaklarından bakmayı denesek, ne göreceğiz Yeşilçam melodramlarında?

Herhalde ilkin şunu: Melodram, modernliğin duygusal coğrafyasıdır. Modernliğin gerçeklik düzenini kuran bütün süreçlerin —rasyonelleşme, sekülerleşme, kültürel süreksizlik, hızlı kentleşme ve göç, kamusal gözetim ve beden terbiyesi, yerleşik olanı kökünden söken hareketlilik, biricik olanı değiş tokuş edilebilir hale getiren "hâle" kaybı, masum ve mutlak anlamın büyüünün bozulması ve soysuzlaşması, teknolojinin hükümrancılığı— bastırdıkları ve tüketemedikleri, modernliğin muhtaç olduğu hayaletler, melodram biçiminde geri dönmüştür. Cinsel, sınıfsal ve etnik farklılıkların, hukuk ve adaletle ilgili problemlerin, modern hayatın içine alıp sürükleyen trafiğinin ürettiği duyguların, en başta şiddetli bir yersizlik-yurtsuzluk duygusunun, dil ve ifade yetersizliği duvarına çarptığı yerde melodram ortaya çıkar. Ana-babalarına kavuşan yetimler, ehlileştirilmesi gereken çocuklar ve kadınlar, mazlumun mutlak masumiyetinin en sonunda ortaya çıktığı bir çeşit kozmik ahlaki yargının kesinliği, ilahi adaletin kaçınılmazlığı, içinden çıkılmaz bir kördüğümün ürettiği geçici bir hareketsizlik, tutukluluk hali ve duyguların kendini bütünüyle telaffuz etmeyi başardığı doruk noktası, şans-talih-kader-kismet'e duyulan inanç, bu evrenin hepimizin bildiği has unsurları.⁴ Melodram, türler ve ülkeler arasında taşınıp bulaşıcı hale gelbilmesiyle, her zaman bir "ilk kopya" olmasıyla, orijinalliğin kaybı olduğu bir tarihsel uğrağa aittir; yerini bulamayan, bir şeyler arasında sıkışıp kalan insanın kendini ifade etme biçimi, onu iktidarsız bırakan, anlamını kontrol edemediği puslu toplumsallığın, her şeyi görebilmeyi engelleyen sis perdesinin içinde kendi yerine dair bir cevap arayışıdır. Yeşilçam melodramları da "bize özgülük" bir yana, basbayağı modernliğin bu en sıradan ve her yere kolaylıkla seyahat edebilen duygusal bagajını sahneler.

Küçük Hanımefendi'nin ayna karşısında "Niçin bu kadar çirkinim," diyerek ağlayan ve aynayı kıran, zorla evlendirildiği zengin kocası tarafından vahşi, kaba, çirkin bulunan, maymuna benzetilen

4. David Grimsted, "Vigilante Chronicle: The Politics of Melodrama Brought to Life", *Melodrama: Stage, Picture, Screen*, Jacky Bratton, Jim Cook, Christine Gledhill (haz.), Londra: British Film Institute, 1994, s. 199-211; Ben Singer, *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*, New York: Columbia University Press, 2001, s. 37-57.

Neriman'ının modernleşip kocasını kendine âşık etme arzusu; *Acı Haya*'ta apartman bloklarına bakıp "Biz hiçbir zaman böyle yerlerde oturamayacağız," diyen Nermin'in doğduğu günden beri gördüğü sefaletin geleceğini de kaplayacağı korkusu; aynı filmde Nermin'e "Bütün güzel şeyleri sen yıktın, sen pislettin," diye haykıran, sevdiğini sonsuza kadar kaybettiğinde bağışlayabilen Mehmet'in affetmek nedir bilmeyen intikam arzusu, geçmişte kalmış bir hayale ve hatıraya saplantısı; *Yasak Sokaklar*'da ancak hırsızlık yaparak Nişantaşlı Ayla ile birlikte olmayı başaran ve araba kazasıyla başkası olma arzusu imkânsızlık duvarına çarpan Ali'nin "Daha iyi yaşamak istedim, param olsun istedim, abin gibi olmak istedim," itirafı; *Güneşe Giden Yol*'un, *Sana Dönmeyeceğim*'in evlilik-dışı ilişkiden doğan, sınıf farklılıkları nedeniyle babalarını hiç tanıyamayan yetim oğlanlarının iyi yürekli, güzel konuşan, tatlı ve aslan gibi bir babaya kavuşma arzuları; veya bir başka melodramda, *Gençlik Hırsızları*'nda çizgili pijamalı, kaba saba üvey babasının zulmünden kaçan Fikret'in sokaklarda geçen çocukluğunun ve yoksulluğunun, zengin patronunun kızıyla yaşadığı aşkı tökezleten, onu tatlı rüyasından uyandıran, doğru yolu ve mutluluğu bozan bir mazi yarası, bir suçluluk duygusu olarak geri dönmesi, bir hâkim olan gerçek babası karşısında ancak masumiyete dönüşebilen bir suçlanmışlık duyması ya da "Baba, inan bana masumum!" deme arzusu modernleşmenin duygusal ifadeleridir.

Yeşilçam melodramlarının, mazisinde arzuya özgü herhangi bir belirsizlik olan yoksul, taşralı ya da kadın kahramanlarına bunun bedelini hapishaneye, hastaneye, tekerlekli sandalyeye, aşağılama, hakaret ve dayığa mahkûmiyetle ödeten yasa çağrısı ve müstehcen vaatleri; yine bu melodramların mutluluğu imkânsız ya da mümkün kılan bütün o araba kazaları,⁵ modernlikle birlikte dönüşen günde-

5. Kristen Whissel, teknolojik modernliğin melodram biçimine kavuşturulduğu *Traffic in Souls* (George Loane Tucker, 1913) filminden yola çıkarak, modern hayatın ruhları trafiğin tehlikeleriyle geri dönüşsüz bir biçimde kuşatmasını, ruhların modernleşmesini anlatır. Tren ve kontrolden çıkan otomobil tutkusundan teknolojiye dair korku ve hazzı, şehir kalabalığına karşıma arzusundan bu kalabalık içinde hissedilen korkuya sinemanın beden verdiği duygular, gündelik hayatı dönüştüren teknolojik modernliğin kendisiyle ilişkili olduğu kadar, hatta bel-

lik gerçekliğin içinde görünmeyen ya da ifade edilemeyen duygusal kaymaların ya da ketlenmelerin, bizi topluma, ulusa, toplumsalın sınır ve bariyerlerine bağlayan duyguların ifadeleridir. Gündelik gerçekliğe dosdoğru baktığımızda göremediğimiz bu duygusal coğrafya, yüzlere, seslere, nesnelere özneliliğin nüfuz ettiği aşırılıklarla temsile kavuşmuştur.

Bu kuşatıcı, kapsayıcı hal nedeniyle, melodramdan bir anlatı türü olarak değil de *melodramatik muhayyile* (Peter Brooks)⁶ olarak, modernliğin sınır ve bariyerlerinde kümelenen ilksel duygular, ilk duygu katmanları olarak söz etmek zorunda kalıyoruz.⁷ Melodramın farklı modernlik deneyimlerini katedebilen hareketliliğini, çoğaltılıp yeniden üretilebilirliğini modern gündelik hayatın kaza ve ölüm tehlikesini dramatik bir biçimde artırmasıyla ilişkilendiren Ben Singer, modernliğin erken dönemlerine ait karikatür, poster ve ilanlarda, gazete haberlerinde gündelik yaşamın çarpıcı bir biçimde

ki de daha çok, bu deneyimi tarif ve tanzim etme çabasıyla ilişkilidir. Melodram, bu deneyimi düzene kavuşturma çabasının has biçimlerinden biri olmuştur. Kristen Whissel, "Regulating Mobility: Technology, Mobility, and Feature-Length Narrativity in *Traffic in Souls*", *Camera Obscura*, sayı 17 (49), 2002, s. 2-30.

6. Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven: Yale University Press, 1976.

7. Modern bir-arada-yaşama formu olan ulus ile, ona ruh veren melodram arasındaki yakın ilişki dikkate değerdir. Peter Brooks klasik melodram modelinin temellerini, Fransız devrimi sonrasında Fransız tiyatrosunda bulur. Kodları ve motifleriyle melodram yapısı, Fransa'dan, İngiltere, Amerika ve başka yerlere, tiyatrodan, edebiyat ve sinemaya taşınmıştır. Klasik melodramın yaratıcısı olarak kabul edilen ve 1800'den 1820'lerin ortalarına kadar etkisini sürdüren Guilbert de Pixerecourt, halkın erdemlerini yücelten, devrimin insanları vatanseverlik ve askeri kahramanlıkla eğiten didaktik amacını paylaşan, mahkemelerde kötünün cezalandırıldığı ve ilahi adaletin yerini bulduğu melodramlar üretmiştir. Melodram, bu dönem için devrimin ahlaksal gücüdür. Daniel Gerould, "Melodrama and Revolution", *Melodrama: Stage, Picture, Screen*, s. 185; Ben Singer, *a.g.y.*, s. 131-2. David Grimsted'e göre melodramın sadece bir tür olarak değil, bir muhayyile biçimi olarak ele alınması, melodramla siyaset arasındaki ilişkinin kurulmasını da mümkün kılmıştır. ABD'de 19. yüzyılın ortalarında yazılmış "eşkiya vakayınameleri"nde (*vigilante chronicles*) anlatılan hikâyelerin retorikleri, "melodramatik siyasetin" ipuçlarını taşır. Melodramın, gündelik siyasetle olan ilişkisini anlamaya imkân veren bu hikâyelerde kahramanlar, ahlaki düzeni tehdit eden kötücül güçlerle savaşırlar; vurgu her zaman, ahlaksızı öldürme coşkusuyla kahramanın erdeminin ispatlanmasında, toplumun temizlenmesinde, kısaca bizden olanın haklılığının hazzında, tazmin ve hınc talebindedir. Bu melodramatik retorikte

değişiminin ürettiği popüler korkuları ve heyecanları seslendiren melodramatik bir muhayyilenin izlerini saptamaktadır.⁸ *Pathos* (güçlü bir acıma ve merhamet duygusunun sergilenmesi), ahlaki ikili karşıtlıklar, aşırı yüklü ve abartılmış duygular, belirli nesnelere, seslere, şeylere yüklenen anlam fazlalıkları, anlatının tam ifadeyi, tatmini ve çözümünü bloke ederek bastırdığı psişik enerjilerin soy, aile, miras gibi belirli unsurlarda birikmesinden türeyen aşırılıklar ve nihayet arzu-yasa gerilimi, melodramın özellikleri olarak sayılabilir. Ama buna rağmen, Ben Singer'ın da ifade ettiği üzere, melodramın soykütüğünü çıkarmak pek de işe yaramaz;⁹ melodramı melodram yapan içerik değil biçim, orijinallik değil çoğaltılabilirliktir — onda çoğaltılabilir olan hazdır. Melodramı, gerçeklik yüzeyinde görünmeyen duyguların içine yerleşebildiği bir muhayyile olarak, ya da sınırlarını modern zamanın ve mekânın çizdiği bir mizansen¹⁰ olarak düşünmemizin sebebi tam da bu: melodramatik haz.

çarpmacı olan, bunun derin bir ahlaki çöküş korkusuyla bütün kötülerin imhasına yönelik hâkim siyasi retoriğe oturmasıdır. Bkz. David Grimsted, *a.g.y.* Richard Maltby, ABD'de 1890-1915 yılları arasında ortaya çıkan "İlerlemeci Reform"un melodramatik muhayyilesine odaklanır. Bu baskıcı reform, antisemitizmi ve fahişelik karşıtlığı kampanyalarını içermiştir. Irkçı tonlarıyla fahişelik karşıtlığı kampanyası fahişeliği, yabancı şehir tarafından kirletilen ve çürütülen "kaybedilen taşra" anlatısı içine yerleştirir. Bu senaryonun has figürü baştan çıkarılan saf taşralı kızlardır. Daha da ilginç ise, reformun kaygı unsurlarından birinin bizzat sinema salonları olmasıdır. Sıcak ve karanlık salonlar, toz ve kalabalıkla birlikte hastalıkların bulaşmasına imkân vermektedir. Elbette hastalık, "toplumsal düşman"lardan duyulan rahatsızlığın genel bir metaforu gibidir. 1914'le birlikte ABD'de, "toplumsal düşman" hakkında milyarlarca sayfanın üzerinde araştırma ve ilan yayımlanmıştır. Bütün bu tartışma, melodramatik muhayyilenin, yeni toplumu — "milleti" — bir arada tutan ulusal-popüler biçim haline geldiğini göstermektedir. Richard Maltby, "The Social Evil, The Moral Order and The Melodramatic Imagination", *Melodrama: Stage, Picture, Screen*. Sovyetler Birliği'nin 1917'de başlayıp 1928'de sona eren "devrimci-melodram" serüveni —melodramın formunu koruyup mutlaklarını değiştiren devrimci melodram üretme çabaları— için bkz. Daniel Gerould, *a.g.y.* Çin'in etik sisteminin (Konfüçyanizm) beklentileriyle politik sisteminin (sosyalizm) talepleri arasında sıkışan öznenin temsil tarzı olan politik melodramlarda Çin modernleşmesinin temel açmazlarını kaydeden bir çalışma için bkz. Nick Browne, "Society and Subjectivity: On The Political Economy of Chinese Melodrama", *Melodrama: Stage, Picture, Screen*.

8. Ben Singer, *a.g.y.*, s. 59-99.

9. A.g.y., s. 44.

10. Nick Browne, *a.g.y.*, s. 168.

Yeşilçam söz konusu olduğunda, bu hazzı, terk etmek, geride bırakmak istediğimiz Şarklı hazlardan biri gibi gördük daha çok.¹¹ Oysa Türkiye'de ve her yerde, bizi rasyonelliğe, sekülerliğe, terbiyeye çağıran modern toplumsal iktidarın tekzip ederken başvurmak zorunda kaldığı hazlardı bunlar. Ulusal kimliğe davet, buna verilen cevap olmadan, yani özne dediğimiz şey olmadan, içkin bir başarısızlığa mahkûm değil midir? Keza, modern toplumsal hayatı düzenleyen ve tabiyet talep eden simgesel pratiklerin, tabiyete duyulan arzuyu kurabildikleri, öznenin bu pratiklerde kendini tanımasına, faillik ve özerklik hissiyle donatılmasına imkân verdikleri ölçüde ayakta kalabildiklerini de unutmamalı. Melodramın bir çırpıda bize söylediği sanırın şudur: Toplumsalın sınırları, toplumsal iktidarla mutlak bir özdeşlikle değil mesafeyle, sınırların istisnası olacağımız im-

11. Geride bırakılmak istenen "Doğu"lu aşırılıklar ve törpülenmeye çalışılan "Batı"lı aşırılıklar milli-melodramatik hazzı üreten temel gerilim olmuş gibidir. Hüsamettin Bozok, 1938'de *Yeni Adam*'da hem "Batı" hem de "Doğu" filmlerini eleştirir. Batı'da yaşam koşulları ve makineleşme nedeniyle realist sanat doğamayacaktır; bunun sonucu "sanat eserinde, hayatta eşi olmayan muhayyel tipler vücuda getirmek, sanat sanat içindir gayesini gütmek, exotisme koşmak"tır. Öte yandan Mısır filmi *Aşkın Gözyaşları* da "insana hayat sevgisi yerine ölüm aşkı aşılayan", "aktif değil geriye çekici, bedbin edici ve intihar arzularını kamçılayan" bir filmidir. Bu filmin hasta romantizminin, ilerleme isteğiyle kıvranan bir memleket-te yerinin olmaması gerektiğini ifade ederek, Mısır filmlerine ilginin sebebini de Şark'a bağlılık bulur Bozok. Bu filmlere "hususî hayatında bir Şarklı gibi yaşadığı halde dışarıda kendini inkılâpçı gibi gösteren sahtekârlar", "hiçbir sanat kültürü verilmemiş şehirli aşağı tabaka" ilgi göstermektedir. Aktaran Nilgün Abisel, "1928-1938 Dönemi Türkiye'sinde Sinema Üzerine Düşünceler", *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: İmge, 1994, s. 39. Sonraki yıllarda da tekrar tekrar karşınıza çıkacak temel bir düşünce kalıbıdır bu. "Batı hayranlığı" denilen kamusal suçlama, bireyin toplumuyla yaşadığı krizi örtbas etmenin bir yolu olduğu kadar, ulus olmanın, modern toplum olmanın ve elbette kapitalizmin, kısaca kendi toplumumuza ait içkin dengesizliklerin ve çatışmaların dışsallaştırılmasına da imkân vermektedir. Başlı başına bir ulusal haz kaynağı olan bu fantazi, ikinci bir fantaziye de beraberinde getirecektir. Şark gerici, geriye çekicidir, Batılı olmak isteyen topluma yapışan bir hortlaktır. Batı hayranlığı gibi "Şark'a bağlılık" da kamusal suçlamanın, özdeşleşme başarısızlıklarını gizlemenin temel ifadeleri olmuştur. Şark'ı ve Garp'ı kendimizle ilgili yokluk, boşluk ya da eksiklik hissinin nesnesi kılan, yokluğu ikame eden aşk ve nefret nesneleri haline getiren bu fantaziler, kendimizle ilgili düşünce ve hayallerin sınırını çizdiği ölçüde bizi Türklüğe bağlamıştır. Türk olmanın huzursuzluklarını hazza dönüştüren, Batı hayranlığında ya da Şark'a bağlılıkta cisimleşen suçluluk duygumuz olmuştur sanki.

kânsız- yer ya da şey için döktüğümüz gözyaşlarıyla, çektiğimiz ısırapla, bu istisnaya dair ima ve jestten aldığımız mutlulukla, kısacası bedensel hazla süreklilik kazanır.

Haz ile modern toplumsal düzen arasındaki bu ilişkiyi, imgenin modern toplumlardaki radikal konumundan yola çıkarak tartışan Edgar Morin, insanın imgesel ihtiyaçlarından bütünüyle arındığı rasyonel bir özelliğin imkânsızlığını, büyü ve kader inancından rasyonel özelliğe doğru sürekli ilerleyen bir hareket olmadığını görmüştü. Modern yaşam imgesel ihtiyaçların bir dizi toplumsal meseleye nüfuzunu yok etmeye çalıştıkça görsel olanın sınırına, görselleştirilemez olana toslamıştır. Bu yüzden imge ifade edilemez, temsil edilemez olanın (cinsellik, ölüm, hadım edilme korkusu) toplumsal gerçeklik düzeninde açtığı boşluğa yerleşmektedir her defasında. Dahası, toplumsal mitler ve imgeler, modern siyasi inançlarda, özel ve kamusal hayatta, insanın rasyonelleştirilemeyen yönlerini gıcıklayarak hayatını sürdürmektedir. Sinemada, bütünüyle seküler bir varoluşa içkin olan başarısızlığı keşfeden Edgar Morin, insanın bu yarı-imgeselliğini tanımamızı, kabullenmemizi önerecektir; mit-siz, imgeselsiz bir yaşam talebi yerine, insanın bu trajedisini, yeryüzünde tam bir mutluluğa erişemeyeceği anlamına gelen imgesel ihtiyaçlarını kabullenmek gerekir.¹² Daha önceleri Freud, uygarlığımızın reforme etmeyi başaramayacağı bazı şeylere kendimizi alıştırmamız gerektiği fikriyle, uygarlığın bünyevi huzursuzluğu olarak ya da insana ebediyet duyumu veren, sınırsız, uçsuz bucaksız okyanussal duygu olarak bahsetmişti bu imgesel ihtiyaçtan.¹³ Soru basit-

12. Lorraine Mortimer, "We are the Dance: Cinema, Death and the Imaginary in the Thought of Edgar Morin", *Thesis Eleven*, sayı 64, 2001, s. 77-95; Alfonso Montuori, "Edgar Morin: A Partial Introduction", *World Futures: The Journal of General Evolution*, sayı 60 (5/6), 2004, s. 457-62; Yi-Zhuang Chen, "Edgar Morin's Paradigm of Complexity and Gödel's Incompleteness Theorem", *World Futures: The Journal of General Evolution*, sayı 60 (5/6), 2004, s. 421-31.

13. Sigmund Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, çev. Haluk Barışcan, İstanbul: Metis, 1999, s. 25-6. Freud'a göre ne sanat insanın gerçek sefaletini unutturacak kadar güçlüdür, ne de sevgi, çalışma hayatı, insan ilişkileri kaderin oklarına karşı delinmez kalkanlar olabilmektedir; hele ki acının kaynağı insanın kendi bedeniyse. A.g.y., s. 40-1. Herkese kendi acısından korunma ve mutlu olma yolunu dayatan, bunun bedeli olarak da ruhsal bir çocuksuluğu zorla sabitleştiren, böylelikle

çe şudur: İnsan bedeninin sonluluğu, bu sonluluktan türeyen kırılganlığımız ve acımız karşısında kaçınılmaz olana boyun eğmek dışında yapılacak bir şey yoktur; ama söz konusu olan toplumsal düzenlemeler olduğunda, yani kendi yaratımımız olan bir arada yaşama biçimleri olduğunda, bunların bize acı yerine koruma ve saadet sunduğuna nasıl inanıyoruz? Freud bu soruyu, bireyin bir iç merci tarafından gözetlenmesi demek olan süperegö ile, vicdanın çocuğu, ilkel aşamasının birlikte var olmasıyla açıklamıştı. İnsan ne kadar çok yadsırsa ve itaat ederse süperegö da o kadar çok katılaşımda, süperegönün şüpheciliğı, vicdanın sertliğı, ben'in cezalandırılma arzusu itaat ettikçe artmaktadır.¹⁴ İnsanın ve uygarlığın huzursuzluğu, acıyı azaltma kaynaklarının sunduğı şefkat, mutluluk ve güvenin bünyevi başarısızlığı demekse şayet, boyun eğmeye rıza gösterdiğimiz toplumsal düzen, bu başarısızlığı perdeleyebildiğı, bireyin huzursuz, yıkıcı enerjisini kendi temeli kılabilindiğı ölçüde işleyecektir. Tuhaf bir sonuca işaret eder bu: Bizi bir topluluğı bağlayan tek başına düzen ve mutluluk arzumuz değıl, bunun imkânsızlığından türeyen saldırgan enerji, sıkıntı ve huzursuzluktur. Uluslar bu huzursuzluğu ulusun ortak hayali, bütünlük fantazisi içine hapsettiler. Ulusal hayaller, tamlik, bütünlük, ebediyet imkânını, okyanussal duyguyu kendine bağlayabildiğı ölçüde toplumsal hazzı da akıttı ve manipüle etti.

Buradaki döngüsel ilişki ihmal etmeye gelmez. Haz aldıkça suçluluk duyduk, suçluluk duydukça ulusal taleplere daha fazla boyun eğdik, boyun eğdikçe daha fazla haz aldık. Ruhsal çocuksuluğı kendine bağlayan ve sabitleyen duygusal ekonomi, bireyin ıstırabını, huzursuz ve yıkıcı enerjisini, toplumsal bütünlük hayalinin içinde tutabildiğı ölçüde süreklilik gösterdi.¹⁵

insanları bireysel nevrozlardan kurtaran kitlesel nevrozlar, yani dinler bile vaadini yerine getiremez: "Söylemiş olduğumuz gibi, insanları mutluluğı götürebilecek pek çok yol vardır, ama insanı mutluluğı götüreceğı kesin olan hiçbir yol yoktur. Din bile vaadini yerine getiremez. Mümin 'takdir-i ilahi'den bahsetmek zorunda kaldığında, acı karşısında kendisine son avuntu olanağı ve haz kaynağı olarak yalnızca koşulsuz boyun eğmenin kalmış olduğunu itiraf etmiş olur. Eğer bunu kabullenmeye hazır olmuş olsaydı, dolambaçlı yollara girmesi zaten gerekmecekti." A.g.y., s. 44.

Melodramatik muhayyile, topluluğu bir arada tutan bu erotik bağı, toplumun huzursuzluklarının açtığı uçurumları dolduran nesnelere yönelik aşırı, hayli radikal duygusal yatırımı görünür kılıyor. Acıyı mutluluğa, suçluluk duygusunu hazza dönüştüren şey —ki toplumsalın sınırlarında sevginin, şefkatin, iyilik ve mutluluğun keşfedilmesi de diyebiliriz buna— modern insanın anlamını ve mantığını kontrol edemediği, onu iktidarsız bırakan "toplum" dediğimiz bulanık ağın bir parçası olmasının yarattığı huzursuzluğa, olmak-görünmek ayrımının ürettiği tedirginliğe, nihayet, insanın ait olmaya zorlandığı toplumla yaşadığı krize bir cevabın bulunmasıdır. İnsanın, ötekilerle, toplumla ilişkisinde ortaya çıkan şu kadim soruya verilen cevap saadetimizin kaynağı olurur: "Toplum benden ne istiyor?"

Bizi hafıza, işaret, iz, mit ve model peşinde koşturan bu huzursuz edici sorunun şiddetiyle, geleneksel otoritelerin ve hürmet biçimlerinin düşkünleşmesinden duyduğumuz endişe arasında bir bağ var. Modernliğin ısıltılı merkezine doğru harekete geçen arzu, geleneksel yapıların koruduğu mutlak ve masum anlamı koşulsuzca benimsemeyi de imkânsızlaştırır. "Ne istiyorum?" sorusu kadar güçlü bir başka soru daha iştirir: "Öteki ne istiyor?" Bir zamanlar safça benimsediğimiz masum anlam, ikinci, üçüncü anlamlar tarafından yarılacak, merkezsizleştirilecek ve elbette soysuzlaştırılacaktır. Arzu, ötekinin ne istediği sorusunu sürekli harekete geçiren gediği, geleneksel anlam dünyasının ortasında geri dönüşsüz bir biçimde açmıştır. Modernliğin, dini kader anlayışının ve patriarkal geleneğin duranlığını, kesinliğini ve elbette basitliğini aşındıran bu "aşkın evsizliği" düşünüldüğünde, organik cemaatin yaşamı düzenleyen ve ona anlam veren toplumsal mitlerinin ve psikolojik dayanaklarının kay-

14. A.g.y., 80-3.

15. Freud'un sözleriyle, "... uygarlık, insanların birbirine sıkı sıkıya bağlı bir kitle halinde bir araya gelmesine yol açan içsel, erotik bir itkiye boyun eğdiği için hedefine ancak suçluluk duygusunun sürekli artırılması yoluyla ulaşabilir. Babayla ilişki içinde başlayan şey, kitleyle ilişki içinde tamamlanır. Eğer uygarlık aileden insanlığa uzanan zorunlu gelişim süreci ise, çiftdeğerliliğin yol açtığı doğuştan çatışma, sevgi ve ölüm çabası arasındaki ebedi kavganın bir sonucu olarak suçluluk duygusuyla çözülmez bir bağ içindedir." A.g.y., s. 87.

bının bir semptomu gibidir melodram.¹⁶ Kutsal olanın dünyevileştiği, ahlak ve hakikate dair geleneksel yargıların da ancak yaşam tarzına dönüşerek kendilerine yer buldukları, dolayısıyla da şimdinin, bugünün ve siyasal olanın içine taşındıkları bir momente doğan melodramatik muhayyile, modern toplumun, masum, büyülu ve mutlak anlamı kaybettiğini hem kabul hem inkâr eder. Melodramın modernliğe verdiği cevabın paradoksal olduğunu söylemeye bile gerek yok. Melodram, kendini başlatan kayıp ve eksiklik duygusunu gidermenin, ıstırabı dindirmenin yollarını arar; sürekli yer değiştirdiğimiz bu yol boyunca, ıstırabı dindirecek imgenin, hayalin peşindeyizdir. Kapitalizmin zalim ve belirsiz maddi yaşamı karşısında kendi kaderiyle baş başa, kudretsiz ve yalnız kalmıştır insan. Melodram burada başlar. Melodramın en bilinen klişeleri olan parasızlıktan ölen ebeveynler ve yoksul, kimsesiz çocuklar, bu kudretsizliğin ve yalnızlığın, hızlı teknolojik/toplumsal değişimle nitelenen modern toplumun bilinçdışı korkularının burada ve başka yerlerde karşımıza çıkan büyüleyici imgeleridir.¹⁷ Ama melodram, kozmik, ahlaki bir gücün, her şeyi gören bir gözün bir yerlerde olduğu inancıyla da devam eder. Bilgi ve inanç arasındaki bu yarılma, melodramatik hazzın ta kendisidir.

Şöyle de söylenebilir: Melodram, ahlaki düzenin geleneksel biçimlerinin toplumu bir arada tutma işini yerine getiremediği tekinsiz yeni dünyanın harekete geçirdiği kaygı ile başlar; zalimin zafiriyle dile getirilen bu kaygının, erdemli ve faziletli olanın en sonunda kazandığı zaferle giderilmesiyle de sona erer. Erdemi yüceltirken suçluluk duygusunu kendi temeli kılan o nihai şiirsel adaletiy-le melodram, modern insanın tek sahici duygusuna —kaygıya— karşı, atılamayan çığlıkta, çıkarılamayan seste, ne istediği bir türlü bilinmeyen bakışta, boğazda düğümlenen yutkunuşta, sevilen yüzün yokluğunda ancak ifade bulabilen iktidarsızlık, yetersizlik ve yokluk hissini tazmin edecek bir inanç, anlam dünyasında açılmış dramatik boşluğu ikame edecek bir nesne teklif eder. Kutsallık-sonrası, feodalite-sonrası, inancını yitirmiş bir dünyanın ahlaki belirsizliği ve maddi kırılğanlığı içine düşmüş, kendilerini çaresiz, kim-

16. Ben Singer, *a.g.y.*, s. 134.17. *A.g.y.*, s. 132-3.

sesiz, gariban hisseden insanlarına, şiddetli güvensizlik duygularını ikame edecek bir mana; modern toplumun açık saçık, karmaşık ve heterojen haline düzen kazandıracak bir hikâye verir. Bu hikâye bize, iyi insanları kendi kontrollerinin dışında baskı altına alan güçlerden söz edecektir. İradedışı güçler, modern toplumu bölen etnik, sınıfsal, cinsel farklılıkları bedenselleştirmekle kalmaz, öznenin kendi bölünmüşlüğüne de, kontrol edemediği duyguları, bilinçdışı korku ve hazları da bedenselleştirir. Bu nedenle melodramda, şehir hayatının deneyimleri yankılanır yankılanmasına ama bütün bunlara içe, eve, mahremiyete, yeraltına birikmiş duygusal yatırımın sis perdesi çökmüştür sanki. Toplumsal iktidarın bu ikinci yaşamı — yani içteki, evdeki, mahremiyetteki, duygular alanındaki hareketi— kurmaktadır melodramın sahnesini.

Modern hayatın gerçeklik düzeninin gerisinde şiddet ve irrasyonellikle beklenmedik bir biçimde patlamaya hazır duran huzursuzluklar, seslerde, yüzlerde, bedenlerde ve nesnelerde birikmektedir; gündelik algının geometrik düzeni, yakın çekim ya da zoom'la, duyguların nüfuz ettiği aşırılıklarla bozulur. Ben Singer'ın melodramların alt-metninin kapitalist modernlik olduğunu ifade etmesinin nedeni de budur. Herhangi bir şeye eklenen fazlalık ya da aşırılık inancı, fetişizmi bütün şiddetiyle harekete geçirir. Aşırılığıyla nesne, farklılık melodramını başlatmıştır. Kadını erkekten, zengini yoksuldan, Türk'ü Batı'dan ve Doğu'dan, ben'i ötekinden ayıran; ben'i iktidarsız bırakmış olan ötekini ele geçirmemi, ötekinde benden çalınmış hazı bulacağımı seslendiren şey nesnenin bu aşırılığıdır. Mad-di nesnelerin çekim gücü altında ezilen kahramanlardan gizli şanslı bir sürprizi taşıyabilecek nesnelere (evraklar, kimlikler, miras, define, piyango); baba figürünün kudretsizliğinde, felç olmasında ya da ölümünde ifade bulabilen geleneksel, patriarkal otorite kaybından sınıf çatışmasının cinsel sömürü ve tecavüzle temsiline ve elden ele dolaşan, kaybedilen ya da kazanılan fetiş nesnelere¹⁸ kadar uzanan bir alanda melodram, masum, kutsal, mutlak anlamın kaybolması demek olan modernliğin, bu kaybı nesnelerle, imgelerle ikame ederek inkâr eden duygusal coğrafyasıdır.

18. Ben Singer, *a.g.y.*, s. 144-5; Simon Shepherd, *a.g.y.*, s. 35.

Modernliğin temel huzursuzluklarını, yetimliğin, yoksulluğun, kimsesizliğin, geleneğin kucağından yoksun kalmışlığın ya da bir başına modern toplumun bulanık ağı içine hareketsiz, dilsiz, yapayalnız bırakılmışlığın acısını erdeme, vicdana, adalet ve iyilik arzusuna dönüştüren melodram, modern toplumsal iktidarla kucaklaşabilmemiz için gerekli hayali verir bize. Ulusu bir arada tutan bu ruh, bedenlerimizi modern terbiye ve ehlileştirme biçimlerine tabi kılar-ken, değiş tokuş edilemez ve biricik olanın boş yerini de ulusal değerlerle doldurur. Toplumsal iktidarın bizim bedenimizde konuşuyor oluşu ya da bizim konuşabilmek için onun sesini ödünç almaya muhtaçlığımız, ulusun öznesi olmakta bulduğumuz faillik hissine bırakır yerini. Toplumun kendi kendisine anlattığı bu hikâyeyle, buradaki kolektif gözyaşı ve histeriyle, bizi meftun eden ev fikriyle, ulusa bağlarız. Modern-millî terbiyeyle bedenler, toplumsal iktidarla duygular uzlaşır. Her türden çatışma ve gerilim, aynı büyük hikâyenin içinde çözüme ve bütünlüğe kavuşacaktır. Sadece Batı'nın kıyısında kalmış, yoksul, kimsesiz ve yalnız bir ülke olmanın acısı değil, bu yoksul ülkenin kendi içindeki yoksulların acısı da büyük hikâyenin bütünlük vaadiyle melodramatik hazzla dönüşür.

III.

Yeşilçam melodramlarını melodramın evrensel hikâyesine açan bu okuma, onu mazlumun iç çekişi yapan yersiz-yurtsuzluk hissini modern kaynaklarını, bu hissini neden aşırılıkla temsil edilebildiğini ve buradaki imgesel ihtiyacın şiddetini tanımamıza imkân veriyor. Dahası, Yeşilçam melodramlarını paradoksal bir şekilde hem sahici hem taklit bulabilmemize bir cevap da gizli bu okumada. Melodramın, kutsal olanın, masum ve mutlak anlamın kaybını telafi ederek, zamanı geri döndürerek ürettiği melodramatik haz, kısa sürede yerini daha da şiddetlenen bir kayıp duygusuna bırakır. Bunun tek sebebi melodramın sadece bir imgeselden, sadece bir ikameden ibaret olması değil. Bir diğer sebep de boşluğu doldurmasını beklediğimiz, sahiciliği uyaran bu nesnenin sıradanlığını, tanı-

dıklığını, başkalarına da ait oluşunu fark edişimizdir. İkame etme, telafi etme ve sahicilik arzusunun gücü, taklidi kaçınılmaz kılmaktadır. Şu da var: Bütün bu çaba, zamanın geri döndürülemezliğinin ve toplumsal maskelerden arınmış saf kimliğe geri dönmenin imkânsızlığının varoluşumuzun üzerine bütün eziciliğiyle çökmesinden çıkmıştır zaten.

Evrensel okuma melodramı, hikâyelerin, filmlerin ve hatıraların iç içe geçtiği, bunların hepsinin izlerinin üst üste yığıldığı bir *palimpsest* haline getiriyor. Ama bu yatay metnin, ulusun kendi içine döndüğü, ulusa özgü olana, maneviyata dönüştüğü bir girdap etkisi de var. Melodramı modernliğin huzursuzluklarına verdiği cevaplarla farklı coğrafyalarda seyahat edebilir kılan, insanın taşrasının, bu en sıradan, en karanlık halinin her yerde birbirine benzerliğidir. Melodramı bir yer değiştirmeler ve taklitler coğrafyası yapabilen de bu olsa gerek. İlginç olan ise melodramın gittiği her yerde kazandığı sahicilik ve bizdenlik rolü. Öyleyse, melodramı insanın taşrasından ulusun taşrasına, taklitten sahiciliğe, sıradanlıktan özgünlüğe geçirgen kılanın ne olduğunu anlamaya ihtiyacımız var.

Yeşilçam melodramlarında bize özgü sahicilik, samimiyet, bütünlük ve şefkat olarak gördüğümüz şey, bütün insani yoksunluklarının giderildiği ulus hayali, ulusun kendi kendine anlattığı ortak hikâyedir. Ulusun fertlerini birbirine bağlayan, kelimenin tam anlamıyla muhayyel bir cemaat yaratan da bu imgelerdir. Ama bu bizimgesine sahip olmanın bedeli kimliğimizin bir çatlakla kurulmasıdır. İmge, yabancılaşmayı hatırlattığı yerde, taklit ve gülünç olana, sıradan ve bayağı olana dönüşecektir. Bütünlüğü bulduğumuz hayal, her zaman zaten çoktan bölünmüş gibidir. Sanırım, Yeşilçam filmlerinin içimizde uyandırdığı yakınlık ve tanıdıklık hissinin, bizi eşiğine bıraktığı ulus fikrinin, ulusun huzursuzluklarıyla birlikte nasıl işlediği, yani bu melodramların bize vaat ettiği toplumsal bütünlüğün, "biz" hayalinin, bizi bölen aşırılıklar, arızalar ve özdeşleşme başarısızlıkları içinden geçerek nasıl kurgulandığı üzerine düşünmeliyiz.

Şunu artık biliyoruz: Doğu-Batı ayrımı, buradaki asimetri, bu asimetriden türeyen fark, modernlik deneyimiyle ilgili duyguları, kendilikle ilgili soruları içine çekmiş; fark, merkezde böbürlenme

ya da kibir, taşrada kendini-küçümseme ya da gurur olarak ortaya çıkmıştır. Bu fark yarasanın, tıpkı edebiyatta ve sanatta olduğu gibi sinemada da sebep olduğu hayali işbölümü, merkezin dışında sinema yapanları çoğu zaman kendilerini temsil etme sorununa hapsedmiş, buralardaki kültür ve eleştirinin dilini de "ne'miz eksik" sorusuyla sınırlamıştır. O halde Batı'nın sürekli tedirginlik üreten hayali bakışının üzerimizde oluşunu, merkez için ne ifade ettiğimiz, merkezin bizden ne istediği gibi soruları, bu hayali bakıştan beklediğimiz onayı, ve elbette bu onaya muhtaçlığımızı fark etmenin ıstırabını, kısacası bize çoktandır bakılmakta oluşunun üzerimizde yarattığı iktidarsızlık hissini hesaba katmadan bakmak mümkün değildir Yeşilçam melodramlarının "biz" hayaline.

Modernlik deneyimini Batılılaşma deneyimi olarak da yaşamamızın bizi içine sürüklediği iç-dış, yerli-yabancı karşıtlıkları Roy Armes ve Keyan Malmus'un Arap ve Afrika sineması, Ana Lopez'in Latin Amerika, Jyotika Virdi'nin Hindistan sineması hakkında yazdıklarında da karşımızdadır.¹⁹ Sinema, merkezin uzak ışıklarını, ötekilerin, başkalarının imgelerini buraya getirirken, başkası olma arzusunu da harekete geçirerek yerliliği ve kendiliği başlı başına bir problem, bir ıstırap kaynağına dönüştürür. Sinema yerli kimlikle özdeşleşme arzusunun ama aynı zamanda modernliğin de taşıyıcısıdır. Modern olmanın öğrenildiği yer olduğu kadar, modernlik deneyiminin benlik düzeyinde ürettiği endişelerin de müzakere alanıdır. Merkezden uzakta sinema, başkası olmayı arzulamanın, başka imgelere kapılmanın yabancılaştırıcı etkisini evcilleştiren, ulusu hayal eden, ulusal özgüveni besleyen ulusal-ruhsal bir aygıt dönüşmüştür. Modernlik deneyimini paylaşmaya davet ederken ulusal-popüler bir kendiliğin inşasına imkân veren fantaziler üretmiş, *modern* ama —daha kalıcı ve katı bir biçimde— *farklı* bir kendiliğin mümkün olduğu inancını ayakta tutacak sınırlar ve bariyerler çiz-

19. Roy Armes ve Keyan Malmus, *Arab and African Filmmaking*, Londra: Zed, 1991, s. 156-65; Ana M. Lopez, "Early Cinema and Modernity in Latin America", *Cinema Journal*, sayı 40 (1), 2000, s. 53; Jyotika Virdi, *The Cinematic Imagination: Indian Popular Film as Social History*, Rutgers University Press, 2003, s. 33-42.

miştir.²⁰ Şayet bir biriciklik arıyorsak bu, sahici-bize ulaşmanın önündeki engeller gibi gördüğümüz, düpedüz modernliği merkezden uzakta yaşamının ürettiği narsisistik yaralar, çatışma ve bölünmelerdir.

Melodramın işaret, iz, hafıza, model peşindeki kahramanları bu coğrafyada daha en baştan Batılılaşmanın yol açtığı anlatısal yer değiştirmeye hayata başlamışlardır. Bu yüzden Doğu-Batı karşıtlığı mitin, hafızanın ve unutuşun, arama ve keşfin, kendimizle, ulusal-biz ile ilgili hikâyelerin ve mecazların başlangıcına yerleşmiştir. Sinema anlatılarının rezervuarını da bu karşıtlık kurar. Doğu-Batı bölünmesini karşıtlığa dönüştüren, bölünmeyi anlama kavuşturan bu hikâye ve mecazlar, modern toplumun ya da modern özelliğin kökensel problemlerini de Doğu ya da Batı kılığında karşımıza çıkarmış; ruhumuzun en büyük işkencesi olarak gördüğümüz bu çatışma, bize başkalarına hiç benzemeyen bir ruhumuz olduğu inancını da vermiş gibidir. Öyle ki ulusal kimlik düzeyinde gecikmişlik ve eksiklik endişesi, başka türden imkânsızlıkları kendi içine çekerek yol almaktadır. Modernliğe içkin "geç kalmışlık" ve "kayıp" duygusu, imkânsız tamlik durumu, Batı'nın yol açtığı "geç kalmışlık" ve "kayıp" duygusuyla mütemadiyen yer değiştirir.

20. Bu kurucu özellik, "sinemasal muhayyile" (*cinematic imagiNation*) ya da "sinemasal ulusallık" (*cinematic nationness*) kavramlarıyla karşılanmaktadır. Jyotika Virdi, *a.g.y.*; Ana M. Lopez, *a.g.y.*, s. 61. Ulusal-popüler muhayyile kavramı, ulus-devletin sınırları içine sıkıştırılmış, bütünüyle biçimlenmiş, sabitlenmiş bir kimliğe, sonlu, sınırlı, sıkıca birbirini tutan, uyum ve ahenk içindeki bir topluluğa odaklanan "ulusal sinema" kavrayışından ulusun kurucu açıklıklarına, huzursuzluklarına bağımlılığıyla farklılaşır. Daha da önemlisi, ulusal kimliğin kendinde, sahici şeyinin yansıdığı bir sinema kavrayışının yerini, ulusu var eden ortak hayal olarak sinema kavrayışı almıştır. Ulusal sinema kavrayışının bu ekseninde tartışıldığı ve problemlerin ortaya konduğu metinler için bkz. Ian Atkin, "Current Problems in The Study of European Cinema and The Role of Questions on Cultural Identity", *European Identity in Cinema*, Wendy Everett (haz.), GB: Intellect Books, 1996; Toby Miller, "Screening The Nation: Rethinking Options", *Cinema Journal*, sayı 38 (4), 1999, s. 93-7; Andrew Higson, "The Limiting Imagination of National Cinema", *Cinema and Nation*, Mette Hjoret ve Scott MacKenzie (haz.), Londra: Routledge, 2000; Anthony Smith, "Images of The Nation: Cinema, Art and National Identity", *Cinema and Nation*, Mette Hjoret ve Scott MacKenzie (haz.), Londra: Routledge, 2000.

Modernlikle birlikte ortaya çıkan toplumsal ve öznel çatışmalar, Doğu-Batı bölünmesine, bu kurucu çatışmaya çarptığı yerde sanki kurgusal bir katmerlenmeye yol açmaktadır. Bir yandan konuşmayı başlatan bu şiddetli çarpışmadır, diğer yandan ise çarpışma arzuyu, huzursuzluğu, öfkeyi ya da hayal kırıklığını dile getiren bir dizi karışıklık (yerli-yabancı, iç-dış, model-kopya, özgün-taklit, taşralı-züppe) içinde yol alarak izini kaybettirmektedir. Aslında tıpkı cinsel fark gibi, tıpkı sınıf çatışması gibi Doğu-Batı bölünmesi de nihai olarak temsil edilemez olan değil midir? Kadın, Yoksul ve Doğu modern toplumun kendisi hakkında bilmeyi reddettiği şeyler, mazi kabrinden hortlayan duygular, toplumun onda kendisini gördüğü bütünlük imgesindeki lekeler değil midir? Onlar hakkındaki temsil ve fantazi kalabalığının, sinemanın aynasında sıkça görünür olmalarının nedeni de budur. Yeşilçam'ın aynası da bu lekeleri silmekle çokça uğraştı.

Hikâyenin ve imgelerin taşra-merkez arasındaki gelgit içinde oluşması, bu kurgusal hatta ortaya çıkması bu yüzden dikkate değerdir. Ulusun, toplumun kendi içindeki gerilimler, bu gerilime taşınmış gibidir sanki. Merkezdeki erkek, eril-göz, sınıf farklılığını, cinsel farkı kendi içine çeken Batılı merkezin hayali gözüdür. Melodramatik haz da, merkezin gözünde kendini aşağı görme, hor görülme, beğenilmeme korkusuyla merkezin gözüne girme arzusu arasındaki gerilimde ortaya çıkar. Kadın kahramanların merkezin gözünde aşağı, bayağı görüldükleri sahnelerin ısrarla tekrar etmesinin ve elbette yine bu kadın kahramanların sıradanlıklarının gizlediği yüce değerlerin merkezin eril-gözü tarafından fark edildiği sahnelerin ısrarla karşımıza çıkmasının sebebi de bu olmalı. Merkezin taşradan tam olarak kaçamadığı, taşranınsa merkezi tam olarak yakalayamadığı bir arzu oyunu inşa etmiştir Yeşilçam.

Sokak Kızı'nda resim yapan, trompet çalan, bütün vaktini Batılı zevklerle geçiren ama zengin muhitinden hoşlanmayan Nihat, bir araba kazasıyla tanıştığı yoksul köfteci Sabri'nin mahallesine kılık değiştirerek yerleşir; bu yeni hayatında seyyar satıcılık yapar, futbol oynar, kahveye, meyhaneye gider ve mahallede yaşayan tavuk hırsız Fıstık'a âşık olur. Taşralı, kaba saba Fıstık, Nihat'a yaklaştıkça güzelleşecek, Nihat'sa taşranın yoksul ve yoksun dünyasında ger-

çek aşkı ve dostluğu bulacaktır. Aşk dolayımıyla bütünlüğe kavuşmayı vaat eden bu yer ve kılık değiştirmelerin toplumsal bütünlüğe bağlandığını da ihmal etmeyelim. Nihat, filmin sonunda, babasının mahallelinin evlerini yıktırmasına da engel olacaktır.²¹ *Aşk Yarışı'*nda milli/modern terbiyenin temsilcisi öğretmen Zeynep, İstanbul'da yoksul bir mahalleye gelip mahalleliyi terbiye eder etmesine ama onu kazanmak için birbirleriyle kıyasıya rekabet eden okumuş yazmış mimar Nihat'la futbolcu Fikret arasındaki tercihi de Fikret'ten yana olur.²² *Buruk Acı'da*, şehir ışıklarına doğru hareket eden arzu, yasa içinde sürekli yer değiştirerek yasayla kucaklaşır. Film, valiliğin emriyle İstanbul'dan gelen misafirlere ev sahipliği yapan gençlerin folklor gösterileriyle başlar. Dışarıdan gelenlere kendi şehirlerinin güzelliğini misafirperverlikle tanıtan, milli duygularla terbiye edilmiş milli bedenlerin gösterisi, duygusal etki uyandıracak yakın çekimlerle uzun süre sahnelenir. Bu filmlerin ulusun taşralılığına, Batı'nın kıyısında kalmışlığına bir cevap vermeye çalıştığını, hayali Batılı gözün kimliğin kurucu unsuru olduğunu gösteren iyi bir örnektir bu sahne. Bizi bu halimizle, vitrine çıkan halimizle görmesini istediğimiz bakış, merkezin bakışıdır her zaman. Taşra, ancak bu bakıştan böylesine güzel görünebilmektedir. Ulusun kendi taşrasıyla imgesel ilişkisinde devreye merkezin gözleri girmiştir. Ulusal öznenin bu sahnesinde, kendi Doğululuğumuzdan, taşralılığımızdan, kıyıda kalmışlığımızdan kaçma, Batılı olma macerası temsil edilirken, arzu da her zaman toplumsalın sınır ve bariyerleri içinde, yasa-

21. Konumuz açısından ilginç bir de ayrıntısı var bu filmin: Nihat'ın resim yaptığını öğrenen mahallenin erkekleri ondan "milli" bir resim yapmasını isterler; lakin resmin içeriği konusunda bir türlü uzlaşamaz. En sonunda mahallenin futbol takımının resmi yapılır. Yeşilçam'ın ulusal kimliğe muhtaç olduğu hayali verdiğinin, milliliğin boş çerçevesini dolduran özneleri bizatihi ürettiğinin iyi bir örneğidir bu sahne.

22. Filmde, okul müdürü de dahil bütün mahalleli futbol tutkunudur. Kadınlar, yaşlılar, çocuklar, genç kızlar radyodan pürdikkat maç yayını dinlerler. Mahalleye okuma derneği açan idealist öğretmeni kazanabilmek için futbolcu Fikret mahallede top oynayan çocukların kitap okumaları için elinden geleni yapar. Filmde, takımındaki bütün futbolcuları derneğe üye yapan Fikret'in okuma tutkusuna kapıldığını gösteren sahneler de yer alır. Bir sahnede bütün futbolcuların elinde (*Kırmızı ve Siyah, Suç ve Ceza* gibi) kitaplar vardır.

nın içinde yer değiştirir. Bizi kuran, merkezin gözünde görünür ve seçilir olma arzumuz ama aynı zamanda bu gözün karşısında hissettiğimiz eksiklik, yetersizlik hissi ve utançtır.²³ Modernliğimizin bu duygusal coğrafyası, "biz" duygusunu üretenin merkezin bakışına bağımlılığımız olduğunu söyler açıkça.

Buruk Acı, tıpkı ulusal kimliğimiz gibi, kelimenin tam anlamıyla bir yer değiştirme, bütün kıyafetler içinde aynı anda görünebilmeyi arzulama metnidir. Bu yüzden folklor gösterisi yerini, Ülker Temizer'in İstanbullu doktor Haldun'la dansına, onun iltifatlarıyla yaşadığı baş dönmesine bırakacaktır. Evden İstanbul'a kaçma arzusu böyle sahnelenir. Peşi sıra bir yer değiştirmeye daha tanık oluruz. Ülker, kaçmak için babasının onayını alır (Baba: "Hiçbir şey söyleme, her şeyi biliyorum. Yapmayı tasarladığın şeyleri günlerdir gözlerinde okuyordum. Tanrı yardımcın olsun. İstanbul çok büyük bir yerdir. Her köşesinde karşına binbir kötülük çıkacak. Ama buna rağmen sana güveniyorum. Yolun açık olsun"). Babanın bu hayali sözleri, arzunun yasayla çatışmasını değil, yasa içinde yer değiştirebilmesini sağlayacaktır. Yer değiştirme, taşra ve merkez arasındaki bütünleşmenin imkânsızlığını mümkünce çevirmenin bir yolu gibidir. Yeşilçam melodramlarının taşralı gururunu, merhamet, vicdan ve sevgisini yoz-züppenin bakışından anlatabilmelerinin, bu bakışla özdeşleşerek taşranın sahiciliğini var edebilmelerinin sebebi de burada bana kalırsa. Tıp fakültesine kaydolan Ülker'in âşık olacağı zengin, züppe İlhan'la tanıştığı sahnede de tam bu bakış devrededir. Dans, müzik, yüksek ses, bağrış çağrış, cinsellik, bütün aşırılıklarıyla yoz, züppe gençler sahneyi doldurur. Kör kemancı Mahmut'u aşağılayıp hor görür tartaklarlar. Ülker engel olmaya çalışır; Mahmut, "Alçaklar, vicdansızlar, merhametsiz köpekler," diye bağırırken merdivenlerden düşüp yere yuvarlanır ve burnundan kan akmaya başlar. Bütün bu aşırılık ve şiddetten bize kalan kuşkusuz vicdan, merhamet, iyilik ve saflıktır; ama bu duygular her defasında taşralı olmak-

23. Öyle ki *Aşk Mabudesi*'nde Ekrem'in bakışına sunulan Leyla'nın yoksul evinde piyano ve Batılı resim geleneğine ait bir tablo vardır. Leyla "sokak kızı"dır ama müzik öğretmeni bir babayla resim öğretmeni bir annenin kızıdır. Yer değiştirme, ulusun geleceğiyle geçmiş arasında olmuştur bu defa.

tan duyulan utanç, hor görülme ve aşağılanma korkusundan üretilmekte, yani vicdanın temeline aşağılanmanın dehşeti yerleşmektedir. Bu sahnenin peşi sıra, merkezin gözünün bizi seçmesine neden olan faillik ve özerklik hissiyle donatılırız. Doğru — vicdan bizi özne yapmıştır, ama iktidarın sınırlama ve kısıtlamalarıyla kucaklaştırarak. Zengin gençlerden biri olan İlhan, Ülker'in onu "doğru yola getiren, iyilik aşıl原因 gözlerinden" etkilenecektir. Melodramatik hazzın cümlesi İlhan'ın dudaklarından dökülür: "Sen beni arzuların güç elde edilen değerler olduğuna inandırdın!" Taşralıyı vicdan sahibi, gururlu, erdemli ve hakiki görmemizi sağlayan şey merkezin, zenginin, züppenin bakışıdır. Ancak bu bakıştan, taşralılığımız böylesine sahici, böylesine özerk görünebilmektedir.

Ateş Parçası, merkezin, zenginlerin Batılı zevklerle dolu dünyası ile taşralının sevgi dolu dünyası arasındaki karşıtlıkla başlar zaten. Şehrin kenarındaki lunaparkın çadır tiyatrosunda çalışan yoksul ama mutlu bir grup insanla, şehrin zengin mekânlarında rock müzikle dans eden bikinili kızlar, şehrin caddelerinde hızlı araba kullanan erkekler arasında kurulan bir karşıtlıktır bu. Şarkıcılık yapan Azize, parasızlıktan ameliyat olamayan sakat çocuk Mine, niyetçi tonton amca ve palyaçoların yer aldığı çadır tiyatrosu grubu hüznü ve çocuksudur, sevgi, fedakârlık, dayanışma ve dostlukla doludur ama bir o kadar da kısıtlıdır. Şehrin merkezindeki zengin gençler ise enerji, cılgınlık ve cinsel arzuya doludurlar ama sevgiden, maneviyattan yoksundurlar. *Ateş Parçası* da tıpkı *Buruk Acı* gibi arzuya ve kahramanına sürekli yer ve kıyafet değiştirecektir. Azize, oyuncağı ibişle, "Ne dersin, medeniyetin çok mu gerisinde kaldık yoksa?" diye konuşan, namusuna düşkün olandır. Azize, Tarık'ın evinde eti elleriyle yiyen, "moruk", "kaldırım yosması", "salak hizmetçi", "yılışık karı" sözleriyle kaba, küfürlü konuşandır. Azize, Tarık'ın uşağının çabaları sonunda katıldığı özel davette güzelliği ve danslarıyla büyüleyen, halay müziği çaldırıp davetlilere halay bile çektirendir.

Yersiz-yurtsuzluğu, merkezin dışına düşmüşlüğü, kıyıda kalmışlığı ama aynı zamanda seyirlik olmayı mekânsallaştıran çadır tiyatrosu, *Aşk Mabudesi*'nin de başladığı yer. Uzun tırnakları, ısıltılı kostümü ve takıları, egzotik dansıyla cezbedici Leyla, büyüleyici;

gizemli ve tapılacak aşk mabudesi olarak sahnededir. Sönük taşra-
nın karanlığını gidermeye, merkeze akan arzuyu tersine çevirme-
ye, eksikliği ve yetersizliği inkâr etmeye imkân veren bu fetiş nes-
nedir.²⁴ Tıpkı diğer melodramlar gibi *Aşk Mabudesi* de taşrayı eril
merkez için görünür ve seçilir kılan sahici şeyi var etmenin peşinde-
dir. Filmdeki roman yazarı zengin Ekrem de yazacağı roman için
(adını "Aşk Mabudesi" koyacaktır) bu sahiciliğin, gerçek bir sokak
kızıyla tanışmanın peşine düşer. Leyla, tavşan kız kıyafetiyle Şela-
le Saz'da fıstık satarken diğer kızlarla kavgaya tutuşur. Bu kavga sı-
rasında onu gören göz, zengin roman yazarı Ekrem'in gözüdür. İçi
dışı bir olduğu için kıza hayran olan Ekrem'i, romanı için aradığı so-
kak kızını bulduğuna inandıran da bu sahnedir. Leyla, film boyunca
başkalarının yakıştırmasıyla kraliçe sıfatını alan (falcılar kraliçesi,
güzellik kraliçesi, Ekrem'in kraliçesi), merkezi ve herkesi peşinden
koşturan bize ait o nesnedir (Ekrem: "Ancak güzelliğin, insanlığın-
la, sıcak sevginle yücelebilir, sana yetişebilirim"). Kendi sözlerin-
de, kendini Ekrem'le kıyasladığında ise kendini aşağılar (Leyla:
"Benimle alay etmeyin, ben basit bir sokak kıızıyım, siz büyük bir
romancısınız"; "Sokak kıızıyım, serseriyim, kimsesizim diye alay
ediyorsunuz benimle. Edepsizim, dişliyim falan ama zavallıyım as-
lında"; "O koskocaman bir aşk romancısı, binlerce kızın kalbi onun
için çarpıyor. Ya ben kimim? Bir gazinoda fındık fıstık satan basit
bir kız"). *Ateş Parçası*'nın Azize'si de merkezin gözünde hem soyta-
rı olan bir beden hem de aynı gözü güzelliğiyle büyüleyen bir ateş
parçasıdır. Utanç ve aşağılanma, Tarık'ın nişanlısı Selma'nın doğum
gününe davet edilen palyaçonun Azize olmasında karşımıza çıkac-
aktır. Niyetçi tonton amcanın bu duruma engel olma çabasına kar-
şın ("Bunlar bizim seyircimize benzemez. Bunlar yürekten gülmeyi

24. Nilgün Abisel bu filmde Leyla'nın yüzünün fetişleştirilişine dikkat çeker. Hem Ekrem'in sözlerinde ("Aysız geceler kadar siyah saçlar, dünyanın en güzel ağzı, en güzel kara gözlerinde en dişi ve çocuksu bakışlar") hem de imge düzeyin-
de, parçaların bütününe yerine geçirilmesiyle fetişleştirilir. Kimsesizler için Kızı-
lay'ın düzenlediği gecede gecenin en güzelini seçmek üzere gösterilen gizli ka-
mera görüntülerinde yakın çekimle Leyla'nın yüzünün parçalarını görürüz. Nil-
gün Abisel, "Popüler Yerli Filmlerde Kadının Kadına Sunuluşu: 'Aşk Mabudesi'",
Türk Sineması Üzerine Yazılar, s. 177.

bilmezler") Azize, partiye palyaço olarak gider ("Sen benim kadar maskara olamazsın. Soyтары değil miyim ben?"). Alay, kahkaha, tartaklama ve aşağılama dolu davranış ve sözler ("Hadi bakalım maskara güldürsene bizi!") bu sahnede de yer alır.

Taşrayla merkez arasındaki uzlaşma ve mutluluk fantazisi, erteleme ve geciktirme üzerine inşa edilmiştir. Tıpkı *Buruk Acı*'daki Ülker gibi Azize de merkeze bir yaklaşır bir geri döner (Azize: "Sen bir budalasın. Hadi dön çadır tiyatrosuna"). Filmin sonu da sahiciliği ima eden ve uyaran duygusal ekonominin taşra-merkez arasındaki bu gelgit hareketi ve hız-fren dengesi olduğunu açık eder. Azize çalıştığı yeri ve yaptığı işi ne Tarık'a ne de babasına söyleyebilmiştir. Çadır tiyatrosundaki dostları Mine'yi ameliyat ettirmek üzere biriktirdikleri parayı harcayarak kendilerine güzel kıyafetler alırlar ve Azize'nin "eski İspanya sefiri", "eski Aydın valisi" akrabaları olarak Tarık'ın babasının karşısına hayali bir senaryoyla çıkarlar. Her şey tam yoluna girmiş, Azize ve Tarık evlenip Paris, Londra ve Amerika'ya gidecekken, bütün dostlarına hediyeler getiren ve artık hayırsever bir zengine dönüşmüş olan Azize'nin çadır tiyatrosunda çalıştığı son gece hayal yıkılır. Ayla'nın ve Selma'nın planıyla Tarık Azize'yi sahnede dansöz olarak görür. Azize ertesi gün heyecanla zengin hayatına koştuğunda Tarık'ın soğuk ve aşağılayıcı bakışlarıyla karşılaşır. "Ne oldu fakir kızın rüyası bitti mi?" diye soran, kendisinin sosyete değil halk kızı, erkek Azize olduğunu söyleyen Azize bir kez daha çadır tiyatrosuna geri dönecektir. Azize'yi terk ettiği için Tarık'a kızgın olan uşak da "insanca bir yaşam, dostluk ve sevgi" için Azize'nin yanına, çadır tiyatrosuna gitmeye karar verir. Bu defa ibişi onun kucağındadır. Filmin sonunda Azize, palyaço olarak sahnededir; ama mutsuzluğu yüzünden kimseyi güldüremeyecektir. Bütün seyirciler gider, geride bir tek Tarık kalır ve uşağının sözleriyle (bir yer değiştirme daha!) Azize'ye seslenir: "İnsanca yaşamaya, dostluğa, sevgiye ihtiyacım var. Ne olur yardım edin bana!" Palyaço Azize sahneden gider, yerine dostlarının takdimi ve mehter marşı eşliğinde beyaz elbisesiyle güzel Azize gelir. İki sevgili koşarak çadır tiyatrosunu terk ederler. Çok hızlı koşmaları gerekir, çünkü anlatı her an Azize'yi çadır tiyatrosuna geri çekecek bir şey bulabilir! Nitekim bir ses gelir, geride bir şey kalmıştır: ibişi. "İbişi unut-



Kanlarıyla Ödediler, Osman F. Seden, 1955.

tun!" diyerek arkasından bağırarak sakat çocuk Mine'ye Azize'nin son sözleri, "Sende kalsın, hastanede sana arkadaşlık eder," olur. Kıyıda kalmışlara anlatıdan artakalan tek şey, yoksulluğu, taşralılığı, gülünç düşme ve alay edilmeyi sevebilir kılan, yoksulun, taşralının, mazlumun yüce, erdemli ruhunu bedenselleştiren bu hayali nesne, ibiştir.

Taşrayla merkez arasındaki mesafeden türeyen huzursuzluklar, ıstırap ve arzular, böylelikle kısıtlılıkta, yoksunlukta keşfedilen samimiyete ve sahiçiliğe dönüşürler. Taşrayı merkezle, merkezi taşrayla kucaklaştıran bu hayal, bizi de ulusal kimliğimizle, "biz" imgesiyle kucaklaştıırır. Varoluşsal endişelerle ulusal endişelerin iç içe geçtiği-bu duygusal coğrafyada, ulusun kendi içindeki huzursuzlukları (sahiciliğin kaybı, sınıf farklılıkları, cinsel fark ya da modernliğin aşkın evsizliği), yani toplumsal iktidarın sınır ve kısıtlamaları, sonunda dışarıya atılmış "Batı'nın (yoz ve aşırı Batılı zevklerin) üzerine kaydırılmıştır. Bütün meseleler, taşranın eksigiyle Batılı merkezin aşırılığı arasındaki dengesizlik içine taşınır. Peki, ama taşralılıktan duyulan utanç ve ıstırap, merkezin gözünde görünür ve seçilir olma arzusuyla, bu arzu suçluluk duygusuyla, suçluluk duy-



Kanun Namına, Lütfi Akad, 1952.

gusu ise kendi sınırlarımızda ve kısıtlanmışlığımızda bulduğumuz sevgiyle nasıl yer değiştirebiliyor? En sonunda ulaştığımız denge ve bütünlüğü sağlayan bu arzu ekonomisi, bu çembervari hareketin toplumsal cinsiyet ekonomisiyle nasıl bir ilişkisi var? Bizi "Şark"ın ve "Garp"ın aşırılıklarından kurtaran ulusal kimliğimizi sevgiyle kucakladığımızda neden aynı zamanda mutlak bir sadakat yemini de etmiş oluyoruz?

IV.

Sözünü ettiğim melodramlarda altsınıf değerlerin ama taşralı ekşiğin de, merkezi peşinden sürükleyen sahiçiliğin ama merkeze doğru hareketin de, başkalarında olmayan, sadece bizim olan o şeyin ama başkalarının ele geçirebileceği o şeyin de, masumiyetin ama taklidin de temsilcisi kadındır. Bir aile romansı olarak da karşımıza çıkar bu bütünlük hayali.²⁵ Güçbela kazanılan istikrarlı aile imgesi, düzene içkin vahşiliğin ve potansiyel şiddetin farkındalığından türemek-

tedir. Aile romansı, kökenleri keşfetmekle kimliğin eksikliğiyle yüzleşmek arasında salınarak kurulur.²⁶ Bir kategorileştirme süreci olarak işleyen kökenler anlatısı, doğru kimliklerin sunduğu bütünlük imgesiyle, nihai düzenle tamamlanır tamamlanmasına ama melodram anlatısı, doğru kategori ve kimlik üzerinde temellenen bir düzene doğru ilerlerken kimliklerin potansiyel karmaşıklığına, öz-nelerin geçmişlerinden çıkan düzensizliğe de yaklaşmak zorundadır. Geçmiş ile gelecek, kişisel tarih ile kişisel olasılık arasındaki bu gerilim, melodramatik askıya alma ritmini kurar.²⁷ Vaat edilen düzen ve kimliğin potansiyel istikrarı, düzene ve kimliğe içkin "vahşiliğin" içinden geçilmesiyle, geçmişten geri gelmesiyle gerçekleşmektedir.

Kökenlere, cinselliğin ve cinsel farkın keşfedilmesine dair soruların cevaplandığı sahnede zengin-züppe baba ve taşralı-yoksul anne vardır. Biz-seyirciye sunulan da "modern" ve "yerli" olanın birleşmesinden doğan çocuğun bakışıdır. Bu bütünlük hayali, babanın "züppeliğinin", annenin "taşralılığının" ve çocuğun "piçliğinin" ortadan kaldırıldığı çekirdek ailede melodramatik hazzı sunar. Hayalde bizi meftun eden çocuğun bakışıdır. Çocuğu var eden sahne, "ilk-

25. Psikanalizde "aile romansı" kavramı, yaratıcı hayal gücü ediminin erken biçimlerini anlatır; çocuk, aşağı gördüğü gerçek ebeveynlerin yerine ideal ebeveynleri geçirme fantazisini kurar. Bu çeşit fantaziler, ebeveyn ilişkilerinin çeşitlenmesini içerir: Ana babası tarafından terk edilmiş çocuk olmak, sokakta ya da başka bir yerde (cami avlusu gibi) bulunan çocuğun aslında zengin, soylu bir babasının olması ya da yine zengin bir babayla yoksul annenin yasak ilişkisinden doğan gayrimeşru, "piç çocuk" olmak. Bu temel fantazi, duygusal yatırımı Oidipus kompleksinden almaktadır. Temel muamma ise cinsel farktır. Bu yüzden cinsellik, çocuğun kendi kökeninin kurgusal üretimi içinde anlam kazanır. Aile romansının ilksel sahneyi içermesinin sebebi de budur. İlksel sahne, çocuk açısından travmatik bir deneyim olan ebeveynlerin cinsel ilişkisini çocuğun gözlediği hayali bir senaryo olarak karşımıza çıkar. Cinselliğin ve bireyin ortaya çıkış sahnesidir bu. Ebeveynlerin cinsel birleşmesi çocuk tarafından babanın tecavüzü, saldırganlık ve hücum olarak yorumlanır. İğdiş edileme korkusunu temel alan bu sahne (*Kımalı Yapıncak*'ta babanın tecavüzü) cinsel farklılığın kökenlerini sunar. *Sana Dönmeyeceğim*, Oidipus kompleksinde temellenen bu fantazinin işlediği tipik bir örnektir. Köşkte şoför olarak çalışan Arif'in kızı Leyla aynı köşkte hizmetçidir. Köşkün, Avrupa'dan gelen şımarık oğlu tarafından baştan çıkarılan Leyla, hamile kaldığında babasıyla birlikte köşkten kovulur. Aradan yıllar geçer. Küçük çocuk, okul çağındadır. Babasından nefret eder. Annesinden sürekli babasını an-

sel sahne", gösterilmez ama ima edilir. Züppe baba taşralı anneye tecavüz etmiş ya da onu baştan çıkarmıştır. Erkek çocuğun cinselliği babanın saldırganlığı ve hücumu olarak yorumlamasına sebep olan iğdiş edilme korkusu, ben'in ve bedenin bütünlüğünü kaybetme korkusu, toplumsal hikâye ile birleşerek sınıfsal ve kültürel hor görülme, aşağılanma korkusunu da kendine katar. Mazlumun iç çekişinin dipten dibe bölündüğü yer de burası. *Kımalı Yapıncak*'ta bunu en belirgin haliyle görürüz. Dilsiz ve kimsesiz genç kadın, zengin, Batılı değerlerin temsilcisi teyzesinin aşağılamalarına, hakaretine, fiziksel şiddetine, emeğinin sömürülmesine maruz kalır, saçları zorla kesilir, bir erkekle aynı odada yatmaya (iki gariban, araya perde gerek mahremiyeti korurlar) ve bu odada yıkanmaya zorlanır. İçten içe hoşlandığı ama onu beğenmeyen, ona "asker arkadaşım" diye seslenen kuzeni ise bir gece ona tecavüz edecektir. Kımalı Yapıncak, zengin ve modern Leyla Hanım olup intikamını alır ve kuzenini kendine âşık eder. Sonunda da onunla evlenmeyi başarır. Annesel ve ailesel ilişkilerin vaat ettiği istikrar, bu ilişkilerin altüst oluşunun peşi sıra gelmektedir. Simon Shepherd'a göre bütün bu yönleriyle melodram, psikanalizin senaryosuyla muntazam bir uyum içindedir; mo-

latmasını ister: "Sana yaptıklarının hesabını bir bir soracağım. Bir gün karşıma çıkarsa vururum onu. Acımadan vururum hakiki bir tüfekle. Anlat bana anne babamı anlat. Ondan nefret ettikçe baba hasretini unutuyorum. Anlat bana nasıl bir adamdı?"

Kolektif mitler gibi bu ilksel fantaziler de çocuk için en büyük muammayı içeren her ne ise ona bir çözüm sunar; kökenlerle ilgili sorunları, pürüz ve çatışmaları giderir. Aile romansının işleyişine eşlik eden toplumsal metin bu yüzden önemlidir. Köşkten kovulan Leyla, kovulduğu kapılardan hanımefendi olarak girecek, ünlü ve zengin olup, eziklikten, hor görülmüşlükten, taşralılıktan kurtulacaktır. Film, toplumsal ve öznel muammaların, gerilimlerin çözülmediği çekirdek ailede bütünleşme fantazisiyle biter. Bu aile romansı ve çekirdek ailede bütünleşme fantazisi, *Güneşe Giden Yol*, *Buruk Acı*, *Oyun Bitti*, *Kızım ve Ben*, *Kımalı Yapıncak* filmlerinde de çeşitlemeleriyle tekrar eder. Sinemada "ilksel sahne"nin kurucu rolü, aile romansı ve sinemanın ödipal karakteri için bkz. Christian Metz, *a.g.y.*, s. 64; Robert Stam, ve diğ., *New Vocabularies in Film Semiotics*, Londra ve New York: Routledge, 1992, s. 157-64.

26. Simon Shepherd'a göre erken dönemin popüler melodramları istikrarlı bir biçimde, daha sonraları "ödipal" olarak adlandırılacak bu türden meseleleri dert edinmiştir. *A.g.y.*, s. 36.

27. *A.g.y.*, s. 33.

dem hayatın evcilleştirilmesi gereken çocuklarının ebeveynidir o.²⁸ Toplumsal cinsiyetin ve ailenin kökenlerinin tanınmasına giden sürecin sahnelenmesi, toplum içinde bir yer edinmeyi, özneyi toplumun içine yerleştirmeyi sağladığı gibi kimin kadın kimin erkek olduğunu belirleyen heteroseksüel normun ikili karşıtlıklarını da kurar. Cinsel fark yarasını kapatır.²⁹

Taşranın ve modernleşmenin temsilcisinin kadın olduğu ve kadının bedeninin bir vazgeçiş, erteleme metaforu halini aldığı bu melodramları Nezih Erdoğan, "Batılı değerleri norm olarak oturturken, kendisini ve dolayısıyla kendisinde cisimleşen 'ulusal' değerleri, normdan geçici ve mecburi sapmalar olarak dayatıyor," ifadesiyle tarif etmişti.³⁰ Yeşilçam'ın ve ulusal kimliğin Batılı değerlere ve Batılı öteki'ye karşı direnç, savunma ve saldırganlığını içeren bu melodramlar, Batı'yı arzu nesnesi olarak her daim sabitliyorlardı Erdoğan'a göre. Bu melodramlar, bize özgü olanı, sahici milli şeyi ancak Batılı normdan sapma yoluyla var edebiliyorlar. Dolayısıyla, vazgeçiş ve ertelemenin mümkün kıldığı bütünlük yanılması, neyin Doğu, neyin Batı olduğunun anlam dünyasında açtığı müphemliğe bağlıdır.³¹ Bu müphemlik nedeniyle de Yeşilçam melodramlarının Batılı değerlerle mücadelesini sadece Batı karşıtlığıyla ilişkili ola-

28. A.g.y., s. 34-5.

29. Cinsel fark'ı bir erkeğin tam olarak erkek, bir kadının tam olarak kadın olmayışı anlamında, bünyevi bir antagonizma olarak düşünmek, melodramın histerik bedenlerini anlamak için de yaratıcı bir yol. Heteroseksüel normun ikili karşıtlıkları, erillik ve dişillik, kadının ve erkeğin birbirine zıt, birbirlerinden tamamen farklı olmalarından değil de, birbirlerine fazlasıyla yakın olmalarından çıkıyor. Bu yüzden melodramın tersine çevirdiği ıstırap, esasen farkın bir türlü tam olarak tesis edilemezliğinden türemektedir. Melodram, kapatmaya çalıştıkça bu ıstırapı da açık eder. Erillik ve dişilliğin, cinsel fark'ı, dolaysızca erkek ve kadın olmanın imkânsızlığını örten bir tür maskeli balo oluşu her yerden çok melodramda görünürdür. Şöyle söylüyor Žižek: "Cinsel fark, cinsiyetlerden her birine, diğeri karşısında tanımlanmış olan pozitif birer kimlik atfeden (örneğin kadını, erkeğin olmadığı şey olarak gösteren) bir karşıtlık değil, sayesinde kadının hiçbir zaman tamamiyle kadın olamadığı ve erkeğin hiçbir zaman tamamiyle erkek olmadığı ortak Kayıp'tır —dolayısıyla 'eril' ve 'dişil' konumlar sadece bu içsel engelle/kayıpla başa çıkma kiplerinden ibarettir." Slavoj Žižek, *Gıdıklanan Özne*, s. 325.

30. Nezih Erdoğan, "Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı", *Toplum ve Bilim*, sayı 67, 1995, s. 194.

rak değil, ulusun kendi huzursuzluk ve bölünmeleriyle ilişkileri olarak da düşünmek gerekmez mi? *Karagözlüm*'ün Nezih Erdoğan'ın da yorumladığı o meşhur rüya sahnesi, Batılı normdan mecburi sapmayı eril ve milli bir mesele olarak sahnelemiyor muydu? Hikâyeyi hatırlamakta yarar var. Balıkçı kızı Azize ünlü bir assolist olur. Konservatuvarda okuyan Chopin lakaplı Kenan ise parasızlıktan okulu bırakıp Azize'nin çalıştığı yerde garsonluğa başlar. Chopinlikten is-

31. Meltem Ahıska'ya göre, Türkiye'de iktidarın ve öznenliğin üretiminde kuru bir sahne olan garbiyatçı fantazinin önemli bileşenlerinden biri, seçkinlerin Batı karşısındaki muğlak ve kararsız tutumlarıdır. Modern millilik hayalinin kendini konuşabileceği açıklık, Batı ile aynı olma eşdeğerlik zinciriyle ondan farklı kalma farklılık zinciri arasındaki indirgenemez gerilimde ortaya çıkmıştır. "Batı", seçkinler için toplumda "Doğu" olarak işaretlenene karşı iktidar konumlarına özdeş olduğu ölçüde *içeride*, Batı karşısında kendi gecikmişliklerine ve eksikliklerine işaret ettiği, farklı olduğu ölçüde *dışarıdadır*. "Seçkinler Batılı olma konusunda Batı'yla özdeşleşip halktan farklılaşmaya, Türk olma konusunda ise kendilerini Batı'nın tehlikelerinden ve tehditlerinden ayırtırmaya çalışmışlardır." Meltem Ahıska, *Radyonun Sihirli Kapısı*, s. 87. Öznel ve toplumsal düzeydeki antagonizmaların, modernlik ve kapitalizm deneyiminin açmazlarının yansıtıldığı perde olarak *dışarıdaki-Batı* karşısında seçkinlerin özdeşleştiği konum saf, yekpare, özsel Türklüğü cisimleştiren "halk" kategorisidir. "Aşırı-modernlik, liberalizm, ahlaksızlık, tehlikeli etnik grup ve sınıf çatışmaları" gibi anlamlarla kodlandığı biçimiyle *dışarıdaki-Batı*, içeriği homojenleştirmenin, denetim ve kontrolün, çıkıntılarının törpülenmesinin, kısaca bir iktidar pratiğinin ürünüdür ve bu pratiği besler. A.g.y., s. 87. Tehdit ve tehlike olarak *dışarıdaki-Batı*, iktidar seçkinlerinin konumlarının tutarsızlığını gizleyen bir anlam garantisi gibi işlemektedir. Sibel Bozdoğan da erken cumhuriyet döneminde milli olanı modern olanla uzlaştırmaya çabalayan mimarının, hem uluslararası üslubu hem de yerli mirası reddeden "moderni millileştirme" estetiğini tartışırken "modern"in ne olduğuna ilişkin bu muğlak ve tikel anlayışı hesaba katmak gerektiğini vurgulamaktadır: "Cumhuriyet liderleri nasıl modernliğin pozitivizmini, bilimini ve ilerlemesini ithal edip liberal felsefesinden ya da sosyalist tınılarından uzak durmak istemişlerse, cumhuriyet mimarları da uluslararası yan anlamları olmayan bir modernizm istiyorlardı." Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'si'nde Mimari Kültür*, s. 19. Modern ve Batılı olan karşısındaki bu muğlak tutum, ulus-üstü ve ulus-altı bağları reddetmeye imkân verir. "Çifte-olumsuzlama"ya dayalı bu modern millilik hayali, Osmanlı ve İslami geçmişini yeni ulusun "medeniyet bakımından ötekisi" diye reddederken, homojen bir Türklük için aynı ölçüde tehditkâr kozmopolit, liberal, bireyci "Batı"yı da kendi dışında bırakmak istemiştir. Sibel Bozdoğan, a.g.y., s. 260. İlerleme ve bilimsellik olduğunda kapsanan, ama şehir, kozmopolitizm, yabancılaşma, kısacası gündelik hayatı ve kitleleri kuşatabilecek bir modernlik deneyimi söz konusu olduğunda dışlanan bir "modern" ve "Batı" kavrayışı söz konusudur.

tifa ederek klasik Türk müziğine geçen Kenan, meçhul besteci lakabıyla Azize'ye şarkılar göndermeye başlar. Azize'yi keşfeden Hollywood yapımcıları ona *Mihracenin Gözdesi* filminde Rock Hudson'la birlikte oynaması için teklifte bulunurlar — meçhul besteciyi yanında getirmesi şartıyla. İşte Kenan'ın rüyası, kâbus demeli belki, bu teklifle devreye girer. Rüyada Azize, yüzü görünmeyen bir erkeğin önünde oynamakta, Kenan ise arkasında flüt çalmaktadır. Sahneyi izleyen bir başka Kenan daha vardır; iç cebinden molotofkokteyli çıkarıp sahneye atarak rüyayı sona erdiren de bu Kenan'dır. Azize ve Batılı erkek arasındaki bu heteroseksüel aşk hayalinde, sadece bir erkeğe ve bir kadına rol veren bu sahnede flüt çalan Kenan nedir o halde? Sorunun yarattığı korku, erilliği kaybetme ve hadım edilme korkusu, saldırgan Kenan'ın varlığıyla giderilecek, erillik bu yolla yeniden tesis edilecektir. Azize'nin tercihi, memleketinden, mahalli değerlerden ve elbette Kenan'dan yana olduğunda hikâye de mutlu sona kavuşur. Merkezin gözünde görünür ve seçilir olma arzusu, kolaylıkla erkeğin kâbusuna dönüşüvermektedir. Bu yüzden, erkeği Chopinlikten istifa etmeye mahkûm eden cemaate yabancılaşma korkusu, Batı karşısında erilliğini yitirme tehdidinin taarruzu altındadır. Toplumsal ve öznel bölünmeler, her defasında toplumsal cinsiyet ıstırapının yaşandığı sahneye taşınacak,³² "Batı"nın bizden çalmak istediği hayat tözünü, Türk Şey'ini, milli izzeti nefsimizi geri kazanma mücadelesi esas hikâye, büyük anlatı olacaktır. Faillik ve özerklik hissi ya da milli ruh, toplumsal cinsiyetin belirsizleşmesinden ve kayganlaşmasından duyulan ıstırapla temsil ve anlama kavuşabilmiştir.

Toplumsal ve cinsel fark yarasını aynı bütünlük hayali içinde tamir etmeye imkân veren de bu olsa gerek. Erkeğin taşralılıktan duyduğu utancın da züppeleşme endişesinin de yansıtıldığı ve bertaraf edildiği beden, kadın bedenidir. Bu yüzden, hor görülen taşranın temsilcisi kadın (*Kezban, Kınalı Yapıncak, Sana Dönmeyeceğim*),

32. Fatmagül Berktaş, gecikmiş modernlik ve Batılılaşma ile ortaya çıkan bölünme ve kopuşun yol açtığı kaygıların, simgesel olarak cinsel kimlikler alanına aktarılmasından, özellikle de "kadın" kimliğine yansıtılarak giderilmeye çalışılmasından söz eder. Fatmagül Berktaş, "Doğu ile Batı'nın Birleştiği Yer: Kadın İmgisinin Kuruluşu", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, Cilt 3, s. 275.

taşranın evcilleştirilmiş, toplumsal iktidara tabi kılınmış bedeni de-ğildir sadece. Kadın bedeni, toplumun kendisi hakkında bilmek iste-mediklerinin, toplumun saldırgan ve huzursuz enerjisinin yansıtıl-dığı toplumsal-atığa dönüştürülür. Kültürel homojenliği ve kapalı-lığı bozan başkası olma arzusunun, başkalarının kıyafetlerini giyme ve taklit etme arzusunun göstereni kadın bedenidir. Ama aynı beden, ulusun heterojenliğinin bastırıldığı, taşranın şehre akan enerjisinin evcilleştirildiği bedendir de.³³

33. Taşralı erkeğin şehre geldiği hikâyenin ters yönde ilerlemesinin sebebi de bu olmalı. *Halk Çocuğu*'nda taşralı erkeğin şehir kültürü karşısında yaşadığı ezik-lik ve hor görülme bütünüyle metnin dışına atılmıştır; üstelik kahraman, şehir kültürüne ait her şeyi mükemmel yapan milli-taşralı hayalinin ideal figürü gibi-dir. Zengin babasının kendisine bıraktığı mirasla Anadolu'nun bir kasabasından İstanbul'a gelen melek lakaplı Ahmet, tuhafılığıyla bütün şehirli-leri şaşırtır. Atlar-la konuşan, yangın gördüğünde kendini tutamayıp söndürmeye giden bu adamın, "memur mu, bandocu mu, itfaiyeci mi, yoksa avanak bir taşralı mı" olduğuna bir türlü karar verilemez. Gazetecilerin, "Dağdan İndim Şehre", "Çarıklı Milyoner" diyerek dalga geçtiği Ahmet, mükemmel dans eder, Batılı müzik enstrümanları-nın hepsini mükemmel çalmasının yanı sıra, babasının konağının bahçesinde tu-basıyla müzik yapar. Tüysıklet boks şampiyonudur, engelli koşuda da çok iyidir. Şehirli-lerle kavgaya ettiğinde, "İstanbul yumruğuna", "taşra oturtmasıyla" karşılık verir. Modern/millî terbiyenin bu ideal figürü, aşınıkların törpülenmesinden iba-rettir. Batılılaşma/modernleşmeyi ölçülü miktarda alırken millî ruhunu da kay-betmez ("Nasıl olsa barınamayacağım burada! Nasıl olsa bu düzen beni itecek. Onun için kasabadaki zevklerimi, alışkanlıklarımı kaybetmemeye çalışıyorum"). Kapitalizmsiz bir kapitalizm arzusunu dile getirir: Önce işçileri gazetesine ortak eder; sonra her şeyini (fabrika, gazete, işhanları) onlara dağıtır. Deli gömleği gi-yirilen Ahmet mahkemede, "Bu makineleşmiş şehirden, hırstan gözleri dönmüş insanlardan kaçmak istiyordum. Tek arzum saf temiz insanlarla dolu kasabama dönmektir. Buna bile izin vermediler," diyecektir. Kapitalizmin yapısal dengesiz-liğini ortadan kaldırma arzusunu sahneleyen film, bu yapısal dengesizliği, tamah-kârlılıkta, dizginlenmemiş modern şehir hayatında bulur. Filmin bir sahnesinde, dengesizliği ortadan kaldırma biçiminin fazlalıkları atmak olduğu bariz bir bi-çimde açığa çıkar. Fatoş ve Ahmet yoksul bir mahalleden geçerler. Ahmet'in ba-kışından yoksul çocuklar gösterilir. Ardından zengin bir mahalleye gelirler. Bir apartmanın önünde, çocuk arabasının içinde bir çocuk biberonla süt içmektedir. Ahmet çocuğu elinden biberonu alır ve çöpe atar. Kapitalizmin aşınıklarının kesip atıldığı istikrarlı bir toplumsal bünye hayalidir peşine düşülen. Aslında şeh-rin, kapitalizmin, modernliğin ışığının sönük ve eksik bıraktığı taşranın merkeze doğru hareketi, filmde saf, temiz kasabaya dönme arzusuyla yer değiştirmiştir. Filmin başındaki konumuna, taşrasına geri dönen Ahmet'in yanında şehirli bir ka-dın, üstelik de günlüğüne "Büyük şehrin şımarık kızı köy çocuğunu paçavraya çe-

Durağanlığın ve değişimin, hareketsizliğin ve hareketin, masumiyetin ve masumiyet kaybının göstereninin aynı beden olabilmesini sağlayan kurgusal bir katmerlenme var burada. İktidar kadının gövdesine kazınmakta ve kadının bedeni aracılığıyla konuşmaktadır. Taşranın, sokağın, kıyıda kalmışlığın ifade edilme çabasının biçare kalmasının, dahası intikamda cisimleşen sahte-özerkliğin taşırayı dilsiz, kimsesiz ve geçmişsiz bir yer olarak sabitlemesinin sebeplerinden biri bu. Kadın bedeniyle temsil edilen taşra, her zaman patriarkal fantazilerin de parçasıdır. Modernleştirilen, kurtarılan kadın, modern ataerkil söyleme boyun eğdirilir. Öyle ki kadın bedeni bu pasif tabiyet mizansenini hayal eden, arzulayan, bundan haz alan beden olarak işaretlenir. Kadın bedenini taşranın temsilcisi olarak karşımıza çıkaran fantazinin, unutturmaya ve bastırmaya dayalı iç-dış edici gücünü doğuran ikinci sebepse, kadın kahramanların şehrin ışıklarına, merkeze doğru hareketlerinin hemen her zaman patriarkal sınır ve bariyerlerde durdurulmasıdır. Şehre gelen taşralının hikâyesi, merkezin ışıklarıyla gözleri kamaşan çevre'nin hikâyesi, bütün duygusal yatırımın kadın bedeni etrafında kümelenmesiyle, bu bedene yüklenen anlam aşırılığıyla tek bir hikâyeye dönüşür adeta.³⁴ Kadın bedeni, bütün ulusun masumiyet ile şüpheli masumi-

virecekti aklı sıra!" diye yazan Fatoş vardır. Ahmet'i uydurduğu acıklı hayat hikâyesiyle kandıran gazeteci Fatoş, Ahmet'e âşık olduğunda "iyi" ve "doğru" yolu da bulur. Kadınların modernleşerek merkeze yerleştikleri filmlerin köşte biten son sahnelerinin aksine burada Ahmet köylü şapkası ve papyonuyla, Fatoş eşarbrıyla, saman taşıyan at arabasının arkasındadırlar. Atın adı Cafer'dir. Ahmet'in elinde tubası vardır. Birlikte "Ha bu diyar"ı söyleyerek kasabaya dönerler.

34. Başkası olma arzusuyla başlayan hikâye, kadın bedeninin zaptedilmesiyle biter. *Bir Hizmetçi Kızın Hatıra Defteri* filminin jeneriğinde olduğu gibi, sinema bir anahtar deliğidir. Filmde, küçük yaşta kimsesiz kalan Zeynep Çileli evlatlık alınıp şehre gelir, okuma yazma öğrenir ve hizmetçilik yapmaya başlar. Çalıştığı evlerden birinde kolejli bir kızın hatıra defteri tutmasına özenmiş, o da hatıra defteri tutmaya başlamıştır ("Başka ülkeleri bilmem ama Türkiye'de ilk hatıra defteri tutan genç kız benim"). Anahtar deliklerinden zenginlerin mahrem dünyalarını izleyen Zeynep, bu zenginlerden biriyle sözleşmeli (cinsel birliktelik yasığı) bir evlilik yaparak Zeynep Kent olur. Şehirde tutunmak için bulunan bu yol da işlemez; zengin adam karısını öldürmüş bir suçlu çıkacaktır. Yine yalnız kalan Zeynep, onu "zenginim" diyerek kandıran, içki içirip onunla birlikte olan şoförle evlenip evinin kadını olur.

yet, olmak ile görünmek arasında yaşadığı gerilimin tam ortasına yerleşmiştir. Namus sınavından geçirilen bu beden, hemen her zaman sembolik babaların gözetimi altındadır.³⁵ Arzunun yasayla çatışması değil, yasa içinde sürekli yer değiştirmesi, taşranın ve sokağın sesini de "namusuna düşkünlük" içinde boğar. Kadın bedeninin ulusun modernliğinin ama sahiciliğinin de nesnesi haline getirildiği bu eril fantazi, arzuya özgü belirsizliği, arama ve kararsızlığı kadın bedenini tek ve mutlak bir anlamla ele geçirerek gidermeye çalışmaktadır. Kadın bir başkası olarak, modernleşerek, peruk takarak intikamını alsa da, intikamın sınırını erkeğin tokatı çizecektir (*Kıranlı Yapıncak*).³⁶ Üstelik kadının modernleşme hikâyesi de sembo-

35. *Buruk Acı*'da Ülker'in dışarı çıktığı ve eğlendiği gece otele baskın yapılır; polisler tarafından karakola götürülecektir. Bu sırada kör kemancı Mahmut, "Bu kız namusludur!" diye bağırırken merdivenlerden yuvarlanır ve ölür. Polis, patriarkal otoriteye suçluluk duygusuyla çağırın sestir ("Üzerinde dekolte bir gece kıyafeti var. Üstelik yakilisın, buna ne diyorsun?.. Tahkikattan sonra seni babana teslim edeceğiz"). Yasa korkusu, suçlanmışlık karşısında kendini savunup aklamama, otorite karşısında dilsizleşip kendini ifade edememe, Mahmut'un ölümüyle yer değiştirmiştir. Bir yandan Ülker'e "Bundan böyle evde oturacaksın, başına da bir örtü," diyen üvey anne, gerici değerleri savunan "kötü" karakter olarak olumsuzlanırken, diğer yandan sahiciliğini "kirlenmemiş" kadın bedeninde bulan modern ataerkil söylem de, taşra-merkez gerilimini gideren bu kadın bedeni üzerinde kendine yer açmaktadır. İstanbul'dan ayrılacaklarken zengin İlhan'ın babası onları durdurur. Ülker'i babasından ister. Bu hız-fren dengesi film boyunca sürdürülecektir. Filmin sonunda Ülker bir kez daha İstanbul'dan ayrılmaya karar verir, yine arzusunun belirsizliğiyle suçlanmıştır. "Acıların en büyüğünü mutlulukların en güzelini yaşadım. Bu kadarmış," diyerek otobüse binecekken kızı ve kocası gelip onu durdurur. Çekirdek aile olarak İstanbul'da kalırlar.

36. *Düğün Gecesi*, züppe erkekten intikam alan taşralı kız hikâyesinin tipik bir örneği gibi görünse de onu benzerlerinden ayıran önemli bir fark var. Bu fark, erkek kahramanı Zeki Müren'in oynamasıyla ortaya çıkıyor. Taşralı kızın güzelleşip/modernleşip intikam aldığı ve Zeki'yi kendine âşık ettiği tipik hikâyeye, bu tür filmlerde olmayan bir fazlalık eklenmiştir: Modernleşen Tülin, Zeki'yi yeterince erkek bulmadığını söyleyecektir. Zeki ise erkekliğini ispat için boks ve karate yapar, halter kaldırır ve sonunda Tülin'in gözleri önünde birkaç erkeği döver. Kadının değiştiği ve "kadın" olduğu bu melodramlarda, bu defa "erkek" olmakla da karşılaşırız. Bu tür melodramlarda kadının erkekten intikam almasının, dolayısıyla erkeğin iktidarıyla alay edişinin sahnelenmesinin sınırı her zaman erkeğin haysiyetidir. Kadın tam bu sınırdan bir tokat yer ve intikam biter. Kadının bu sınır aşabilmesini sağlayan figür, *Düğün Gecesi*'nde Zeki Müren'dir. Şiddetli bir inkâr ve ret üzerine kurulu eril-ulusal kimlik, reddettiği özdeşleşmeye, kadına bağlıdır. Erkeğin kadının bakışına bağlılığının, erkeklikle ilgili korkuların (ye-

lik babaların gözetimi altındadır. Bedenin etrafı kat kat bakışlarla çevrelenmiştir. İlk kadını koruyan, kollayan yerli, taşralı değerlerin temsilcisi olan erkeğin gözetimi, sonra onu zengin ve hanımefendi yapan bir erkeğin gözetimi ve en nihayet saf sembolik bakış: *Kınalı Yapıncak*'ta zengin olan Leyla, Fikret'i yanına çağırır. Onunla hanımefendi olarak karşılaştığı bu ilk sahnede, oturduğu masada arkası dönüktür. Yüzünü kameraya döner. Arkasında "Türk, Öğün, Çalış Güven" yazısı, Türk bayrağı ve Atatürk büstü yer almaktadır.

Peter Brooks, disiplin ve kontrol tekniklerinden hapisane rejimine modernlikle birlikte bedene çizilen sınırların, bedenin kazandığı yeni anlamların, melodramda yankılandığı söyler. Melodramın hareketle hareketsizlik, ifade ile çaresizlik arasında sıkışmış histerik bedenleri, modernlikle birlikte bedenin bir anlamlandırma alanı haline gelmesiyle, bedenin iktidar tarafından düzenlenmesi, sınırlandırılması ve terbiye edilmesiyle yakından ilişkilidir. Öyle ki hiçbir melodram, erdemli bedeni, masumiyetin anlamını taşıyan beden olarak açıkça kabul ettirmeden kapanmaz. Dolayısıyla bedenin kazandığı anlamlar, onun suçlu, hasta, masum, erdemli ya da kötü olarak işaretlenmesi, bedeni toplumsal iktidarın, toplumu bir arada tutan değer ve anlamların ürünü kılacaktır. Modern iktidar ve bilgi biçimlerinin nesnesi haline gelen beden, cinsiyeti, ırkı, etnisiteyi, sınıfı, suçluyu, hastayı, iyiyi ve kötüyü, bizi ve bizden olmayı belirleyen geniş bir sembolik iktidar ağının içinde anlam kazanmaktadır. Beden, sembolik ağ tarafından ele geçirilmiştir. Bana kalırsa, melodramın en güçlü tarifi de buradan çıkıyor: "Melodramatik beden anlam tarafından gasp edilmiş, tutuklanmış bedendir."³⁷

Melodramın performatif retorüğünü de bununla ilişkilendirecektir Peter Brooks. Bedenin ruh adına konuştuğu bu performans, yeni bir cisimleştirme estetiğidir. Melodramatik beden, cansız ve ölü sembolü canlandırır, ahlaki cümlelere sesini verir (Yeşilçam melod-

terince erkek bulunmama, kadını görölme gibi) erkek kimliğinde sahnelenmesinin men edilmesi, bu korkuların, söz konusu filmde eşcinselliği gizlilikle ima edilen bir figür dolayısıyla, müstehzi bir alay eşliğinde temsil edilebilmesine yol açmıştır.

37. Peter Brooks, "Melodrama, Body, Revolution", *Melodrama: Stage, Picture, Screen*, s. 18.

ramlarının iyi ya da kötü bedenleri işaretleyen dublajı performansı daha da belirginleştirecektir). Zalimin ve kötünün "lekeli" bedeni, kamusal olarak teşhir edilip toplumun dışına atılırken, zulme uğramış erdemlinin bedeni, histerik bir tersine çevirmeyle, kamusal kabulün ve tanınmanın bütün işaretleriyle ödüllendirilir, onurlandırılır, süslenir ve hatta evlendirilir. Bedenin bir gösteren, bir anlam taşıyıcısı olması kimi zaman bedendeki gerçek bir lekeyle de karşımıza çıkar. Bedenin üzerindeki leke, erdemli kimliği kamusal olarak tanımaya imkân veren o şeydir.³⁸ Bedenin özellikleri, iktidar ilişkileri içinde anlama kavuşan bir rolle yazılır melodramda. Beden, kendi varoluşunu belirleyen bir nedensellik zinciri içinde işaretlenmekte ve bu işaretin kalıbına sokulmaktadır.³⁹ Bazı bedenler toplumsal atıktır, bazı bedenler yücedir, bazı bedenler ölse de yası tutulmaz, bazı bedenler kurban edilir, bazı bedenler çürüyen bedendir, bazıları ise ölümsüz ruhtur.

İlginç olan şu: Bedenin anlam tarafından gasp ediliyor oluşu, toplumsal iktidarın bedene kazınan izde cisimleşmesi, bedenlerin üzerlerinin çizilmesi, aynı zamanda bedeni bütünüyle çözümlenemez, nüfuz edilemez, gizemli, açıkça ifade edilemeyen en derindeki anlamların göstereni haline de getiriyor. Bu yüzden beden, iktidarın cisimleştiği yerdir ama aynı zamanda başka anlamlar tarafından ele geçirilebilir olan, dünyeviliğiyle kutsal anlamı bozan, kirli ve kötücül hazlar alabilen öteki'dir de. Beden, hem mutlak ve masum anlama feda edilen şey hem de bu anlamdan artakalandır. Melodramın meselesi de tam olarak budur: beden. Toplumsal iktidara tabi kılınan beden, hem tabiyete duyulan arzunun hem de tabiyeti çözen güçlerden duyulan korkunun nesnesi haline gelmiştir. Melodramatik bedenler, cezalandırmanın ve ehlileştirmenin, toplumun dışına atılmanın ve toplumsal kabulün merkezine yerleşmenin, bastırmanın barikatı altında kalmanın ve arzulamanın, söz tarafından ele geçirilmenin ve sözün tüketemediklerinin göstereni olurlar. Be-

38. Peter Brooks, *a.g.y.*, s. 18-9. Cüneyt Arkın'ın oynadığı *Osmanlı Kartalı* filminde, türlü türlü kılıklara girerek "Din, Allah ve Türklük" adına savaşan erkek kahramanın göğsündeki üç hilal onu tanımamızı sağlayan, sahici Türk'ü gösteren lekedir. Bu leke görünür görünmez sesi de peşine takacaktır. Ses, mehter marşıdır.

39. Simon Shepherd, *a.g.y.*, s. 27.



Yasak Sokaklar, Feyzi Tuna, 1965.

den anlam tarafından ele geçirildiği için, melodramatik beden saklı olandan, derinlerde olandan büyülenen ve onu ele geçirmeye çalışan, ötekinin sırrını, onunla ilgili her şeyi bilmeyi arzulayan bedendir. Doğru, melodramda ahlaki düzen ve kutsallık arzusu bütün şiddetiyle kendini duyurur, ama en az bu arzu kadar şiddetli bir korku da her zaman oradadır: hem kendimizin hem de ötekinin şeffaf ve saydam olamayışının ürettiği korku.⁴⁰

Melodramın kurucu özelliği olan aşırılığın bir başka boyutu tam da burada ortaya çıkıyor. Fetişizmi harekete geçiren aşırılık, anlamın boşluğunu ve yoksunluğunu açık eden, dünyanın anlamını kuran korkutucu sessizliğe,⁴¹ her türden kutsal anlamı kendi içine çeken maddiliğe, kimliğimizin sahiçiliğine ve masumiyetine bir türlü kavuşamıyor olmanın ıstırabına, otantik bir çekirdeğe ya da orijinalliğe değil ötekinin kışkırtmasına, ötekine kapılmaya bağımlı oluşu-

40. Tom Gunning, "The Horror of Opacity: The Melodrama of Sensation in the Plays of Andre de Lorde", *Melodrama: Stage, Picture, Screen*, s. 54.

41. Tom Gunning, *a.g.y.*, s. 57.



Yasak Sokaklar, Feyzi Tuna, 1965.

muзу fark ettiren ötekinin bakışına, bize bakan ötekine karşı, anlam tamlığını ima ve ikame eden bir jest olarak işler. Melodram, her şeyin tutarlı, bildik, düzenli, tam olarak görüldüğü ânın peşindedir. Bu arzuyu inşa eder, seyirciyi de bunun peşine düşürür. Ama gelin görün ki melodram, bu arzuyu bloke ederek çalışacaktır.⁴²

Yeşilçam melodramlarında opaklığın dehşeti kadın bedeninde cisimleşir. Ötekinin aslında ne istediğini asla bilememenin yarattığı kaygı, anlamın içkin muğlaklığı, kadının ne istediğinin, ne kastettiğinin bilinemezliğine çevrilerek şu cümleye gelip dayanır: "Kadın kahpedir." Tek ve mutlak anlam tarafından gasp edilmemiş, tutuklanmamış kadın bedeni opaktır, kirli ve kötücül hazlar alabilen ötekidir. Masumiyeti ve sahiciliğiyle kucaklanan kadın bedeni, şeffaflığın yitirildiği her an tehdit edici olur. "İğrenç bir mahluk"tur (*Oyun Bitti*); "Eski aşklarına yataklık eden bir şeytan"dır (*Kızım ve Ben*); "Canımdan çok sevdiğim o masum yüzlü kadın yoksa bir yılan mıymış" (*Posta Güvercini*) şüphesini boyuna üreten, "Güzel şey-

42. Simon Shepherd, *a.g.y.*, s. 29.

leri yıkan ve pisleten" (*Acı Hayat*) nesnedir. Melodramın vaat ettiği istikrarlı kimlik her zaman kışkırtılma ve kapılmanın içinden geçilerek kurulduğu içindir ki Yeşilçam melodramının kışkırtılma ve kapılmaya müsait bedeni gibi, en sonunda ehlileştirilerek eril iktidar tarafından gasp edilecek bedeni de kadındır.

Bedenin bütünü yerine geçen bir parçası, kısmi bir nesne —kadının bekâreti— mitik bir tamlığı cisimleştirir, imkânsız bir bütünlüğü adlandırır hale gelmiştir adeta. Burada cinselliği düzenleyen, onu bir yandan gizemli, nüfuz edilemez, kontrol edilemez bir kendiliğe, diğer yandansa kirliliğe, kötülüğe ve suça dönüştüren bir bastırma söylemi yok sadece. Kadının bekâreti, görselleştirilemeyen ama bütün hikâyeye hükmeden bu nesne, masumiyet kaybını, geri döndürülemez bir yabancılaşmayı, giderilemez bir ayrılma ve kopma deneyimini de içermektedir. Bekâretin kaybedilmesi, kadının bu kayıpla ilgili duyguları dışında her şeyi anlatan bir hikâyeye, ulusun, modernlik ve kapitalizmin dengesizlikleriyle, erkeğin ise erilliği kaybetme tehdidiyle baş etme hikâyesine dönüşmüştür. Bekâretin hayaletvari eki, bu dış-mahremiyet nesnesi, eril kimliği ve aileyi modernliğin bedellerinden kurtarır; eril-ulusal kimliği sınıf atlama arzusunun, başkası olma arzusunun ürettiği tutarsızlıktan, suç ve lekeden arındırır; Türklüğü, kapitalizmin bölünme ve çatışmalarından muaf tutar. Kadın bedeni üzerindeki hak savaşları, toplumun kendi içindeki dengesizlik ve aşırılıkların yerine geçmiştir.

Böyle bakıldığında *Acı Hayat*'ın tersane işçisi Mehmet'i ile kuaförde çalışan Nermin'inin imkânsız aşk hikâyesi daha sonraları dönüp dönüp tekrar başvurulacak ilksel bir anlatı gibidir. Aşkın dile getirilişine eşlik eden İstanbul manzarasıyla başlayan film, mezarlıkta son bulur. Başka hayatların, başka imgelerin, Fransa'dan, Paris'ten gelen nesnelerin, Nermin'e "Biz hiçbir zaman böyle yerlerde oturamayacağız," dedirten lüks evlerin ve apartmanların cazibesi ve ulaşılmazlığı ile, elde olanların matlığı, sönüklüğü, yıkık döküklüğü arasındaki mesafeyi göstererek ilerler film. Alaturka müzikli, çilingir sofralı ahşap evlerinin yoksunlukları bir yana, iki âşık evlenip birlikte oturacakları istedikleri gibi bir evi de bir türlü bulamazlar. *Acı Hayat*'ın kahramanlarını modernliğin huzursuzluklarının içine gömen, modernliğin aşkın evsizliğini anlatan en güzel sahnelerinden

den biri de, ev bulmanın hüsrarla sonuçlandığı yerde karşımıza çıkar: İki âşık tren raylarında birbirlerine yaslanmış yürürler. Bizi, vaat edilenle ele geçen arasındaki mesafenin ürettiği hayal kırıklığının sesine, masum ve mutlak anlamı koruyan evin yokluğunu dile getiren bakışa doğru çeken bu yürüyüş, anlatının tosladığı sınır oluverir. Hikâye bu sınırdan bir başka yere döner. Sokağın ve kentin gündelik hayatının sesini, yabancılaşma deneyimiyle yüzleşmenin ıstırabını yutan, bekâretin kaybediliş hikâyesi olacaktır. Ama hikâyenin tam olarak nerede döndüğünü de hatırlamamız gerek. Nermin ve Mehmet minibüste kavga ederler. Nermin, evlendikten sonra çalışmaya devam ederse istedikleri gibi bir ev tutabileceklerini, Mehmet'in kazancının ise buna yetmeyeceğini, inadının gülünç bir inat olduğunu söyler. Mehmet ise Nermin'in zengin müşterileri göre göre onlara benzediğini, konuşmaya lüzum olmadığını, razı olmayaacağını, evlenmek istemiyorsa açıkça söylemesi gerektiğini haykıraraktır. Sadece eril kimlik değil ulusal kimlik de aynı sınırdan lekesiz tutarlılığa kavuşabilmektedir. Ulusal kimliği Garp'ın "aşırı ve eksantrik cereyanlarından" koruyan da, eril kimliği yeterince erkek olamama, yani kadınsılaşma korkusundan kurtaran da aynı toplumsal cinsiyet ekonomisidir. Sokağın ve kentin, bütünlüklü ulus hayaliyle çatışan sesi gibi, kadının da eril söz tarafından ele geçirilmiş sesi tehditkârdır. Bu tehditkârlık, kadın bedeninin kötücül öteki tarafından ele geçirilen kirliliğe dönüşürülmesiyle ve dişil olanın, erkeğin ve ulusun kendisi hakkında bilmeyi reddettiklerinin yansıtıldığı toplumsal-atık-olarak işaretlenmesiyle giderilir.⁴³

Nermin, Göztepe'de bir köşkte oturan zengin ve züppe Ender tarafından işgal edilir. Mehmet için artık iki Nermin vardır. Kirlenmiş bir hatıra ve hayal olarak Nermin, ve kirlenmiş bedeniyle gerçek Nermin. Şans oyununda kazandığı parayla tersane işçiliğinden müteahhitliğe terfi eden zengin ve güçlü Mehmet'in karşısında Ner-

43. Deborah Linderman, bir metinde başkası olma arzusunun gizliliğinin metindeki "yabancı madde"de, "ekstra" ve "fazla" olanda açığa çıktığını söyler. Dişillik, kültürün yadsımlarının cisimleştirildiği, yansıtıldığı ve gömüldüğü "bir kabir", erilliğin kendisi hakkında bilmeyi reddettiği şey, toplumsal-atık-olarak-kadın bedeni'dir. Deborah Linderman, "Uncoded Images in the Heterogeneous Text", *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, s. 149.

min kirlenmiş sıfatıyla defalarca aşağılanır: "Hiç değilse hatıralarımıza hürmet et! Kendin gibi onları da kirletme... Senin ağzında en temiz şey bile kirlenir. İğrenç bir mahluksun sen! Çok gerilerde kalmış büyük bir sevgiyi hiç değilse şimdi lekelemeye devam etme!"

Hikâyenin eril fantaziye döndüğü yerde, sanki zaman durmuştur. Gündelik hayatın, dış dünyanın sesi kesilir, toplumsal sınır ve bariyerlerin basıncı ortadan kalkar. Her şey sanki erkek kahramanın içine, iç dünyaya çekilmiş gibidir. Nermin sadece affedilmeyi dileyecek, "Bak zengin olmuştun, yükselmişsin, kuvvetlisin. Bense ne kadar acınacak haldeyim," diyerek kendini aşağılayacak, itiraf ettiği suçu, kadın bedeninin saklı anlamlarından, sırlarından, ulaşılmaz çekirdeğinden hem korkan hem de bunlara bütünüyle sahip olmayı arzulayan erkeğin, erkeksi gurur ve onurunu var edecektir. Nermin'in sözleri, sırrın yokluğuyla karşılaşmaktan ya da "Asla ulaşamayacağın bir şeye sahibim," diyen kadının yarattığı eksiklik hissinden kurtarır erkeği. İradedışı güçlerin, anlık zaafların, zenginliğe, başka hayatlara özenmenin kurbanı olan kadın bedenidir. Erkekse bu kayıp nedeniyle iyi ve fakir Mehmet olmaktan yalnızca para kazanmak için çalışan bir canavara dönüşen, kadının yaptığı kötülükle bütün iyi duygularını kaybedendir. Mehmet'i ruh dolu bir evden mahrum bırakan, beton mezarlara mahkûm eden Nermin'in af dileyişi, her biri diğerini çağıran eril ve ulusal değerler için gerçekleştirilen bir performanstır adeta:

Beni affetmeni istiyorum. Ne olursun esirgeme bunu benden. Buraya tekrar beraber olalım diye gelmedim. Senden böyle bir şey istemek cesaretini bulamam kendimde. Hakkım yok buna. Fakat bir gerçeği bilmeni istedim. Senden ayrıldığım gün başkasını seviyorum demiştin sana. Yalandı bul Aslında ölecek kadar seni seviyordum. Ama o gün sana aksini söyledim; çünkü aramıza bu gece yanımda gördüğün adam girmişti. Ne olduysa aramızdaki o kavgadan sonra oldu. Bir an beni sevmediğini düşündüm. İrademi, şuurumu kaybettiğim bir an ihtiraslarımın kurbanı oldum. Bir kuvvet beni istemeyerek ona doğru itmişti. Doğduğumdan beri gördüğüm sefaletten korkmuştum. Zenginliği tercih ettim. Birlikte çok içki içtik. Aslında seni kaybettiğimi sandığım için içiyordum. İşte bu benim felaketim oldu. Kendime geldiğim zaman aldatılmışım. Senin Nermin'in yoktu artık. Sana layık değildim. Aramızdaki sihir bozulmuştu. Bir anlık zaafım beni lekeledi. İşte hayatımızı mahveden korkunç gerçek buydu. Asla anlatamazdım bunları sana. Ayrıldığımız gün bunun için sana "Seni sev-

miyorum, başkasını seviyorum," dedim. Ne olur anla benil Affet, affet ki huzura kavuşayım.

Bu duygusal coğrafyada affetmek imkânsızdır. Nermin yalvarır, ağlar, Mehmet'in kapısında sürünmeye razı olduğunu söyler, Mehmet tarafından yerlerde sürüklenir, kovulur ama affedilmez. Kadını suçluluk duygusuyla, erkeği gurur ve intikamla dolduran ve böylelikle onları birbirinden ayıran bütün bu sahnelerin eril kimliği lekesiz bir tutarlılığa kavuşturmak için orada olduklarını iddia etmemin önemli bir sebebi daha var. Kendi sözleriyle, "Bir tarafıyla müzelik, bir tarafıyla esrareniz, karanlık bir insan olan" Mehmet'e çektiği acılar ve tükenmez aşkı nedeniyle hayran olan, ona, "Dünyadaki bütün erkekler içinde en çok sen sevmeye layıksın. Büyük, kuvvetli, emsalsiz bir kalp taşıyorsun. Fakat kinin de müthiş. Canlı bir nefret gibisin. Sen roman kahramanlarına benziyorsun," diyen zengin Filiz, Batılı değerlerle büyümüş, Batılı zevklere sahip bu kadın, Nermin'in af dilediği sahneleri izleyen bakıştır. Erilleşme mücadelesi, Batılı kadının onayını ve hayranlığını kazanan erkeğe iade edilen gururla tamamlanır.⁴⁴ Filiz'in bedeni intikam nesnesi,⁴⁵ bakışı da erkeğin erkekliğini onaylayacak evcilleştirilmiş, tehditkârlığından arındırılmış (Batılı)-kadının bakışıdır.

*Acı Haya'*ın ve diğer Yeşilçam melodramlarının askıya aldığı ve ertelediği bilgi, modernlik ve kapitalizmin ulusun bünyesi içindeki hareketidir. Askıya almayı ve ertelemeyi mümkün kılan meta-

44. Nurdan Gürbilek'in ifadesiyle, "... yarayı kim açmışsa o iyileştirebilir. Batılılaşmayla birlikte erkekliğinden olan, Batı'ya açılmış kadının gözünde sakil bir taşralıya dönüşen Doğulu erkeği bir dava adamı olarak yeniden yüceltecek olan da yine o kadının hayranlığını kazanmaktır... Maneviyattan yana yapılan tercih aslında küçük düşmüş yerliliğe, gururundan başka sermayesi kalmamış kudretsiz delikanlıya yapılmış bir haysiyet iadesinden başka bir şey değildir." *Kör Ayna, Kayıp Şark*, s. 66.

45. Nermin'le Mehmet arasında yaşanamayan cinsellik, Mehmet'le Filiz arasında yaşanır. İntikam arzusunun nesnesi, Filiz'in bekâretidir. Arzu ise bu nesneye "sahip olmaktır". Filiz'in babasına şunları söyler Mehmet: "Ben oğlunun seneler önce zavallı bir kıza yaptığı şeye karşılık verdim. Şimdi sen temizle namusunu. Al kızının hayrını gör. Küçük beye de selam söyle. Kız kardeşinin namusunu temizlemek ona düşer. Bir daha da baba-oğul kimseye fenalık etmeyin. Eoğlu gün gelir intikamını böyle alır. Söyleyeceklerim bu kadar."

for ise kadın bedenidir. Bünyenin kirlenmişliğini, yabancılığını ci-simleştiren kadın bedeni, toplumun gözleri önünde lekesini itiraf ettiğinde, suçu üstlendiğinde kapalı kimlik vaadiyle, ulusun kirlenmemiş sahibi o şey'ine kavuşma arzusuyla esir alınırsınız. Eski Nermin'i seven, Nermin'e "Sen yoksun artık," diyen, bir hayale, hatıraya bağlı, kaybedilmiş nesneye ölü, taklit, temsil olarak ebediyen sahip olma arzusuyla, nesneyi tutma tutkusuyla dolu Mehmet gibi bizseyirci de Nermin ve Mehmet'in imkânsız aşkını masum ve mutlak anlamın yokluğunun yerine geçiririz.

Acı Hayat'tan Ah Güzel İstanbul'a Gurbet Kuşları'ndan Utanç'a, mağduriyet içeren erillik ile benliği üzerinde kontrolü kaybeden ve cemaate yabancılaşan dişillik; mahalli, masum ve bize özgü ruh ile kapılan, kirlenen, geçmişe dönemeyip kalıcı bir kaybı yaşayan, intihar eden beden arasındaki ayırım tekrar tekrar karşımıza çıkacaktır. Bu mutlak ayırımın en azından iki sonucu olduğu söylenebilir. İlki, Doğu-Batı karşıtlığının bir hız-fren dengesine dönüşerek sınırlı modernleşme arzusunu kuran bir toplumsal iktidar mekanizması olarak işlemesi; kirlenmemiş ve uzakta duran imkânsız aşk vaadiyle Türklüğün ıstırap salıncağını⁴⁶ biteviye sallayan duygusal bir yarı-tırım kaynağı haline gelmesidir. Farklılaşmamış, modernleşmemiş, yabancılaşmamış bir alana kavuşma vaadini sürekli ayakta tutan da budur. Sadece Türkiye'de değil, bütün dünyada yaşandığı biçimiyle modernlik deneyiminin ürettiği huzursuzlukların bir inkâr, direnç ve yansıtma anlatısı içinde soğurulması, beraberinde bir bütünlük ve mahremiyet yanılması ve yanı sıra içe kapanmacı bir yoksun-

46. Peyami Safa, Necip Fazıl ve Cemil Meriç'i anlattığı *Üç Büyük Mustarip* adlı kitabında Ergun Göze, bu üç yazarın "çileli", "fırtınalı", "git-gelli" hayatlarının "cemiyetin ıstırap kaynağının işaretçisi" olduğunu söyler. Cemiyetin ıstırap kaynağı malum: Batılılaşma/modernleşme. Bu kaynaktan ilkin üç ıstırap doğmuştur Göze'ye göre: "inanç ıstırapı", "milli izzeti nefis ıstırapı", "beşeri ve felsefi ıstırap". Sonra da sonsuz ıstırap. Sonsuz ıstırapın üretimini, her hareketinde baş döndürücü bir başka ıstırap doğuran "ıstırap salıncağına" benzeten Göze, salıncağın boş koltuklarına da üç mustaribi oturtur. Ergun Göze, *Üç Büyük Mustarip*, İstanbul: Boğaziçi, 1995, s. 11-5. "İstırap salıncağı" benzetmesinin ilgi çekici iki yönü var. Birincisi, ulusal kimlik denilen salıncağın hareketi ıstırapın yok edilmesine değil, sonsuz kez yeniden üretimine bağlıdır. Diğer bir deyişle, ıstırap olarak deneyimlenen köken boşluğunu açan, geleneğin dayanağından yoksun bira-

luk dilini de beraberinde getirecektir. En acıklı hikâye bizimkidir, bizim ıstırap dolu deneyimimiz de biriciktir!

Doğu-Batı, ruh-beden, eril-dişil ayrımının modernlik deneyimini anlatmada ve kendi üzerine düşünmede yarattığı ikinci sonuca gelinece. Fikre ve duygulara sirayet etmeyen bir değişim hikâyesi sadece içerikle değil, biçimle de ilgili bir meseleye dönüşmüştür. Biçim, erteleme ve askıya almadır; semptomu ise kadındır. Erteleme ve askıya alma biçimi, yoksulların, işçilerin ve kadınların içinde bulundukları koşullara karşı durmalarını engeller. Bütünlük ya da masumiyet perdesi, ona musallat olan, onu delen ve lekeleyen unsurları, Kadın'ı, çerçevenin dışına atar. Ertelemeyi sağlayarak bütünlük manzarasını muhafaza eden de budur: eril kudret kaybının "kahpeleşen" kadın bedenine yansıtılması. *Utancı* filmi, bu büyük hikâyenin *gerçeklikten-daha-fazla-gerçek* olan haline gelmesinin iyi bir örneğidir. 70'lerde tek ve bütünlüklü ulus imgesinin yara almasına rağmen bu imgeyi muhafaza etme çabasının sığınabildiği tek yer olan toplumsal cinsiyet performansı, erteleme saf biçimi olarak *Utancı*'ta karşımızdadır. Kimliği kuran hikâyeyi kaybetmemek için dış dünya, gerçeklik askıya alınır. Ertelenen hiçbir zaman cinsellikten ibaret değildir, kapitalizmin ve modernliğin huzursuzluklarıdır aynı zamanda. Film boyunca fabrikanın tekinsiz sesi, içli İstanbul manzarasına, masum ve mutlak aşka bütün rahatsız ediciliğiyle eşlik edecektir.

İkisi de işçi olan Bahar ve Kemal'in imkânsız aşk öyküsünde, kadının her arzusu erkek için bir tehdit gibidir. Naylon gecelik isteği kavgayla, "Naylon geceliği kötü kadınlar giyer" yargısıyla sonuçlanır. Sinemaya gitmek isteyen Bahar, Kemal'le buluşmak üzere

kan hareketle (Batılılaşma/modernleşme), milli izzeti nefse dair farkındalığı üreten hareket bir ve aynıdır. İkinci ilgi çekici yan ise, ıstırabını sevmek. ıstırap salınacağına oturan mustaribin özerklik ve faillik yanılmasıyla yaşadığı baş dönmesi. Medeniyet kaybının bıraktığı boşlukta sallanan Türklük salınacağı, kaybedilmiş olarak deneyimlendiği için sahici olabilen Şey'i savunmak üzere hareket eder. Kime karşı? Onu kudretinin esassından, sahiçiliğinden ve özünden, milli izzeti nefsinden mahrum bırakmış olan "Batı"ya karşı. Salıncak, "Batı'ya hayranlık" denilen kamusal suçlama ve dışlama arzusu ile "Batı'nın bakışında kendini görünür ve seçilir kılmak arzusu arasında salınır durur.

evden çıktığında tecavüze uğrar. Bahar kaçır, Kemal ise kolunu fabrikada makineye kaptırır. Bahar kötü yola düşer, Kemal ise ümitlerle geldiği ama şimdi kendisini boğan şehirden köyüne döner. "Eksik" erkek-"kirli" kadın özdeşliği, gururla var olan erkek, utançla yok olan kadın denklemi, modernliğin bedellerini anlatabilmeyi, mahremiyetin kaybını kabullenmeyi erteleyen "gizli" toplumsal metin olarak işlemektedir. Böylelikle kadının "düşme" hikâyesi (kadının "sırrı"), eril kimliğin eksikliğini kapatmayı, yabancılaşma korkusunu gidermeyi sağlar. Bütün anlatı, erkeğin eksikliğiyle, milli-mahalli ruhun kaybıyla halleşip kadını hayatta bırakan bir hikâyenin ertelenmesi üzerine kuruludur. Kemal'in Beyoğlu'nda Bahar'ı takip ettiği uzun sahnenin sonunda Bahar ("Kemal neredesin? Kavuşalım. Kurtar beni", "Ne olur öldür beni, kurtar beni hayattan" diyen iç sesiyle) Galata Kulesi'ne çıkar. Arkası dönüktür. Kemal bıçağı çıkarır. Yüzünü dönen Bahar, Kemal'e sarılır. Yakın çekimlerle film biter. Şehir ve manzara bir kez daha kadına mezar olmuştur.

Kendi üzerine düşünenin ıstırap salıncağı, sinemanın ulusa, cemaate, erkeğe sadakat yeminini bozmasını güçleştirmiş ve ertelemiştir. Evin, ailenin, ulusun ve erkeğin bütünlüğünü sağlamaya kilitlenen sinema, toplumsal çatışmayı "aşırı-cinselleştirilmiş aşırı-Batılılaşma" sahnesine taşıdığı anda, kapitalizme ve modernliğe bağlı huzursuzlukları, toplumsal dengesizliği, kirlenme, çürüme ve bozulmayı öldürülen ya da intihar eden kadın bedenlerine yansıttığında, kendini başlatan arzuyu da erkeksi-milli gurur ve onurun bariyatı altında bırakmış, bu sınırlara hapsedilmiş olur. Bir filminden ötekine, şehrin ışıkları altında ortaya çıkan kirli, kötücül ya da ikircikli duyguların, karanlık arzuların eşiğinden geri çekilen, karanlık ve bölünmüş bölgelerden sürekli yer değiştirerek kaçan kahramanlar çıkar karşımıza. Oysa Doğu-Batı bölünmesinin hep hatırlattığı ilksel kayıp, imgemiz üzerindeki kontrolümüzün imkânsızlığı, bakışımızın bünyevi yabancılığı, mahremiyetin ortasındaki davetsiz misafirler sinema bünyesinin ta kendisidir.



Utanç, Atıf Yılmaz, 1972.



Utanç, Atıf Yılmaz, 1972.

V.

Doğu-Batı arasındaki bölünmeden mustarip ya da bu bölünmenin mağduru ve mazlumu olmanın eril kudret arzusuyla yer değiştirmesinden türeyen ve romanın sınırlarını aşıp Türk düşüncesine yayılan imge ve temaları takip eden Nurdan Gürbilek, romanesk kadının, züppenin ve Doğu-Batı arasındaki heteroseksüel aşk hayalinin, erkek yazarın kendi bölünmüşlüğüne inkâr etmesine, kendi başkası olma arzusunu gizleyebilmesine, bütün bunların yol açtığı endişeyi savuşturmasına imkân verdiğine işaret etmişti. Yazarın bakışını ve sesini sakatlayan arzu, kadına/kadınısı-olana yansıtılarak sahnelendiğinde, arzunun sahnesi, yargılayan, çoğu zaman da cezalandıran bir bakışla ve bu bakış için, arzunun bulaşmadığı eril bir sesle kurgulanmış ve elbette kuşatılmış, kontrol altında tutulmuş olur. Arzunun sahnesinde züppe, sadece arzunun değil, kadının da oyuncağı olan, sadece kapılan, etkilenen, cemaate yabancılaşan, kendisi ve duyguları üzerinde denetim kuramayan değil, erkekliğe de yabancılaşmış olandır.⁴⁷ Böylelikle sahneye her çağrılışında, roman kahramanının, yazarın ya da eleştirmenin özgün, özerk, sahici ve aynı zamanda eril sesini muhafaza ettiğini gösteren bir imge olmuştur.⁴⁸ Ama "kudretli erkekle fethedilmeyi bekleyen bakire"⁴⁹ arasında hayal edilen Doğu-Batı arasındaki melodramatik aşk, hep ikizinin, etkilenme, kapılma ve sürüklenme korkusuna tutunan kara filmin gölgesi altındadır. Baştan çıkarıcı Batı'yla, Avrupa'yla özdeşleştirilen kadının ehilleştirilmediği, evcilleştirilmediği ve edilgen kılınmadığı takdirde dişil bir tehlikeye dönüştüğü bu kurguda kadın şeytani zekâsı, cilvesi, şehvet düşkünlüğü ve yozlaştırıcı etkisiyle erkeği elinde oyuncak eden, milletin oğullarını felakete sürükleyen bir kahpedir.⁵⁰

47. Nurdan Gürbilek, *a.g.y.*, s. 55-63.

48. Örneğin Cemil Meriç'in Batılılaşmayla birlikte yaşanan haysiyet kaybını bir kültürel efemineleşme, hadım edilme hikâyesi olarak anlatmasına dikkat çeker Gürbilek, *a.g.y.*, s. 56.

49. Nurdan Gürbilek, *a.g.y.*, s. 77.

50. *A.g.y.*, s. 82.

Ulusal kimliğin bu sahnesinde, etkilenenin ve kapılanın cinsiyetinin sabitlenmesi ya da kapılmanın erkeklikten düşme, yeterince erkek sayılmama, ucubeye dönüşme korkusuna düğümlenmesi, bu sahneye Doğu ve Batı'nın, ruh-madde, erkek-kadın karşıtlığıyla çıkması ve bütün bunların sonucunda ulusallığın erillikle, arzuyu evcilleştiren, ehlileştiren ve kontrol altında tutan bir dirençle ilişkilendirilmesi, ulusun modernlik ve kapitalizm deneyiminden türeyen huzursuzluklarının da bu karşıtlığın içine kayarak abartılı ve savunmacı bir eril özdeşleşmeyle savuşturulmasını beraberinde getirir. Erillik mücadelesinin ulusal kimliğin varoluşunun dayanağı haline gelmesi, Türklük sahnesinin değişmez senaryosu olarak alkışlanması, modernliğin dayattığı bedelleri, ulusal kimliğe içkin yapaylık ve sentetikliği, erkeğe musallat olan davetsiz misafirler ya da erilliği tehdit eden "yabancı" nesneler kılığında sahneye çağırır. Ulusal-popüler muhayyilenin, "biz"in üretildiği bu sahnenin başlangıç hikâyelerinde, 1950'lerin Türk filmlerinde, kapılan ve kapıldığı için felakete sürüklenen erkekler vardır. *Kanun Namına*, otomobil tamicisi Nazım'ın meşum kadın Perihan tarafından baştan çıkarılarak evinden, mahallesinden, cemaatten uzaklaşmasının, sokağa, şehrin ışıklarına, geceye, Batılı müzik ve dansa sürüklenmesinin, cinayetle ve "teslim ol!" çağrısıyla son bulan hikâyesidir. *Kanlarıyla Ödediler*, yine tangonun, sokağın, gecenin ve arzunun sesi Gönül'ün, evin, ailenin içine girip, erkek kardeşleri birbirine düşürmesini, baba-oğul ilişkisini altüst etmesini anlatır. Hikâyenin anlatıcısı, Gönül'e kapıldıkça kötüleşen büyük oğlu Nazmi'yi öldürerek cezaevine giren Kenan Bey, yani arzunun hiç bulaşmadığı ses, evin ve cemaatin temsilcisi babadır. "İşte bir gün aramıza o girdi" sözleriyle başlayan, evin ve ailenin bütünlüğünün parçalanış hikâyesi, Kenan Bey'in son sözleriyle mutlu olmasa da milli sona bağlanır: "Çocuğunu iyi bir insan olarak yetiştir yavrum. Allahın ve devletin kanunlarına itaatkâr, milletine, ailesine, ocağına bağımlı bir insan olarak yetiştir. Kadında güzelliğin geçici ve aldatıcı olduğunu öğret ona. Evleneceği kızda sadece namus ve sadakat arasın. Benim oğullarım bunları bilmediler. Geçici heveslerin ve bir kahpenin kurbanı oldular." Kenan Bey'in nasihatı, milletin bütün oğullarına verilen bir nasihattir.⁵¹

Kardeş Kurşunu da mahallenin, evin, ailenin birlik ve bütünlüğünü bozan unsur olarak meşum kadına işaret eder. Nevin'e âşık iki erkek kardeş arasındaki gerilimi tırmandırıp kardeşleri birbirine düşman eden Aliye, yaşlı Hikmet Bey'in genç eşi ve Nevin'in üvey annesidir. Kudretsiz ve sessiz kocasını kandıran ve aldatan Aliye, sadece para ve şehvet düşkünü, istediği her şeye sahip olmak isteyen bir kadın değil, züppe Necdet'in Nevin'e tecavüz etmesine ve Nevin'in intiharına sebep olmasıyla bütün kötülüklerin kaynağıdır da. Erkek kahramanın bir cesedi teşhisiyle başlayan film, yine erkeğin sesiyle devam eder. Ölen kadının ölümünün sırrını, kadının hikâyesini anlatan erkek, bu sessiz bedenine üzerine meşum bir kadının hikâyesini yazacaktır: "Belki de böyle bir ölümü arıyordu. Hâristi. Her ne olursa olsun arzularına ermek istiyordu. Hikmet Bey Aliye'yle evlendikten sonra evlerinin düzeni bozuldu. Bu birleşmeye hepimiz şaşırmıştık. Aliye garip bir kadındı. Her gördüğe şeye elini uzatmak isteyen bir yaratılışı vardı. Ev, mal, ziynet, erkek, her şeyin kendisi için mevcut olmasını isterdi." Bu sözlerle geçmişe doğru yol alan film, olumlu kahramanı Orhan'ın, içindeki tuhaf sıkıntı nedeniyle çalışamayıp eve geldiği sahneyle "başlangıca" döner. Kökendeki tuhaf sıkıntının kaynağı, Aliye'nin Orhan'a aşkını, onun için her şeyi yapabileceğini ifade etmesine bağlanacak, böylelikle Aliye "başlangıca" yerleştirilecektir. Film başladığı yere döndüğünde, eril kimliği ve bu kimliği mekânsallaştıran evi bozan unsur cisimleştirilmiş ve yok edilmiştir. Anlatı kapanır, erkek kahraman da bu hikâyeden "temiz çıkar."

Sokağın daveti ile yasanın çağrısı, baştan çıkarılma arzusu ile baştan çıkarılma korkusu, şehrin ışıklarının cazibesi ile mahallenin ve cemaatin telkini arasında kalan bu erkeklerin hikâyeleri, ilk düzeyde modern ataerkil söylemi icra eder. Şehrin, modernliğin, kapitalizmin yıkıcılığını dışıl olanla özdeşleştiren,⁵² dışıl olanın çekici kuvvetini, hazzını, teröre dönüştüren ve en sonunda onu cezalandı-

51. Nurdan Gürbilek'in ifadesiyle ulusal-cinsel alegori üzerine kurulu bu "kendi" kalma savaşının, bir ibret sahnesine dönüştürdüğü kahramanın yazgısında, "kabilenin oğullarına" yönelik bir uyarı, bir yargı sesi işitilir: Fazla etkilenirsen eriliğini yitirirsin. *A.g.y.*, s. 178.

rıp yok eden bu söylemsel kalıp, *femme fatale*'i ya da meşum kadını eril kimliği olumlamak, ataerkil düzeni sahici bir sığınak kılmak üzere sahneye çağırılmaktadır. Bu yönüyle de modern erkek egemenliğinin kendisinin yarattığı düşman figürü, bu egemenliğin muhtaç olduğu kudretin temel kaynağıdır.⁵³ Ama bu evrensel kalıbın üzerinde her zaman milli yaranın da izi vardır. Meşum kadının yarattığı tehdidin, erkek öznenin bünyevi toplumsal cinsiyet ıstırabına modern çözüm olarak bu ilk okuması, ikinci bir okumayla tamamlanmalıdır. Böylece meşum kadın yalnızca erkeğin kimliğine, eve ve aileye yönelik bir tehdit olmakla kalmayacak, mahalleye, cemaate, "biz"e yönelik bir tehdit haline de gelecektir. Meşum kadını kuran eşdeğerlik zincirinde "Batı" bir düğüm noktasıdır. Bu kadiri-mutlak kadın, iktidarın kadınsılaşması tehdidiyle iç içe geçen Batılılaşma tehdidini de bünyesinde barındırır. Aşırı-cinselleştirilmiş

52. Bu özdeşliğin başlangıcından bu yana sinemada ısrarla tekrar eden bir kalıp olduğunu kalıbın çatladığı örneklerle birlikte gösteren Feride Çiçekoglu, köşeleri sinema-şehir-kadın olan bu üçgen kalıbı takip ederken, bizi, kalıbı tersyüz eden üç önermeyle buluşturur: "Şehrin zamanı sinemadır", "Şehrin ritmi dışıdır" ve "Şehrin şehveti tehlikelidir": *Vesikalı Şehir*, İstanbul: Metis, 2007.

53. Žižek'in bu *femme fatale* analizinin tamamı şöyledir: "Klasik *femme fatale* ataerkil, erkek kimliğine basit bir tehdit oluşturmak bir yana, simgesel evrenin 'ayrılmaz ihlal'i işlevini görür; şiddet dolu tutumlarla kendisi iğfal etmemiz için bizi kışkırtarak hem bize hükmeden hem de acısından zevk alan, cinsel bakımdan doyurulamayan, istifade etmeye yatkın kadına ilişkin erkeğin mazoşist-paranoyak fantazisidir o. (Dayanılmaz çekiciliği sırf erkek egemenliğine değil, erkek öznenin kimliğine yönelik de bir tehdit oluşturan kadiri mutlak kadın fantazisi, erkek simgesel kimliğinin kendisi karşısında tanımladığı ve sürdürdüğü 'temel fantazi'dir.) Böylece *femme fatale* tehdidi sahte bir tehdittir. Büyük ölçüde ataerkil egemenliğin fantazmatik bir dayanağı, ataerkil sistemin kendisinin ürettiği düşman figürüdür. Judith Butler'ın terimleriyle söyleyecek olursak, *femme fatale* modern erkek öznenin inkâr ettiği temel 'tutkulu bağlılık'tır, ihtiyaç duyulan, ama açıkça kabul edilemeyen, fantazmatik bir oluşumdur, yeter ki belirtir anlatı çizgisi düzeyinde ... cezalandırılması ve erkek egemen düzenin yeniden olumlanması koşuluyla sahneye çağrılabilsin. Ya da Foucaultgil terimlerle ifade edecek olursak: Cinsellik üzerine, 'bastırılma'sı ve düzenlenmesi üzerine olan söylemin, cinselliği fethedilmesi gereken gizemli, nüfuz edilemez bir kendilik olarak yaratması gibi, ataerkil erotik söylem de *femme fatale*'i erkek kimliğinin karşısında kendisini olumlayacağı ayrılmaz tehdit olarak yaratır." Slavoj Žižek, *Gülünç Yücenin Sanatı: David Lynch'in Kayıp Otoban'ı Üzerine*, çev. Savaş Kılıç, İstanbul: Om, 2001, s. 25-6.

olduğu ölçüde aşırı-Batılılaşmış bir sahneye çağrılır. Bu nedenle de erkek kahramanların baştan çıkarılmayla, kadınlar tarafından oyuna getirilmeleriyle, kandırılmalarıyla başlayıp durdurulamaz bir sürüklenmeyle devam eden, ölüm, cinayet ve hapishaneyle sonlanan hikâyeleri her zaman bir ikinci hikâyeye, ailenin/cemaatin/ulusun hikâyesine bağlanır. Meşum kadının tehdidi karşısında olumlanan ve var edilen sadece erkeğin değil mahalli, yerli, ulusal olanın da kudretidir.

Karşıtlıkların nasıl içeriklendirildiği, kapılmanın ve felaketin nasıl başladığı, meşum kadını çevreleyen ses ve nesnelerin neler olduğu bu yüzden önemli. *Kanun Namına*'da Nazım'ın ait olduğu cemaat Şevket baba figürüyle temsil edilir. Evde her hafta fasıl düzenleyen ve ut çalan, konservatuvarla rekabet eden Şevket Bey'in ("Bu gidişle konservatuvara taş çıkartacağız çocuklar") felç olduğu sabahı, İstanbul, evlerin çatılarının üstünde dolaşan hazin bir erkek sesi ve klasik Türk musikisi eşliğinde karşılar. Yerli idealin kaybedilişini, kudretsiz kalışını haykıran bu yaşlı ses ve görüntü yerini bir parti sabahına bırakır; kadınların ve erkeklerin koltuklarda sızdığı, bir içki barının, duvarlarında modern resimlerin ve bir köşede radyonun, etrafa dağılmış içki şişelerinin, kumar masasının bulunduğu bir apartman dairesindeki sabaha. Şüphesiz görüntüye eşlik eden ses de değişmiştir. Nazım, onu baştan çıkarıp felakete sürükleyen Perihan'la bu apartman dairesinde tanışacak, evin sahibi Halil'i de yine burada öldürecektir. Bu kötü-haz evinde, "Döv beni" diyen ve striptiz yapan kadınlar, sürekli gülen, "monşer"li konuşan ve dans pistinde Nazım'ın karısını "muhafaza etmesine" engel olan erkekler vardır.

Ayrıntılar da önemli: *Kanlarıyla Ödediler*'de mahalledeki klasik Türk müziği gecesine katılmak istemeyen Gönül, radyoda çalan

54. Gerek Nurdan Gürbilek gerekse Fatmagül Bertkay, tango düşmanlığının züppe aleyhtarlığıyla ilişkisine dikkat çekerler. Peyami Safa'ya göre tangolar "halis Türk, dini bütün müslüman mahallelerinde yeni kadınlara verilen isimdi." Fatmagül Bertkay, *a.g.y.*, s. 282; Nurdan Gürbilek, *a.g.y.*, s. 65. "Tam bir düzen ve gelenek yıkıcısı, kötüye doğru değişen her şeyin biricik nedeni, gerçek bir 'günah keçisi' olan tango-kadın, toplumsal değişimin ve bu değişimden türeyen endişelerin yüklendiği, "materyalist, ahlaksız ve şeytani bir öteki"dir. Fatmagül Bertkay, *a.g.y.*, s. 282-3.

yabancı müzik eşliğinde dans ederek Nazmî'yi baştan çıkarınayı başarır. Gönül'ün rehberliğinde harisleşip kötüleşerek babasına tokat atan Nazmî, mahalle evinden ayrılıp Gönül'le birlikte bir apartman dairesine taşınır. Partide içki ve dansa eşlik eden plak, erkek kahramanı cemaate yabancılaştıran İstanbul'un gece eğlence mekânları, tango söyleyen ses,⁵⁴ bu sese eşlik eden müzik aletleri, dans eden bir kadının bedeni ve bu bedeninin etrafını saran, yakın çekimle gösterilen vurmali çalgılar ve apartman dairesi⁵⁵ evin dışına, evi tehdit eden yıkıcı güce, dişil olana ait nesneler olarak işaretlenir; bunlar meşum kadın sahnesinin ayrılmaz nesneleridir.

55. Apartman, züppeliğin ve cemaatten yabancılaşmanın has mekânıdır. Sibel Bozdoğan, 1930'lardaki "küçük" tartışmasında apartmanların, "yabancılaşma, soğukluk ve sterilliğin semptomları" olarak ortaya çıkmasına işaret etmektedir: "... Belagatte modernliği vurgulamasına rağmen, milleti bireyin, müstakil evi de modern metropolisteki apartman hayatının anonimliği üzerine yerleştiren cumhuriyet ideolojisi esasen modernliğe ve şehre derinden karşıdır. İstanbul'un 'küçük apartmanları' özellikle yabancılaşmış, vatansız ve yabancı hayat tarzlarını —Anadolu kasabalarının yalınlığının, milliyetçiliğin ve idealizmin hor görülen 'öteki'sini— temsil etmeye başlamışlardır... Karikatürler ve köşe yazılarında 'küçük mimari' ile Türklüğe aykırı görülen tamah ve kâr güdüsünün yönlendirildiği yozlaşmış hayat tarzları arasında açık bağlar kuruyorlardı." Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası*, s. 255-6. Bireyin gelenekten, cemaatten uzaklaşmasının, yabancılaşmanın metaforu haline gelen apartman, "Türk ruhu"nu bozan unsur olarak işaretlenmiş, modernliğe, yabancılaşmaya, yersizliğe yönelik eleştirinin "yüce nesnesi" olmuştur: "Hüseyin Cahit Yalçın, 'küçük' mimari özelliklerinden çok modern hayatın daha derindeki büyük 'evsizliği' yüzünden ümitsizliğe kapılıyordu. Özellikle apartmanları eleştirip 'Biz evimiz mefhumu içimizde [a.b.] ailemizi, muhitimizi, ecdadımızı severdik. Bugün belki modern apartmanlara taşındık. Fakat bu bizim için bir ocak değil, bir ev değil. Bu mükellef, muhteşem binaların içinde bir kiracıyız. Ev manasını kaybetmiştir' diye yakınıyordu." A.g.y., s. 257. Yalçın bir başka yazısında, alafranga döşenen küçük apartmanlarda "bizim olan ruh"un, "mazinin asıl zevkinin" yokluğundan, "eski bahçeli evlerin incinmiş bir kalp ile bize sitemli sitemli" bakuklarından söz ediyordu. A.g.y., s. 257-8. Şu satırlar da Yalçın'ın "Ev ve Apartman" adlı yazısından: "Bir sosyete bir makine olamaz ve yalnız maddiyetten ibaret kalamaz. Biz bu apartmanlar içinde bedbaht olmaya mahkûmuz. Şu medeni hayat içinde apartmanlar bizi evsiz, barksız, yurtsuz, ocaksız birer bedevi haline sokmuştur." A.g.y., s. 258. Apartman, "bir materyalizm ve bireycilik işareti olarak, —toprağa bağlı ve milliyetçilikle irtibatlandırılan— küçük, müstakil evin anti-tezi olarak" ulusal-popüler muhayyile içine yerleşmişti. A.g.y., s. 158. Oysa günümüzde küçük Anadolu kasabalarında bile apartmanlaşmaya tanık oluyoruz. Ulusal fantazide apartman düşmanı olan Türklük, gerçekte apartmana meftundur.

Bir film den ötekine, yerli kültürün ve kapalı kimliğin temsilcisi babanın felç olmasıyla, yatağa çakılı, sessiz ve kudretsiz kalmasıyla başlayan kapılma hikâyesi, aşırılığın, yozluğun ve melezleşmenin bedeni olan meşum kadının yok edilerek, babanın eril, saf ve sahici sesine kavuşulmasıyla biter. Meşum kadın, modernleşmeyle ilişkili olarak harekete geçen baştan çıkarılma arzusu ile korkusunun, arzu ile intikamın, tutkulu bağlılık ile hıncın bir arada bulunduğu temel fantazi sahnesine yerleşir; hem eril kimlik hem de ulusal bütünlük düzeyinde denetlenemeyen şeyleri cisimleştirir. Bu yönüyle de yerli-ulusal kültürün bütünüyle dışında konumlandırılan, ama aslında belli ki bu kültürün kendi içinden atmaya çalıştığı melezliği/heterojenliği gösterir. Hiçbir tereddüt, istikrarsızlık, belirsizlik içermeyen anlatıcı sese, eril-ulusal kimliğin tam ve bütünlüklü sesine imkân veren, heterojen sesler çoğulluğunun meşum kadının bedenine mihlanmasıdır. Buradaki yapıştırma ekonomisi (eril-milli, kahpe-Batı), bizatihi modernliğin huzursuzluğunun ya da kapitalizmin içkin dengesizliğinin de ulusun bünyesine yabancı bir güce, bir dış gövdeye dönüşmesine neden olur. Meşum kadına yönelik şiddet bu yüzden melodramatik hazzı akıtacaktır.⁵⁶

Ulusal topluluğun bünyesine ait bölünmelerin "meşum kadın-Batı" dolayımıyla erkeği/aileyi/evi/cemaati/ulusu tehdit eden, bozan ve parçalayan güç olarak dışsallaştırılması ("İşte bir gün aramızda o girdi"), farklılaşmamış, modernleşmemiş ve yabancılaşmamış bir alana kavuşma arzusunu, organik bağların çözülmediği cemaat sahibi bir modernlik ve kapitalizm arzusunu kanatlandırırken, bu imkânsız-arzunun, yabancı bedenin ortadan kaldırılmasıyla gerçekleşeceği de vaat edilmiş olur. Ulusal kimliğin sahnesine tekrar tekrar çağrılan, temsil olarak doğan "Batı", huzursuzluk ve bölünmelerin ulusun kendi içinde olduğu karanlık bölgelerle karşılaşmayı erteleyerek arzuyu sürekli kılar. "Meşum kadın-Batı", farklılaşmanın, modernleşmenin ya da yabancılaşmanın ürettiği öfke, hayal kırıklığı ve kayıp duygularını kendi üzerine kaydırarak toplumsal iktida-

56. *Kanun Namına*'da Nazım, Perihan'ın, züppe Halil'in kendisine kurduğu bir tuzak olduğunu öğrenince, "Yuvamı yıkmak için yaptın di mi kaltak" diyerek önce Perihan'a tokat atar; sonra ise kırıdğı bir şeyle onun yüzünü yaralar.

rın izini kaybettirir. *Kırık Çanaklar*'da bir mahallede yaşayan orta halli bir ailenin dağılmasının iki işareti vardır: Kadın evden ayrılır ve fabrikada iş bulur, eve de evin erkeğini baştan çıkaran meşum kadın yerleşir. Ailenin yeniden bir araya gelişinin de iki işareti olacaktır: Kadın fabrikadan eve çağrılır, meşum kadın evden dışarıya atılır. Bir filminden ötekine, ev-dışarı karşıtlığının tesis edilmesiyle son bulan ve kendini sokağın, dışarının, şehir ışıklarının davetini er-telemeye, "ev" ve "dışarının" iç içe geçtiği âni durdurarak geri sarmaya endeksleyen bu anlatı, yine de her defasında şunu ele verecektir: Eve dönmek ve yasanın teslim ol çağrısına uymak, ötekinin kışkırtmasına kapılmanın peşi sıra gerçekleşir. Kökene/kendine geri dönme arzusu, bu kökenden mahrum bırakan modernleşme süreci tarafından en başından belirlenmiştir.

Türk sinemasının züppe kadınlarının kaderini de ulus arzusunun bu kökensel züppeliği belirleyecektir. Evden dışarıya adım atan, sokağa çıkan, şehrin ışıklarına kapılan genç kız, neredeyse hiç yürümeden, süratle kahpeleşmenin eşiğine varır. "Ulusal-cinsel endişe", erkeğin kapıldığı "yabancı" nesnenin tehlikesini dişilleştirmekle kalmaz, bu nesneyle kurulan ilişkinin biçiminde de bir toplumsal cinsiyet normunu, eril olan ve dişil olanı, kadın ve erkeği ikili karşıtlıklara dönüştüren heteroseksüel normu üretir. Tıpkı roman, tıpkı şehir gibi sinema da kadınsı ve dişildir; bu nesnelerle kurulan ilişkinin biçiminde de direnç, kontrol, ehlileştirme, evcilleştirme ya da yok etme erkeksi; kapılma, kendini kaybetme, yabancılaşma ise kadınsı olarak işaretlenecektir.

Ulusun ve eril olanın kendisi hakkında bilmeyi reddettiği şey —bütün görünümleriyle arzu— kadın bedenine yansıtılmıştır. Sine-maya karasevdayla tutulan kadındır. Hayali gerçeğe tercih eden, imgelerin cazibesine kapılan, sinemanın tehlikeli tesirlerinin nesnesi olan beden de kadın bedenidir.⁵⁷ Bu yönüyle de kadın, ulusal-he-

57. Erkeği sinemaya çekenin kadın olduğunu söyleyen Selim Cavit Yazman, kadını sinemaya çeken kuvveti de duygularda ve tüketimde bulur. "Kadın hislerini uyandıran", "ihtirasları tutuşturan" sinemada, aşk ve ıstırap, moda, müzik, güzellik ve lüks vardır. Öyle ki, "kadın ve sinema birbirlerinden ayrılmayan tek bir mevzu gibidir." Erkek yazar, kendini kadının yerine koyarak, kadın gözüyle baktığında sinemada bunları gördüğünü de ekleyecektir. Selim Cavit Yazman, "Kadının,

teroseksüel çerçevenin "yabancı maddesi", "ekstrası", "fazla olanı" dır hep. *Kanun Namına*'da Nazım'ın baştan çıkarılmasını planlayan Nezahat, moda dergileri okur; babasının evde düzenlediği fasıla eşlik etmediği gibi, onu "Eve serseriler toplanıyor," diye eleştirir. Sahneye her çıkışında etrafı "yabancı nesnelerle" çevrilidir, evdeki bozguncu ses, cemaate yabancılaşmış bu züppe beden, baştan çıkarıcı arzuyu başlatan kötülüğün kaynağıdır. *Namus Uğruna*'da züppe kadın, daha da kristalize olmuş bir biçimde karşımıza çıkar. Filmde, taksi şoförü Eşref'in karısı Neriman, evlendikten sonra giderek artan bir tüketim arzusuna kapılır. Ev kirasını mücevherlere harcar, vitrinlerden, parlak mücevherlerden büyülenir, bütün vaktini ayna önünde geçirir. Neriman'daki bu arzuyu kışkırtan da bir başka ka-

Arkasından Koştuğu Şeyler," *Yeni Holivut*, 17.03.1948; Şu satırlar da Ercüment Ekrem'in 1937 yılında yayımlanan *7 Gün*'deki yazısından: "[Sinemanın] muzır tesirleri bugünün şuurlu gençliği üzerinde değil, maalesef, pusulasını şaşırmış, yarım yamalak bilgisi ve göreneği ile garip kalmış bir kısım kadınların sınırları ve ahlakları üzerinedir." Nilgün Abisel, "1928-1938 Dönemi Türkiye'sinde Sinema Üzerine Düşünceler", *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, s. 35. Sinemaya kapılanlar, "hayalin sabit bir fikre saplanmasından ileri gelen bir çeşit hafif deliliğe", "bir şeye lüzumundan fazla, gülünç olacak derecede düşkünlüğe", sinomaniye meyilli olanlar da kadınlardır: "Sinemanın verdiği hastalık, şekerle zehirlenmek gibidir. Genç kızların umumi salonlarda, mesela, ayaklarını uzatıp sigaralarını pervasızca savurmaları sinomaninin arazlarından biridir. Küçük delikanlıların ufak bir sandalla, güya kutup denizlerine doğru uzaklaşmaları ve Hayırsız adalara sürüklenecek ailelerini heyecana düşürmeleri yine bir sinomani alameti değil midir? Vapurlarda, trenlerde ve herkesin arasında çantasındaki bütün tuvalet eşyasını kullanarak, pudrasını tazeleyerek, dudaklarını uzun uzun boyamak âdeti genç kızlarımızda hiç şüphe yok ki Holivut'un bir hediyesidir. Bugünkü sinir hastalıklarının belki yüzde ellisinde ve içtimai buhranların belki yüzde sekseninde sinomaninin payı bulunduğunu söylemek hiç de mübalağa sayılmaz." 1935 tarihli *7 Gün* dergisinden aktaran Nilgün Abisel, *a.g.y.*, s. 36. Sinemanın çekim gücü, bir hayalin peşine düşme, bir imgeden etkilenme kadınsılaştırılmakta, zihinsel faaliyetin karşısına yerleştirilmekte, sinema tutkusu kadınsı bir aşırı düşkünlük olarak tanımlanarak erkek kimliğinin —elbette milli kimliğin de— dışına atılmaktadır. Peyami Safa da "Beyaz Perde Manyakları" adlı yazısında, hayali gerçeğe tercih eden, sinemaya her şeyden çok düşkün genç bir kadın "hayal edecektir." Peyami Safa, "Beyaz Perde Manyakları", *20. Asır Avrupa ve Biz*, İstanbul: Ötügen, 1990 [1945]. Sinema, okumanın, tiyatronun, sanatın karşısına yerleştirilen bir eğlence aracı olduğunda, bir hayalin peşinden sürüklenme gibi "arazları", yol verdiği "aşırılıkları" anlatılmak istendiğinde kadınsı, kontrol ve denetim altına alınabildiğinde ise milli inkılabın hizmetinde bir telkin ve terbiye vasıtası olarak işaretlenmektedir.

dındır. Neriman, meşum kadın Perihan gibi olmak ister; onun verdiği kıyafetleri giyer. Problemin sadece tüketimle sınırlı kalmaması, bu tüketimi kışkırtanın bir başka kadın olması, hikâyenin bir başkası olma arzusuyla birlikte anlatılması önemlidir. Kadın, tükettikçe başkası olur ve evinden uzaklaşır; en sonunda da kendini Eşref'in çalıştığı galerinin sahibi Kenan'ın yatağında bulur. Tıpkı Nezahat gibi Neriman da aynı kaderi paylaşacak, filmin sonunda erkek kahraman tarafından öldürülecektir. Üstelik de Taksim'de, yabancılaşmanın, yersiz-yurtsuzlaşmanın has mekânlarından birinde, bir apartman dairesinde gerçekleşir bu cinayet. Züppe kadın, önce eril kudret kaybına yol açmak ve sonunda yok edilerek erkeğin kudretini tesis etmek üzere sahneye çağırılmıştır. Kadın, sınıf atlamayı arzulayan, cemaate yabancılaşan, başkalarına, başka hayatlara özenen, şehir ışıklarına doğru çekilen, kirlenerek, bozularak, melezeleşerek modernliğin bedellerini ödeyendir.

Sıradan ve gündelik olanın içerdiği belirsizlik, evi, mahremiyeti, içeriği bölen arzu, "aşırı-Batılılaşma" sahnesiyle hep yerinden edilmekte, Türk ruhunu kaybetme korkusuna dönüşmektedir. Sokağa atılan adım, baştan çıkarılma arzusu ve korkusuyla dolu baş döndürücü bir etki yaratan bir uçuruma düşmek gibidir. *Kanun Namı-na*'nın başında kısıtlanmış erkeğin, Nazım'ın, "benim hikâyem" dediği hikâyesini başlatan da aynı uçurumdur: "Nasıl da kaptırıyor insan kendini... Boşluğa düşen bir taş gibiyim. Karanlıklarla dolu bir boşluğa!" Türk sinemasının ilk *flaneur*'leri olan bu filmlerdeki erkekler, İstanbul sokaklarını dolaşırken hep suçludurlar. Kahramanların İstanbul'u baştan başa katetmeleriyle uzun uzun gösterilen İstanbul sokakları, hep suçlu kahramanın yasadan kaçışıyla anlatının içine alınır. Kapılan erkeği suçlayan bakış, sokakta bir gölge gibi onu takip etmektedir.

VI.

Bana kalırsa, kimliğimizi bölerek kuran Doğu-Batı bölünmesini örten sis perdesine, yani melodrama, onun bizi içine yerleştirdiği biriciklik arzusuyla baktık hep. Bu arzunun nüfuz ettiği bakışla da Yeşilçam melodramları ya toplumsal ve öznel çatışmalardan muaf kör bir özdeşliğin ya da Batılı modelin üstünlüğünü, efendiliğini hatırlatan haşın bir farklılığın nesnesi gibi göründü.⁵⁸ Ulusun mutluluğunun da mutsuzluğunun da yansıtıldığı ana nesne olabildi. Bütün evcilleştirme ya da mesafe koyma çabalarımıza rağmen geri dönen, onun bize geri dönüp baktığı bir yer de var oysa. Mutlak aşk ya da defo, sahicilik ya da Batılı olma özentisi, haysiyet ya da zillet, yüce ya da gülünç, Yeşilçam'a bakarken gördüğümüz bütün bu hallerin bize sunduğu faillik ve özerklik hissinin dağıldığı, Yeşilçam

58. Bu iki zıt pozisyon da Batı'nın bakışı karşısında yaşanan eksiklik ve yetersizlik hissini gidermenin yolunu bize özgü olan o şeyde keşfeder. Bu şey, ya Batı'dan farkımız, bizi kendimize döndürecek, kavuşmamız gereken sahici çekirdek olarak, ya da bir türlü kurtulamadığımız, üzerimize sürekli yapışan o Şarki şey gibi görünmektedir. İlk pozisyonu, Halit Refiğ'in ulusal sinema kavgasında, Ayşe Şasa ve Sadık Yalsızuçanlar'ın mahalli sinematografi arzularında buluruz. İkincisi ise Nijat Özön'ün Türkiye'de sinemanın yoksulluğunun sebeplerini "ilkel sanat deneyimlerine" bağlılıkta bulmasında ya da yakın zamanlarda Dilek Tunalı'nın Yeşilçam melodramlarıyla Hollywood melodramları arasındaki farkı Şark'a özgü zihniyet yapılarında keşfetmesinde karşımıza çıkar. Dilek Tunalı, *Batıdan Doğuya Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram*, Ankara: Aşına Kitaplar, 2006. Dahası, Batılı eleştirmenin "Şark" sinemasına övgüsünde de aynı düşünsel kalıp devrededir. Yakın tarihli bir makalesinde Paul Willemen, Hint, Pakistan ve Türkiye sinemasında *zoom* kullanımının neden yaygın olduğu sorusuna cevap arar. Tarkan filmlerini inceleyen Willemen, *zoom*'u hikâye anlatmanın modern-öncesi biçimlerinden (sözlü kültür) artakalan bir gösteren olarak değerlendirir; çünkü *zoom* yoluyla aktör kamusal alandaymış gibi, sanki seyircilerin karşındaymış gibi davranır. Willemen'e göre bu, performans alanını kamusal alana dönüştürür. Bu yüzden, diyecektir Willemen, *zoom*, kamusal alan ve (kapitalizmin zaferi sonucunda) kamusal alanın aldığı yeni biçim meselesini canlandırmakta, bunun yanı sıra modernleşme süreci içinde söylem tarzlarına ne olduğu sorusunu uyandırmaktadır. Paul Willemen, "The Zoom in Popular Cinema: A Question of Performance", *New Cinemas*, sayı 1(1), 2002, s. 6-13. Sinema bünyesi, sahiden de modern-öncesi biçimi kendisi olarak temsil edebilir mi? *Zoom*, baktığımız şeye nü-

karşısında büsbütün efendilik taslamamıza imkân veren bu pozisyonu sarsan, bize kendi bölünmüşlüğüümüzü hatırlatan bir bakış da orada hep oldu. Kendimizi yücelterek ve aşağılayarak baktığımızda Yeşilçam'da hep eksik bırakan bir yüceltme ya da kasvetli bir bayağılık, hiç kimselere benzemeyen o şey'imizi, Şarki ya da Garbi aşırılığı gördük. Yeşilçam'ı Batı'ya karşı direnç ve savunma nesnemizden ibaret bırakan yalnızlık ve gurur duygumuzun, bütünlük ve samimiyet arzumuzun gölge-ikizi, Yeşilçam'ı çoktan geride bıraktığına inandığımız taşralı halimiz yapan, müstehcen bir kahkahanın, alay ve aşağılamanın nesnesi kılan saldırgan efendilik arzumuz oldu hep.

Fatih Özgüven, dönüp dönüp aklına takılanın "Yeşilçam'a neden gülüyoruz," sorusu olduğunu söylemişti.⁵⁹ Bu müstehcen gülüşe karşı önerisi de Yeşilçam karşısında hissettiğimiz iç ürpermesine sadık olma idi. Yeşilçam'da iç ürperten, onun bize geri dönüp baktığı yer, o kıymetli hiçlik bana kalırsa.⁶⁰ Hep beraber inkâr ettiğimiz masumiyet kaybı. Hep beraber susmaya mutabık olduğumuz geç-

fuz eden öznellik değilse nedir? Görülen şeyi, belirli bir öznenin dehşetine ya da güçlü arzusuna bağlamanın, yani sinemanın kısmi görme ya da fetişizm üzerine kuruluşunun apaçık örneği değilse nedir? *Zoom*, seyircide bir tür kilitlemiş görme yaratır. Bu yüzden onda modern-öncesi bir şey değil, anlam alanının çoğulluğunu bastırma, onu tek ve bütünlüklü bir anlama, bir yüze sabitleme arzusu vardır. Lütfi Akad'ın *zoom* hakkındaki fikirlerini hatırlayabiliriz. *Zoom*, seyirciye bir nevi şantaj, seyirciyi her şeyiyle teslim almak ve başka yere bakmasını engellemektir. Âlim Şerif Onaran, *Lütfi Ö. Akad*, İstanbul: Afa, 1990, s. 83.

59. Fatih Özgüven, "Yeşilçam'a Neden Gülüyoruz?", *Radikal*, 31.08.06

60. "Kıymetli hiçlik"i cemaat içinde hissedilen o tuhaf sıkıntı, iç ürpermesi anlamında kullanıyorum. Göz yaşartan ya da kahkaha attıran bütün o birlik, beraberlik, benzerlik halleri içinde hissettiğimiz mutluluk duygusu ile içimize çöken kasvetin karışımı olarak. Doğru, Yeşilçam bu duyguyu hep kötü ya da kötüyümü gibi yapan kabramanlarına layık gördü. *Aşk Mabudesi*'nde Ekrem'i kendinden soğutmak isteyen Leyla kötülük taklidini bu duyguyla yapıyordu mesela: "Ev çok karanlık, çok dardı, buraları çok renkli." *Kanlarıyla Ödediler*'de meşum kadın Gönül'e cemaate yabancılığı bu duyguyla hatırlatılıyordu: "Bizim muhit, bizim ev seni boğar!" Gelin görün ki içten içe hepimiz şunu da biliyorduk: Bizim muhit çoğu zaman hepimize dar geliyordu, hele de hem eve kapatılıp hem de evde mutlu olmaya zorlanan kadınlar için ev hep dar, hep karanlıktı. Kıymetli hiçlik duygusunu benzer bir anlamda William Saroyan mükemmel bir şekilde anlatmış daha önce. Fresno'da Aras Kahvesi'nde Anadolu'yu yaşatan yaşlı Ermeni mültecile-

miş. Hep beraber paylaştığımız suçluluk duygusu. Hepimizi tehdit eden toplumsal-atık olma korkusu. Yeşilçam'ı defolarımızın, kışkığımızın, taklit oluşumuzun, kendi taşramızın ve karanlığımızın nesnesi haline getiren efendilik arzumuz, bu kıymetli hiçliği unutmaya yarıyor. Bütün mesafe koyma çabalarımıza rağmen içten içe bildiğimiz, göz ucuyla fark ettiğimiz o bakış, bir hayale saplanıp kalmış tek delinin, bir şeylere fazlasıyla, gülünç derecede bağımlı kalmış tek düşkünün Yeşilçam olmadığını söylüyor oysa. Yeşilçam'ın aşırılığını gülünç bularak inkâr etmeye çalıştığımız şey, sürüne sürüne bu aşırılığa dönmek zorunda kaldığımızı bilmek, "biz" dediğimiz şeyin ta kendisi olan bu korkutucu boşluk olsa gerek.

Lütfi Akad'ın kamerayı sokağa çıkaran, sinemacılar kuşağını başlatan filmi olarak anıla gelmiş *Kanun Namuna* da bu kıymetli hiçlikle, boşluk duygusuyla başlamıştı.

Hatırlayalım: Tamirhanenin etrafında kalabalık toplanmıştır; polisleri görür, silah seslerini duyarız. Sadece tamirhaneyi örten kepengi ve ortasındaki deliği içine alan çekimin ardından kamera tamirhanenin içine girer; mekândaki nesnelerin, otomobil resimlerinin, küçük bir otomobil maketinin çekimleri, Nazım'ın çekimiyle tamamlanır. Uzun sessizliklerin yer aldığı, anlatıcı sesle, sesin sahibi bedeninin hızlıca buluşturulmadığı, çerçevenin kimi zaman sadece kepenk ve ortasındaki delikle insansız boş bırakıldığı sahne, kahramanın sözleriyle birlikte bir ifade bütünlüğünden çok yetersizliğini, anlam sabitliğinden çok karar verilemezliği anlatıyor gibidir. Öznelliğin geleneğin dayanağı kaybolduğunda ortaya çıktığını, sinemanın da kahramanın hikâyesinin de burada, karanlıklarla dolu boşluğa düşmekle başladığını, sahici kendiliğin bıraktığı boşluğa nesnelerin

ri seyrederken tam olarak bu duyguyu tatmış Saroyan: "Birinin bana etrafta dolaşarak konuşulanlara kulak kabartmam için bahane vermesine memnun olurum, çünkü böyle bir yerde bir araya gelmiş, birbirine bağınıp çağıran, gelen zarlarn isimlerini Türkçe yüksek sesle söyleyen, iskambil kâğıtlarını karıştıran, dağıtan ve hızla masanın üstüne vuran bu kalabalıkta beni çeken bir şey vardı, benim için çok değerli, varlığıma anlam ve önem katan bir şey. Hatta benim için bir çeşit kıymetli önemsizlikti, kendini bir milletin, bir bütünün, ortak bir hafızanın, mücadelesinin ve yenilginin içine yerleştirmenin taşıdığı kıymetli hiçlik..." Karin Karakaşlı, "Saroyan'ın Aidiyetsizlik Memleketleri", *Radikal İki*, 14.12.08.

çoktan yerleşmiş olduğunu sezdirmiştir Akad. Kahramanının kaderiyle yönetmenin kaderi de burada kesişir. Bir deneyim ve ifade bütünlüğünün yerini bölünme almıştır. Nazım'ın sözleri:

İsmim Nazım, 32 yaşımdayım. İstanbul'da doğup büyüdüm. Otomobil tamircisiyim. Şu anda boşluğa düşen bir taş gibiyim. Karanlıklarla dolu bir boşluğa. Havasında yaşamaya alıştığım bu şehirde sonu gelmeyecek bir saadet içindeydim. İnsan nasıl da farkına varmadan kaptırıyor kendini. Bunda kimsenin kabahati yok. Suç bendel Eğer biz köleysek kabahat yıldızlarda değil kendimizde. Saadetimi kendim yıktım. Olsa olsa buna yar-dım edenler oldu... Vahşi bir hayvan gibi kıstırdılar beni.



MECAZİ BAŞLANGIÇLAR

Şark'ı hiç sevmedim ve asla kaybetmedim

Aynı içli İstanbul manzarasında bu kez, Türklüğümüzün akustik aynasını değil, men ettiğimiz sevgi biçimlerini, başka türlü sevebilmenin imkânını görüyoruz. Vaktiyle reddedilmiş olan (Rum), imgesinin yumuşak kılıfını yırtan (Kadın), bugün reddedilen (Kürt) ve her zaman reddedilmiş olan (Anne/Ölüm) farklı seslerle ve farklı arzularla İstanbul'a bakıyorlar...

Yapışmadan, tepmeden, alıkoymadan, ele geçirmeden, kendine mal etmeden, parçalamadan, evcilleştirmeden, sadakatla bağlanıp zorbalıkla reddetmeden sevebilmenin yolunu arayan bir aidiyete davet bu bana kalırsa. Hayal kırıklığı ve hüznün nedir bilen-bir özne olmaktan, kaybını sahiplenen bir özne olmaya davet. Pandora'nın kutusu açıldı ve çok tanıdık bir şey çıktı içinden. Bir hortlak gibi hayatımızın ortasına düşen, bizi kendine kuyu gibi çeken mazi, kimliğimizin dışkıları ve artıkları.

140 MAZİ KABRİNİN HORTLAKLARI



Ah Güzel İstanbul, Atıf Yılmaz, 1966.



Sinemanın gerçekçi olması gerektiğinde ısrar etmiş olan Andre Bazin'in aynı zamanda sinematik temsilin sınırlarından da bahsetmiş olması şaşırtıcıdır. Her şeyi gösteremeyeceğini söylediği sinemanın, arzunun temsil edilmesinde rüya ile akraba olduğuna dikkat çekmesi daha da şaşırtıcı.¹ Gerçekçi bir kuram ve estetikten beklediğimiz gerçekliğin ontolojik tutarlılığı varsayımı, sinemanın bünyesinde erimiş gibidir Bazin için — öyle ki engellenmiş arzuların müphem bir tercümesini yapan sinemada arzunun, sinematik temsilin sınırı işlevini gördüğünü söyleyecektir.² Gerçekçilikle arzunun iç içe geçtiği yer, neden sinema? Hakikatle temsil arasındaki uçurumun nihayet kaybolduğuna inandığımız bu yerde neden yeniden temsilin sınırıyla karşılaşmak zorunda kalıyoruz? Bir gerçekçi olan Andre Ba-

1. Douglas Smith, "A World That Accords With Our Desires?: Realism, Desire and Death in Andre Bazin's Film Criticism", *Studies In French Cinema*, sayı 4 (2), 2004, s. 94-5. Douglas Smith, Bazin'in gölgede kalmış bu fikirlerini tartıştığı makalesinin itici gücünün Godard'ın *Le Mepris*'i olduğunu söyler. Film şu sözlerle başlar: "Sinema, demiş Andre Bazin, arzularımızla daha ahenk içinde olan bir dünyaya bakışımızın yerini tutar. *Le Mepris*, o dünyanın hikâyesidir." Bu sinema tanımının sahibi Bazin, her zaman gerçekçilikle ilişkilendirilmiş "tipik" Bazin'den çok uzaktır. A.g.y., s. 93.

2. A.g.y., s. 95.

zin'in, sinemanın, kaybın ve yokluğun dokunaklılığını ifade etme potansiyeline sahip olduğuna, dahası sinemanın dokunaklılık gücünü de, kaybı ve ayrılmayı çağrıştırmamasından veya hatırlatmasından aldığına işaret etmesi tuhaf değil mi?³

Andre Bazin'in gölgede kalmış bu fikirlerine dikkatimizi çeken Douglas Smith'e göre onun gerçekçiliği, algının fenomenolojisiyle garanti edilmiş bir tamlık ve varlık estetiği değildir; daha çok, muhafaza edilemez olanı saklama arzusuyla harekete geçen kaybın ve yokluğun gerçekçiliğidir. Öyle ya, sinema sadece geçmişin izlerini yeniden üretebilir; zamanı asla geri döndüremez. Sinemanın, zamanı perdenin dışından perdenin içine sanki bütünüyle geri döndürmüş gibi hissettirme gücü, kaybın geri döndürülemezliğinin daha da şiddetli bir biçimde yüzümüze vurmasına bırakır yerini her zaman.⁴ Objektif geçmiş paradoksunu da gözler önüne seren bu ikilik, sinemanın her zaman bir hatırayı canlandırıyor olmasında, açıkça namevcut bir şeye ilişkin olarak bir mevcudiyet yanılsaması yaratmasında aranmalıdır. Andre Bazin sinemanın geri çağırma yanılgısını açık ederek geçmişini geri çağırdığını, böylelikle de kökensel kaybı ikiye katladığını vurgulayacaktır. Kendi sözleriyle, "Sinema, kayıp zamanı bir kez daha kaybetmek için yakalayan makinedir." Bu, sinemaya özgü trajedidir; zamanın trajedisidir.⁵

Andre Bazin'in sinemanın ontolojisine dair bu fikirleri, sadece sinema hakkında değil, modern özne hakkında da bir şeyler söylü-

3. Douglas Smith, *a.g.y.*, s. 97. 4. *A.g.y.*, s. 100-1.

5. *A.g.y.*, s. 97. Douglas Smith'e göre Bazin, ölümü, insan yaşamının sonluluğunu ve geçiciliği kuran indirgenemez bir bireysel deneyim olarak varoluşçu bir tarzda kavrar. İnsanın geçiciliğini ve yaşamın sınırlılığını anlatan ölümün kendisi yaşamın ve zamanın ötesindedir. Bu nedenle de Bazin'e göre ölüm, sinema için özel bir problem oluşturmaktadır. Diğer deneyimlerin ve olayların aksine ölüm, zamanın ötesine yerleşmiş olduğu için, sinematik temsili de sınırını oluşturur. Bazin, ölümü ve cinsel deneyimi, bilinci fesheden, kendinde değil sadece kendinden önce ve sonra olan şeylerle ilişkili olarak yakalanabilen ve bu nedenle de zorunlu olarak tarif edilemez ve temsil edilemez, kelimenin tam anlamıyla öznel deneyimler olarak kavrar. Ölüm ve cinsel deneyim arasındaki bu mukayeseyle Bazin, ölümün temsili "ontolojik pornografi" diye kavramsallaştıracaktır. Bazin için sinemanın skandalı budur; sinema, biricik ve tekrar edilemez ölüm deneyimini, sıradan ve tekrar edilebilir deneyimlerin statüsüne indirgemektedir. Bazin' in ifadesiyle sinema, hem ölümü temsil etmedeki basiretsizlikle hem de temelde,

yor. Sinemanın her zaman hafıza, hatıra, geçmiş olmasını paradoksal kılan, yokluğun varlığı dediğimiz şey, kayıp olanın, yani şimdi ki zamanda olmayanın, perdenin dışından perdenin içine geri çağırılması, şimdiki zamanın içine alınmasıdır. Sinema bu yönüyle her zaman geçmişte olandır, geçmiştir. Bu yüzden tıpkı hafıza gibi sinema da geçmişin varlığıyla tedirgin de eder. *Flashback* mantığını örnek veren Ruth Perlmutter, bir çeşit *flashback* olarak düşünebileceğimiz eski filmleri izleme deneyiminin ekstra bir sinematik kayıp deneyimini yaşattığını dile getirecektir. Bir zamanların genç, etkileyici, cazibe dolu oyuncularını şimdi yaşlanmış ya da ölmüşlerdir. Bu filmlerle, yaşayan birer hatıraya dönüşüverirler.⁶ Mekânlar, şehirler için de aynı durum geçerli değil mi? Yeşilçam filmlerinin İstanbul'u her kuşaktan insanın ortak hafızası olmuş gibidir. Sinema ya dokunaklılık gücünü veren, onu geçmiş hatırlamakla bastırmak arasındaki gerilimin tam ortasına yerleştirerek bir perde-hatıra kılan kayıp deneyiminin modern özne için anlamı nedir o halde? Gerçekliğin yeniden üretimine bu kadar yaklaşımsın bu kayıp da nereden çıkmıştır?

Julia Kristeva soruyordu: "Bu kara güneş nereden gelmektedir? Beni suskunluğa, her şeyden el etek çekmeye, toprağa, yatağa çivileyen görünmez ve ağır ışınlar hangi duygusuz gezegenden gelmektedir?"⁷ Kara güneş, Yeşilçam'ın karasevdası ya da melankoli, bir çeşit ruhsallığı, acının veya nefretin bir çeşit derlemesini, sevilen bir

hiçbir şeyi ama sadece ölümü temsil etme olgusuyla tanımlanabilir. Bu yönüyle sinema, temsilin temel paradoksuna karşı kırılgan bir çözüm önermektedir: *Ölümün temsil edilemezliğini biliyorum ama yine de ölümü temsil edebileceğime inanıyorum*. A.g.y., s. 98-100.

6. Ruth Perlmutter, temel meselesini bu ontolojiden alan filmlerden de bahsedecektir. Mesela *L'Avventura*'da kayıp kadın kahraman, yokluğuyla geride kalan iki kahramanın ilişkisine gölgesini düşürür. *Under The Sand*'de bir şekilde ortadan kaybolan koca, yokluğunun aşırı varlığıyla geri dönecek, bir hayalet olarak kederli kansının yaşamının içine dahil olacaktır. *Memento*, *Lost Highway*, *Mulholland Drive* gibi filmlerde ise kimlik için kurucu olan kabul edilemez geçmiş, hatırlamak ile bastırmak arasındaki gerilimi yaratır. Zamanı durdurup bloke edilmiş geçmiş hatırlamak imkânsızdır. Kahramanlar hafıza kaybına uğrarlar, sessizliğe gömülürler ya da kayıp acısıyla baş edebilecek fantazilere dalarlar. Ruth Perlmutter, "Memories, Dreams, Screens", *Quarterly Review of Film and Video*, sayı 22, 2005, s. 125-34.

şeyi kaybetmenin acısını ama nihayetinde ölüm için var olmanın dehşetini içerdği ölçüde "felsefenin sessiz ikiz kardeşi", felsefenin "gizli yüzü"dür.⁸ Tıpkı melodram gibi melankoli de sevmenin ve peşi sıra kaybetmenin bize yaşattığı ilksel duygularda ifade bulur. Gelin görün ki burada ve şimdi yaşanan kaybın gücü, içine sürüklediğimiz boğucu yıkımın ve düş kırıklığının şiddetiyle hiç de orantılı değildir. Kaybettiğimiz nesnenin yaşattığı acı, yasını tutmasını hiçbir zaman beceremediğimiz eski travmalarla ilişkiye geçivermiştir.⁹ Yaşanan kayıp, benliğin esası/kurucusu olabilecek kadar derin özdeşleşmelerin kaybedilmesiyle birlikte bir zamanlar yaşanmış olanı da kendine bağlamıştır. O halde, geçmişte yaşanmış bir kaybı, hatıranın ve bilincin bir parçası kılmayı men eden bilinçdışı bir duygu, bir direnç devrede olsa gerektir.¹⁰ Travmatik kaybın sadece nesnesi değil, hatırası da kaybolmuştur sanki. Psişeyi kabul edemediği bu kayıptan koruyan, bu kaybı ikame eden nesneler, fetiş nesneleri, birer perde-hatıra gibidir; bir yandan hatırlanamadığı için zamanın durduğu, donup kalmış bu travmatik mirasa bağlanır, diğer yandan bu mirasın yerine geçerler.

Bu yüzden karasevda veya melankoli, gerekli bir varlığın yok oluşunu, varlığın en gerekli olanı tarafından yoksun bırakılmayı ve bunların yaralanma ve yoksunluk duygusu olarak yaşanmasını anlattığı gibi, aynı zamanda kaybetmeyi bilmemeyi, sevilen-nefret edilen nesnenin kaybına tahammülsüzlüğü, "kinci veya kırgın bir yasa" sebep olan "nesneyi tutma tutkusunu" da dile getirmektedir.¹¹ İkirçiliklik açıktır: Kayıp hem yaşanmış hem de inkâr edilmiştir. Kayıpla ve kaybın inkâr edilmesiyle ortaya çıkan, Julia Kristeva'ya göre en nihayetinde "anne nesnenin imkânsız yasını" sahneleyen melankoli, hadım edilme, ben'in ve beden bütünlüğünün kaybı ve

7. Julia Kristeva, "Kara Güneş (Depresyon ve Melankoli)", *Sanat Dünyamız*, sayı 100, 2006, s. 151. "Kara Güneş", Gerard de Nerval'in "El Desdichado" (Miras Yoksunu) şiirinden alınmıştır.

8. Julia Kristeva, *a.g.y.*, s. 151. 9. *A.g.y.*, s. 151.

10. Greg Forter, "Against Melancholia: Contemporary Mourning Theory, Fitzgerald's *The Great Gatsby*, and the Politics of Unfinished Grief", *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, sayı 14 (2), 2003, s. 134-70.

11. *A.g.y.*, s. 151-5.

ölüm korkusu temsillerini de üretir.¹² Kaybın hüznü denilen şey nedir bilmeyen bir iç dünyadan, duygusal topografyadan söz etmek pek de mümkün değil bu durumda. Melankoli, kendi üzerine düşünen ve konuşan özne olabilmenin, psişenin önkoşulu gibidir.¹³ Dahası, öznenin kendine kendisi hakkında anlattığı hikâyeler, kendini bulmaya özgü arayışlar ve kendine dönüşleri de böyle ortaya çıkmaktadır. Muhafaza edilemeyen saklama arzusuyla, kaybedilmesi gereken o şeyi tutma arzusuyla devreye giren semboller ya da kurgular, kuşkusuz kaybedişin inkârıdır. Namevcut olanı iç dünyamda mevcut kılarak inkârı mümkün kılan kurgu, her zaman kaybın kaydı olacaktır: "Bilinçaltı için ölüm olan bu boşluğun veya aralığın kanıtı olan şey tamamen bölünmüş bir ben'in üretimi, fantazmın ve kurgunun oluşumudur; özetle, hayalin kaydı, yazının kaydı."¹⁴

Şayet hepimiz arzuya aynı biçimde, kayıp yoluyla dahil oluyorsak, melankolinin evrensel dili, sinemaya da dokunaklılık gücünü veren kayıp deneyiminin bir perde-hatıraya dönüştürülmesi olsa gerek.¹⁵ Ancak diğer yandan kayıplarımızın tarihi, kendi varoluşu-

12. Greg Forter, *a.g.y.*, s. 161. Mesela heteroseksüel kadın için anne-kız bütünlüğünün kaybedilişinin trajedisi yaşlı bir dile dönüşmemiştir. Linda Williams, anne-kız arasındaki bağlılığın kaybedilişini anlatan dişil bir trajedinin neden olmadığı sorusunu tartıştığı yazısında, Pedro Almodovar'da bu trajediyi bulabileceğimizi söyleyecektir. Linda Williams, "Melancholy Melodrama: Almodovarian Grief and Lost Homosexual Attachments", *Journal of Spanish Culture Studies*, sayı 5 (3), 2004, s. 273-86.

13. Mari Ruti, "From Melancholia to Meaning: How to Live the Past in the Present", *Psychoanalytic Dialogues*, sayı 15 (5), 2005, s. 638.

14. Julia Kristeva, *a.g.y.*, s. 161.

15. Sinemanın bünyesini varlık/yokluk diyalektiğinde bulan Christian Metz, gerçek nesnenin fiziksel yokluğunu ikame eden yansımaya dayalı görme düzeneğini de sinemanın fetişist niteliğiyle birlikte düşünmeyi önerecektir. Film seyretme deneyimi, bütün gücünü buradaki yadsıma ve inanç yapısının sürekliliğinden almaktadır. Perdede cereyan eden olayların kurgusal olduğunu bilen seyircinin içinde buna rağmen bu olayların doğru olduğuna inanan seyirci, kuşkulu ve inandırmadığını belirten her seyircinin içinde inançlı bir seyirci vardır. Bu iki seyirci de birbirlerini sürekli yadsımaktadır. Film seyretme deneyiminin bütün etkisini bilgi ve inanç arasındaki bu gelgite bağlayan Christian Metz, buradan yola çıkarak her kurgunun ardında ikinci ve hatta üçüncü bir kurgu olduğunu söyler. İlk *diegetic* olaylar kurgudur; ikinci olarak seyircinin bunlara inanmış gibi yapması kurgudur; üçüncü olarak ise içinde bunların doğru olduğuna inanan biri olduğunu kabul etmeyi yadsımak bir kurgudur. Bir fetiş olan sinemanın görme düzeneği,

muza kavrayış ve ötekilerle ilişki kurma biçimimiz tarafından da belirlenen özel bir gramer yaratacak, arzumuzun tarihi bizi belirli bir psişik yörünge içine yerleştirecektir.¹⁶ Politik ya da dinsel, belirli bir idealin, mitin kaybıyla ortaya çıkan kara mizaç, "kendini kabul ettirir, konuşulur, arkeolojisini oluşturur, temsillerini ve bilgisini üretir."¹⁷ Geçmişin asla geçmiş olamamasının sebebi de bu. Arzunun dilini üretkenlikle, hareketlilikle, faillikle konuşmayı umarız. Arzuya bir zamanlar biçimini vermiş tarihimizin pasif kurbanları olmaktan kaçınabilmeyi de umarız. Ama kayıplarımızın tarihini oluşturduğu psişik gramerin, geçmişimizin, bugündeki sözcüklerimizin ve eylemlerimizin içinde konuştuğu, bunları şekillendirdiği yörüngeyi tanımadan, geçmişin tedirgin edici varlığından kurtulmak pek de mümkün değildir.¹⁸ Kuşkusuz tersi de doğru. Arzunun dilini toplumsal ve tarihsel bağlardan özerk bir şekilde konuşmak ne kadar imkânsızsa, geçmişi bugünde, hiç bozulmamış haliyle tutmak da bir o kadar imkânsızdır. Bugünkü arzumuz, geçmişin kayıp ve kurbanları tarafından hareket ettiriliyor olsa da bugün, geçmişi asla bütünüyle tutamaz. Peki ama arzuyu özerk bir şekilde ifade edebileceğine inanmakla geçmişi bugünde tutabileceğine inanmak gerçekten de birbirine zıt haller midir? Melankoli bize bu iki inancın yan yana durduğunu, çoğu zaman da kolaylıkla birbirine dönüşebildiğini söylüyor.

Mazide nasıl sevdiğimiz, gelecekte nasıl sevebileceğimiz üzerine gölgesini düşürür. Doğru, mazi her yerde kalpte vardır; ama şimdi ve burada sevginin biçimini belirleyen bir gücü de vardır bu yaranın. Bir aşk söylemi olarak melankoli, vaktiyle yaşanmış bir kaybı ikame eden nesneyi tutma tutkusunu içerir; ama bu tutku, ötekini başkalığını tanımak konusundaki ikircikliliği de anlatır. Bu yüzden, kayıplarımızın tarihi içinde yol almak, bir ölüyle beklenmedik bir karşılaşma değildir sadece; burada bizimle yaşıyor olan, vaktiyle gömülmüş ama gömüldüğü yerde kalmamış bir hortlakla da kar-

üzerinde temellendiği eksiği hem unutturmaya çalışır, hem de bunu yaparak eksiği beyan eder. Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, Londra: Macmillan, 1985, s. 59-72.

16. Mari Rutı, *a.g.y.*, s. 658.

17. Julia Kristeva, *a.g.y.*, s. 153.

18. Mari Rutı, *a.g.y.*, s. 658.

şılaşmaktır aynı zamanda. Geçmişle bugünü birbirine bağlayan duygusal yörüngeler üreten melankoli ile esas meselem de tam olarak bu: Geçmişteki arzularımızın, içinde hareket ettikleri psişik yörüngeyi tanımak. Sorum ise şu: Kendi melankolimizi tanımak, başkasını, ötekini —her türlü zengin anlamıyla birlikte— sevebilme imkânını elde edebilmek için neden bir olmazsa olmazdır?¹⁹

Yine Yeşilçam'a döneceğim. Yıkım, yoksulluk ve kayıp duygusundan üretilen "biz" imgesi, her türden duygusal boşluğu dolduran İstanbul manzarası, bir hatıraya sonsuz sadakatla bağlı kırılğan erkekler, eksikliği, yoksunluğu, kısıtlanmışlığı sevecek, "iç"i görecekt kadın yüzleri, bu kadınların bakışına duyulan şiddetli ihtiyaç, şehrin ışıklarına doğru hareketi ve kapılmayı erteleyen, vicdan ve suçluluk duygusu biçiminde "geri dönen" geçmişin hayaleti, "biz" hakkındaki bütün konuşma ve mecazları üreten melankolinin yörüngeleri gibi görünüyorlar. Psişenin bir tür hareketsizliğe takılıp kalmasını, ileriye doğru hareket etmekte yaşadığı kifayetsizliği ve acizliği anlatan melankoli²⁰ bir başına Yeşilçam'ın meselesi değil şüphesiz. Doğu'nun kaybıyla, ulusal kimliğin dayattığı kayıplarla hayata başlayan ulusal özne, bu kayıpların harekete geçirdiği bünyevi eksiklik, fanilik, geçicilik ve ölüm korkusu duygularının temsili üreten (ulusal-)melankoliden hep mustarip oldu. Ama Yeşilçam, bu melankolinin gramerini en çok üreten yer olarak, bu melankolinin mecazlarının da en çok görünür olduğu yer olabildi. Mecazları diyor, çünkü travmatik kayıp, anlamdan yoksun olan, ifade ettiği anlamla bağını yitirmiş olandır. Ona özgü sahne çoktan kaybolmuş, kılık ve yer değiştirmiştir; artık yalnızca mecazla, çift-anlamla, giz perdesiyle temas edilir haldedir.

Kendi üzerine düşünen öznenin ortaya çıkışını mümkün kılan melankolik anlatı, başlangıçta ne olduğuna, kayba dair bir cevap arayışı, biz hayalinin ve hikâyesinin manzaralarının ve mecazlarının, yani içsel bir topografyanın üretimidir. Şayet bu topografya, kayıplarımızın tarihiyle üretilen özel bir gramere sahipse, Yeşilçam ile edebiyatın birbirine temas ettiği yer de burası olmalı. Yeşilçam'ın melankolik yörüngesinin takibini, Yeşilçam'ın kapısından değil

19. Mari Rutı, *a.g.y.*, s. 657.

20. *A.g.y.*, s. 647.

de bir başka kapıdan, üç yazarın, Abdülhak Şinasi Hisar, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Orhan Pamuk'un İstanbul hatıralarının içinden geçerek yapmak bu ortak grameri tanımamıza imkân verebilir. Bizim için bu kara güneş nereden gelmekte, neyi anlatmaktadır? Tanpınar'ın deyişiyle, "Niçin geçmiş zaman bizi bir kuyu gibi çekiyor?"

II.

Melankolinin açıklanışı, toplumsalın sınırlarının kurumsallaşıp süreklilik kazanmasıyla psişik yaşamın melankolik ikirciklilik biçimlerine bağlanması arasındaki ilişkinin açıklanışdır Judith Butler'a göre. Melankolinin yörüngesinin takibi, çağırma ve özdeşleşme süreçlerinin asimile edemediği, tüketemediği, normalleştiremediği artıklara ne olduğu sorusuna da bir cevap arayışdır. Şöyle de söylenebilir: Kayıpla ilişki biçimimizin izahı, psişik ve toplumsal alanların birbirleriyle ilişki içinde nasıl üretildiklerinin izah edilmesidir aslında. Kendimiz üzerine düşünürken, kendi özerkliğimizin peşinde koşarken, niçin kendimiz olamıyoruz sorusuna cevaplar üretirken, kendimizi yinelerken iktidarı yineliyor, toplumsal iktidara dönüşüyor olabilir miyiz? Kayıpla ilişki biçimimizden toplumsalın sınırlarının sürekliliğine bu geçiş, tuhaf bir sıçrama gibi görünebilir ilk anda. Ancak kaybın çift düzlemi göz önüne alındığında meselelerin rengi değişecektir. Kayıp, kimliğin kökensel ıstırapıyla, özerklik ve var olma sorunuyla ilişkilidir ama aynı zamanda toplumların men ettiği sevgi biçimleriyle, yasını tutmayı yasakladığı kayıplaıyla, ideallerin kaybıyla da bir o kadar ilişkilidir. Bizle ilgili bir varlık sorunu olduğu kadar, ötekiyle ilgili bir yokluk sorunudur da bu aynı zamanda.

Öznenin var olabilmesi için dışarıda bırakılan, bilinemez olarak kalan şeydir kayıp. Bazı sevgi nesneleri, toplumsal üretim alanına girmekten men edilmiş, belli bir sevginin dışta bırakılması toplumsal varoluş için olabilirlik koşulu halini almıştır adeta.²¹ Kayıp böyle ortaya çıkar. Simgeselleştirilemediği ölçüde de, kayıp olarak fark edilemeyen, var olma hakkı olmayan, bu nedenle de uğruna hü-

zünlenilemeyendir. "Öznenin olabilirlik koşulunu oluşturan, ama düşünilemeyen, sahiplenilemeyen, hüzünlenilemeyen"²² bu şeyle ilişki biçimimiz de *kaybın kaybı* olacaktır. Melankolinin işaret ettiği tamamlanmamış, çözümlenemez ya da sahiplenilmemiş hüznün de kaybın toplumsal alandan dışlanmış bu statüsüyle ilişkisi olmalıdır. Melankoli kırılmış, gitmiş, imkânsız bağlılığın yerini alırken aynı zamanda bu bağlılığı, özdeşleşme biçiminde kapsar. Ben'e musallat olan nesne kaybı, ben'in oluşturucu özdeşleşmelerinden biri olarak ben'in içine alınmış ve gömülmüştür. Kayıp, melankolik bir kapsamayla dıştan içe dönmüş, psişe içinde muhafaza yoluyla inkâr edilmiştir; "... daha kesin bir ifadeyle kaybın içselleştirilmesi inkâr mekanizmasının bir parçasıdır. Eğer nesne artık dış dünyada var olamayacaksa içeride var olacaktır. Ve bu içselleştirme, kaybın inkârının, kaybı köşeye sıkıştırmanın, kayıptan mustarip olma ve kaybın farkına varma durumunun havada bırakılmasının ya da ertelenmesinin yolunu açacaktır."²³ Kayba karşı verilen melankolik yanıt, aksi takdirde temsil edilemeyecek olan psişik yaşamı, kaybın yol açtığı ikircikliliği, kısacası içsel topografiyi masallaştırarak temsil etme yolu olarak düşünülebilir. Melankolinin masallaştıran ve mecazlar üreten sahnesinin önemli bir özelliği —hatta mührü, imzası demeliyiz— bu yüzden manzaradır. Melankoli, zamanı askıya alma ya da tersine çevirme çabasıyla mekânsallaştırır ve manzaralar üretir.²⁴

Şayet melankolik anlatı, kaybın psişe içinde muhafazasıyla, kırılıp gitmiş imkânsız bir bağlılığın sürdürülmesiyle, kaybın reddedilip ertelenmesi, askıya alınmasıyla izah ediliyorsa, İstanbul'a dair melankolik anlatı bize ulusal kimlik hakkında ne söyleyecektir? Yitip gitmiş bir medeniyetin yıkıntıları üzerinde kurulan ulusal kimlik, Doğu-Batı bölünmesinden türeyen asimetrisinin yol verdiği yoksullaşmayla, kendi ortaya çıkışını mümkün kılan kayıplarla nasıl baş etmeye koyulmuştur? Ne tür hayaller üreterek?

Üç Arkadaş, Ah Güzel İstanbul ve Sevmek Zamanı'nın İstanbul imgesi, kahramanların hikâyelerine eşlik etmenin ötesinde hikâye-

21. Judith Butler, *a.g.y.*, s. 30-1.

22. *A.g.y.*, s. 30.

23. *A.g.y.*, s. 128.

24. *A.g.y.*, s. 164.

nin kurucu unsurudur. Göçüp gitmiş bir uygarlığın kalıntıları üzerinde yükselen yeni hayat, bu geçiş döneminin bize bakan siyah-beyaz İstanbul'u, gravür, resim, edebiyat, fotoğraf ve İstanbul üzerine yazılardan örülü metinlerarası ve tarihsel bir ağın içinde oluşmuştur ve bizi ulus hayaline bağlayan bir "biz" kurmaktadır. Bu İstanbul imgesi, ulusun ortaya çıkışını, çocukluğunu ve hatıralarını içeren ilksel bir imge olduğu ölçüde her dönem dokunaklı olmuştur. *Üç Arkadaş* ve *Ah Güzel İstanbul*, İstanbul'a dair kayıp hikâyeleri gibidir. Bir yanda kırıklık, kırılğanlık, yarım kalmışlık ve tamamlanmamışlık hissi hüküm sürerken, diğer yanda kimi zaman kaybedilmiş ve hatırlanan, kimi zamansa içinde yaşanan aşkın ima ettiği tamlik, İstanbul manzaralarıyla ve Türk sanat müziğiyle anlatılır. Bir yanda kayıp geçmişin satılık eşyaları, yitip gitmiş bir bağlılık, yarım kalmış bir beste, kaderi ayrılık olan bir aşk varsa, diğer yanda şehrin manzaralarının, doğasının ve yapılarının ima ettiği bir tamlik imgesi ve sesi; kışkırtıcı, ayartıcı, baştan çıkarıcı arzulara, modernliğin cezbedici ışıklarına karşı gururla sahip çıkılan fakirlik, onurluluk ve erdemlilik imgesi vardır. Ulusal öznelliği hayata başlatan ama aynı zamanda onu yok etmekle tehdit eden kayıpla ilişkili bu hayal, bir "biz" yaratabildiği ölçüde popülerleşmiş ve paylaşılmıştır. *Ah Güzel İstanbul*'da yalıda doğup büyümüş daha sonra yoksullaşmış medeniyetin dışına düşmüş Haşmet'in geçmişin eşyalarıyla ve ruhıyla dolu kulübesi, "kulübe-i ahzan"; *Üç Arkadaş*'ın şehirde tutunmaya çalışan yoksullara ev sahipliği yapan, zengin ve soylu geçmişin yıkık dökük bir kabuktan ibaret kalmış ahşap konağı ve her iki filmde de bu mekânların içine yerleştiği İstanbul anlatısı/imgesi de paylaşılan hayalin, duygusal topografyanın ortak nesneleridir.

Ulusal öznelliği üreten İstanbul imgesi ve hayali, bizi hayata başlatan kaybın melankolik anlatısı gibidir. Bu anlatıda şehir, öznenin kendisini gördüğü ve tanıdığı bir tamlik imgesi sunan, aynalaştırılmış bir imge olur. Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Boğaziçi Yalıları*'nı ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Beş Şehir* kitabının "İstanbul" bölümünü okuduğumuzda hemen fark edilen bu ayna imgesi, melankolik ikirciklilikle karşımızdadır. Her iki yazar da öznel geçmişleriyle toplumsal geçmişin iç içe geçtiği bu metinlerde, bir yandan bize ait olan milli bir geçmiş, kültür inşa ederken, öte yandan kayıp geçmi-

şin, kayıp medeniyetin yeniden diriltilemeyeceğini de ifade ederler. Kaybın bu geri-dönüşlü anlatısında dikkat çekici olan husus, medeniyet kaybı ile öznelliğe dair meseleler arasındaki geçişliliklerdir. Zamanı tasavvur etme, fanilik ve geçiciliği fark etme, tamamlanmamış hülya ve rüyaların bıraktığı eksiklikle yaşama, çocukluktan yetişkinliğe geçiş, bu kayıp İstanbul anlatısına eşlik eder sürekli. Kayıp medeniyetin kalıntılarına bakarak hüznülenen yazar, orada aynı zamanda kendi çocukluğunu ve geçmişini görür. Bitmemiş bir hüznülenme süreci olan melankoli, ben'in karakterini oluşturan özdeşleşmeleri, terk edilmiş nesne yatırımının tortusunu, nesne tercihlerinin tarihini de içermektedir. Ben'e karakterini veren, "sevilen ve kaybedilen nesnelerin tortulaşması, bir anlamda dağılmayan hüznün arkeolojik kalıntısıdır."²⁵ "Ulusal-biz"in karakteri de, nesne tercihinin değiştiği bir bakışla, yani başka, yeni nesnelere duyulan sevginin, bir zamanlar sevilmiş nesnelere olan bağlılığı çözmesinin uyandırdığı hüznle ortaya çıkmıştır.

A. Ş. Hisar, kendi çocukluğunun da geçtiği Boğaziçi'ni mitik bir tamlik olarak anlatır. Coğrafyası, mekânları, insanları ve musikisiyle kendi içine kapalı, kendine has, milli, mahalli bir medeniyetin yaşandığı bu âlem, ruh, hüviyet ve hazine doludur ona göre. Kayıp deneyiminden geri-dönüşlü bir şekilde kurgulanan bu hayal, "manevi bir rabıta ve ahlakla ahenk içinde yaşayan organik bir toplum", müslüman-Türk bir geçmiş de inşa etmektedir. Boğaziçi yalıları "eski Türk'ün âşığı olduğu" su sesleriyle doludur. Boğaziçi kayıklar, "yalnız Türk ve İstanbullu" Boğaziçi zevkinin bir hülasasıdır. Her mahallenin camiinden günde beş defa gelen ezan sesi merhamet, rahmet, şefkat ve şefaathisleriyle birlikte bir medeniyetin paylaşıldığını gösterir. Bu eski, güzel Boğaziçi, "hayat, manzara ve gönüllerin bir bütün olduğu hususi bir terbiye", "bir şive", "bir terkip", "bir üslup", "bir kıvam", "bir makam" yaratmıştır. Yalıları, geceleleri, mevsimleri, gurupları, gün ve saatleriyle Boğaziçi, "ruhun ihtiyacı olan hüznülü sesin" vücut bulduğu yer, "hülyalar ve hatıraların mahrem noktası", "mahrem bir hayatın mahfazası", "milli ve Şarklı bir terbiye", "milli saz ve milli bir çehre"dir. Boğaziçi "mahrem

bir lisan", "sevdiğimiz ve bize bir aşk vaat eden bir yüz", "sevgilinin doyulmamış parlak, ıslak ve uzak bakışları"dır. Boğaziçi "anne şefkati", "çocukluğumuzun his ve hülya dolu saatleri", "dünyanın bize iyi olduğu zamanlar"dır.

A. Ş. Hisar'ın kayıp anlatısında tekrar eden kelime ve imgeler, bunlar arasındaki geçişlilik, medeniyet kaybı ile öznelik arasındaki bağı da görünür kılar. Boğaziçi'nin bir zamanlar sahip olunmuş şimdi ise kaybedilmiş tamlığı akustik bir ayna gibi kurgulanmıştır. "Mahrem" kelimesi gibi, "su" ve "ses" de metin boyunca tekrar tekrar karşımıza çıkar. Bu üç kelime ve imge, başka kelime ve imgelelere açılırken, değişmeyen bir iç hazinenin varlığına da işaret etmek üzere oradadırlar. Bir boğazdan, akışkan ve değişken bir denizden çok "durgun", "şeffaf" ve "yansıtıcı bir göl" gibidir Boğaziçi. Mavi suları, beş yüz sene boyunca duyulan sesleri ruhtan ruha, kalpten kalbe boşaltmış ve bir medeniyet bütünlüğü yaratmıştır.²⁶ Suyu hemhal olmuş yalıları, sükût ederken bile musikisi duyulan bir ut imgesine, bir Boğaziçi aletine benzetir A. Ş. Hisar. Altlarındaki kayıkhanelerle suları sanki içlerinde duyan yalıların, bu sesi daha çok ve daha yakından duymak için havuzlu odaları vardır. Aşkın ve güzelliğin inleyen yalnız suları muhteşem musikileriyle parıldar.²⁷ Su, ses ve bunların mutlak uyumundan oluşan mahrem/iç hazine, hül-yalara açılır: Boğaziçi, başıboş hülyaların, hayal içinde büyümüş hislerin güzel, yüksek ve hüzünlü yeridir, ruhun ihtiyacını söyleyen güzel ve hüzünlü bir ses gibi sihirli güzellikler duyurur.²⁸ Boğaz'ın suları ve mırıldanışları "en mahrem" şiiri taşırır, "en galeyanlı hisleri" coşturur; kaybedildiği için de bütün ömrün en "sihirli", "mucize-li hatıraları" olarak kalacaktır.

A. Ş. Hisar'ın bu akustik aynası, Boğaziçi'nden İstanbul'a, İstanbul'dan milli kültürün iç hazinesine ve oradan da öznenin mahrem dünyasına geçtiğimiz iç içe geçen aynalardan oluşmuş gibidir. Boğaziçi'nin "mavi ve sihirli", "nazlı", "mırıldanıcı", "akıcı", "ahenkli ve romantik" suları gönülden geçer. Özne ve nesnenin bu mutlak uyumlu ve tamlık içindeki dünyasını tarif ederken "hayal", "hülya"

26. Abdülhak Şinasi Hisar, *Boğaziçi Yalıları*, İstanbul: YKY, 2006, s. 10.

27. A.g.y., s. 29. 28. A.g.y., s. 24-5.

ve "rüyanın" yanı sıra en çok tekrar edilen kelimelerden biri de "ruh"tur. "Ruhun içi", "ruh derinliği", "maneviyatı doldurma", "ruhun metafizik bir güzellikle dolması", "ruhu dolduran aksi sedalar uyandıran sesler", Boğaziçi'ni hayal eden ve hatırlayan A. Ş. Hisar'ın akustik aynasında "mahrem bilme", "mahrem kelime", "mahrem derinlik" ve "hislerin kökü", "güzellik, şiir ve romantizm banyosu", "maneviyat ve ruh kuvveti" gibi tamlamalarla birlikte tekrar tekrar karşımıza çıkacaktır. Bu ayna tasavvuru, sadece su ve ses imgelelerinde, özne-nesne bütünlüğünde ve öznenin mahrem çekirdeğini görmesi/duymasında değil betimlemelerin aynayı çağrıştırmasında da kaydedilebilir. Boğaziçi hayali, "parıltılı, tılsımlı âlem", "ihtişam ile parıldama", "güneşin sulara kaynaşan parıltısı", "müphem ümit ve meçhul saadet vaat eden güzelliğin sihir gibi yayılması", "mucizeli birleşme, tılsımlı bütünleşme ve benin tamamlanması", "suların üstünde ihtişam ve tamamlığın duyulması" gibi benzetmelerle sahnelenmektedir. Boğaziçi, tamlık imgesi uyandıran bir kadının bakışı, "tadına doyulamayan parlak ve ıslak gözler", Paris'in binbir cazibesi içinde bile hasretle hatırlanan, ruh için bir türlü modası geçmeyen, "uzak sevgilinin doyulmamış nazarları" olarak hayal edilir. "Tılsım" ve "fusun" akustik aynanın harekete geçirdiği kelimelerin ilk sıralarındadır. Her şeyin iç içe geçtiği bu aynada "benzemek" de has kelimedir: "Hakikat bir hayale benzer, insanlar birer evliyaya benzer, saatler birer çalgıya benzer, günler gelip geçen nazlı, vefasız kadınlara benzer, mevsimler birer hatıraya benzerdi. Ruhumun içinde, mavi sularıyla Boğaziçi muttasıl geçer giderdi."²⁹

A. Ş. Hisar'ın yalıların en çok sevdiği odası olan, "bir gönlün, gönlümün içi gibi bir yer" dediği havuzlu oda ise bu akustik hayali tamamlayan yerdir. Sanki dışarıda çağlayan zamanın bir parçası burada toplanmış, eski zaman buraya sinmiş de havuzda duran su gibi havuzun içinde kalmıştır. Sanki eskiden çalınmış bir musikin bekleyen büyük bir aleti gibi susmuş sesleri onun içinde yankılanmaktadır. İç çekilen ve gömülen, zamanı durduran donmuş mirası bu şekilde anlatan A. Ş. Hisar, burada kendini hülyalarının tadına dandmış bir hayal çocuğu olarak gördüğünü de ekleyecektir.³⁰ "Ha-

kikat perdesinin yırtıldığı" bu hayalde, ikinci bir şahsiyetle, "mahrem kalan ve asıl kendisinin olan iktidar ve zevk dolu bir başka hayatı" yaşamaktadır sanki. Ruhunu ve hayalini açan bu odada, "güneşin vurduğu bir deniz üstünde suya düşmüş ışık parçalarının milyonlarca elmaslarıyla parıltıyan sütununu" görür gibi geleceğinin de önünde açılıp serildiğini hayal eder. Aynalaşmış su, ses ve bakışlarla kurulan geçmiş anlatısının kayıpla ortaya çıktığını en bariz biçimde açığa vuran da havuzlu odanın anlatıldığı bu satırlardır. Öznenin hülya, hayal, fantazi evrenini başlatan, iç dünyayı kuran bir kayıpla birlikte, "sanki"lerin, yani temsilin, iktidar ve zevkin yaşandığı mahrem bir evren ortaya çıkmıştır. Zamanı tasavvur etme, susmuş seslerin aksini duyma, akıp giden suların içinden bir kısmını muhafaza edip aynalaştırma ancak kayıpla mümkün olmuştur.

A. Ş. Hisar'ın metninde kayıpla ilişkili olarak ortaya çıkan ikirciklilik, bazen kaybı kabulün bir ifade imkânı bulmasını bazen de kayba sadakati getirir. Bütün metin boyunca medeniyet kaybıyla insanın faniliği ve zamanın geçiciliği hep birbirini çağıracaktır. Ulusun çocukluğu ile yazarın çocukluğunu, ulusun akustik aynasıyla yazarın aynasını iç içe geçiren de budur. Müslüman mezarlıklarından bahsederken birdenbire şu cümleler telaffuz edilir: "Bütün medeniyetler de, mezarlardaki insanlar gibi fanidir. Ve biz, ölmüşlerimiz olduğu kadar, devirlerini tamamlamış medeniyetlerin de geri dönmeyeceklerini biliriz."³¹ Bir zamanlar "tam bir kıvam", "güzel ve mükemmel bir âlem" olan Boğaziçi'nin, ölmüş akraba ve sevgililerimiz gibi ancak yâd edebileceğimiz aziz bir hatıradan ibaret kaldığı tekrar tekrar dile getirilir. Ama kaybın kabul edilemezliği, kayıp nesnenin içe çekilmişliğinde kendini duyurur: "Ve tek mil hatıralarım birer birer öyle canlanıyor ki kendimi hâlâ o zamanlarda sanıyor, o zamanların içimde hâlâ yaşadığına inanıyorum!"³² Artık

31. A. Ş. Hisar, *a.g.y.*, s. 10.

32. A. Ş. Hisar'ın, kayıp medeniyetin geri dönmeyeceğini bilmekten onun içinde halen yaşadığına inanmaya doğru ilerleyen cümlelerini burada aktarmak isterim: "Ne de olsa, duyulan inkıraz hisleri ve yaşanan bir inhitat zamanıydı. Bilmeden bir imparatorluğun son günlerini yaşıyor değil miydik? Eskiden bir medeniyet burada belki son afyonlu çiçeklerini açıyordu. Ancak bunları sonradan duy-dum, öğrendim ve anladım, diyebilirim. Fakat derin yaşamış bir hayat ve bir za-

gönlünde yaşayan ölümlerle kendi çocukluğuna, hülyalar içinde yüzen, tattığı âlemin ve saadetin geçiciliğinin henüz farkında olmayan kendisine seslenecektir Hisar: "Sen tattığın bu ânın ne büyük bir ahenk mahsulü olduğunu bilmiyor ve bu saadetin bir rüzgâr gibi geçici olduğunu duymuyorsun! Halbuki sonraki ömründe bir daha saadeti böyle vaat olunmuş sanacak değil ve bir daha bu havayı, rüzgârları, bu sesleri böyle emin dostlar gibi duyacak değilsin! Zira bu zamanlarına dönmen için şimdi gönlünde yaşayan ölümlerin —hiç bu mümkün müdür?— dirilmesi ve geçmiş hayatı kurması lazım gelirdi!"³³ Melankoli saf haliyle tezahür eder burada. Zamanı tersine çevirmek, imgesel geçmiş şimdiki yaşanmış gibi eski haline döndürmek isteriz; nafile bir şekilde geçmişte söylenememiş şeyleri söylemeye çalışır, kendi kendimize konuşup, kendimize kendimizden ayrılmış gibi gönderme yaparız.³⁴ Aynı anda iki pozisyonu birden işgal ediyoruzdur; kaybı yaşamış olan ben, bu kayıp deneyimiyle henüz tanışmamış, kaybı yaşamamış olan ben'e seslenirim.

Öznenin yeni sevgi nesneleri ve özdeşleşmelerle başkalaştığını, bu başkalaşma nedeniyle Boğaziçi âleminin bir akustik ayna olarak hatırlanabildiğini ele veren satırları da vardır A. Ş. Hisar'ın. Boğaziçi âlemine duyulan sevgiyi anlayabilmemiz için o zamanlar, "Avrupa seyahatlerinin", "edebiyat ve matbuatla alakamızın", "gözlerimize çıplak vücutlar seren plajların", radyo, çay, dans, parti gibi eğlencelerin olmadığını hatırlamak gereklidir.³⁵ Ama bu duygusal ikir-

manın öyle bir kuvveti var ki, onu yaşamış ruh için artık hiçbir zaman büsbütün mahvolmuyor. Böyle bir mazinin ziyan olduğuna bir türlü inanmıyorum. Ve gönlümün hatıralarını karıştırırsam görüyorum ki o şefkatli, aşkılı, şiirli günler içinde hâlâ güller açılıp soluyor; bu sabah güneşlerinin, bu ayların ışıkları yine bin hazla parlıyor; Boğaz'ın mavi suları ve ikindilerin mavimtrak saatleri bin nazla kayıp, akıp geçiyor; arka dağlarda öten bülbüller mehtapta bilenmiş seslerini kalbimin en mahrem noktalarına erdirmek için hâlâ romantik davetler tutuşturuyor; hâlâ inanılmaz ve imkânsız lezzetlere, mahrem hülyalara doğru yanık vaitlerini, bakışlarını, çağırışlarını duyuruyor. Ve tek mil hatıraların birer birer öyle canlanıyor ki kendimi hâlâ o zamanlarda sanıyor, o zamanların içimde hâlâ yaşadığına inanıyorum!" A.g.y., s. 33.

33. A. Ş. Hisar, *a.g.y.*, s. 43. 34. Judith Butler, *a.g.y.*, s. 170.

35. A. Ş. Hisar, *a.g.y.*, s. 49. Bu başkalaşmış bakışın uyandırdığı ikirciklilik, ona şu soruyu da sordurur: "Bu günlerin ve gecelerin şiirini yaşayan, bu şiiri tatmayı ekmek yemek ve su içmek gibi tabii ve gündelik bir âdet haline koyan in-

ciklilik yerini kolaylıkla şehir hayatının duygusal fakirliğinden yakınmaya da bırakacaktır.

Akustik ayna anlatısının içinde ısıltı, parıltı, tamlık imasının yanı sıra, anlatının geri-dönümlü olarak kurgulandığını gösteren "manzara", "hüzün", "hasret" ve "hatıra" kelimeleri de hep tekrar edilmektedir. Kayba ve kökendeki kaybolma jestine bağlılıkla oluşan hatıra, şehrin şimdisini, bugününü de belirleyen melankolik bir anlatıdır. Huzur, haz ve hayal dolu bir âlemi anlatan, imgesel bir geçmiş anlatısı kuran A. Ş. Hisar, bu geçmiş kültürün hiç geri gelmemecesine öldüğünü ilan eder. Ama hatıranın şehrin manzaralarında, manzaranın anlattığı hüznünde, manzaraya bakan öznenin içinde, kalbinin mahfazasında yaşadığı bir dil, bu dilin içinde var olan bir özne, "sihirli bir kapıdan eski bir âleme geçmiş gibi", kendini eski seslerin duyulduğu eski zaman ve hatıraların içinde bulabilen bir öznelik de üretir.

A. Ş. Hisar'ın Boğaziçi medeniyetini anlatırken kurguladığı akustik aynasında içsel ile dışsal dünya, psişik ile toplumsal arasındaki geçişlilik, melankolik dönüşün bunlar arasında bir sınır başlattığını da gösteriyor gibidir. Bu anlamda, özne-nesne bütünlüğünün olduğu âlemden içsel olana geçişin, "havuzlu oda" gibi bir tür ara-mekânla, haz ve iktidarın yaşandığı bir oyun alanıyla anlatılması dikkate değer. Bütün metin boyunca medeniyet kaybından öznenin faniliğine ve zamanın geçiciliğine geçiş de melankolik anlatının, iç dünyanın bu şekilde ortaya çıkmasının, geçmişin nesnelerinin içe çekilip orada gömülmesinin bir sonucu olmalıdır. Şu halde, nesne kaybıyla doğan melankoli, ulusal-benliğin ortaya çıkışını da başlatır. Diğer bir deyişle, "iç dünya" denilen yeri açan, nesnenin gönlün içindeki yerini üreten, daha da önemlisi içsellik mecazlarıyla ben'in bir içi olduğu inancını üreterek ben'i hayata başlatan, kaybın ta kendisidir. Kayıp, büyümlü bir şekilde psişik yaşamın bir parçası olarak korunmakta, duygusal yatırım ve sadakat, ben'in içine çekilmektedir.³⁶ Bir "dönüş" vardır burada. Ben, kendi üzerine geri dönmüş,

sanlara, hayatın keyfini çıkarmayı iyi bilmiş akrabalarımıza biz nasıl 'Cahiller!' diyebiliriz, yahut diyebilirdik!" A.g.y., s. 45.

36. Judith Butler, a.g.y., s. 157-8.

kendi kendisini nesne olarak almıştır. İkircikli bir şekilde yapılanan iç dünyanın ortaya çıkışı, "içsel", psişik dünyanın temsil edilebilmesi de bu melankolik dönüşe bağlıdır.³⁷ İstanbul hatırası ve hayali, bu melankolik anlatı, ulusal öznenin oluşumunun mecazi başlangıçlarını sahnelemektedir. Bize, korunma meskenleri ve sığınakları sunan bu içsellik mecazlarının, bu mekânsallaştırıcı mecazların yanı sıra, melankoli, mücadele ve zulüm alanları da üretir.³⁸

Bu sebepten olmalı, Boğaziçi'nin, çocukluğun ve ulusun çocukluğunun akustik aynasına, hülya ve rüyaların tamamlanmamışlığı, arzu ve hakikat arasındaki uçurum, terk etme ve terk edilme musallat olur sürekli. Akustik ayna hayali, "ben" in yeri, aslında bağlılığın terk ettiği, kaybın ortaya çıktığı yerdir. Bu hayal, düpedüz hayal kırıklığından, yıkım ve terk edilmişlikten türemiştir. Bu yüzden melankolide, nesnenin ben tarafından ikame edilişi her zaman yetersiz bir ikame olacaktır. Melankolinin içerdiği ikircikliliğe sebep olan da kaybın ikamesinin bu içkin başarısızlığıdır.³⁹ A. Ş. Hisar'ın metninin bir yanda parıltılı, tılsımlı bir akustik aynayı, öte yanda ise yıkım, hayal kırıklığı, hülya ve rüyaların tamamlanmamışlığını anlatan bir hüznü içermesinde de bu ikircikliliği görmez miyiz? Yıllar sonra Boğaziçi'nde yıkılan yalıyla karşılaşmasını anlattığı bölümde, geçmiş ve geçen zamanla yaralı olduğunu, gönlünden geçen bu zamanla birlikte kendisinin de sürüklendiğini söyler A. Ş. Hisar.⁴⁰ Tamlik anlatan âlem, özneyi kendi faniliğiyle de yüzleştirerek kayıp gitmiş, ama öznenin içinde de bir yer edinmiştir. Arzular ve hüyalarla dolu kayıp zamanın ruhunu sardığını ama faniliğini de içinde duyduğunu, "yarasını bilen bir mahluk" olduğunu bütün ikircikliliğiyle peş peşe ifade eder yazar. Yıkılan yalıyı görmeye gitmek, hem "maziye abanıp gitmek" hem de bir "mezarlık ziyaretidir." Yıkılan yalıyla karşılaşmanın anlatıldığı satırlarda hep aynı ikirciklilik kendini duyurur. Bir an, eski zamanın içinde yüzdüğünü söyleyen A. Ş. Hisar, biraz sonra hatıralarının doldurduğu, çürüdüğü mezarlığı, bıraktıkları harabeyi ziyarete geldiğini, rüyaların, hülyaların bittiğini, ışıkların söndüğünü, çalgıların sustuğunu acıyla ifade

37. Judith Butler, *a.g.y.*, s. 159.

39. *A.g.y.*, s. 159.

38. *A.g.y.*, s. 161.

40. A. Ş. Hisar, *a.g.y.*, s. 75.

eder.⁴¹ Akustik aynanın körlüğüyle, karanlığı ve yabancılığıyla bu karşılaşmada öznenin içini, tamlığını kuran mahrem dünya da dağılmış, ötekinin bakışına açılmıştır. "Yabancı gözlerle açılmış bu mahremiyet," diye söze başlayacaktır A. Ş. Hisar. Fakat hemen ardından, "Burası gönlümün içinde varlığı olan bir yerdir, biliyorum"u da ekleyecektir.⁴² İzzetinefsine dokunan terk edilmiş haliyle fakir bir akrabaya benzettiği yıkık dökük yalıyı hiç yadırgamadığını, onun hiç yabancısı olmadığını da söyleyecektir. Bağlılığın terk ettiği yer olan yıkık dökük yalı, bağlılığın ayrılma noktasına geri dönüşün melankolik yeridir. Ben'in bu yeri, bağlılığın melankolik çerçevelenişidir adeta. Yıkılan yalı, bir yandan tamamlanmamışlığı, eksikliği, terk edilmişliği temsil ederek ben'in oluşumunu başlatan kaybın mekânsallaşmış mecazı, diğer yandan ise harap olmuşluğu, yıkık döküklüğü, ezilmişliği ve kırıklığıyla, yadırganan ve yabancısı olunan değil, terk edilmiş, imkânsız bağlılığın korunup sürdürüldüğü melankolik dönüşün, ben'in kendi yeridir. Ben'in melankolik yeri olan yıkık yalı, kayıp zaman ve âleme duyulan bağlılığın ben'in içine geri çekildiğini, terk edilmiş bağlılığın sevgi ve merhametle geri çekilerek korunduğunu anlatır. A. Ş. Hisar'ın, yıkılan yalıya bakışını ve duygularını anlattığı satırlarda, yalının uzun uzun tasvir edilen yıkık döküklüğü topyekûn bir veda gibi değildir. Yıkılan yalı, yitip giden bağlılığın bu mezarı, bağlılığın kırılıp gitmesinin reddidir aynı zamanda: "Suların, rüzgârların hür, ebedi gençliği yanında, mazisini bildiğimiz, kendi iklimimizden bir harabe! Ruhumuzun uyuklayan bütün kuvvetlerini coşturmak için bundan dokunaklı bir manzara bulunmuyor."⁴³

Kayıp deneyiminden geri-dönüslü bir şekilde kurgulanan akustik ayna hayali, iç dünyanın, bize ait olanın masallaştırılmış topografyasıdır bir bakıma. Bağlılığın kırılmasının reddedildiği yerde, donup kalan bir manzara, "yıkılan yalının dokunaklı manzarası" vardır. Kaybın melankolik anlatısı, akustik aynanın körleştiği, sustuğu ve yabancılaştığı yerde ortaya çıkmıştır. Konuşmayı başlatan bu kayıp, bizi tekrar tekrar aynı imgeye götürecektir, arzu ve hülyaların hayal kırıklığına dönüştüğü melankolik girdaba, başka imge ve

kelimeleri ketleyen hareketsizliğe tekrar tekrar kapılmış bulacağız kendimizi. Ben'e musallat olmaya devam eden kaybın mecazi sahnesinde, sadece ayna değil, aynanın çağırıldığı ilksel bir imge, kadın-anne imgesi de vardır. "Aynalar Karşısında Hanımlar" bölümünde bir çocukluk hikâyesini anlatır A. Ş. Hisar. Bizi metin boyunca bu hikâyeye, matemın sınırına doğru götüren benzetmeleri hatırlamalı önce. Yalılar, canlı mahluklara, mahalli, Şarklı, gönüllerinde bize eski gelen bir âlem taşıyan, ömürleri hülyalarına uymamış ihtiyar hanımlara benzetir A. Ş. Hisar. İçli, ruhlı mahluklar olan yalılar, kucaklayan bir anne, daha çok da büyükanne gibidir.⁴⁴ Eski zaman eşyaları arasında en esrarlı bulduğu şeyin, parlıtları ve tılsımlarıyla aynalar olduğunu söyledikten sonra, aynalar karşısında süslerini bozan, saçlarını çözen kadınların bu hallerinin dokunaklılığını anlatır A. Ş. Hisar. Nigâr Hanım'dan alacağı bir kitabı beklediği bir gün onu ayna karşısında seyrederken ihtişamlı güzelliklerin faniliğini derinden duymuştur. Ayna karşısında süslerini bozan, çıkaran Nigâr Hanım'ı dağılan bir âlemin, karanlıklar içinde kendi kendini dağıtan perisi gibi görür. Adeta bu ayna karşısında uzak, çorak bir mevsimi, gelecek ve geçecek zamanları görür gibi olmuştur. Bu solan aynada, her şeyin solarak yokluğa inkılap ettiğini, kâinatın sanki ta içinden bozulup dağıldığını, en sağlam sandığı temel ve köklerin hafif dumanlar gibi havaya karıştığını, her şeyin solduğunu, söndüğünü, uçtuğunu, dağıldığını, karanlıkta kaybolduğunu gösteren bir bakış bulmuştur. Öyle ki akustik ayna olan Boğaz'ın suları bile baş döndürücü bir hızla akmaktadır: "Boğaz'ın bütün suları ruhumun içinden geçiyor, akıyor, ademe doğru kayıyor ve ben onları tutamıyordum."⁴⁵

Nigâr Hanım'ın yanından ayrılıp yalıya döndüğünde dizkapakları erimiş, kolları kırılmış, gözleri sönmüş ve ruhu donmuştur: "Bu geçmiş zamanların, mevsimlerin ölüsünü taşıyor ya da taşımış gibi idim." "Nen var, ne oldun?" diye soran annesine verecek bir cevap da bulamaz. Ama yıllar sonra bu satırları yazarken de "Ademi gördüm ve anladım!" sözlerinden başka bir cevabı yoktur: "Ruhuma bu ânın verdiği buhranı belki hâlâ tanzim ve hazmedememişimdir.

Bu acıyı o kadar şiddetle duymuşum ve ruhuma öyle derin işlemiş ki, şimdi kalbimin üstüne eğilmiş, belki elli sene evvel anneme ve-remediğim cevabı buraya telaşsız bir itina ile yazmaya çalıştığım halde bana bu sahifelerde bile istediğim gibi açılmamış ve bu hissi-mi olanca çıplaklığı ile ifadeye hâlâ cesaret edememiş ve bütün söylediklerimle onu olduğu gibi anlatamamış, bitirememişim gibi geliyor!"⁴⁶ Hatıranın sınırı, daha fazla ilerleyip kelimeleri hareket ettiremediği yer de burasıdır: solan, körleşen, sessizleşen akustik ayna. En sağlam köklerin hafif dumanlar gibi havaya karışacağını fark etmek. Katı olan her şeyin buhara dönmesinin, yerleşik olanı kökünden söken hareketliliğin farkına varmak.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kayıp İstanbul'u da akustik bir ayna gibidir. "İstanbul güzelleştikçe kendilerini sihirli bir aynadan seyred-der gibi güzel ve asil bulan" İstanbullulardan, İstanbul'un "eski el aynalarını andıran" sularından, gümüş parıltılarından, ruh bütünlü-ğü ve musikisinden; Dede Efendi'nin kendine has melankolisinden, bu melankolinin belki de kesif kader duygusundan geliyor oluşun-dan; Dede'nin bestelerinde "Boğaz ve İstanbul peyzajının", "büyük resmin" filigranlar gibi parlayışından, bütün Şark'ın "en halis mü-cevher ve madenlerden sızdırılmış bir iksir gibi" orada duruşundan; İstanbul'un "mazi hatıralarının ve hasretlerinin aydınlığı" oluşun-dan; eski İstanbul'un bir yığın unsurun birbiriyle kaynaşmasından doğduğundan ama gümrükten geçen her şeyin Müslümanlaşmasın-dan; Tanburi Cemil'in ninnisinin "iktisadi denkliği bozulmuş, mihr-abı çökmeye yüz tutmuş, gururunu yapan geleneklerin duvarı çat-lamış bir topluluğun iç benliğini en canlı yerinden verişinden"; bir zamanlar kendi kendine yeten bir toplum olmaktan; bir zamanlar "bütün Şark'ın gözünün, milli hayatın en küçük pas lekesi değme-miş aynası olan ve zevkinde tamamıyla milli olan İstanbul'da" oluşun-dan; dışarıdan gelen bir tesire sadece Garp için değil, Şark için de kapalı olmaktan söz eder Tanpınar.

Bu kayıp İstanbul hikâyesi, bize bir İstanbul tarihi ve bilgisi de vermektedir. İstanbul semtlerini, bu semtleri birbirinden ayıran hu-susları, semtlerin geçmişini, esnaf çarşılarını, bu çarşılardaki kala-

balığı ve insan çeşitliliğini, "Şark Babil"ini, "adeta metafizik bir Şark ve Asya havası içinde birbirine kenetlenmişliği"ni, İstanbul'un bir zamanlar birinci sınıf bir liman oluşunu, padişahların hikâyelerini, sarayların, yalıların, konak ve köşkerin tarihini, dini bayramları, Türk kahvelerini ve çayhaneleri, eski İstanbul mahallelerini, bu mahallelerdeki toplu eğlenceleri, mani düzen satıcıların seslerini ("Tıpkı ucuz bir aynadan saçlarını düzelten güzel bir kadın gibi İstanbul mahalleleri bu seslere eğilir"), İstanbul'un camilerini, bu camilerinin mimarisini, Mimar Sinan ve Sedefkâr Mehmet Usta'yı, renkli cam sanatını ve çiniyi, mezar, türbe ve çeşmeleri, İstanbul'un sürpriz peyzajını, iç İstanbul'u, çınar ve servi ağaçlarını, gezinti yerlerini, İstanbul'un farklı yerlerinden görünen farklı İstanbulları ("Muhayyilemizde tıpkı bir gül gibi yaprak yaprak açılan İstanbul doğar"),⁴⁷ İstanbul'un yangınlarını, yangın seyretmekten alınan acayip hazzı, Hristiyan, Yahudi ve müslüman tulumbacıları anlatır Tanpınar. Ayrıntılarla, yakın çekimlerle dolu bu İstanbul hikâyesine yazarın kendi anıları da eşlik eder. Çocukluğunda İstanbul'un hemen her evinde bulunduğunu söylediği işporta malı, "Üsküdar'a gideriken"i çalan çalar saat ve üstü al bayraklı, "Hatıra-i İstanbul" yazılı kahve fincanları, Tanpınar'ın çocukluğunu da İstanbul hatırasının, tarihinin bir parçası kılar. Ama daha güzeli, bugünden geçmişe dönerek kurulan hayallerin hatıraya nüfuz etmesidir. Eski İstanbul'u kimi zaman Lamartine'in, Nerval'in, Gautier'nin yazılarından bize anlatan Tanpınar, eski İstanbul kahvelerinde şair Seyrani ile Gerard de Nerval ya da Theophile Gautier'nin birbirlerini tanımadan rastlaşmış olma ihtimalleri üzerine düşünür. Baki'nin Kanuni için yazdığı mersiye-yi "şiirimizde gerçekte mimari konstrüksiyon bu manzumeye başlamıştır," diye tarif ederken, bir yandan da Baki'nin bu mersiye-yi yazarken kendisine hangi İstanbul manzarasının eşlik etmiş olabileceğini de hayal eder. Baki ile Sinan acaba dost olmuşlar mıdır diye de çok defa düşünmüştür.

Hayalin, hafızanın, hatıranın bu kaydı, sadece sevilen nesneyle ("İstanbul çok sevilmiş bir kadın gibi sevilir," der Tanpınar) ilgili değil, bizle, bu bağlılık yoluyla kurulan kimliğimizle de ilgili bir

meseledir. "Birkaç asrın yaşama üslubuna, zevkine, sevmeye ve duyma tarzlarına şahit olmuş, onları kendi imkânlarıyla beslemiş ve idare etmiş" olan Boğaz manzarası, "zevkimizin, duygumuzun büyük düğümlerinden biri gibidir." Bu "esrarlı dehliz", "hülya ve düşüncelerimize kendiliğinden istikamet verir." Boğaz'da sandal gezintileri de biz imgesinin ve hikâyesinin bir parçasıdır: "Hamdi Bey'in tablolarından Aşk-ı Memnu'nun bazı sahifelerine kadar izlerini resimde ve edebiyatta takip edebileceğimiz çok ince bir yaşam ve duyma tarzı idi."⁴⁸ Kendimizi anlatabileceğimiz bir dil, hikâye ve imgeler üreten Tanpınar'ın satırlarında kayıp İstanbul'un Türk-müslüman İstanbul hatırası olarak geri kazanıldığı yörüngeler vardır. İstanbul'da zamana hükmeden nedir sorusunu, fetih günlerinden beri başlayan mimariyle cevaplayacaktır örneğin. Asıl Türk İstanbul'un, ruha değişmez rengini veren şeyin bu mimaride aranması gerektiğini anlatacaktır bize.⁴⁹ Keza, fetih şehitlerinin mezarlarını "Türk İstanbul'un tapu senetleri" olarak tarif edecek, "bizim olan zaman ve takvimi", "bize ait manzarayı", "tam bir Türk şehrini", "kendimize mahsus duyguları", "Türk muhayyilesini" camilerde, mezarlıklarda, iç İstanbul'da, İstanbul mahallelerinde, çınar ve servi ağaçlarında bulacaktır.⁵⁰

Medeniyet değiştirmenin, merkezden uzağa, taşraya itilmenin ("Paris, Hollywood —hatta dünkü Peşte ve Bükreş— İstanbul'un ışıklarını içimizde her gün biraz daha kıstılar. Ne çıkar İstanbul semtleri bütün vatan gibi orada duruyor; büyük mazi gülü bir gün bizi elbette çağıracak")⁵¹ bir zamanlar milli hayatın aynası olan İs-

48. A. H. Tanpınar, *a.g.y.*, s. 232.

49. *A.g.y.*, s. 164.

50. Fetihden sonraki mimariyi anlatırken, maziye Türk-müslüman İstanbul'u yerleştiren şu satırlar mesela: "Çekiç seslerinin gaza tekbirleri ve zafer naralarıyla, kılıç, nal şakırtılarıyla yarıştığı muzaffer, mesut devir! Koca imparatorluğun her tarafında beyaz taş yontuluyor, büyük kazanlarda kubbeler için kurşun eritiliyor, yarı simyager, yarı evliya kılıklı ustaların başında bekledikleri çini fırınlarında nar çiçeklerinin, karanfillerin, badem, erik çiçeklerinin bir daha solmayacak baharları; tevdihlerin inancı, fetih ayetlerinin müjdesiyle beraber ağır ağır pişiyor; küçük, izbe dükkânlarında, yassı tunç tokmakların altında medreselerin, şifahanelerin, kervansarayların, hanların, büyük sarayların, sebile ve çeşmelerin saçakları, kitabeleri, yıldız süsleri için altın, dövüle dövüle kelebek kanatları kadar ince, menevişli yapraklar haline getiriliyordu." *A.g.y.*, s. 168-9.

tanbul'un peyzajını nasıl değiştirdiğinden, eski hüviyetin, "kendine yetebilen değerler dünyasının", "ruh bütünlüğünün" kaybolmasından söz eder Tanpınar. Bu kayıpla birlikte İstanbul da bölünmüştür: "Beyoğlu, hamlesi yarı yolda kalmış Paris taklidiyle hayatımızın yoksulluğunu hatırlatırken; İstanbul, Üsküdar semtleri kendisine yetebilen bir değerler dünyasının son miraslarıyla, biz farkında olmadan içimizde bir ruh bütünlüğü kurar, hülyalarımız, isteklerimiz değişir."⁵² Tanpınar, yerli hayatın biçare kaldığını, nağmenin, mahallenin, her uzvu birbirine bağlı yaşayan topluluğun, toplu eğlenmenin kaybolduğunu, yahut bir kalıntı hayatı yaşadığını, geçmişten artakalanın "bir rüyadan arta kalmanın sonu budur," der gibi "zaman mahzeninde bir cüzzama tutulmuş gibi zavallı ve halsiz" nesnelere dönüştüklerini dile getirir.⁵³ Kaybın hüznü, kayıp İstanbul'un üzerine de gölgesini düşürür. Hüzün, yerli hayata, bu "fakirler cemiyetine", "saadeti bir ruh muvazenesinde arayan saf ve ahenkli insanların hayatına" kendiliğinden gelen bir şeydir.⁵⁴ Dindar hayatın garip psikozlarından vapurun acı sesine, bekçi sopasından yarı aydınlanan sokağa ve dilenci seslerine, bu hayatta hüznü bulur Tanpınar.⁵⁵ Hüzün, kayıp İstanbul'un yerine geçmiş gibidir: "Fakat ne de olsa vardı ve etrafımızdaki havayı elle dokunulacak şekilde kesifleştiriyordu. Onu kaybettiğimiz zaman kendimizi çıplak bulmamız, sarsılmamız da hayatımızda büyük bir yeri olduğunu gösterir."⁵⁶

Hüzün duygusuyla temsil edilen yerli hayatın, kaybı başlatan tesir ve kapılmaya karşı işlediğine de tanık oluruz. Sinemanın zevkimizi dışardan idare ettiği bir devirde yaşadığımızdan,⁵⁷ yerli azınlıklara ve ecnebilere özgü Beyoğlu gece hayatına kapılan, her mahallenin ayıpladığı erkeklerden ("Onların hikâyesi eski İstanbul'un gündelik romanıydı"), İstanbul'da hayatın istikrarını kaybetmesiyle cemiyete ve kendine karşı suçlu yaşamaktan bahsedecektir Tanpınar.⁵⁸ Şehrin değişen manzarasına çayhanelerin otomobil tamircilerine dönüşmesini eklediğinde ise artık sadece *Beklenen Şarkı'nın*, *Son Beste'nin* değil, *Kanun Namına'nın*, *Kanlarıyla Ödediler'in* de

51. A. H. Tanpınar, *a.g.y.*, s. 153. 52. *A.g.y.*, s. 152.

53. *A.g.y.*, s. 164. 54. *A.g.y.*, s. 160. 55. *A.g.y.*, s. 160.

56. *A.g.y.*, s. 160. 57. *A.g.y.*, s. 162. 58. *A.g.y.*, s. 206.

duygusal yörüngesine girmiş oluruz. Biçare yerli hayat felç olmuş, uykuya yatmıştır. İşte kayıp da böyle yaşanmıştır: "Transitini ve istihsalini kaybetmiş İstanbul, dünya piyasasını avucuna geçirmiş Paris'i taklit ettikçe istikbalini tehlikeye atıyordu. Ve Bender fabrikalarının lastik tekerlekli arabaları her dönüşünde asırlar görmüş imparatorluk mukadder akıbetine biraz daha yaklaşıyordu."⁵⁹

Ama Tanpınar'ın İstanbul yazısında melankolik yörüngenin mateme dönüştüğü yerler ihmal edilemez niteliktedir. Türk-müslüman mahallenin toplu eğlencelerinin kaybolduğunu iç çekişle andığı cümlelerin peşi sıra şunları söyleyecektir: "Hayır, İstanbul'a yeni hayat, yeni bayram, yeni eğlence şekli, yeni zaman lazım. İstanbul artık bundan böyle ekmeğini çalışarak kazanan bir şehirdir. Her şeyi ona göre düzenlemelidir."⁶⁰ İstanbul'u hüznün veren bir manzaranın içinde donmuş ve hareketsiz bırakan, öznenin arzusunu kayıp nesnelere bağlayan, yeni nesnelerle ilgilenme gücünü men ederek arzusunun hareketini durduran ve bloke eden melankolik yörünge, sıradan, gündelik gerçekliğe bırakır yerini. İmparatorluğu yıkılıp kaybolan, batık bir nesneye benzeten Tanpınar ("Ve yıkılan imparatorluğu, ay ışığının altın bir uçurum yaptığı sularda saz sesleri arasında batan bir masal gemisine benzetirim")⁶¹ şu karanlık soruyu da soracaktır: "Ne kadar çok hatıra ve insan... Niçin Boğaz'dan ve İstanbul'dan bahsederken bütün bu dirilmesi imkânsız şeylerden bahsettim? Niçin geçmiş zaman bizi bir kuyu gibi çekiyor? İyi biliyorum ki aradığım şey bu insanların kendileri değildir; ne de yaşadıkları devre hasret çekiyorum."⁶² Sorunun kayıp ve yokluğu kabullenen cevabını seslendiren de odur: "Boğaz'ın mazisi belki de aradıklarımızı yerlerinde bulamadığımız için bizi öbürlerinden daha fazla çekiyor.. Heyhat ki yaldızlı tavandan, gümüş eşyadan ve geçmiş zaman hatırasından çok çabuk bıkılıyor. Hayır, muhakkak ki bu eski şeyleri kendileri için sevmiyoruz. Bizi onlara doğru çeken, bıraktıkları boşluğun kendisidir. Ortada izi bulunsun veya bulunmasın, içimizdeki didişmede kayıp olduğunu sandığımız bir tarafımızı onlarda arıyoruz."⁶³

59. A. H. Tanpınar, *a.g.y.*, s. 206. 60. *A.g.y.*, s. 164.

61. *A.g.y.*, s. 233. 62. *A.g.y.*, s. 233. 63. *A.g.y.*, s. 234-5.

İstanbul'un sihirli bir aynayı andıran sularıyla başlayan yazı, susuzlukla biter. Bizi kaybı kabullenmeye, eksikliğimizle meşgul olmaya, tatminsizliğin bizi insan yapan şey olduğu fikriyle tanışmaya davet eder Tanpınar. Sanatın da tıpkı aşk gibi susuzluğa çare değil, daha fazla susatmak olduğunu bilerek, istediğine erişememenin hissettirdiği susuzlukla şiire ve yazıya dönmüştür.⁶⁴ Ferahfeza Peşrevi, Acemaşiran Yürük Semaisi, Süleymaniye, Karacaahmed servilikleri, bu kökensel hasretin içine doldurulduğu çerçevelerden, "hazır kalıplar"dan başka bir şey değildir.⁶⁵ Melankoli mateme, kökensel hasrete dönüşmüştür.⁶⁶

Tanpınar'ın İstanbulu'nda işittiğimiz iki ana ses var sanki: Biri, "büyük mazi gülü bizi elbette bir gün çağıracak," derken, diğeri "yeni ve canlı rüzgâra kendimizi teslim edelim," diyor. Birinin arzusu geçmişin nesnelere bağlı, diğeri tarihin yükünden kurtulmuş arzuyu üretkenlikle konuşabilmekten söz ediyor. Melankolik yürüngenin sesini mateme dönüştüren ses, bizi kaybın kökenselliğini, susuzluğun giderilemezliğini kabullenmeye davet ediyor. Kendi eksikliğimize tahammül etmeye çağıran bu sesin pek de işitilmiş olmaması dikkate değerdir. Ama bunda Tanpınar'ın bir aşk söylemiyle anlattığı İstanbul imgesinin payı da olmalı. Sonsuz sadakatla bağlı olunan bu nesne, benliği tamir etmek için parçalanmış bir öteki de

64. A. H. Tanpınar, *a.g.y.*, s. 235. 65. *A.g.y.*, s. 235.

66. Nurdan Gürbilek, Tanpınar'ın yazı ve romanlarında su ve ayna imgelerinin inatçı bir biçimde tekrarıyla beliren tamlik ısrarını, aynı zamanda içeriden nasıl yıktığını gösterir. Mazi, Tanpınar için sadece bir ideal değil, aynı zamanda "zalim çehresiyle beliren", "gayri iradi olarak hatırlanan bir ölü geçmiş, bir uğursuz mirastır." Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark*, s. 121. Tanpınar'ın muhafazakâr yorumlarının görmezden geldiği şey de bu ikilikle ve bunun anlattığı imkânsızlıkla ilgilidir Gürbilek'e göre: "Tanpınar'da şu çok açık: Sudaki hayali, yani kayıp bakışı yeniden elde etmek imkânsızdır... Tanpınar'da pınar kurumuş, ayna körleşmiş, Şark ölmüş, saltanat kayığı çoktan batmıştır. Tanpınar estetiğinin temel özelliği de burada aranmalıdır. Tanpınar'da muhafazakârlığın da uzviyetçiliğin de kırıldığı, narsisizmin yara aldığı, en azından yaranın açığa çıktığı yer. Bir kayıp estetiği: Aslında tam da pınar kuruduğu, Şark'ın içinden hayatın suyu çekildiği, suyu aynalaştıran güneş karardığı için asal imgeye dönüşmüştür Tanpınar'da su." *A.g.y.*, s. 131. Melankolik bağlılığı kırarak matem sürecini başlatan, özerklik kaybını, aynanın körleşmesini anlatabilen Tanpınar'ın "konuşması", akustik aynanın sessizleşip parçalandığı imgeler içerir: "Kurumuş pınar, kayıp Şark ya da ölü ane." *A.g.y.*, s. 133.

değil midir? Bu nesne, kendi duygusal ekonomimiz içine çekilerek sevilmektedir.⁶⁷ Mazideki İstanbul, Türk-müslüman İstanbul, öznenin iç dünyası içine yerleşmiş, burada tasarlanmış ve buraya yapışmıştır. Peki ya İstanbul'un başkalığı? Tanpınar, birkaç yerde bu başkalıktan söz etmiştir. Mesela, Lamartine'in İstanbul'da geçirdiği 1833 baharında Boğaz'da sandal gezintisine çıkmış Ermeni kadınları görüp hayran olmasından, bu devirde sandal gezintisine çıkanların Hristiyan tebadan hanımlar oluşundan bahseder.⁶⁸ Sonra, Boğaz'daki mehtap eğlencelerini Büyükdere'deki Rum ahalinin başlattığını da aktarır.⁶⁹ Beyoğlu gece hayatına ve İstanbul'un gezinti yerlerine değinirken de Türk-müslüman olmayan İstanbulluları hatırlayacaktır. Ama İstanbul'u bir kılıf gibi saran esas imgede hem onlar hem de hatıraları kayıptır. Mazinin bugünü katı ve ölü bir yapı içinde şekillendirdiği melankolik yörüngenin sesinin daha gür çıkmasının sebeplerinden biri bu olabilir mi?

İstanbul imgesi, ulusal-benliğin üstün becerilerinin ve kahramanlığının yansıtıldığı şeffaf ve düzgün bir yüzey sunmaktadır san ki. Bu kendini-aynalaştırmada İstanbul, arzumuzu kusursuz bir biçimde yansıtan bir aynaya dönüşür.⁷⁰ Ama Lacan gibi Roland Barthes'in da işaret ettiği üzere, gerçeklik, davetsizce, zorla, bu yanılmanın içine girecektir her zaman. Sorun da burada ortaya çıkar. Mazinin hiç geri gelmemecesine gittiğini biliriz ama maziyle nerede nasıl bağlanacağımız da bir olmak-olmamak meselesi haline gelmiştir bizim için.⁷¹ Aşk söyleminin nesnesi olan İstanbul'un, bu ötekinin, bizi ilgilendirmeyen her şeyi bize yabancı mı görünmeye başlamıştır? Bize yabancı ve düşmanca görüldüğü her an ona karşı korku, sertlik, tehlike, dehşet duygularına mı kapılacağız? İmgesine yapışıp kalmadığını fark ettiğimiz her durumda onu ayıplayıp, azar-

67. Mari Rutı, *a.g.y.*, s. 655.

68. A. H. Tanpınar, *a.g.y.*, s. 229.

69. A. H. Tanpınar, *a.g.y.*, s. 221.

70. Mari Rutı, *a.g.y.*, s. 656.

71. İstanbul yazısını bitirirken şunu da söyler Tanpınar: "En büyük meselemiz budur, mazi ile nerede ve nasıl bağlanacağız; hepimiz bir şuur ve benlik buhranının çocuklarıyız; hepimiz Hamlet'ten daha keskin bir 'olmak veya olmamak' dünyası içinde yaşıyoruz. Onu benimsedikçe hayatımıza ve eserimize daha yakından sahip olacağız. Belki de sadece aramak ve bütün kapıları çalmak kâfidir." *A.g.y.*, s. 235.

layıp, ona sitem mi edeceğiz? Bir zamanlar sevilmiş olan bu kadın, radikal farklılığını gösterdiğinde bir kahpeye mi dönüşecek? O halde mazide kalmış, kaybettiğimiz nesneyi nasıl sevdiğimiz, onu sevmeme biçimimiz, neleri men edip neleri dışarıda bıraktığımız, onu kaybetmiş olmaktan daha önemli hale geliyor bizim için. Sevgimizin biçimiyle melankolik oluyoruz.

Nasıl A. Ş. Hisar aynada çürümeyi, bozulmayı gördüğü anda faniliği ve geçiciliği fark ediyor, çocukluktan yetişkinliğe geçiyorsa, Tanpınar da maziye bir akustik ayna olarak yazının, kurgunun, hayalin içine geri getirdikten sonra bizi bir kuyu gibi içine çeken geçmişin boş bir yer olduğunu, kaybın geri getirilmezliğini dile getiriyor. Ama İstanbul'u bizi bütün kılabilirdiği sürece sevmek, onu gururumuzu okşayan bir imge olarak benliğin içine kalıcı bir biçimde almak, melankolinin esas yörüngesi sanırım. "Biz" diyebilmenin, kendimiz üzerine konuşabilmenin, iç dünyanın konuşan bir biz olarak anlatılar üretebilmesinin imkânını yaratır bu melankolik yörünge. Kayıp içe çekilmiş, temsil olarak doğmuştur. Tam da bu yüzden, biz üzerine konuşma, sınırları da üretir. Gerek A. Ş. Hisar için gerekse Tanpınar için akustik aynanın körleşmesiyle anlatı biter, ama şu duygu da anlatıyla kurulur: Ne de olsa vardı, akustik ayna bir zamanlar vardı!

Nurdan Gürbilek, Tanpınar'ın muhayyilesinde aynanın kurucu rolünü izah ederken, bu imgenin hep ölüyle, ölümlerle birlikte olduğuna da dikkat çekmişti. Bir yandan el değmemiş bir maziye, bir zamanlar var olan akustik aynayı anlatan ölü, diğer yandan yitirile de bugünü belirlemeye devam eden bir kadın figürüne bağlanmaktadır.⁷² Mazi, bir anne yüzü olarak narsistik bir yüceltim imgesi olduğu kadar, "hortlaksı bir yan" da taşımakta, "bugüne musallat olmuş inatçı bir hayalet olarak da" anlatılmaktadır.⁷³ Mazinin bir akustik ayna, bir anne yüzü olarak tasavvur edilmesi, belirli nesnelere takılma, yapışma, bağlanma içermesi, buradaki narsistik arzunun şiddeti nedeniyle melankoliktir.⁷⁴ Gürbilek'in ifadesiyle, "özne, belirli bir imgeyle olan bağı bir türlü çözemiyor, onun çekim alanından

72. N. Gürbilek, *a.g.y.*, s. 118.

73. *A.g.y.*, s. 119.

74. Mari Ruti, *a.g.y.*, s. 658.

kurtulup yeni ve beklenmedik imgelere açılmıyordu. Ölü geçmişten kopup gelen imge cümleye, giderek tüm metne musallat olmuştur.⁷⁵ Mazinin taşıdığı hortlaksı yan ise, mazinin bizi kuyu gibi içine çeken yokluğunun farkında olmak, yokluğuyla aşırı-var olduğunu dile getirmek, mazi yarasını bilincin bir parçası kılmak olsa gerek. İki Tanpınar'ı birden görebilmek derken bunu kastediyordu sanırım Gürbilek. Biri, akustik aynaya fazlasıyla bağımlıyken, diğeri melankolinin içinde melankolinin sınırına, narsisizmin yara aldığı yere işaret ediyor, kendi üzerine konuşmanın, "biz" dediğimiz şeyin ortaya çıkışının masallaştırıcı gücünü hissettiriyordu.⁷⁶

Yine de insan şunu sormadan edemiyor: Modern öznenin kökensel hasretini tanımaya davet eden Tanpınar'ın ikinci sesi, İstanbul'u ulusal kimliğimiz için bir akustik ayna kılan ilk sesinde neden bir tökezlemeye yol açmamıştır? "Tanpınar'ın gücünün de güçsüzlüğünün de aynı kaynaktan, aynı kurumuş pınardan beslendiğini görmek gerekir," diyor Gürbilek. Tamlik takıntısı yüzünden kaybı bu denli iyi anlatabilmiş, ama aynı imgeye sadakati yapıtlarının yarım kalmasına da neden olmuş gibidir.⁷⁷ Bir tür hareketsizliği, donup kalmışlığı anlattığı ölçüde bu yarım kalmışlık, İstanbul anlatısında da vardır. Şehrin yeni hayatına, bu rüzgâra kendimizi teslim edelim diyerek bitse de metin, bütün şehrin bir akustik ayna olarak anlatılan mazisi bizi geri çekmektedir. Aslında metin zaten rüzgârın etkisiyle başlamamış mıdır? Tanpınar'ın İstanbul hayali, sevilen nesnede, Roland Barthes'ın deyişiyle küçük bir bozulma lekesi, nesneyi bir şekilde banal ya da sahte gösteren ufacık bir ayrıntının algılandığı, bir tür ölümün semptomunun⁷⁸ ortaya çıktığı anda zamanı dondurur sanki. İmgenin yırtıldığı, sihirli aynanın kırıldığı yerde başlar ve biter metin.

İmgeyi sıradan, bayağı, alelade dünyaya çeken leke görüldüğünde, imge utandırıcı bir şekilde sıradanlaşıp narsisistik yüceltme bir yana utancının kaynağı olduğunda, İstanbul sevgim kâbusun karşı-

75. Nurdan Gürbilek, *a.g.y.*, s. 125.

76. *A.g.y.*, s. 134-5. 77. *A.g.y.*, s. 137.

78. Roland Barthes, *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Metis, 1992, s. 31.

ritmine yakalandığında, imgenin pürüzsüz yüzeyindeki söküğün, imgenin huzur veren sakinliğini bozan parazitin sesi, bütünüyle bana ait sandığım imgede onu başkaları tarafından ele geçirilebilir kılan başka hayatların, başka dünyaların sesi uğuldadığında, imge titreyerek bozulmaya başladığında zaman durur, bütün bu ses ve lekeler kaybolur, geçmişe yolculuk başlar.⁷⁹ Ötekini, beni bir bütün yapmakla yükümlü kılan sevmeme biçimim, onun sıradan gerçekliğe ait oluşunu, hayatiliğini fark ettiğimde ne yapacağımı da belirliyor gibidir. Tam da tamlık ısrarım, sevilen nesneyi benliğim içine kalıcı bir biçimde gömmeme arzumu nedeniyle, onun sıradanlığından, değişebilirliğinden, hareketliliğinden ve radikal ötekiliğinden bahsetmek istemiyor olmalıyım. Onun üzerindeki hayat lekeleri, başkalarının izleri bana ait olduğunu düşündüğüm imgenin kutsallığını bozduğu ölçüde utancımın kaynağı oluveriyor, demek ki.

İstanbul'un mazisinin bir akustik ayna olarak tasavvur edilmesi, geçmişe geri dönme arzusundan çok, içinde yaşanan andan bir geri çekilmeyi, içe çekilmeyi anlatıyor bence. Nurdan Gürbilek'in Tanpınar'ın metinlerinde dikkat çektiği çift-anlamlılık, "kayıp" denilen şeyde de işliyor olabilir mi? Bir yandan insanın kökensel hasretini anlatıyor bu kayıp. Bizi matemini diline, "kayıp estetiği"ne⁸⁰ taşıyan da bu farkındalık olmalı. Diğer yandan bu aynı "kayıp", kaybettiğimiz şeyin ne olduğunu, kaybın içeriğini, kaybımızın tarihini anlatisallaştıran ulusal-melankolinin yörüngesi içinde bir imgeye kavuşuyor. Maziye bizim için akustik bir aynaya çeviren de bu kayıp anlatısı, bu kayıp grameridir.

A. Ş. Hisar ve Tanpınar'ın İstanbul melankolisini Orhan Pamuk da İstanbul hatıralarında paylaşır, kişisel tarihini ve hatıralarını anlattığı kitap boyunca, kendi kimliğinin de bir parçası olduğunu söylediği şehre hâkim yenilgi, yıkım, eziklik, hüznün ve yoksulluk duygusunun takipçisi olur: "Ben doğduğumda İstanbul, dünyadaki görece yeri bakımından iki bin yıllık tarihinin en zayıf, en yoksul, en ücra ve en yalıtılmış günlerini yaşıyordu. Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkım duygusu, yoksulluk ve şehri kaplayan yıkıntıların verdi-

79. Roland Barthes, *a.g.y.*, s. 32; Mari Ruti, *a.g.y.*, s. 656.

80. Nurdan Gürbilek, *a.g.y.*, s. 131.

ği hüzün, bütün hayatım boyunca, İstanbul'u belirleyen şeyler oldu. Hayatım bu hüznle savaşıyor ya da onu, bütün İstanbullular gibi en sonunda benimseyerek geçti."⁸¹ Ahşap konaklar, şehrin hüzün duygusunun en belirgin temsilcilerinden biridir. Bakımsızlıktan boşalan, yanıp yıkılan bu konaklar, onlarla birlikte yaşayanlara her da-
im medeniyet kaybını ve değişimini hatırlatır. Kırık camları, devrik merdivenleri, eğreltiotları ve incir ağaçlarıyla yanık ve yıkık konaklar, Osmanlı Devleti'nin de çürüyüp, dağılıp gitmesiyle özdeşleşmiş gibidir zihnimizde.⁸² Pamuk, bu konakların kendisinde hâlâ derin bir hüzün ama aynı zamanda çocukluk fikri uyandırdığını söyler.⁸³

Osmanlı-İstanbul resminin satılmasıyla, geçmişin eşyalarının elden çıkarılmasıyla başlayan *Son Beste* filmi, kendi köşelerine çekilip ölüme terk edilen geçmişin eşyalarının uyandırdığı hüzün duygusunu, zenginlik ve baştan çıkarıcılık karşısında kaybetmeye mahkûm hasta sevgilinin ölümünün ardından mezarına çiçeklerle gidilirken söylenen son besteyle anlatmıştı. Toplumsal hikâyeden öznel hikâyeye bu geçiş, paylaşılıp popülerleşen ulusal-melankolinin anlatısı gibidir. Pamuk'un ifadesiyle, "ölen kültürün, batan imparatorluğun hüznü her yerdedi. Batılılaşma çabası, modernleşme isteginden çok, yıkılan imparatorluktan kalan keder verici, acıklı hatıralarla yüklü eşyalardan kurtulma telaşı gibi gelmiştir bana: Tıpkı birden ölüveren güzel bir sevgilinin yıkıcı anısından kurtulmak için elbiselerinin, takılarının, eşya ve fotoğraflarının telaşla atılması gibi."⁸⁴ Bu güçlü reddediş ve unutma çabası, melankolik bir içe çekilişi tetikler. "Şehrin içine gömüldüğü ve bir türlü çıkamadığı hüzün duygusu", sıkıntı ve kasvet, kendini anlatma ve geçmişi hatırlamanın hammadde gibidir.⁸⁵

Adeta siyah-beyaz bir dokudan ibaret kalan şehir, siyah-beyaz bir hatıraya dönüşmüştür. Şehrin siyah-beyaz havası, şehrin ayrılmaz parçası olan hüzün duygusunu vurguladığı gibi İstanbullular tarafından da bir kader gibi paylaşılmaktadır.⁸⁶ Pamuk, şehri siyah-beyaz kılan, İstanbul'un siyah-beyaz bir hatıra olarak tasavvur edil-

81. Orhan Pamuk, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, İstanbul: İletişim, 2003, s. 15.

82. A.g.y., s. 33-4.

83. A.g.y., s. 33.

84. A.g.y., s. 36.

85. A.g.y., s. 36.

86. A.g.y., s. 49.

mesini sağlayan unsurlardan söz eder. Parke taşlar, yoksulluk ve ihmal yüzünden kararmış ahşap konak ve evlerin yıkık döküklüğü, cami kubbelerine yerleşmiş martı sürüleri, soba borularından çıkan dumanlar, yıkık şehir surları, soluk sokak lambaları, şehir hatları vapurları ve bacalarından çıkan dumanlar, şehrin kar altındaki manzaraları siyah-beyaz dokunun parçalarıdır. *Üç Arkadaş* ve *Ah Güzel İstanbul*'daki İstanbul manzaraları ve manzarayla iç içe geçen iç dünya da bize bu siyah-beyaz dokuyu sunar. Bu siyah-beyaz hatıra imgesi, Bazin'in modern imgede bulduğu kayıp ve yokluğun gerçekliğiyle ilişkili olmalıdır. Zamanın trajedisinin, geçicilik ve faniliğin fark edildiği modern bilinçle medeniyet kaybının ve ulusal kimliğin ortaya çıkışının bu çakışması, kendisini en iyi *Üç Arkadaş* ve *Ah Güzel İstanbul*'un "İstanbul Hatırası" çeken seyyar fotoğrafçılarında gösterir. Kayıp İstanbul'a dair hüznün duygusunu taşıyan bu siyah-beyaz filmlerin kendilerinin daha sonra siyah-beyaz bir İstanbul hatırasına dönüşmelerindeki süreklilik de burada aranmalıdır. Bu kez bu filmler, artık olmayan bir İstanbul imgesini hatırlatıp, bu imgenin çağrıştırdığı kayıp için hüznülenmemizi sağlar. Pamuk'un ifadesiyle, "hepsi yeniden gösterilen bu siyah-beyaz filmlerdeki sokak sahnelerini, eski bahçeleri, Boğaz kıyılarını, yıkılmış konak ve apartmanları, tam onları yaşadığım ve hatırladığım gibi siyah-beyaz olarak görünce, kimi zaman seyrettiğim şeyin film değil hatıralarım olduğu duygusuna kapılır, bir an hüzünden sersemledim."⁸⁷

Ama Orhan Pamuk'un hatıralarının bence önemli kısmı, şehri manzara olarak gören bakış ve hüzünden oluşan bu melankolik anlatı değil, bu melankolik anlatıyı aynılığın dili yerine farklılığın dilini konuşabilmemizi sağlayan dramatik bir dile çevirdiği, bizi kırılğan yapan bu melankolik anlatıyı kırdığı yerlerdir. Pamuk, bir yandan "biz'i "biz" yapan, şehri şehir yapan malzemenin ima ettiği bu duyguyu ayrıntılı bir biçimde tarif ederken (melankolinin özneyi hayata başlattığını hatırlayalım), diğer yandan bu duygunun dışlama, reddetme ve inkârla ilişkisini, bu duygudan bir türlü kurtulamamanın ıstırabını ya da bu duygudan vazgeçememenin sebepleri-

ni (melankolinin özneyi yardığını ve özneleşmenin sınırlarını çizdiğini hatırlayalım) irdeler. Ulusal kimliğe musallat olan bu melankolik artık, onu bir yandan var ederken diğer yandan sınırlamaktadır. Bir cemaat olarak paylaşılan ve gururla içselleştirilen hüznün, son yüzyıllık İstanbul müziğinin, yerel müziğin ruh hali, modern Türk şiirinin hem kalıp kelimesi hem de duygusu, günlük hayatta başarısızlık, isteksizlik, içe çekilişle kendini gösteren hayata bakış açısıdır.⁸⁸ Sefalet, beyhudelik, ilgisizlik tınısıyla katmerlenen bu hüznün duygusunun hammaddesi, kayıp, yıkım ve yoksulluktur.⁸⁹ Bu duygunun şehir imgesiyle karıştığı, bulunduğu yerlerde yıkık döküklük, yoksulluk, taşradan ibaret kalmışlık, siyah-beyazlık, eksiklik ve yetersizlik, geçmişin eşyalarının, nesnelerinin, yapılarının zamanın dışına düşmüşlüğü, boşluğu ve terk edilmişliği hâkimdir manzaraya.⁹⁰ Bu hüznün nasıl yaşandığını irdelemeye başladığında, melankolik anlatıyı kıran ilk tespiti yapar Pamuk. Hüznün yaşanışında, melankolik anlatıda gurur ve mağrurca bir böbürlenme, hayat karşısında geri çekilme, isteksizlik vardır. Hüznün, hayatla özne arasında bir tür "buğulu cam" gibi durmaktadır. "Hayatın hüznünlü bir izdüşümü, şair için, hayatın kendisinden çekicidir. Benzeri içe çekilmeyi, kendi yoksulluk ve eziklikleri için İstanbullular da yapar."⁹¹ Hem sınırlayan ve hapseden hem de bu sınırlanmışlığı, kısıtlılığı, hareketsizliği sevmeyi sağlayan bu "kara duygu", Türk sinemasının ağlamaya hazır kahramanlarının gözlerini dolduran yaşların ve buğunun ardından gördükleri manzaranın da esas duygusudur.⁹² Siyah-beyaz Türk filmlerinin kahramanları ile edebiyatın kahramanlarını, şiir ile yerel müziği buluşturan bu duygu, mekânsallaşmış manzaralar üretir. İç dünyayı temsil etme imkânı veren bu İstanbul manzaralarının, arzuyu sakatlayan, iradeyi kıran, hareketsizleştirici ve durgunlaştırıcı bir etkisi vardır. Sınırlar, tutuk kılar; bu sınırları, kısıtlılığı ve yoksunluğu kendine ait esaslı, sahici bir şeymiş gibi sevmeyi, ondan vazgeçmemeyi sağlar.

Üç Arkadaş'ta zengin ve güçlü olmadığı için sevdiğini kaybeden Murat'ın hayal kırıklığı, yenilgi ve yıkım duygusu, *Ah Güzel İstan-*

88. Orhan Pamuk, *a.g.y.*, s. 93. 89. *A.g.y.*, s. 103.

90. *A.g.y.*, s. 95-7. 91. *A.g.y.*, s. 104. 92. *A.g.y.*, s. 94.

*bul'*da zamanın ve medeniyetin dışına düşmüş yoksul ama soylu Haşmet'in iradesizliği, tembelliği ve miskinliği, modern zamanlara ayak uyduramamasından türeyen çaresizliği, hep şehrin manzaralarıyla perdeye düşer. İstanbul'da sevgilisini arayan Murat'ın manzaraya dalıp gitmesi gibi, Haşmet de hayata katılma ve değiştirme iradesinden, karar alma ve sonuçlarıyla baş etme geriliminden, modernliğin uyardığı arzulardan Boğaz'da sandal gezintisine çıkarak kaçacaktır. Bu hüznünlü İstanbul hayali, Pamuk'a göre, "dört hüznünlü yalnız yazarın", Abdülhak Şinasi Hisar, Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Reşat Ekrem Koçu'nun paylaştıkları ulusal bir kurgudur. Osmanlı medeniyetinin, "Doğu"nun hiç geri gelmemecesine çöktüğünü, yıkıldığını, derin bir şekilde kavrayan bu yazarlar kendilerini, kaybın izlerinin yıkıntı halinde yaşandığı İstanbul'a, yıkım ve yıkıntının hüznüne vererek özgün bir ses bulacaklarını da sezmişler, kendilerinin de bir parçası olduğu Osmanlı'nın yıkımında hakiki ve şiirsel bir şey görmüşlerdir.⁹³ Pamuk, bu yazarları saldırgan bir milliyetçilikten koruyan da bu seziş olduğunu ifade edecektir. "Yıkıntıların hüznü" diyebileceğim bu şiirsel ve seçmeci bakış bu yazarları hem baskıcı devletin istediği gibi milliyetçi yaptı, hem de tarihe meraklı diğer çağdaşlarının kapıldığı, ucu hep saldırganlığa varan otoriter buyrukçuluktan korudu.⁹⁴ Sadece yıkıntıların hüznünü değil bize *Beklenen Şarkı*'yı hatırlatan bir tamamlanmamışlık, yarım kalmışlık, kabul görmeme duygusunu da içine alır bu tasavvur: "Yahya Kemal dışındakiler ölürlerken eserlerini istedikleri gibi tamamlamadıklarını, kitaplarının parçalar halinde yarıda kaldığını ya da istedikleri okuru bulamadıklarını da acıyla hissediyorlardı. İstanbul'un en etkili şairi Yahya Kemal ise, hayatı boyunca kitap yayımlamayı zaten reddetmişti."⁹⁵ Doğu ile Batı arasında geri dönüşsüz bir yolculuğa cesaretle çıkan bu dört hüznünlü yazarın, eserlerinin en güzel ve en derin sayfaları, Pamuk'a göre, "bedeli yalnızlık, ödülü özgünlük olan bu iki dünya arasında kalmış sayfalardır."⁹⁶

Pamuk'un İstanbul anlatısının melankolik yörüngeyi takip etmeyen bir diğer özelliği, İstanbul'a bakışımızın "kendi" bakışımız ol-

93. Orhan Pamuk, *a.g.y.*, s. 112. 94. *A.g.y.*, s. 113.

95. *A.g.y.*, s. 114. 96. *A.g.y.*, s. 163.

madığını, olamayacağını, "bizim" dediğimiz şehir imgesinin tam olarak bize ait olmadığını hep hatırlatmasıdır. Bu bakışlar çoğulluğunu Melling'in gravürlerinde, Nerval ve Gautier'nin yazılarında kaydeder Pamuk. Böylelikle de İstanbul'un Türkleştirilmesinin, İstanbul'a dair melankolik anlatının mecazlarını değiştirir. Nerval ve Gautier'nin yazılarının, Tanpınar ve Yahya Kemal'in geliştirdikleri İstanbul imgesi üzerindeki etkisinin izahı, bu etkiyi dışlamak ya da inkâr etmek üzere değil, İstanbul'a bakışımızın bir parçası kılmak üzere oradadır. Nerval'in bakışını, camileri, hamamları, saraylarıyla İstanbul'un turistik manzaralarına değil, mahallelerine yöneltmiş olmasına dikkatimizi çekecektir Pamuk. "Dış görünüşü dünyanın en güzel manzaralarını veren İstanbul'un bazı mahallelerinin sefaletinden", "şehrin kulislerine girilmeden salondan seyredilmesi gereken bir tiyatro dekoruna" benzeyişinden bahseden Nerval'den⁹⁷ sonra Gautier de şehrin kulislerine, kenar mahallelerine, yıkıntılara, karanlık ve pis sokaklarına girer. Fakir ve ücra İstanbul'da melankolik yürüyüşlere çıkar. Manzara, yaklaştıkça çekiciliğini kaybetmekte, yıkıntı halindeki ahşap evler, kırık dökük kör çeşmeler, damı çökmüş bakımsız türbeler, taş duvarlar, boş sokaklar, mezarlıklar, ser-viler, Bizans'tan kalan yıkık duvarlar bakanda ağır bir melankoli duygusu yaratmaktadır.⁹⁸ Nerval ve Gautier'nin İstanbul yolculuğu notlarını dikkatle okuyan Yahya Kemal ve Tanpınar da yazılarıyla ve şiirleriyle İstanbullulara seslenen bir İstanbul imgesi yaratacaklardır. Fakir, ücra, uzak semtlere uzun yürüyüşlere çıkan bu yazarların, yangın yerleri, harap eserler, fakir ve yıkıntı mahalleler, imalathane, depo ve yıkılmakta olan ahşap konaklarla dolu kenar mahalle manzarasını keşfi, Orhan Pamuk'a göre aynı zamanda Türkiye ve İstanbul'un da bir kenar mahalle haline gelmesine, dünyanın fakir ve ücra bir yerine dönüşmesine ruhsal bir hazırlıktır.⁹⁹

Türkiye Cumhuriyeti'nin ne olduğuna karar veremediği kendi Türklüğünden başka bir şey göremediği ve dünyadan koptuğu, İstanbul'un ise yavaş yavaş tek sesli, tek dilli bir yere dönüştüğü¹⁰⁰ bir dönemde bu yazarların, emir ve zordan uzak bir güzellikle Türk mil-

97. Orhan Pamuk, *a.g.y.*, s. 209-10.98. *A.g.y.*, s. 216-8.99. *A.g.y.*, s. 231-4.100. *A.g.y.*, s. 225.

liyetçiliği fikrini geliştirme,¹⁰¹ "İstanbul'un yıkıntıları içerisinde Türk milletini ve Türk milliyetçiliğini keşfetme", "zaferler kazanmış büyük millet olarak Türk milletini kurgulama" ve bir "Türk-İstanbul" imgesi inşa etme arzularından söz edecektir Pamuk. Kayıpların uyandırdığı melankoli-hüzün duygusunun bir "saf şiir" arayışına dönüşmemesinin sebebi de bu ulusal muhayyile arzusudur: "Yahya Kemal ve Tanpınar gibi milliyetçi İstanbulluların yenik, ezik, yoksul İstanbul'un müslüman nüfusunu vurgulayacak, onun varlığını ve kimliğini hâlâ hiç kaybetmeden yaşadığını kanıtlayacak, kayıp ve yenilgi duygusunu ifade edecek hüznü bir güzelliğe ihtiyaçları vardı. Bu yüzden kenar mahallelere yürüyüşlere çıktılar, şehirde yaşayan insanla eskinin, yıkıntının, geçmişin hüznü buluştuğu güzel görüntüleri aradılar ve Gauiter gibi gezginlerin yetmiş yıl önce keşfettiği (ve çok iyi okudukları) melankolik kenar mahalle manzaralarını buldular. Bütün milliyetçiliğine rağmen Tanpınar Batılı bir gezgin bakışıyla kimi zaman 'pitoresk', kimi zaman da 'peyzaj' dediği kenar mahallelerin geleneksel, bozulmamış ve Batı etkisine girmemiş bu yanını anlatmak için 'Haraptı, fakir ve biçareydi, fakat kendine göre bir hayatı ve üslubu vardı,' diye yazmıştı."¹⁰²

Türk sinemasının da ruhunu oluşturacak bu imge ve hayal, *Üç Arkadaş*'ta yıkık dökük ahşap konağın, yoksul sakinlerce yoksulluğun paylaşıldığı bir mekân olmasında, dahası Gül'ün görmeyen gözleri için yüceltilerek, idealize edilerek bir rüya evine dönüşmesinde karşımızdadır. *Ah Güzel İstanbul*'da ise kayıp geçmişin eşyalarıyla, doğup büyüdüğü yalının gölgesi altındaki kulübede yaşayan Haşmet'in kendisi ve hayatı pitoresktir. Sinema arzusuna kapılmış yönetmen için olduğu gibi senaryo yazarı için de Haşmet'in hayatı, yitip gitmiş imkânsız bir bağlılığı anlatmaktadır. Filmin hüznü jeneriği boyunca Boğaz'ı dolaşan bakış, eskimiş yalılar, yıkıntılar, depolar, tarihi dokunun içinde asılı çamaşırlarla buluşturur bizi. Pitoreskin uyandırdığı duyguyla bakışımızın dışarıdan yapılandırılması arasındaki ilişki dikkate değerdir. Bizatihi akustik aynanın, bu dış-mahremiyetle kurulduğunu göstermez mi bu? Yitik medeniyetten artakalanları, "Doğu"yu, *artık*, onun içinde yaşamış olanlar

101. A.g.y., s. 236.

102. A.g.y., s. 237-8.

gibi sevemeyeceğimizi, aslında bize hüznü verenin de yitip giden bu bağılılık ve sevgi olduğunu, bakımımızın "dışarıdan" yapılmışlığını göstermez mi? Hüznü, bir hüznülenememe halinden, nesneye ulaşımın dolayimsızlığının yitip gidişinden çıkmaktadır sanki.

Mahremiyet yabancı gözlerle açılmış, işte iç dünya da böyle ortaya çıkmıştır. Yahya Kemal ve Tanpınar'ın İstanbul'un Batılılaşmış Pera'sında yaşarken şehrin eski mahallelerinde güzel, hüznü, pitoresk ve hepsinden önemlisi milli görüntüler keşfetmeleri,¹⁰³ hüznü doğururken özneliliği de üreten bu hayal ve imgenin içkin yabancılığını, *artık* sadece bir imge olarak bakılabilen bu kayıp dünyayla mutlak özdeşliğin imkânsızlığını, kısacası ulusal-ben'in bölünmüşlüğünü anlatır bize. Şehir hakkında benimsenen ve arzulanan bu ortak hayali, bakımımızı yorgunluğa, yıllanmışlığa, yarım kalmışlığa doğru çeken bu ortak muhayyileyi, on dokuzuncu yüzyılın sonu yirminci yüzyılın başlarında Hoca Ali Rıza'nın resimlerinde, 1930'larda ve 1940'larda muhafazakâr gazete ve dergilerde yayımlanan Batılı ressamın kopye edilerek anonimleştirilen gravürlerinde ve bunlara eşlik eden İstanbullu ressamın siyah-beyaz kenar mahalle desenleri ve karakalem arka sokak manzaralarında, 1950'ler ve 60'larda Ara Güler'in siyah-beyaz fotoğraflarında da buluruz, Pamuk'a göre.¹⁰⁴

"İstanbul hayali ve imgesi", kenar mahallenin Batılılaşmış ama halis Türk-müslüman yanını vurgulayan, bütün gerilimlerin bir "biz" havasıyla yumuşatıldığı mahalle ve sokaklarını, kalabalık, modern ama milli ailelerini, en derinde cemaat duygusunu anlatan edebiyatla birlikte gelişmiştir.¹⁰⁵ Sinemayla da popülerleşerek ulusal-popüler muhayyilenin has unsurlarından biri haline gelir.¹⁰⁶ Bir yandan

103. Orhan Pamuk, *a.g.y.*, s. 244.

104. *A.g.y.*, s. 245.

105. *A.g.y.*, s. 246.

106. Âgâh Özgüç, İstanbul imgesini, Türk sinemasında bir tür oluşturan ortak bir unsur olarak ele almıştır. Âgâh Özgüç, *Türklerle Türk Sineması: Dönemler / Modalar / Tipler*, İstanbul: Dünya Kitapları, 2005. *Mürebbiye*'de (Ahmet Fehim, 1919) Gülhane Parkı'nın, *İstanbul'da Facia-ı Aşk*'ta (Muhsin Ertuğrul, 1922) fesli, hasır fötr şapkalı erkeklerle, başörtülü, çarşafı ya da modern giysili kadınlarla dolu eski Galata köprüsünün görüldüğünü aktarır. *A.g.y.*, s. 374-5. Muhsin Ertuğrul'u bir "İstanbul sevdalısı" olarak tarif eden Özgüç, *Boğaziçi Esrarı*'nın dış sahnelerinin Rumelihisarı'nda ve Bebek'te çekildiğini, *Kız Kulesinde Bir Facia*'da

temsil imkânını ve özneliliği üreten bu imge, diğer yandan organik toplum ve milliyetçi kimlik düşüyle bu özneleşmenin sınırlarını da çizer; hem yoksulluğun anlatımında hem de modernlik ve kapitalizmin ürettiği arzuların dilinin konuşulabilmesinde kırılması ve aşılması zor bir duvar-imge halini almıştır adeta. Türk sinemasının ikonografisini ve ruhunu oluşturan bu kenar mahalle hayali, Batı denilen ışıltılı merkezin, Batı'nın cazibesinin tehdidi altında kalmış, kenara itilmiş, bitkin, kırık, suskun ve yarım kalmış, kırılgan bir kimlik üretir, bu kimliği arzulanır ve sahiplenilebilir kılar. Başka dünyaların seslerini yankılayan, başkalarının seslerinin uğuldadığı, sıradanlığın, bayağılığın, değişim ve başkalaşımın lekelerini üzerinde taşıyan İstanbul'un yerine geçer bu İstanbul imgesi. Bu imge kahvehanesi, meyhanesi, dışarıya kapalı musiki ve eğlence geceleriyle, yoksulluğun, yoksunluğun paylaşıldığı ve gururla sahiplenildiği kenar mahallesiyse kendimizi tamir etmek üzere ve ancak kendi duygusal ekonomimiz içine çekerek sevebildiğimiz, başkalarına değil bize ait olan bir İstanbul yaratmıştır. *Kanun Namuna, Kanlılarıyla Ödediler, Namus Uğruna'dan Beklenen Şarkı ve Son Beste'ye, Üç Arkadaş ve Ah Güzel İstanbul'a*, siyah-beyaz birçok Türk filminin biz duygusu da hep beraber paylaştığımız bu hayal ve hatırayla üre-

Marmara'nın kirlenmemiş sularının, *Sözde Kızlar*'da Şişli ve Şehzadebaşı semtlerinin görüntülediğini söyler. A.g.y., s. 375. Siyah-beyaz İstanbul imgesinin ürettiği melankoli, Özgüç'ün satırlarında da karşımızdadır: Bu semtler ne yazık ki o yıllardaki tarihi dokusunu ve güzelliğini çoktan yitirmiştir. A.g.y., s. 375. *Kaçakçılar*'da (Muhsin Ertuğrul, 1932) eski İstanbul sokaklarını, *Karım Beni Aldatırsa*'da (Muhsin Ertuğrul, 1923) Moda'yı görürüz. Bunlara karşın ilk İstanbul görüntüleri *Allah'ın Cenneti* (Muhsin Ertuğrul, 1939) filmindedir: "Ertuğrul'a göre 'Allah'ın Cenneti' Boğaziçi'dir. Boğaziçi doğal güzelliği, filmin baş oyuncusu Münir Nurettin Selçuk'un içli sesiyle, şarkılarıyla İstanbul görüntüleri bambaşka anlam kazanır." A.g.y., s. 376. *Şehvet Kurbanı*'nda (Muhsin Ertuğrul, 1940) Galata köprüsü, manzarası, insan kalabalığı ve vapurlarla karşımızdadır. Haydarpaşa Garı da ilk kez bu filmde görüntülenmiştir. A.g.y., s. 376. Daha sonraları *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964) gibi birçok filmde şehri fethetme arzusunun ve fethedilme korkusunun "başlangıç" mekânı olarak tekrar tekrar kullanılır. Özgüç, siyah-beyaz bu İstanbul imgesini, İstanbul'a dair melankolik aşk söyleminin sızdığı şu satırlarla bitirir: "Ya daha sonraki yıllarda çekilecek olan film karelerine yansiyacak günümüz İstanbul'unun görüntüleri. Hava kirliliğiyle, çöp yığınlarıyla, kazıklı yollarıyla, araba parkı haline gelen kaldırımlarıyla, çirkin yapılaşmasıyla, yağmalanan İstanbul artık bizim değil." A.g.y., s. 377.

tilmiş gibidir. "Siyah-beyaz, kırık dökük, yıpranmış, 'fakir ama onurlu ve kimlik sahibi' ücra kenar mahalle imgesi",¹⁰⁷ kimliğin mahfazası, değişmeden kalan hazinesi olarak kurgulanmış, bu sayede özdeşleşilecek bir "biz" üretmiştir. Şehre dair bu aşk söylemi, Türk sinemasının kadın kahramanlarının kaderini de belirlemiş gibidir. Erkek kahramanlara akustik ayna tutan bu kadınlar, ne zaman ki gerçekliğin saldırısına ve taartuzuna uğrarlar o zaman narsisistik yüceltmeden utanç kaynağına dönüşüverirler. Erkek kahramanın iç dünyası içine yerleşmiş, burada tasarlanmış, buraya yapışmış kadın imgesi toplumsal dünyanın bayağılığına ve yavanlığına karıştığında, onu başkalarına da ait kılabilecek sesler ve arzular duyulmaya başladığında, sevilen kadının tapılan imgesinde onun radikal farklılığını, başkalığını gösteren o ufacak leke, hayatiliği ve ölümlülüğü gösteren o pürüz ortaya çıktığında kutsallık yerle yeksan olacaktır. Erkek kahraman, "utanç nesnesi" olan bu gerçek kadının yerine kendi kadın hayalini, resmini geçirir.

III.

Kaybın melankolik anlatısı, ulusal kimliğe çağrılmanın, Türklükle özdeşleşmenin asimile edemediği, normalleştiremediği artıklarla ilişkili şüphesiz. Kendimiz üzerine düşünmenin, biz duygusunun, iç dünyanın ortaya çıkışı bu yüzden melankolik bir anlatıyla mümkün olabilmıştır. Ulusal özne, geçmişin kaybıyla, gömülmesiyle hayata başlar; ama bizi kurduğu, bizi var ettiği ölçüde bu kayıp içe çekildiği, iç dünyada var olmaya devam ettiği içindir ki bizi yok etmekle tehdit edecektir. Melankolinin özneyi üreten ama aynı zamanda sınırlandıran dilini anlama ihtiyacımızın sebebi de bu. Kayıp, öznenin var olabilmesi için bir şeyin dışta bırakılması, reddedilmesi, belirli bir sevgi biçiminin toplumsal-simgesel alandan dışlanması, bilinemez olarak kalması ise şayet, kaybın hüznü de sahiplenilmemiş, çözümlenememiş, tamamlanamamış bir hüznüdür.¹⁰⁸ Ulu-

107. Orhan Pamuk, *a.g.y.*, s. 245.

108. Judith Butler, *a.g.y.*, s. 29-35.

sal kimliğimiz söz konusu olduğunda asimile edemediğimiz, normalleştiremediğimiz bu artık, Doğu'nun kaybıdır. Nurdan Gürbilek, Osmanlı-Türk romanının erilleşme mücadelesiyle reddettiği, ödipal bir rekabet yörüngesinde geri kazanmaya çalıştığı bu kaybın, önce Halit Ziya'da sonra da Tanpınar'da sahiplenilen ve hüznülenen bir anne kaybına, yaşlı bir dil ve estetiğe dönüşmesini ayrıntılarıyla anlatmıştı.¹⁰⁹ Onların anlatılarında, ikirciklilik ve kayıp kendini dışavurabildiği için eril melankolinin tekrarcı dili kırılabilmiş ve dramatik bir dil ortaya çıkabilmişti. Belki de şiddetle inkâr edilen ve dışta bırakılan dişil bir yörüngenin kabullenilmesi olarak da düşünmemiz mümkün bu değişimi.

Aynı duygusal topografyaya sinemanın aynasından baktığımızda, bizi kırılgan yapan melankolinin sesini çokça işitiriz. Burada kaybın melankolik anlatısı, yeni sevgi biçimlerine doğru hareketi ertelerken geçmiş de belirli bir kalıp, kenar mahalle hayali, biz ve cemaat duygusu içinde dondurur. Adı konamayan, toplumsal-simgesel alana dahil edilemeyen kayıp, bir yanıyla ulusun geçmişi, Doğu'nun kaybıdır. Diğer yanıyla ise ulusal kimliğe çağrılmayla normalleştirilemeyen, asimile edilemeyen kalıntılar, melez bünyedir. Tek dilli, tek sesli bir yere dönüşen İstanbul'da yokluklarıyla ötekileri de anlatır bu kayıp. Sadece müslüman Türklerin değil, Ermenilerin, Rumların, Yahudilerin İstanbul'u, "Şark Babili" olan İstanbul'u da. Türk sinemasının melankolik anlatı yörüngesi, bu kayıpların konuşulamaz ve hüznülenilmez kalmış olması üzerine kurulu gibidir. Cemaatin kaybını kabullenmeyi erteleyen donmuş geçmiş, merkeze akan arzuları kendini-suçlama ve kendini-cezalandırma biçimine bürünen vicdanla durdururken, gömülen ve gömüldüğü yerde kalmayarak sürekli musallat olan geçmiş ise ulusal özneyi yok etmekle tehdit ettiği ölçüde bilinemez olarak kalacaktır. Şehrin ışıklarıyla kenar mahalle arasındaki gerilim, bir yandan geri çekilme ve içe çekiliş yoluyla bizi var eder, diğer yandansa üstesinden gelebileceklerimizin sınırını çizerek bizi sınırlar. Doğru, iç dünyamızı, ulusal özne olma imkânını bu bölünme ve gerilimde buluruz, ama bu aynı zamanda toplumsalın sınırlarının da çizilişidir; dışarı-

109. Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*.

da bırakılanlar kozmopolitizm, sınıf, etnisite ve cinsel farktır. Bu yönüyle şehrin ışıkları, Batı'yla ilişki içinde, bu karşılaşmada ortaya çıkan ulusal kimliğin dışladığı başka hayatlar, başka dünyaların sesleridir. Bu yüzden şehrin ışıklarına kapılmaya karşı cemaatin, kırık dökük, yoksul ama bizim olan mahallenin yüceltilmesi, İstanbul'un gerçekten parıltılı ve cezbedici bir merkez olmak bir yana, tam tersine Batılı merkezin kıyısına düşmüşlüğüyle ilişkili olarak okunmalıdır. Lütfi Akad anılarında yazmıştı: "*Öldüren Şehir*'in dış çekimlerinde zorlu bir çıkmazla karşılaşıyoruz Kriton'la. Filmin konusu Kasımpaşa'da oturan bir kızın Beyoğlu'nun ışıklarına tutulması, ama çepeçevre İstanbul'un neresinden baktıksa her taraf kapkara. Sonunda Maçka sırtlarında bulduğumuz bir yerden Taksim yönüne doğru baktığımızda gördüğümüz zavallı birkaç ampul kümesiyle yetinmek zorunda kalıyoruz. İstanbul gerçekten kapkaranlık bir şehirmiştir. Uzun yıllar sonra rastlantı olarak Haliç'in karşı yönünden, Kasımpaşa'dan, hatta Maçka'dan baktığımda değişen bir şey yoktu."¹¹⁰

Tüketimi, vitrinleri, başka hayatları, başkalarına özenmeyi ve maddiyatı anlatan şehir ışıklarından geri çekilmenin kanaatkârlığı yücelttiği ölçüde vicdanı oluşturduğuna şüphe yok. Ama gerçeğin çekilmişliğiyle kurulan bu vicdan, ahlaki yargıların, suçluluk duygusunun ve cezalandırma arzusunun kaynağı da değil midir? Şehir ışıklarının kirlilikle, yozlukla, kötülükle anlatılıp reddedilmesinde, tıpkı şehir gibi kadın bedeninin de eril-ulusal-benliği tamir etmek üzere parçalanmasında, sevilen ötekiye donmuş bir dünyanın, gerçektışı bir kılıfın, adeta bir akvaryumun içinde, buğulu bir camın ardında tutma tutkusunda, vicdanın belirli sevgi biçimlerini dışarıda bırakıp men ederek sevginin biçimini belirleyen cezalandırıcı gücünü de görmez miyiz? Türk sinemasında şehir ışıklarının daha iyi, başka türlü bir hayat özlemine dile getiren seslerin *Acı Hayat*'ta, *Sonsuz Geceler*'de, *Yasak Sokaklar*'da, *Gecelerin Ötesi*'nde olduğu gibi bir an duyulup sonra geri çekilerek gömülmesinin, *Acı Hayat*'ta ve *Utanç*'ta olduğu gibi şehrin kenarlarında yaşayan kadın ve erkek-

lerin hikâyelerinin sevilen kadının utanç nesnesine dönüşmesiyle sonlanmasının ve sıradan dünyanın askıya alınıp ertelenmesinin de, mateme dönüşemeyen bir melankoliyle ilişkisi var bana kalırsa. Bizi biz yapan bu filmler, kendimiz üzerine düşünmenin gramerini, duygusal topografyamızı ürettiler. Bu filmler sayesinde kayıp nedir, hüznün nedir bilen özneler haline geldik.¹¹¹ Ancak diğer yandan melankolinin sınırlayıcı gücünü de unutmamalı. Hele ki şehrin yıkıcı yüzü giderek görünmeye başladıkça, şehri örten kılıf gerçekliğin saldırısına uğradıkça, melankoliyle oluşan kırılğan kimliğimizin saldırganlaştığını, öteki (kadın, şehir, biz-olmayan) için hayati olan ne varsa yok etmekle meşgul olan kaskatı ve tekrarcı bir eril kimliğe dönüştüğünü düşündüğümüzde. Türk sinemasının 1970'li yılları, melankoliye takılıp kalan bir öznellikle melankoliyi sıradanlığın, gerçekliğin kabulüyle değiş tokuş ederek kendini yenileyen bir öznellik arasındaki ayrımı gösteriyor gibidir. Ama bu ayrımı tartışmadan önce Türk sinemasında melankolinin yörüngesini, bizi var eden ve sınırlayan bu iç dünyayı daha yakından tanımaya ihtiyacımız var. Kayıp İstanbul imgesiyle, geçmişin yükünden kurtulmak isteyen arzusun dilini bir araya getiren *Ah Güzel İstanbul*, mecazları ve manzaralarıyla iyi bir örnektir.

Ah Güzel İstanbul'da İstanbul, kaybedilmiş geçmişe melankoliyle bağlı kahramanın hüznünün yansıtıldığı mekândır. Kahramanın hayattan geri çekilişini, içe çekilmiş bir kayıpla yaşayışını anlatan İstanbul manzarası, filmin kendisinin de modern hareketi erteleyişinin bir yolu gibidir. Film, şehrin bulvarlarını, caddelerini, modernliğin vaatlerini, bu vaatlerin geride bıraktığı yoksunluk duygusunu, zamanın dışına düşmüş olanın hüznüyle ve bu düşkünlüğün kabulüyle birlikte anlatmıştır. Bu nedenle iki İstanbul karşımıza çıkacaktır filmde. Biri, geçmişe bağlı, bugüne ayak uyduramayan ama

111. Vaktiyle bizi totaliter bir toplum olmaktan koruyan da bu melankoli olduğu düşünülebilir. Slavoj Žižek, "Melankoli ve Edim" yazısının başına şu notu düşmüş: "Bu bölümde okur melankolik olmayan veya olumsuz ve sonlu bir evrene fırlatıldığımız fikrine katılmayan herhangi birinin 'totalitarizm' şüphelisi olabileceğini öğrenip şaşıracaktır." Slavoj Žižek, *Biri Totalitarizm mi Dedi? Bir Nosyonun (Kötüye) Kullanımına Beş Müdahale*, çev. Halil Nalçaoğlu, Ankara: Epos, 2006, s. 133.

ihtişamlı bir geçmişe sahip melankolik kahramanın içinde yaşadığı ve onun içinde yaşayan İstanbul; diğeri de modern kurumların sıkıcı, boğucu havasının, kapitalizm ve modernliğin yıkıcı, yok edici akışkan mekaniğinin, hâlenin sokağa düşüp sıradanlaşmasının, vitrinlerin, başkası olma ve başkası gibi davranma arzusunun sahnesi olan kadınsı-İstanbul, modern zamanların, şehir ışıklarının İstanbulu. Film, temel çatışma noktasını da buradan, Haşmet'le temsil edilen dünyayla Ayşe'yle temsil edilen dünyanın karşılaşmasından türetecektir. Köklü geçmişe sahip, zenginliğini tüketmiş, Türk musiki ve İstanbul sevgisiyle dolu, duygularını kimi zaman divan şiiri dizeleriyle anlatan, yorgun, hüznü ve ruh adamı Haşmet'le, İstanbul'a artist olmaya gelen, magazin dergilerine tutkun, ünlülerin hareketlerini, pozlarını taklit eden, onlara özenen ve onlar gibi olmak isteyen, miras yoksunu Ayşe, Sultanahmet'te karşılaşırlar.

Bir iç mekânla açılır film. "Gündüz Çorbacı Gece Meyhaneci Rıfki"da, fötr şapkası, ekose atkısı ve paltosuyla Haşmet, yalnız başına oturmakta ve çorba içmektedir. Haşmet'in arkasındaki pencereden deniz ve gemiler görülür. Geride, bütün filme hâkim iki sestən biri, vapur sesi işitilir. Geleneksel kültüre ait iç mekân, bu mekândaki yalnızlık duygusu ve pencerenin çerçevelediği İstanbul manzarasıyla içe çekilmişlik, Haşmet'in kameraya bakıp kendini anlattığı hikâyesine eşlik eder: "Bendeniz Haşmet İbrikтары. Dedemin dedesi Osmanlı sarayında ibrikçi başıymış. Dedem paşa, amcam süferadan, babam da zengin bir hovarda hem de tüccar. Beylerbeyi'nde bir yalıda dünyaya gelmişim." Validesi, Haşmet bir yaşındayken yakışıklı bir zabite kaçmış, pederi de içkide iki hanı, bir köşkü yiyip bitirmiştir. Haşmet'in kendisi de tüccarlığın zamane sanatı olarak inceliklerinden anlamadığı için parasını teslim ettiği madrabazlar yüzünden iflas etmiş, en sonunda doğup büyüdüğü yalayı da satmak zorunda kalmıştır. Şimdi mütevazı bir mesleği vardır. Seyyar fotoğrafçıdır.¹¹²

112. Haşmet, geleneğin icadının, geri-dönüşlü olarak kurgulanan mitik geçmişin bir parçasıdır. Filmin senaryosunu yazan Safa Önal, Haşmet isminin geçmiş günlerde kalmış olsa da belirli bir ihtişamı anlattığı için tercih edildiğini söyler. Önal'a göre Haşmet, "Bir büyük zamanı arkasında bırakmış, artık yoksulluğa düşmüş ama eski saltanatıyla yeni yoksulluğunu ortalayabilmiş bir adamdır."

Esneyen, uykulu Haşmet, çorbacının ona gösterdiği hürmetle mekândan ayrılır. Mahalleye çıktığında da kahvede oturanlar, balıkçılar onu hürmetle selamlarlar. Haşmet, ailesinin namının mahallede hâlen sürdüğünü söyler. Deniz kıyısına geldiğinde, İstanbul manzarasıyla ilk buluşma bütün film boyunca duyulan hâkim iki sesle, martı sesleri ve vapur sesiyle, gerçekleşir. Haşmet, ağzında Sipahi Ocağı sigarasıyla İstanbul'a bakar ve düşünür: "Aaah güzel İstanbul! Nasıl da bozulmamış o bin yıllık güzelliğin. Ey canım Boğaziçi bir zamanlar dedelerimiz de içlenmiş bu güzelliğinin karşısında. Nasıldı o Bimen Şen'in eski bestesi ['Al sazını sevdiceğim' arkadan duyulmaya başlar]. Ah ah! Atalarımız da geçmiş bu sulardan mağrur ve akıncı. Nerde Orta Asya, nerde Viyana kapıları..." Haşmet'in arkasında eski evler vardır. Bakışını dolduran ise Boğaz manzarasıdır. Vapurun iskeleye yaklaşması da onun bakışından gösterilir. İstanbul manzarasına dalmış düşünürken çekme iskelenin sesiyle irkilir. Esner ve film boyunca kendisine tekrar tekrar söyleyeceği sözleri söyler: "Ah yorgun Haşmet, miskin Haşmet!" Kalabalığın arasına karışıp vapura biner. Vapurun hareketiyle birlikte jenerik akmaya başlar. Boğaz'daki bu gezintiye, Bimen Şen'in sultan-ı yegâh makamında "Al sazını sevdiceğim" bestesi eşlik eder. Yol boyunca, yalıları ve tarihi yapıları, çatılarında uçuşan güvercinleri, deniz üstündeki martıları, deniz üstünde sallanan tekneleri, eskimiş, kırık dökük yalıların çatılarında ya da balkonlarında asılı çamaşırları, ağ atan balıkçıları, minareleri, gemileri ya da yıkılmış bir evden geriye kalan boşluğu, yıkıntıları, vinçleri, depoları kimi zaman yakın çekimin verdiği yakınlık duygusuyla, kimi zaman uzaktan görürüz. Jenerik ve yol, şehrin üzerine düşen aydınlık silüetiyle Sultanahmet Camii'nde biter.

Haşmet figürü, belirli bir kültüre sahip, "Türk musikisini, Türk şiirini, Türk mutfağını, Türk mimarisini" bilen insanları temsil etmektedir. İçtiği Sipahi Ocağı sigarası da geçmiş kültürle bu bağın bir örneğidir. Önal, Haşmet gibi insanların mütehammil olduğunu, yenikliklere de müstezhi, acımtırak, gülerek baktıklarını söyler. Filmde Haşmet'i oynayan Sadri Alışık'ın da Boğaziçi'nde büyümüş bir çocuk ve bir kaptanın oğlu olması nedeniyle çocukluğundan Haşmetleri tanıdığını, bu nedenle Haşmet'i başarıyla oynadığını belirtir (TRT 2'de Erman Şener'in hazırlayıp sunduğu "Çarşamba Sineması" programında Safa Önal'la yapılan söyleşi, A. Ü. İLEF Film Arşivi).

Haşmet'in Boğaziçi ve İstanbul'u, masallaştıran, içsellik mecazları ve mekânları üreten bir aşk söyleminin nesnesidir. Bu yönüyle de bir hatıra. Yüksek ruhlu, hüznü bir asaleti olan ve ruhu acıtan bir manzara. Bu İstanbul hatırası, kaybın geride bıraktığı boşluk kuşağını uyarırken kayba melankolik bağlılığı da sürekli kılar. Dağılmayan hüznün arkeolojik kalıntısı olan İstanbul'un, yıkık döküklüğüyle ruhu coşturmasının ve sevilmesinin nedeni de özneyi kaybettiği zamana bağlayan, bu zamanı ve bu zaman içinde yaşadığını hayal etmesini sağlayan son parça, adeta kısmi bir nesne işlevi görmektedir.¹¹³ Slavoj Žižek, melankoliğin, metafizik bir hasretle, zamansal çözülme ve çürümeye açık kendi sıradan gerçekliğimizin ötesinde bir başka ve elbette mutlak bir gerçekliğin peşine düştüğüne dikkat çeker. Sıradan, yavan, bayağı gerçekliğin içinde duran maddi bir nesneyi alıp onu "mutlak" seviyesine yükselten melankolik, çürümeye her zaman açık olan bu nesneye de ancak kaybolduğunda, onun kaybında kayıtsız şartsız sahip olabilecektir.¹¹⁴ İstanbul hatırası ve hayali, İstanbul imgesi ve Türk musikisi, çoktan göçüp gitmiş medeniyetin, Doğu'nun yokluğunda ona sahip oluşumuzu anlatıyor gibidir. Adeta kayıp nesnenin kayıtsız şartsız, geri döndürülemez kaybı, onu fazlasıyla mevcut hale getirmiştir.¹¹⁵

Burada ilginç olan, İstanbul hatırası ve hayalinin ulusal kimliğimizin kökensel eksikliğini gideren o kayıp parçaya dönüşmüş olması-

113. A. Ş. Hisar'ın Boğaziçi'nde yıkılan yalıyı anlattığı satırlarda, ben'i hayata başlatan kaybın geri getirilebileceği, yeniden yaşanabileceği bir hayalin ortaya çıkışına imkân veren şeyin, bağlılığın terk ettiği yere, kaybolma jestine sadakati olduğunu en bariz biçimiyle görürüz: "İlk önce Boğaziçi'ndeki bütün yalılar ihtiyarlanmış gibi geldi. Fakat bu Anadolu sahili, şiirini nispeten daha fazla kuvvet ve tesirle muhafaza ediyor! Bu, kilometrelerce süren bir şiir! Burada hâlâ yaşayan eski saatler vardır. Onların mucizesi yavaş yavaş beni sararak, beni kendilerine bağlayarak bir haşhaş gibi tesir ediyor. Ve Boğaziçi'yle bu hava içinde yaşayan mazimi devam ettiriyor. Birden, görünmez, hatırlanır gibi çiçeklerden gelme ince, nazlı bir koku duyuyorum. Eski bir aşk günümün bir anını koklamış oluyorum. Bir martı haykırıyor ve sanki gönlümde bir zar yırtılarak içindeki geçmiş zaman bana geri veriliyor. Uzaktaki bir Şirket-i Hayriye vapuru ötüyor. O kadar eskisi gibi ki bu sesi duymuyor, hatırlıyor gibiyim. Yalnız Boğaziçi'nde değil, eski zamanım içinde de yüzdüğümü duyuyorum." A.g.y., s. 76.

114. Slavoj Žižek, *Biri Totalitarizm mi Dedi?*, s. 136.

115. A.g.y., s. 136.

dır. Ulusal melankoli yoluyla sanki o nesneye bir zamanlar sahip olmuş ve sonra kaybetmişiz gibi ulusal kimliğimizin arzu nesnesinin kökensel yokluğunu kayba çeviririz.¹¹⁶ İstanbul manzarasına bakıp, içlenip düşünmenin "... nerde Orta Asya, nerde Viyana kapıları" demeye gidip dayanmasından söz etmiyorum sadece. Manzaraya bakıp kökenini hatırlamak var burada, doğru ("Atalarımız da geçmiş bu sulardan mağrur ve akıncı"). Ama diğer yandan Boğaziçi'nin bin yıllık güzelliğinden, Bimen Şen'den de bahseder Haşmet. Burada işleyen melankoli, ulusal kimliğin kökensel eksiğini, kökenle doldurmaktan çok kayba tercüme eder. Bize o nesneye bir zamanlar sahip olduğumuzu söyleme fırsatı tanıyan bu tercüme paradoksal-dır: "Asla sahip olmadığımız bir şeyi kaybedemeyeceğimizden, melankolik, bu kayıp nesneye kayıtsız şartsız takıntısında, kaybın bir tür sahibi olur."¹¹⁷ Bu anlamda melankoli, nesnenin kökendeki kaybolma jestine bağlılığını sürdürmektedir.¹¹⁸

İstanbul melankolisini, saldırgan milliyetçilikten ayıran da bu olmalı. Yenilgi, yıkım ve yoksunluğa bağlılık, İstanbul'un kayıp bir nesneye dönüşerek mutlak seviyesine yükseltilmesi, A. Ş. Hisar ya da Tanpınar'da gördüğümüz gibi hemen her zaman "olumsal ve sonlu bir evrene fırlatıldığımız fikriyle" yan yanadır; dahası, bu İstanbul melankolisi, öznenin kökensel eksiğini fark edişle ortaya çıkmıştır. Değişim, çözülme, çürüme, solma ve her şeyin karanlığa, yokluğa karışması İstanbul melankolisinin sınırıdır. Bu anlamda İstanbul imgesi ya da Türk musikisi sadece bir zamanlar sahip olunmuş, saf, samimi, mahrem arzu ve hülyaları, organik bir tamlık durumunu ima etmekle kalmaz, zaten belli bir kaybı da içerir. Diğer bir deyişle, bu imge ve sesin etrafında kümelenen duygular, "zaten tehlikede olan, modern dünyada artık 'kendi evinde olmayan' geleceğimizin bir parçasını umutsuzca kurtarma girişiminden", yani tam da kaybın kendisinden türemektedir.¹¹⁹ İstanbul imgesinde ya da Türk musikisinde yeniden ele geçirme özlemini çektiğimiz şey, "artık erişimimize kapalı olan kaybın kendisinin organik-samimi deneyimidir."¹²⁰

116. Slavoj Žižek, *a.g.y.*, s. 135. 117. *A.g.y.*, s. 135.

118. *A.g.y.*, s. 136. 119. *A.g.y.*, s. 137. 120. *A.g.y.*, s. 137.

Ah Güzel İstanbul'da Haşmet, Sultanahmet'te üzerinde "İstanbul Hatırası" yazılı, parlak taşlarla, denizkızı ve cami desenleriyle süslenmiş fon bezini asarken şunu söyler: "Bu da İstanbul hatırası. Gerçekte kaldı mı bilmem ama benim kalbimde hâlâ bir güzel İstanbul yaşıyor." *Üç Arkadaş*'taki Mösyö Artin gibi, Haşmet'in de filmdeki ilk fotoğraf çekimi iki askerinkidir. "Ben sizden beterim. Ne bitecek, ne başlayacak bi işim kaldı bu dünyada," diyen Haşmet, iki askerden ifadelerini bozmamalarını ister: "Aman bozmayın ha! Şaşkınlık yakışır bizim memlekette adama." Film boyunca kendisiyle sürekli konuşan, hesaplaşan Haşmet'in kalbinde yaşayan bir güzel İstanbul gibi, iç sesinde de, tanıdığı ve sevdiği bir İstanbul vardır.

Bütün filme Türk musikisi eşlik eder. Filmin açılış ve kapanışında "Al sazını sevdiceğim", film boyunca ise "Şehnaz Longa" (Santuri Ethem Efendi), "Dök zülfünü meydana gel" (Tanburi Mustafa Çavuş), "Ey büt-i nev eda, olmuşum müptela" (Dede Efendi) filme duygusunu verir. Haşmet her akşam duvarında eski İstanbul tablosu asılı meyhaneci Rıfkı'ya gider; kadir kıymet bilen balıkçı, esnaf arkadaşları ve kendisi gibi Galatasaray'da okumuş ama yeni zamanlara ayak uyduramamış, filmlerde ancak figüran rolleri bulabilen oyuncu arkadaşıyla rakı içer, muhabbet eder. Geçip gitmiş bir zamanda yaşayan Haşmet, ahşap yalıdan, içi geçmişten artakalan eşyalarla dolu ahşap gecekonduya düştüğü gibi zamanın da dışına düşmüştür. Doğup büyüdüğü yalının hemen yanı başında "kulübe-i ahzan", hüznler kulübesi dediği gecekondusunda yaşar. Gecekonduğunun içini, genelevden kurtardığı Ayşe'yi kendisiyle kalması için eve getirdiğinde, Ayşe'nin bakışıyla birlikte görürüz. Duvarlarda büyükanne ve dedesinin resimleri, eski İstanbul tabloları, içlerinde kitapların dizili olduğu raflar vardır. Ayşe, içeriyi, yangınlardan kalmış eski eşyaları satan bir dükkâna benzetir. Haşmet'e göre ise kendi hayatı da koskocaman bir yangındır zaten. Geçmişten kalmış kıyafetlerin bulunduğu sandıktan büyükannesinin sırma, el işlemesi meştahtını çıkarır ve Ayşe'ye verir. Sonra yine kendi kendine söylenir: "Yazık! Daha ne güzel şeyler vardı, ama hepsi satıldı."

Haşmet'in İstanbulu, hayatın ve zamanın akışına karşı durulan ve dalıp öylece bakılan, her yerinden Türk musikisinin duyulduğu,

geçmişte kalmış bir suretin ve sesin içine çeken akustik bir ayna gibidir. Öyle ki manzara, çatışmayı ve bölünmüşlüğü giderir, ötekinin bakışının bizde yarattığı tedirginliği, kaybın ve yenilginin bıraktığı boşluğu perdeler, özneyi kendi bakışına sahip olduğuna inandırır. Haşmet'in Ayşe'yi "Gel bende kal. Koskoca saray yavrusu," sözleriyle evine davet ettiği, birlikte simit yedikleri sahnenin gerisinde Boğaz manzarası vardır. Martı sesleri ve vapur sesleri de manzarayı tamamlar. Ayşe'nin, daveti gözleriyle onaylamasıyla birlikte vapur sesine Türk musikisi eşlik etmeye başlar. Bütün bu seslere tren sesi de eklenir. Ayşe'nin gösterildiği çekimde arkasında hareket eden treni görürüz. Sahne, Boğaz manzarasıyla kapanır. Ayşe, Haşmet ve arkadaşlarının rakı içip muhabbet ettikleri gece, konağın gölgesi altında, dumanı tüten, içeriden gelen Türk musikisi sesiyle ahşap gecekondur, sabahleyin gecekondur önünde top oynayan çocuklar, deniz kıyısında yürüyen ve birden uçan güvercin, Sultanahmet'in ve İstanbul'un kar altındaki manzarası, vapur, martı ve sesleri, Haşmet'in İstanbul'unun tamamlayıcı parçalarıdır.

Haşmet, ifade çıkmazına düştüğünde gecekondusundan dışarı çıkıp Boğaz manzarasına bakarak konuşur: "Ben sana şimdi hakikati nasıl anlaticam? Ah ihtiyar medeniyet! Çocuklarına sağlam, yepyeni bir dünya kurmaktan bunca aciz misin? Bizi yabancı diyarlardan getirttiğin aşağılık mecmualar, kötü filmler, pis efsaneler, süslü yalanlarla mı besleyeceksin?" Son sözlerle denizin kirli görüntüsü eşlik eder. Geride duyulmaya başlayan "Ey büt-i nev eda", Haşmet'in içeride piyanoyla bu besteyi çaldığı ve söylediği sahneye geçişi sağlar. Haşmet, Ayşe'yi züppe muhite kendi elleriyle ittiğinde duyduğu suçluluktan kaçmak için de Boğaz'da sandal gezintisine çıkacaktır. Hayal ettiği dünya için Haşmet'i bırakıp giden Ayşe, onu Boğaz'da sandalda şarap içerken bulur. Önce Ayşe'nin kendisini özlediği için geldiğini sanan Haşmet, Ayşe'nin kendisinden beste istediğini öğrenince yıkılır, ağlar ("Bi Ayşe vardı, saftı, fakirdi, güzeldi, onu kaybettim, ona ağlıyorum, bas hadi, defol!"). Boğaz'da geçen bu sahne, bütünüyle Haşmet'in bakışı için kurgulanmıştır.¹²¹ Bu ma-

121. Bu sahne bütün içerimleriyle bir manzara resmi gibidir. Kayıkta ayakta duran Ayşe'nin boğazına asılı uzun şal denizin sularına değmektedir. Haşmet'in

zoşist aşagılanma fantazisi, manzarasıyla ve içeriğiyle Haşmet'in ruh adamlığını güçlendirdiği gibi, Ayşe'nin yaptığı hatayı anlayarak intihar etmesiyle, yalan ve sahtelikle dolu olduğunu söylediği şehrin ışıklarına kapılmaktan vazgeçip, Haşmet'ten af dilemesiyle tamamlanacaktır. Filmin son sahnesinde birlikte olan iki sevgili Boğaz'da gemidedirler. Manzaraya bakarlarken, geride "Al sazını sevdiceğim" duyulur. Haşmet'in bakışı, "Şu güzelliğe bak! Dünyanın hiçbir memleketinde bu güzellik yok biliyor musun" sözleriyle manzaradan sevgilinin yüzüne bakışa geçer. Otururlar. Şimdi ne yapacaklardır? Film, Haşmet'in sözleriyle biter: "Birlikteyiz, birbirimizi seviyoruz. Korkma, dünyada inanılacak sağlam şeyler her zaman bulunur."

Geçmişten kalan son parçayla, Haşmet'le, yeni ortaya çıkan dünyanın, Ayşe'nin, karşılaşması ve çatışmasından ortaya çıkan anlatı, ne ileriye ne geriye doğru hareket edilen, manzaranın uyandırdığı hülyalara dalıp gidilen bir hareketsizlik haliyle sonlanır. Haşmet'in son sözleri bununla ilişkili olarak okunmalıdır. Bir idealin kaybıyla başlayan melankolik anlatı bir başka ideal tesis edemeden kapanır. Bu kapanma, şehrin ışıklarının karanlık ve ayartıcı evrenini, başkası olma arzusunun gerilimlerini dışarıya atarak, nesne kaybının yol açtığı ikircikliliği de geri çeker. Kaybolma jestine sadakat ve içe çekilmişlik baskın çıkmış, dahası arzuyu bastırma mekanizması olarak işlemiştir. Burada melankolinin bir başka kurucu özelliğiyle karşılaşırız: "Melankoli, köken itibarıyla dışsal olan bir nesnenin ya da idealin kayıp olduğu ve böyle bir nesne ya da ideale bağlılığın kırılmasının reddedilişinin nesnenin ben'in içine geri çekilmesine, nesnenin ben tarafından yer değiştirmesine yol açtığı ve içinde eleştirel failin ben'den ayrılıp ben'i nesnesi gibi alarak ilerlediği bir iç dünyanın kurulduğu bir süreci tarif eder."¹²² Eleştirel fail ve onun yargı nesnesi haline gelen ben arasındaki yarılma, hem me-

arkadaşı onu ilk gördüğünde "Bu tavuskuşu da kim?" der. Tavuskuşu benzetmesi Boğaziçi hatırasının bir parçasıdır. A. Ş. Hisar, bir zamanlar güzel, mükemmel, tam kıvamında bir âlem olan Boğaziçi'nde şimdi yitip gidenleri sıralarken, hanımların kadife veya atlas feracelerinden, kayıklarının arka tarafından sulara sarkan birer tavuskuşu kuyruğu gibi şallarından söz eder. A.Ş. Hisar, *a.g.y.*, s. 10.

122. Judith Butler, *a.g.y.*, s. 168.

lankoliyi ayırt edici kılan ikircikliliğin aldığı psişik biçimi kavramamıza hem de melankolide nesneyle ilişkili olarak ortaya çıkan mücadele alanının melankolik girdabı tekrar tekrar nasıl tesis ettiğini izah etmemize olanak tanır. Melankolinin duygusal topografyasında sevgi ve nefretin didiştirdiği sayısız mücadele alanı vardır; bunlardan biri, duygusal yatırımı kayıp nesneden koparmaya çalışırken, diğeri bu saldırıya karşı kayıp nesneye sadakati korumaya meyleder.¹²³

Ah Güzel İstanbul'da geçmiş zamana bağımlılık içinde yaşayan ve yüceltilen Haşmet, kendini sık sık, yorgun, tembel, miskin olmakla, bütün ömrü boyunca çalışmamanın yollarını aramakla suçlar. Haşmet ve Ayşe arasındaki mücadele ve çatışma da melankolinin hareketsizlik ve hareket arasındaki salınımını anlatıyor gibidir. Ayşe, Haşmet'e miskinliğini, tembelliğini, zamanın dışına düşmüşlüğü göstererek kayıp nesneye bağlılığı koparmaya çalışan bir iç ses, Haşmet ise Ayşe'nin başkası olma arzusunun, değişim ve hareketin, kısaca şehrin ışıklarının, kayıp nesneye bağlılığa yönelik saldırısını engelleyen bir diğer sestir. Köksüz, görgüsüz ve saf olan Ayşe için Haşmet'in evindeki geçmiş zaman eşyalarının pek de bir anlamı yoktur. Haşmet'e göre ise Ayşe, eski zaman zarafetini bilmeyen zamane kızlarındandır; üstelik olduğundan başka görünmeye çalışmaktadır. Haşmet, şehrin ışıklarını söndürmeye çalışacak, arzuyu frenleyecek, Ayşe ise ışıkları yeniden yakıp, arzuyu hareket ettirecektir.

Bölünmüşlüğü, kaybı ve arzuyu anlatan, Ayşe'nin İstanbul'udur. Karşımıza çıkan ilk imge, Sirkeci'deki Medeniyet Pansiyonu olur. Haşmet, Medeniyet Pansiyonu'nun bir genelev olduğunu öğrenince Ayşe'yi oradan kurtarmaya gider. Önce kapıdan kovulur. Ne yapacağını düşünüp pansiyonun adıyla alay ederken ("Medeniyetin dışında kalmak sana yakışır mı Haşmet?"), zengin geçmişinden tanıdığı, şimdi ise geneleve düşmüş olan Zambak Düriye'yle karşılaşır. Birlikte içeri girerler. Düriye soyunmaya başlar ama Haşmet onu reddeder ve derdini anlatır. Cinsel arzusunun bıraktığı boşluğu kaybedilmiş zengin geçmişi anlatan melankolik ruh dolduracaktır. Düri-

ye'nin donuk ve dalgın bakışlarına eşlik eden "Pera Palas'ta bir balo gecesi ayaklarıma kolyeler takmaya kalkmıştın. Ne yapalım düş-tük işte! Har vurup harman savurduk," sözlerine Haşmet, "Ah ah he-pimiz!" diyerek karşılık verir. Zenginlikten düşmenin bu denli güç-lü bir tema olması dikkate değerdir. Düşkünlük haline yönelik bu aşırı vurgu, "iç" hazinenin geçmişte sahiciliği ve bozulmamışlığı sayesinde var olduğu inancıyla da, İstanbul'un yoksulluğunda milli ve değişmez olanı bulmakla da ilişkili olmalıdır.

Haşmet'in Ayşe'yi kurtarma çabası da hep aksayacaktır. Mede-niyet Pansiyonu'na gittiğinde baskın yapılacak ve pantolonunu Ayşe'ye vermek üzere çıkarmışken yakalanacaktır. Ayşe'nin namusu-nu koruyayım derken kendisi rezil olacak, karakolda ne soylu aile-den gelmesi ne de içtimai mevkisi bir işe yaramayacak, seyyar fotoğrafçı olduğunu söylediğinde ise herkes kahkahayla gülecektir. Haşmet de düşkün haline kızıp, kendiyle alay eder. Zührevi hasta-lıklar hastanesinin kapısında uzun süre beklediği Ayşe'yle karşılaş-tıklarında ona nasihat ettiği için kendisine kızacak ("Tembel Haş-met, miskin Haşmet!"), onu bırakıp giden Ayşe'nin peşinden var gü-cüyle koşacaktır. Bütün ömrünce çalışmamanın yollarını aradığı için yorgun olduğunu söyleyerek kendine kızan da Haşmet'tir.

Bu sayısız gelgiti, "tuhaf savaş alanını"¹²⁴ üreten melankolik an-latı, ayna karşısında yaşanan hayal kırıklıklarını da içerir. Ayna-im-gesi bir türlü huzur ve mutluluğa kavuşturamıyordur. Haşmet, Ayşe'nin arzusunun karşısına bir vicdan figürü olarak dikiliyor, ayna karşısındaki hayal parçalanıp, hüsrân ve suçluluğa dönüşüyordur. Haşmet'in Ayşe'ye artist olmaktan vazgeçmesini telkin ettiği sahne-de, aynadaki görüntüde Haşmet piyanoda "Ey büt-i nev eda"yı ça-lar ve söylerken, Ayşe hıçkırıklarla masaya kapaklanarak ağlar. Pis kokulu, pis yüzlü fabrikaya gitmek istemediğini haykırır. Arzunun dilini üretkenlikle konuşmak isteyen fail ile geçmiş bugünde tut-mak isteyen failin ortak inkârı da bu olmalı: sıradan ve bayağı ger-çeklik. Haşmet'e bir mektup bırakarak kaçan Ayşe, şehrin ışıklı, ha-reketli merkezine gider. Ayşe'nin bakışı, vitrinlerde, ruj ve ayakka-bılarda, moda dergilerindeki şapkalı, uçuşan etekli, ince modellerin

resimlerindedir. Haşmet'ten çaldığı parayla kıyafetini, saçlarını değiştirir. İstiklal Caddesi'nde erkeklerin laf atan, rahatsız eden bakışları arasında, topuklu ayakkabılarıyla zar zor yürür. Bir gazinoya gider ve gazinoda çalışan dansözle aynı evde kalmaya başlar: Şarkıcılık yapacaktır. Odasındaki aynada kendine baktığı bir sahnede peruk takar, dansöz kıyafetleri giyer, dans etmeye ve hayal kurmaya başlar: Sahnededir. Dans ederken karşısında Haşmet'i görür. Peşinden koşmaya başlar, onu kaybeder. Haşmet yeniden karşısına dikildiğinde ise ona, "Utanmıyorum, utanmıyorum işte! Daha bi diyeceğin var mı?" diye bağırırken kendine gelir. Ayşe'nin gazino şarkıcılığı da hayal kırıklığıyla sonuçlanacak, kendisine saldıran erkeklerden zor kurtulup yeniden Haşmet'in evine sığınacaktır. Ama burada üzerinde esas durulması gereken, Haşmet'in yeni hayata katılma arzusunu neyin engellediğidir. Ayşe ve Haşmet arasındaki bölünme, Haşmet'in kendi bölünmüşlüğüne gizlemenin, bu bölünmüşlüğü dışarıya, kadınsı olana atmanın bir yolu gibidir.

Ayşe'nin şarkıcılık hayalinin hüsrarla sonuçlanmasının ve Haşmet'in evine sığınmasının ardından iki sevgili yeniden bir araya gelirler. Evlenmeye karar vermelerinin ardından Haşmet, iş bulmanın peşine düşer. Ayşe ile ayna karşısındadırlar: Haşmet, lacivert takımını giymiş, Ayşe de kravatını düzeltmektedir. Yeni hayata katılma arzusunu anlatan bu ayna-imgesi de hüsrarla yıkılacaktır. Önce bankaya giden ve arkadaşını beklerken makinelerden, para sayma faaliyetinden, seslerden ve insan kalabalığından boğulan Haşmet, kendini zar zor dışarı atar. Sabah evden çıkarken sigarayı bırakmaya karar vermiş, başarısız girişimlerle gelen akşamda sigaraya yeniden başlamıştır. Bir bara gidip bir şeyler içmeye karar verir. Ama barda da rahatsız olur. Akşam, yeniden meyhanededir.

Her ne kadar başkası olma, başkası gibi davranma arzusu, "olduğundan farklı görünme" çabası Ayşe'yle temsil olunsa da, aslında Haşmet'in iç sesi de bölünmüştür. Haşmet'in mitik bir tamlıkla yücelttiği geçmişte "yabancı" bir nesne vardır. Rahmetli büyükannesi-nin çok güzel piyano çaldığından, yalının üst katındaki müzik odasında, gözyaşları görülmesin diye, özellikle akşamüstü, karanlık çöktüğünde piyano çalmayı tercih ettiğinden söz eder Haşmet. Türk musikisine tutkun Haşmet'in kendisi de kanun ya da tanbur değil,

piyano çalar. Fotoğraf makinesi de Paris'ten gelmiştir. Ama bütün bunlarla birlikte, kozmopolitizm eleştirisi yapan da odur. Meyhaneci Rıfki'ya Galatasaray'dan eski bir arkadaşı, iki kadın ve genç bir adamla birlikte gelir. Kadınlardan biri Paris'te yaşayan bir ressam, diğeri de Antonioni'nin dördüncü asistanıdır. Genç adam ise sanat-sever bir işadamıdır. Haşmet'in arkadaşı, yerli müziği alaturkalıktan, bayağılıktan kurtarmak, alafrangalaştırmak için sosyal etütler yaptıklarını söyler. Bir plak uzatır ve çalınmasını ister. Kasketi ve eski kıyafetleriyle taşralı bir adam öfkeyle yanlarına gelir, bu müziği dinlemek istemediklerini söyleyerek Haşmet'in arkadaşının üzerine yürür. Araya giren Haşmet'in hatırıyla ortam sakinleşir. Haşmet, meyhaneden ayrılan arkadaşının arkasından, "Kültür hizmeti ha! Ah anası babası belli olmayan kozmopolit maskaralar," diye söylenecektir.

Ne var ki melankoliyi milliyetçiliğin sularına taşıyan bu kozmopolitizm düşmanlığının da ikirciklilikten payını aldığını ihmal etmemeli. Melankoli, kendimizden, Türklüğümüzden, ulusal gururdan başka bir şey göremediğimiz kararmış bir evren, ötekilerle ilgili bizi ilgilendirmeyen her şeyi yabancı kılan donmuş bir dünya yaratırken, beri yandan ne olacağımız, kim olacağımız konusundaki karar verilemezliğin ıstırabını da artırmış gibidir. Kozmopolitizm düşmanlığı yapan Haşmet, kozmopolitizmin cazibesine kapılmış olmanın da suçluluğunu yaşayacaktır. Ayşe'nin artist olmaktan vazgeçtiği ve Haşmet'e geri döndüğü anda bu kez Haşmet, meyhaneye gelen arkadaşının içine düşürdüğü arzuya kapılacak, Ayşe'deki başkası olma hayalini de yeniden başlatacaktır: "Arabalara, kürklere, saraylara layıksın sen. Zengin olmanın, kolay zengin olmanın yolunu buldum!" Alaturka müziği alafrangalaştırma modasından yararlanarak para kazanacaklardır. Gamlı, insanı dertlendiren Şehnaz Longa'yı Batılı ritimlerle yeni bir hale sokup üzerine toplumsal sözler yazmaya karar verir (Haşmet: "Elimizde canına okuyacağımız, maskara edeceğimiz bir müzik hazinesi var. Buna toplumsal sözler de yazdık mı?"). Ayşe de, "O züppelerin hoşuna gidecek birtakım numaralarla" bu şarkıları söyleyecektir. Bu melez müziğin üzerine yazılmış, "Ayşe benim adım, gecekonduda yaşarım" sözleriyle başlayan şarkıyı Ayşe, başında başörtüsü, şalvar ve eteğiyle söyler. Bar-

daki zengin seyircilerin çok beğendiği şarkıyı kuliste dinleyen Haşmet ayna karşısında kendikendine konuşur yine: "Galiba yanlış bi iş yaptın Haşmet! İyilik edeyim derken Ayşe'ye en büyük kötülüğü yaptın. İnsan en çok sevdiği şeyi çamura atar mı?" Bu kez Ayşe'yi kendi elleriyle şehrin ışıklarına itmiştir. "Çamura atmak" deyimini, sevilen nesneyi saran kılıfın yırtılmasını, donmuş manzaranın sıradanlık ve bayağılıkla delinmesini anlattığı ölçüde melankolinin de pul pul dökülmesi gibidir. Ama kayba sadakat baskın çıkar.

Ne yapacağını bilmez bir halde, kendini "hiddetlenme" diye sakinleştiren Haşmet, bu çıkmazdan balıkçı arkadaşıyla Boğaz'da sandal gezintisine çıkarak kurtulmaya çalışır. Döndüğünde, Ayşe'yi kendisi için verilecek partiye gitmemesi için ikna etmenin yollarını arar. Onu bu muhitle tanıştırdığı, Ayşe'nin bir hayale kapılmasına sebep olduğu için kendini suçlu hissetmektedir. Haşmet gibi yalılarda, hizmetçilerle büyümediği için tokgözlü olamadığını söyleyen, kürk ve gece elbiselerini göstererek "Ömrüm boyunca hayal kurdum hep bunlar için," diyerek ağlayan Ayşe'nin gitmesine de engel olamaz. Yine kendine kendine konuşacaktır: "E, ne yaparsın? Ava giden avlanır. Bu Şehnaz Longa'nın senden intikamı Haşmet?"

Yeni nesnelere duyulan arzu, kayıp medeniyetin nesnelere olan bağlılığı çözmekte, bu bağlılığın çözülüşünün uyandırdığı hüznün ise vicdan biçimini alarak arzuyu frenleme mekanizması olarak işlemektedir.¹²⁵ Haşmet'in geçmişi anlatısına ve bugününe yerleşen

125. Slavoj Žižek, yeni bir çevreye fırlatıldığında hüznülenen kahramanı hüznünlü kılanın, terk ettiği mekânla bağıni yitirme korkusu olduğunu belirtir: "Beni hüznülendiren, er veya geç —kabul etmek isteyeceğimden daha erken— şu anda benim için çok şey ifade eden mekânı unutup kendimi yeni bir toplulukla bütünleştireceğimi biliyor olmam gerçeğidir. Kısacası, beni üzen (şu anki) evim için beslediğim arzumu yitireceğimin farkında olmamdır." *Biri Totalitarizm mi Dedi?*, s. 140. Bu farkındalıktan doğan hüznün, vicdan ve merhamete dönüşerek bağlılığın terk ettiği yere bağlanır. Böylelikle, bağlılığın bütünüyle çözülüşü engellenmiş, nesneyle ilişki yeniden ortaya çıkmıştır. A. Ş. Hisar'ın yıkılan yalıya dair satırları son bakış değildir: "Zira bütün hüznülerin beni sürükleyerek derin sular haline geldikleri bir noktaya götürdüklerini ve benim burada bu kayan şeylere, akan zamanlara bir vicdan ve ızan hizmeti gördüğümü duydum. Ve gördüm ki, bu yerlerde geçmiş bütün o fani âlemden, uçmuş o manevi iklimden artakalabilmiş bu ağaçlar da, benim gibi, başlarının yüksekliğinden, geçmiş zamanın sonuncu şahitleri olduğumuz bu harabeye merhametle bakıyorlardı." A. Ş. Hisar, *a.g.y.*, s. 80.

piyano, kayıp medeniyetin nesneleriyle ilişkili olarak ortaya çıkan ikircikliliğin en belirgin gösterenidir. Daha da önemlisi, Haşmet'in kolay yoldan zengin olma fikrinde, "canı okunacak, maskara edilecek bir müzik hazinesi" betimlemesinin yer almasıdır. Önce bunu yapan, sonra pişman olan ve suçluluk duyan Haşmet, geleneğin kendisinden intikam aldığını düşünür. Nesne kaybedilmiş ve ben, nesneyle birlikte ona yönelik aşkı ve öfkeyi de içine çekmiştir.¹²⁶ Melankolinin ikirciklilik üretmesinin kaynağı da budur. Ben ile eleştirel faillik, ego ile süperegö arasında bir çatışma ve yargılama ilişkisi kendini göstermektedir.¹²⁷ Eleştirel failin ben'e yönelttiği ithamlar, ben'in kayıp ideale ya da nesneye yönelik suçlamalarının benzeridir.¹²⁸ Kendisini tembellikle, miskinlikle, yorgunlukla suçlayarak sürekli kendi kendine konuşan Haşmet'in bütün bu suçlamaları ihtiyar/kayıp medeniyete yöneltmiş suçlamalar değil midir aynı zamanda? Haşmet, hem geleneğin canını okumak, onu maskara etmek ister, hem de geleneğin dönüp kendisinden intikam aldığını düşünerek kendini eleştirip suçlar.

İçer çekilmiş nesne, yitip gitmiş olan nesnenin kendisi değil, temsilcisidir; bir tür iz olarak bu nesne her zaman zaten masalsıdır.¹²⁹ Haşmet'in ihtişam, zenginlik, asalet ve zarafetle dolu geçmiş anlatısı, kayıp medeniyetin kendisi değil, temsil içinde yeniden doğuşu, bir diğer deyişle, kayıp nesnenin masalsı izidir. Ben, bu melankolik özdeşleşme yoluyla, nesneyi soğurmak suretiyle başkalaşır. Böyle bir özdeşleşmenin bedeli ise ben'in eleştirel fail ile eleştirisi ve yargısının nesnesi olarak bölünmesidir. Bu nedenle, nesneyle ilişki, melankolik özdeşleşme yoluyla oluşan ben içinde bir kendini-suçlama sahnesi olarak yeniden ortaya çıkar; bu sahne psikik temsili yapılandırılan içsel bölünme ve yargılanma fantazisidir. İkirciklikle ilişkili olarak ortaya çıkan ego/süperegö yarılması, "... ben'in, kendi kendisini yargılayabileceği içsel bir perspektif kazanabilmek için kendi kendisini böldüğü bir ahlaki dönüşlülük biçiminin üreti[miyle]" oluşur.¹³⁰ Dolayısıyla vicdan, egonun en temel kurumlarından biri halini alarak, kendini-suçlama ve kendini-cezalandırma sahnesini

126. Judith Butler, *a.g.y.*, s. 168. 127. *A.g.y.*, s. 163.

128. *A.g.y.*, s. 168. 129. *A.g.y.*, s. 168. 130. *A.g.y.*, s. 169.

kuran süperegoyu üretir ve güçlendirir. Peki, kayıp ötekini (nesneyi) içine alan ben ne ile suçlanmaktadır?

Haşmet, Ayşe'yle temsil olunan ve toplumsal dünyanın karşısında ahlak ve vicdan temsilcisi olan bir süpereo figürü gibidir. Ayşe'nin arzusundan dolayı kendisini suçlu hissetmesini sağladığı gibi intihar yoluyla kendini cezalandırmasına da sebep olur. Ayşe'nin suçlulukla hesap verdiği ve af dilediği bu süpereo figürü, başkası olma arzusunu da frenler. Ayşe'nin hayal dünyasında Haşmet, bu hayalden dolayı suçluluk uyandıran, yargılayan bir bakış olarak ortaya çıkar. İç dünyaya yerleşmiş bu bakış karşısında kendini savunma ve suçluluktan kurtulma çabası ("Utanmıyorum, utanmıyorum işte!"), arzuyu sakatlayarak hayalin bozulmasına da sebep olmuştur. İntihar ettikten sonra Ayşe hastane odasında, gazetecilerin ve Haşmet'in bakışları önünde, her şeyinin yalan ve sahte olduğunu söyleyerek suçluluğunu "itiraf edecektir." Bu sahnenin sonunda Haşmet'ten af dileyip, ona bir daha böyle arzulara kapılmayacağına dair söz de verecektir. Burada melankoli performansını en belirgin biçimiyle görürüz. Melankoli yoluyla bir sese sahip olarak figürleşen öznenin kendini-suçlamasını, sadece kendi kendine değil başkalarının önünde de dile getirmesi zorunludur.¹³¹ Haşmet'e peş peşe gelen cümlelerle hesap veren, af dileyen bütün hayatı boyunca sadece onu sevdiğini söyleyen Ayşe, ailesinin yanına döneceğine de yemin eder. Ayşe'yi bağışlayan Haşmet'se onu bir kez daha hüznün kulübesine geri döndürür. Ayşe'nin Haşmet'e ve Haşmet'le temsil olunan geri çekilmiş toplumsallığa bu geri dönüşüyle melankolik anlatı tamamlanmıştır. Film, Boğaz'da vapurun içinde manzaraya bakıp hüylalara dalan iki sevgilinin birbirlerinden başka bir yerde bulamadıklarına inanılacak sağlam bir şeyin beklentisiyle, hareketsizlikle biter.

Ama Haşmet'le Ayşe arasındaki bu bölünme (yargılayan ve yargının nesnesi), Haşmet'le bedenselleştirilen kimlikte de tekrar edecektir. Haşmet, melankoli yoluyla bir sese, "kendi" sesine sahip olarak figürleşmiştir. Kaybetmiş ama hüznü ve erdemli bu ses (Sadri Alışık'ın sesi olduğunu unutmayalım), bir yandan kayıp geçmişten

131. Judith Butler, *a.g.y.*, s. 169.

kalan bir iz, diğer yandan bu kayıpla ortaya çıkmış bir ses gibidir.¹³² Komedi ile aşırı-duygusallık arasında salınan bu ses, pişmanlıkla kedere boğulmanın aksine kendine-ifşaatin ve kendini-suçlamanın sesidir. Sürekli kendi kendine ve seyirciye konuşan Haşmet, bu iç sesi yoluyla figürleşir. Bir zamanın geride kaldığını, kaybı ve yenilgiyi anlatan bu ses, aynı zamanda içe çekilmiş bu kayıp nesneyi temsil olarak, temsil içinde korur. Bununla ilişkili olarak tezahüreden kendini-suçlama, Haşmet'in sesinde, hem kayıp nesnenin ben'e ithamda bulunduğu tekdirler, hem de kayıp nesneye yöneltilmiş olup şimdi ben'e geri dönen tekdirler olarak karşımızdadır.¹³³ İlki, müzik hazinesinin canına okunması, maskara edilmesi ve bu kayıp hazinenin ben'den intikam alması ise, ikincisi Haşmet'in kendisini sık sık yorğunluk, miskinlik ve tembellikle, nasihat veren yaşlı adam olmakla suçlamasıdır. Haşmet'in zor durumlara düşmesinden türeyen pişmanlığı ya da çaresizliği, ya komediyle ya da hayatla arasına buğulu bir cam koyan gözyaşlarıyla ve manzarayla giderilir. Her iki yol da kendi terk edilmişliğimizi, kırık döküklüğümüzü ve yoksunluğumuzu sevmemizi sağlar. Bizle alay edilmiş, bize hata yapılmış, acımasızca kırılmışızdır. Önce, yanlış yere suçlanmışlığı, incitilmiş olmayı hayal ederiz, sonra da ötekinin bu haksızlıktan dolayı nedamet getirdiği gelecek sahneyi. Slavoj Žižek'in ifadesini ödünç alacak olursam, bu mazoşistik mizansende ahlaki acı duygumuz, bize haksızlık eden ötekini yerin dibine geçiren ahlaki zafer duygusundan alacağımız hazzı zar zor gizler.¹³⁴ Terk edilmiş ve yenik düşmüş

132. Sadri Alışık'ı başka filmlerde de benzer duygunun sesi olarak görürüz. *Ah Müjgan Ah*'da kendisini yoksul olduğu için terk eden, zengin olduğunda ise pişman olup ayağına gelen sevgilisine gözyaşları içinde uzun bir tirat atar. *Menekşe Gözler*'de âşık olduğu kızın en yakın arkadaşını sevdiğini öğrenip kaybetmeyi bilen ağabey olarak karşımızdadır. *Dikiz Aynası*'nda ise vaktiyle çok sevdiği bir kız tarafından terk edilmiştir. Film, yeni arzu nesnelerine yönelememenin, yeni bir hikâye anlatamamanın hikâyesi gibidir. Nitekim kendisini terk eden sevgilisinin bildik sırrı son anda ortaya çıkar. Sevgili, ölüm döşeğinde zengin bir erkek tarafından tecavüze uğradığını, başka bir erkeği hiçbir zaman sevmeyi söyleyecektir. Mezarlıkta son bulur film. Bu yönleriyle Sadri Alışık'ın temsil ettiği iç sesin, melankolinin ikircikli sesi olduğu söylenebilir. Hem kaybın hem de bunun inkârının sesidir.

133. Judith Butler, *a.g.y.*, s. 169.

Haşmet'in Boğaz'da şarap içerken Ayşe'nin onu bulduğu sahne mesela. Ayşe'nin beste istemeye gelmiş olması, Haşmet'i yıkar, onu ağlatır, ahlaki acı çektiğini anlatan sözler sarf ettirir; ama Ayşe'nin af dilemesiyle gelecek olan ahlaki zaferi hazırlayan da bu sahnedir.

Yukarıda, Haşmet ve Ayşe arasındaki bölünmenin şehrin ışıklarına doğru hareketi durdurup ertelediğinden söz etmiştim. Filmde Sultanahmet'te fotoğraf çeken Haşmet'e müşteri olarak Ayşe dışında bir başka genç kızın da geldiği gösterilir. Fakat o, Ayşe'den farklı olarak, iş bulma kurumuna vesikalık çekirtmek istemektedir. Bütün anlatının ertelediği hikâye, bu kızın hikâyesi değil midir? Kuşkusuz bu genç kızın hikâyesiyle birlikte modernliğin evreni de ertelenir. Reddedilen sadece kayıp değil, aynı zamanda kaybı mümkün kılan toplumsal dünyadır. "Senin dediğin milli hastalığımız. Her şeyin kolayına kaçmak!" diyerek yakınan Haşmet, Medeniyet Pansiyonu'nun tabelasına bakarken de "Her şey biz gayret etmeden yolunda gitse!" sözlerini sarf edecektir. İkinci cümle, toplumsal dünyanın talep ettiği kayıpları feshetme çabasının sesiye, ilk cümle kendini yargılamanın sesidir. Haşmet figüründe kendini gösteren bu bölünme, *Ah Güzel İstanbul*'daki çözülmemiş hüznün tuhaf ve belirsiz semptomlarından birini de görünür kılar. Bu, vicdanın psikik şiddeti, pişenin kendisini kendi değersizliği yüzünden sürekli suçlamasıdır.¹³⁵ Kendini-suçlamanın işleyişi yoluyla melankolide ben denilen şey yoksullaşır, yoksul görünmeye başlar.¹³⁶ Zengin ve ihtişamlı bir geçmişten, bunun kıymetini bilemeyerek yoksulluğa düşme hikâyesinin, mirasyediliğin ve değersizleşmenin melankolik anlatıyı başlatan mecaz olduğu da söylenebilir. Orhan Koçak'ın deyişiyle "kaptırılmış ideal", yani idealin kaybı, iç dünyada vicdanın yargıları yoluyla süpregonun cezalandırma sahnesine dönüşmüştür. Ben'i kendine güvenden mahrum bırakan bu özsaygı düşüşü, yoksullaşmış görünen ben'le ideal arasında açılan uçurumu, ben'e acı veren bir mukayeseyi ortaya çıkarmıştır.¹³⁷ Ulusal-ben, kendisi-

134. Slavoj Žižek, *Kırılğan Mutlak ya da Hristiyan Miras İçin Neden Mücadele Etmeye Değer?*, çev. Mehmet Öznur, İstanbul: Encore, 2003, s. 337-8.

135. Judith Butler, *a.g.y.*, s. 172.

136. *A.g.y.*, s. 134. 137. *A.g.y.*, s. 172.

ni kendisinde eksik bulduğu ideallerle yargılamakta, bu toplumsal ideallerle kıyaslamaktadır. O halde, Doğu-Batı bölünmesiyle doğan ulusal öznellik açısından ideal, hep Batı olacak, vicdan ise "kayıp medeniyet", "Doğu", "gelenek" biçiminde ortaya çıkacaktır. Bu anlamda süperego ikirciklidir; egoyu idealle kıyaslayıp yoksul bularak onu ideale doğru hareket ettirecek, sonra kaybın içe çekilmiş sesi olan vicdanla da onu durduracaktır.¹³⁸

Melankolide kaybın ilan edilemezliğinin sonucu, melankoliği soğuran şeyin ne olduğunun bilinemez, belirsiz kalmasıdır.¹³⁹ Melankolik özne, içinden çıkmak istediği girdaba her defasında yeniden düşmekte, sanki hep aynı şey tarafından soğurulmaktadır. Türk sinemasının melankolik anlatısı, doğrudan söylenemeyen, görüştür gizlenen ve melankoliyi organize eden görsel alanda olmayan o şey üzerine kurulu gibidir. Kaybın ilan ve temsil edilemezliği, hareket-hareketsizlik, hız-fren, gülünç düşme-aşırı hüznün ikililerinden oluşan, arzunun sakatlandığı ve cezalandırıldığı bir anlatı çemberi yaratmıştır. Görülemeyen, ilan edilemeyen, açığa çıkarılmaya direnen, görüntüye eşlik edemeyen o şey nedir?

Ah Güzel İstanbul, ulusal-ben'e musallat olan kayıp karşısında aşırı dışadönük, kendine-ifşaata dayalı melankolik bir konuşmadır sanki. Kaybı ilan etmenin yerini bir çırpıda alıveren iki yörünge vardır. Biri, aşırı duygusallıkla kendini gösteren "biz" duygusuna sadakatle bağlılığın, diğeri ise kendini-değersizleştirme ve kendini-suçlamadan oluşan ironik mesafe ve alayın yörüngesidir. Ayşe figürüyle bağlılığın terk edilme çabası, ikirciklilik, Ayşe'nin Haşmet'in

138. Kamusal kendini-suçlama ritüellerini teşvik eden bu psişik durumun züppelik ya da taşralılıkla suçlanmak olarak karşımıza çıkışını hatırlayabiliriz. Ulusal-ben'i kuran bölünme sonucunda, Orhan Koçak'ın ifadesiyle, "... alafanga, kendi acıklı ve gülünç alaturkasını yaratmıştır. ... İdeal açısından bakıldığında ego her zaman gülünç ve sakil görünecek ve her zaman da zorunlu olarak ideal açısından bakılacaktır." Orhan Koçak, "Kaptırılmış İdeal: *Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme*", s. 134. Melankolik anlatı yerleştiğinde ve ben bir sese sahip olarak figürleştiğinde ben'le eleştirel fail arasındaki bölünme de gerçekleşmiştir: "Çaresiz kaldığı için yenileşmeyi başlatan gelenek, süperego konumunu tekelinde tutarak yenileşmenin uç örneklerini cezalandırmakta, üstelik bu yeniliğin 'sahte ve taklit' olduğunu da yine kendisi ilan etmektedir: Çifte-düğümleşiş." A.g.y., s. 146.

139. Judith Butler, *a.g.y.*, s. 173.

dünyasına geri çekilmesiyle giderilmektedir. Bu koşullar altında, kayıplar üzerine konuşamayan filme kalan tek şey, melankoliğin "değişmez bir şekilde yanlış yola sevk edilen şikâyetleri"¹⁴⁰ ve organikçilikle bireycilik geriliminin ahlaki zaferle giderildiği bir ahlakçılık. Yargılayan ve hesap soran intikamcı süperego, şehrin ışıkları-na doğru hareketi, bu hareketten türeyen kozmopolit ve melez deneyimi durdurur. Toplumsal iktidarın, vicdanın yüceltilmesi biçimine bürünerek görünmez kaldığı bu psişik durum, bize, melankoliğin eleştirel failinin "psişik ve toplumsal bir araç" oluşunu da göstermektedir.¹⁴¹ Vicdan, hareketi ertelemenin, askıya almanın ve hatta durdurmanın iktidarını kullanmaktadır. Melankolinin, en nihayetinde "bastırılmış, sindirilmiş bir isyan"dan¹⁴² ibaret kalmasının sebebi de bu olmalı. Kaybın inkârı, vicdanın sesini güçlendirmekte, kaybın dile getirilemezliği ahlakçılığı yüceltmektedir. Toplumsal iktidarın işlediği yer de tam olarak burası. Belirli kayıplar için hüznülenilmesinin dışarıda bırakılması ya da yasaklanması, vicdanın içsel şiddetini, psişenin ahlakçılığı kışkırtmıştır.¹⁴³ *Ah Güzel İstanbul*'da geçmiş zamanı ve medeniyeti kaybetmeyi, kayıplar üzerine konuşmayı reddediş, içinde yaşanan toplumsal dünyanın gerilimlerini anlatmanın tek yolu olarak geriye sadece ahlakçılığı bırakmış gibidir. Haşmet, Ayşe'nin bakire olduğunu öğrendiğinde Türk musikişi eşliğinde duyulanır. Filmin, Ayşe'nin kapıldığı değişim arzusunun, modern medeniyetle ilişkili olarak ortaya çıkan çatışmaları, Ayşe'nin geneleve düşme tehdidine sıkıştırıp gidermeye çalışmasının sebebi de, sıradan gerçekliğin, toplumsal dünyanın dayattığı kayıpların reddine imkân veren ahlakçılıkta aranmalıdır bence. İstanbul hayalinin erkeğe akustik ayna tutan toplumsal dünya tarafından kirletilmemiş ve masum bir kadın yüzüyle özdeşleşmesi başka nasıl açıklanabilir?

Ah Güzel İstanbul'dan geriye kalan da melankolidir. Beylerbeyi semtinin geçmişteki halinden, yalnız ya da dostlarıyla rakı içen erkeklerin bulunduğu meyhane ortamından, ahşap yalının yanında kirli, soba dumanı tüten ahşap gecekondu, zengin geçmişten ka-

140. Judith Butler, *a.g.y.*, s. 171.

141. *A.g.y.*, s. 178.

142. *A.g.y.*, s. 177.

143. *A.g.y.*, s. 171.

lan eşyalarıyla yaşayan Haşmet'ten, Sultanahmet'te "İstanbul Hatırası" yazılı fon bezi ve körüklü makineden, karla kaplı Sultanahmet'te sakat, dilenci çocuktan, karla kaplı İstanbul'dan, bu görüntünün içine yerleşen Haşmet ve Ayşe'den, Boğaz'dan geçen gemiler ve dumanlarından, Boğaz gezintisinden, vapurun denizde bıraktığı beyaz köpüklerden oluşan hüzünlü bir manzara ve İstanbul hatırası. Biz dediğimiz şeyin var edilmesinin ve sınırlarının çizilmesinin, hatırlamanın ve bastırmanın, hafızanın ve hayalin ortak hikâyesi, bu melankolik anlatıdır.¹⁴⁴

İstanbul melankolisinin ilan etmediği, konuşmayı mümkün kılan ve idare eden ama konuşulamaz kalan iki şey vardı sanırım. Biri, İstanbul imgesini bize ait ve sahiplenilebilir kılan, bizi İstanbul'da kendimizden başka bir şey görmekten alıkoyan, Türk-müslüman İstanbul manzarasına mihlayan Türklüğümüzle yaşadığımız çatışma, diğeri de İstanbul'a dair men edilmiş sevgi biçimleri, İstanbul'un kayıp ve yası tutulmamış ötekileri, yokluklarını daraltmaya zorlandığımız-Türk-müslüman olmayan İstanbullular. Belli kayıpların hüzünlenilemez kılınmış olması sonucunda ben'e geri çekilmiş ithamlar, vicdanın psikik şiddetini de kıskırtmış olmalı. Judith Butler'ın ifadesiyle, "dünyada ilan edilemeyen kayıp, öfkeliendirir, ikirciklilik üretir ve ben 'içindeki' adsız, dağılmış ve kamusal kendini-suçlama ritüellerini teşvik eden bir kayıp halini alır."¹⁴⁵ Kabul edilme-

144. Žižek, Freud'un yas (kaybın başarıyla kabullenilmesi) ve melankoli (öznenin kaybedilen nesne ile narsistik özdeşleşmeden vazgeçmemesi) ayrımını korumak gerektiğinde ısrarcıdır. Bu ayrım, kayıpla, baskılanmayla oluşan kimliklerin tartışılmasında yası ayrıcalıklı kılacak bir biçimde korunmalıdır. Kayıp nesneye sadakati savunan, yas tutmayı bir tür ihanet, kayıp nesnenin toplumsal katli olarak gören yaklaşımları (mesela etnik kimlik için şu yaklaşım: "kapitalist modernleşme süreci tarafından yutulma tehdidi altında kaldıklarında geleneklerini yas tutma ile bir kenara atmamalı ve kayıp kökleri ile melankolik bağlarını korumalıdır") eleştirir Žižek. Kayıp köklerimize bu sadakat görüntüsü ve melankolik rehabilitasyonun ortaya çıkardığı nesnel siniklik reddedilmelidir. Bu siniklik, melankoli ve alayı (sadakatlle bağlı olunan "köklere" aynı zamanda ironik bir mesafede durma) aynı madalyonun iki yüzü yapan şeydir. Melankoli, nesne kaybolmadan sergilenen aşırı ve yüzeysel bir yas tutmanın sahte gösterisi olarak da düşünülebilir Žižek'e göre. Bu sahte-trajiklik var olduğu sürece, melankolik kaybetmediği şey için yas tuttuğu sürece, melankoliye içkin bir komik tahripkârlık da her zaman işbaşında olacaktır. Slavoj Žižek, *Biri Totalitarizm mi Dedi?*, s. 133-8.

yen, ilan edilmeyen kayıp, ben'de karakteristik bir eksik halini alarak ben'i mahrumiyet içinde, fakir ve yoksullaşmış bırakır. Yenilgi, yıkım ve yoksulluk manzaralarını sevme ve sahiplenmede kendini gösteren İstanbul melankolisinde "kayıp İstanbul", her dönemde ve her kuşak için dile getirilemeyen ve tarif edilemeyen, adsız ve dağılmış bir kayıp halini almıştır.¹⁴⁶ Kimileri için ulus olma sürecinde kaybedilenleri, kimileri için mitik bir geçmiş, kimileri için çocukluğu, arzu ve hülyaların hakikate çarpmadığı bir zamanı, fethetme arzusunu ama fethedilme korkusunu da anlatan bu nesne, hepimiz için zamanın trajedisini hatırlatan bir perde-hatıra oluvermiştir.

Bana kalırsa Orhan Pamuk'un İstanbul metninin bittiği yer de, İstanbul'un Türkleştirilmesini anlattığı yerler kadar önemli. Melankolik anlatı ve manzaranın hüznünü kateden ama bu resimden gidecek uzaklaşan bir dile kavuşur Pamuk'un İstanbul hatırası: "Başka-
larının yaptığı ya da kendi yaptığım resim İstanbul'a benzerse iyi resim olmuyor; iyi resim olursa, benim istediğim kadar İstanbul'a benzemiyordu. Belki de şehri bir resim, bir manzara olarak görmekten vazgeçmeliydim."¹⁴⁷ Gerilim, radikal bir Batılılaşmacı olup hatıralardaki İstanbul'a ait olma arzusuyla bölünmekten çıkar Pamuk'a göre.¹⁴⁸ Bölünmüşlük ve kökensel hasret, bu gizli yara, ulusal kimliğin tam ortasındadır. Bizi bütün kılarak mutlu edecek o nesne ise, ne zamanı durduran donmuş manzarada, ne de içe çekilmiş dünyada durup bize bakıyordur. Artık, sihirli ayna kırılacak, imgenin

145. Judith Butler, *a.g.y.*, s. 173.

146. Feride Çiçekoğlu, *Ah Güzel İstanbul*'dan yola çıkarak farklı kuşakları kesen bu ortak İstanbul hayalinde, geleceğe dönük bir İstanbul tasavvurunun değil nostaljinin ağır bastığına dikkat çekmişti. Feride Çiçekoğlu, *Vesikalı Şehir*, s. 104-7.

147. Orhan Pamuk, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, s. 302. Bu gerilim üzerine kurulu, Doğulu ve Batılı imgenin iç içe geçtiği yerde ortaya çıkan öznelliği anlattığı romanı *Benim Adım Kırmızı*'nın sonunda aynı sorunu Şeküre'den duyarız. "Her şeye bir akıl yetiştirmeye çalışan oğlum Orhan, zamanı durduracak Heratlı ustaların beni ben gibi asla çizemeyeceklerini hatırlatıp, oğlunu kucaklayan güzel anne resimlerini durmadan çizen Frenk ustalarının zamanı hiç durduramayacaklarını anlatıp, benim mutluluk resmimin zaten hiçbir zaman yapılamayacağını bana yıllarca söylemiştir." Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İstanbul: İletişim, 1998, s. 470.

148. Orhan Pamuk, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, s. 303.

kılıfı yırtılacak, romantik Doğu düşü bozulmamış mükemmeliyeti yüzünden itici hale gelecektir: "Bu yüzden Eyüp'e varmak, o gün Haliç'in yıkıntılar ve tarihle yapılmış manzarasında mutlulukla hissettiğim hüznün sonu oldu. İstanbul'u yıkıntıları, hüznü ve bir zamanlar sahip olduğu şeyleri kaybettiği için sevdiğimi yavaş yavaş anlıyordum."¹⁴⁹ İstanbul'un bizi bütün kılan imgesinin, bu akustik aynanın, bu perde-hatıranın yerini, bütün sıradanlığıyla İstanbul alır. Melankolinin baskılayan gücünden kurtulmaya davet ediliriz. Metin, şehrin ışıkları altındaki karanlık, kirli, kötücül sokakların başlatacağı yazma arzusuyla bitecektir: "Beyoğlu'nun sokakları, karanlık köşeleri, kaçma isteği ve suçluluk duygularıyla kafamın içinde, neon lambaları gibi yanıp sönüyordu. Bazı öfke ve aşırı duyarlık anlarında hissettiğim gibi, şehrin bütün o sevdiğim yarı karanlık, yarı çekici, kirli ve kötücül sokakları içindeki kaçılacak ikinci dünyanın yerini çoktan almışlardı. Annemle o akşam aramızda bir kavgaya çıkmayacağını, az sonra kapıyı açıp beni teselli edecek sokaklara kaçacağımı ve uzun uzun yürüdükten sonra gece yarısı eve dönüp bu sokakların havasından ve kimyasından bir şeyler çıkarmak için masama oturacağımı biliyordum."¹⁵⁰

IV.

Yakın zamanda yayımlanan anılarında Lütü Akad, Kriton İlyadis'le birlikte çalışmalarından ve deneme yoluyla sinema biçimini öğrendiği bu yıllarda¹⁵¹ onunla paylaştıklarından, Kriton ve Yorgo İlyadis kardeşlerin sinemamıza katkılarından, Anadolu'da değirmenler ve su düzenleri kurmuş olan babaları İlyâ Usta'dan, görüntü yönetmenleri Manasi ve Yoakim'le birçok usta kurgucu yetiştiren Di-amandi Filmeridis kardeşlerden söz etmişti. Panayot'un kendisine sevecenlik ve nezaketle verdiği borçla ev sahibi olabildiğini, Nubar Hamparyan'la yakın dostluğunu, onunla insanları zaaflarıyla birlikte tanımayı, hoşgörüyü ve bağışlamayı tartıştığını, Beyoğlu'nun bil-

149. Orhan Pamuk, *a.g.y.*, s. 331.

150. *A.g.y.*, s. 344-5.

mediği köşe bucaklarını, koltuk meyhanelerini onunla birlikte keşfettiğini, Aram İlyiç Haçaturyan'ı ilk defa onun evinde dinlediğini anlatmıştı. Lütfi Akad'ın anılarında daha çarpıcı olansa, kayıp İstanbul anlatısının 6-7 Eylül 1955'le başlamasıdır: "Tarihe, 'Altı-Yedi Eylül Olayları' diye geçen o iki günden bugüne İstanbul bir daha asla o İstanbul olmadı."¹⁵² Paylaşılan İstanbul hayalinin ürettiği biz duygusunun izleri onun İstanbul anlatısında da vardır. İstanbulluların, dingin, fakir ve onurlu olduklarından söz eder mesela. Yüzyıllarca kardeşçe yaşamış bu dingin, onurlu ve fakir insanların birbirlerine böyle bir şey yapacaklarına kim ne derse desin inanmayacağını da ekler. Fail ne kadar belirsiz olursa olsun, Akad'ın hatırlama biçiminde kaybın içeriğini adlandırmaya koyulan bir dil de hüküm sürmektedir. Ermeni mezarlığının Mecidiyeköy'ün milliyetçi gençleri tarafından yıkılmış duvarı, ilk gözüne çarpan şey olmuştur. İstiklal Caddesi'ni boylu boyunca kaplayan nesnelerin bir metreye yakın yükseklik oluşturduklarını, her yeri saran büyük suskunluğu dile getirdikten sonra kaybı ilan eder: "Büyük bir ölünün cesedi başındayız."¹⁵³

En çok düşlediği ve arzu ettiği şeyin polislik olduğunu, gerçek polis olamasa da filmlerde bu tutkusunu tatmin ettiğini söyleyen Nubar Terziyan'ın anılarında da yer bulur 6-7 Eylül.¹⁵⁴ Sanki kişisel bir anısını paylaşacakmış gibi söze başlayan Terziyan ("Sayın okurlarım, başımdan geçen bu ilginç anımı anlatmadan geçemeyeceğim") dolaylı ve dolambaçlı bir dile başvursa da anlatma, hatırlama ve hatırlatma arzusunun, ayrıntıları kaydetme ihtiyacının gücünü de bir o kadar hissettirir. Osmanbey'de bir apartmanın alt katındaki evinde olduğu sırada karısıyla birlikte kalabalığın sesini ("Bayrak

151. 1950'lerde çektiği filmlerdeki denemelerden en önemlisi, daha sonra sinemasının temelini oluşturacak sabit kamera ve değişen çekim ölçeklerini uygulamaya başlaması olmalı. Ama aynı derecede ilginç örneklerden biri de "kararma ve açılma"yı kaldırmayı düşünmüş olmasıdır. *Öldüren Şehir*'de bunu bütünüyle göze alamamış olduğunu fakat kararmadan doğrudan yeni çekime geçtiğini anlatır. Bu akıcılığı 'yüzeyde görülmeyen bir dip akıntısı'na benzeten Akad, birkaç yıl sonra Fransız Yeni Dalgası'nda kararmanın kalktığını gördüklerini de ekleyecektir. Ö. Lütfi Akad, *a.g.y.*, s. 203.

152. *A.g.y.*, s. 231. 153. *A.g.y.*, s. 231.

154. Nubar Terziyan, *Ne İdim, Ne Oldum*, İstanbul: İletişim, 1995, s. 104-23.

asmayanların kepenklerini ve camlarını kırın") işitmiştir. Karısı bayrağı uzatarak parmaklıklara asmasını söyler, kapıcının sokak kapısına bayrak astığını görür, kırtasiyeci arkadaşının dükkânını da bayrak asarak kurtarır ("Bayrağın mucizesini o zaman gördüm. Sel gibi akan insanlar 'Bu dükkânda bayrak var, dokunmayın' diyerek kırtasiyecinin önünden geçip gidiyorlardı..."). Balıkpazarı'nda oturan kız kardeşine gitmek üzere eline bir bayrak alarak evden çıkmış, kırılan ve parçalanmış vitrin camlarına basarak kalabalığa karışmıştır. Taksim'de kalabalığın kiliseyi yakacağını fark eder: "Önümde duran iki teneke gazı görünce aklım başımdan gitmişti, karşımda bir mabet vardı ve bu insanlar göz göre göre bu mabeti yakıp harabeye çevireceklerdi. Fakat ne yapabiliyordum?" Bir fırsatını kollayarak iki bidonu da ayağıyla devirir. Kalabalıktan bir kısım, uçlarında bez sarıllı sopaları yere dökülmüş gaza sürerken yedi-sekiz kişi de onun üzerine yürür. Kafasına inecek sopayı beklerken askerler tarafından kurtarılır ("Ellerinde tüfeklerle askerlerimizi görünce sevincimden onlara doğru koştum") diğerleriyle birlikte Bursa Sokagı'nda bulunan karakola götürülür. İçinde tutuldukları odada iyi giyimli ve efendi insanların da olduğunu, üzerine bastıkları yerde sigaradan kolye ve küpeye, iç çamaşırından çatal-bıçağa çeşit çeşit eşya bulunduğunu görmüştür.

Anılarına "İsmim Nubar soyadım Terziyan, bu isim ve soyadı benim ağızımda ananın sütü olmakla beraber, yanaklarımız al al olduğundan, bizi görenler Alyanak soyadını sonradan ilave etmişler," sözleriyle başlayan Nubar Terziyan anılarının sonuna yaklaşırken kendini okura bir kez daha tanıtır: "Müslüman değil, bir Türk Ermenisi, yani Türkiye'de doğmuş, gözünü açar açmaz, ay-yıldızlı bayrağını görmüş bir vatandaşıım."¹⁵⁵ 75 yıllık hayat hikâyesini bitirirken doğduğu memlekette sevilmiş olmanın mutluluğunu dile getirip, başlarkenki sözlerine geri döner: "Nubar olarak doğdum, Alyanak Terziyan olarak bu dünyadan göç edeceğim... Ne mutlu değil mi bana?" Kitaba adını veren "Ne idim, Ne oldum"u hatırlatan bu satırlar, her okuyuşumda, eksik, söylenmemiş bir cümle varmış duygusu yaratır. Doğduğu memlekette sevilmiş olmanın mutluluğu, ona, son-

radan aldığı soyadını neden bir kez daha hatırlatmıştır? Başka bir yerde, bir başka anıda belki de bir cevabı var bu sorunun. Diğerleri gibi adını değiştirmedeği için ona hayran olduğunu söyleyen, ona Ermenice seslenen hayranına şunu söyler: "Kızım, insanın anadili ağzında şeker gibidir."¹⁵⁶

Yeşilçam'ın ürettiği biz duygusunun, ulusal melankolinin, bizi hareketsiz ve dilsiz bıraktığı yerleri, sevme biçimimizin sınırlarını görebilmemizin yollarından biri de bu sanırın: Kendi kendimize anlattığımız ve inandığımız, hep beraber hasretle andığımız Yeşilçam hikâyesini, üzerinde susmaya mutabık olduğumuz başka hikâyelerle değiştirmeye razı olmak, kendi sesimizi başkalarının konu-şabilmesi için onlara vermeye rıza göstermek. Komik bir tahripkârlık ve alayla ya da sadakat ve hasretle bağlı olduğumuz Yeşilçam hikâyesinin bozulduğu, biz ve bütünlük duygusunun dağıldığı, hikâyeye mesafemizin kaybolduğu yerde ne var? Yeşilçam'ın patri-arkisinden, ahlakçılığından ve "arsız gözü"nden,¹⁵⁷ hoyratlığından

156. Feryal Kaya, *Sen Gâvur musun?*, İstanbul: Belge, 2000, s. 31. Nubar Terziyan'ın anılarında bu türden hikâyeler hiç yoktur. Hatta Ayhan Işık için verdiği ölüm ilanının akibetinden bile bahsetmez. Hikâye şöyle: Ayhan Işık'ı çok sevdiği için Terziyan, onun ölümünden duyduğu üzüntüyü ve onu oğlu gibi sevdiğini ifade eden bir ilan verir gazeteye. İlanın yayımlanmasından sonra, Işık'ın ailesinden, "Nubar Terziyan'la ailemizin hiçbir yakınlığı bulunmamaktadır," açıklaması gelir. Ayhan Işık'ın gerçek soyadının Işıyan olmasının bu açıklamada etkili olduğu söylenmektedir. www.bolsohays.com/haberac.asp?referans=1054. Türk sinemasında, Türk sanat müziğine dönüşen Osmanlı musikisinin icra edilmesinde, Cumhuriyet'ten önce temelleri atılan Türk tiyatrosunun kurucuları arasında çok sayıda Ermeni ve Rum sanatçı yer almıştır. Bimen Şen, Arşavir Ayanak, Ayanak'ın babası ve Zeki Müren'in ders aldığı hocası, kemani Agopos Efendi, Udi Kirkor, Yorgo Bacanos bu sanatçılar arasındadır. Memduh Ün, Arşavir Ayanak'la birlikte çalışmalarını anlatırken şunları söyler: "[Arşavir Ayanak] da Ermeni tiyatrolarında oyunculuk yapıyordu. O da benim gibi sinemaya çok meraklı birisiydi. Yönetmen olmak istiyordu. Onunla konuşur, dünyalar kurardık. 1951 yılında Ayanak'ın tanıdığı, bir Ermeni, bir Yahudi, bir Rum *Ceylan Film*'i kurmuştu. Bu üç kişi, *Saba Melikesi Belkis* adında bir film getirmişlerdi. Çok iyi para kazanmışlardı, yerli film de yapmak istiyorlardı. Ama azınlık oldukları için korkuyorlardı. En sonunda Doktor [Arşavir Ayanak] bunlarla bir anlaşmaya vardı." Ertekin Akpınar, *10 Yönetmen ve Türk Sineması*, 2005, İstanbul: Agora, s. 28.

157. L. Funda Şenol Cantek, Yeşilçam'ın masumiyetle baştan çıkarıcılık arasındaki gelgitini böyle adlandırır. L. Funda Şenol Cantek, "Yeşilçam'ın Arsız Gözü: *Pazar Dergisi*", *Kültür ve İletişim*, sayı 7 (1), 2004, s. 9-47.

ve vefasızlığından payını almış pek çok kadın ve erkek. Ama bakışımızı kayıp ve yokluğun gerçeğine çeken, Yeşilçam'ın bize dönüp baktığı bu yerde en çok Sami Hazinses'in gözlerini görüyorum ben. Gerçek adıyla, men edilmiş sevginin adı, Samuel Uluç. Hem bestekâr hem oyuncu olan bu sanatçı, Yeşilçam'ın başka sanatçıları gibi yoksulluk ve hastalık içinde öldü, cenazesi üç gün kaldırılamadı. Öldükten sonra Ermeni olduğunu öğrendik. Kadıköy'deki Hasanpaşa Ermeni mezarlığında yatıyor.

Bir kez daha sormalı: Batı karşısında ulusal kimliğimizi, kendimizi kaybetme korkusuna hapsolmak, Türklüğün ve erkekliğin kayıp deneyiminden başka her şeye ilgisiz kalan bir duygusal topografyaya mı sebep oldu? Ötekini yemeden, onu kendi iç dünyamıza yapıştırmadan, onun için hayati olan her ne ise onu yok etmeden sevebilmenin bir yolu var mı?

Soruya bu defa *Üç Arkadaş* içinde yol alarak cevap bulmaya çalışacağım. 6-7 Eylül'den sonra, *Ah Güzel İstanbul*'dan on yıl önce yapılan *Üç Arkadaş*'ı da İstanbul melankolisinin imge dünyası yapan pek çok şey vardır. Ama bu filmi *Ah Güzel İstanbul*'dan ayıran özellik de en az biz hayali kadar önemlidir.

Film, İstanbul'un kuşbakışı görüntüsüyle açılır. Ağır bir kaydırma hareketiyle görüntülenen manzarada, Haliç, geride Galata kulesi ve Galata köprüsü yer alır. Köprü üzerinde seyrek bir trafik, denizin üstünde sandallar ve gemiler vardır. Manzarayı yıkık dökük, camları kırık ahşap bir konağın dış çekimi takip eder. Anlatı, manzaranın uzak ve bütünleştirici güzelliğiyle, konağın yakın ve parçalayıcı yıkık döküklüğü arasındaki uyumsuzlukla başlar. Şehirde başlayan yeni hayatın hikâyesi, kendine bakış, terk etme ve terk edilmenin yaşandığı bir mekânda ve bu mekânın uyardığı kayıp duygusuyla ortaya çıkar. Konağın çerçeveyi dolduran görüntüsünden konağın içine geçilir. Sonra, yıkık döküklük, yoksunluk, yoksulluk ve terk edilmişlik duygusu bir mahalle kavgasına bırakır yerini. Terakker Ali Paşa'nın kucağında, aşçılar, hizmetçiler, bahçıvanlarla büyüdüğünü iddia eden Saraylı Şehnaz'ın kedilerinden biri, Murat'ın kuşlarından birine dadanmıştır. Uyanıp kediyi kovalayan Murat, Şehnaz'la ağız dalaşına girer. Bütün mahalleli balkonlara çıkıp onları seyreder. Kedilerinin saraylı olduğunu bağıra çağıra söyleyen Şeh-

naz, "Böyle serserilerden laf işitecek kadın mıyım ben?" diyerek komşularına yakınır. Terk edilmiş konak, şimdi, şehirde tutunmaya çalışan yoksul sakinlere ev sahipliği yapmaktadır. Eski ve bakımsız, içinde tek tük eşya bulunan ahşap konakta yaşayan üç arkadaş, kazandıkları üç-beş kuruşla geçinirler. Gözleri görmeyen Gül'ün aralarına katılmasıyla birlikte, bir hayalin içine çekilirler. Gül, yoksul olduklarını anlayıp gitmesin diye, onu zengin ve asil olduklarına inandıracak hayali bir dünya kurarlar. Bu dünyada Murat ressamdır, Mıstık ise mühendislik okur. Konağın duvarlarında ecdadlarının resimleri asılıdır.

Üç arkadaş, konaktan sabah işe gitmek üzere çıktıklarında İstanbul resminin içine yerleşirler. Deniz kenarında yürürlerken, parke taşlı yol, yoldan geçen arabalar, martılar çerçevenin içindedir. Çerçeveyi tamamlayacak son unsurdan, gemiden, bir sonraki sahneye geçilir. *Üç Arkadaş*'ın şehrin tutunamayan, kenarda kalmış üç kahramanından biri Mösyö Artin Dartanyan'dır.¹⁵⁸ Ortaköy Camii'nin yakınında "İstanbul Hatırası" yazılı fon bezinin önünde fotoğrafçı Mösyö Artin, iki askerin fotoğrafını çeker ("Askerparem, şu kolunu az bir buçuk öne al kim rütben görünsün"). Niyetçi Murat, İstanbul'un kenar mahallelerinden birinde uzaktan belirir. Çerçeve, parke taşlı yolları ve tahta iskemlelerde oturan kahve müdavimlerini içine alır. Eski, bakımsız, sıvası dökülmüş bir binanın demir parmaklıklı en alt katında başörtülü bir kadın Mustafa'yı çağırır ve oğlu için niyet çekirtmek ister. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "ucuz bir aynada kendini seyreden güzel bir kadın gibi İstanbullular bu seslere eğilir" dediği sokak satıcılarının manilerini Murat da bilir: "Göz takılır devrane, kesel gelir insane, Mahmure abla çek niyeti, çıksın falımız meydana." Sahne, mahallenin tamamlayıcı unsuru koşuşturan çocuklarla kapanır. Ayakkabı boyacısı Mıstık ise, boyacıların ve küçük esnafın karşılıklı dizildiği caddededir. Memduh Ün, *Üç Arka-*

158. *Üç Arkadaş ile Beklenen Şarkı* arasındaki farklardan biri de burada belirir. *Beklenen Şarkı*'da konak, geçmişe bağlılığı sürekli kılan bozulmamışlığıyla ve haşmetiyle ayakta. Konak, anakronik bir biçimde milliyetçi bir anlatının içine yerleşmiştir. Konağın çalışanları (diğer bir deyişle "ev sahibi olmayanlar") İstanbul Türkçesinin ve Türklüğün dışındadır. Ya şiveleri vardır, ya Arap'tır ya da gayrimüslimdirler.

*daş'taki figürlerin kendi hayatından, çocukluğunun İstanbulu'ndan çıktığını söylemişti: "En iyi bildiğim şey, küçük insanların —bu lafı sevmiyorum ama başka bir kavram da bulamıyorum— hayatını anlatmak. Üç Arkadaş öyledir. Şimdi bakın, Üç Arkadaş filmindeki fotoğrafçı, benim Kumkapı'da oturduğum evin karşısındaki Nişan Efendi'dir. Babam beni ekmek almak için Çemberlitaş fırınına gönderirdi. Oraya gitmek için bazen Nuriosmaniye Camii'nin avlusundan geçerdim. Orada bir niyetçi vardı. Tavşanları, güvercinleri vardı. Üç Arkadaş'taki niyetçi oradaki niyetçidir. Muhterem Nur da benim âşık olduğum bir kadındı. O zaman film benimle bütünleşmişti. Filmin başarılı olmasının sebebi budur."*¹⁵⁹

Filmin birçok sahnesinde kahramanlara deniz kıyısındaki martılar, sandal ve gemiler, arkalarında ya da önlerinde camiler, tahta iskemleli kahveler eşlik eder. Kahramanlar, İstanbul manzarasının içine yerleşmişlerdir. Çınar ağaçları, uçuşan güvercinler, iskele ve tekneler bu resmin diğer parçalarıdır. Kahramanları içine alan, onunla bütünleştikleri İstanbul manzarası, manzaranın sevgiliyle yer değiştirmesine, İstanbul'un güzelliğinin sevgilinin güzelliğine, manzara ya bakışın, sevgiliye bakışa dönüşmesine, arzusunun yer değiştirmesine imkân verir. Gül ve Mustafa, Bebek sırtlarındadır. Göremeyen Gül, manzaranın güzel olup olmadığını sorar, Mustafa manzarayı anlatır: "Karşıda Küçüksu, Anadoluhisarı, Kanlıca koyu, uzakta Beykoz. Şimdi, dünyanın en güzel, en tatlı şeyini görüyorum. Seni görüyorum Gül. Pırıltılı saçlarını. Alnını. Görmesini can dilediğim gözlerini. Burnunu. Ağzını. Sevdığım kızı görüyorum."¹⁶⁰

159. Ertekin Akpınar, *a.g.y.*, s. 36.

160. Memduh Ün'ün *İnsanlar Yaşadıkça* filminde de benzer bir sahne vardır. Üstelik erkeğin kadının bakışından görülme korkusu da burada filmin temel gerilimidir. Film, Orhan'ın hapisten çıkmasıyla başlar. Geçmiş hikâyesinde bir namus davası vardır: "Arap Kemal'e Mustafa kız kardeşini zorla kirletmeye kalkışınca hazmedemeyip ikisini de vurdu. Kız kardeşi de kahrından öldü." Hapisten çıktıktan sonra kandırılıp bir soygun planına karıştırılan Orhan, arabayla kaza yapar; terzi Ayşe'ye çarpar ve Ayşe'nin kör olmasına neden olur. Tekrar karşılaştıklarında birbirlerine âşık olurlar. Boğaz'dan sandalla geçtikleri gün aralarındaki diyalog şöyledir:

Ayşe: Anlatsana nerden geçiyorsun?

Ahmet (Orhan): Rüyalar âleminde. İstanbul'un en güzel yerinden. Eski sul-

Gül'ü ameliyat ettirecek parayı bulamayınca onu hayal kırıklığına uğratmamak için, yardım istedikleri ama onları azarlayıp kapısından kovan zengin adamı tehdit ederek ameliyat parası için gerekli olan 800 lirayı çalarlar. Murat, polise teslim olmadan önce Gül'e veda eder. Konağın denizi gören küçük balkonundadırlar. Ayrılımlarına yakın, çerçevenin gerisinde hareket eden vapur, sesi ve dumanıyla birlikte sahneye dahil olur. Arnavutköy Nahiye Emniyet Başkomiserliği'ne teslim olmak üzere konaktan ayrılımlarının görüldüğü çerçeve, yine İstanbul manzarasıyla dopdoludur. Çerçevenin iki tarafında karanlık, kopkoyu görünen iki duvar, soldakinin üzerinden sarkan yine kopkoyu ağaç yaprakları, Murat ve Mıstık'ın karanlık gölgeleri, geride konağın daha alçakta duran demir parmaklıkları ve en arkada aydınlık, ışıklı deniz, dumanıyla birlikte hareket eden vapur ve sesi. Murat ve Mıstık hapse girer. Gül ameliyat olur. Hastanenin kapısında bekleyen zengin bir adamı Mösyö Artin sanarak koşan Gül, kapının önünde duran Mösyö Artin'i ise görmez: "Beni tanımadı bile. Lüküs bir araba durordu orda. Yanında da şişman kalantör bir adam. Ona doğru koştu. Utandım, kendimi tanıtamadım ona."

Filmde, İstanbul'u melankoliye mekân yapan esas unsur ise, kayıp sevgiliyi (Gül) İstanbul sokaklarında, caddelerinde arama sahneleridir. Kahramanın kimi zaman içinde, kimi zaman dışında olduğu İstanbul resminin, manzarasının hüznü bu sahnelerle, kayıp sevgilinin geride bıraktığı boşluğu hatırlatırken bu kaybın içe çekilmişliğini de gösterir; mutlak bir kayıp, bu kaybın kabulü değil, bir arayış vardır burada. Kayıp sevgili, resmin, manzaranın bir yerinden her an yeniden ortaya çıkabilir. Bu yüzden Murat, şehirde durmamacasına dolaşır; bütün şehri kendi bakışına hapsetmek ister. Yüzünü çevirdiği bir an, Gül'ün arkasından geçip gitmiş olmasının

tanların saraylarının önünden. Koca imparatorluktan artakalan bir yığın güzellik sıralanmış denizin kıyısına.

Ayşe: Biliyor musun bazen seni dinlerken gözlerimin açılmasını hiç istemediğim bile oluyor, dünya her zaman senin anlattığın kadar güzel değil!

Ahmet: Ama gözlerin açılınca belki nefret edeceksin benden. Belki hiç istemeyeceksin.

Ayşe: Sanki gözlerimin açılmasından korkuyormuş gibi bir halin var!

dan korkar. Bakışı şehrin her yerini dolaşmalı, bakışının değmediği tek bir yer kalmamalıdır ki Gül'ü bulabilsin.

Murat ve Mıstık'ın Üsküdar Ceza ve Tevkif Evi'nden çıktıklarını gösteren çekimin peşi sıra gelen sahnede üç arkadaş yıkık dökük, hatta bir kısmı enkaz halindeki şehir surlarının önündedirler. Murat da sevgilisini kaybetmiş olmanın, ne yapacağını, nereye gideceğini bilemez olmanın verdiği yıkık döküklük, hüznün hali içindedir. Onu aramaya karar verdiğini söyler, ayağa kalkar. Diğerleri de ona yardım edecektir. Murat şehrin kalabalık, hareketli merkezinde öğlene kadar sokak ilanları (konser, müzayede, gazino ilanları) asar. Öğleden sonra ise İstanbul'da Gül'ü arar. Filmin ilk bölümünde kendi halinde, kendine yeten, bir hayal dünyası kurup onun içinde yaşayan, kısıtlı, eksik, yoksun ama mutlu olan bütünlüklü dünya, bir imkânsızlık duvarına çarpmıştır: öteki'nin bakışına bağımlılık.

Bu anlamda, Murat'a eşlik eden mekân değişimi de önemlidir. Artık şehrin merkezinde, modern sahnenin içindeyizdir. Ağzında sigarası, elinde fırçasıyla, şehrin yeni imgesinin bir parçası olan sokak ilanlarını asan, şehrin manzarasında kayıp sevgiliyi arayan Murat'ın görüntülediği sahneler, şehrin ışıklarının vaat ettiği umutla geride bıraktığı yoksunluk duygusunu, kayıp sevgiliye yeniden kavuşma ümidiyle onun bakışında kendi eksiklik ve yoksunluğuyla yüzleşme korkusunu birlikte anlatır. Murat'ın İstanbul'da dolaştığı sahnelerdeki İstanbul imgesi, kimi zaman kahramanın bakışıyla onun hikâyesinin hüznüne bağlanır, kimi zaman da kahraman İstanbul imgesinin bir parçası olur, bu imge içinde kaybolur. Martıları içine alan İstanbul silueti, dev gemilerin demir attığı iskeleye, kalabalıklara ve Galata köprüsünden İstanbul'a bakan kahramana; yüksekteki dev ilanlar, Eminönü Camii'nin içinden görüntülenmiş, kahramanın da içinde kaybolduğu şehir imgesine bağlanır; yere üşüşmüş kuşları, sokak lambası, hareketli insanları, gemisi ve dumanı, arka planda şehrin karşı yakasının siluetiyle imge, kayıp sevgilisini arayan kahramanın duygusunu, İstanbul manzarasıyla temsil eder. Bir başka sahnede Murat, Sultanahmet Camii'nin yakınında dolaşırken gösterilir. Caminin minaresinden elektrik tellerine konmuş kuşlara, sonra da avludaki kuşlara geçilir. İmgenin içinde kuşlara yem veren Murat da vardır.



Üç Arkadaş, Memduh Ün, 1958.



Üç Arkadaş, Memduh Ün, 1958.

Murat'ın şehrin merkezinde sokak ilanları astığı ve Gül'ü aradığı sahnelerde, şehrin duygusuyla kahramanın duygusu, şehirle kahraman ve şehirle kayıp sevgili arasında geçişlilik ve süreklilik vardır. Şehir ışıklarının vaatleri ve uyandırdığı eksiklik duygusundan kayıp sevgilinin geride bıraktığı duyguya, onu arayıp bulma ümidi-ne ya da bütün ümitlerin tükendiğini gösteren çaresizce bir dolaşma-arama duygusuna geçeriz. Bu sahnelere eşlik eden evsizlik, yersizlik-yurtsuzluk, parklarda, bahçelerde buluşma, bekleme, yemek yeme hali de (üç arkadaş, konağı terk etmiştir ve bu sahneler boyunca nerede yaşadıkları hiç gösterilmez) sevgiliyi bulma ümidini şehirde var olmayla, kendine kapalı dünyada açılan eksiği doldurma arzusunu şehre bağlanmayla tamamlar. Nitekim şehrin ışıkları, en sonunda, kahramanın arzusu için de parılayacaktır. Önce, meyhanede plaktan duyulan sesiyle ortaya çıkan sevgili, sonra Murat'ın duvara astığı afişlerden biri olarak, imgesiyle belirir. Murat'ın fırçayla ıslatarak açtığı ve duvara yapıştırdığı ilanda birdenbire Gül'ün yüzü karşısına çıkar. Elinde ilanlarla, İstiklal Caddesi'nde koşmaya başlar. İnsanlara çarpar, ilanların bir kısmı yere düşer. Kuşbakışı çekimler, caddenin hareketliliğiyle Murat'ın mutluluğu arasındaki bağı belirginleştirir. Kayıp sevgilinin imgesiyle karşılaşma sahnesini modern yapan, sadece imgeyle karşılaşmanın işaret ettiği yakınlık-uzaklık diyalektiği değil, karşılaşmanın içinde yaşandığı bulvardır. Zeki Müren'in *Altın Kafes* filminin sinema önündeki resimli büyük bilbord (fener), hareket halinde otobüs ve arabalar, vitrinler, çok sayıda karşılaşmanın yaşandığı şehrin kalabalığı ve caddenin ortasında var gücüyle koşan Murat, şehrin ışığında bir yer bulma arzusunu harekete geçiren, devingen bünyesi, göz kamaştırıcı vaatleri ve uçuculuğu, ayartıcılığı, peşinden sürükleyiciliğiyle modern sahnenin içindedir.¹⁶¹

Murat, Küçük Çiftlik aile gazinosuna vardığında, gazinonun bahçe duvarında Gül'ün resminin olduğu çok sayıda ilanı görünce durur. Onunla birlikte müzik de kesintiye uğrar. Tek bir imgenin yarat-

161. Filmin müziklerinin tamamı, Gül'ün söylediği "Geceleri Yıldızlar" dışında, Batılı müziktir. George Gershwin'in "The Man I Love"ı ve Mercer-Kosma'nın "Autumn Leaves"i sahnelerle eşlik eden müzikler arasındadır.

tığı heyecan ve ümitten hayal kırıklığına geçiş imgelerin çoğulluğuyla sağlanacaktır. Sevgilinin sadece ona baktığı ve sadece onun olduğu zaman geride kalmıştır. Çoğalan imgesiyle Gül, hem herkesin hem de hiç kimsenin sevgilisidir. Murat, gazinoda temizlik yapan çalışana Gül'le görüşmek istediğini söyler; ama ona ulaşması mümkün değildir. Gül'ün hayranlarının gönderdiği çiçekleri taşıyan çalışanların arkasında hayal kırıklığıyla hareketsiz kalır.

Marshall Berman'a göre Baudelaire Paris yazılarında, başka hiçbir yazarın o kadar iyi göremediği bir şeyi, "şehrin modernleşmesinin, hemşehrilerinin ruhlarının modernleşmesini nasıl esinlediğini ve zorladığını" göstermiştir.¹⁶² Baudelaire'i modernist kılan, onun, modern şehir hayatının dayatmalarını, sınıfsal bölünmelerini gösterirken paradoksal bir biçimde, bu hayatın dayattığı yeni özgürlük tarzlarını da sergileyebilmesidir.¹⁶³ Bulvarların gücünden hâle kaybına, şehrin sınıfsal bölünmelerinden modern benlikteki bölünmelere, kahramanın hâlesini süpürüp götürürken onu yeni bir zihinsel duruma sürükleyen modern trafiğe ve modernliğin açtığı psişik yaralara kadar modernliğin karmaşıklığıyla boğuşan Baudelaire, modern hayatın korku ve güzelliği içinde kendini bulma ve yaratma azmine sahiptir.¹⁶⁴ Baudelaire modern gündelik hayatın ürettiği deneyimleri öylesine modernist bir dille anlatmıştır ki, Berman bu dille temsil edileni "birincil modern sahneler" olarak adlandıracaktır. Modern hayatın arketiplerine dönüşecek denli ilksel, birincil, mitik olan bu sahnelerden biri, "Yoksulların Gözleri"dir. Eski şehrin bağrında açılan bulvarların onları dolduran insanlara neler yaptığını gösterir Baudelaire. Bulvarın sonsuz akıntısına kapılma, aşkların yabancı gözlere sergilendiği, fantazi peçelerinin aralandığı ("Kimdi bu insanlar, nereden geliyor, nereye gidiyorlardı; ne istiyor, kimi seviyorlardı?") bir birincil sahne yaratır.¹⁶⁵ Bu sahne, başkalarını gören ve kendini onlara gösteren, kısaca "gözler ailesine" katılan bir özneliği üretir aynı zamanda. Ama birincil sahne, gözün hükümranlılığından ibaret değildir. Baudelaire için ve daha sonra Freud için de birincil

162. Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker, İstanbul: İletişim, 1994, s. 186.

163. A.g.y., s. 201. 164. A.g.y., s. 214. 165. A.g.y., s. 192.

sahnelerin hiç de boş olmadığını belirten Berman, bu sahnelerde her zaman bastırılmış bir gerçekliğin çatlaklardan sızdığını da ekler.¹⁶⁶ Bu sızıntı yoksulların gözleridir. Şehir, sadece ışıklarla değil yıkıntılarla da doludur. Şehrin iç kesimlerindeki eski, karanlık, yoğun, sefil, korkutucu mahallelerin yıkıntıları da en az şehrin ışıkları kadar yer üstündedir. "Baudelaire'in paçavralara bürünmüş ailesi yıkıntıların arasından çıkagelir ve sahnenin orta yerine yerleşir. Sorun onların öfkeli ya da hevesli olmaları değildir. Sorun çekip gitmemeleridir sadece. Onlar da ışıktaki bir yer istemektedirler."¹⁶⁷ Şehirde yaşayanları geniş bir gözler ailesinin parçası kılan sahne aynı zamanda bu seyirlik ailenin dışına itilmiş olanları da ortaya çıkarır. Yoksulluğu, yıkık döküklüğü gözden uzaklaştırmaya çalışan ışıklı, parlaltılı sahne, yoksulluğu merkeze sürükleyerek, onu yeniden herkesin gözü önüne getirir; çünkü bulvarlar ya da şehrin ışıklı merkezinin inşası için yapılan yıkımlar, geleneksel kent yoksullarının içe dönük ve dışarıya kapalı dünyasını da yıkmıştır: "En yoksul mahallelerin ortasında kocaman delikler açan bulvarlar yoksulların bu deliklerden geçip kendi yıkık dökük mahallelerinden çıkmasını, ilk kez şehrin ve hayatın geri kalan kısmının neye benzediğini keşfetmelerini sağlar. Ve görürken görülürler de: Görüntü, tezahür iki yönlüdür. Büyük mekânların ortasında, parlak ışıkların altında görmezden gelmek mümkün değildir. Işıltı, yıkıntıları aydınlatır, bu parlak ışıkların beldelini ödeyen insanların karanlık hayatlarını ortaya serer."¹⁶⁸

Baudelaire'in birincil modern sahnesi, görme arzusuyla görülme korkusunun, araba kazasıyla hayal kırıklığının, sınıfsal bölünmelerle öznel yaraların, şehrin ışıklarıyla yoksulluğun çakıştığı, üç yoksulu kahramanı kılan, onların yıkık dökük hayatlarıyla şehrin ışıklarının karşı karşıya gelmesinden türeyen *Üç Arkadaş*'ı tartışmak için de ilksel bir sahne gibidir.

Üç Arkadaş, yoksulun "ışıktaki bir yer" arzusunu, erdemle, vicdanla, zenginlinin hayırseverliği ve yardımıyla bastırmak, yer değiştirmek yerine bu arzunun kendisini tanımayı tercih eder. Filmin adında yer almayan Gül, aslında yoksul üç arkadaşın arzularını temsil et-

166. Marshall Berman, a.g.y., s. 193.

167. A.g.y., s. 193.

168. A.g.y., s. 193-4.

menin bir yolu gibidir. Gül'ün körlüğü, gözlerinin açılmasını ve aydınlığa kavuşmayı istemesi, bu arzunun karşısına dikilen maddi engeller, bu arzuyla beliren korkular ve hayal kırıklıkları, yoksul erkeği modern şehir sahnesinin ortasına yerleştirmeye imkân verir. Gül'ün gözlerinin açılması için gerekli paranın bir türlü bulunamamasıyla kendine yeterli dünyanın ortasında bir gedik açılır; bu aynı zamanda eril özelliğin hâlesinin dağılışıdır. Üç arkadaş kahvede diğer erkekler tarafından aşağılanıp oyuna getirilirler. Kahvenin müdavimlerinden olan kabadayı Ayı Recep, İstanbul'un bilinen zenginlerinden Osman Büyükbulut'un hayırsever bir adam olduğunu ve onlara yardım edebileceğini söyler; aslında adam cimriliğiyle ün salmış bir zengindir. Ayı Recep'e inanan Murat ve Mıstık, Osman Büyükbulut'un Emirgân'daki villasına giderler. Bir hayır işi için ondan 800 lira talep ederler ve kollarından tutulup villadan kapı dışarı atılırlar. Safılarıyla kandırılıp alay edilen üç arkadaşın para bulma hikâyesi hazin bir biçimde sona erer. Murat'ın çok sevdiği kuşu Mahmure ablayı satmak üzere gittikleri ve reddedildikleri kuşçu Abdülrezzak Efendi'nin dükkânından itiş kakış içinde çıkarlarken, kafes Mıstık'ın elinden fırlar ve arabanın tekerinin altında kalır. Mahmure abla ölür ve konağın bahçesinde, gözyaşları içinde toprağa gömülür. Bu kaybın ve çaresizliğin sonunda Murat hırsızlık yapmaya karar verip öfkeyle haykırır: "Bıktım artık! Niye kahvede alay ettiler bizlen. Neden kolumuzdan tutup evlerinden attılar bizi. Mahmure ablayı neden öldürdüler? Ne yaptık onlara? Zavallı Mahmure abla ne yaptı? Artık yalvarmak, rica etmek yok! Düpedüz istemek, zorla almak var!"

Gül, yoksulluğun ve erkekliğin şehirdeki hikâyesini anlatabilmeye imkân verir. Bu hikâyenin bir yüzünde erkekliğin hâlesini kaybetme korkusu varsa, bir yüzünde de kenara itilen ve bastırılan yoksulluğun kenar mahalle hayalinden çıkarak şehrin modern evrenine sızması vardır. Gül, bir yandan erkeğin dünyasını mutlulukla doldurup kapatırken, diğer yandan imkânsızlıkla böler. Erkeği şehrin ışıklarına iten, görme arzusunu ve görülme korkusunu harekete geçiren, erkek kimliğini bölen ve onu kendi eksikliğiyle yüzleştiren kadındır. Sevgilinin kaybedilmesinin ardından erkeğin kaybın peşinde İstanbul'un içine düştüğü sahneler, şehrin ışıklarının cazibesi-

ni ve yoksun bırakışını erkek kimliğinde anlatır. *Üç Arkadaş*'in modernist ruhu da buradadır. Ötekinin bakışına bağımlılıkla ortaya çıkan kendilik kaybını, Doğu-Batı karşıtlığıyla değil, modernliğin içinde anlatabilme imkânını yaratır bu ruh. Kayıp geçmişle, haysiyet ve gururla yüceltilen eril-ruh burada eksikliği ve yoksunluğuyla modern sahnenin içindedir; ötekinin bakışında nasıl görüldüğünü bilememe korkusu yaşamaktadır.

Annesiz büyümüş Gül, çok küçük yaşta bir yangında gözlerini kaybetmiş, üvey annesine dayanamayıp evden kaçmıştır. Murat ve Mıstık, kendileri gibi seyyar satıcı olan, elinde taşıdığı tezgâhta çengelliğne ve firkete satan Gül'ü bir akşam parkta yalnız başına uyurken bulurlar. Aç ve açıkta olan bu kadını konağa götürürler. Eskimiş sütunları, bakımsız, çatlak, harap duvarları, merdivenlerin kenarındaki kırık tırabzanları ve eşyasız odalarıyla terk edilmiş konağı, zengin ve soylu oldukları yalanıyla Gül'ün bambaşka bir biçimde hayal etmesini sağlarlar. Gül'ü konakta gezdirirken, konağın perdeye düşen imgesi ile sözler ("Şu konağın haşmetine bakın insana hüşu veriyor") arasındaki uçurum gülünç bir biçimde temsil olunur. Sahnede ilginç olan, Gül'ün fantazisinde kurduğu hayali konağı gösterir gibi, konağın üst katında, geride, bütün perdeyi kaplayacak boyutta dev bir ev resminin bulunmasıdır. Resimde, etrafı ağaç ve çiçeklerle kaplı, adeta bir masal kitabından alınmış gibi bir ev vardır. Üç arkadaş ve Gül'ün konakta paylaşma ve dayanışmayla dolu görünümlerinde, Gül'ün görmeyen gözleri, kısıtlılığı, sefaleti, yıkık dökülüğü perdeleyen bir mutluluk ve iyilik hayaline bağlanmaya imkân veren nesnedir. Bu hayali en iyi özetleyen sahnelerden birinde Murat'ı sevdiğini söyleyen Gül, konağın kırık camlı penceresinin kenarında oturmaktadır. Dışarıdan ona bakan Murat ve Mıstık'ın varlığından habersizdir. Murat'ın bakışından fantazi penceresini dolduran arzu nesnesi Gül'dür. Şerefine konakta yemek verdikleri gece Gül kadehini kaldırarak ne kadar mutlu olduğunu, dosfluklarının onun için önemini ifade eder. Peşi sıra hicırıklarla ağlar ve artık görmek istediğini haykırır.

Gözleri açıldıktan sonra Gül, konağı arayıp bulur. Deniz kıyısından karşıya, parke taşlı yoldan geçer, konağın bahçe kapısını açar. Ağaçların arasından kafasını kaldırdığında haşmetiyle hayal ettiği

konağın, yıkık döküklüğüyle karşı karşıya kalır. İçeri girer. Üç arkadaşın terk ettiği konakta, Murat'ın niyetçi sandığıyla karşılaşır. Yurkayı çıkar. Ecdadlarının resimleri olarak tanıttıkları keçi resmini görür. Resmin karşısında önce kahkahalarla güler, sonra hıçkırıklarla ağlamaya başlar. Gül'ün gözleri, hayal kırıklığı ve bölünmenin nesnesidir. Hayal perdesi kaybolmuş, konağın ve konakla birlikte erkeklerin sefaleti de bütün çıplaklığıyla ortaya çıkmıştır.

Filmin son sahnesinde, ünlü bir şarkıcı olan Gül'e artık ulaşamayacağını anlayan Murat, onu en azından uzaktan görüp sesini duyabilmek için Mıstık ve Mösyö Artin'le birlikte Çiftlik Gazinosu'na gider. Gazinonun dışında, sahneyi gören tepededirler. Arkalarında ezici büyüklükte modern bir bina (Hilton Oteli) vardır. Yanlarında onlarla birlikte sahneyi seyreden yoksul ve taşralı erkekler, kaydırma hareketiyle görüntülenirler. Gül, sahneye çıkar. Konak'ta Mıstık'ın mızıkası eşliğinde söylediği, daha sonra meyhanede plakta duydukları Abdullah Yüce'nin "Geceleri Yıldızlar" şarkısını söyler (*"Geceleri yıldızlar / Sanki derdimi sorar / Dünya geniş bir mezar / Sensiz hayatta ne var / Karanlık dünyam benim / Her yerde ışık arar / Görmeyen gözlerimden ümitsiz yaşlar akar"*). Konser bittikten sonra gazinonun kapısında iki tarafa yığılmış erkek kalabalığı arasında üç arkadaş da vardır. Bir an arbeye olur ve Mıstık erkeklerden birine bağırır. Oradan ayrılırlar. Gül durur ve "Kimdi konuşan seslense nize!" diye heyecanla aramaya başlar. Uzaklaşan üç erkeği görür ve arkalarından bağırır. Murat'la kucaklaşırlar. Gül, "Hadi gidelim artık. Deniz kenarındaki kahkaha çiçekleri, hanımelleri, mine çiçekleriyle bezenmiş küçük beyaz evimize. Rüyalarımızın evine gidelim," der. Kol kola girip şarkı söyleyerek uzaklaşırlar. Kalabalık da arkalarından el sallar. Gül'ün gözleri, en dışta olanın merkeze, en aşağıda olanın tepeye yerleşme hayalini, ötekinin (kadının) bakışında mutlak kabul ve tanınmaya, kendisiyle saf özdeşliğe kavuşma rüyasını anlatır.

Filmde, ikircikliliğin ve kaybın kendini dışavurabildiği dramatik dil, kaybın reddiyle rüyanın diline gerileyecektir. Üç Arkadaş'ın modernist ruhu, ötekinin bakışına bağlılığı, yüceltilen arzu nesnesinin ona ulaşıldığında yarattığı hayal kırıklığını, erkeğin kadının bakışından görülme korkusunu sahneleyebilmesindedir. Zaafı ise,

bütün bunları telafi edecek bir geri çekilmeyi, melankolik dönüşü içermesindedir. *Üç Arkadaş*'in Chaplin'in *Şehir Işıkları* filminden esinlenmiş olduğu, bu iki film arasındaki benzerlikler sıklıkla ifade edilmiştir.¹⁶⁹ *Şehir Işıkları*'nın hikâyesi de avare, derbeder, yoksul bir adamın şehrin caddelerinden birinde çiçek satan kör bir kıza aşkı ve bu kızın yoksul adamı zengin biri sanmasından doğan gerilim üzerine kuruludur. İçkiliyken ona son derece iyi davranan ayıkken-se onu tanımayan zengin bir milyonerle yaşadığı gelgitli ilişkinin sonunda yoksul adam, milyonerden kör kızın ameliyatı için gerekli parayı alır; sonra da hırsızlıkla suçlanarak hapse atılır. Hapisten çıktıktan sonra şehirde yalnız ve aylak aylak dolaşırken bir çiçekçi dükkânında gözleri açılmış kıızı görür. Dükkâna gelen her yakışıklı müşteriyi o sanarak heyecanlanan genç kız, sesi ve elinin dokunuşu dışında hiçbir şeyini bilmediği yoksul avareyi tanımaz. Vitrin camından gördüğü bu gariban adamın o olduğunu aklına bile getirmez. Filmin sonuna doğru, genç kız bu yoksula gül verip bozuk parayı eline tutuşturduğunda, ellerinin buluşmasından, elinin dokunuşundan onu tanır. Şaşkınlıkla "Sen?" diye sorar. Genç kızın gözlerine bakan yoksul adamın "Artık görebiliyor musun?" sorusuna genç kız, "Evet, artık görebiliyorum!" diyerek cevap verir. Film, garibanın endişe ve umut dolu gözlerinin, mahcup gülümsemesinin yakın çekimiyle biter.

Üç Arkadaş ve *Şehir Işıkları* arasındaki temel fark da bu belirsiz sondadır. Yoksul ve garip erkek, kendini bütün çıplaklığıyla genç

169. Nijat Özön, "uzaktan uzağa *Şehir Işıkları*'nı anımsatan" *Üç Arkadaş*'in o zamana dek çevrilmiş en iyi Türk filmi olduğunu belirtir. Ona göre bu filmin önemli yanı, "Türk toplumunun karanlık bir döneminde, kötülükler, güçlüklerle dolu bir çevrede sıradan insanlar arasındaki dayanışmayı, sevgi ve umudu, iyimserliği, yönetmeninden görüntü yönetmenine, oyuncusundan kurgucusuna dek titiz ve uyumlu bir işbirliğiyle yansıtmasıydı." Nijat Özön, *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları*, Ankara: Kitle, 1995, s. 30-1. Film hakkındaki, *Şehir Işıkları*'ndan esinlenmiş ve "umut dolu" olma yorumunu Giovanni Scognamillo da tekrar eder: "[Film], melodramatik, ama iyimser ve duygulu bir öyküyü mutlu bir sona bağlıyordu; en önemlisi, belirli çatışmaları, belirli kalıpları — pembe bir iyiniyetle— kendi ölçülerini içinde zorluyordu." Scognamillo, filmi, "umut dolu popülizm" ya da "pembe simgesellik" gibi kavramsallaştırmalarla tarif eder. Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi 1896-1997*, İstanbul: Kabcacı, 1998, s. 179-80, 284.

kızın bakışına sunmuş beklemektedir. Genç kızın tepkisinin ne olacağını belirsizliğiyle, genç kızın son bir bakışının gösterilmemesinin yarattığı güvensizlikle film biter. Bu belirsiz sona dikkat çeken Žižek, genç kızın son sözlerinin ("Evet, artık görebiliyorum!") ikili bir anlama işaret ettiğini belirtir.¹⁷⁰ Düz anlamıyla yeniden kazanılmış görme edimini anlatan bu sözler, hayal edilen çekici prensin gerçekte sefil bir avare olduğunun görülmesini de ima etmektedir. Oyun ve hayalin bittiği filmin son sahnesinde, yoksul avare kendini bütünüyle açığa vurarak sadece kendisi olarak reddedilmeyi ya da kabul edilmeyi bekler. Fakat film herkesine aklına düşen sorunun — "Kız onu kabul edecek mi yoksa etmeyecek mi?" — cevabını vermez.¹⁷¹ *Üç Arkadaş*'taki kucaklaşma, "Rüyalarımızın evine gidelim!" haykırışı burada yoktur. Filmin klasik bir mutlu sonla bitebilmesi için son sahnede bir karşı çekime ihtiyaç vardır.¹⁷² Bu türden bir çekimi bütünüyle dışarıda bırakan *Şehir Işıkları*, mutlak bir belirsizlik ve açıklıkla biter. Üstelik sorular sadece genç kızın aşkı için değil, garibanın aşkı için de geçerlidir. "Genç kızın rüyalarında bu yoksul, sefil adama bir yer var mıdır" sorusunu aynı zamanda yoksul erkek için de sormak gerekir: "Artık sağlıklı olan ve yeni bir işe kavuşan bu genç kızın yoksul adamın rüyalarında hâlen bir yeri var mıdır?"¹⁷³ Yoksul erkeğin bu genç kıza böyle tutkulu bir aşk hissetmesinin nedeni, tam olarak onun yoksul, kör, yardıma ve korumaya muhtaç olması değil midir? Ona hükmetmek için *artık* her sebebe sahip bu kızı kabul etmeye hazır mıdır?¹⁷⁴

Üç Arkadaş, bu soruları türeten karanlık evrenden, şehrin ışıklarından, bir "biz" rüyasıyla geri çekilir; hayal kırıklığı yaratan durumdan, imkânsızlık duvarına çarpmaktan geri döner. Žižek'e göre *Şehir Işıkları*, simgesel özdeşleşme ve artık (simgesel özdeşleşmeden artakalan, kaçan nesne-dışkı) arasındaki ilişkiyi sahnelemektedir. Gariban erkek, bütün sembolik desteğini kaybetmiş, bütün varoluşu bir artığa dönüşmüş halde ötekinin bakışı karşısındadır.¹⁷⁵

170. Slavoj Žižek, *Enjoy Your Symptom: Jacques Lacan in Hollywood and out*, Londra, New York: Routledge, 2001, s. 4.

171. A.g.y., s. 7.

172. A.g.y., s. 7.

173. A.g.y., s. 7.

174. A.g.y., s. 7.

175. A.g.y., s. 2-9.

Ötekinin bakışı karşısında, bizi onun hayali yapan bütün değerlerden yoksun bırakılmış (olmayan ecdadlar, olmayan zenginlik, olmayan meslek), bütün sıradanlığımızla hayalden artakalan bir nesneden ibaret kalmışızdır. Bu bakış bizi, ötekinin fantazisindeki boş yeri dolduramayışımızla karşılaştırmıştır. Ötekinin "açılan gözleri", bize bünyevi imkânsızlığımızı gösterir. *Üç Arkadaş*, sembolik özdeşleşmenin yetmediği yerde, sevilen erkeğin fantazi kılıfının yırtıldığı anda beliren kaygıyı, şehrin gözler ailesinin yaşattığı yoksunluk duygusunu anlatırken tamlik ısrarından da vazgeçmemiştir. Bu ikirciklilik, bizi bayağılığa çeken o ufacık lekeyle birlikte bize ait aşk imgesi pul pul döküldüğünde yaşadığımız tedirginliği sahnelerken, ötekinin bakışının bizde yol açtığı endişeyi rüyalarımızın evine dönerek, biz hayaliyle evcilleştirmektedir.

Ama kayıp yoluyla ortaya çıkan arzusun gramerinin, kayıplarımızın tarihiyle belirlendiğini de unutmamalı. *Üç Arkadaş*'in içinde hareket ettiği duygusal yörünge sadece gariban erkek-kör kadın aşkı değil, İstanbullularla İstanbul, kimlikle ev arasındaki aşk ilişkisidir de. Gururla sahip çıkılan o ihtişamlı geçmiş yoktur filmde. Peki ya gelecek? Murat'ın, Mıstık'ın, Mösyö Artin Dartanyan'ın olan, Gül'ün gözlerinin aynasından yansıyan, gerçekte değilse de rüyalarda var olan bir ev, şehrin kenara itilmiş olanlarının paylaştığı bir İstanbul'dan söz ediyor gibidir *Üç Arkadaş*. Bu yönüyle film, İstanbul melankolisi içinde hareket ederken onu gerçeklikle değiş tokuş etmenin yollarını da aramıştır sanki. "Rüyalarımızın evi", sadece geçmişle ilgili değil, gelecekle ilgili bir rüyaya da dönüşmüştür. İstanbul'u ulusal kimliğin duygusal ekonomisi içine çekmeden sevebilmenin, onu ihtişamlı geçmişle ahlaksızlık arasındaki gelgite sıkıştırmadan anlatmanın, onun başkalığını, dönüşümünü tanımanın, onu sadece Haşmetlerin değil Artinlerin de İstanbul'u olarak sevmenin biçimini arar *Üç Arkadaş*. Ama Artin'in "İstanbul hatırası", *Ah Güzel İstanbul*'da el değiştirerek sadece Haşmet'in olacaktır.

V.

Mari Ruti, geçmişte kaybettiğimiz ya da kaybettiğimizi hayal ettiğimiz şeylerin uygun ikameleri olarak iş gören nesnelere takılma, bağlanma ve yapışma eğilimini içerdiği ölçüde melankolik aşk söyleminin narsisistik arzu olarak tanımlanabileceğini söylemektedir. Sevilen nesne, öznenin arzusunu kusursuz bir biçimde yansıttığı sürece sadakatle kucaklanır. Bu kendi kendini aynalaştırmada, öteki, tapılan nesne, âşığın projeksiyonudur.¹⁷⁶ O halde melankoliden bahsettiğimizde, öznenin kendi eksiğine tahammül kapasitesinin sınırlandırılmışlığından da bahsetmiş oluyoruz. Melankoli, ötekine duyulan sevginin koşullarını da belirlemiş, özneyi bazı şeylerin her zaman ulaşamaz kalacağı bilgisinden mahrum ederek, bu bilgiyi askıya alarak, daha zengin bir anlamdaki sevebilme becerisinden de yoksun bırakmıştır. Melankoli ağından kurtulmanın kendi eksiğimizle baş etmenin yollarını öğrenmekle ilişkili olmasının sebebi de bu. Ötekini, bize tamlık veren bir nesne olarak sevmek yerine, onu kendi duygusal ekonomimiz içine almadan, kendi duygusal tasarımıyla kılmandan, onu yemeden ve onun için hayati olanı öldürmeden sevmenin, kısacası onu tanıdık ve ulaşılabilir imgeye dönüştürme telaşından kurtulmanın, onun başkalığına tahammül ederek sevmenin yolunu, bizim için hakiki ve sahici olan o şeyi kaybettiğimizi kabullenmekte buluruz.

Ama psişik yaşamın melankolik ikirciklilik biçimlerine bağlılığın kırılması öncelikle melankolinin görünür kılınmasıyla, fark edilmesiyle mümkündür. *Sevmek Zamanı*'nda Metin Erksan bir ölüye, resme ve taklit olana duyulan aşkta bu melankolik bağlılığı görünür kılmıştır. İstanbul hayali ve kadının bakışının eril kimlikte açtığı narsisistik yara, burada bir kez daha, ama bu kez "son bakışta melankoli", "sahiplenilmiş melankoli" olarak karşımızdadır. *Sevmek Zamanı*'nda sanki iki bilinç var gibidir. Biri, melodramın her şeyi soğuran bünyesinde temsil ile gerçek arasında bir çatlak, bir

176. Mari Ruti, *a.g.y.*, s. 655-8.

kayıp olduğunu ilan ederken, diğeri bunu reddeder. Böylelikle film hem melankolik bağıllığı görünür kılar, hem de bu bağıllığı sahiplenir. Durgun su, göl, dev ağaçlar, ağaçların suya düşen gölgeleri, yağmurlu ve sisli hava, dünyayla araya bir perde gibi giren camın arkasında duran manzara, cama yansıyan İstanbul manzarası, bu manzaranın üzerine düşen sevgilinin yüzü, Derviş Mustafa ve Halil'in ut ve rakı sohbetleri, sevgilinin dev portresine bakarak dinlenen Türk musikisi, aşkın imkânsızlığa düşmesine eşlik eden, kaybın acısını paylaşan İstanbul'un dar, dik, parke taşlı sokakları, eski, tarihi yapıları, mezarlıkları ve yıkık dökük surları, at arabaları, karasevdayla birlikte kahramanların da siyah bir gölgeye dönüşmüş imgeleri — bütün bunlar filmi saf bir melankoliyle donatacaktır. Bütünüyle görüşe hükmettiği için de buradaki melankoli, veda edilirken son bir bakışla da sahiplenilmiş gibidir. Roland Barthes'in deyişiyle, "âşık öznenin dünya karşısında duyduğu gerçek yokluğu, gerçeğin çekilmişliği duygusunu",¹⁷⁷ filmin bütün sahnelerini baştan sona kateden buğulu camların, çerçevelerin, pencerelerin, yansımaların ardından görünen dünyada, bu tercihte kendini gösterir. Kahramanları çevreleyen dünya "donmuş bir dünya", bir "kiç", "gerçek dışı bir kılıf" gibi, bir camın ardında, bir akvaryumun içinde yaşama oyunu oynuyor gibidir.¹⁷⁸

Halil'in Meral'in resmine, kocaman portre fotoğrafına olan aşkının iki tarifi vardır filmde. Biri, bu aşkı zamana, geçiciliğe, faniliğe, maddiliğe karşı yüceltmek üzere işler; resme duyulan aşk bedensellikten, cinsellikten, ölümlülükten, şimdiki zamandan muaf, ölesiye bir aşktır. Ama ikincisi, resmin gerçeğinin canlılığından, arzusundan, bakışının tekinsizliğinden, hatta ima ettiği imkânsızlıktan duyulan korku olduğu ölçüde ilkinin altını oyacaktır. Diğer bir deyişle, sevilen varlık, "dondurulmuş bir görüntü", "konuşmayan bir düş görüntüsüdür."¹⁷⁹ Bu da her zaman ikili bir anlam demektir. Bir yandan, ödüllendiren bir Anne gibi, aynayı, imgeyi gösterip, âşığa, "Sen busun!" diyecek, diğer yandansa dilsizliği ve suskunluğuyla ölümü hatırlatacak, dilsiz bir Anne oluşuyla âşğın varlıktan yoksunluğu-

177. Roland Barthes, *a.g.y.*, s. 83.

178. *A.g.y.*, s. 83.

179. *A.g.y.*, s. 154.



Sevmek Zamanı, Metin Erksan, 1965.



Sevmek Zamanı, Metin Erksan, 1965.

nu, acı içinde boşlukta yüzüşünü, olumsal ve sonlu bir dünyaya fırlatılmışlığını, temellendirilmemişliğini anlatacaktır.¹⁸⁰

Boyacı olan ve evlerin iç süslemelerini yapan Halil'in zengin, şehirli bir kadına, Meral'e olan aşkının ima ettiği imkânsızlığı, bir ölüye, bir resme, taklide bağlılık giderir. Melankolinin aşk söylemi saf haliyle tezahür eder burada. Âşık, birdenbire bir imgenin tutsağı olur. Her zaman, "önce bir *tabloyu* severiz... Birdenbirelik tamlik yerini tutar: gize ermişimdir: Tablo seveceğim nesneyi *kut-sar*."¹⁸¹ Merall'in fotoğrafıyla Halil'in ilişkisi, arzu nesnesine ulaşamayan, bu nesneyle arasındaki mesafeyi korumak isteyen bir kahramanın hikâyesini anlatmaktan ibaret değildir; arzu nesnesinin her daim yol açacağı hayal kırıklığı da bu ilişkinin içine can alıcı bir biçimde sinmiştir. Bu yönüyle Metin Erksan, sadece melankoliyi sahnelemez, melankoliyi üreten yoksunluğumuzu da tanımaya davet eder. Modern imgenin hatırlattığı geçicilik ve fanilik duygusu, imgenin evrensel kaderi olan hayal kırıklığı, *Sevmek Zamanı*'nı başlatan duygudur. Meral'in fotoğrafına duyulan aşk, Halil'in Meral'i sevip de kaybetme korkusunu anlatır, doğru; ama bu duygu, düpedüz fotoğrafın varlık nedeniyle, göstermekle değil hatırlamakla ilgili bir kayıt, her zaman anı oluşuyla ilişkilidir. Fotoğrafın duygusu, kaybetmeden önce yaşanan kayıp duygusudur.

"Ben senin resmine âşığım," diyen Halil, bu aşkın canlılık, hareket, değişim karşısında yıkılma tehdidinden, kaybetme korkusundan türediğini söyleyecektir. Ölü nesneye, temsile, belirli bir imgeye bağlılık, ötekinin bakışının yabancılığını, bu bakış karşısında hissettiğimiz eksiklik duygusunu gidermek, nesnenin ikamesiyle, temsiliyle yetindiği ölçüde çoktan dışsallaşmış iç dünyayı var kılmak üzere devreye girmiştir: "Resmin sen değilsin ki! Resmin benim dünyama ait bir şey. Ben seni değil, resmini tanıyorum. Belki sen benim bütün güzel düşüncelerimi yıkarsın... Bu korku sevdiğim şeye ebediyen sahip olabilmek için çekilen bir korku. Ben senin resmine değil de sana âşık olsaydım, o zaman ne olacaktı? Belki bir kere bile bakmayacaktın yüzüme, belki de alay edecektin sevgimle. Halbuki resmin bana dostça bakıyor, iyilikle bakıyor."

180. Roland Barthes, *a.g.y.*, s. 154.

181. *A.g.y.*, s. 175.

Temsille onu tehdit eden Gerçek'in uçurumu, erkekle onu tehdit eden Kadın'ın uçurumu arasındaki yarılmayı görünür kılan Erksan, bu yarılmanın arzu ekonomisiyle ortaya çıktığını sezdirir.¹⁸² Meral'in dev portresiyle Meral arasındaki yarılma, gerçekliğin bir parçası olan resimle, onun gizemli fazlası, fantazi hayaleti arasındaki yarılma. Kaybı ima eden bu yarılma, nesneye ebediyen sahip olma arzusuyla, nesnenin temsiline sadakatte narsisistik tamlığı bulmakla gölgelenecektir. Bu anlamda "gerçek" Meral'in, resme, resmin Halil'in iç dünyasına yerleşmiş tasarımına taarruzu filmin temel çatışmasıdır ("Benimle resminin arasına girme, istemiyorum seni! Ben senin resmine âşığım"). Resim, özneyi bölen, onu kendi imkânsızlığıyla yüzleştiren bakışı/arzuyla ehilleştiren ve evcilleştiren bir çerçeve, saf bir surettir. Halil resimdeki bakışta "değişmez"i bulmuştur. Halil'in "iç"ine bakan, "kendi"ni gören bu bakış, onun dünyasını dış dünyadan ayırır; bu bakış Halil'in kendisine ait bir parçadır. Resim ve Halil'in dünyası arasındaki uyum, her şey bir pencere

182. Sembol ile Gerçek arasındaki çatlak ve ortaya çıkan arzu ekonomisi, Žižek'e göre Rene Magritte'in resimlerinin has temasıdır. Özellikle *Les Deux Mysteres*'de aynı nesnenin çiftlenmesiyle, diğer resimlere göre artan tekinsizlik hissinde bahseder Žižek: "Pipo ve altındaki 'Ceci n'est pas un pipe' yazısı, bir tahtadaki çizimler olarak tasvir edilir; ama tahtanın solunda bir başka dev piponun hayaleti özgülleştirilmemiş bir mekânda süzülmetedir... Gerçekliği, kendisi ile gerçeğin gizemli fazlası arasında bölerek her birini öbürünün gerçeksizleşmesi haline getiren şey, simgesel düzenin ortaya çıkışıdır. Lacan'ın gözden kaçırılmaması gereken vurgusu, böyle bir yarılmanın ancak bir arzu ekonomisi içinde ortaya çıkabileceğidir: Bu yarılma, arzunun ulaşılmaz nesne-nedeni —havada süzülen pipo— ile onu tuttūrebilsek bile hiçbir zaman o olmayan 'ampirik' pipo arasındaki mesafeyi adlandırır. Havada süzülen piponun muazzam mevcudiyeti, resmedilen pipoyu 'sadece bir resim'e dönüştürür elbette, ama havada süzülen pipo aynı zamanda tahtadaki piponun ehilleştirilmiş simgesel gerçekliğiyle karşılaştırılır ve bu yüzden de hayaletvari, gerçeküstü bir mevcudiyet kazanır. Bunun tam bir eşdeğerini Otto Preminger'in *Laura* (1944) adlı filminde 'gerçek' Laura'nın ortaya çıkışında görürüz: Polis dedektifi öldüğü iddia edilen Laura'nın portresine bakarken uyuyakalır. Uyandığında portrenin hemen yanında, 'gerçek' Laura'nın sağ salim durmakta olduğunu görür. 'Gerçek' Laura'nın bu mevcudiyeti, portrenin salt bir 'taklit' olduğunu vurgular; öte yandan, 'Gerçek' Laura simgeselleştirilmemiş fantazmatik bir fazla, hayaletvari bir görüntü gibi ortaya çıkar. Portrenin altında, 'Bu Laura değildir' yazısı olduğunu hayal ediyor insan." Slavoj Žižek, "Düşünen Şey: *Noir* Öznesinin Kantçı Arka Planı", *Kırılan Temas*, s. 111.

çerçevesinden, dünyayla ya da gerçeklik hükmüyle araya bir perde gibi giren camın arkasından tasvir ediliyormuş gibi her şeyin birbirini yansıttığı sahne düzeniyle görüntülenir: doğanın yansıdığı durum, sakin su, göl, kuş sesleri, Türk sanat musikisi, Halil ve Derviş Mustafa'nın doğanın içindeki kulübeleri, kulübenin penceresinden görüntülenen Mustafa ve Halil, pencereden dışarıya bakan Halil, gölün kenarında duran Halil. Buna karşın, "gerçek" Meral'in Halil'i resimden koparmaya çalıştığı sahnede, Halil ve Meral, yamaçta, uçurum kenarında, rüzgârlı, dalgalı denizin kıyısındadırlar. Halil, burada Meral'e kendi dünyasına girmemesini, resimdeki bakışa âşik olduğunu söyler:

Halil: Sen dostlukların, aşkların kolay mı kurulduğunu, kolay mı sürdürüldüğünü sanıyorsun? Resminle aramda ne kadar uzun zamanlar geçti. İlk karşılaşmamızı daha dün gibi hatırlıyorum. Birdenbire iyilikle, sevgiyle bakan bir yüz gördüm. Elbiselerim eskiydi, kirliydim, sakallarım uzamıştı. İnanamadım. O insanca bakışı bir daha göremem diye bir daha resme bakmaktan korkuyordum. İkinci kere zorlukla baktım resmine. Gene iyilik, gene sevgi vardı gözlerinde. Nihayet değişmezi bulmuştum. Resmin benim içime bakıyordu, benim kendimi görüyordu. Boş evde soğuk kış gecelerini beraber yaşadık onunla. Bana hep dostlukla iyilikle, sevgiyle baktı. Çok zamanlar gidip yüzünü tutardım. Gözlerini öperdim, saçlarına değdirirdim ellerimi.

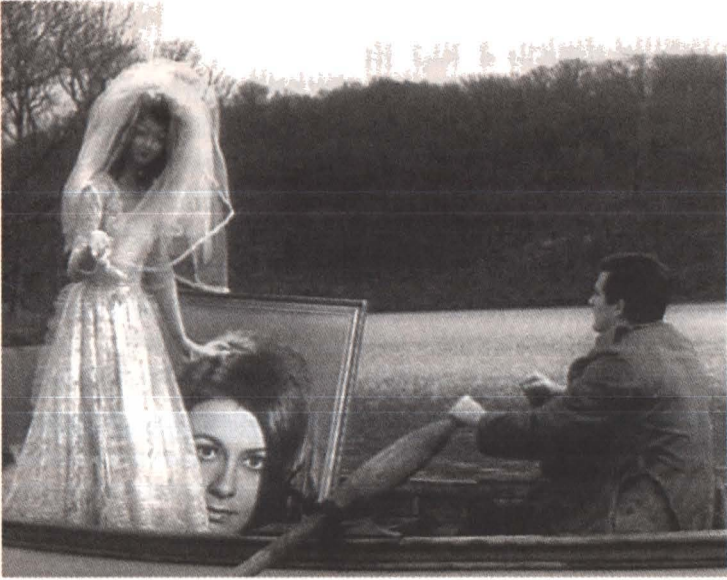
Meral: Benim bakışlarımda da sevgi var. Ben de senin kendini görüyorum. Resmimin yerine ben seveceğim seni. Artık ben varım.

Halil: Hayır, hayır! İstemiyorum seni. Benim dünyama girmeye kalkma. Sonra merhametsizce yıkarsın onu. Resmin benim kendimden bir parça. Bırak ben onu seveyim. Sen sevmek isteme beni. Senin ellerini tutmak istemiyorum. Sonra çekersin o ellerini benden. Ben resmine âşığım. Ölünceye kadar da onu seveceğim.

Sevmek Zamanı, aynalaşarak bir tamlık ima eden bakışla, içe çekilmiş ve temsil olarak doğan ölü nesneyle, canlılığı, hareketi, değişimi, tekinsizliği, korkutuculuğuyla karanlık duygular uyandıran ötekinin bakışı arasındaki yarılmayı gösterir. Bu yüzden aşk yarısı, bir türlü kapanmayan "kökten bir açıklık" gibidir.¹⁸³ Ama bu köken-sel açıklık, Meral'in başkallığını tarif etmeye koyulduğumuzda tanıdık ve bildik bir imgeyle yer değiştirip melankolinin yörüngesine

dönüşecektir. Meral'i fotoğrafıyla seven Halil, onu dilden, toplumdan, kendi başkalığından da kaçırmak ister. Meral'in tapılan imgesini yıkan tehdit edici başkalığı nedir peki? İmgesinin kaygan kılıfında yırtılma yaratan, onu yoz bir imgeye, bayağı, sıradan bir varlığa dönüştüren şeyler nelerdir? Sevilen nesnedeki bozulmayla oluşan karşı imge, yani yoz imge, ötekini toplumsal çevrenin sıradanlığına kapılmışken gösterir Barthes'a göre. Ötekinde birdenbire, "korkutucu bir biçimde, başkasının dünyası olan *bütün bir başka dünya*'nın uğuldadığını duyarım... Kendi söylemimin kozası içinde kalan öteki, ağzından kaçan bir sözcükle, *başkalarından alabileceği*, dolayısıyla kendisine başkalarının verdiği, dili duyurur."¹⁸⁴ Sevilen nesne başka arzuların, başka sözcüklerin, başka hayatların tutsağı, aslında düpedüz bir başkası, bir yabancı olur. *Sevmek Zamanı*'nda toplumsal metnin devreye girdiği yer de burası. Meral'in başkalığı, şehre, Batılı yaşam tarzına, Batılı dünyaya ait olmasıdır.

Meral ve Halil'in aşkları İstanbul'da son bulur. Kendi sözleriyle "klasik bir kız babası" olmayan Meral'in babası, Halil'e karşı anlayışlıdır, fakirliğini, mesleğini önemsemediğini söyler; fakat ona göre meselenin öbür yüzünde, bu "romantik ve güzel maceranın" sonlanmasına, hayallerin yıkılmasına neden olacak bir gerçek, Meral'in zengin bir kız olması, yokluğun ne olduğunu bilmemesi vardır. Meral'e âşık olarak kalmayı tercih eden Halil, bu konuşmanın peşi sıra Meral'den ayrılmaya karar verir. Meral'in Başar'la evleneceğini öğrenen Halil, bu gerçek kaybı ikame edecek bir başka taklit nesne bulacaktır. İstanbul sokaklarında dolaşırken bir dükkânın vitrininde gördüğü gelinlik giydirilmiş, eli boşluğu tutan manken, "gerçek" Meral'in bıraktığı boşluğu ikame eder. Meral, dans edenlerin duvara yansıyan dev gölgelerinin önünde gelinliğiyle otururken, Halil, narsisistik tamlik ima eden taklit nesnelerle (Meral'in resmi ve manken) birlikte kayıkta, durgun gölün üzerindedir. *Sevmek Zamanı*'nı *Acı Haya*t'tan farklı kılan, onu Türk sinemasında kayıp estetiği dilini üreten film yapan, sevilen kadının imgesiyle kurulan ilişki biçimindedir. İmge bozulduğunda, onun başkalığı devreye girdiğinde, başka arzuları seslendirir olduğunda, azarlanılıp sitem edilen, leke-



Sevmek Zamanı, Metin Erksan, 1965.

li ve cezalandırılan bir bedene, erkeğin sözleriyle "iğrenç bir mah-luka" dönüşmez burada kadın. Halil'i, Türk sinemasının bir başka Halil'ine, *Vesikalı Yarım*'in Halil'ine yaklaştıran da bu olmalı. Yarasını bilen, bu yaranın içinden akarak kendi olduğunu kabullenen, kaybını ikame ettiğinin farkında olandır Halil. Türk sinemasının intikam arzusuyla dolu erkek kahramanlarına söylemek zorunda kaldığımız cümleyi —"Sıyrılın artık bu kaygıdan, onu çoktan yitirdiniz"— ona söylemeye hiç gerek yok. *Sevmek Zamanı*'nın Halil'i filmin başından sonuna bu kayıp duygusunu yaşar zaten.

Filmin son sahnesinde Meral'i gelinliğiyle gölün kıyısında Halil'i beklerken görürüz; kayığa biner, resmi ve mankeni de göle atar. Sembolik ile Gerçek, sevilen nesne ile hayaletvari fazlalığı arasındaki uyum sağlandığında, Meral resimdeki kadın olduğunda, kayıktaki ölü nesneler göle atılır. Bu uyumun içkin imkânsızlığı, "fantazi çerçevesindeki siyah çatlak" ise bir dış unsura dönüşecektir. Batılı erkek Başar, ağlayarak, pompalı tüfeğiyle her ikisini de öldürür. Kayıp tehdidi ve arzu nesnesinin özneye yaşattığı karanlık duy-

gular (hayal kırıklığı, hüsrân, iç dünyanın şiddetle yıkılması) içsel bir imkânsızlığa dönüşmeden engel dışsallaştırılmış, arzu nesnesi-ne kavuşma ölümle sonuçlanmıştır.¹⁸⁵

Sevmek Zamanı buğulu camın, buğulu gözlerin, pus ve sisin ardında duran arzu nesnesinin, cam kırılıp gerçekliğe fırlatıldığında yol açacağı hayal kırıklığını anlatmıştır; ama bunu "içimizi", "kendimizi" gören bakışın halen var olduğuna inanarak, saf surete, ölü nesneye, taklide sadakatin ikame ettiği sahiciliğin kaybını inkâr ederek, melankolik resmi sahiplenerek, gerçeklik hükmünün içeri sızmasını engelleyen cam perdeyi koruyarak yapmıştır. Bu "son bakışta melankoli", sahiciliği ikame eden resme sadakatin, cam perdeyle manzarayı muhafaza etmenin, her şeyin birbirini yansıttığı dünya tasvirinin ve aynalaşarak durgun bir göle dönüşen bakış arzusunun, çoktan devreye girmiş dış-merkezlilikten türediğini, tamlik ve özerklik ısrarının kayıpla başladığını da sezdirmiştir. Sevilen kadının başkalığını Batı'yla anlattığı, Doğu-Batı arasındaki imkânsız aşk hayaline imgeyle bağlı olduğu, yarayı dolduran taklit nesnelerin gerçeğe dönüşmesi vaadini saklı tutan yoklukla, yani ölümle kucaklaştığı ölçüde de melankolinin sınırlarını göstermiştir. Bu yüzden olmalı *Sevmek Zamanı*, Türk sinemasında arzusun her zaman yol açacağı hayal kırıklığından türeyen ikili anlamların, hüsrânın yol açtığı karanlık evrenin imgesel dilini üretmiştir.

185. Julia Kristeva'ya göre melankolideki kaybetme korkusunun ya da hüznün kendisi, öznenin bağlandığı ve alıştığı taklit nesnedir. Hüznün, ötekine yönelik saldırganlığın değil, ilksel narsisistik yaranın belirtisidir: "Hüznün, yoksun edici olduğu için düşman olduğu farz edilen bir diğerine karşı gizli bir saldırı olmayıp, yaralı, eksik, boş bir ilkel benin belirtisi olacaktır. Böyle bir kişi mağdur olarak görülmeyecektir; ama temel bir kusura, yapısal bir yetersizliğe kurban gitmiş olacaktır... Üzüntüsü daha çok, narsist, sembolize edilemez, adlandırılmaz, hiçbir dış etkenin (özne ya da nesne) ona atfedilemeyeceği kadar erken oluşmuş bir yaranın en ilkel ifadesi olacaktır. Bu tip narsist depresif için üzüntü gerçekte onun tek nesnesidir: daha doğrusu üzüntüsü, başka bir nesnenin bulunmayışından dolayı, bağlandığı, alıştığı, candan sevdiği taklit bir nesne olacaktır. Bu durumda intihar, kamufl edilmiş bir savaş eylemi olmayıp, üzüntüyle bir birleşme veya ondan öte yokluğun, ölümün vaatleri gibi hiçbir zaman dokunulmayan, her zaman başka yerdeki olanaksız aşkla bir birleşmedir." A.g.y., s. 155. *Sevmek Zamanı*'nın sonu da ölüm yoluyla, "hiçbir zaman dokunulmayan, her zaman başka yerdeki olanaksız aşkla bir birleşme"yi sahneler.

VI.

Adam Philips, Judith Butler'ın melankoliye dair tespitlerini tartışırken, bütün toplumsal kimlik ve cinsiyetlerin bedel ve mahrumiyet içerdiğini, bu nedenle de ıstıraplı bir kimliğin hiçbir zaman olmadığını ve olamayacağını vurgulamıştı.¹⁸⁶ Toplumsal kimlik ve cinsiyetin bünyevi ıstırapı, her zaman, kaybın olmadığı bir dünya özlemi ve arzusunu doğuracaktır: "Her çocuk, haklı olarak, dışlama, fark ya da ayrılığın ötesinde bir konum —sınırların, dolayısıyla aşağılamanın olmadığı bir toplumu amaçlayan ve farklı bir biçimde ütöpik sosyalizmden alınan bir fikir olan terk etmenin ve terk edilmenin olmadığı bir dünyanın— olup olmadığını bilmek ister."¹⁸⁷ Toplumsal cinsiyet ya da kimlik denen şey üzerine konuşurken, dışlama fikrine muhtaç olmayan bir resim bulmak imkânsız olduğuna göre, melankolinin ağından nasıl kurtulabiliriz? Adam Philips'e göre, karşılıklı dışlamayla oluşan ve bizi dilsiz, kalın kafalı, tekrarcı yapan aynılığın dili yerine farklılığın dilini konuşabiliriz. Terk etme ve terk edilme, dışlama ve dışlanma olmadan herhangi bir kimliğin kuruluşu imkânsızdır. Keza inkârlar ve feda edişler olmadan arzunun belirli bir yöne akıtılması, arzunun üretimi de imkânsız. Ama toplumsal kimlik ve cinsiyet üzerine anlatıların sadece dışlama ve men etme üzerine kurulu olması da bizi dilsiz ve hareketsiz bırakmıyor mu? Mütevazı öneri şudur: "Öykülerimizi tasarlarırken sınır ve konturlar yerine tedrici değişim ve müphemliklerden konuşmak."¹⁸⁸ Ancak bu yolla üretilebilen farklılığın dili, kimliğin ıstırapının er geç biteceği, ıstırap kaynağının ortadan kaldırılacağı bir hayalin peşindeki tekrarcı dili kırmaya imkân verecektir.

186. Adam Philips, "Hareketi Sürdürmek: Judith Butler'ın 'Melankoli Toplumsal Cinsiyet/Reddedilen Özdeşleşme'si Üzerine Bir Yorum", *İktidarın Psikik Yaşamı: Tabiyet Üzerine Teoriler*, s. 147.

187. A.g.y., s. 150.

188. A.g.y., s. 150.

Bizim tekrarcı dilimiz sinikliğe ve saldırganlığa sıkışmış iki yö-rüngede devam ediyor gibi görünse de İstanbul hayali, ulusal kim-liğimiz ve muhayyilemiz arasındaki melankolik bağ, matemle ağır ağır de-ğiş tokuş da ediliyor.¹⁸⁹ İmge dünyamız toplumsal iktidarın kendini yineleyemediği bir özneliliği çoktan başlattı bile. *Politiki Kouzina*'da İstanbul'dan gitmeye zorlanmış İstanbullu Rum Fannis, *Duvara Karşı*'da nereye gitse peşini bırakmayan Türklüğünden ka-çan Sibel, *Bahoz*'da Dersim'den üniversite okumaya gelen Cemal, *Pandora'nın Kutusu*'nda alzheimer olan yaşlı anne Nusret, İstanbul'a gelerek bizi tamamlanmış, sahiplenilmiş bir kayıp duygusuyla ta-nıştırdılar. Toplumsal cinsiyetin ve ulusal kimliğin lekesiz tutarlılı-ğında ısrarı terk etmenin, inkâr edilenin bizde açtığı yarayı tanıma-nın imgesel yörüngesi, duygusal topografyası keşfedildi artık. Aynı içli İstanbul manzarasında bu kez, Türklüğümüzün akustik aynası-nı değil, men ettiğimiz sevgi biçimlerini, başka türlü sevebilmenin imkânını görüyoruz. Vaktiyle reddedilmiş olan (Rum), imgesinin yumuşak kılıfını yırtan (Kadın), bugün reddedilen (Kürt) ve her za-man reddedilmiş olan (Anne/Ölüm) farklı seslerle ve farklı arzular-la İstanbul'a bakıyorlar.

Farklılığın dili, ulusal kimliğimizin başlangıç mecazlarını de-ğiş-tiren, kaybın kendini dışavurabildiği dramatik bir dili üretmeye baş-ladı. Gelenin (ötekinden) gelmesine, gidenin (ötekinden) gitmesine izin veren, yapışmadan, tepmeden, alıkoymadan, ele geçirmeden, kendine mal etmeden,¹⁹⁰ parçalamadan, evcilleştirmeden, sadakatla bağlanıp zorbalıkla reddetmeden sevebilmenin yolunu arayan bir aidiyete davet bu bana kalırsa. Hayal kırıklığı ve hüznü nedir bilen bir özne olmaktan, kaybını sahiplenilen bir özne olmaya davet.

Pandora'nın kutusu açıldı ve çok tanıdık bir şey çıktı içinden. Bir hortlak gibi hayatımızın ortasına düşen, bizi kendine kuyu gibi

189. Asuman Suner, Yeni Türk sinemasında, İstanbul'un sıradanlaştığını, Ye-şilçam'ın İstanbulu'nda gördüğümüz türden bir "yakınlığın" ya da "hasmane mü-cadelenin muhatabı" olmaktan çıktığını vurgular. Bütün filme yayılan İstanbul imgeleriyle *Tabutta Rövaşata*'nın İstanbulu bir tür "mekânsal açmazı", "agorafobi-yi" anlatmaktadır Suner'e göre. Asuman Suner, *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinema-sında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul: Metis, 2006, s. 224-6.

190. Roland Barthes, *a.g.y.*, s. 211.

232 MAZİ KABRİNİN HORTLAKLARI

eken mazi, kimliğimizsin dışkılarını ve artıkları. Hasretle ve tutkuyla bağlı olduğumuz ama unutmaya zorlandığımız o kayıp nesne.

Anne sütü ve ağızdaki şeker, Anne-nesnenin ölümüne; akustik aynamız da imgemizin bölünmüşlüğünü, ötekinin başkalığını kabullendiğimiz bir bakışa dönüştü.



MAZİ KABRİNİN HORTLAKLARI

Sükût ama sembol, Nazar ama niyet

Sinema bize hep içteki bir merkeze bir türlü hükmedemeyeceğimizi, dıştaki herhangi bir merkezi bir türlü yakalayamayacağımızı ya da en iç, en mahrem merkezin çoktan dışsallaşmış olduğunu, insan ruhunun dış-merkezli olduğunu söyler. Bu kabul edilmediğinde sinema, "yabancı" bakışa hükmetmek, modernizmi fethetmek, Batı için şifa kaynağı olmak, Batı'ya örnek olmak gibi hedeflerle, kendi tikel kimliğini, milli Şey'ini öteki'ne dayatmaya, sonuçta bu Şey etrafında biteviye dönmeye kilitlenecektir. Sinemanın bir ibret perdesinden ibaret bırakılmasının, boşluğa karşı ibret nazarının kucaklanmasının, sinema arzusunu sakatlamasının sebebi de budur. Sinema, sembolleştirilemeyen sükûtun, ne istediği, niyeti bir türlü bilinmeyen nazarın ortaya çıktığı yerde, öznenin, mahremiyetinin ortasındaki davetsiz yabancıyla karşılaştığı yerde başlar. Yoksunluğumuzu giderecek aynanın hiçbir zaman bulunamayacağının kabullenildiği anda.

234 MAZİ KABRİNİN HORTLAKLARI



Soldan Sağa:

Gurbet Kuşları, Halit Refiğ, 1964.

Şehirdeki Yabancı, Halit Refiğ, 1962.



1945 yılında *Hollywood Dünyası* dergisinde yayımlanan Kandemir imzalı bir yazı-söyleşinin başlığı şöyle: "Niçin Güzel Film Yapamıyoruz? Nemiz Eksik... Aklımız mı, Naktimiz mi, Nemiz?.." ¹ Kandemir, Almanya'da sinema okuyup Türkiye'ye dönen Faruk Kenç'e, "Bizim iyi, mükemmel, dilediğimiz gibi filmlere kavuşamayışımızın sebeplerini" sorar. Sadece o yıllarda değil, daha sonraları da çokça karşılaşırsınız bu soruyla. "Nemiz eksik" sorusu sinema üzerine düşüncede, sinema eleştirisinde bir tür bağımlılığa yol açmış gibidir. Sinema üzerine konuşmayı mümkün ve sürekli kılan neredeyse tek soru olarak başka soruları iptal eden bir güce sahiptir. Bir mukayeseyi ama daha çok bu mukayeseden çıkan yetersizliği ve memnuniyetsizliği dile getiren "nemiz eksik" sorusu, bir arzu cümlesi aynı zamanda. Başkası olma arzusunun, mukayeseden galip çıkan öteki

1. Yazı-söyleşi de bu sorularla başlar: "Niçin dilediğimiz güzellikte yerli film göremiyoruz? Avrupa ve Amerikan filmleri hele şöyle dursun, fakat Mısır filmleri bile neden bizimkilerden fazla hoş gidiyor? Kusurumuz, noksanımız ne? Senaryo yazabilenimiz mi yok, rolleri başarabilenimiz mi yok, rejisörümüz mü, operatörümüz mü, makinemiz mi, paramız mı?... Hülasa bu alanda aklımız mı naktimiz mi yok Allah aşkınıza?" Kandemir, "Niçin Güzel Film Yapamıyoruz? Nemiz Eksik... Aklımız mı, Naktimiz mi, Nemiz?..", *Hollywood Dünyası*, 03.03. 1945, s. 6.

gibi olma arzusunun, daha iyi olma arzusunun ifadesi. İmgeler yoluyla inşa edilen bu arzu, bizi biz yapan şeydir. Bize ayna tutan, bizi cezbederken tutsak eden imgeler kanatlandırır bu arzuyu. Ama bu arzunun sınırını çizerek arzuyu tekrar tekrar başlatan ikinci bir soru daha var: "Niçin kendimiz olamıyoruz?" Bu defa kendimizde aşırı, fazladan bir şeyi, olmaması gereken bir şeyi yok etmenin peşindeyizdir. Nasıl, başkası olma arzumuz başkası olmanın imkânsızlığına tosladığında korkutucu olabiliyorsa, kendimizdeki bu fazladan şey de yok edilemezliği, ortadan kaldırılmazlığı, ölümsüzlüğüyle korku salar. İnsanın imgeyle ilişkisi, her zaman tehlikeli bu yüzden. İmgenin ölümsüzlüğünden duyduğumuz korku, ölüm korkusunu geride bırakacak denli ürkünç olabiliyor.

Bizi hayata başlatan başkası olma arzusu, büyü bir şekilde mahvedici, ölümcül bir güç biçimine de bürünmüştür. Batı imgesi ve Doğu imgesi, arzumuzun o karanlık nesnesinin, Türklüğün kökenseleksiğinin boş yerini dolduruyorlar sanki. Biri hayat verdiğinde, öteki yok etmekle tehdit etmeye başlıyor. "Nemiz eksik" ile "Niçin kendimiz olamıyoruz" soruları arasındaki gelgiti üreten de, arzuya özgü arama ve kararsızlığın nihai hedefi gibi görünen de bu iki arzu nesnesi değil mi? Kendi üzerine dönüşün ve düşünmenin serüveninde, mesela sinema eleştirisinin takip ettiği düşünce yürüngelerinde tamlığa ulaşmayı ararken ya eksik ya fazla buluruz kendimizi. Kimi zaman Batı'dan eksiğimiz Doğulu aşırılık biçimine bürünür, kimi zaman da Batı'nın kendisi aşırılığın temsilidir. Fazlalıklardan kurtulmak istediğimizde yoksun hisseder, yoksunluğun düzeyinde kalmamak içinse fazlalık üretmeye başlarız. Ya Doğu aşırıdır ya da Batı. Ya Batı eksiktir ya da Doğu.

Nijat Özön, Türk sinemasının geri kalmışlığını, bir türlü "sinemalaşamamasını" iki sebebe bağlamıştı: Karagöz, ortaoyunu, tuluat, meddahlık, mukallitlik gibi geleneksel anlatı sanatlarının görüntü dilinin gelişimine köstek olması ve sinema dilini besleyecek resim sanatı geleneğinin ya da dram sanatının yokluğu.² Türk sineması, bir türlü kurtulamadığı bir fazlalıkla, bir türlü gideremediği bir yoksunluktan mustarıptı. Bunu "gerekenin yokluğu gerekmeyenin çokluğu" diye tanımlamıştı Özön:

Sinema sanatı için gerekli olan resim sanatı geleneğinin, resim duyusunun, dram sanatı geleneğinin eksikliğine karşılık, sinema sanatı için çok tehlikeli olabilecek anlatı sanatının, söz sanatı geleneklerinin ağırlığı... Gerekenin yokluğu ve gerekmeenin çokluğunu hem sinemacılar hem de izleyiciler bütün ağırlığıyla duymaktadırlar. Bundan dolayıdır ki, görüntü dilinin kullanılması, her şeyin görüntülerle anlatılması gereken bir sanat kolunda, karagözün derinliksiz, yüzeyde kalan gölgelerini alabildiğine laf kalabalığı, konuşmalarla destekleyip perdenin ardından değil de perdenin önünden yansıtılmış bir "karagöz sineması" ortaya çıkmıştır.³

Buna göre Türk sineması, zengin bir resim ve drama geleneğinden yoksunlukla mevcut geleneğin aşırılığı arasında bölünmüştü. Bu yörüngede ortaya çıkan hayal kırıklığı ve eksiklik duygusu, Doğu'ya gitmenin, bütünlüğü, bizi, orada bulmanın kapılarını açacaktır. Engin Ayça'nın sözleri, pek çok defa karşımıza çıkan bu düşünce yörüngesine aittir: "Türk sinemasında, Batı sinemasında var olan dramatik yapı, entrika, karakter geliştirilmesi, kişilerin psikolojik derinlikleri yoktur. Batı kültüründe var olan bu özellikler sinema dışı alanlarda da vardır, daha doğrusu sinemaya oralardan gelmiştir. Bu bir kültür bütünlüğüdür. Benzer şekilde bir kültür bütünlüğünü Türkiye'de de görüyoruz. Türkiye sınırları içinde var olan bu bütünlük daha geniş bir Doğulu kültür bütünlüğüne de bağlanmaktadır. Türk sineması epik özellikler taşır, tiplere hatta prototiplere dayanır."⁴ Ulusal sinema tartışmalarında bu defa Doğu, eksiği giderecek arzu nesnesi, Batı ise bizde olmaması gereken bir fazlalık olarak karşımıza çıkacaktır. Bu defa, belirli bir içeriğe sabitlediğimiz Batılı sinemadan, Batı imgesinden kendimizi ayırıştırabilmenin peşin-

2. Karagözü, sinemayı sinema olmaktan uzaklaştıran, "katıksız bir sinemaya" ulaşmayı engelleyen geleneksel sanatların simgesi olarak kullanan Nijat Özön, "sinemaya yatkın olmayan ilkel sanat deneyimleri" olarak tarif ettiği bu geleneğin sinemaya zarar verdiğini, sinemacının ve seyircinin bu geleneğin ağırlığı altında ezildiğini söyler. Ona göre sinemacı sil baştan yapmalıdır; çünkü sinemacılarımız ayırda olmaksızın, bilinçaltı dürtülerle ya da çevrenin etkisiyle bunlara kapılmakta, kendilerini çoğu zaman bunlardan kurtaramamaktadır: "Bunların zararlı etkisini filmlerimizin ezici bir çoğunluğunda görmek olanaklıdır. Halk hikâyelerinin, romanlarının, masallarının ilkel yapısı, olağanüstü rastlantıları, kalıp tipleri, şematik yapılarına filmlerimizin yüzde doksanında rastlanmaktadır." Nijat Özön, *a.g.y.*, s. 78.

3. *A.g.y.*, s. 280. 4. Artun Yeres, *a.g.y.*, s. 77.

deyizdir: "Biz diyoruz ki, sinemamız üzerine eğilirken batıdan aldığımız kavramlar ve değer ölçüleriyle yola çıkmak bizi bir yere götürmez; aklımızı karıştırır; çıkmaza sokar."⁵ Geleneksel, klasik Türk sanatlarıyla Batılı sanat geleneği arasındaki fark, ulusal sinema ile Batılı sinema arasındaki fark, Doğu ve Batı arasında tesis edilen karşıtlıkta keşfedilir. Böylelikle Batılı sinema ferdiyetçiliğin, hümanizmanın, Hristiyan ilahiyatının ve nihayet kapitalist toplumsal sistemin bir tezahürü olarak görünecek, bunun karşısına ise Türk sanatına, kültürüne ve toplum yapısına, bünyemize uygun bir ulusal sinema anlayışı yerleştirilecektir.⁶ Farkta anlamını bulan bünyeye uygun sinema, Nijat Özön'ün sinemamızla ilişkili yargısını da tersine çevirecektir. Geleneğin aşırı mevcudiyetine sahip çıkmalı, Batılı görsel ve dramatik gelenek bünyeye uygun olmadığı için reddedilmelidir. Bu reddi savunan Halit Refiğ bünyemizi de şöyle açıklamıştır:

Batı sanatlarının esaslı olan sınıf çatışmalarının yarattığı ferdi dram yerine, geleneksel Türk sanatları, devletin temsil ettiği ilahi bir düzende toplumun temsilci tiplerinin anlatılması, bu düzene uygun bir erdemin, davranışların, güzellik ve iyilik anlayışlarının ülküleştirilmesi esasına dayanır. Bu bakımdan batı sanatlarının gerçekçilik anlayışı ile Türk sanatlarının gerçekçilik anlayışı tamamen ayrı istikamette gelişmişlerdir. Türk sanatları maddi gerçekleri olduğu gibi yansıtmaz, devletin temsil ettiği ilahi düzen için de bu gerçeğin yorumunu da ihtiva eder. Tabiatı olduğu gibi yansıtan batı sanatlarının tersine Türk sanatlarındaki (öbür doğu sanatlarında da olduğu gibi) büyük üslup ve ifade kalıplaşması bundan dolayıdır.⁷

5. Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, İstanbul: Hareket, 1971, s. 71.

6. Ayşe Şasa ve Sadık Yalsızuçanlar'ın fikirlerini de bu kavrayışın devamına yerleştirebiliriz. "Mahalli sinematografi", bize ait bir sinema dili arayışında olan bu yazarlar, Batı kültürünün trajedi ve dram geleneğinin çatışma ve kadere isyan üzerine kurulu olduğunu, oysa bizim kültürümüzde trajedi ve dramın olmadığını ifade etmişlerdir. Batı'nın nefis medeniyetine karşı Doğu'nun ruh medeniyetini anlatabilen, bizi Doğu ve Batı arasında yaşanan kimlik bölünmelerinden kurtararak asıl kimliğimize döndüren, ibret nazarıyla bakabilen, ibret perdesi olabilen bir sinemayı arzularlar. Ayşe Şasa, *Yeşilçam Günlüğü*, İstanbul: Gelenek, 1993; Sadık Yalsızuçanlar, *Rüya Sineması*, İstanbul: Kırkambar, 1998.

7. Halit Refiğ, *a.g.y.*, s. 141.

Kristalize olmuş hallerini bu iki yaklaşımda bulan ve birbirinin zıttı olarak konumlanan iki yörünge de bizi kuran imgelerle ilişkimizin tehlikeli, korkutucu ve ıstırap üreten bölgelerinden uzak durmuyor mu? Biri ötekine dönüşen, birbirini besleyen, çoğu zaman da bir tekrar döngüsüne sebep olan her iki yaklaşım da sinema aygıtının kimliğiyle, Batılılığıyla, yabancılığıyla ilişkili olarak yaşanan huzursuzlukla baş etmek üzere devreye girmiş gibidir. Her ikisi de modern deneyimi, kendisinin temsil ve hayal ettiği Batı'yla özdeş kılar. Böylelikle biri saf Batılı bakışın, diğeri ise modern deneyimin hiç bulaşmadığı Doğulu bakışın peşine düşmüştür. Sinemayı besleyecek bir gelenek yokluğu tespiti gibi, sinemayı sahici geleneğe döndürerek ehilileştirme çabası da tek ve sabit bir anlamdan yoksun olan kendimize bakışın ürettiği tedirginliği, bizi biz yapan imgenin tekinsizliğini, bakışımızı ortaya çıkaran gerilimi anlatmanın değil de gidermenin yollarını aramıştır sanki. Oysa Doğu-Batı bölünmesi, kimliğimizi kuran çatlağı, özdeşleşmek için ödediğimiz bedeli göstermiyor mu? Bu yüzden Doğu, ister kurtulunması gereken gelenek olarak eksiğin kaynağı biçiminde karşımıza çıksın, isterse bizi bütün kılacak sahici gelenek olarak görünsün, her iki algıda da kendi imgemizin içkin yabancılığını, kurucu dışsallığını gidermenin peşindeyiz bana kalırsa. Eleştiri, başkası olma arzusundan söz eder ama başkası olmanın imkânsızlığına çarptığımızda yaşanan hayal kırıklığını da bertaraf etmek ister. Ya da kendini bulmak için bünyeye dönme çağrısı yapar ama döndüğü yerde bulduğu kendisinin korkutuculuğundan, yok etmek istediği, öldürmek istediği aşırılığın kendi imgesi oluşundan kurtulmanın yollarını da arar. İmgeyle ilişkimizin bu tehlikeli boyutunu eleştirinin içine almanın bir yolu var mı? Olabilir mi? Meltem Ahıska'nın deyişiyle, Batı'nın bizi nasıl gördüğünü düşündüğümüz şey olarak Türklük,⁸ yani Türk imgesi, yeryüzündeki bütün imgeler gibi özdeşleşmeyle bizi biz yaptığı ölçüde yabancılaştırıcı ise şayet, bu yabancılığı eleştirel dilin içine almanın bir yolu var mıdır? "Biz" ve "bize bakan biz" arasında bölünmek, ancak bu bölünme yoluyla özdeşleşebilmek, zaten başlı başına bir yabancılaşma kaynağı değil midir? Kimliğimize sa-

hip olabilmek, özdeşleşebilmek için ödediğimiz bu bedeli, kendimiz üzerine düşüncenin, eleştirel dilin içinde telafi etmeden anlatmanın bir yolu var mıdır?

Yönetmen için biçim özentiliği yapma ya da tekniksiz bir yerlilikten ibaret kalma endişesi ve suçlaması, eleştiri içinse Batılı gelenek yokluğu tespiti ya da Batı karşısında sönük kalmış geleneği sahiçiliğiyle yüceltme arzusu, Türkiye'de sinema tartışmalarının temel eksenlerinden biri olageldi. Sinema aygıtı üzerine tartışmaların bu iki yörüngesi aygıtın ürettiği imgeyle kurulan ilişki biçiminde de tezahür etmiştir. Bunu "modern *ama* milli" olma hayalinin bir etkisi olarak düşünmek mümkündür. Sadece ulus-ötesi ve ulus-altı bağları silmeye çalışan sansür ve denetim mekanizmasından söz etmiyorum. Sinemayı milli inkılabı hizmetle sorumlu kılan, bir milli terbiye aracı olarak gören, öte yandan sinemanın zararlı tesirlerini törpülemenin yollarını arayan erken dönem sinema tartışmalarında, daha sonraları ise sinemanın aynasının yansıttığı biz-imgesine yönelik eleştirilerde, imgenin bir türlü "bizi" anlatan "doğru" imge olamayışına dair yargılarda "modern *ama* milli" olma arzusu işlemektedir.

İmgeye içkin belirsizliğin yol açtığı endişe, güçlü bir kontrol talebini harekete geçirmiş gibidir. İmgeyi harici ve dahili olarak ikiye bölen bu tasavvur, modernlik ve kapitalizmle ilgili aşırılıkları "Batı"ya yansıtmış, yerliliği ise milli hafıza filtresinden geçirmiştir. İmge denilen şeyin sentetik kökeni Batı-Doğu ayrımı yoluyla silinmeye çalışılmıştır. İmgeyle kurulan bu ilişki biçimi, imgeye, Türk'ün farklılığını dışarıya tanıtmak, içeride ise yerliliği Batı dolayımıyla düzene sokma, kontrol altında tutma ve terbiye etme işlevlerini yüklemiştir.⁹ Buna göre sinema bir yandan tehlikeli, öte yandan kontrol

9. Filmciliğimizin ilerlemesi ve mükemmel olması için yapılması gerekenleri sıralayan Sermet Uysal, milli filmin milli mevzulardan beslenebilmesi için kontrol ve denetimde sertliğinin hafifletilmesi gereğine işaret ederken, Arap filmlerinin memleketi girişini tehdit etmeyi ve hatta men etmeyi de bir diğer ihtiyaç olarak öne sürer. Sermet Uysal, "Türk Filmciliği", *Hollywood Sesi*, 25.12.1946. Aynı sorunları tartışan Vehbi Belengil ise, memleketi harice tanıtmak için çırpınıp dursak da Türkiye'mizi dışarıya bir türlü tanıtamadığımızdan şikâyet ederek, filmin bir memleket için en kuvvetli propaganda vasıtası, Türk'ün "Arap"tan,

altında tutulduğunda kuvvetli bir kültür vasıtasıdır. Tehlikesi telkin kuvvetinde, hakikatte olmayan hayaller ve hareketler, illüzyonlar yaratabilmesindedir. Böylelikle, yanlış fikirler telkin edebilmekte, milli terbiye ve ahlakı, milli birliği zedeleyebilmekte, ahlaki ve cinsi temayülleri sarsıp bozabilmektedir.¹⁰ Korku, şehvet, hayal, mucize ihtiyacı gibi söküp atılması gereken "irrasyonel" duygulara, kitlelerin gerici duygularına seslenmektedir. Ama sinemanın bu kuvvetinden yararlanmak, onu Türk kültürünün hizmetine sokmak da bir zorunluluktur.¹¹

Sinema estetiğini kavrama çabası ile kontrol talebi, sinemanın tesirlerini kabul ve kaydederken bu tesirleri kendi bünyesinden dı-

"Doğu'dan farklılığını harice anlatmanın en kestirme yolu olduğunu öfkeyle dile getirir: "Bu itibarla Türk filmlerinin her bakımdan üstün hale gelerek dünya piyasalarında yer alması memleketimiz için en kuvvetli propaganda vasıtası olacak, Türklerin de medeni insanlar gibi giyindiğini, zenci! olmadıklarını, Türk kızlarının eşsiz güzelliğini bütün dünya öğrenecektir." Vehbi Belengil, "Yerli Filmciliğimize Ait Meseleler", *Yıldız*, 09.02.1952. Sinemayla kurulan ilişki biçimini belirleyen, dışarıya "kendini" tanıtmaya, içeride ise "kendini" terbiye etme arzusudur. Nusret Kemal'e göre, "bugünkü medeniyetin şüphe yok ki en umumi ve en tesirli terbiye ve eğlence vasıtası" olan sinemanın, inkılap yapmış bir ülkede görevleri, "inkılâbı memlekete yaymak, milli kültürün yeni telakkilere göre kurulmasında ve inkişafında amil olmak, halka bilhassa bedii zevkleri inkişaf ettirici terbiyevi eğlence vermek, Türk memleketini, Türk halkını ve Türk inkılâbını dışarıya tanıtmak[ur]." Nilgün Abisel, "1928-1938 Dönemi Türkiye'sinde Sinema Üzerine Düşünceler", *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, s. 50.

10. 1935 yılında 7 Gün'de yayımlanan bir yazıda sinemanın hilelerle "gözleri ve zekâyı aldatıp çeken ve insana çok defa hayat hakkında ve hadiseler için yanlış fikirler telkin eden bir vasıta" olduğu ifade edilir. Yazının devamında ahlaki ve cinsel endişeler seslendirilir: "Burada hakikate ve ahlaka uymayan filmlerin hayat hakkında insana büsbütün ters anlayış verdiklerini, hele gençlerin ahlaki ve cinsi temayülleri kuvvetle sarsıp bozduğunu söylemeye bile lüzum görmüyoruz." Aktaran Nilgün Abisel, *a.g.y.*, s. 36-7.

11. 1932 yılında *Resimli Uyanış*'ta yayımlanan "Beynelmilel Terbiyevi Sinemacılık Enstitüsü" adlı yazıda şöyle denmektedir: "Sinema doğrudan doğruya dimağımıza hitap etmek itibarıyla emsalsizdir, görüşümüzü, duygularımızı, bütün ruhumuzu ihata eder ve ruh üzerinde çok müessir olur. Evet sinema, hatta kitaptan bile daha mühimdir. Sinemanın telkin kudreti kitabinkine nispetle daha çok üstündür. Çünkü, manzara bütün canlılığıyla kara cahiller kütlesine kadar tesir yapabilir. Büyük şehirlerin meydanlarında, köylerde projektörlü kamyonlar vasıtasıyla halka terbiyevi filmler göstermektedir. Halka iyi telkinler vermek ve kitapların sesini işitmeyen kalabalıkları medeniyetin ışığıyla aydınlatmak için bu ne kadar kuvvetli bir vasıta." Aktaran Nilgün Abisel, *a.g.y.*, s. 46.

şarıya, kitleye, kara cahillere ve kadınlara yansıtarak bertaraf etme/bastırma çabası, "doğru" imgeyi kontrol ve denetimle tesis etme arzusu bu tartışmalarda belirleyici olmuştur.¹² Bir yandan kitleleri medeniyetin ve inkılabın ışığıyla aydınlatmak, milli kültür ve tarih anlatısını güçlendirmek için sinemanın, ruhu esir alma ve kuşatma kuvvetinden yararlanılmak istenmekte, öte yandan imgenin bu senetetik gücü, yönlendirilebilir ve inşa edilebilir oluşu endişe uyandırmaktadır. Propaganda arzusuyla propaganda korkusunun, imge arzusuyla imge korkusunun biraradalığı, ideolojik olarak "doğru" imgenin ne olacağının sınırlarını sürekli çizmeye çalışan, temsil kontrolünde aşırılığa varan bir denetleme çabasını tetiklemiştir.¹³ Sinemanın sonsuz yaratım gücü, hayal hırsızlığı, hakikatte olmayan ter-

12. İmgenin, temsilin gücünden ve belirsizliğinden korkuyu, temsilin gerçekmiş gibi algılanmasını Lütfi Akad çarpıcı bir örnekle anlatır. Olay, *Vurun Kahpeye*'nin (1949) çekimleri sırasında yaşanır. Hacı Fettah'ın halkı galeyana getirdiği sahneyi çekeceklerdir: "Çekim başlıyor. Settara [Hacı Fettah] coşkulu bir konuşma yapıyor ve elinde tuttuğu taşı Sezer'in [Aliye] başına vurmaya çalışıyor, kalabalık sopayla, elinde ne varsa onunla, linç etmek üzere kızın üstüne çullanıyor. Sezer görünmez oluyor. Yan tarafta çekimi seyreden astsubay birden fırlıyor, elindeki kamçıyla rasgele vurarak kalabalığın arasına dalyor, yardımcılar da koşuyor ama daha onlar varmadan astsubay, Sezer'i kollarının arasına alarak kalabalığın arasından çekip kurtarıyor. Hürrem Erman, ben, yardıma gelmiş Temel Karamahmut koşuyoruz, Sezer'i bir gölgeliğe uzatıyoruz. 'İyiymi, bir şeyim yok,' diye kalkmaya çalışıyor. Bırakmıyoruz, hırpalanmış." Lütfi Akad, *a.g.y.*, s. 78-9.

13. "Gerek sinema gerekse radyo bizim için sonsuz yaratma ve birleştirme hüriyetidir... Sinemanın bütün kudreti seste, sözde değil, hayaller, hareketler yaratmasındadır... İyi bir film, kalp gibi durmaz çarpar... Bir sinemayı sinema yapan, atölyeden olsun, tabiatından olsun, aldığı ve çaldığı hayaller vasıtasıyla yaptığı yepyeni, hakikatte olmayan terkiplerinde, yaratılarında görülür. Bütün bu sebeplerinden dolayı montaj, filmin, sinema sanatının temelidir," sözleriyle sinemanın modern bünyesini kavrayan, sinema estetiğini sonsuz yaratma özgürlüğünde, hareket ve hayal üretiminde bulan, böylelikle de sinemayı sinema yapanın imgenin mekanikliği olduğunu apaçık gösteren İsmail Hakkı Baltacıoğlu, diğer yandan filmleri denetlemek için ayrıntılı bir öneri sunarak "imge bekkılığı" yapar: "1. Türkiye'ye giren filmleri kültür bakımından daha sıkı kontrol etmek, 2. Kilise, büyü, militarizm propagandası hatta motif taşıyanları yasak etmek, 3. Rejim ideali ve modern kültür değerleri taşıyan yerli filmleri sübvansiyone etmek... Bugünkü film bir tehlikedir halkı onun ağına düşürmeyelim." Aktaran Nilgün Abisel, *a.g.y.*, s. 32, 62. Modern kültür değerleri taşıyan filmleri destekleme önerisinin başında rejim idealinin taşınması vardır. Modern kültür değerleri ise, kapitalizmle özdeşleştirilen "Batı'dan ayrıştırılmaya çalışılmaktadır.

kipleri yaratabilmesi de sıradan ve gündelik imgeleri gösterebilmesi de imgenin açıklığından, belirsizliğinden korku duyulmasına sebep olmaktadır. Dolayısıyla, imge yoluyla bir şeyleri koruma çabası, imgenin bir şeyleri çözme, sarsma ya da parçalama olasılığından duyulan korkuyla iç içedir. Bu korkular imgenin bastırılan ve unutturulmaya çalışılan bir şeyleri hatırlatması gibi tarihsel ve kolektif hafıza üzerindeki tesiriyle ve elbette kitlelerin imgenin mesajını ideolojik olarak "yanlış anlama" olasılığıyla da ilişkilidir.¹⁴

Şarklı gibi görünmek, kötü tanıtılmak bir korku kaynağı ise, sınıfla, etnisiteyle, cinsiyetle, geçmişimizle bölünmüş modern imgemiz de bir diğer korku kaynağıdır. Kendi imgemiz üzerinde kontrol ve denetim arzusu, sinemayı ve içinde beslendiği kültürü, siyasal ve toplumsal seferberliğin araçlarından birine dönüştürme çabasının bir tezahürü olmalı.¹⁵ Kültürel evreni yoksullaştıran bu pedagojik dil, sinema üzerine tartışmayı telkin ve terbiye kavramlarının içine sıkıştırmanın ötesinde iktidar ve toplumsal denetim mekanizması olarak da işlemiştir. "Batılı olalım," "çağdaş kültür seviyesine erişelim" talebine karşı bir cevap gibi duran "Kendimize dönelim," "Doğulu kalalım; trajedinin, çatışmanın, bireyin dramının bizim kültürümüzde yeri yoktur" talebi, birbirinin zıttı olmak bir yana, ulusal kimliği kuran yarılmanın ta kendisidir. Bu iki bakış, birbirini çözmez, dağıtmaz, birbirinin üzerinde nihai bir üstünlük de kuramaz; tam tersine bir ikili ayna oyunu olarak işler. Birbirinin tekinsiz tersi olan bu iki bakışı aynı ideolojik biçime mahkûm eden şey, Doğu

14. Sovyetler Birliği'nde benzer bir "hafıza krizini" ve "imge korkusunu" sosyalist gerçekçilik üzerinden tartışan bir makale için bkz. Leah Dickerman, "Camera Obscura: Socialist Realism in the Shadow of Photography", *October*, sayı 93, 2000, s. 139-53.

15. Orhan Koçak, tarihsel gecikmişliği ve tedirginliğe karşı bir savunma olarak ortaya çıkan bu durumun, yani kültürü toplumsal ve siyasal seferberliğin araçlarından birine dönüştürme çabasının, mutlak özgünlüğün peşinde koşarken taklidi kadere dönüştürdüğüne işaret eder. Kendi imgemiz üzerinde kontrol arzusu, başka milletlerin zevk ve anlayışlarını yasaklarken geçmeyen bir ketlenme ve tatminsizlik hali üretmiş, halkla seçkinin öze tekniğin sentezinde çözüm ararken halkı giderilemez bir illellik ve çocuksuluk haline mahkûm etmiş, taşralılığı fantastik bir biçimde inkâr ederken kültürel içe kapanmaya yol açmıştır. Orhan Koçak, "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, Cilt 2: *Kemalizm*.

ve Batı arasındaki fark çıkmazının Doğu-Batı karşıtlıklarına, ikili kategorilere ayrıştırılmasıdır. Bütünlüklü Doğu ve Batı kategorileri sadece bunları bir öze donatmakla kalmaz; bu kategoriler yoluyla arzulayan özneyi de arzusunun bölünmüşlüğünden kurtarır. Her iki bakış da, arzulanan ulus imgesini "şimdi" ve "burada" yaşanan modern deneyimin gerilimlerinden, çelişkilerinden, melez bünyesinden kurtarmaya çalışmaktadır. "Batılı olalım" talebi, geleneği ve yerliliği Doğu'ya sabitleyerek ulus imgesini tarihsel ve kolektif hafızaya kapatan iç-sınırı çizer. Batı-Doğu arasındaki asimetrik bölünmeyi ve Batı'nın Doğu'ya bakışını tersine çeviren "Kendimize dönelim" talebi ise modernlik ve kapitalizme ait antagonizmaları Batı'yla özdeş kılarak ulus imgesini gündelik, sıradan ve maddi olana kapatan dış-sınırı çizer. Böylelikle Doğu ve Batı, ulusal kimliğimizin kökensel eksiğini giderecek, bir türlü ulaşılamayan arzu nesnelerine dönüşür. Bu nesnelerin hep yol açacağı hayal kırıklığı durumundaysa, Batı, bizi hep eksik bırakan karanlık bir güç, Doğu ise, yaşayan ölümler gibi bugüne musallat olan, ne yapsak kurtulamadığımız geçmişin kalıntıları gibi görünecektir.

Nurdan Gürbilek, edebiyata, kültüre ve topluma yönelik eleştiriye sürekli karşımıza çıkan bu iki düşünsel yörüngenin, eleştiriye çoğu zaman bu iki konum arasında gidip gelmekten ibaret bırakan bir düşünsel düğümlenmeye yol açtığını ifade etmişti: "Yabancı model karşısındaki yetersizliğini nesnesinin yüzüne vuran soğuk bir gözlemcilik ile sahici olduğu düşünülen bir yerellikten, milliyetçi bir kızgınlıktan ya da şekilsiz bir üçüncü dünya duyarlılığından beslenen fazlasıyla sıcak bir tavır arasında, züppece bir kibirle taşralı bir gurur arasında, nihayet yabancı hayranlığıyla yabancı düşmanlığı arasında sıkışıp kalmış gibidir eleştiri."¹⁶ Eleştiri konumlarından biri, yokluk tespitini başlangıca yerleştirerek eleştiriye başlamadan bitirir: "Bizde felsefe yok, bizde roman yok, bizde trajedi yok, bizde eleştiri yok, bizde birey yok."¹⁷ İkinci ses ise, "Bütün bunlar taklit, bize yabancı, züppece şeyler; oysa bize özgü daha yerli bir düşünce var," diyecektir. Biri yabancı modele duyulan koşulsuz hay-

16. Nurdan Gürbilek, "Orijinal Türk Ruhu", *Kötü Çocuk Türk*, s. 96.

17. A.g.y., s. 95.

ranlıkla nesnesini ilk cümlede değersizleştirip taklidi kadere dönüş-türürken, diğeri "bastırılmış sahici geleneğin, itelenen özgün geçmi-şin, travmadan her nasılsa el değmeden kurtulmuş özerk bir iç dün-yanın bize özgü sahici bir dille konuşacağı ânı bekler."¹⁸

Eleştirinin bu iki ucu sinemaya baktığında nesnesinde "Batı'yı/ yabancı etkisini", "iğreti idealleri", "taklit ve biçim özentisini", "kök-süzleşme/yabancılaşmayı", "ilkel, acıklı, Doğulu geleneği", "en yoz Batı taklidiyle en ağdalı Doğu işi melodramı", "Batı'ya aşırı açık-lığı" bulur. Yönetmenlerin başka filmleri ve kendi filmlerini biçim özentisiyle, Batı özentisiyle eleştirdikleri, Lütfi Akad'ın ifadesiyle "biçim özentiliği" ile "tekniksiz yerlilik" arasında kaldıkları,¹⁹ bi-çim/içerik endişesinin şiddetini artıran bir kültürel evrende, eleştiri de kendini birbirine zıt gibi duran iki düşünsel yörüngenin içinde bulmuştur. Bu yüzden bir yönetmenin ya da eleştirmenin kendi dü-şünsel hattında ortaya çıkan bölünmelere tanık olduğumuz gibi, farklı düşünsel konumları da kimi zaman aynı yörüngenin içinde ko-nuşurken görürüz. Türk sinemasının roman, öykü, resim gibi geri kalmışlığından, kalıplar sineması oluşundan ve hep yüzeysel ger-çekliğin tuzaklarına düştüğünden söz eden, çözümü Türk kültürü-nün çağdaşlaşmasında bulan Nijat Özön, "Bu, yabancı işidir. Bu, bi-ze uymaz, bünyemize uygun düşmez," yargılarını da öfkeyle eleştir-miştir.²⁰ Ama *Kanun Namuna*'nın Marcel Carne'nin *Le jour se leve* filminin konusuna şaşılabilecek derecede benzer olduğunu, Metin Erk-san'ın *Sevmek Zamanı*, *Kuyu* gibi filmlerinde "Antonioni'den Felli-ni'ye, Resnais'den Bunuel'e uzanan esin kaynaklarını zaman zaman kendi ruhsal bunalımlarıyla birleştirerek, yapmacık, özentili bir 'ay-dın işi' havaya bürünmekten öteye geçemediğini", ulusal sinema-halk sineması denilen örneklerde Batı'nın son örneklerine özenme, "biçim özenmeleri", "baştan aşağıya bir batı özentisi, biçim özentisi" olduğunu söyleyen de aynı Özön'dür.²¹ Çağdaş ülkelerdeki gibi

18. Nurdan Gürbilek, *a.g.y.*, s. 95-6.

19. Â. Ş. Onaran, *Lütfi Ö. Akad*, s. 97. 20. *a.g.y.*, s. 78, 89, 246, 293, 381.

21. *a.g.y.*, s. 29, 35, 211. Yönetmenlere yapmaları gerekenleri sıralayan ("Alı-cını, yaşadığın toplumu yansıtan bir ayna gibi kullanacaksın", "Gerçekçilikten ay-rılmayacaksın", "Hiçbir vakit aşırılığa kapılmayacak, aşırı duygululuktan kaçına-rak hep ölçülü davranacaksın") Özön'ün özentiyeye karşı özü savunduğu bir kuralı

bir ulusal sinema akımının bizde olmadığı, iki yüz yıllık Batılılaşma çabalarının büyük yabancılaşma yarattığı, sinema eğitim ve kültürünün Batılılaşma ve yabancılaşmanın ağırlığı altında kaldığı türünden ifadeleri onun metinlerinde de duyarız.²²

Aynı bölünmeyi yönetmenlerin sinema serüvenlerinde kaydetmek mümkündür. Türk sinemasının biçim endişesine doğduktan sonra muhteva/içerik endişesiyle karşı karşıya kaldığını belirten Lütfi Akad'ın özellikle erken dönem filmlerine yönelik eleştiride, özentilik ve etkilenme bir ölçüt olarak karşımıza çıkar; Akad'ın kendisi de, sadece biçim, mizansen itibariyle beğenilen, bunun dışında "yabancı ruh"lu bulunan *Yalnızlar Rıhtımı* filmini "özentili şairanelik"le eleştirmişti.²³ "Her şeyi ile bir Türk filmi" yapmak isteyen, "bizim insanımızın" davranışına, konuşma tarzına uygun bir içerik ve biçim arzulayan Akad, özellikle 60'lardan sonra "kendimize has bir üslup arama endişesi" içine girdiğini ("Hepimiz Batı özentisi

da vardır: "Anlatabileceğimiz bir şey yoksa, bu aracı ne denli özentili kullanırsak kullanalım, ne çeşit cambazlıklara girişirsek girişelim, 'öz'ün yokluğundan doğacak boşluğu kapatamayız, örtemeyiz. Öyleyse, alıcıyla, anlatacağın bir şey varsa kullanacaksın; özentili anlatımla kendini de başkalarını da aldatmayacaksın." A.g.y., s. 75.

22. A.g.y., s. 244, 279, 292.

23. Âlim Şerif Onaran, Akad'la yaptığı söyleşide, *Kanun Namına* hakkında "Le jour se leve filminden etkilenmiş" denmesi hakkında ne düşündüğünü, ayrıca bu filmin Anatole Litvak'ın *The Long Night* filminden de etkilenmiş olup olmadığını sorar. Genellikle bir etki altında kalmamaya gayret ettiğini söyleyen Akad, ilk filmi seyretmediğini, ikincisini seyrettiğini belirtir. Bu bilgiden yola çıkarak Onaran, bilinçaltında bir etkilenmenin olup olmadığını sorar bu kez. Akad'ın "Belki de," cevabından sonra, ozansî/şiişel gerçekçilik akımından etkilenip etkilenmediği sorusu gelir. Akad, böyle bir etki iddiasını doğru bulmadığını, bu filmdeki endişesinin dili geliştirmek, bir dinamizm getirmek olduğunu ifade eder. Soru bu kez, konu ve içerik bakımından Fransız filmlerinden, teknik bakımdan Amerikan sinemasından etkilenme olarak tekrar karşımıza çıkar. A.g.y., s. 41-3. *Yalnızlar Rıhtımı* üzerine konuşma da aynı hatta cereyan eder. Bir yandan filmin getirdiği biçim ve teknik denemelerinden söz edilirken, bununla birlikte etkilenme, "kaynağı" bulma arayışı da hep devrededir: "Konu yabancı geldi bana, bir Fransız filmi gibi geldi. Yani Carne'nin filmlerinin havası, mesela *Rıhtım Sisleri*'ndeki (*Quai des Brumes*) hava, aynen o hava. Islak kaldırımlar, o gece manzaraları, o şafak sökerken ilk saatler. Efendim, tipler de öyle... Yani o film, teknik itibariyle, biçim bakımından, biçim denemeleri bakımından sizin için çok önemli bir deneme olmakla beraber... Bu yabancı etkiyle getirilmesi... Gereksiz bir ozansî gerçekçilik... Fakat ruhu, yabancı ruh olduğu için tipler gereksiz tipler olduğu için... Başa-

filmler yapıyorduk"), aynı yıllarda bütün tekniksizliğine karşın Muharrem Gürses'in yaptığı filmlerin halka yakınlığı nedeniyle daha ayağı yere basan bir gerçeğe dayandığını belirtmiştir.²⁴ Oysa Muharrem Gürses, iyi sinema yapma arzusuyla dolu, bu arzusunu tatmin edememiş olmanın hayal kırıklığı içinde, yarım kalmışlık duygusunu dile getirir: "Hepimizin ruhunda şöyle bir iddia yatar: Güzel bir eser yaratayım, sanat eseri olsun, hayran olunsun... Bugün akla gelen bütün büyük yönetmenler önemli işler yaptılar. Yaptılar, ama beni örnek aldılar. Ben geri kaldım. Kursağımdaki eserleri meydana getiremedim."²⁵ Akad'ın, hakkında, "Yapmaya imkân bulamadıklarının acılarını içine gömerek savaşını sürdürüyor,"²⁶ dediği Metin Erksan da "bize özgü sinema" ile sinema arzusunun, özgünlük ısrarıyla evrensellik arzusunun arasında sıkışıp kalmış gibidir. Bir yandan Türk sinemasının büyük ve özgün bir senaryo edebiyatına kavuşmasının imkânını Türk senaryoları yazılmasında bulan, Türk tarihi ve uygarlığının sinema için eşsiz ve bulunmaz bir kaynak olduğunu belirten Erksan, aynı anda iyi sinema arzusunun ürettiği hayal kırıklığını, eksiklik duygusunu da dile getirecektir:

Biz Türk sinemasında trajik ve dramatik boyutları layıkıyla çözemedik. Yani uluslararası, evrensel dramaturginin boyutlarında saptamalar yapıp filmlerimizi bu anlayışta dram yapıtları haline getiremedik... Ne Doğu kültürünü biliyoruz, ne Batı kültürünü. Neden bu ikisiyle doğru bir hesaplaşmaya girmemiştir? Bizim dünyadaki yerimiz nedir, bunu bilmiyoruz. Birey olarak kendi kültürümüz de yok. Bir Batılı yönetmen gibi hem kendiyle hem dünyayla hesaplaşmaya elverişli, geçmiş kültür birikimini mutlaka kullanabilen birikimimiz de yok. Şimdi öyle olunca, zaten yapılan o iş de ortada bir iş. Yani başyapıt yapıyoruz da bizi anlamıyorlar da diyemeyiz. Başyapıt yapamıyoruz. Hepsisi eksik, gedik, orasından burasından sarkan işler doğrusu.²⁷

rınsızlığı... Yani tenkit edilecek tarafları diyelim..." A.g.y., s. 88-91. Bu eleştiri karşısında Akad da filmi "ozansız gerçekçilik", "bir özentili şairanelik" olarak adlandıracaktır. A.g.y., s. 90. *Vesikalı Yarım* hakkında da "Sonra oyuncu seçimi, oyuncuların rollerini benimseyişi, oynayışi, konunun ilginçliği bana *La Dame aux Camelias*'yı [Kamelyalı Kadın] hatırlattı... Böyle hafifçe *La Dame aux Camelias*'yi çağırıyor," diyecektir Onaran. A.g.y., s. 141.

24. Lütfi Akad, a.g.y., s. 444; Âlim Şerif Onaran, a.g.y., s. 196, 44, 97.

25. Artun Yeres, a.g.y., s. 195. 26. Lütfi Akad, a.g.y., s. 43.

27. Artun Yeres, a.g.y., s. 187-8.

Nurdan Gürbilek, bu düşünsel düğümlenişi çözmenin yolunu özgünlüğü problematize etmekte bulmuştu: "Ya iç denen alan, daima dışsal bir travmadan oluşuyorsa? Hep orada olmuş doğal bir hazine değil, bir arızaysa iç dünya? Ortılığı sıtma gibi saran fikirler, istenmemiş konuklarsa iç? Tecrübe kaybının kendisiyse tecrübe?"²⁸ Özgünlüğü problematize etmenin romanın ve elbette sinemanın modern bünyesini tanımak dışında bir anlamı daha var bence. Özgünlük arzusu, toplumsal iktidarın ikinci yaşamıyla, kendimiz üzerine dönüş ve düşünmenin alanındaki hareketiyle, ulusal melankolimizin sınırlayıcı gücüyle de yakından ilişkili. Bu yüzden özgünlüğü problematize etmek, eleştirinin dilini, film biçimine, sinemayı sinema yapan kayıp fikrine açmanın yanında, kendi kimliğimizle, bu kimliğin dayattığı kayıplarla ilişki kurma biçimimizin, kayıp gramerimizin sınırlayıcı, ketleyici, tekrarcı dilini de sorgulamamıza imkân verebilir.

Özellikle 1965 sonrası, "biz" hayalinin, kapalı bir kimlik oluşturma imkânsızlığının çok daha yoğun hissedilmesiyle, modernlik ve kapitalizmin yıkıcı enerjisinin yaygınlaşmasıyla birlikte, Türk sinemasının da özerklik vaadine ve ahlaki dönüşlülüğe hapsolan huzursuz bir melankoli ile kayıpla bağlılığı ilerici bir şekilde koparan farklılığın trajik dili arasında bölündüğünü söylemek mümkündür. Ulusal özneye sürekli musallat olan kayıp ve bu kaybı kabul lenmeye zorlayan gerçeklik hükmü karşısında ulusun huzursuzluğunu katı bir kimlik savunusuyla gidermeye koyulan melankolik dönüşü tartışacağım burada. Doğu-Batı arasındaki bölünmenin, kaybın reddi ve inkârıyla kapatılma çabasının, sadece sinema yapmayı zorlaştıran değil, toplumun kendi içindeki bölünme ve çatışmaları perdeleyen bir iktidar mekanizması olarak da işlediğini göstermeye çalışacağım. Öncelikle Halit Refiğ'in "ulusal sinema kavgası"nın neyle ve kiminle kavga ettiğini, bu kavgadan türeyen sinemanın neden kaçınılmaz bir biçimde kendi kısıtlılığını sevmekten ibaret kaldığını ve engellenmişlik-hınç döngüsüne yol açtığını tartışacağım. Daha sonraları Ayşe Şasa, Sadık Yalsızuçanlar gibi yazarlar tarafından da dile getirilen ve sinema arzusunu sakatlayan bu milli-mahal-

li sinematografi arzusuna dair üç sorum var: Doğu'nun kaybının inkâr edilmesi, modernlik ve kapitalizmin bedelleriyle karşı karşıya kalmayı nasıl askıya alıp erteliyor? "Bedelsiz modernleşme arzusu,"²⁹ dinmeyen bir engellenmişlik-hınc döngüsüne, bitmeyen bir melankoliye bağımlılığı nasıl üretiyor? Her hayal kınklığında sığındığımız biz imgesinin ölümünden değil de ölümsüzlüğünden korkuyor, korktukça ona daha fazla sığıyor olabilir miyiz?

II.

1965 sonrasında, daha önce yaptığı filmleri Batılılaşmacı bulup eleştirerek Batı karşıtlığını, "Kendimize dönelim!" çağrısını şiddetli ve sert bir şekilde seslendiren Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası* adlı kitabında bu "kendiliğin" nerede bulunacağını, ulusal sinemanın dil ve üslubunun nasıl olması gerektiğini anlatmıştı. Sinematek Derneği ve eleştirmen çevresinin Türk sinemasına yönelik yokluk tespitinden öteye geçemeyen eleştirilerine karşı Halit Refiğ bu kitapta, bir yandan Türk sinemasının neden Batılı olmadığını, halk sineması olduğunu ispat etmeye çalışır, diğer yandan da Türk toplumunun Tanzimat'la birlikte yaşadığı "yabancılaşmaya" karşı ulusun "öz", "sahici" değerlerine dönen bir sinemanın savunuculuğunu

29. Semih Sökmen, Türkiye'nin yaşadığı gecikmiş modernlik deneyiminin ürettiği zihniyet ve ruh hallerini eleştirdiği yazısında "özgün model" arayışının aynı zamanda bir bedelsizlik arayışı olduğuna dikkat çekmişti: "Model bizden hep bir 'bedel' talep eder. Hiçbir zaman bedava değildir, hiçbir zaman bize verilen bir armağan değildir. İhsan Bilgin bir yazısında, konut ve kentsel yerleşim örneğinden hareketle, 'bedelsiz modernleşme' demişti. Modernleşmenin Türkiye'deki bu bedelsizliğini, hangi yana bakarsak bakalım görmek mümkündür: Gündelik hayattaki basit nesnelerden sanayi üretimine, enerji santrallerine, kültülden eğitim uygulamalarına, her alanda... Ama aynı zamanda sanki büyük işverenlerden işçilerine, solcusundan İslamcısına, liberalinden askerlerine, sonuçta herkesi içine alan, sınıfları, grupları enine kesen bir zihin durumu gibidir bu. Türkiye, 'bedeli' hiçbir zaman göze almadan modernleşmeye çalışmaktadır." Semih Sökmen, "Özgün Bir İç Savaş Modeli", *Defter*, sayı 43, 2001, s. 25-6.

yapar.³⁰ Refiğ'in bu metindeki öfkeli dili, sadece Batılılaşmacı aydınlarla değil, kendine yönelik öfkesinden de türemiş gibidir.

İçerik düzeyinde bakıldığında Halit Refiğ'in "ulusal sinema" döneminden önceki filmleriyle bu dönemdeki filmleri arasında bir zıtlık olduğu söylenebilir. Bu zıtlığı Refiğ, "Benim Türkiye'ye ve sinemamıza bakışım batılı gibi toplumcu bir açıdandı," sözleriyle dile getirir.³¹ Toplumcu bakışla kastedilen, toplumsal meseleleri gerçekçi bir dille anlatma arzusudur. Vaktiyle, başka ülke sinemalarında, mesela İtalyan yeni-gerçekçiliğinde ya da Amerikan gerçekçi sinemasında gördüğümüz türden bir toplumsal sinemayı savunmuş olduğunu söyler Refiğ.³² Buna karşın, Batı hayranlığına karşı çıkan "ulusal sinema" dönemindeki bakışı, Batı karşısında Doğu insanın maneviyatını yücelten, Batılılaşmanın/modernleşmenin gerilimlerinden muaf bir cemaat arzusunu seslendirecektir. Siyasi içerikleri itibarıyla, ilk döneminde "toplumsal gerçekçi" olarak adlandırılan filmleriyle (*Şehirdeki Yabancı*, *Gurbet Kuşları*, *Şafak Bekçileri*) ikinci dönemindeki "ulusal sinema" örnekleri arasında (*Bir Türke Gönnül Verdim*, *Fatma Bacı*) şüphesiz bir zıtlık vardır.³³ Ancak modern-

30. Halit Refiğ'in "ulusal sinema kavgası"nı harekete geçiren toplumsal dinamiklerden biri, 1965 sonrasında yönetmenlerle eleştirmenler (Sinematek Derneği çevresi) arasında gerçekleşen kopuştur. Refiğ bu kopuşu, kimi zaman "Türk düşünce ve sanatlarında bir yol ayrımına gelip dayanılması", kimi zamansa "cep-helerin artık açıktan açığa belli olması" olarak tarif etmiştir. A.g.y., s. 57-8. Sinematek çevresinin eleştirileri karşısında Metin Erksan, Lütfi Akad, Halit Refiğ birlikte hareket ederken, bu sürecin sonunda, Refiğ "Kendine dön" çağrısına döner.

31. A.g.y., s. 19. 32. A.g.y., s. 18.

33. Halit Refiğ, *Yön Hareketi* içinde yer aldığı ilk döneminde çektiği *Harem'de Dört Kadın* filmini daha sonra "ulusal sinema" örneği olarak sayar. Yapıldığı dönemde Nijat Özön tarafından çok beğenilen ve bir "çağ filmi" olarak adlandırılan filmin, Refiğ tarafından ulusal sinema anlayışına uygun bulunması kendinde gördüğü ideolojik tutarsızlığı giderme çabası gibidir; çünkü Sadık Paşa ve çevresini yozlaşmışlıklarıyla olumsuzlayarak, bu çevrenin karşısına Jön-Türk ideallerini yerleştiren film, geç Osmanlı karşıtı söylemi ve filmin sonunda verdiği gerici-ilericilik mesajıyla Kemalist milliyetçiliğin perspektifine sahiptir. Filmin senaryosunu yazan Kemal Tahir, daha sonra kendini ve filmi ağır bir biçimde eleştirir: "Senaryo çalışmalarımda en büyük yanlışlığa *Harem'de Dört Kadın*'da düştüğüme eminim... O zamanki görüşlerim, kötü Batılılaşmanın etkisiyle, Osmanlı'yı toptan inkâr etme alışkanlığımızı aşmadığı için yüzde yüz Osmanlı olan bu konuya, ben de, birer ulusal yüz karası-ulusal rezalet olan ve bugün hâlâ 'geri-

liği, modern deneyimin ürettiği gerilimleri ve Doğu-Batı bölünmesini sinemaya tercüme etme biçimindeki benzerlik de dikkate değerdir. İster kitlenin, taşranın yukarıdan aşağıya aydınlar, mühendisler ya da ordu tarafından modernleştirilmesini savunsun, isterse kitlenin, taşranın öz ve saf değerlerini Batı'nın maddiyatçılığına karşı koyarak yüceltsin, her durumda biçim, sınırlı ve kontrollü bir modernleşme arzusu inşa etmektedir. Biçim, bu arzuyu üreten bir hikâyedir.

Bu yüzden Halit Refiğ'in sinema serüvenindeki bu dönüşümü kişisel bir ideolojik tutarsızlık, "toplumsal gerçekçi" bir bakıştan "gerici" bir bakışa dönme gibi topyekûn bir siyasi fikir zıtlığı gibi okumak pek de mümkün değil bana kalırsa. Üstelik bu dönüşümü sadece Halit Refiğ'de değil, Türkiye'nin entelektüel dünyasında sıkça gördüğümüze göre bu düşünsel ve duygusal yörüngeyi anlamaya da ihtiyacımız var. Bir tür engellenmişlik-hınç döngüsü ortaya çıkaran bu düşünsel ve duygusal yörünge, gücünü hayal kırıklığından, ve belki de daha çok, ulusal imge arzusunun şiddetiyle bastırıldığı ölçüde aynı arzuyu üreten ulusal huzursuzluktan almaktadır.³⁴ Toplumsal iktidarın ayak izlerini buralarda görebileceğimizi düşünüyorum. İlk, bütün Batı karşıtı söylemine rağmen, gerek *Ulusal Sinema Kavgası*'nda gerekse daha sonraki yıllarda sarf ettiği öfkeli

ciliği taşıdığı' sanısıyla tekrar tekrar oynanan, Müsahip Zade'nin eserleri, sözelemi *Bir Kavuk Devrildi* maskaralığı açısından bakmışım. Antalya Film Festivali'nde bir jüri üyesinin 'Kemal Tahir haltetti!' diye bağırması, son derece haklıydı! Bu kadar açık bir yanılgıyı, bundan birkaç yıl önce görememek, gerçekleri görmenin, onlara salt şuurla değil, şuuraltımızla da hükmedebilmenin ne kadar zor olduğunu ve bugün varılan gerçekleri anlayamayanlara hoşgörüyle bakma ödevini bana tekrar tekrar hatırlatıyor." Aslı Daldal, *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Gerçekçilik*, İstanbul: Homer, 2005, s. 110.

34. Refiğ'in şu sözleri bu hayal kırıklığına iyi bir örnektir: "1960-65 yılları arasında Türk sineması ilk olarak batı dünyasına çıkmayı denemişti. 'Kırk Çanaklar'ın Berlin Film Festivaline gönderilmesini, 'Şehirdeki Yabancı'nın Moskova Film Festivaline iştiraki, 'Susuz Yaz'ın Altın Ayı'yı kazanması takib etmişti. Fakat Batı ile bu ilk temasların Türk sinemacılarına getirdiği (Altın Ayı kazanan Metin Erksan dahil) büyük bir hayal kırıklığı idi. Batı'da umduğumuzu bulamamış ve iki dünya arasındaki geniş uçurumu fark etmiştik. Ayrıca batıya yaklaşalım derken kendi halkımızdan da ne kadar uzaklara düştüğümüzü gözden kaçırmıyorduk." A.g.y., s. 50.

sözlerinde Refiğ'in, Batı'nın bakışına "tutkuyla bağlı" olduğunu görebiliriz mesela. *Ulusal Sinema Kavgası*'nda Tanzimat'la başlayan modernleşme çabasını, "medeniyet kervanına yeni katılmaya çablayan bazı ilkel kavimlerle aynı sırada her şeye sıfırdan başlamayı kabul etme çılgınlığı", "geri kalmışlık ve azgelişmişlik damgasına gönüllü olarak alınımızı uzatma" olarak tarif etmiş, "yabancılaşma" demek olan bu kopuşun bize ne kazandırdığını sormuştur: "Batının bütün değerlerini olduğu gibi kabul etmemize karşılık batı bizim hangi değerimizi kabullendi? Nâzım Hikmeti mi?"³⁵ Belirli bir sınırın bir türlü aşılammaması, bunun yarattığı hayal kırıklığı, kabul görmemekten türeyen yenilgi ve mağduriyet duygusu sonucunda, yönetmenin modele yönelik hayranlığı da hınca dönüşmüş gibidir. Refiğ, modern/milli olma hayalinin, Doğu-Batı arasında hayal edilen mutlu evliliğin imkânsızlığa dönüştüğü yerde, bu imkânsızlığın anlattığı kayıptan, özerklik, özgünlük ve kendilik kaybından geri çekilme yoluna gitmiştir. İlk dönemindeki sınırlı modernleşme arzusunun açmazlarıyla karşılaştığı yerde, modernlik ve kapitalizm deneyiminin üstünü çizen, şehrin ışıklarını kapatan bir güç, arzuların bulaşmadığı bir sığınak, kendini sınırlayan düşünsel yörüngeyi koşulsuzca sevebilmesini sağlayacak sahici bir dayanak arayışına girmiştir. Kuşkusuz bu, hayal edilen sinemayla yapılan sinema ara-

35. A.g.y., s. 68-9. Halit Refiğ, Nâzım Hikmet'in işçi sınıfının şairi olduğunu, ömrünün sonuna kadar Batılı bir sanatçı olarak kaldığını, Türk dilini en iyi kullanan şairlerden biri olmasına rağmen "halkını çeviri yabancı bir şairden daha fazla etkileyemediğini" söyleyecektir. A.g.y., s. 69. Kemal Tahir'in *Devlet Ana* romanını, "doğu medeniyetlerinin ortak kamu vicdanına dayanan bir bilgelik eseri" olarak değerlendirip Aziz Nesin ve Yaşar Kemal'i "yanlış akıl hocalarının ve batılı gibi yazma çabalarının etkileriyle gittikçe halktan uzaklaşır duruma düşmüş" oldukları için eleştiren Refiğ, edebiyat ve sinema eleştirisinde her dönemde karşımıza çıkan bir kalıbı seslendirir: Bizim için değil, başkası, öteki, Batı için, Batı'nın bakışıyla, bu bakışın rehberliğinde yazmak. Şöyle söyler Refiğ: "Bir Aziz Nesin'in Türkiye'de başarı ve ün kazanma yolunun Avrupa'dan geçtiğini açık açık söylemesi, bir Yaşar Kemal'in bütün gücünü dış münasebetlere bağlamaya çalışması, bu yazarların Türk halkına güvensizliklerini gösteren çok acı gerçeklerdir. Halktan gelmiş olsa ve halkın meseleleriyle ilgileniyor görünse bile, Türk yazarlarının büyük çoğunluğunun konularını ve yazı türlerini seçerken kendi halklarından çok yurt dışı değerleri göz önünde tutmaları, son yıllarda Türkiye'de edebiyat alanında görülen durgunluğun başlıca sebebi olmuştur." A.g.y., s. 81.

sındaki mesafeyi açtığı ölçüde öfke ve hınca sebep olacaktır. Batı'nın bakışına ve onayına duyulan koşulsuz hayranlık, onun büyüyen gölgesi altında koşulsuz inkâr olarak karşımıza çıkmıştır.

Bu anlamda Halit Refiğ'in "erken" dönemiyle "geç" dönemi arasındaki geçiş, sınırlı modernleşme arzusunun, biz imgesinin sınırlayıcı gücünden mustarip öznenin, biz imgesinin yetersizliğinden duyduğu ıstırapı gidermek üzere sınırları kendi kendine çizmesi, kendine karşı koyması, bu defa bu faillik hissiyle biz imgesine tutulması olarak da düşünülebilir. Dış güçlerin, iğreti arzuların, yabancı travmanın değmediği özerk ve sahici bir ulusal kimlik arayışının, tereddüt ve ikircikliliği hepten ortadan kaldırdığı katı bir "kendilik" savunusudur karşımızdaki. Refiğ'in *Şehirdeki Yabancı* (1962), *Gurbet Kuşları* (1964), *İstanbul'un Kızları* (1964) gibi ilk dönem filmle-ri şehir-taşra hattı ve geriliminden beslenir. Bu filmlere hâkim olan toplumsal fantazi, modernleşmenin yukarıdan aşağıya doğru gerçekleştiği, züppeliğin ve taşralılığın aşırılıklarını törpüleyen sınırlı bir modernleşme arzusu kurar; bu yönüyle de belirsizliklere ve melezliğe kapalı, şehir-taşra, aydın-halk, züppe-taşralı karşıtlığını kurarak bu karşıtlığı modern/millî terbiyeyle gidermeye koyulur. *Şehirdeki Yabancı*'da İngiltere'de okuyup memleketi Zonguldak'a, ma-den ocağında çalışmak üzere dönen mühendis Aydın'ın memleketindeki insanlarla yaşadığı çatışmayı, *Gurbet Kuşları*'nda İstanbul'a göç eden taşralı ailenin şehirde yaşadığı çözülme-yi, *İstanbul'un Kızları*'nda taşraya tatile giden züppe gençlerle taşralılar arasındaki gerilimi anlatır Refiğ. Bu anlamda, kapalı bir dünyanın onu bozan, on-da arzu uyandıran bir "yabancı"yla karşılaşması temel problemdir. Refiğ'in bu problemi anlatma biçimi, karşılaşmanın yol açacağı belirsizliklerin karşıtlıklar yoluyla giderilmesidir. Bu yönüyle sınırlı bir modernleşme arzusunun paradokslarını da açık eder bu filmler. *Şehirdeki Yabancı*'da aydınının bakışından taşranın ahlakçılığı eleştirilirken,³⁶ *Gurbet Kuşları*'nda taşranın şehirle karşılaşmasında orta-

36. Filmin Selami-Aydın karşıtlığında, Selami, hem sınıfsal hem de kültürel çatışma figürüdür. Geleneksel-kültürel otoriteyi temsil eden bu figür, filmin sonunda işçiler tarafından öldürülür. Refiğ, bu filmde, "kendi kişisel meseleleri ile toplumsal inanç ve mücadeleleri arasında bir denge kuramayan güçsüz aydın tipi-nin nasıl kendi memleketinde bir yabancı duruma düştüğünü, çıkarıcılar tarafın-

ya çıkan melezlik ve belirsizlik, modernliğin ayartan, baştan çıkarıcı, harekete geçiren akışkanlığı, ahlaki bir meseleye dönüştürülmüştür. Taşraya milli modernliğin taşıyıcısı olarak giden figür, yuvarıdan aşağıya, merkezden çevreye doğru hareketin sağladığı düzen ve kontrol içinde tutuculuk ve ahlakçılık karşıtı bir hareketliliğin ve açıklığın temsilcisiyken, hareket yön değiştirdiğinde, çevreden merkeze akış söz konusu olduğunda, bunun yol açtığı belirsizlik ve açıklık karşısında ulusal-cinsel endişe devreye girmiştir.

Halit Refiğ *Gurbet Kuşları*'nda İstanbul'a göçü ahlaki çöküntüyle eşitleyip, filmin sonunda da aileyi memleketleri Maraş'a geri döndürür. Gönünde beldeyi fethetme ateşi yanan ailenin, ortanca oğlu pavyonda çalışan bir kadına, büyük oğlu ise tamirci Panayot'un karısına kapılır — filmin kendisi de İstanbul'a ve İstanbullu Rumlara dair bu fetih hayaliyle milliyetçi şehvete kapılmıştır. Ailenin küçük kızı, kendisine ayna karşısında güzelliğini gösteren bir başka kadının rehberliğinde önce sinemaya gider, sonra kötü yola düşer ve en sonunda ölür. Kapılan, baştan çıkan oğullar için erkekliklerini tehdit eden şehir, kapılan kız içinse bir mezar olacaktır. Filmin sonunda şehirde aileden geriye kalan iki kişi vardır: ölen kız ve tıp okuyan küçük oğul. Ağabeyinin bir apartmanın çatısında sıkıştırdı-

dan kolaylıkla yokedilebilir hale geldiğini" göstermek istediğini söyler. A.g.y., s. 26. Senaryosunu Vedat Türkali'nin yazdığı filmin sonunun istediği gibi olmadığını ise şu sözlerle anlatır: "Böylece sevmediğim son on dakikası dışında, sağlam konulu, fakat bu konuyu derinliğine inemeden şematik bir biçimde anlatan, temasına göre dramatik yoğunluğu zayıf kalan bir film ortaya çıktı. Bütün bunlara rağmen mutlu bir son yerine filmi, halkıyla yabancılaşan, uğrunda mücadele ettiği işçiler tarafından linç edilen mühendisin ölümüyle bitirebilseydim 'Şehirdeki Yabancı' çok daha sağlam bir film olurdu." A.g.y., s. 26. Film, Refiğ'in istediği gibi, yani Aydın'ın işçiler tarafından linç edilmesiyle bitseydi ne değişecekti? Aslında Refiğ'in cümlelerinde sorunun cevabı var. Uğruna mücadele ettiği insanlar tarafından öldürülme fantazisi, mühendisin idealinin bir başına eksikliğini ele vermiyor mu? Refiğ'in filmde bulduğu yetersizlik, filmin çatışmayı çözme biçiminden çok kurma biçiminin ta kendisinde değil mi? Aydın'ın bölünmüşlüğü ya da işçilerle yaşadığı gerilim, dışsallaştırılıp ödipal ilişkiye aktarıldığı için ahlaki bir meseleye dönüşmüştür. Bu anlamda Refiğ'in istediği son, Aydın'ı ölümüyle kahrman yapar; halkı da kurtarılması, aydınlatılması gereken cahil kitle olarak bırakır. Türkali'nin sonu ise işçilerle Aydın arasında bir ortaklık tesis eder. Fakat her iki son da, kahramanının iç çatışmasının, kendine ait eksiklik duygusunun dışsallaştırılması nedeniyle filmdeki "ideal eksikliği" duygusunu gideremez.

ğı, korkuyla intihar eden genç kız ailenin erkeklerinin haysiyetini kurtarır. Oğulları baştan çıkaran, onlarda arzu uyandıran şehir, genç kız için bir mezara dönüştüğünde, aile, parçalanmanın eşiğinden, oğullar da erkekliklerini kaybetmenin sınırından dönmüş olurlar. Refiğ, şehrin ışıklarının uyardığı arzularla öznenin bölünmüşlüğü-nü anlatmayı değil, ulusal-cinsel endişenin şehrin ışıklarını söndürmesini tercih etmiş gibidir. Ayna bağımlısı olan, bir başka kadının rehberliğinde bir başkası olmayı arzulayarak en sonunda kötü yola düşen, ailenin genç kızıdır. Şehirde yaşanan deneyimi, modernleşmenin bedellerini genç kızın bedeniyle, kapılma, yoldan çıkma, kendini kaybetme ve kirlenme olarak cisimleştirme ve arzuyu onun bedenine yansıtma, şehrin ışıklarına, sinemaya, arzuya karşı eril haysiyet, gurur ve ahlakın korunduğu eril bir beden hayal edebilmeye imkân verir. Şehrin ışıklarına kapılan bu genç kızın ölümü, baştan çıkıp sürüklenen oğulları "kendilerine" getirirken, ailenin şehirli, üst-sınıf bir kıza âşık olan, modern *ama* milli bedeni, tıp fakültesinde okuyan en küçük oğul da şehirde kalır. Şehre gömülüp geride bırakılan genç kızın bedeni, eril özneliğin reddettiği özdeşleşmenin, inkâr ettiği kaybın bir semptomu gibidir. Eril kimliğin bu dışlama noktası, ailenin birliğini sağlar; toplumsal çürüme ve bozulmayı cisimleştiren ölü genç kız, modernliğin bedelleriyle yüzleşmenin, eril kimliğin eksikliğini anlatabilmenin önüne geçer.

Aynı "ahlak temizliği merdiveni", *İstanbul'un Kızları*'nda da yer alır. Züppe gençlerle, hem ahlakçı hem dikizci taşralıları karşı karşıya getiren film, bu zıtlığın ortasına ne züppe ne de taşralı olan genç kadın ve erkek kahramanını yerleştirirken, gençlerin "kontrolsüz" eğlencelerini de bir cinayetle bitirir. İlginç olan bu "suç" sahnesinin başkahramanlarının kimler olduğudur. Sınırlı modernleşme arzusunun, modern/milli terbiyeyle yukarıdan aşağıya modernleşme fantazisinin iki "kötü çocuğu", bu fantaziye tutarlılığa kavuşacaktır: Öldürülen genç kadın, yoz eğlencenin, yoldan çıkmanın, aşırılığın bedeni, "meşum" kadındır; öldüren ise bu kadın üzerinde kontrol ve denetim kuramayan, genç kadının aldattığı zengin ve iktidarsız nişanlısıdır.

Bu anlamda Refiğ, "erken" döneminde, kapalı dünyanın üzerine düşen uzak ışıkları, bu dünyanın ortasında gedik açan "yabancı"nın

bakışını (şehir, kadın, aydın, modern nesneler) züppeliğin ve taşralılığın aşırılıklarını törpüleyen bir "eşik bekçisi" perspektifinden anlatır. Merkezden çevreye doğru hareketle çevreden merkeze doğru hareketin anlatımındaki farklılık da bu perspektifin bir sonucu olmalıdır. Belirli bir mekânda, coğrafyada ya da bir bedende sınırlı tutulduğu sürece taşra, ahlakçılığı, ataerkilliği, taassubuyla eleştirilip modern/milli terbiyeye çağrılırken, bu kontrol ve denetimin kaybolduğu, taşranın üzerine düşen ışığın şehre akıp karışan bir arzuya dönüştüğü anda ise ahlakçılığın iktidarı devreye girmektedir. Refiğ'in perspektifi taşrayı uzağa, kendi dışına atıp, kendi çizdiği sınırlar içinde modernleştirme çabasını sahneliyor gibidir. Sınırlı modernleşme hayalinin, "kaba", "bayağı", "ahlakçı", "eril" taşrayı modernleşmeci güçlerle ehlileştirip "normalleştirme" çabası, bu modernlik deneyiminin kendi sınırlarını aşması ve şehrin ışıklarına doğru hareket etmesinden duyulan korkuyu da içinde taşımaktadır. Modernliğin harekete geçirdiği arzuların belirsizliği, "kapılma", "kötü yola düşme", "başkası olma arzusu" olarak genç kızın bedenine hapsedilir. Şehrin dışına atılmayan, içine alınan ve her anlamda kabul gören ise doktor adayı erkektir. Modernliğin bedelleri ve dayattığı kayıplar, genç kızın bedenine yansıtılarak dışsallaştırılmış, taşra kendi sınırlarına geri gönderilmiş, eğitilen modern/milli beden ise şehrin eşliğinden içeri davet edilerek kabul görmüştür.

Refiğ'in sınırlı modernleşme hayalinin, yukarıdan aşağıya seçkin bir modernleşme yanlısı oluşunun *Yön* hareketiyle organik bağı düşünülerek siyasi-sosyolojik bir çözümlemesi yapılabilir elbette.³⁷ Bu, Refiğ'in "erken" dönemiyle "geç" dönemi arasında, siyasi

37. Bkz. Aslı Daldal, *a.g.y.*, s. 103-10. Refiğ'in şehir-taşra hattına dair bu seçkin bakışı ve sınırlı modernleşme yanlılığı *Gurbet Kuşları* üzerine söylediklerinde belirgindir: "Aşiret yaşayışından site medeniyetine geçmemiş toplumlarda, üretim ekonomisi yerine talan düzeni hâkimdir. Bu çeşit topluluklarda sık sık rastlanan iç ve dış göçler, üretim münasebetlerinden değil, talan gayelerinden doğar... *Gurbet Kuşları* küçük bir taşra kasabasından İstanbul'a göç eden, kendilerinden hiçbir değer katmadan, sadece taşını toprağını altın saydıkları şehrin nimetlerinden istifade etmeye çalışan bir ailenin hikâyesini anlatırken toplumumuzun bu ana meseleleri üzerinde durmaktadır... O ailenin de kurallara uymasını beceren, kurallara yatkınlığı olan, tıp okuyan ferdi o toplumun kremasına kabul edilme şansını yakalıyor." Aslı Daldal, *a.g.y.*, s. 108.

içerik düzeyinde tezahür eden ayrımı görmemize de imkân verir. Ancak diğer yandan bu çözümleme, sınırlı modernleşme hayalinin sinema yapmayı nasıl sınırladığı ve bu sınırın aşılammamasının "ulusal sinema kavgası"na yol açan psişik dinamikleri nasıl yarattığı sorularını cevaplama da yetersiz kalacaktır.

İlk filmi *Yasak Aşk*'ta Visconti, Freud ve sürrealizm etkilerinin birbirine karıştığını anlatan,³⁸ Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah*'ını okuduktan sonra romanın etkisiyle sokaklara fırlayıp ağlayan,³⁹ Batılı bir eğitim almış Refiğ, üzerindeki Batı etkisini neden topyekûn inkâr etmeye ve silmeye çalışmıştır? Kapalı bir dünyanın "yabancı"nın bakışıyla karşılaşmasından türeyen gerilim üzerine kurulu "erken" dönem filmlerinin aksine "geç" dönem filmlerinde bu gerilim hepten kaybolup yerini bütün enerjisini "yabancı" arzuyu bastırmak, yok etmek, Türkleştirmekten alan dışarıya kapalı bir dünya hayaline niçin bırakmıştır? Bu dönüşümün sebeplerini iki düzeyde açıklamak mümkün belki de. İlk, modernlik ve kapitalizmin deneyiminin yaygınlaşması, şehrin ışıklarında bir yer bulma arzusunun hareketlenmesine, sınırlı modernleşme hayalinin dayanaklarının zayıflamasına, aşağıdan, periferiden, şehrin yoksul mahallerinden gelen seslerin duyulmasına ve yükselmesine sebep olmuştur. Dolayısıyla "yabancı" arzularla "yerli" ruh arasındaki denge ve bütünlük anlatısı da sarsılmıştır. İkinci olarak, sinema içinden düşündüğümüzde, sınırlı modernleşme hayali, kökensel taşralılığı ve züppeliği uzağa ittiği ve perdelediği ölçüde sinemayı da sınırlar. Taşrayı şehrin eşliğinde tutan bu hayal, yönetmenin kendisini de dünyanın, göz kamaştıran modern sahnenin taşrasında, eşliğinde tutmaz mı? Bir yandan kendini toplumun ilerisinde ve üstünde gören, diğer yandan güçsüzleştirici ve boğucu taşradan kurtulmak, evrenselliğe ulaşmak isteyen yönetmen, Batı karşısındaki gecikmişliğiyle, içine giremediği ve ışıkları gözünü kamaştıran modern sinemanın ona kendi taşralılığını hatırlatan bakışıyla karşılaştığında hayal kırıklığı yaşar. Ama işte sinema tam da bu hayal kırıklığında başlayacakken, Refiğ,

38. Halit Refiğ, *a.g.y.*, s. 23.

39. Selim İleri, "Genel Görünümüyle Türk Sineması Melodramatik Bir Romandır", *Milliyet Sanat*, sayı 77, 1983, s. 4.

"ulusal sinema kavgası"nda, bu hayal kırıklığını gidermenin peşine düşmüş gibidir. Özgünlük, özerklik, sahicilik ısrarıyla bu açmazı aşmaya çalışan Refiğ, bu ısrarın bu açmazdan türediğini, bu açmazın bir parçası olduğunu da kendi sözleriyle ele vermemiş midir? Ulusal imge arayışının nedenlerini açıkladığı şu satırları mesela: "Türkiye'de hiçbir dış müdahale, ya da devlet desteği olmadan halkın kendi bünyesinden doğan sinema 1960-65 devresinde bir aydınlar sineması olmak gayretinde ve dış dünyaya açılma çabasında kesin bir başarısızlığa uğramıştır. Bu başarısızlık Türk sinemacılarının kişisel yeteneksizliklerinden çok Türkiye'nin tarihi şartlarının bir eseridir. Dış dünyadan ve aydınlarından umudunu kesen sinemamızın kaynağına, halka dönmesi kaçınılmazdır."⁴⁰

Refiğ'in "geç" dönemi, modernliğin bedelleriyle yüzleşmekten, ulusal kimliği ortaya çıkaran kaybın izini kabullenmekten geri duran, özerklik vaadine hapsolmuş bir dile sahip. Gecikmişliğin yol açtığı hayal kırıklığını, sinemanın bünyevi züppeliğine/taşralılığına tercüme edemediği için de bu dil yönetmeni tekrar tekrar hınç, öfke ve anlaşılamamışlık duygusuna götürür. Refiğ sınırlı modernleşme hayalinin, modernlik deneyimine çizdiği sınırlarla hesaplaşmak yerine —belki de bu sınırların kendi arzularını sakat bırakışıyla ve sinema arzusunu doğuran içkin bölünmüşlikle— modernlik deneyiminin kendi üzerindeki izini silmeye koyulur. Üstesinden gelebileceklerimizin sınırını çizen melankoli, yönetmeni de kendi taşralı sınırlarını sevmeye, kendini dış dünyaya kapatmaya zorlayarak, bozulmuş, melezeleşmiş olanı saflaştırmaya, yabancının bakışını Türkleştirmeye, şehrin ışıklarına doğru durdurulamaz hareketi tersine çevirmeye çalışan bir dile hapsetmiş gibidir. Yönetmenin kendi taşralı kalmışlığının modern ışıklarla ortaya çıktığını, sinema arzusunun da, eksiklik ve yetersizlik duygusunun da bu ışıkların benliğinde açtığı giderilemez gedikten türediğini kendilik iddiasıyla inkâr eden bu dil, sinema arzusunun da hapishanesi olmalı. Yönetmen ışıkları kapatır, perdeleri çeker, kara güneşin gölgesi altında hayatın akışının durduğu, bu akışın ürettiği bütün kirli, kötücül, karanlık duyguların kaybolduğu, iç dünyaya yapışmış, burada ta-

sarlanmış bir masumiyet imgesine, biz hayaline tutulup kalır.

Halkın bozulmamışlığına övgü, geçmişin mirasını, kültürel hazinesini, kayıp Doğu'yu sinemaya rehber kılma çabası, kolektif bütünlük ve cemaat arzusu, mevcut toplumsal yarılmaları perdeleyen iktidarın sesine dönüşmüştür artık. Toplum tahayyülü açısından düşünüldüğünde Refiğ'in "ulusal sinema kavgası", sınırlı modernleşme çabasının sarsılması, modernlik ve kapitalizm deneyiminin yaygınlaşmasıyla birlikte toplumsal düzeyde ve "ruhlarda" yaşanan dönüşümün bu sınırları zorlaması karşısında, bütün enerjisini Batı'ya yönelik milliyetçi hınçtan alan içe kapanmış bir toplumsallık talebi gibi görünür. Bu yönüyle de, bir ideal örgütlemenin aksine, bir hareketsizlik, toplumsal alanda ve ruhlarda hareketliliğe imkân veren açıklığı kapatma çabasıdır. Modernliğin treninde olmasına rağmen modernliğin bulaşmadığı bir saflık, bozulmamışlık, etkilenmemişlik hali arama çabası, yabancı etkilerden muaf bir Türklüğe, hayal edilene, Doğu'ya geri dönme dileği, ne yazık ki, mevcut halini korumaktan ibaret kalacaktır. Bunun anlamı ise, toplumsal alanda ortaya çıkan yarılmaların, başka toplumsal rüyalar için açılan boşluğun, "yabancılaşma korkusuyla", "Türklüğü kaybetme korkusuyla" doldurulmasıdır.

Yabancı etkiye karşı geleneği, "kendini" koruma çabası, "özerklik" yalanını sadece kaybetme korkusuyla var edebilecektir. Bu nedenle bize, milli Şey'in çalınması tehdidine kilitlenmiş bir dille seslenecek, ötekinden, başkalarından, başka dünyalardan, bizatihi dilin kendisinden kaçırdığı biz imgesinin sınırlarını daraltacaktır; paradoksal biçimde, iç yoksunluğunu gizleme çabası, geri dönüp ruhu boğar ve ulusal-ben'i yoksullaştırır. Bırakılmış toplumsal dünya, kaybedilmiş Doğu, ulusal-benliği hayata başlatan psişik süreç tarafından çoktan "kirletilmiştir." Bu anlamda (ulusal-)melankoliyle, mesela Abdülhak Şinasi Hisar'ın ya da *Ah Güzel İstanbul*'un diliyle Refiğ'inki arasında da bir ayrıma gitmek gerekir. İlkinde, ulusal-ben'i hayata başlatan kaybın içe çekildiği, kabul edilirken reddedildiği, kısaca ulusal-ben'in "başlangıcının" mecazi sahneleri ve mekânsallaşmış manzaralarıyla psişenin temsil imkânı bulduğu bir dil üretilir. Oysa Refiğ'in dili, bu melankolinin sınırını aşamamanın yol açtığı huzursuzlukla, kayıp üzerine konuşmayı da men etmiştir san-

ki. Burada kayıp ideale, geleneğin metafizik merkezine yönelik hü-
zün ve öfke (*Ah Güzel İstanbul'u* hatırlayalım) adeta engellenmiş,
"imkânsız" olmuştur. Diğer bir deyişle, nesne kaybı bilinçten geri
çekilmiştir. Judith Butler'ın ifadesiyle, sadece nesne değil kaybın
kendisi kayıptır ve melankolik bize şunu söylemektedir: "Ben hiç-
bir şey kaybetmedim!" Bu şiddetli ret, hali hazırda geçmiş olan za-
manı kaybetmiş olduğunu inkâr etmeye hizmet eden saldırganlığı,
vicdanın içsel şiddetini, psişenin ahlakçılığını kışkırtmaktadır.⁴¹

Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*'nda "devletin yıkılmaktan
toplumun dağılmaktan kurtarılmasının şiddetle tartışıldığı" bir dö-
nemde kitabının, "sinemanın bu uğraştaki yerini ve karşılaştığı en-
gelleri anlama" çabası olduğunu söylemişti.⁴² Kitap, kapalı Türk
ekonomisini, Türk sanatını, Türk düşüncesini, Batı karşısında, ya-
bancı etki karşısında savunmanın, geri dönülmesi gereken "kendili-
ğin" zenginliklerini bulup çıkarmanın yollarını arar. Başarısız Batı-
lılaşma çabaları, yabancı türkülerin söylenmesi bir yana bırakılma-
lı, kurtuluş "bozulmamış" halka dönüşte aranmalıdır.⁴³ Türk düşün-
cesi ve sanatının yeniden doğuşunun kaynaklarını kendi tarihinde
ve halkında araması, iki yüz yıllık ihmalin köstekleyici etkilerini gi-
derecek bir bilinci uyandıracak, bu bilinç ise sarsılan devlet-halk öz-
deşliğinin yeniden oluşturulmasını sağlayacaktır.⁴⁴ Hem kendi "top-
lumsal gerçekçi" dönemini, hem de Batılılaşmacı aydınları eleştiren
Refiğ, Osmanlı toplumuyla Batı toplumlarının "özel" farkın-
dan, modernlik deneyimiyle oluşan toplumsal dünyayı askıya ala-
rak, Batı medeniyetine uymayan bir "Türk bünyesi" çıkarır. Sosya-
lizm, sendikalar, Türk sinema endüstrisi içindeki sendika ve sol
düşmanlığı metinde yer bulur bulmasına ama başka bir hayat özele-

41. Judith Butler, *a.g.y.*, s. 171. 42. *A.g.y.*, s. 12.

43. Şöyle söyler Refiğ: "Kıbrıs buhranı sırasında tazelenme istidatları göste-
ren Kürt, Ermeni, Ayasofya meseleleri Osmanlı'nın çözümlüşünün hâlâ önüne ge-
çilemediğini ortaya koymaktadır. Bu dağılmanın önüne geçmenin, geride kalan
tek yolu, yabancı türküler söylemeyi bırakıp kurtuluş çaresini kendi halkımızda
aramaktır. Batıcılık, yani sömürgeliğe teşne olmak kanseri aydınlardan halka da
bütün bütün bulaştığı zaman, bu çöküntü artık önüne geçilmez bir hal alacaktır.
Bu mikroba karşı 200 yıldır belli bir direnç gösteren halk çoğunluğundaki daya-
nıklılığın ne kadar süreceği bilinmez." Halit Refiğ, *a.g.y.*, s. 40.

44. *A.g.y.*, s. 40-1, 12.

mini dile getiren bu ışıklar, "Türk bünyesi"nin her dile gelişinde, Türk sinemasının kapalı ekonomisi nedeniyle halk sineması oluşu yargısıyla hızla sönecektir. İç çatışmayı çözmenin yolu "Türk bünyesi"nde keşfedilmiştir.

Refiğ'in metni, Batı karşısında yaşanan hayal kırıklıkları ve küçümsenmelerle doludur.⁴⁵ Bu hayal kırıklığı duygusu katı bir kimlik savunusuna, aynılığın dilini üreten bir kendilik duygusuna dönüşmüş gibidir. "Türk toplumunu ikiye bölen batılılaşma zinciri"nden, "başla gövde arasında korkunç denebilecek bir kopuş, bir yabancılaşıma"dan söz eder Refiğ. Bizi tutsak eden imgeyle bağımızı koparamamanın yarattığı hayal kırıklığı, büyümlü bir biçimde bizi yine aynı imgeye tutsak etmektedir. Biz imgesinin yol açtığı huzursuzlukla yola çıkıp biz imgesinde bulduğumuz bütünlük ve mutlulukla yine aynı imge tarafından esir alınırız. Bölünme ve yabancılaşmaya karşı özerkliğin peşinden giderken toplumsal iktidarın sesiyle kucaklaşırız. Batı'nın ekonomik ve toplumsal düzenine, hümanizmasına, sınıf bölünmesine, sosyal demokrasisine karşı kendi toplumumuzun yapısına dönelim, diyecektir Refiğ.⁴⁶ Çıkmaz da buradadır. Sahici kendiliğe ulaşmanın önündeki engeller gibi duran bö-

45. Mesela, "Türk sanatları ve Batı" başlıklı yazı. Bu yazıdaki şu satırlara bakalım: "Batı sanat tarihçilerine göre Türk sanatı diye bir şey yoktur... Dilimizi bilmedikleri için edebiyatımızı anlamadıklarını, saraylarda gizli kalmış resimlerimizi görmediklerini, notalarını temin edemediklerini, musikimizi dinleyemediklerini düşünsek bile, her fırsatta Ayasofya'ya methiyeler yağdıran batılı sanat tarihçilerinin onun biraz ötesindeki Süleymaniye'yi görmezlikten gelmelerine yahut göğe yükselen dört minaresine, koskoca külliyesine, tamamen değişik iç mimarisi-ne rağmen onu Ayasofya'nın ikinci sınıf bir taklidi saymalarına ne buyrulur?... Öyleyse batılı sanat tarihçilerinin bu genellemesine bakarak biz de onlarla birlikte Türk sanatı diye bir şey olmadığı yargısına mı varacağız? Baki'yi Shakespeare, Dede Efendi'yi Bach, minyatürleri rönesans resimleriyle karşılaştırıp aşağılık duygusuna kapılmamız mı gerekecek?" A.g.y., s. 63-5.

46. A.g.y., s. 68-9. Özellikle Kemal Tahir, yanı sıra Sencer Divitçioğlu (Asya Tipi Üretim Tarzı tartışması) Refiğ'in temel aldığı kaynaklardır. "Batı" ve Osmanlı-Türk toplumu arasındaki fark nedeniyle Refiğ, Batı'dan alma fikirlerin bizim toplumumuzda yerinin bulunmayacağını, bunların bir fantazi gibi sırtacağını söyler: "Türk halkının kendi bünyesinin gereklerinden doğmayan batı özentisi içindeki bir medeniyet anlayışıyla kendisine yakıştırılmaya çalışılan devrimlere karşı koymasının sebebi budur", bu nedenle, Türk aydınları da "düşünce ve sanatta batının sömürge jandarmaları" haline gelmiştir. A.g.y., s. 75.

lünme ve yabancılaşma, kendilik denen şeyin içinde çoktan iş başındadır. Dolayısıyla "kendine dönüş", zorunlu olarak, engellenmişlik-hınç döngüsünü üreten tabiyete geri dönüştür.

Bu "dönüşlülüğü" takip edebilmenin ilk yolu, Osmanlı-Türk toplumu, Doğu medeniyeti ya da "kendimiz" olarak sahip çıkılan değerlerin karşısına konulan ve men edilenlerin neler olduğuna bakmak olabilir. Kuşkusuz men edilen esas şey, Batı hayranlığıdır. Batı'yı kendi dışına atma çabası, bağımlılığının, kendi olamamanın kaynağına Batı'nın yerleştirilmesi, toplumun/ulusun kendine içkin bloka-jlarını dışsallaştırmanın bir yolu gibi işlemektedir. Sınıf çatışmasının ("Türkiye'de gerçek toplumsal savaş sınıflar arası çatışmadan çok, doğu-batı çatışmasına dayanır"), devlet-toplum çatışmasının ("hal-kımızın geleneksel devlet kurucu ve yaşatıcı gücü"), roman yazarının gecikmişlik endişesinin ("Türkiye'de roman yazarlığı Batılılaşma çabalarının bir ürünüdür ama Kemal Tahir'in *Devlet Ana* romanı doğu medeniyetlerinin ortak kamu vicdanına dayanan bir bilgelik eseridir"), birey-cemaat çatışmasının ("Batı'nın ferdiyetçiliğine karşı Türk sanatları toplumun içinden temsilci tiplerin tasvirini ve kamusal bilinci içerir"), yabancı bir nesneye, sinemaya sevdalı yönetmenin iç çatışmasının ("Kökleri kapalı köy ekonomisine dayanan Türk halk sanatlarıyla gene kökü kapalı bir ekonomiye dayanan Türk sineması arasındaki deyiş ve duyuş benzerlikleri vardır"), nihayet Batılılaşmanın, modernleşmenin yol açtığı temel çatışmanın ("yabancı menfaatler ve dış etkilerle yapılan Batılılaşma hareketleri ve Batılılaşma fiyaskosu") kaynağında Batı'nın ta kendisi vardır.⁴⁷

Metin ilerledikçe Refiğ de kendini, ulusal imgeyi ve sinemayı Batı'dan temizlemeye çalışarak Türklüğün sınırları içine çekilir. "Devletin yıkılışını, toplumun dağılışını çabuklaştıran hareketlerin" karşısına Türk düşünce ve sanatlarındaki güçlü devlet fikrini yerleştirir örneğin.⁴⁸ Sonuçta geline yer, modern toplumun içkin antagonizmasını (organikçilik-bireycilik) Doğu-Batı karşıtlığı yoluyla gidermek olacaktır. İnsanı kendi kaderiyle baş başa bırakan Batı'nın bireyciliğinin panzehiri, "doğunun bireyi topluluk içinde eriten sistemi, mutluluğa insanın nefsine hâkim olarak ulaşabilece-

ği düşüncesi, ekonomik bakımdan batı dünyasından ne kadar yok-sul olurlarsa olsunlar, doğu insanının batılıya karşı manevi sağlam-lıkları" oluverir.⁴⁹ Bugünden bakıldığında bu dil, Refiğ'in içinde ya-şadığı toplumsallıkta yaşanan değişimle, "Batı hayranlığı" ile "Batı düşmanlığı" arasında üçüncü bir sesi ortaya çıkaran bir boşluk ala-nının açılmasıyla, kendini doğuran ve kuran iktidara karşı dönüşün ürettiği öznellikli ilişkili olarak da düşünülebilir. Refiğ'in, bu top-lumsal dönüşüm karşısındaki özne konumu, iktidara tabiyetle ta-mamlanan bir "dönüşlülük" içermiş gibidir.⁵⁰

Aslında metnin son iki yazısı da, çatışmanın Batı'ya karşı değil, Batı olarak dışsallaştırılmaya çalışılan bir iç çatışma olduğunu açık edecektir. Yılmaz Güney'in *Umu*'unu Vittoria De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları*'yla karşılaştıran Refiğ, kahramanının çaresizliğini ve ka-deriyle baş başa kalışını gösteren De Sica'nın "kendi toplumunun yapısını ve insan tipini çok doğru bir biçimde" anlattığını, oysa bu filmdekine benzer biçimde arabacıyı kendi kaderiyle yapayalnız bı-

49. H. Refiğ, *a.g.y.*, s. 149.

50. Refiğ, *Fatma Bacı*'da (1972) bir kez daha şehre göçü anlatır. Kocasını kan davası nedeniyle öldürülen Fatma, iki kızı ve oğluyla birlikte şehre göç eder ve bir apartman dairesinde kapıcılık yapmaya başlar. Başka hayatlardan büyülenen ve kendi yoksunluğundan utanan, başka bir hayatı arzulayıp bu hayata kapılan genç kızlardır; erkek çocuk ise babasının intikamını almanın peşindedir. Temel fantazi, "aşırı-cinselleştirilmiş aşırı-Batılılaşma sahnesi" yine karşımızdadır. Par-ti sahnesinde Ayşe ve Suat arasında geçen diyalogu aktarmakta yarar var:

Suat: ... Senin gibi aydın, Batı kültürü almış, Batı'nın çağdaş sentezine varmış bir sanatçı?

Ayşe: İğrenç bir çiftlik mi Batı?

Bir başka erkek: Ne oluyor buna ya! Kafası dumanlı galiba.

Suat: Değil, örümcekli. Batı'nın giyimini almış, geceden beri nefis konyağı-nı içiyor, müziğine hayran, Batı'nın sanatını okuyor, çiziyor, sonra bir mahalle kı-zı gibi namus bekçiliği yapıyor.

Ayşe: Batı bunlar değil!

Diğerleri: Sen öğret biraz!

Ayşe: Allahım nasıl da inanmışım.

Suat: Sana hiç yalan söylemedim, dün ne isem yarın da öyle olacağım. Asıl sen yalancısın.

Ayşe: Ben mi?

Suat: Evet, pis bir böcekten başka bir şey değilsin. Zeminlerde, mahzenlerde, kapıcı katlarında yaşayabilirsin ancak! Kapıcının kızı! Bizim vardığımız noktaya

rakan Güney'in, "kökleri Hristiyan teolojisine dayanan" bu düşünceye başvurması sebebiyle gerçekçi olamayacağını ifade eder.⁵¹ Modernlik ve kapitalizmin bedellerini, "Hristiyan-Batı"ya yansıtan Refiğ, bu bedellerden geri çekilmenin yolunu ise "Türk bünyesi"ne sığınmakta bulmuştur: "Türk toplumunun yapısal gerçekleri ile hiçbir ilgisi olmayıp, batılı toplum yapısı ve insan davranışlarının geliştiği güzel hikâye içine uydurulmaya çabalanması yüzünden filmin gerçekçilik anlayışı sadece tabii mekânlarda çekilmiş olmasından meydana gelen bir dış görünüş gerçekçiliğinden ibaret kalmaktadır... Ama bir Türk rejisörü Türk-İslam toplumundan küçük bir kesit vermeye çabaladığında, bunu Hristiyan değerleri ve inançları ile yorumlamaya çalışırsa herhalde gerçekçi bir film yaptığı iddia edilemez."⁵²

Son yazıda, kamusal suçlamanın, Türklüğün, toplumsal iktidarın gür sesini iştirir. Türkiye'de sol ve Marksizmi, "aşırı-Batıcı" olmakla eleştiren Refiğ'e göre, "Bizim, Türk toplumunun yapısı, Türk insanının özellikleriyle ilgisiz, tatlı su Marxistlerimizin solculuğu", sayıları hayli artan "büyük şehir salon Marxistleri", Batıcılığın aşırı biçiminden başka bir şey değildir. Zaten Marx da "dış yüzündeki evrensel nitelikleri ne olursa olsun", her şeyden önce Avrupalı bir aydındır; araştırma ve çalışmaları da Avrupa'nın iyiliği ve mutluluğu içindir. Zaten, "Türk toplumunda sınıfsal dayanakları bulunmayan sağcılık ve solculuk hareketleri, bütünüyle batıdaki sağcılık ve solculuk hareketlerinin dümen suyudur." Zaten, bu ayrım, kendi temel

asla ulaşamayacaksın sen! Boşuna debelenme! Bu yalancı, ailesinden utanan inkârcı bir maskara. O gün hizmet eden annesini tanımazlıktan geldi. Şimdi de ahlak satıyor bize.

Ayşe: Batınız buysa Batınız batsın!

Yücel Çakmaklı'nın çektiği *Birleşen Yollar* (1970), *Zehra* (1972) gibi filmlerde de sahnelenen aynı tabiyet modelidir. Batılılaşmış, şehirli kızı kendine âşık ederek haysiyetini yeniden ele geçiren "milli" erkeğin hikâyesi, horgörülen alaturkayı, yenik düşmüş geleneği yeniden canlandırma çabası, bir "canlandırma" olmaya mahkûmdur. Mevlana resmî-nargile-ayran-ney yerleştirilmiş bir dekor ya da bir "taşra tatili" manzarasından ibaret kalan bu filmler, içinde yaşanan toplumsal dünyanın antagonizmalarını "milli miras"la bulandırmanın ötesine geçememişlerdir.

51. H. Refiğ, *a.g.y.*, s. 154.

52. *A.g.y.*, s. 152-5.

meseleleriyle ilgili olmadığı için halka bir şey ifade etmez ve zaten "halkın gayet amiyane bir biçimde yaptığı müslüman-gâvur ayırımı, doğu-batı tezadını en kestirme yoldan göstermektedir." "Hayalperest", "maceraperest" bulduğu solcular için Refiğ, "Lenin, Mao, Gu- evera, Marcuse ile dumanlanan kafalar sisin içinde beliren kayaları görmez hale geldi," diyecektir.⁵³ Sonuç: modern siyasetin reddi.

Tuhaf bir şekilde, "Kendine dön!" çağrısı psikik bir yargı sesi olarak işlemekte ve toplumsal iktidara tabiyeti, kendini madun eden koşulları arzulamanın duygusal yörüngesini üretmektedir. Kendi ma- duniyetine böylesine bir tutkuyla bağlanmak nasıl mümkün oluyor?

III.

Tam bu noktada, Judith Butler'ın sorusunu ödünç alabiliriz: Kendi varlığımızı sürdürebilmek için, bizi yok etmekle tehdit eden iktidar biçimini, —iktidarın getirdiği düzenlemeyi, yasaklamayı, baskı al- tına almayı— kucaklamamız ne anlama gelir?⁵⁴ Kendimizi oluşturan iktidara bağımlı olmadan özne olmak imkânsızdır; ama bu bağ- lılığın aynı zamanda inkâr ederiz. Bu inkâr, görmek istemediğimiz,

53. A.g.y., s. 158-61. Burada Nurdan Gürbilek'in işaret ettiği gibi, "Züppeye; başkasının arzusunu taklit eden bu köksüz ve özentî yaratığa, aşınılı ve fazlalığı temsil eden bu ucubeye, bu gösterişçi mürife yönelik alayın" politik söylemde kendine sürekli yer açtığı da hatırlanmalı. "Tatlı su frenki", "salon sosyalisti" adlandırmalarıyla da işleyen bu "züppe düşmanlığına" politik söylemde açılan yer, zorunlu olarak engellenmiş-hinç döngüsünden beslenmekte, bu nedenle de hangi içerik zincirini içine alırsa alsın, milliyetçi bir hinç biçimine bürünmektedir. Bu yönüyle Refiğ'in "ulusal sinema kavgası", "kendi özerkliğini ya da sahici- liğini sorgulama, kendi sözlerinin nasıl bir savunma refleksi olduğu üzerinde dü- şünme gereği hissetmeyen, kendini ortaya çıkaran koşullar üzerinde düşünmek- ten hepten vazgeçmiş bir özerklik ve sahicilik beklentisinin nasıl zorunlu olarak milliyetçiliğe ve solcu düşmanlığına vardığını göster[ir]... Burada artık Mark- sizm, Türk aydınlarında bir 'iç' hesaplaşmaya yol açmış, aydınların kendilerini eleştirel bir mesafeden görmelerini sağlayabilecek bir düşünsel imkândan çok, Türk'ün Türk'e yabancılaşmasını yol açan bir yabancı travmanın, bir 'dış' kontro- lün adı olmuştur çoktan." Nurdan Gürbilek, *a.g.y.*, s. 106.

54. Judith Butler, *a.g.y.*, s. 17.

görmeyi reddettiğimiz ilksel senaryoları tekrar tekrar harekete geçirdiği ölçüde, bizi yok olma tehdidiyle baş başa bırakacaktır. Tam da inkâr nedeniyle, yok olma, kendimizi kaybetme korkusu yaşarız. İnkâr yoluyla var olduğumuza göre, varoluşumuzun dayanağı, inkâr ettiğimiz ve bilmek istemediğimiz şeydir. İnkâr edilen, kendimizden ayrılmış olmamız, kendimiz olamamamız, kendimiz kalamamamızdır.⁵⁵

Fakat diğer yandan iktidarla ilgili bir sorun da vardır burada. İktidarın da, öznenin oluşumundan önce tam ve eksiksiz olması imkânsızdır. Bu nedenle özne, iktidarın yinelenebilirliğinin alanı, iktidarın mekanik olmayan bir tekrarıdır.⁵⁶ İktidarın mekanik olmayan, başkalaşan yinelenebilirliğinin, diğer bir deyişle tabiyete ilişkin bir açıklamanın izlerinin psişik yaşamın dönüşlerinde sürülmesi gerektiğini öne süren Butler'a göre, şayet politik olan ile psişik olanı birbirinden ayıran ontolojik ikiliği reddediyorsak, iktidarın bünyeye nasıl alındığını, arzunun tabi kılınmasının tabiyete karşı duyulan arzuyu nasıl zorunlu kıldığını sormalıyız. Öznenin kendine karşı döndüğü, iktidarın izlerinin, kendini-küçümseme, vicdan ve melankoli edimleri içinde ortaya çıktığı süreçleri sorgulamalıyız.⁵⁷

Doğu'nun kaybı, melankoli yoluyla içe çekilmiş; kayıp, ulusal-ben içinde vicdan ve kendini-suçlama olarak "yeniden" ortaya çıkmıştır. Melankoliyle ilgili olarak şu tespitleri hatırlamakta yarar var. İlkın, kayıpla ortaya çıkan melankoli, ikircikli bir şekilde yapılan bir dünya üretir; bu, ben'in bölünmesi, yarılması, parçalara ayrılmasıdır. Diğer yandan melankoli, ben'in olabilirlik koşulunu başlatan "dönüşlülüğü", yani kendi üzerine düşünmeyi, kendi üzerine geri dönüşü içerir. Bu nedenle, melankoli olmadan ben imkânsızdır; kayıp, ben için kurucu niteliktedir. Bütün bunların sonucu olarak melankoli, toplumsal düzenleme ve sınırlamalarla karşılaşan ben'in, vicdan, suçluluk duygusu, kendini-kısıtlama ve kendini-cezalandırmayla kendi üzerine dönüşünü, özne oluşumunun mecazi başlangıçlarını sahneleyen psişik bir süreçtir. Burada hatırlanması gereken, melankolinin, toplumsal çağırmanın (mesela ulusal-simgesel özdeşleşmenin) kontrol edemediği, asimile edemediği *psişik*

55. Judith Butler, *a.g.y.*, s. 17.56. *A.g.y.*, s. 23.57. *A.g.y.*, s. 25.

artık'tan türemesi, kısacası çağırmanın içkin başarısızlığıyla ilişkili olarak düşünülmesi gerektiğidir. Judith Butler, toplumsal iktidarın dış sesinin öznenin iç sesi haline gelebilmesini bu indirgenemezlikle açıklar. Kendi varlığımızı sürdürebilmek için en başından itibaren asla tamamen sahip olamayacağımız toplumsal kavramlara devredilmişizdir. Bu kavramlar bize dilsel bir yaşam kurarlar ama bu kavramlara indirgenemez kalan bir şeyler de her zaman mevcudiyetini sürdürecektir. Çağırmanın başarısızlık yoluyla işleminin sebebi de bu. Öznesini tüm ayrıntılarıyla belirleyebilme konusunda başarısız olduğu ölçüde çağırma, öznesini fail olarak kurabilir. Çağırmanın başlatıcı sahnesi içinde, kurulma konusundaki belli bir başarısızlık, öznenin kendisini kurmasının olabilirlik koşulu halini almaktadır. Diğer bir deyişle, iktidarın kavramları, toplumsal söylem, basitçe kabullenilmez ya da içselleştirilmez; ancak gizlenme ve "dönüş" hareketiyle iç dünyaya yerleşir. Çağırmanın, bütünüyle kuşatıcı güçte olamayışında, özne, iktidarın sesini iç dünyayı düzenleyen bir ses olarak görüp bu sesle konuşmaya başladığında, bu failik hissiyle doğmaktadır.⁵⁸ Bu nedenle, dönüşlülük yoluyla iktidarın ve öznenin üretimi, hem toplumsal düzenlemeye hem de bu düzenlemeyle hayata başlayan özneye tekrar tekrar musallat olan *psşik artık* nedeniyle yinelenmek zorundadır. Bu anlamda özneyi hayata başlatan melankoli, onun dönüşlülüğünün sınırını çizerek, onu "psşeyi düzenleyen" iktidarın sesine döndürür; ama tam tersini, matem sürecini başlatan bir dönüşlülüğü de üretebilir.

Ulusal özne düşünüldüğünde, ulusal kimlik ve özdeşleşmenin içkin başarısızlığı, melankolinin mecazi başlangıç sahneleriyle ulusal özneyi var edebilmiştir. Toplumsal iktidar, Doğu'nun kaybının ben'in içine çekildiği, toplumsal düzenlenme ve sınırlamanın, kaybın reddiyle vicdanın psşik yargılarında ortaya çıktığı melankolik dönüşle içselleştirilir ve "gizlenir." Doğu-Batı bölünmesinin, ilksel senaryoları ("Baba kaybı", "özerklik kaybı", "Anne kaybı", "ses kaybı", "bakış kaybı", "geçicilik, fanilik, yokluk ve kaybı fark ediş") gündeme getirmesinin, ilksel bağımlılıkları çağırmasının sebebi de bu olmalı. Melankolinin ürettiği içsellik mecazlarıyla (bütünlük ve

58. Judith Butler, *a.g.y.*, s. 183.

tamlık hali olarak "Doğu" ve kastrasyon faili olarak "Batı"), ulusal-ben, toplumsal iktidara bağımlılık içinde oluştuğunu inkâr ettiği, kendi varlık koşullarını reddettiği bir ortama doğacaktır. Bu anlamda melankoli, öznenin "fail" olarak ortaya çıkışıdır. "Biz'i hayata başlatan (ulusal-)melankoli, "ben'in 'ses'inin başlangıçtan itibaren başka bir yerden ödünç alındığı"⁵⁹ gerçeğini hem kabul hem inkâr etmemizi sağlar.

Bu anlamda melankolik bağlılığın kırılabilmesi, melankolinin dışında duran bir öznellikle değil —bu imkânsızdır—, melankolinin mecazi başlangıç sahnesi içinden çıkabilir ancak. Bunun anlamı, Doğu-Batı bölünmesiyle hayata başlayan ulusal-ben'in, ona sürekli musallat olacak kayıp ve yok olma tehdidi karşısında, özerklik ve faillik yanılmasıyla toplumsal iktidarla kucaklaştığı bir dönüşlülüğün değil, Doğu-Batı bölünmesine bağımlılığın, Doğu'nun kaybının, ulusal-ben üzerindeki izini kabullenen, bu izde ilksel kaybın mecazını bulan (ben'in kendisinden ayrılmış olması, kendisi olamaması, kendisi kalamaması) bir dönüşlülüğün, kendisini doğuran toplumsal iktidara karşı dönüşün ortaya çıkışıdır. Şu halde, "Kendine dön!" çağrısının neden toplumsal iktidarla kucaklaşan bir öznellik, bir dönüşlülük ürettiğini anlamak daha kolay bir hale geliyor. "Sahiplenilmemiş ve tamamlanmamış melankoli" ya da "tamamlanmamış ve çözümlenemez hüznün", özneyi bağımlı olduğu toplumsal iktidarla, bu bağımlılığın reddiyle kucaklaştırmaktadır. Bu anlamda "Türk'ün bünyesine dönmek", "yabancı türküler söylemekten vazgeçmek", "Doğu medeniyetinin ortak kamu vicdanına dayanmak", "devlet-halk özdeşliğini yeniden tesis etmek", "sinemada Türk'ün bünyesini yansıtmak" gibi hedefler, modern toplumsal dünyanın talep ettiği kayıpları feshetme çabasıyla, bu dünyayı kendi içine, psişik yaşamın askıya alınmış zamanına geri çekme çabasıyla da ilişkilidir. Burada artık, özne oluşumunu başlatan, psişik yaşamın ve ikericikliliğin temsilini üreten melankoli, öznenin gücünün sınırından ibaret kalmış, bu nedenle kaybın şiddeti de artmıştır.

Bu şiddeti, 1970'lerde Refiğ'in, daha sonra ise Ayşe Şasa, Sadık Yalsızuçanlar gibi sinema eleştirmenlerinin Türk sinemasına dair

yargılarında kaydetmek mümkündür. Mevcut sinemanın yol açtığı hayal kırıklığı, eksiklik ve yoksunluk duygusu seslendirilirken, bu kısıtlanmışlık, "sahiciliği" ve "halk bünyesine" ait oluşu nedeniyle de sevilecektir. Refiğ, "en kaba, en ilkel biçimde de olsa" Türk insanının duyuş ve davranışlarını yansıtmayı ve geleneksel Türk temaşa sanatlarına benzerliği nedeniyle Türk sinemasının "halk sineması" olduğunu söyler.⁶⁰ Fakat bu "ulusal sinema kavgası"nın "nedeni"ni ortadan kaldıracaktır. Refiğ nedenin keşfini, halk sinemasının, "dış tesirlere fazlaca açılarak ulusal özelliklerini (tamamen değilse bile) büyük ölçüde" kaybetmiş olmasına bağlar. Öyleyse, ulusal sinema, "bir yandan 'halk sineması'na bir yandan da batı sineması hayranlığına tepkiden doğmuştur."⁶¹ İkirciklilik açıktır: Önce kapital bir ekonomiye dayanan Türk sinemasının ve Türk halk sanatlarının gelişme ve değişim imkânlarının sınırlılığından, bu nedenle Türk sinemasını da öbür halk sanatları gibi baş tacı etmenin imkânsızlığından, sonra, Türk sineması ve halk sanatlarının asıl değerinin, halkın görüş ve duyuşlarını anlatmasında olduğundan, ulusal sanatların araştırmacıları ve yapımcıları için bunların sonsuz zenginlikte bir hazine olmasından söz edecektir Refiğ.⁶² Demek, kayıp tehdidi karşısında "asıl değer", "zengin hazine", "milli şey" kendi kısıtlılığını sevdirmek üzere "yeniden" ortaya çıkmıştır.

Benzer bir "dönüşlülüğü" Ayşe Şasa'nın eleştirilerinde de buluruz. Yeşilçam sinemasını, köylü ve lümpen ama kompleksiz (bir ama daha eklenir hemen: "pişkinliğe varan kompleksizlik") bulan Şasa, "[Yeşilçam'ın] ümmi dönemindeki sanatsız sahiciliğin kendine has folklorik ve popüler bir şiiriyeti olduğu rahatlıkla öne sürülebilir. O sahicilik ki bugünün 'sanatsal' iddialar taşıyan Türk sinemasında gün geçtikçe daha aranır hale geliyor," da diyecektir.⁶³ Şasa, mahalli bir sinematografinin ipuçlarını, kendimiz olmayı, kendi sinematografimizi arar; "Ölü doğmuş, taklitçi bir sinema tekniğini bırakıp kendi kültürümüze özgün bir gözlükle bakma" çağrısında bulunur.⁶⁴ 1970'lerdeki yarılma, burada da "heveskârlık", "taklitçilik", "boğucu bir özentî" biçimine bürünmüştür.⁶⁵ Yeşilçam'la ilişki-

60. Halit Refiğ, *a.g.y.*, s. 90.

63. Ayşe Şasa, *a.g.y.*, s. 40.

61. *A.g.y.*, s. 91-2.

64. *A.g.y.*, s. 35.

62. *A.g.y.*, s. 88.

li olarak ortaya çıkan ikirciklilikse, bir köken sorununa bağlanarak giderilmeye çalışılmaktadır. Yeşilçam'ın kuruldu kurulalı dram türünü başaramadığını, "Yeşilçam zenaatçılarının", dram yapmaya çalışırken tekrar tekrar melodram içinde kendilerini bulduklarını tespit eden Şasa, bu durumun sebebini, Nijat Özön gibi gelenek yokluğuna bağlar, çözümü ise saf bünyeye geri dönmekte bulur:

Birincisi, bizde Aristocu bir dram geleneğinin olmayışı. İkincisi, çağdaş bir kritik söylem kültürünün gelişmemişliği. —Abdülhak Hamit'ten bu yana Türkiye'de trajediyi amaçlayan pek çok yazar, sonuçta yalnızca melodram üretmişlerdir. — Hayatı çatışma olarak değil uyum olarak kavrayan İslami gelenek, çelişkilerden, özellikle kendi sosyal psikolojik çelişkilerini şuurlandırmaktan alabildiğine uzak insan yapısı, Nietzsche, Freud yaklaşımlarının bizim kültürümüzle bağdaşmazlığı, bizde dramı, özellikle psikolojik dramı olanaksız kılar... Türk sinemasının dramatik kalıplara her tutunmak istediğinde ırsi bir yatkınlıkla seferber ettiği, aslında *dramatik değil epik yapıdır*. Hayırla şerrin, 'iyiyle kötünün' çatıştığı, kötünün iyiye galebe çaldığı epiktir. Bu ortamda sürekli olarak melodramı gündeme getiren, epik ve dramatik türlerin sanatçı varlığında yükledikleri karşıt çekimlerdir. Bu durumun bir türlü kavranamamış olması da bir tür zenaatsal cahillik, bilinçsizliktir.⁶⁶

Her şeyi, her farklılaşma çabasını içine çeken bu "şey" in yarattığı huzursuzluk, "bizde bir türlü Batılı bir dramaturjinin oturtulamamasının" Türk romanını, Türk filmlerini sakatlaması karşısında keşfedilen çare, "kendi idrakine" varıştır. Bünyemiz hem marazi, hem saftır; hem eksiklik duygusu üretir, hem de bu duygudan kurtulmanın çaresi oluverir. Tespit edilen açmazın ("epik ve dramatik türlerin karşıt çekimleri") tekrarı, çözüm olarak karşımıza çıkıyor: "Epik kalıbın modern bir bilinçle inceltilmesi."⁶⁷

65. Şasa'nın sözleriyle: "Günümüz Türk sinemasında, dönem dönem geneli aşan bazı istisnalar dışında, boğucu bir özeni ve samimiysizlik, köklü bir bilgisizlik ve bunlara paralel olan entelektüel bir sıgılık, boyutsuzluk ve bayağılık göze çarpıyor. Bu açıdan bakıldığında, 70'ten bu yana, Türk sinemasının ümmi dönemine nefretle bakan yeni dönemin küçük burjuva sanatçıları, akıl almaz bir heveskârlıkla taklitçiliğe ve özeniye boyandıkları oranda başarısız olmuşlardır. Ne yazık ki bu yeni dönemde sinemanın dört elle sarıldığı yalancı değerler, eleştirilenlerce yenilik olarak baştaacı edilmiştir." A.g.y., s. 40.

66. A.g.y., s. 53.

Kaybı psişik ikamelerle çözme çabası, bize sürekli musallat olan kaybın şiddetini de artırıyor. Bu yok olma tehdidi karşısında, toplumsal varoluşa özlem duymaya başlıyor, toplumsal bütünlüğün cezbedici gücüne tutularak bizi boğan ve baskılayan gücünü unutuyoruz. Melankolimiz, aynı anda her pozisyonu işgal etme arzumuza kamçılıyor.⁶⁸ Hem zamanı tersine çevirip imgesel geçmişi eski haline döndürmeyi hem de modern olandaki eksiği gidermeye koyuluyoruz. Kendi imgemizle ilgili bu her türden kaybı engelleme çabası, Türk sinemasını hem defolu hem sahici, hem yetersiz hem sıcak, hem pespaye hem mahrem bulabilmemizde de işliyor bana kalırsa. Hem yabancıнын bakışına hem yerlinin bakışına, hem kendi imgemize hem ötekinin imgesine, farklı olana da aynı olana da sahip olmak istiyoruz. Üzerimize çöken bu ağır toplumsal bütünlük duygusu, kendi imgemiz üzerindeki kontrolü elimizde tutma, bize bakan bütün bakışlardan haberdar olup bunların yarattığı tedirginliği giderme ve evcilleştirme arzumuzdan kaynaklanıyor olmalı.

Türk sinemasına dair yargıların ikircikliliği kendi imgemizle ilgili bu karar verilemezliği içinde taşır. Her defasında birbirini takip eden bu yargılar, en azından iki tanedir: Sanatsal yetersizliği, estetik ve fikri eksikliği, gecikmişliğiyle boğucu, utandırıcı ve öteki'nin bakışında bir türlü kabul görmeyen Türk sineması ve Batılı kalıplara direnciyle, bir türlü evrenselleştirilemeyen bize ait sıcaklığı ve sevecenliğiyle kucaklanan Türk sineması. İlkinde beliren boğucu eksiklik duygusu, ikincisinde yerini bu eksikliğin bize ait fazlalık olarak algılanmasına bırakacaktır. Türk sineması, bir yandan modernlikle ortaya çıkan bakışla eleştirilmekte, diğer yandan bu eleştirinin yol açtığı dayanılmaz yoksunluk duygusuyla da kucaklanmaktadır. "Sanatsal açıdan seviyesiz" Türk sinemasında, yerli eği-

67. Şasa, çelişki değil, uyum üzerine kurulu İslami gelenek nedeniyle "biz"de psikolojik dramın olanaksızlığını ifade edecek, "melodram uçuşumuna" düşmenin çaresini psikoloji ile tarihi bir araya getirmekte bulacaktır. Bulunan çare, tuhaf bir şekilde, sorunu üreten imkânsızlıktır: "Türk sinemacısı, ancak kendinin idrakine varıp Batı sinemasını taklit etmekten vazgeçtiği zaman zihni-zenaatsal açığını kapayabilir. Doğuda bir *Kurosawa*, bir *Eisenstein*, epik kalıbı modern bir bilinçle ustaca incelterek sinemalarını hem tarih hem psikolojiyle donatmışlardır. Tadına doyulmaz bir seyir zevkini tarih bilinci ile temellendirerek." *A.g.y.*, s. 53.

68. Judith Butler, *a.g.y.*, s. 170.

limlerle Batı özentisinin gizli bir çatışma içinde olduğunu, bu çatışan kimliklerin ise "bulanık", "kekeme" ve "şizofren" karakteristiklere büründüğünü ifade eden Şasa'ya göre, Türk sinemasına "kurşun rengi benliksizlik", "iç burkutucu kasvet", "muhteva ve şekil arasındaki ürkütücü kopukluk", "yapılan her işin temelinde ivil ivil kaynayan, ama kimsenin bir an ayırdına varamadığı o müzmin, içler acısı, yüz karası sorun, kimlik sorunu" hükmetmektedir.⁶⁹ Dahası bu hükümler, bir trajedi içermektedir.⁷⁰ Ama Şasa şunları da söyleyecektir: Türk sinemasının özellikle 50'li 60'lı yıllarının "büyük tevazusu", "ileriye dönük, sahici bir özün gelişmesi bakımından taşıdığı büyük potansiyel değer" göz ardı edilemez.⁷¹ "Kozmopolit baskılara" rağmen bu sinema, "yerli malı" kullanmaya devam etmiştir; bu yönüyle de adeta Batılılaşma çabaları tarafından teslim alınamayan "Türk evi" gibidir.⁷² Yüz karası kimlik sorunumuzun ürettiği trajedinin yerini, sahiplenilen ve kucaklanan "bizim sinemamız" almıştır. Bu sinema, "bilinçsiz ya da belli belirsiz, içinde doğduğumuz medeniyet dairesinin trajik olmayan dram ve sanat anlayışını yansıtmıştır," Şasa'ya göre.⁷³ Bu düşünsel yörüngede Batı'ya ve bize ait kökenleri keşfederiz. Modern deneyim askıya alınmış, biz hayali, "teslim alınamayan Türk evi" olarak iç dünyada yeniden tasarlanmıştır. Şasa'ya göre Marksizmin de modern bir uzantısı olduğu Prometeci görüş, insanın kendiyle, ötekiyle ve kâinatla sürekli çatışmasını esas alır; bu çatışma, Batı insanı için kişisel ve toplumsal bir üslup olarak içselleştirilmiş, kader karşısında asilik doğallaşmıştır. Buna karşın bizde, kader duygusu, cemaat karşısında tevekkül, "bize Batıdan modern zamanlarda gelen Prometeci görüşten her zaman daha derin ve baskın olmuş", "Türk sanatı ve Türk insanı dıştan dayatılan bu karamsar ve gerilimli hayat üslubunu hep kusmuştur."⁷⁴

Oysa trajediyi mümkün kılan, kendi haklılığımıza, kendi imge-mizin masumiyetine duyduğumuz inancın sarsılması değil midir? Trajedi yokluğundan şikâyetle başlayan düşünsel yörünge, trajedi-

69. Ayşe Şasa, *a.g.y.*, s. 22, 81-2. 70. *A.g.y.*, s. 81.

71. *A.g.y.*, s. 39-40. 72. *A.g.y.*, s. 54.

73. *A.g.y.*, s. 169. 74. *A.g.y.*, s. 169-70.

nin bünyeye uygunsuzluğunun kabulüyle sonlandığında kendi im-gemizin masumiyetiyle de tekrardan kucaklanmış oluyoruz. Bu ay-rımla ortaya çıkan biz ve Batı imgeleri, sadece kendi kötülüğümü-zün sıradan hallerine karşı bizi körleştirmiyor, belki de daha da önemlisi kaybı ve yokluğu, dışarıdan dayatılan şeylere dönüştürü-yor.⁷⁵ Böylelikle geleneğin metafizik merkezi, Türk sinemasının da kaynağı, sadece geçmişi şimdide geri getirme arzusuna değil, bugü-nü de adlandırıp belirleyen ("trajik olmayan yerlilik"), bugünün ça-tışmalarından geri çekilmeye çağıran bir sese dönüşüyor. Şa-sa'ya göre Yeşilçam melodramı, "trajediye direnen bir dram anlayı-şı", "yerli halk masalı ile Batılı dramın garip bir karışımı, trajik-ol-mayan bir dram türüdür." Bu nedenle de "bize has bir dramaturjinin künhüne ulaşmak" için "silikleşmiş, sulandırılmış ama sürekliliğini yitirmemiş geleneği", bu melodramlarda bulacaktır Şasa.⁷⁶ "Silik-leşmiş", "sulandırılmış", "kitschleşen üslup" gibi tanımlamalar ikir-cikliliği görünür kılması açısından önemli. Modern bakışın yol aç-tığı eksiklik duygusu, bu melodramları sevmeyi zorlaştırmakta, bu-nun yol açtığı ikirciklilik ise "melodramın garip karışımı"nın arka-sında duran saf, sahici gelenek inancıyla giderilmeye çalışılmakta-dır. Oysa melodram, her yerde trajediye direnmez mi zaten? Melod-ram, modernliğin bulaştığı her yerde modernliğin duygusal coğraf-yası değil midir? Her yerde, kutsal olanın dünyevileşmesinin üret-tiği kaygıyı modern gündelik hayatın nesneleriyle birlikte anlatma-nın melez yolunu, kiç dilini bulmamış mıdır? Yeşilçam melodram-ları da bize özgü olanı, saf ve sahici kalanı anlatmak bir yana, insa-nın taşrasının bu her-yerde-birbirine benzerliğinden almış olamaz mı gücünü? Onda bize özgü olan, paradoksal bir biçimde bizim bir başkası olma arzumuz değil mi? Melodram, biz dediğimiz imgeyle bir türlü tam olarak özdeşleşemememizi, kendi yaramızın, kendi bölünmüşlüğüümüzün bu evrensel yaraya geçişliliğini göstermiyor

75. Şunu söyler Şasa: "Bizim yerli filmlerin öykülerindeki arabesk sarkmalar, bu açıdan aslında 'son' tanımazlar. Tabi olduğu tüm kültürel baskılara ve erozyo-na rağmen, geleneksel kültürümüzde onca güçlü olan ezel ve ebed duygusunu bi-zim insanımız kaybetmemekte, bu anlamda hayata 'son' tanınamaktadır." A.g.y., s. 170.

76. A.g.y., s. 170.

mu? Oysa Ayşe Şasa, Yeşilçam'ı melez bulsa da bu karışımın içinde asli geleneğe ihanet etmemişliği de keşfedecektir: "Tüm kitschleşen üslubuna rağmen Yeşilçam, asli geleneğine hiç ihanet etmemiştir. Onun kitsch'in ardında kurmaya çalıştığı ahir-zaman dengelelerinden, ahir zaman gizlerinden, hem insanımızın hem sinemamızın tarzları için öğrenilecek çok şey vardır... Çağlar boyunca silikleşmiş ama kesintiye uğramamış geleneğimiz yeniden canlandırılmayı ve zenginleştirilmeyi bekliyor. Bu güçlü temel üzerinde, geleneğin temeli üzerinde, gerçek anlamda —tabir-i caizse— irfani bir sinemanın yapılarını kurmaya çalışıyoruz."77

Türk sinemasının "garip karışımı", "kurşun rengi benliksizliğinin içerdiği trajedi", Türk sineması üzerine düşünce içinde belirdiği yerde, tam tersi yöne, bize ait o şey'in sığınağına doğru yer değiştirmektedir. Modern dünyanın sahne ışıkları altında beliren eksiklik duygusu, milli Şey'in boğucu yakınlığından türeyen engellenmişlik hissi, kaybı dayatan toplumsal dünyanın kaybolmasına bırakmıştır yerini. İç dünyada tasarlanan modern-öncesi gelenek, sanki modernlik hiç yaşanmamış, sanki ulusal özne bu kayıpla ortaya çıkmamış gibi, şimdi ve gelecek biçimini alır. Engellenmişlik duygusuyla başlayıp saflık, özgünlük, özerklik ve faillik hissiyle biten bu düşünsel yörüngede, ilk perspektifte engel gibi gördüğümüz şey, ikinci perspektifte saf ve sahici milli Şey biçimine bürünür. Bizi sınırlayan toplumsal bağlar, şimdi bize faillik ve özerklik hissi veriyordur. Sınırlardan kurtulma hayaliyle, bu bağların olmadığı bir yer hayaliyle bu sınırlara kendimizi hapsederiz. Şüphesiz "güçlü dayanak", kimliğimizin gizi, psişik bir ikame olmaktan öteye geçemeyecek ve kiçin ardında hayal edilen giz hiçbir zaman ele geçirilemeyecektir. Bu yüzden boğucu utanç ve eksiklik duygusu, bütünlük ve mutlulukla, yani biz duygusuyla yer değiştirdiği hızla geri gelecektir. Bize sürekli musallat olan, geleneğin dayanağından yoksun kalmışlığımızdan başka bir şey değildir.

Türk sineması üzerine düşünce, eleştirdiği Türk sinemasının çemberini aynen tekrar etmiyor mu? Milli Şey'in boğucu yakınlığına, yol açtığı eksiklik duygusuna karşı kazandığımız eleştirel mesa-

fe, kaybı tarif etmeye yaklaştıırken, dayanılmaz bir yoksunluk duygusuyla vicdanın psikik yargılarının sesine geri dönüyoruz. Ulusal vicdanın estirdiği terör, bizi kendimize güvenden mahrum bırakıyor ve "ihametimizin bedelini" kendini-suçlama ve kendini-cezalandırma ile ("müzmin, içler acısı, yüz karası kimlik sorunu") ödemeye koyuluyoruz. Sığınak diye düşündüğümüz yerde kendi kimliğimize içkin şiddeti tanımamıza, kimliğimizin trajedisini, yok etmek istediğimiz yabancıнын, bünyemizde olmaması gereken o aşırı, fazladan şeyin kendimiz olduğunu görmemize engel oluyor bu duygusal ekonomi. Dayanılmaz yoksunluk, kiç nesneyi toplumsal dünyadan, melezlikten, başkalarından kaçırın, iç dünyaya yerleştiren koşulsuz sevgiye; kiçin sıradanlığını hatırlatan lekeler bu sevginin başarısızlığına ve boğucu bir yakınlık duygusuna; bunun yol açtığı köksüzlük endişesi ve huzursuzluk ise, yeniden kendi sınırlılığını ve kısıtlanmışlığını sevmeye doğru kaymaktadır. Bu yüzden, kaybın izinin tam tersi yönüne saklanan toplumsal iktidarın peşinde, özerklik ve özgünlük ısrarına takılı kalan Türk sineması üzerine düşünce, Türk sineması hakkında ikircikliliğe kilitlenecektir: "Kendini tarif edememek, kendini idrak edemeyiş", "hakikatten kopuş", "toplumsal blokaj altında kalmak", "ruhi sakatlanma", "geç kalmış bir estetik", "yapay ve güdük filmler", "aşılamayan kronik hastalık melodram" gibi kavram ve betimlemeler bu düşüncenin bir yarısı ise, diğer yarısı "sevecenlik", "garazsız, dolaysız bakış", "Doğulu uygarlık dairelerinin inançları", "çatışmaya ve trajediye karşı tevekkül ve teslimiyet", "bireyin iradesine karşı kader anlayışı" olacaktır.⁷⁸

Godard'dan Fellini'ye, Tarkovski'den Agnes Varda, Hitchcock ve Bunuel'e sinemanın iyi yönetmenlerinin fikirlerinden yararlanan Sadık Yalsızuçanlar, Türk sinemasında "neyin eksik olduğunu", Türk sinemasının "neden kabul görmediğini" metni boyunca tekrar tekrar sorar; Yeşilçam'ın derinleşebilen bir dile sahip olamadığını, katı bir ikonografiye sıkışan kahramanların karagöz perdesindeymişçesine aynı sözleri yineleyip durduklarını, Yeşilçam'da kaderciliğin çaresizlik ve zorunlu kabullenmişlikle iltibas edildiğini, dram

78. Ayşe Şasa, *a.g.y.*, s. 182, 201; Sadık Yalsızuçanlar, *a.g.y.*, s. 75-7, 191, 198-9, 209, 224-5.

ya da trajediye giden yolların hep melodrama vardığını, sinemamızda bireyin iç çatışmalarına, varoluşçu temalara, insanın trajik yazgısına eğilen çarpıcı örneklerin yokluğunu dile getirir.⁷⁹ Hatta bu yokluk duygusuyla şunu söyleyecektir Yalsızuçanlar: "Fakat sanırım şu sorunun cevabını vermekte daima acze düşeceğiz: Bu ülkenin sözgeli mi Andrei Tarkovski gibi derin acılar yaşamış, hem kendi kültürünü hem de dünyanın ruha değer veren uygarlıklarının simgelerini yansıtabilmiş nitelikli bir sinemacısı neden yoktur?"⁸⁰

Varoluşçu temaların yokluğundan yakınan yazar, varoluşçuluğun bize tuttuğu kör aynadan, özne olmanın bünyevi ıstırabından psikik ikameye geri çekilir: "Varoluşçu felsefenin anlamsız gördüğü hayat, geçmişin ölü ve donmuş, geleceğinse karanlık ve vahşetle dolu olduğu sanısından kalkarak bizi mutlak bir ıstırabın kucağına atıyor."⁸¹ "Neyin eksik olduğu" sorusu, bu ikirciklilik nedeniyle tekrar tekrar sorulacak, psikik konuşmayı başlatan ve organize eden bu soru, bir cevap gibi işleyecektir; kaybı tarif etmenin başari lamaması, sorunun bizatihi kendisini kaybın reddi olarak belirlemiştir. Görüşten gizlenen kayıp, her pozisyonu işgal eden ve sürekli yer değiştirerek faillik hissini sürekli kılmaya çalışan bir eleştiri dili yaratıyor gibi. Böylelikle nesne-olarak- Yeşilçam, ya sadece eksiği ve defosu görülen ya da çok yakınına yaklaşılmadan sevecenliği, sıcaklığı, samimiyetiyle, trajik-olmayan gelenekselliğiyle yüceltilen bir Şey halini alır. Soruyu ortadan kaldıracak her gerçeklik hükmü, bu baş döndürücü melankolik girdap içinde yutulur. Her defasında eksiği tamamlayacak unsurun "bu defa keşfedilmesi", özerklik ve faillik yanılsamasıyla toplumsal iktidar dairesini tamamlayan özneyi kendi sınırlarıyla kucaklaştırır. Her defasında özne, toplumsal iktidarın eksiğini kapatmak üzere ortaya çıkıyordur. Sadık Yalsızuçanlar'ın, sinemamızın Tarkovski gibi yönetmenler görebilmesi için önerisi tanındıktır: gelenekle modern olanın, Doğu ile Batı'nın sentezi. Modernleşmenin, Batılılaşma deneyimimizin kültürel alanı çoraklaştırdığından söz eden yazarın, içerik değişmiş olsa da "modern ama milli"nin biçimini tekrar ettiği şu satırları mesela:

79. S. Yalsızuçanlar, *a.g.y.*, s. 218, 230, 247.

80. *A.g.y.*, s. 248. 81. *A.g.y.*, s. 218.

Bu kutba yaklaşan sanatçıları Hızır gibi bekleyen Türk sineması kader-cilikten kurtulacak, masallarımızdaki, menkıbe ve efsanelerimizdeki, Kara-göz, ortaoyunu ve meddahamızdaki, minyatür, hat ve tezhipdeki, Füsusu'l Hikem, Telbis ü İblis, Hüsn ü Aşk ve Sözler'deki, Necip Fazıl'ın fizikötesi gerilimlerindeki, Sezai Karakoç'un bilgeliğindeki, İsmet Özel'in felsefi ve toplumsal tehditleri püskürten kişiliğindeki, Cahit Zarifoğlu'nun dervişane gizemindeki nitelikleri çağdaş bir formla yansıtabileceğiz. Doğuyla Batı arasında arafta olmanın acısını yaşayan, ruhunu yitirmiş bir toplumun hüznü öyküsü bu yolla perdeye aktarılabilir.⁸²

Kayıp ötekinin taze bir izinin bulunabileceği yerin tam tersi yöne saklanıyor toplumsal iktidar; böylelikle bizi de "Kendine dön!" sesine döndürüp, burada özerkliği bulabileceğimize inandırıyor. Döndüğümüz ses, Doğu'nun kaybının izini modernliğin bedellerinde (ve elbette toplumsal iktidarın dayattığı kayıplarda) bulabilecekken, kendilik iddiasıyla bedelsiz bir modernleşmeye sığınmak değilse nedir? Judith Butler'ın ifadesiyle, kaybın sürekli musallat olduğu "melankoliğin 'şikâyetleri' değişmez bir biçimde yanlış yola sevk edilir, ama bu yolda yeni belirmeye başlayan bir siyasi metin her zaman bulunur."⁸³ Hayal kırıklığı, engellenmişlik ve eksiklik duygusu, toplumsal iktidarın kısıtlama ve yasaklarına değil, dışarıya, Batı'ya bağımlılığa bağlanacak ve ulusal-ben, kendisine verdiği zararı düzeltmeye, kendi yarasını iyileştirmeye çalışacaktır. Bağımlılığın kaynağına yerleşen, böylelikle de toplumsal iktidarı gölgeleyen Batı, kayıpla hayata başlayan ulusal-ben'in kendi oluşum koşullarını da gölgelemiştir. Mahremiyetinin ortasındaki yabancıнын yerini Batı'nın işgal etmesi, öznenin faillik/özerklik hissini sürekli kılarken, özgöndermeyi, kendi üzerine düşünmeyi de kendini-suçlamaya, kendini-değersizleştirmeye, kendini-cezalandırmaya dayandırır. Kişi, kendini suçlayarak "kendine" döner: Yanlış yapmış, yanlış yollara sapmış, kendine zarar vermiştir.

Türklük ve ben'in iç içe geçtiği, başka bir deyişle, toplumsal olanın "yalnızca vicdanın sesinde izini bırakmak üzere psişeye geri döndüğü"⁸⁴ bu süreç, toplumsal iktidarın melankoliyi sürekli kıla-cak yeni bir siyasi metinle başkalaştığı, böylelikle ben'in kendi üze-

82. S. Yalsızuçanlar, *a.g.y.*, s. 249.

83. Judith Butler, *a.g.y.*, s. 171. 84. *A.g.y.*, s. 183.

rine dönüşünü, kendini eleştirmesini tabiyet üzerinden modelleyen bir melankoliyi "yeniden" ortaya çıkarır. Şüphesiz bu, ben'in kayıp için her zaman yetersiz bir ikame olması, kaybın psişik ikamesinin her daim yok olma ve başarısızlık tehdidi altında olmasıyla ilişkilidir. "Ben böyle bir ikameyi sağlamakta başarısız olduğu ölçüde kendi kuruluşunun hatalarını ifşa eder."⁸⁵ Bu nedenledir ki kaybın ifşaatına yönelik yasaklama güçlendikçe vicdanın ifşaatı da güçlenir.

Sinemaya girdiği ilk yıllardaki "Batıcı zihniyetini" eleştiren Ayşe Şasa, 70'lerde Kemal Tahir çevresi içinde yer almasının sebebinin, "Batı'ya karşı gelirken, ona karşı *köklü, yerli bir gelenek* arıyordum," diyerek açıklar.⁸⁶ Gerek Halit Refiğ'in gerekse Ayşe Şasa'nın metinlerinde konuşmayı başlatan ve sürdürenin gecikmişlik, bölünmüşlük ve kayıp olduğunu, namevcut olanın mevcut kalanın iç sesine yerleşmiş olduğunu görürüz. Aranan ve bir türlü bulunamayan köklü gelenek, her defasında, bölünmenin ortaya çıkışından geridönüşlü olarak var edilir — vardı. Bu nedenle, ben'in kuruluşunun hataları, vicdanın sesiyle, "Kendine dön!" çağrısıyla ifşa edilir:

Sinemaya girdiğim ilk yıllarda, en büyük tasam, Türk filmine cahili olduğu Batılı dramaturjiyi giydirmek; o günkü Batıcı zihniyetime uygun olarak, onu "adam etmek"ti (I) Batılı dramaturjiyi Türk filmine giydirdince ortaya çıkan onulmaz sahteliği ve sakaleti ancak, sonraları fark etmeye başladım. Yerli malzeme —Türk hayatı, Türk davranışı, Türk ahlakı, Türk jesti— Batılı sanatın biçim anlayışıyla bağdaşmıyor; ortaya, malzemenin sürekli kustuğu bir çirkinlik çıkıyordu. Türk sinemasını sahiciliğe ulaştırabilmek için, öncelikle Türk toplumunun özgün yapısından, Türk tarihinin özelliklerinden kaynaklanan yerli bir espriyi, Türk nomosunu derinlemesine kavramak; onu bütün ayrıntılarıyla nitelemek, açıklamaya, tarife sunmak gerektiğini fark ettim.⁸⁷

Türk toplumunun, Türk sinemasının ve kendisinin yaşadığı kimlik bölünmesini anlatan Şasa, "Doğu ile Batı arasındaki politik, sosyal, kültürel konumunu deşmekte her an ayak direyen bir toplumda" benlik parçalanmasının "tüyler ürpertici nitelikler taşımasının kaçınılmaz"⁸⁸ olduğunu ifade ettikten biraz sonra, kendi yorumunu içinde taşıyan bu tespitin yaklaştırdığı kaybın izinden gidece-

85. Ayşe Şasa, *a.g.y.*, s. 159.

87. *A.g.y.*, s. 82.

86. *A.g.y.*, s. 203.

88. *A.g.y.*, s. 45.

ğine, perspektif değişimiyle tam tersi yöne gider. Matem sürecini başlatabilecek gerçeklik hükmünün, faillik hissiyle bu askıya alınışı, kendini-yargılamanın sesiyle tamamlanır: "Türk sanatı —ve bu arada Türk sineması— kendi tarihsel-sosyal ırsiyyetine direnmeye, kendi hayat damarlarını kesmeye devam edecek midir?"⁸⁹ İrsiyyet, "özgün bir uygarlık zemini", "görmüş geçirmiş medeniyet", "sahici tarih", "geleneğin aşkın metafizik engin kaynakları" olarak geçmişte kalmış olandır. Ama bugünün toplumsal çatışmalarına karşı da "çile çekme", "nefsini denetim altında tutma", "iç terbiye", "öteki Türkiye", "nefs medeniyetine karşı ruh medeniyeti", "kaderle çatışmaya karşı kaderle uyum" olarak işleyecektir. Kaybın kabul edilemezliği, kaybın ilanının men edilmesi Türklüğün mecazlarını geri getirecektir.⁹⁰ Türklükle, toplumsal iktidarla karşı karşıya gelme, "kendime ait" denilen şeylerin en başından bu toplumsal iktidarın kavramlarının devralınmasıyla oluştuğunu görmeme engel olan faillik hissi, devralınmış kavramları, dışarıdan dayatılan iktidarı, Batı olarak görmeme sebep olmuştur. Böylelikle, ben'i hayata başlatan ve bana kendi kavramlarını dayatan, gerçekten bağımlı olduğum toplumsal iktidarın yol açtığı kaybı reddetmenin bir yolunu bulurum. Şüphesiz ki bu kayıp, sadece Doğu'nun kaybı değil, ben'in kendi özerkliğinin de kaybıdır. Dolayısıyla çifte-inkâr, (ulusal-)ben'in toplumsal iktidarla çatışmasına değil, özdeşleşmesine neden olur. Sınıfsal, cinsel ve toplumsal çatışmaların "kaderle uyum" yo-

89. Ayşe Şasa, *a.g.y.*, s. 48.

90. *a.g.y.*, s. 34, 129, 182, 185, 74, 133, 191-2. Buradaki kendi üzerine dönüşlülüğün neden tabiiyetle sonuçlandığını belirgin bir biçimde gösteren kavram "iç terbiye"dir. Şasa'nın Kemal Tahir hakkındaki şu sözlerini aktarmak istiyorum: "Hakikate inanılmaz bir alçakgönüllülük ve geniş yüreklilikle bakma yeteneği. Kendini, kendi nefsinin, hakikatin işleyişi karşısında sürekli denetim altında tutma, gerilere çekme becerisi... Kemal Tahir'i erişilmez yapan şeyin bir adab, bir iç terbiye olduğunu kavrayınca, ulaştığı o delici vizyonun —Doğu-Batı çelişkinin, Batı yasalarının Doğu üstündeki öldürücülüğü konusundaki eşsiz tespitlerinin— neden pek çoklarının anlaşılmadığını da kavrayorum... *Kemal Tahir'in Devlet Ana'sı*; konusu, özü, biçimi itibarıyla, Türk sanatını, yüz elli yıldır, acıklı biçimde pençesinde belendiği Batılı trajik hayat görüşünden bütünüyle arıtp, trajik olmayan yerli hayat anlayışına, bu anlayışın beslendiği zengin yerli estetiğe kavuşturmuştu. Bu, yalnız Türk sinemacılarına değil, Türk sanatının bütününe sunulmuş, çok geniş spektrumlu ölümsüz bir hayat kaynağıdır." *a.g.y.*, s. 74-5.

luyla giderilmeye çalışılması, söz konusu "irsiyyet"te en başından işbaşında olan toplumsal düzenlenmenin varlığını inkâr yoluyla yok etme tehdidini, Batı'nın tehdidine dönüştürecektir.

Tıpkı Doğu'nun psişede bir iz, bir temsil olarak ortaya çıkması gibi Batı da bu içselleştirme sürecinde ben'i yok etmekle, özerklik kaybıyla tehdit eden bir temsildir. Dolayısıyla, kendi devamlılığımızın koşulunu, kendimize (kendi arzumuza) karşı koymakta buluruz. "Ona tutunmak isteyenler için ölümcül bir uçurum teşkil eden" Batı'yı,⁹¹ bu öldürücü arzuyu iflas ettirmek üzere, bu arzuyla mücadele etmekle yükümlü hissederiz kendimizi. Ayşe Şasa, senaryosunu yazdığı *Utanç* filminin kendi ruh dünyasının niteliği hakkında derin bir utanç yarattığını, filme ve kendi kendisine yönelik suçlamayı üzücü bir biçimde dile getirir. Böylesine güçlü bir utancı, böylesine güçlü bir kendini-suçlamayı hiç de hak etmeyen filmi için şunu söyler Şasa: "Kendi eserim olan bu ucube tüylerimi diken diken ediyordu."⁹² Bu kendini-suçlama, "Sahici Olmayanın İğretiliği" bölümünde, Şasa'nın iç dünyamızı, bizi tasvir edişinde daha belirgin bir biçimde karşımıza çıkacaktır. Dış görüntüde "vıcık vıcık bir sefalet" görür Şasa. "Pırlanta, ucuz yalancı taşı çağırıştırıyor"dur. Sonra, "içinde yaşadığımız manevi evrenin derin, çok derin bir özelliği"nden, sanki bir sırtı çözüyor gibi söz eder:

Bizim iç dünyamızda karanlık ve çok kasvetli bir oyuk gibi duran, dıştaki her türlü gösterişi, her türlü ihtişamı gülünçleştiren, kaba bir şakaya dönüştüren bir şey var. Prestij objeleriyle varılmak istenen düş, bu yüzden her adımda deliniyor. Hafızası lobotomiyle alınmış, toplumun sosyal dokusu hunharca parçalanmış, yerleşik değer sistemi hallaç pamuğu gibi atılmış, inanç sistemi ayaklar altına alınmış Türk insanının manevi dünyası, ona ne kadar sırt çevrilmeye kalkışılırsa kalkışılın, engin, kasvetli, kor-

91. Ayşe Şasa, *a.g.y.*, s. 78.

92. *A.g.y.*, s. 104. Şasa, bu filmde kendi ruh çelişkilerini okuduğunu ve bunun kendisini ağır bir kimlik bunalımına sürüklediğini belirtir. Refiğ ile Şasa arasındaki fark da burada devreye giriyor. Engellenmişlik duygusu, burada erkek dilinin kısıynda bırakılmanın, kadın olmanın yol açtığı engellenmişlik duygusuyla birleşiyor. Refiğ'in aksine Şasa'nın öfke ve saldırganlıkla dışarıya atılamayan bir iç çatışmadan söz edebilmesi de bununla ilişkili olsa gerek. Ayrıca Ayşe Şasa'nın metinlerinde diğer yazarlarda olmayan bir şey daha var: Yoksul bir ülkede zengin olmanın acı ve utancının ifadesi.

kulu bir yangın yerini andırmaktan bir an geri durmuyor. Bu gerçeği bir an olsun göz ardı etmenin, yangın yerinde mücevherler takıp kürk giymenin o hayâsız abesliği, önlenemez bir sakalet oluşturuyor.⁹³

İlk cümledeki, "karanlık ve kasvetli oyuk" benzetmesinden ya da "her türlü ihtişamı gülünçleştiren bir şey" den, kısaca bu "yerli şey" den, ulusun huzursuzluğundan, uygarlığın huzursuzluğuna bir geçiş yapabiliydik. Özne ve toplumsal olan arasındaki ilişkinin ürettiği *ek-siklik* ve *fazlalık*, bu bağlılığın yüce ve gülünç karakteri, etrafında bi-teviye döndüğümüz "Türk'ün sırrından", modern öznenin olmayan sırrına geçiş yapan bir dönüşlülüğü sağlayabilirdi. Ama sonraki cümlelerde, "Türk'ün sırrına" kilitlenmiş buluruz kendimizi. Paradoks kaçınılmaz bir biçimde yine devrededir. Enginlik ve sakalet aynı şey'den türemektedir. "Engin, kasvetli, korkulu yangın yeri", "ön-lenemez bir sakaletin" de sebebidir. Kendi üzerine bu dönüş, "Türk'ün sırrını" *var eden* toplumsal metne de geri döndürür bizi. Türk'ün "deruni özelliği" olarak tarif edilen şey, şikâyetle ya da yüceltmeyle ona ait bir şey olarak algılandığı için, ben'in hikâyesini toplumsal hi-kâyeden ayıramamanın yol açtığı huzursuzluk da bir türlü anlatılamamakta, öznenin dış-mahremiyet boyutunun evrenselliği psişe içinde hızla Batı temsiline dönüşmektedir. Şunu söyler Şasa:

Aslında yerli malı *medya*'daki *glamour*'un, özendirilmek istenen bu ithal malı hayat tarzının kökleri ta 60'lı yıllardaki "Küçükhanım" tarzı filmlere kadar uzanıyor. İthal malı putların, ucuzluğun, bayağılığın ve sakaletin üstüne kurulu bir kibir dünyası, o yıllardan beri karton kapitalizmin karton dekorları ve aksesuarları olarak manevi evrenimizdeki yangın yerini süslüyor (1) Karton plastik menşeli operet kapitalizminin 60'lı yıllarda dar gelirli küçük burjuvazi arasında yaygınlaşmasına sebep olduğu bir karşı-kibir akımı, aynı derecede karton, biçimsel ve operet işi bir solculuğun gelişmesine yol açmıştı. Modern olmaya çalışan her nesne, her akım, her jest, yangın yerinin arkaik derinliği ve muhteşem hüznü tarafından kusu-lup dışlanmaya mahkûmdu. O yıllarda yapılan "sosyal adaletçe" "eleştirel" filmlerimiz de kartondan ve plastikten payına düşen hisseyi bol bol alıyordu. Çatık kaşlı patronla, kürklü patroniçelerden ibaret kılınan şer görüntüsü, karşısında hep o kartondan antitezi buluyor; çocuksu, sığ, isterik mi isterik bir devrim anlayışını besleyip güçlendiriyordu. Şimdilerde sulu-göz Pera idealizasyonlarına, levanten hayranlıklarına yönelik, esasta aynı derecede modern olan nostalji akımı da kendini bu kartonluktan, özenti-

93. Ayşe Şasa, *a.g.y.*, s. 107-8.

den alıkoyamıyor. Yangın yerleşik nesneleri silip süpürmüş. Sahiciliğin manevi boyutu 150 yıl önce pılsı-pırtısını toplayıp göçmüş... Bilebildiği tek güvenlik alanına, müminin kalbine çekilip gizlenmiş. Yerini yalanların putperest cehennemine terk ederek.⁹⁴

Bu satırlarda dikkatimi çeken ilk şey, manevi evrendeki yangın yerini süsleyen karton kapitalizm tasviri. Yangını başlatan modernlik, burada yangına sonradan dahil olmuş ve sahiciliği örten bir kartona dönüşmüştür sanki. Şasa'nın sözünü ettiği filmlerdeki karton kapitalizm, tam da Türkiye'de kapitalizm eleştirisinin yabancılaşmayı dışlayan, modernliği sınırlamaya çalışan boyutundan çıkmamış mıdır? Oysa burada, "karton görünüm", yangın yerine uyumsuzluğuyla açıklanmaya çalışılmaktadır. Sanki iç dünyada korunmak istenen, "karton görünümün" ta kendisi, bu ikamedir. Kaybı ima eden yangın yeri de bu yüzden kaybın izini siliyor. Sakalet ve gülünçlüğe, kasvet ve korkuya aynı anda sebep olan yangın yeri, "arkaik derinliği ve muhteşem hüznüyle" modern olmaya çalışan her şeyi dışarıya atan bir güce dönüşüyor. Bu ikirciklilik nedeniyle, bir yandan yangının her şeyi silip süpürdüğü, sahiciliğin göç ettiği ilan edilir, diğer yandan sahiciliğin müminin kalbine çekilip gizlendiği söylenerek kayıp reddedilir.⁹⁵ Yine aynı nedenle, bir yandan geçmişle kurulan ilişkinin kaçınılmaz modernliği, "karton" görünümünün bu bağılıktan türediği ifade edilir, diğer yandan yangın yerinden yara almadan kurtulmuş bir "sahiciliğin" canlanacağı ve hayata hükmedeceği an beklenir: "İthal malı modernizme arka çıkan, modernde kök bulan her akımın, her tavrın, her jestin, karton plastik kitsch cehennemine ayrılmaz unsuru olarak yalanın ve yalancılığın şampiyonluğunu yaptığı ve yapacağı göz önüne alınırsa, şu sorulabilir: Hayatta, sanatta, sinemada sahicilik artık hiç olmayacak mı?"⁹⁶

94. Ayşe Şasa, *a.g.y.*, s. 108.

95. Bu nedenle sakaletiyle, gülünçlüğüyle utanç yaratan "iç dünyamız", "Türk'ün sırrı", aynı zamanda "sahici olan"ın da orada yattığı, uyandırılmayı beklediği yerdir: "Tasavvuf kültürüyle yoğrulduğu için Türk insanı isterse ateist olsun ruhunda büyük derinlikler taşıyor. Âcizane benim inancım odur ki; Türk insanının gönlünde bir derviş yatar, inancı görüşü ne olursa olsun." *A.g.y.*, s. 196.

96. *A.g.y.*, s. 109.

Bu sahicilik beklentisi ve inancında, dışarıdan dayatılan, bizi bağımlı kılan ve özerkliğimizi almakla tehdit eden iktidarın, Batı biçimine bürünmüş olmasının payı olsa gerek. Toplumsal iktidar, sadece zorunlu kayıplar üreterek bunların sırta kadem basmasına sebep olmamış, aynı zamanda toplumsal iktidarın kendisi nesne kaybı halini alarak sırta kadem basmıştır.⁹⁷ Toplumsal iktidarın kendisi, peşine düşülen, kucaklaşılma istenen kayıp halini alır: "Bizim insanımız... Varoluşuna sahip çıkabilmekte, hâlâ kendi kendisinin efendisi olmayı sürdürmektedir."⁹⁸ Faillik hissinin yol açtığı kayma ve yer değiştirmeler, ben'in içine doğduğu toplumsallığa bağımlılığını, toplumsal düzenlemenin (ulusun hikâyesine bağımlılığın) içkin şiddetini, ben'in özerklik kaybıyla hayata başladığını anlatabilecek matem sürecini de askıya almıştır.

Pişenin kendisini kendi değersizliği yüzünden suçladığı bu dolambaçlı yolda toplumsal düzenlemenin şiddetini buluruz aslında. Geçmişteki "yanlışlarını" ve sinemacılarıdaki "yabancı" özentisini, "kendi toplumsal/tarihsel hakikatine ihanet etmek" olarak yargılayan Şasa, benimsediği trajik görüş nedeniyle "kendi toplumunun geleneksel değerlerine karşı kıskırtılmışım," diyecektir.⁹⁹ Nefs ile ruh arasındaki harp, bunların birbirinden ayrılması, can çekişme olarak tarif ettiği bu ruhsal çelişki sonucunda Şasa, trajik dünya görüşünü reddedip trajik-olmayanın peşine düşer; bu harpte nefsin ve kibrin çökmesi gereklidir.¹⁰⁰ Arzu ve vicdan arasındaki mücadeleyi kazanan vicdan, kayıp nesnenin artık var olmadığını söyleyen gerçeklik hükmünü de askıya alır. "Bizde ne eksik?" sorusu ilk defa soruluyormuş ve yeni bir cevap bulunmuş gibi yeniden ortaya çıkar.

97. Ayşe Şasa, *a.g.y.*, s. 184. 98. *A.g.y.*, s. 137.

99. *A.g.y.*, s. 183. Hataların ifşası bir başka yerde şöyle dile getirilir: "Biz o ortamın içinden geldik. Evet. Bu şekilde Batı taklitçisi sanat yapan arkadaşların bir dramı var ve bu, her zaman oldu. Biz de dahildik buna. Elimizde olmadan. Başka bir yol bilmiyorduk çünkü. Biz maalesef İslamiyet'in uzağına düşmüştük. Bu arkadaşlar Türk toplumunun dışında bir iş yapıyorlar. Dolayısıyla halk bunları benimsemedi. En büyük açmazlardan, yanıldığımızı dair en büyük işaretlerden biri daha o dönemde buydu. Benimle birlikte birçok arkadaş, nerede yanlış yaptığımızı —bilhassa rahmetli Kemal Tahir'in öncülüğünde— araştırıyorduk. Kemal Tahir çok açıkça ve akıllıca, solun çıkmazını sergiledi." *A.g.y.*, s. 195.

100. *A.g.y.*, s. 196.

Cevap tanıdıktır: kendimiz.¹⁰¹ İçine düşülen "büyük boşluk", "koz-mopolit, Batılı cereyan", "ruhi korku ve acılar", "fiziki işkence", "ruhi alacakaranlık", "içinde yer aldığı medeniyet dairesinden kopuş", "geleniğin prangaya dönüşmesi", "muhayyilesiyle göç etme" karşısında kendi üzerine dönüş, kaybın şiddetli bir inkârıyla sonuçlanır.¹⁰² Oysa yok olma tehdidini de kaybın inkârı başlatmamış mıydı? Kayıpla birlikte toplumsal iktidar da içe çekilir; artık eleştirel fail olarak ben'i yargılamak üzere ben'in içindedir. Ayşe Şasa'nın sözleriyle:

Bir çeşit şizofreni bu... Şizofreninin kolektif bir türü. Gerçekte sizin ruhunuz, fıtratınız, içinde bulunduğunuz Batı-dışı toplumda —zira bugün herkesin kabul ettiği gibi, Türkiye, geleneksel olarak, Batı-dışı İslam coğrafyasının tarihi sınırları içinde yer alır— Nefsiniz ise, sizi dışa, uzağa, bir başka zamana, bir başka mekâna çekiyor. 'Batı'ya Batı'ya' diyorsunuz... Orada, uçsuz bucaksız bir oyuncakçı dükkânına girmiş ve artık hiç çıkmak istemeyen bir çocuğa dönüşmeniz, içinizdeki ebeveyni harekete geçirip sizi akla ve olgunluğa davet etmediği takdirde, ilânihaye kaybolup gitmeniz iştenden bile değil.¹⁰³

101. Mesut Uçakan'ın Şasa'yla yaptığı söyleşide, Şasa'nın Türk toplumunun, Türk sinemasının ve kendisinin yaşadığı kimlik bunalımını anlatması, nefisini ve kibrini çöktürdüğünü söylemesinin ardından Uçakan şu sözleri dile getirir: "İslam'da tabii kendinden emin olmak yok, ama umutsuz olmak da yok. Müslüman bu ikisi arasında sarkaç gibi sallanır durur. Ama günümüzde özellikle sinemada, Türk sinemasında böyle bir ihtiyaç var. Çünkü biliyorsunuz Türk sineması bunca sene içerisinde uzun müddet Batı'yı körü körüne, kare kare taklit etti. Sonra da zengin kız-fakir erkek ikilemi içerisinde boğuldu kaldı. Ondan sonra da sosyal gerçekleri, yine Batı'nın gözüyle bizim inançlarımıza saldırarak, maddeci bir açıyla ortaya getirdi. İlk defa böyle sinema üzerine ve insanın gerçeği üzerine çalismalar oluyor." Ayşe Şasa, *a.g.y.*, s. 196.

102. *A.g.y.*, s. 202, 204-6, 211-2. 103. *A.g.y.*, s. 212.

IV.

Batı'nın bakışında kabul görmemenin (görmediğine inanmanın) yol açtığı huzursuzlukla başlayan yörünge, bu huzursuzluğu kayba tercüme edecek yolları kapatarak ilerlemiştir. İflas ettirmek istediğimiz Batı'nın, kendimiz, bakışımızın içkin yabancılaşmışlığı olduğu gizlenmiş, "biz" denilen ve vicdanın sesine yerleşmiş Doğu, toplumun kendi içindeki çatışmaya karşı geri dönmüştür. Bu nedenle "Ne eksik" sorusu, bu soruyu feshedecek gerçeklik hükmüne karşı işlerken sorunun kendisini de bir cevaba dönüştürür. Batı karşısında "sahici kendilik" olarak kabul görmediğine inanmak, psikik konuşmayı idare eden ve organize eden, "saf" kendilikle "yabancı" olan arasında uzlaşma ve uyum arayışını tekrar tekrar başlatarak bu döngüsellüğün sınırlarını aşacak her şeyi yutan bir girdap gibidir. Peki, kendi üzerine dönüşü tabiyet üzerinden modelleyen bu melankoli, sinema arzusunu nasıl sakatlamaktadır?

Sinemada "sahiciliğin ve samimiyetin ışıltı"nı arayan Ayşe Şasa, önce "taklitçi gidişe" karşı "epik kalıpla modern bilincin ustaca inceltilmesi" gerektiğini söylemişti.¹⁰⁴ Sonra, Batı'nın dev endüstrileri, mali-teknolojik egemenliği karşısında gaza edebilmenin yolunu, Batı'ya alternatif bir sinema yaratmakta bulmuş,¹⁰⁵ daha sonra da Türk sinemasının Batı için ilginç olabileceğine inanmadığını ifade etmişti: "Türk filmi ne Batı'nın onda kendini bulabileceği kadar Batılı olabilir, ne de Batı'ya özel bir cazibe oluşturacak oranda egzotik bir görünüm kazanabilir. Batı pazarlarının talepleri açısından bizler ne 'gereğince Batılı' ne de 'yeterince Doğulu' bir ülkeyiz."¹⁰⁶ Batı'nın bakışında kabul görme arzusuyla ve elbette Batı'nın bakışında kabul görmediği inancıyla oluşan bu kurgusal hat, sahiden de Batı'nın bakışında kabul görmüş bir sinemayla karşılaştığında ne yapar?

Halit Refiğ için olduğu gibi Ayşe Şasa ve Sadık Yalsızuçanlar için de bu kurgusal hattı bozduğu için rahatsız edici olan unsur Yıl-

104. Ayşe Şasa, *a.g.y.*, s. 41, 53.105. *A.g.y.*, s. 58.

maz Güney'dir. Şasa'ya göre, "Yılmaz Güney sinemasının Batı'da uyandırdığı ilgi ayrıcalıklı bir durumdur. Güney'in Batı sistemine politik açıdan denk düşen bölgeci eğilimleri ve starlıktan gelme karizmatik kişiliği, onun çevresinde özel bir efsane ve çekim alanı yaratmıştı. Bu marjinal örnek genele maledilemez. Ne kadar gelişirse, Türk sinemasının Batı'da pazar bulması hayaldir ve istisnalar kaideyi bozmaz."¹⁰⁷ Sadık Yalsızuçanlar'ın bu sinemadan memnuniyetsizliği ise karamsar bir toplum manzarası sunmasındadır: "Yönetmen bir hırsız olacak, ruhun sırlarını çalacaktır. Hiçbir şey bayağı değildir. Bizim filmlerimizde bu türden bir varoluşsal sorgulama çabası görülmez. Yılmaz Güney filmlerinde olduğu gibi karamsar bir toplum manzarası, ekonomik ve sosyal adaletsizlik, şematik bir sınıf tanımı ve eleştirisi bir dönem sinemamıza egemen olmuştur."¹⁰⁸

Her iki düşünsel hatta da psişik yargı sesini (bütünlüklü kategoriler olarak "biz"- "Batı" ayrımı, ya da "biz"de varoluşsal sorgulama çabasının yokluğu) tökezleten unsur, düşünceye sirayet ettiği yerde, "biz" dairesinin açıklığını kapatacak biçimde dışarıya atılmaktadır. "Bizde ne eksik" sorusunu gerçeklik hükmüyle değiş tokuş ederek, toplumsal ve öznel antagonizmaların yerlerinin etrafını çevreleyebilecek bir "karşı dönüş", bu nedenle sürekli askıya alınmaktadır. Batı'yla mesafeyi kapatan, kaybın kabulüne yaklaştıran her kim ise —bu ister Yılmaz Güney ister Orhan Pamuk olsun— bizi ulusal arzudan mahrum eden bir güç olarak ulusal endişenin nesnesi oluveriyor.

Burada ilginç olan, Türk sinemasındaki "yokluk"la başlayıp "sahici kendilikte ısrarla" biten bu döngüsellüğün, kendi açmazını "sol" la cisimleştirmesidir.¹⁰⁹ 12 Eylül filmlerine yönelik eleştiri de bu an-

106. Ayşe Şasa, *a.g.y.*, s. 62.

107. *A.g.y.*, s. 62.

108. *A.g.y.*, s. 229.

109. Halit Refiğ, 12 Eylül darbesiyle *Yol*'un başarısı arasında bir özdeşlik kurar ve darbeyi kendine yapılmış haksızlığa dönüştürür. *Yol* filmiyle toplumsal iktidar arasındaki çatışma ve bu çatışmanın ona hatırlattığı bedel karşısında, bütün bunların izini silen bir kendini-ifşaata başvurur ve kendisinin (daha çok) haksızlığa uğramış olduğu yargısına varır: "Bugün itibarıyla Batı dünyasında kabul gören bütün filmler, anti-ulusalcı filmlerdir. Bugün Batı dünyasında ulusalcı diye değerlendirilen tek sinema örneği yoktur. Bana göre 'Ulusal Sinema' fikriyatı, en büyük darbeyi 1983 yılında *Yorgun Savaşçı*'nın Silahlı Kuvvetler tarafından yakılmasıyla yemiştir. Çünkü 1982 yılında Yılmaz Güney'in sinema filmi —*Yol*—

lamda semptomatiktir. Bu filmlerde devrimcilerin ölçüsüzce yüceltildiğini belirten Şasa, "ümmi dönemin iyi-kötü şablonlarına tıpatıp uyan" bu durum karşısında, "genelgeçer bir 'kötülük'ten sürekli mustarip, sürekli 'zulüm gören' kahraman devrimciye gelin hep beraber ağlaşalım," diyecektir.¹¹⁰ Otokritikten noksan Türk solu, bu tip mistifikasyondan nasıl medet ummakta, gerçek devrimcinin tek problemi nereden devlet karşısındaki dramı olmaktadır. "Devrimcinin kendisiyle ve özellikle toplumuyla çelişkileri göz önüne serilmedikçe gerçekçilik söz konusu olabilir mi", "mazlum devrimci tipinin sığ ve saydam şablonuyla, bu tür sıradan romantizmle Türk solu otokritiğini geciktirmekten başka ne sonuç elde edebilir" gibi sorularla devam eder Şasa.¹¹¹

Şunu hatırlamakta yarar var: Türk sinemasının, kendi adlandırmasıyla, "ümmi dönemini", sahici geleneğine hiç ihanet etmediği için sahiplenilen de Şasa'dır. Peki, o halde 12 Eylül filmlerindeki rahatsız edici fazlalık nedir? Mistifikasyon, mazlumluk, sığ ve saydam şablon, sıradan romantizm ve otokritik noksanlığı ve gecikmişliği: Bu filmlere karşı işleyen bu yargılar, bu filmlerdeki sınırlılığı aşmanın yolunu tespit etmiştir; ama bu yargılar dönüp "sahicilik ve özerklik" ısrarını, "bizim medeniyetimiz ruh medeniyetidir", "trajedi ve çatışma bizim bünyemize uymaz" yargılarını neden çözemez? 12 Eylül filmlerinin yol açtığı rahatsızlık, bir başına bu filmlerle, bir başına sol siyasetle ilişkili değil. "Yokluk tespitini" Türk'ün bünyesiyle açıklayarak bu durumu kadere dönüştüren düşünsel çerçevedeki çatlağa işaret eden, modernliğin bedelleriyle yüzleşmeye imkân veren toplumsal ve kültürel dönüşümle de ilişkili. Dolayısıyla bu filmlere yönelik eleştirel dil, "Nasıl bir sinema olmalı" sorusuna verilen cevapta kaybolup gidecektir. Tuhaf bir şe-

çok büyük başarı kazanmıştır. Yılmaz Güney, kişiliği, sinema anlayışıyla bütün dünyaya lanse edilirken Türkiye'de Kemal Tahir'in romanından Halit Refiğ'in yapmış olduğu film yakılarak imha edilmisti. Bu durumda sinemacı olma hevesinde olan genç bir kişi ulusalcı mı olmaya heves edecek? Akli varsa ulusalcı olmayı tercih etmez. Benim açımdan, ulusalcı zihniyete en büyük darbe 12 Eylül askeri darbesi tarafından vurulmuştur. Ondan sonra zaten ulusal sinemanın lafı edilmez hale gelmiştir." Ertekin Akpınar, *a.g.y.*, s. 86.

110. Aysel Şasa, *a.g.y.*, s. 41. 111. *A.g.y.*, s. 42.

kilde kendi özerkliğimize, kendi faillliğimize inandıkça toplumsal iktidarın, biz imgesinin ölümsüzlüğünden duyduğumuz korku, onun üzerimizdeki yok edilemez gücü de büyüyor. Ruhumuzu yiyip bitiren bu korkuyla kendi masumiyetimizin, kendi özerkliğimizin, toplumsal iktidarın haz yuvalarında kirletilmemişliğimizin, en hafifinden suskunlukla paylaştığımız toplumsal suçlardan muaf bir saflığın peşine daha çok düşer oluyoruz. Bir parçası olduğumuz, kavramlarını, sesini devraldığımız sıradan kötülüğü kendi masumiyet imgemizden ayırdığımız yerde, kendi sesimizle konuştuğumuza inandığımız yerde kucaklaştığımız biz imgesi, bu kez ölümsüzlüğüyle korku salmaya başlıyor. Evet, "biz" denilen şey sürekli yeneden üretilmek zorunda; onu bölen, onun içkin imkânsızlığını gösteren unsurlara karşı, "trajedi ve çatışma bizim bünyemize uymaz" yargısı da, bu yargıyla birlikte "biz" dediğimiz şeyi üretmez mi? "Bünyemize uymaz" yargısının bir başına bir anlamı olabilir mi? Onda bir anlam doluluğu varmış etkisini yaratan şey, bütünüyle, perdelediği toplumsal çatışmalardan ibarettir. Bünyemizin aslında hiç de öyle bütün olmadığı, olamadığıdır. Ulus imgesiyle bütün özdeşleşme çabalarımıza rağmen bir türlü tam olarak özdeşleşemiyor oluşumuzdur. Masumiyet imgemizdeki lekeler, ulusal vicdanımızın sesinin sessizliğe dönüştüğü yerlerdir.

Yılmaz Güney filmlerine ya da 12 Eylül filmlerine yönelik eleştiri dili, "Nasıl bir sinema olmalı" sorusunda köken meselesine bağlandığı için, yokluk dilinden ibaret kalacaktır. Faillik hissiyle esir alınan özne, tam olarak bu nedenle yokluğun şimdi ve geleceğe hükmedeceği yargısına varacaktır: "Bizde ise bu taklitçi gidişle, 12 Eylül filmleri de, tarihimizin herhangi bir dönemine ait siyasi filmler de, galiba daha uzun bir süre başarısızlığa mahkûm olacaktır."¹¹² 12 Eylül filmlerine, sol düşünceye yönelik yargılar, psişik sese yerleşerek özneleşmenin sınırlarını çizen, öznenin kendi sınırlarını ve kısıtlanmışlığını aşmasını suçluluk duygusu ve kendini-cezalandırma ile engelleyen toplumsal iktidara yönelik öfkenin yer değiştirmesidir. İç dünyada toplumsal iktidara yönelik öfke, ötekine yöneltilen öfkeye dönüşmüş gibidir. Toplumsal iktidarın ve onun dayattı-

ğlı zorunlu kayıplar setinin sırta kadem bastığı bu psikik süreçte, yani "Kendine dön!" çağrısının iç dünyayı düzenleyen bir ses olarak ortaya çıkışında, faillik ve özerklik hissini bozan unsurlar, "köken" yanıtıyla halledilemeyen başarısızlıklar, ötekine yansıtılmıştır. "Yokluk tespiti"ni faillik hissiyle donatarak onu toplumsal yakınma ve şikâyetten ibaret bırakan da bu olmalı. Aşılamayan sınırlar, bu sınırların kökensel olduğu yargısına ve adeta, bu sınırları aşma çabasının hep başarısızlığa uğraması arzusuna neden olur.

Daryush Shayegan'ı okuyan ve çok etkilenen Şasa, onun Doğu'nun kaybını kabule götüren cümlelerini "İslam'ı modernist yorumlara tabi tutmaya eğilimli bir Batıcı" olmasıyla, "şikâyet ettiği tavrardan kurtulamamasıyla" ilişkilendirmiştir.¹¹³ Shayegan'ın sentez eleştirisi, geleneğin ontolojik olarak modernlik öncesi başlangıç noktasını yakalamasının imkânsızlığını, bozulmamış gerçek arayışının ve ruh-beden ayrımının "katıksız bir kurgu" oluşunu anlatıyordu.¹¹⁴ Şasa'nın sentez eleştirisinde ise, aydın zümre, 12 Eylül filmleri ve entelektüeller gibi "bozulmayı" sabitleyip dışsallaştırmaya imkân veren figürler yer alacaktır. Doğu ile Batı'yı eklemlen kof akımlardan, halk kültüründen devşirilen yerel motiflerle aydın zümrenin dünyasından akan modern değerlerin çiftleşmesinden, ruhsal bütünlük ve sahici değer yokluğundan, sözde modernlikten, sözde eleştirellikten söz eder Şasa.¹¹⁵ İlginç olan, kayıp karşısındaki ikircikliliğin yol açtığı söylemsel kaymalardır. Peşine düşülen geleneğin metafizik merkezi, trajik-olmayan ve nefsi iflas ettiren Türk ruhu, burada, Doğu-Batı sentezi eleştirisinin "sözde modern ve toplumcu" entelektüellere yöneltilmesiyle birlikte, arkaik muhakeme ve ifade biçimlerine bürünmüş, "asli geleneğine ihanet etmemek" olarak adlandırılan sa arkaik biçimlere taviz olarak görülmüştür.

Trajedi yokluğundan şikâyetin kayıp nesneye yönelik yatırımı ve bağlılığı zayıflatması karşısında tam tersi yöne sığınan ikirciklilik, trajedinin bizim bünyemize uymadığı yargısıyla, kaybın psikik ikamesine çekilerek "özerk bünyenin" var olduğu inancıyla kucak-

113. Ayşe Şasa, *a.g.y.*, s. 91.

114. Daryush Shayegan, *Yaralı Bilinç: Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni*, İstanbul: Metis, 1993.

115. Ayşe Şasa, *a.g.y.*, s. 87.

laşmıştır. Böylelikle eleştiri, kaybı dayatan ve ulusal özneyi kuran toplumsal iktidarın sırta kadem bastığı, toplumsal iktidara yönelik öfkenin kaybın izini taşıyan unsurlara yöneltildiği, "Trajedi niye yok" sorusunun kayba karşı verilen bir cevaba dönüştüğü bir dille konuşmaya başlar. Sadık Yalsızuçanlar'ın şu sözlerini hatırlamakta yarar var:

Antimilitarist, askeri darbe karşıtı, yalnız ve mutsuz bireylerin yapay sorunları, cinsel sapmalar ve yabancılaşmış olarak tanımlanan ve sunulan tiplerin, gerçekte bu toplumun yaşadığı yüz-yüzelli yıllık trajik kaosa hiçbir göndermesi bulunmadığı gibi, marjinal olmaktan da kurtulamamaktadır... Yeşilçam'ın bugün hâlâ aşlamayan bu kronik hastalığının kökünde ne yattığını Şasa, Mardin'in mezkûr argümanına dayanarak açıklıyor. Aristocu bir dram geleneğine yabancı bir kültürün kendi sinema gramerini üretmesi gereğine işaret ediyor. İslami geleneğin hayatı çatışma değil uyum olarak görmesiyle Batıcı Türkiye aydınındaki çelişkiyi irtibatlandırıyor. Asena ve Oflazoğlu'nun tüm abartılarına rağmen —şehzade katli filan dışında— Osmanlı'yı konu alan sahici bir tragedya üretememelerini de bu bağlamda değerlendirebiliriz sanırım. Bu yanı sıra yıllar yılı ısrarı ise özellikle solcu kesimdeki püriten tortuyu vurgulayarak açıklayabiliriz.¹¹⁶

Hem modern hem modern-öncesi konumu işgal etmeye çalışan melankolik, modern-öncesinin kaybedildiğini, bu nesnenin bir ize, bir temsile dönüştüğünü reddettiği içindir ki bugünün toplumsal antagonizmalarını, bu kayıpla hayata başlayan öznenin yaralarını açıklayabilmenin yolunu modern-öncesinin "yok edilemez" kökünde bulur. Dolayısıyla tuhaf bir şekilde, kaybın kabul edilemezliğinin yol açtığı ikirciklilik, kayıp nesneyi hem kronik hastalığın kökeni olarak işaretler, hem de bu hastalığın çaresi, sahici biz, olarak kucaklar. Oysa geçmişin hayaletinin boş yeri, modernlikle birlikte açılmıştır. Bu nedenle de bu hayaletle ilişkimiz, geri dönmeye çalıştığımız saf kendilik zaten daha en başından modernlik tarafından belirlenmiştir. Geçmişin hayaletinin ulusal kimliğe sürekli musallat oluşu, bizim üzerimizdeki gücü ve etkisi, geçmişin "yok edilemez" kökünde değil, ulusal kimlik ve özdeşleşmenin içkin başarısızlığında, ulusal kimliğe içkin evrensel yaradadır. "Biz" dediğimiz şey bir

başına modernliğin yol açtığı kopuşla ortaya çıktığı ve modernliğin kapalı kimlikleri yerinden edişinin yol açtığı fazlalık olduğu içindir ki geçmiş ödenemeyen borçlar, kapatılamamış hesaplar, hortlaklar olarak geri dönmektedir; geçmiş, "milli miras", "bize ait sahici çekirdek" olarak algılandığındaysa, bugünün antagonizmalarını gölgeleyecektir.

Kaybın psikik ikameler yoluyla reddedilmesi, eleştirinin hem evrensel sinema arzusuna karşı koymasına hem de sadece eksiklik ve yoksunluktan şikâyet eden, bu şikâyetle faillik bulan bir dile hap-solmasına neden olmaktadır.¹¹⁷ Giderilemeyen ikirciklilik, düpedüz sinema arzusunun yol açtığı bölünmüşlük, memnuniyetsizliğe ve huzursuzluğa yol açmakta, kaybın şiddetini artıran bu duygular, kaybın izini silme çabasını, sinemayı "bize ait" bir nesne kılma arzusunu üretmektedir biteviye. Sinema arzusuna karşı koyma ve sinemayı "bize ait" kılma çabası, sadece "Nasıl bir sinema istiyorum" sorusuna verilen bir cevap değil bu yüzden. Sinemanın modern öznel-likle kurduğu bağı, bakışımızın ve sesimizin dış-mahremiyet boyu-

117. Trajedi yokluğundan şikâyet eden Yalsızuçanlar, trajediyi ve kaybı da-yatan modernlik deneyimini askıya alır: Eleştiri de taklitçilik eleştirisinden ibaret kalır: "Trajedi üretmek amacıyla yola çıkıp melodrama varşımız, gerçeküstücülük, şiirsel gerçekçiliği ya da dışavurumculuğu yüzeysel bir taklitçilikle taşımak isteyişimiz, sinemamızın kendisini dramatik bir hale getiriyor. Çünkü mefhum-u muhalifiyle söylersek, sefihçe bir heves, olgun insanların yüksek zevkini hoşnut edemiyor. Batıdan devşirilen kalıplar, daemonic güçlere meşruiyet kazandırma-dığı gibi, topluma yönelik sorunsalı da besleyerek hüznü derinleştiriyor. Bu bakımdan Afife Jale için 'ilk ateşi yakan' yerine 'ilk ateşte yanan', Cahide Sonku içinse 'efsanevi' yerine 'mahzun' nitelemesi uygun düşecektir. Modernleşme çabaları Batı tarzı trajedi üretmedi, fakat trajik dünya görüşünün yüzeyinde çırpınan dram kişileri doğurdu." A.g.y., s. 144. Zeynep Direk, Türkiye'de varoluşçu felsefeyi tartışırken, özgünlük, kendi kalma ısrarıyla trajedi ya da felsefe yokluğundan şikâyetin birbirini besleyen düşünsel hatlar olduğuna dikkat çekmişti. "Varoluşçuluk benlik arzusunun taklitten muaf olmadığını, arzusun modelini başkasının oluşturduğunu, ben'in her durumda başkası olduğunu zemiştir", oysa "trajedi yok" tespitiyle yan yana karşımıza çıkan "bize has" duygu ve bütünlük arayışı, bu sezgiden duyulan tedirginliği gidermeye yöneliktir. Batı geleneğiyle ya da kendi geleneğimizle ilişkinin özgünlüğümüzü ve benliğimizi yitirme tehdidini hiçbir zaman ortadan kaldıramayacağını kabullenmek modern trajedinin başladığı yerdir. Zeynep Direk, "Türkiye'de Varoluşçuluk", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, Cilt 3: *Modernleşme ve Batılılık*, s. 444-6.

tunu, ayna-imgelerinin içkin yabancılığını ve belirsizliğini perdeleme çabası aynı zamanda. Sinemanın sürekli hatırlattığı ve hatırlatacağı huzursuzluğu, kimliğin içkin şiddetini dışsallaştırarak gidermeye koyuluyoruz bu yolla. Böylelikle sinema, "ibadet ortamı" ve "cürüm aracı" olarak ikiye bölünecek, yabancı nesne iç dünyanın içine alınarak, burada tasarlanarak, evcilleştirilip tanıdıklaştırılarak sevilebilecektir. Sinemayı yoksullaştıran, sınırlarını daraltan tam da bu değil mi? Sinemada aranan, "Batı'nın bölünmüş ruhlar sonatına" karşı "sabrın, çilenin, tevekkülün şiiri", "Doğulu bakış ve gerçekçilik", "Doğu'nun Batı'ya ayna tutması" ise¹¹⁸ şayet, inkâr ettiğimiz kayıp, tam da bu inkâr yoluyla bizi Batı'nın bakışına halen tutkuyla bağlamıyor mu? Kendi kaybımızın inkârı, bizi bu inkârın yol açtığı mahrumiyete tutunma çabasından ibaret bırakmıyor mu?

"Muhayyilenin kısır çemberini kırmak" arzusunun, sahiciliğe ulaşmak arzusuna dönüştüğü yerde, "rüyaya talip olma", "rüyaya giden sinema estetiği" çağrısı duyulur.¹¹⁹ Sinemayı, "trajik-olmayanın peşinde" bir nefis araştırmasına yönelten bu çağrı, sinema arzusuna karşı koyduğu için, tam da ben'in bölünmüşlüğüne ve ben'in sesinin en başından devralınmış olmasına karşı bir çare olarak ortaya çıktığı için toplumsal iktidara döner. Bu ses, Doğu'nun kaybına hüznlenmeyi reddederek bu kaybın yol açtığı huzursuzluğu sinemanın ima ettiği ilksel kayba tercüme edemeyeceği içindir ki toplumsal iktidara sadakatın sesidir.

Sadık Yalsızuçanlar, sinemanın, "ruhumuza ayna tutan bir ibret perdesi", seyircinin kendi tecrübelerindeki gedikleri kapatan, sahte ideallere bağlanmaktan kurtaran, sahte gerçekliğe karşı hakikati ve ruhsal gerçekliğimizi perdeye taşıyan, "ruhsal tecrübenin yansıtıldığı bir ibret aynası" olması gerektiğini söyler.¹²⁰ Sinemayı "ibret aynası"na dönüştürme çabası, bedeni ve içinde akan arzuyu, vicdanın psikik şiddetiyle sakatlamak ve cezalandırmak gibidir: "Fokurdayan bedenimizi azarlamayı ancak kalbimize dönerek öğrenebiliriz."¹²¹ Sanatın amacını noksanlığı tamamlamak ve ayna olmak,

118. Ayşe Şasa, *a.g.y.*, s. 65, 69, 79, 77. 119. *A.g.y.*, s. 95-6.

120. Sadık Yalsızuçanlar, *a.g.y.*, s. 28, 45, 62, 136, 177.

121. *A.g.y.*, s. 23.

kendi gerçeğimizle yüz yüze gelmek olarak tarif eden Yalsızuçanlar'ın hayal ettiği sinema da "rüya", "iman", "arınma", "irfan" sinemasıdır.¹²² Bu sanat ve sinema hayali, imgenin hatırlattığı belirsizliğe, geçiciliğe, faniliğe, yokluğa ve ölüme karşı, sinema arzusunun yol açtığı bölünmüşlüğü gidererek başkası olma arzusunu cezalandıracak, ayna-imgesinin içkin yabancılığına hükmederek onu ben'e geri getirecek, ardında ben'i Hakikatin beklediği bir inanç perdesidir: "Perde kalkınca gerçek olarak yalnız oynatan kalacaktır."¹²³

Dolayısıyla "ibret aynası" tasviri, psişik yargı sesiyle, vicdanın merhametsiz şiddetiyle, kaybın bünyeviliğini, kayıp nesnenin artık var olmadığını söyleyen gerçeklik hükmünü askıya almak, ertelemek demek değil mi? Yalsızuçanlar'ın, bu "aynayı" nelere karşı, nelerin açtığı "boşluğa" karşı koyduğunu takip edelim: "Ölüme karşı soylu tevekkül, trajik düğümlenmeye karşı epik coşku", "mazi denilen geniş kabrin hortlakları"na karşı canlı bir ibret sayfası olan geçmiş zaman, içsel kaderin ifşasına karşı kesretten birliğe ulaşma, kesret dünyasına karşı selim kıyı, ürkütücü boşluğa karşı gerçek muhteva, trajediye karşı sanatsal zikir, mutlak yokluk, karanlık, hiçlik ve ademe karşı lirik ve epik, boşluğa karşı ibret nazarı.¹²⁴ Bütün bu karşıtlıklar, hem Doğu'nun kaybının hem de öznenin özerklik kaybının yol açtığı huzursuzluklara karşı, kayba karşı, verilen savunma ve cevaplar değilse nedir?

Sinemayı "ibret perdesi" kılma hayali, Doğu-Batı bölünmesinin ulusal kimlikte açtığı yarayı, ama aynı zamanda ben'in bölünmüşlüğüne perdeleme çabasıdır. Ulusun hikâyesinin Doğu'nun kaybına ve modernliğin yarattığı kopuşa bağımlılığının yol açtığı huzursuz-

122. S. Yalsızuçanlar, *a.g.y.*, s. 140, 207, 217. 123. *A.g.y.*, s. 78.

124. *A.g.y.*, s. 145, 219, 220, 231, 251, 296, 312, 317, 320. Yalsızuçanlar'ın sık sık fikirlerinden yararlandığı Bediüzzaman Said Nursi'nin sinema hakkındaki tasvirlerinden biri, "mazi denilen geniş kabrin hortlakları"dır. *A.g.y.*, s. 146. Sinema bünyesini bütünüyle reddederken, bu bünyenin uyandırdığı korkuyu, müminin inancında açtığı şüphe deliğini de mükemmel bir şekilde tarif eder Bediüzzaman. Tasvir şöyledir: "Ara sıra sinemaya —ibret için— gittiğimden bana İstanbul içindeki insanlar, o dakikada sinemada geçmiş zamanın gölgelerini hazır zamana getirmek cihetiyle ölmüş olanları ayakta gezer suretinde gösterdiği gibi, aynen ben de o vakit gördüğüm insanları ayakta gezen cenazeler vaziyetinde gördüm." *A.g.y.*, s. 33.

luk, ben'in hikâyesinin toplumun hikâyesine bağımlılığının ve ben'i bir başına anlatamamanın yol açtığı huzursuzluk, sinemada sahnelenmeye değil, perdelenmeye ve yok edilmeye çalışıldıkça, Batı'nın bakışıyla imgesel özdeşleşme de süreklilik kazanmakta,¹²⁵ ulusal öznenin tek hedefi Batı'ya yönelik hınçla Batı'nın bakışında kendini seçilir ve görünür kılmaktan ibaret kalmaktadır: "Modern araçlara, medyaya geleneksel bir perspektifle bakan bizler, sırtımızı dayadığımız geniş manevi arkaplandan dolayı Batı'nın bilmediği özgürlüklere, genişliklere, ferahlıklara sahibiz. (Batı istese de bu potansiyele akıl erdiremez, manipüle etmek istese de bu rezervi kendince manipüle edemez...) Şiddete bulaşmış evrensel ibret perdesine, barışı götürmek bizlere düşüyor. Bundan günün birinde bütün dünya —bu arada Batı— dilerse nasip alabilir."¹²⁶

Sinemayı, "ibret perdesi", "nefsin arıtıldığı ruh âlemi", "arınmanın sineması" kılma dileği, kendi sınırlarımızın ve kısıtlanmışlığımızın yol açtığı memnuniyetsizliği, özerklik ve faillik hissinin peşinde gidermeye koyulan yeni bir "sentez" ya da yeni bir "kendine dön" çağrısıdır.¹²⁷ Dönüşlülüğü tabiyet üzerinden modelleyen bu

125. Halit Refiğ'in bütün "Batı" karşıtlığına rağmen "Batı'nın bakışıyla özdeşleşen şu sözleri mesela: "Batılıların belirli bir Türk imajı var ve ondan vazgeçemiyorlar. Bana karşı gayet terbiyeli ve saygılı davranıyorlar. Bana istisnai bir tip gözüyle bakıyorlar... Benim kendime göre bir gerçekçilik anlayışım olduğu için, '*Aman ben Batılılara nasıl yaranırım*,' diye bir anlayışım hiç olmadı. Cannes Film Festivali'nde nasıl ödül kazanırım? Ne yapsam da Venedik Film Festivali'nde ödül alsam, diye hiç saplantım olmadı. '*İnandığım bir işi nasıl yaparım*,' diye arayışlar oldu... Burada Batı'nın, Batıcılığın yargılanması sorunu var. Bu da Batıcı aydınları rahatsız ediyor. İlginçtir, entelektüel Amerikalılar *İki Yabancı*'ya bizim Türk aydınlarından daha fazla ilgi gösterdiler. Birkaç üniversite benden filmin kopyasını istedi. Washington'da özel gösterim yaptılar. Çok ilgi gösterdiler. Bizim Batıcı aydın takımı bu filmimi de görmezlikten geldi." Ertekin Akpınar, *a.g.y.*, s. 80, 94.

126. Ayşe Şasa, *a.g.y.*, s. 138.

127. Ayşe Şasa, "Olağanüstü Bir Dönüşüm" başlıklı yazısına şu cümlelerle başlar: "Yeşilçam Günlüğü'nün kitaplaştırılan ilk bölümünde, ne kadar kalite kazanırsa kazansın Türk filmlerinin Batıda ilgi görmeyeceğini söylemiştim. Geçen süre içinde bu konudaki fikirlerimi tamamen değiştirmiş bulunuyorum. Bugün, bulunduğum şuur noktasından geriye baktığım zaman anlıyorum ki: biz sinemacılar, dar, mahalli-ulusal sınırlarımızı kırarak, şuurumuzda ve eserlerimizde, dünya insanını hedef alan evrensel boyuta doğru yürüyoruz." *A.g.y.*, s. 158. Bu dönü-

melankoli, sanat ve insan ruhu arasındaki ilişkiyi hep özerklik ve sahicilik ısrarıyla kuracağı için aynı perspektif hatasını üretir: "Sanat, insan ruhunun merkezine doğru yürüdükçe evrenselleşir. İçte bir merkezi yakalamak, dışta bir merkeze hükmetmenin ölçüsüdür."¹²⁸ Oysa sinema bünyesi bize hep tam tersini söyler: İçte bir merkeze bir türlü hükmedememek ve dışta bir merkezi bir türlü yakalayamamak ya da en iç, en mahrem merkezin çoktan dışsallaşmış olması, insan ruhunun dış-merkezliliği. Bu perspektif hatasının sonucu olarak yoksullaşan ben ve sinema, "yabancı" bakışa hükmetmek, modernizmi fethetmek, Batı için şifa kaynağı olmak, Batı'ya örnek olmak gibi hedeflerle, kendi tikel kimliğini, milli Şey'ini öteki'ne dayatmaya, sonuçta bu Şey etrafında biteviye dönmeye kilitlenecektir.¹²⁹ Sinemanın ibret perdesinden ibaret bırakılmasının, boşlu-

şüm, Şasa'ya göre, Resmi Türkiye-Öteki Türkiye ayrımının mucizevi bir onarımını mümkün kılmaktadır. Mevcut toplumsallığı Batılılaşma-gelenek karşıtlığına bölerek özerklik kaybının dışsallaştırılmasına imkân veren düşünsel çerçeve, bu bölünmeyi onarma arayışını da sürekli üretmekte, her defasında çareyi yine sentezde bulmaktadır: "Sinemamızın derin şuuraltından yavaş yavaş kristalize olmaya başlayan bu yönelim, aynı zamanda toplum kültürümüze has şizofrenik ikilemin (Resmi Türkiye-Öteki Türkiye) adeta mucizevî bir onarımını da ortaya çıkarmaya başlıyor." A.g.y., s. 159. Önceleri eleştirilen aydınlar sineması ve sentez, şimdi bir panzehir olarak "yeniden" kucaklanmaktadır: "Varlığa, varoluşa yönelik arayışlar, derinlikli bir aydınlar sinemasının da müjdecisi... 50'li, 60'lı yılları sinemamızın ümmî dönemi olarak nitelemiştim. 70'li, 80'li yılları, tamamen kişilere, entelektüel kitsch'e yönelik eğilimlerin yanı sıra aydınlar sineması olarak nitelemiştim... 90'lı yıllardan günümüze, şablonların gitgide kırıldığını görüyoruz... Artık hakikate, derece derece hakikate, insan varoluşunun asli temellerine bir yöneliş var. Mahalli ve toplumsal bir sınırdan evrensel bir açılıma doğru kayış var. Günümüzde siyasi arenadaki kısır kutuplaşmaların ötesindeki panzehiri, bir sentezleşmeyi de işaretliyor bu durum... Türkiye'de sanat ve kültür ortamı sinemanın odağından bakıldığında siyasi arenayı geride bırakarak çok ötelere doğru yürüyor. Sanat ve kültür birikimi hızla derinleşirken, siyaset de bu derinleşmeden nasibini alabilir." A.g.y., s. 159. Yalsızuçanlar'ın şu satırları da ikircikliliğin sürekliliğini açıkça gösterir: "Bizim görüntü dilimiz —böyle bir derdimiz varsa eğer— ruhun bin bir dilli soyut temsilidir. Kandisky resimleri gibi bir temsildir bu. Şeyh Galib şiirleri gibi." A.g.y., s. 268.

128. Ayşe Şasa, *a.g.y.*, s. 158.

129. Şunu söyler Şasa: "Modernizmi insiyaklarımızla tahrif etmeyi, altüst etmeyi, akıllı, bilinçli bir 'açmaya', bir fethetme doğru götürmemiz gerek. Kendi hüviyetimizi, gerçek hüviyetimizi kavrayıp onu iyice tanıdığımız oranda, fetih

ğa karşı ibret nazarının kucaklanmasının, sinema arzusunu sakatlamasının sebebi de bu. Sükût *ama* sembol, nazar *ama* niyet demek zorunda kalan eleştiri, tekrar tekrar "kendinin ve ötekinin doğru bir fotoğrafını" aramanın peşine düşer.¹³⁰ Oysa sinema, sembolleştirelemeyen sükûtun, ne istediği, niyeti bir türlü bilinmeyen nazarın ortaya çıktığı yerde, öznenin, mahremiyetinin ortasındaki davetsiz yabancıyla karşılaştığı yerde başlar. Yoksunluğumuzu giderecek aymanın hiçbir zaman bulunamayacağını kabullenildiği anda.

Şayet, bir kaybı inkâr etmek kaybolmak ise, kaybın kabul edilemezliği, yönetmeni "hiçbir şey istememeye alışmak"la sınırlamış, sinema arzusunu kaybettirmiş olmalı.¹³¹

Elias Canetti, *İnsanın Taşrası*'nda masumiyet, çocukluk ve bütünlük duygusuyla bizi kendine çeken taşradan pek de söz etmemişti. Burada taşra, ölümdü mesela. Bastırılmış duygulardı. Sıradan kötülüktü. Bu taşrada kendini bulmak, hiç de mutluluk vermiyordu: "Söylemesi ne kadar kolay! Kendini bulmak! Ve gerçekleştiğinde insan için ne kadar korkutucu!"¹³² Sinemayı insanın taşrası yapan da

gerçekleşmiş olur. Ve tabii bu Batı için de çok iyi olur. Batı için şifanın tek kaynağı —eğer Batı için şifa mümkünse— bizim gibi toplumların geleneksel bir perspektifle belirleyici gündemlerdir. Modernizmin dar kölelik kalıplarını kırarak, onu aşmak ve Batı'ya örnek olacak şekilde aşkınlığın kapılarını bir kez daha açmak, bize düşüyor." *A.g.y.*, s.187.

130. "Rüya" sinemasının Freudcu anlamda rüya olmadığını vurgulama gereği hissederek Sadık Yalsızuçanlar. Rüya sinemasının rüyası, nazar ve niyetin, sükût ve sembolün birbirinden hiç ayrılmadığı bir perdedir: "Gerçekle aramızda sembolik bir filtre oluşturuyormuş hissini veren bu rüya, aslında hakikat düzlemine etkin bir şekilde girmemizi sağlar." *A.g.y.*, s. 139. Boşluğa karşı gerilen ibret ve hikmet perdesinin, ayna-imgesinin içkin yabancılığını bertaraf etmek üzere devreye girdiğini de şu satırlarda görürüz: "Düştüğüm boşlukta nereye bakışlarımı çevirsem o perdeyle, o ibret ve hikmet perdesiyle karşılaşıyordum. Orada hem kendimin hem ötekinin doğru bir fotoğrafını görüyordum." *A.g.y.*, s. 310.

131. Halit Refiğ, "ulusal sinema kavgası"ndan yıllar sonra kendisiyle yapılan bir söyleşide, Batı'ya, Türkiye'deki aydınlara öfkelerini, anlaşılamamışlık duygusunu daha da şiddetli bir biçimde seslendirirken şunu söyler: "Benim çok genç yaşlardan beri kendimi alıştırdığım bir durum var; hiçbir şey istememek. Onun için geri dönüp baktığımda hayatım bana bir mucize gibi görünüyor... Ben hayatımı hiçbir şey istememek üzerine kurdum." Ertekin Akpınar, *a.g.y.*, s. 98.

132. Elias Canetti, *İnsanın Taşrası: 1942-1972*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Payel, 2004, s. 109.

gömdüğümüz, kenara, kıyıya ittiğimiz, geride bıraktığımız taşramızın bu korkutucu yüzünde kendimizi bulmamız galiba: bir türlü tam olarak ne istediğini bilemediğim o öteki. Nazar. Boğazdaki yumruk, atılamayan çığlık. Sükût. Ölümsüzlüğünden korktuğum, öldürmeyi başaramadığım, öldürmeye çalıştıkça bana daha çok musallat olan bütün o imgeler. Mazi kabrinin hortlakları!

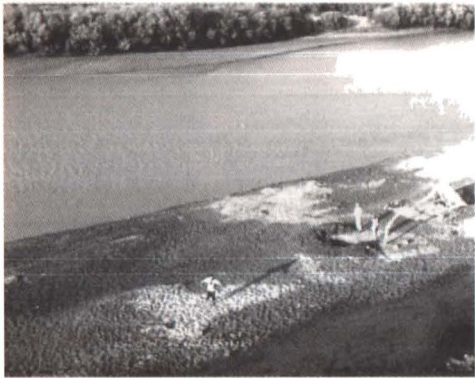


KADER'İN ÖLÜMÜ, YEŞİLÇAM'IN SONU

Sonsuza kadar yabancılaşma

Batı karşısında hissettiğimiz mazlumluğu, kendimizi en haklı, en masum ve en ıstıraplı görebildiğimiz, Türklüğümüzün bu en sağlıklı ve "yaş" çekirdeğini askıya alıp yakmalı önce. Bizi var eden çifte-inkârın hayaletini ("Şark'ı hiç sevmedim ve asla kaybetmedim"), sahiplenilmiş ve hüzünlenilebilen bir kayba dönüştürerek matem sürecini başlatan Yeşilçam, yerine bu yeni duygusal yörüngeyi bırakarak bize veda etti. Gerçekliğin ortasında durup bize bakan bir çift göz soruyor şimdi: Kendi sesimizi ötekilerin konuşması için onlara vermeye razı olacak mıyız?

300 MAZİ KABRİNİN HORTLAKLARI



Umut, Yılmaz Güney, 1970.



Filmlerden öğrenilmiş bütün o kahkahaların, pencere açmaktan kapı çarpmaya, çay fincanı tutmaktan, ceket giymeye kadar varan bütün o öğrenilmiş ve yersiz jestlerin, baş sallayışların, kibar öksürüklerin, öfke anlarının, göz kırpmaların, yumruk atmaların, fıldır, fıldır oynayan o kaşların, o gözlerin, bizim kaba çocuksuluğumuzu öldüren o kibarlıkların ya da sertliklerin hepsini bir bir anlattı. Babası, saflığını kaybetmiş bu melez hareketleri görmek bile istemiyormuş artık. Bu yeni ve düzmece hareketlerden etkilenip kendi "evlatlarının" saflığını bozmaktan korktuğu için atölyesinden dışarı çıkmamaya karar vermiş: Evinin mahzenine kapanırken, "bilinmesi gereken anlamın ve esrarın özünü" çoktandır tanıdığını ilan etmiş.

(...)

Bedii Usta'yı anlatan oğlu, "Babam vitrinlere bir gün kendi mankenlerini koyacaklarına her zaman inandım" derken, "Babam insanımızın bir gün başkalarını taklit etmeyecek kadar mutlu olabileceğinden umudu kesmedi hiç!" derken, ben, bu manken kalabalığının da benimle birlikte, bir an önce bu kapalı ve küflü mahzen-den yeryüzüne çıkıp güneş altında başkalarına bakarak, başkalarını taklit ederek, bir başkası olmaya çalışarak bizim gibi mutlulukla yaşamaya can attıklarını düşünüyordum.¹

Yeşilçam'da takip ettiğimiz kurgusal hatlar ya da Türk sineması üzerine düşüncede ortaya çıkan duygusal yörüngeler, kapılma ve özenmeyle "kendine dön" çağrısı arasında gidip gelen bükülmü ve sarkaçvari bir yapı gibidir. Burada dikkat çekici ve şaşırtıcı olan, konuşmayı ve kendi üzerine düşünmeyi bu bükülmü yapı içinde soğuranın ne olduğunun bir türlü görünmemesidir. İster Doğu'nun isterse Batı'nın aşırı mevcudiyetinden yakınma olarak ortaya çıksın, her iki durumda da özne, Doğu-Batı bölünmesiyle hayata başladığını inkâr ederek özerklik hissi uyandıran yargıların peşine düşmektedir. İlkinde engellenmiş ve sahiplenilmemiş hüznle kayıp inkâr edilirken, ikincisinde bize kaybı dayatan toplumsal dünyayla birlikte kaybın kendisi de kaybolmuştur. Ama melankolik konuşmayı idare ve organize eden şey, değişmez bir biçimde, kaybın ilan edilmemesidir.

Ulusal melankolimizin kurduğu başlangıç sahnemiz, maduniyet koşullarını Doğu-Batı karşıtlığıyla zamansallaştırır ve mekânsallaştırır. Psikik konuşmayı başlatan, kayıp karşısındaki ikircikliliğin temsil edilme imkânını yaratan bu zamansallaştırma, toplumsal iktidarın görünümünün kaydığı ve tersine döndüğü bir rotayı takip etmektedir.² Psikik yaşamı melankolik ikirciklilik biçimine bağlayarak faillik ve özerklik hissini başlatan bu süreçte, kendimizi yargılayabileceğimiz içsel bir perspektif kazanabilmek için kendimizi böldüğümüz bir ahlaki dönüşlülük biçimi ortaya çıkar.³ Bu nedenle, Doğu ve Batı temsilleri, boyun eğerek hayata başladığımız toplumsal iktidarın dışsallığının ve bizi bütünüyle belirlemek konusundaki başarısızlığının kendini-suçlama sahnesiyle kaybolduğu, bu iç sese sahip olarak hayata başladığımız melankolinin temsilleridir. Melankolinin bu başlangıç sahnesi ve mekânsallaştırıcı mecazları olmadan var olamayacağımızı bir kez daha hatırlamalı. Sinema ile edebiyatın, eleştiri ile eleştiri nesnesinin, kişisel hatıralarla toplumsal hikâyenin geçişliliğinin, imge sürekliliğinin kaynağını da psişeyle

2. Judith Butler, *İktidarın Psikik Yaşamı: Tabiyet Üzerine Teoriler*, s. 23.

3. A.g.y., s. 169.

toplumsal olanın birbirini sürekli kirlettiği bu melankolik süreçte buluruz. Ama şunu da peşi sıra vurgulamak gerekir. Ben'i hayata başlatan melankoli, ben'i yararak gücünün sınırını da belirler. Melankolinin başlattığı sahneye, melankolik ikirciklilik biçimlerine bağlılığın kırılamaması, sadece melankoliye müptela bir toplumsallık üretmekle kalmaz, toplumsalın sınırlarını da idame ettirir.

Türk sinemasının ulusal-popüler muhayyileyi kuran ana biçimi melodramın gücü de burada değil miydi? Taşralı sınırları aşma arzusuyla taşralılıktan duyulan utanç, cinsel kimliklerin ıstırapıyla ötekinin bakışının yol açtığı eksiklik duygusu, sürekli yer değiştiren kahramanların hareketi içinde kaybın reddi ve özerklik hissiyle soğuruluyordu. Kimliğin kırılmalığından ve ıstırapından türeyen bütün duygular (yetimlik, gariplik, buruk acı, hüsrân, hayal kırıklığı), bu anlatı çemberi içine düştüğünde sanki hep aynı kader duygusunda boğuluyor gibidir. İlan edilemeyen, inkâr edilen ve gözden uzak tutulan kayıp, sanki bir tekrar çemberi yaratmıştır. Melodramın bu boğucu yakınlığından şikâyet etme dilinin de, nihayetinde dayanılmaz bir yoksunluk duygusuyla dönüp melodramla kucaklaşmasına sebep olan da bu olmalı. Bütün hikâyeleri yutan ve bizi kendine çeken girdapvari şey, ya bizim sahici şeyimiz olarak görünür ya da sakaletin, utancın, küçük düşmenin ve bayağılığın kaynağı. Ama her iki algıda da kaybın üzerimizdeki izini topyekûn reddedip silme arzusunun, özerklik hissinin esiriyizdir. Girdap, kendi kalmanın ve bir başkası olmanın imkânsızlığına, bir imgeyle özdeşleşmenin içkin yabancılığına, özne olmanın ve bir kimliğe sahip olmanın bu kurucu ıstırapına karşı işlemektedir.

Bu hikâyeye, mahremiyetin içine sızan yabancıнын cazibesine kapılma ve peşi sıra gelen suçluluk duygusuyla, kendini karanlıklarla dolu boşluğa düşen bir taş gibi hissetmekle, kudretinin esasından mahrum kalmışlıkla başlar. Burada tuhaf olan toplumsal iktidarın tam olarak, kendi kendini başlatan bir faillik görüntüsünün ardına gizlenebilmesidir.⁴ Kapılma, özenme, başkası olma arzusu, eksiklik, muhtaçlık ve bağımlılık kadına ya da kadınsı olana yansıtıldığında, kendimiz hakkında bilmek istemediklerimiz, toplumsal atık-

larımız ötekinin bedeni oluverdiğinde, kendi sesimize, kendi özerkliğimize ve bütünlüğümüze sahip olduğumuzu sandığımız yerde toplumsal iktidarın bünyesiyle kucaklaşıyoruz. Bu yüzden psişe içinde iktidarın tek bir görünümü olduğunu düşünmek yanıltıcı. Kimi zaman taşralılığı, sönük ve eksik kalmışlığı, gecikmişliği öteki-ne yansıtan, her şeyin sahibisine sahip olduğu düşünülen Batı'yla buluşan bir kurgusal hat, kimi zamansa imkânsız yasaklanmışa çeviren Batı'dan kurtulmuş bir hakiki kendiliğin bizi bir yerlerde beklediğine inandığımız diğer kurgusal hat devrededir. Her iki durumda da iç dünyada temsil olarak doğan Doğu ve Batı, toplumsal iktidara yönelik öfkeyi kendisine kaydırmıştır. İçimizi kemiren kötülüğün, içimizde bir türlü hükmedemediğimiz, bizi kontrolü altına alan karanlık gücün, içimizdeki karanlık ve çalkantılı evrenin, benliğin ve toplumun karanlık, sapkın arzularının, yıkım ve cinnetin kaynağına bu iki figür yerleşmiştir. Bu yok edilebilir ve dışsallaştırılabilir kötülük kurgusu, kendimizi gördüğümüz aynanın da sırtıdır sanki.

Faillik ve özerklik hissini çoğu zaman erkeklikle, eril kalma mücadelesiyle buluşturan bu melankolik anlatı, sınırlı modernleşme arzusunu, toplumsalın ve özneleşmenin sınırlarını sürekli kılacak farklı kurgusal hatlar içinde karşımıza çıktı. Kaybın izinin bulunabileceği karanlık bölgelerden uzaklaşmanın yolunu da böyle öğrendik; zengin olan, züppe olan, aşırı-Batılılaşmış olan, aşırı-cinselleşmiş olan karşısında yenik ve eksik kalmışlığımızı galibiyete çevirmek dışında, kendimizi, gururumuzu, iffetimizi ve haysiyetimizi korumak dışında başka bir şey görmekten bizi alıkoyan da buydu sanırın. Kabul edilmeyen ve inkâr edilen kayıp durumu içinde duygusal coğrafyamız da ahlakileşti. Kayba karşı savunma mekanizmamız, ulusal melankolimiz, toplumsal iktidara sadakati kayba sadakatle gizledi.

Birbirinin içine geçen ve birbirine çağıran erkekliğin ve milliliğin peşini bir türlü bırakmayan bu korkular ve bunlarla baş etme biçimleri, erkekliğin toplumsal anlam alanını kapatan ya da sınırlandıran, böylelikle de kontrol ve bütünlükle özdeş varsaydığımız iktidarının çizilmişliğini, engellenmişliğini, yani hadım edilmişliğini de göstermez mi? Bu korkuyu sürekli kılan psikik mekanizmalar, cinsel fark denilen şeyin heteroseksüel normun bizi içine yerleştir-

diği "eril" ve "dişil", "erkek" ve "kadın" kategorileri arasındaki fark değil, bir türlü çizilemeyen, sürekli aşılın ve dağıtılan bir sınır olduğunu ima etmez mi? Ya da toplumsal cinsiyetin, içine asla bütünüyle dahil olamadığımız bir maskeli balo olduğunu? Bir yandan koruma, istikrar, güven sunan toplumsal cinsiyetlerimizin aynı anda "toplumsal cinsiyetten düşme", "cinsiyet uçurumunun ucunda asılı kalma", "toplumsal cinsiyet duvarına çarpma" gibi keder ve ıstırap dolu deneyimler yaşattığını kim inkâr edebilir?

Heteroseksüel normu güçlü bir biçimde üreten melodram, toplumsal cinsiyete dair bu korkularla baş etmenin biçimlerini sunar. Bizi bütünüyle belirlemekte her daim başarısız olacak olan toplumsal cinsiyet kurgusunun ürettiği zulüm ve ıstırapı, korunma ve sığınma arzusuyla değiş tokuş eden, cinsiyetin ebedi, doğal ve evrensel olduğu inancıyla bağlandığımız şeylerdir bunlar. O halde bu fantazilerdeki temel duygunun, kaybetme korkusunun, bir başına, kendinde var olamayışımızla, bizi kuran hakiki çekirdekten mahrum oluşumuzla kanatlandığını söylemek mümkündür. Sinemada olduğu gibi gerçeklikte de her özdeşleşmenin bir vaadi varsa, bir de bedeli var. Heteroseksüel kimliğin lekesiz tutarlılığında ısrar eden katı kimlik biçimi, tam da bu nedenle reddettiği kaybın sürekli tehdidi altında olacaktır. Bu durum kadın için "kadınlığını kaybetme, kadın olmama, artık uygun bir kadın olmama, erkek olmadığı halde erkeğe benzeyerek bir şekilde tiksindirici olma paniğine", erkek için ise "dişil olma, dişilleşmiş olma, artık uygun bir erkek olmama, erkeklikten 'düşmüş' olma ya da bir anlamda ucube gibi görülen ya da tiksiniilen bir figür olma"⁵ dehşetine yol açacaktır. Batı karşısında yaşanan eksiklik ve yetersizlik hissinin toplumsal cinsiyet ıstırapının yaşandığı sahneye sürekli taşınıyor olmasında, ulusal kimliğin dinmeyen huzursuzluğunu modern ataerkil söylemle giderme çabasının, bu yolla katı ve lekesiz bir kimliğe sahip olma arzusunun gücü bu yüzden ihmal edilemez niteliktedir. Türklüğün ıstırap salıncığını hareket ettiren duygusal enerji, yeterince kadın olmama ya da yeterince erkek olmama korkusunda, toplumsal cinsiyet ıstırapındadır sanki. Bu korku, erkeklik için en hafifinden baştan çıkarıl-

ma, suçla sürüklenerek cemaate yabancılaşma tehdidi, en ağırından ise üzerine hiç konuşulmamış ve sessizlikle reddedilmiş eşcinsel arzu, bir başka erkeği (Batı) arzulamanın dehşetidir.

Buradaki esas sorununuz ise, psişik yaşamın melankolik ikirciklilik biçimlerine bağlılığının, toplumsal dünyanın dayattığı kayıplar, toplumsal ve öznel çatışmalar karşısında kazandığı süreklilik. Türklük dairesinin içkin açıklığı, ulusal-simgesel özdeşleşmenin içkin başarısızlığı ortaya çıktığı anda, toplumsal iktidarı yineleyen dönüşlülük melankolik anlatıyla kurulmaktadır. Dolayısıyla, "drama giden yollar hep melodrama varır", "bizde trajedi yok", "bizim bünyemiz trajediyi kuser", "bizde her şeyi sakil gösteren bir şey var", "sahici hazinemize dönelim" gibi yargılar, sadece yenilgi ve yıkımdan bir bünye var etmeye çalıştıkları için değil, buradaki toplumsal yakınma ve şikâyeti, üzerimizde kaybın izini bırakan toplumsal iktidara değil, tam tersi yöne, sahici olduğu düşünülen Batı ile mukayese çerçevesine, özerklik hissi uyandıran bu şeye yönelttikleri için melankoliyi sürekli kırlarlar. Bu çerçevede kaybolup giden, var olduğuna inandığımız bünyemizin daha en başından bir başka bünye olduğu, bizi kuran toplumsal iktidarın bünyesi olduğu gerçeğidir. Değersizleştirme, yokluk, yoksunluk ya da tam tersi, yüceltme, özerklik, özgünlük olarak karşımıza çıkan ve birbirini idame ettiren bu kurgusal hatlar, toplumsal iktidara bağımlılığımızı, bunun yol açtığı huzursuzluğu, bireysel hikâyeyi toplumsal hikâyeden ayıramamanın sancısını gözden irak tuttuğu için, trajedinin özerk bir bünyeden değil, bünyesizliğin ıstırabından çıktığını görme-ye engel olduğu için, kaybın kabul edilmemişlik statüsünü onaylar.⁶ Tam da bu yüzden züppe-taşralı, sahici-taklit, model-kopya, eril ruh-dişil beden, ev-dışarısı, masumiyet-kötülük gibi bölünmelerle varoluş vaat eden bu bütünlük hayaline sürekli hayal kırıklığı, ikirciklilik ve huzursuzluk musallat olacaktır.

6. Bu düşünsel hat, geçmiş bünyenin bugün de hiç değişmeden kaldığı inancıyla başlayıp, bugünde yaşanan yoksunluğun sebebini de bu bünyenin "dışarıdan dayatılmış" olana uyumsuzluğunda bulur. Böylelikle kaybın reddiyle başlayıp kaybın reddine varırız. Bugünde yaşanan yoksunluk, bugünkü toplumsal dünyanın içinde değil, "dışarıdan dayatılmış" olanın "bünyeye" çoktan girmiş olmasında değil, toplumsal dünya tarafından "kirletilmemiş" ve "saf" bünyede aranmaktadır.

İkirciklilikten nihai olarak kurtulmak ve matemini melankoliden nihai olarak ayrılması mümkün olmadığına göre,⁷ değişmez bir duygusal çekirdek gibi metinlerarasında dolaşan melankoli, kendimiz üzerine düşüncüyü, hep aynı yere geri dönme, aynı imgeye, aynı melankolik daireye bağımlılıktan bir türlü kurtulamama duygusuyla, hayal kırıklığı ve hüsrân diliyle mi baş başa bırakacak? Melankolik kadere mahkûmiyeti aşmanın bir yolu var mıdır? Bunu, özneyi kuran toplumsal iktidara karşı dönüşü çevirmek imkânsız mıdır?

Melankolinin içinde hareket ederek melankolik bağıllığı koparmanın yolunu yine Türk sineması içinde takip etmek mümkündür. Türk İyi'sini üreten Yeşilçam melodramları kadın ve erkek, zengin ve yoksul, züppe ve taşralı bedenleri işaretleyerek, onları toplumsal cinsiyetin anlamlarıyla gasp ederek, "kadın" ve "erkek" olmayı sahneleyerek cinsel fark çıkmazını perdeledi; "kadın" ve "erkek" arasındaki sınırı böyle çizdi. İçine yerleştirildiğimiz heteroseksüel sahnede tam da müşfik, fedakâr, merhametli bir kadın olmakta faillik hissini bulduk. Ama diğer yandan melodram, cinsel fark çıkmazıyla sürekli baş etmeye çalışmak suretiyle, dil ve toplumsallıkla örülü bir duvara çarpan, sesini bir türlü duyuramayan, hapsolmuş bedenlerin de anlatısıdır. Melodram, şeffaflığın ve apaçıklığın yerini opaklığın aldığı bir evrende yaşayan, her daim engelli bir öznenin hikâyesidir. O halde toplumsal iktidarın en güçlü olduğu yerde, ona içkin başarısızlık da en aşırı biçimiyle görünür. Melodramı kateden, onun içinden geçen filmlerin önemi de burada. Sadece bir perspektif değişimiyle, melodram anlatısının içinde ve fakat anlatının semptomunun bakışıyla yol almaktır bu. Kendimizi, kimliğimize sürekli musallat olan davetsiz misafirle, ikili kategorilere indirgenen kimliğin ürettiği fazlalıkla, bu ölümsüz ve yabancı şeyle özdeş kılmak, kimliğin lekesiz tutarlılığında ısrarı da geçersizleştirir. Bizi tekrarcı, kırılgan ve saldırgan yapan korkunun, üzerimizdeki büyüleyici etkisini bozan da bu olmalı. Bu defa gözyaşları, boyun eğen, af dileyen, kendini iktidar karşısında aklamaya çalışan, pişmanlık duyan ya da ödüllendirilen öznenin bütün bunlardan aldığı faillik hazzından, bu sahte özerklikten değil, olumsal, maddi ve sonlu bir evrende yaşamaktan,

bizi var ederken sınırlayan toplumsal normlarla zoraki yakınlaşmamızın uyardığı kayıp duygusundan akacaktır.

Bana kalırsa, *Vesikalı Yarım* (Akad, 1968), *Gelin* (Akad, 1973) ve *Umut* (Güney, 1970), ulusal melankoliyi gerçeklik hükmüyle yer değiştirerek, kayıpla ve modernliğin bedelleriyle bizi baş başa bıraktılar.⁸ Bu filmler, şehrin ışıklarına hareketi erteleyip askıya alan, kayıp geçmişin şimdiye ve geleceğe hükmetmesini isteyen, faillik ve özerklik hissini uyandıran rotayı takip ederek toplumsalın mevcut sınırlarını idame ettiren anlatıların (*Bir Türk'e Gönül Verdim*, *Utanç*, *Fatma Bacı*, *Zehra*) aksine, farklılığın dramatik dilini yaratmış oldular. Bu yeni duygusal yürüngeyi, öznenin yinelenmesi, başka toplumsal rüyalara imkân veren boşluk alanının açılması olarak da düşünebilir miyiz? *Mazi Kabrinin Hortlakları*'nın bu son bölümünde Yeşilçam içindeki bu bölünmeyi ve bu bölünmenin kendimiz üzerine düşünme açısından ne ifade ettiğini tartışacağım.

II.

Modern *ama* milli olma hayalinin içkin başarısızlığı, bizi bir türlü aşamadığımız bir yetersizlik duygusuyla baş başa bırakırken, bu yetersizlik duygusunu özerklik, millilik iddiasıyla aşma çabamız da narsisistik yaramızı giderek derinleştirmektedir. Halit Refiğ'in *Bir Türk'e Gönül Verdim*'i bu duygusal döngünün iyi bir örneği bana kalırsa. Alman bir kadının Türk-müslüman olmasını anlatan bu "tersine göç" hikâyesi, Doğu ile Batı, ruh ile madde, milli ile modern arasında bir uzlaşma, bütünlük ve denge kurma hayalinden çok, bu hayalin kırık bir plağa dönüşmesi, hayali üreten eksik-idealin hayal

8. Bu filmleri yapıldıkları dönemde, özellikle gerçekçilikleri ve getirdikleri biçimsel yenilikleriyle öne çıkaran eleştiriler için bkz. Nezih Coş, "Gelin", *Yedinci Sanat*, sayı 3, 1973, s. 49-50; Nezih Coş, "Türk Sinemasında İşçi", *Yedinci Sanat*, sayı 13, 1974, s. 3-14; Erden Kırıl, "Umut' Filminin Ana Çizgileri", *Yedinci Sanat*, sayı 11, 1974, s. 9-11; Aydın Sayman, "Lütfi Akad'ın Son Filmleri", *Yedinci Sanat*, sayı 15, 1974, s. 60-71.

kırıklığına yol açması sonucunda kendini-cezalandırmaya dönuşen milli Şey arayışı gibidir. Tam olarak bu nedenle, *Bir Türk'e Gönül Verdim*, milliyetçiliğin çatlağını perdeleyerek sinemayı "ulusal kimlik belgesi" yapma çabasının paradokslarını görünür kılmak açısından da öğreticidir.

Buradaki temel paradoks, milli Şey'in ta kendisidir. Milli Şey, ulusal topluluğu bir arada tutan unsur olmasına karşın, simgesel özdeşleşmeye, tanım ve adlandırmaya da indirgenemez olandır.⁹ Diğer bir deyişle ulusal özdeşleşme, ulusal kimliğe dayanak olan değerler kümesini, ulusun ortak yaşam tarzını (ziyafet sofraları, düğün ve cenaze törenleri gibi) ve toplumsal pratikleri içeren bir çağırma süreci olduğu ölçüde bütün bunlardan *fazla* bir Şey'e bağıllığı, bu Şey'le kurulan ortak bir ilişkiyi, toplumsal hazzı da içermek zorundadır.¹⁰ Milli hazzı var eden, milli Şey'e inancı üreten ulusal fantazilere, ulusal mitlere bu yüzden ihtiyaç vardır. Bu fantazi ve mitler, ulusun ortak hazzını organize etme ve örgütleme biçimleridir.¹¹ Bir Şey olarak Ulus'la kurduğumuz ilişki yoluyla ulusal özdeşleşme gerçekleşir. Dahası, indirgenemezliği nedeniyle milli Şey'le ilişkimiz her zaman çelişkili ve tutarsız özellikleri içinde barındıracaktır. Bir yandan bizim Şey'imiz sadece bizim ulaşabileceğimiz bir şey, ötekilerin asla kavrayamayacağı bir şeydir; diğer yandan ise bu şey her zaman ötekilerin tehdidi altındadır. Bizi biz yapan bu şeyi tarif etmeye çalıştığımızda bu yüzden, "kendimiz", "biz", "gerçek biz", "esasımız", "özümüz" gibi şeyin şeyliğini tekrar eden ifadelerden başka bir yol bulamayız.¹²

Milli Şey'in, "bizim Şey"imizin tarif edilmesinde ortaya çıkan bu kısa-devre, milli özdeşleşmenin, "çağırma" dediğimiz şeyin içkin başarısızlığıyla ilişkili. Milli özdeşleşmeye her zaman tüketilemeyen bir *fazlalık* nüfuz edecek, milli değerlerle inşa edilen bütünlüğü hep açık kılan bir *aralık* ortaya çıkacaktır. Ama tam da bu başarısızlığı giderme, eksikliği telafi etme yoluna gittiğimizde ulusal özdeşleşme denilen şey gerçekleşmektedir. Milliyetçiliğin çatlağını

9. Slavoj Žižek, "Milletinin Keyfini Çıkar, Kendinmiş Gibi", *Kırılğan Temas*, s. 212.

10. A.g.y., s. 212.

11. A.g.y., s. 214.

12. A.g.y., s. 212.

perdeleyen ulusal fantazi ve mitler, simgesel özdeşleşmenin başarısız kaldığı yerde, milli Şey'le kurulan özgül bir ilişki biçimini yapılandırır. Milliyetçiliğin kendi çıkmazını toplumsal hazzla dönüştüren, hazzı örgütleyen ve aktaran milli fantazi, böylelikle milli özdeşleşmenin tam, milli Şey'in ise var olduğu inancını üretebilir. Dolayısıyla herhangi bir yabancının, ötekinin tehdidi altında olan, kaybedilmesinden korkulan ve muhafaza edilmeye çalışılan da sadece milli değerler değil, milli Şey'le kurulan bu özgül ilişki biçimi, toplumsal hazzın ta kendisidir.¹³ Fantazi yoluyla üretilen hazzın ve inancın, öznelerarası alana özgü bir aktarım yapısı olduğunu da ihmal etmemeli. Milli Şey'e inanmak, topluluğun diğer üyelerinin de bu Şey'e inandıklarına inanmaktır aslında.¹⁴ Bu yüzden milli Şey, ulusun fertleri ona inandıkları sürece var olur ve tam olarak, bu inancın bir sonucudur.¹⁵

Milliyetçiliğin hazzın toplumsal alana fışkırdığı ayrıcalıklı bir alan (ulusal fantazi ve mitler) sunabilmesi de,¹⁶ milli Şey'in bu temel paradoksuna, anlam alanında açtığı boşluğa bağlıdır. Engel ortadan kalktığında, öteki ele geçirildiğinde, geçmişin hesabı ödendiğinde, milli Şey'in, milletin gizli hazinesinin saklı olduğu kapı açıldığında, bizi bekleyen haz vaadinden haz alırız böylelikle. Dolayısıyla kurucu yoksunluğa yerleşen nesnenin ta kendisi hazzı bedenselleştirir. Buradaki temel fantazi elbette milli Şey'in mülkiyetiyle ilişkili olacaktır. Öteki'nin bizim Şey'imizi çalarak, bizi kudretimizin esassından mahrum bırakarak aşırı bir hazzla ulaştığını, bizim hayatımızı mahvederek şeyimizi bizden çalmaya çalıştığını, ötekinin hazzına duyduğumuz nefretle hayal ederiz. Bizim Şey'imiz hem ötekinin ulaşamayacağı kadar bize ait hem de ötekinin kolaylıkla çalabileceği kadar ulaşılabilir ve tehdit altındadır. Bu fantazi-senaryoyle, Slavoj Žižek'in ifadesini ödünç alacak olursam, "bizden çalınmış olduğu vehmine kapıldığımız şeye hiçbir zaman sahip olmadığımız travmatik gerçeğini" gizleriz.¹⁷ Tıpkı ulusal kimliğimizin Batı'nın bizden çaldığı hayati unsura dair sayısız mitle kurulmuş olması gibi, "her millet, diğer milletlerin onu, sahip olsaydı dolu do-

13. Slavoj Žižek, *a.g.y.*, s. 212. 14. *A.g.y.*, s. 213. 15. *A.g.y.*, s. 213.

16. *A.g.y.*, s. 214. 17. *A.g.y.*, s. 216.

lu yaşamasını sağlayacak o hayati keyif parçasından nasıl mahrum bıraktığını anlatan kendi mitolojisini inşa etmiştir."¹⁸

Bir Türk'e Gönül Verdim, milli Şey'in bu paradoksallığından beslenen, toplumsal hazzı, Eva'dan Havva'ya dönüşen bir kadın bedninde cisimleştiren milli fantazi gibidir. Toplumsal hazzı düzenleme ve örgütleme biçimimiz hakkında öğretici olmasının nedeni de bu. Burada öteki/yabancı, milleti kudretinin esasından, hayati keyif parçasından mahrum bırakan, toplumun çözülmesi ve dağılmasına, Türk'ün yabancılaşmasına sebep olan ve ne yapsa Türk'ü kabullenip kucaklamayan Batı'dır. Milli Şey'in var olduğu inancını üreten bu temel fantazide hazzımızı üreten ise, milli Şey'in boşluğuna nesne-olarak-Batı'nın yerleşmesidir. Türklüğün içindeki yarılmayı hatırlatan bu nesne, bu nedenle büyüleyicidir.

Filmin adının da ele verdiği gibi, Türk'ün fark yaratan şeyini tarif edebilmek nesne-olarak-Batı'yla dolayımlanmış. Geri dönme ve bulmaya çabaladığımız saf kendilik, bu nesneyle kurulan ilişkiye bağımlıdır. Bu ilişkinin tekrarcı dilini ve bu nedenle her daim yol açacağı hınç ve öfkeyi izah edebilmek için filmi ikiye ayırarak düşünmek gerekiyor. Bu ayrım, milli değerleri kaybetmekten çok milli Şey'le kurduğumuz ilişki biçimini kaybetmekten korktuğumuzu, muhafaza etmeye çalıştığımız şeyin bu özgül ilişki biçimi olduğunu görmemize imkân verebilir. Halit Refiğ'in kendisi de filmi iki bölümde düşünmüştür:

Filmi iki bölümde düşündüm. Kayseri'de geçen ilk bölüm daha çok değişim halindeki bir Orta Anadolu şehrinin ve insanlarını, bu çevrenin içine erkeksiz olarak gelen yabancı bir kadının karşılaşabileceği durumları gösteriyordu. Erciyes'in eteklerinde kurulmuş, Hititlerden beri bir yerleşme bölgesi olan şehir, Romalılardan kalma surları; Selçuk Türk-İslam medeniyetinin eserleri olan camileri, medreseleri, kümbetleri; bölgesel yerleşme özelliklerini ortaya koyan taş evli mahalleleri, pazar yerleri, fabrikaları, küçük atölyeleri, yeni mahalleleri, büyük blok binalarıyla; eski ve yeni dünyanın bütün unsurlarını karmakarışık bir biçimde bünyesinde topluyordu. Şehrin dış görünüşündeki bu karışıklık insanların davranışlarının da da aksediordu.¹⁹

18. Slavoj Žižek, *a.g.y.*, s. 216.

19. Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavga*, s. 146-7.

Filmin Kayseri'de geçen ilk bölümü, Refiğ'in sözlerinde dile gelen bu karmakarışık bünyeyi anlatır. Yine Refiğ'in sözlerinde dile geldiği gibi şehrin geçmişine ve bugününe dair bir köken sorunu-muz da yoktur. Modernliğin ışığının değdiği, Batı dünyasının taşra-sı olan bu şehri, şehre yabancı Eva'yla birlikte tanırız. Halk müziği-nin eşlik ettiği Kayseri'nin kartpostal görüntüsü, tren garına gelen trenin çekimiyle tamamlanır. Şehre trenle birlikte gelen yabancı, Eva'dır. Valizi ve küçük oğluyla birlikte trenden iner. Şehrin işlek caddesinde duran, beyaz eldivenli trafik polisine adres sorar. Bez fabrikasında çalışan İsmail'i aramaktadır. Almanya'da işçi olarak çalıştığı dönemde Eva'yla birlikte olan İsmail, çocuğun babasıdır. Eva'yı terk edip Türkiye'ye dönmüştür.

Filmin Kayseri'de geçen ilk bölümü boyunca, bu yabancı "nes-nenin" uyardığı cinsel arzuya ve ona yönelik şiddete tanık oluruz. Filmin buradaki bakış açısı, Eva'ya âşık olan Mustafa aracılığıyla, bu tutumun eleştirisini de içerir. Erkeklerin Eva hakkındaki konu-şma ve davranışları cinsel imalarla doludur; kimi zaman doğrudan bir cinsel talebi de seslendirir. Fabrikada, İsmail ve Eva'nın bütü-nüyle Almanca olan tartışmalarından bir şey anlamayan işçiler, bu tartışmayı kendi dillerine "Almanya'da boş durmamış", "Aferin İs-mail'e" sözleriyle "tercüme ederler". Eva'nın kaldığı otelin resepsi-yonundaki erkekler de kadını rahatsız edecek bir merak içindedir-ler. Eva otelden çıkarken, onu süzen bakışları görür, "Bu muydu de-diğin?" sözünü duyarız. Bu rahatsız edici merak, hemen ardından dikizlemeye dönüşecektir. Resepsiyondaki erkekler, anahtar deli-ğinden Eva'nın soyunmasını seyrederek. Ellerinde içki ve yiyecek vardır; kadının kendilerini içeriye alacağını düşünmektedirler. Ka-dın ışığı söndürünce içeriye göremeyen erkeklerin beklentileri de boşa çıkar: "Tüh be ışığı söndürdü, bu gece artık bi şey olmaz!" Ay-nı erkekler bir başka gün yine Eva'nın kapısına gelirler. Ellerinde şarap ve yemek vardır. Onu sıkıştırıp, zorla odasına girmeye çalışa-rak rahatsız ederler. Türk erkeklerin yabancı kadına yönelik bu cin-siyetçi ve pornografik dili, kahvedeki erkeklerin konuşmalarında bir kez daha devreye girer. "Türk İşçileri İçin Almanca" kitabını okuyan ve diğerleriyle pek ilişkisi olmayan Mustafa kahvedeyken, Eva ve İsmail arasındaki ilişkiye dair dedikoduları duyarız. Erkek-

lerden biri, "Alman karıları da pek yaman olmuş ha!" diyecektir. Elbette burada üzerinde düşünülmesi gereken, filmin seyircisine hangi konumu sunduğudur. Yabancı kadını dikizleyen, onun yokluğunda onun hakkında müstehcen bir dille konuşan erkek öznenin, bu eril bakışın karşısında yabancı kadının bir nesneye, bir arzu nesnesine dönüştüğünü gösterir film. Üstelik bu kaba saba erkek gürhunun dışında duran Mustafa aracılığıyla da bizi bu eril dilin dışına, bu ortaklığı paylaşmanın dışına çıkarır. Gelin görün ki en kristalize olmuş biçimiyle Mustafa ve İsmail arasındaki karşıtlık olarak ortaya çıkan bu pozisyon, yabancı kadına dair fantaziye bir aşırılık olarak reddetmesine rağmen ona bağımlıdır. Bastırmaya çalıştığı bu fantaziye, arzuladığı Türk kimliğinin temeli kılmak zorunda kalacaktır. Tatlı Türk Mustafa ile kötü Türk İsmail birbirlerinin tekinsiz ikizleridir. Bu yüzden film, yabancı kadınla ilişkili olarak seyircisine aynı anda iki koltuğu birden sunar. Terterniz ve ahlakçı bir görüntüyle, yani Mustafa'yla, kendimizi rahat hissederek, arka planda ise suçluluk duymadan İsmail'de cisimleşen kirli fantazinin tadını, deyim yerindeyse milli Şey'imizin keyfini çıkarırız.

Yabancıyı bakış ve sözle taciz eden ya da zor kullanarak onu kendi arzusuna boyun eğmeye zorlayan ilişki biçimini şiddete dönüştürecek olan İsmail'dir. İsmail'in okuyan bir kızı, karısı (Emine) ve geceleri gizlice birlikte olduğu bir emmi kızı (Zehra) vardır. Ev içinde karısının İsmail'in ayaklarını yıkadığı, ona kahve yaptığı gösterilir. İsmail'in "Dilimizi, dinimizi bilmez bir kadın" diyerek kovduğu, reddettiği Eva, İsmail'in evine gider. Aralarında geçen, yine bütünüyle Almanca olan tartışmanın sonunda İsmail Eva'ya, "Sus be!" diyerek tokat atar. Eva ve İsmail'in Almanya'da birlikte yaşadıklarını ve bir çocukları olduğunu öğrenen karısı ve emmi kızı, Eva'ya saldırır. Saçlarını tutmaya, vurmaya çalışırlar. İsmail iki kadını da döverek uzaklaştırır. Eva'yı kovar. Mahallenin gençlerine de talimat verir: "Bulun, yolunu kesin iyice korkutun gözünü, bir daha ayak basmasın buralara." Mahallenin dar sokaklarındaki uzun takip sahnesinin sonunda, bu gençler Eva'yı eski bir yapının içinde sıkıştırırlar. Görüntüye eşlik eden müzik de tuhaftır. Çığlık, bağırma gibi sesler duyulur. Bu tuhaf sahne, Mustafa'nın Eva'yı kurtarmasıyla biter.

Buraya kadar Refiğ bize, yabancıyla kurulan ve biri ötekine dönüşen iki ilişki biçimini göstermiştir. Bunların her ikisi de yabancı algısına eklenen fantazmatik boyutlardır. İlki, yabancı kadının cinselliğine dair kurulan fantaziler, ikincisi ise yabancının "ev" in düzenini bozan unsur olarak konumlanması ve şiddet yoluyla reddedilmesidir. Bu iki fantaziye bize gösteren film, Türklüğümüzle yaşadığımız çatışmayı, özdeşleşme başarısızlığımızı da ele vermez mi? Yabancı nesneyle kurduğumuz ilişki biçimimiz, arzu ve şiddet, bizi biz yapmaktadır. Ama film bu iki ilişki biçimini, "kötü çocuk Türk" le,²⁰ İsmail'le olumsuzlayıp dışarı atacak ve yabancı nesnenin olmadığı bir "ev" tahayyülüne de geri dönecektir. İlginç olansa dışarı atılan İsmail'in, yani yabancı nesneyle kurulan iki ilişki biçiminin, anlatının içine geri dönüşü, geri çağırılmasıdır.

Eva'nın eski yapının içinde sıkıştırıldığı ve Mustafa tarafından kurtarıldığı tuhaf sahne filmin aşmayı başaramadığı sınır olarak okunabilir. Bu sınır, filmde bir kez daha fakat bir perspektif değişimiyle karşımıza çıkacaktır. Filmin ve "ulusal sinema kavgası"nın temel çıkmazı, ulusal endişeyi, yani "bizim Şey"imizin tarif edilmesinde hep ortaya çıkan kısa-devreyi, Batı'nın, yabancının tehdidi altındaki milli Şey'in mülkiyetine dayalı bir fantazi-senaryoyla çözmeye çalışmaktır. Filmde, Kayseri'nin modernleşen bünyesinin insanların davranışlarına akseden karmakarışıklığı, mahremiyeti işgal eden geleneğin modernleşme ve kapitalizm süreciyle dönüştürülemediği, yabancı nesnelerle kurulan ilişkinin mahremiyetin dışında tutulması, kadın-erkek ilişkisinde muhafaza edilen geleneksel yapı ile yabancının uyardığı arzu arasında kurulan zıtlıkla gösterilmiştir.²¹ Filmin ikinci bölümü, ilk bölümde anlatılan bu "baş-

20. Nurdan Gürbilek, "Kötü Çocuk Türk", *Kötü Çocuk Türk*.

21. Filmin bu ilk bölümünde, hem Kayseri'nin hem de Doğu-Batı arasında kalan Türklüğün "karmakarışık bünyesini" gösteren iki sahneye dikkat çekmek gerekir. Sahnelerin birinde, Kayseri'nin boş sokakları, minare ve ardından cami gösterilir. Ezan sesi duyulur. Daha sonra, sabahın bu erken saatinde Eva'nın pencereden dışarıya bakışını görürüz. Sahne fabrika makinelerinin çekimiyle biter. Cami, yabancının bakışı, fabrika. Bu üçlü, Refiğ'i huzursuz eden, başa çıkamadığı gerilimin ana nesneleri gibidir. Bir diğer sahnede, Eva'yı otelde Türkçe öğrenirken görürüz. Bütünüyle halk müziğinin eşlik ettiği filmde, Eva ve çocuk otel-deyken Almanca bir müzik duyarız. Öğrendiği Türkçe kelimeleri yazan Eva'nın

rısız modernleşmeyi", Refiğ'in kendi bakışını da kuran modernlik ve yabancılaşma deneyimini geriye sarar sanki. Bizi yabancılaşma korkusundan ibaret bırakacak bu hayal, yabancıyı Türkleştirirken sinema dilini de kendi mahremiyetinin ortasındaki yabancıyla, sinemayla kavgaya kilitlemiş gibidir.

Bu yönüyle, filmin modernlik ve kapitalizm tasavvurundaki temel problem, kapalı kimliklerin yerinden edilişinin yol açtığı "aşırılıklara" tahammülsüzlük olarak yorumlanabilir. Türklüğü, saf olmayan aşırılığından kurtarmaya çalışan bu milliyetçi muhakeme, geri dönmeye çalıştığı, mahrum bırakıldığı milli Şey'in, saf kendiliğ'in, en başından modernleşme süreci tarafından belirlendiği ve dolayımıldığı paradoksuyla baş etmeye çalışmaktadır. Böylelikle, sınırlı modernleşmenin başarısızlığının nedeni, bu sınırdan değil, tam tersi bir yönde, milli Şey'in kaybedilmesinde, Batılılaşma ve yabancılaşmada keşfedilecek, yabancılaşma denilen şey, yozluklarından, karmakarışıklığından, aşırılığından arınmış bir ulusal kimliğe dönme yoluyla aşılmaya çalışılacaktır. Burada Doğu-Batı çatışması olarak geri dönecek olansa, kapalı kimliklerin yerinden edilişinin ürettiği fazlalıkla, modernlik ve kapitalizm deneyimine içkin yabancılaşmayla baş etmedeki başarısızlıktır.

Ulusun öznelere kolektif hazzını örgütleyen ve düzenleyen ulusal mit ya da fantazi, milli Şey'i çoğu zaman erillikle, belki de daha çok erkek olma/kalma mücadelesiyle, ötekini fethetme ve ona sahip olmakla var etmiştir. *Bir Türk'e Gönül Verdim* de modernlik deneyimini bu ulusal fantazi çerçevesinin dışında anlatamamanın ürettiği huzursuzluğu gidermeye çalışır. Burada milli Şey, Batılı kadının, bu yabancı nesnenin Türk-müslüman kılınmasıyla var edilecektir. Batı'nın Doğu'yu, kadının erkeği o hayati şeyden mahrum bırakarak aldığı düşünülen aşırı-hazza yönelik şiddet, yabancı kadının yabancılığını giderme fantazisinde, onun kimliği için hayati olan ne varsa onun yok edilmesinde ve evcilleştirilmesinde kendini

okuduğu gazetelerde, Türklüğün Batı'nın bakışı karşısında yaşadığı utanç ve aşağılanmaya, Batı'nın Türkleri kabullenemeyişine dair haberler vardır: "Dünyaya rezil olduk. Türk pasaportu Avrupa'nın birçok ülkesinde geçmiyor", "Hilfe die Türken kometen", "800 Muselmanen Woliten".

gösterir. Onu bizden farklı kılan her ne varsa bunları aşırı-haz olarak görmeye başlar, bu hazzın yok edilmesinde kendimizi, milli hazzımızı buluruz.

Mustafa'nın Eva'yı korkutan erkekleri döverek kaçırdığı sahnenin peşi sıra "işlerin tatlıya bağlanmasıyla", Mustafa ve Eva da birlikte tatlı yerler. Türklüğün aşırılığından kurtulduğumuz bu sahnede Mustafa, "tatlı" bir milliyetçiliğin figürü gibidir. "Tatlı yiyelim, tatlı konuşalım," der; Eva'ya baklava kelimesini öğretmeye çalışır, küçük çocukla tatlı tatlı ilgilenir. Eva'ya yardım etmeye çalışan Mustafa, onu avukata da götürecektir. Bu çocuksu mutluluk resmi, filmin taşra-yabancı geriliminden de geri çekilme biçimidir aynı zamanda. Filmin ilk bölümünün bittiği yer de burası. Eva-İsmail arasındaki çatışmayı, gelenek-modernlik karışımını cisimleştiren "kötü çocuk Türk" İsmail'in dışarıya atılmasıyla çözen film, nesne-olarak-Batı'yı cisimleştiren Eva'yla yaşanan çatışmayı ise, Eva'nın yabancı ve kadın olmasından türeyen fazlalığını, aşırı-hazzını yok ederek, onu Türk-müslüman olarak içeriye alarak giderecektir. Dolayısıyla işçi İsmail'de ve şehirdeki diğer erkeklerde cisimleştirilen Türklüğün saf olmayan aşırılığı, Eva'yı Türk-müslüman kılma fantazisi olarak geri dönmüştür.

Filmin ikinci bölümü, Mustafa'nın Eva'yı köye götürmesiyle başlar. Filmin perspektifi de bütünüyle değişmiştir. İlk bölümde eleştirilen, ikinci bölümde bu perspektif değişimiyle savunulacaktır. Yabancı nesneyle kurulan arzu ve şiddete dayalı ilişki biçimi, saflık ve düzenin bozulmasından duyulan korku biçimini alarak tekrar edecektir örneğin. Refiğ, filmin ikinci bölümünü, yani kapalı kimliği anlatırken, köyün kısıtlı ama kendine yeterli kapalılığından, bu kapalılık nedeniyle köy halkının gelenek ve göreneklerine sınıksız yapıştığından ve dışarıdan gelecek bir etkinin düzeni sarsması ve topluluğu dağıtması korkusuyla her yabancıнын kuşkuyla karşılandığından söz etmişti.²² Bu algıyla köy, adeta "fethedilmemiş son ka-

22. Refiğ'in filme dair yaptığı açıklamanın da iki farklı dil konuşması bununla ilişkili olmalı. İsmail karakterini, belirli şeylerden vazgeçemediği için eleştiren, evin ve mahremiyet alanının, kadın-erkek ilişkisinin dönüştürülemediğini ifade eden Refiğ, bu dille ilerleyemediği yerde bir başka dile geçer. Bu dil, modernlik ve kapitalizm deneyiminin ürettiği yabancılaşmanın, işçileri ve kadınları içinde

le" gibi görünecektir. Ama Refiğ'in köye dair tasavvurunda bile bu arayışın temel paradoksu karşımızdadır. Filmin ilk bölümünün gölgesi ikinci bölümün üzerine düşmemiş midir? Köyün kapalılık arzusu, köye çoktan değmiş modernliğin ışığından, "yabancı" gölgesinden türememiş midir? "Kısıtlı ama kendine yeterli dünya" tanrısı, köyü bir başına anlatmanın imkânsızlığını göstermez mi? Taşranın, daima "taşralaştırılmış olan"²³ olma hali, taşraya atfedilen kapalılığı da, yabancı korkusuna ve tehdidine dönüşmüş bu kısıtlılığı koruma çabasından ibaret bırakacaktır. Kayseri'nin karmakarışık bünyesinden kapalı kimliğe geri dönmeyi tercih eden Refiğ'in de bundan başka çaresi yok gibidir:

Almanya'da tanıştığı çocuğunun babası olan Türk işçisini aramaya gelen Alman kadını önceleri tipik bir batılı gibi burjuva hukukunu savunmaya çalışır. Fakat belli bir süre sonra, sosyal gerçeklere dayanan törelerin, bu gerçeklerin ürünü olmayan batılı burjuva hukukundan daha ağır bastığını fark eder. Bu haktan vazgeçmek zorunda kalır. Çaresizlik içinde yerleştiği köyde bütün sefil şartlara rağmen, misafir gittiği köy ağasının evinde, (Marx'ın deyimiyle) insanın insandan —kendi toplumunda ol-

yaşadıkları geleneksel kültürün sınırlamalarına karşı bir mesafe almaya ya da isyana götürebileceğini görmeye ya da bu algının yol açacağı bedellerle yüzleşmeye engel olan bir bariyer gibidir. İsmail'in Batılı bir işçiden farklı olduğunu söyleyen Refiğ, eleştirdiği geleneği köyün "kapalı" sınırları içinde kucaklamaya koyulur. Refiğ'in sözleri: "Dört yıl Almanya'da işçi olarak çalışmış İsmail Usta'nın kıyafeti herhangi bir batılıyı yadırgatmayacak gibiydi. Fakat bırıyından vazgeçemiyordu. Biriktirdiği para ile bir işyeri sahibi olmaya, dolayısıyla sosyal düzenini değiştirmeye çalışıyor, fakat evdeki yaşayışını hâlâ eskisi gibi muhafaza ediyordu. Karısı da, aralarına davranışlarını kestiremediği bir yabancı karışmadıkça, bu 'harem' düzenini sürdürmekten şikâyetçi gözükmemekteydi. Ama annesinden başka bir tip olarak yetişen küçük kızları herhalde annesi gibi yaşamayacaktı. Nitekim birini bulup evden kaçıp giden genç teyze bunun bir işaretiydi. İsmail Usta'da öyle batılı bir işçi gibi sınıf bilinci falan da yoktu. Bir kere çalıştığı fabrika devlet fabrikasıydı. Kimin sömürdüğü, kimin sömürüldüğü öyle apaçık anlaşılabilir gibi değildi. Ayrıca işçi olmak oradaki şartlar içinde, sözde mülk sahibi bir köy ağasından bile daha üstün bir sosyal statüye sahip olmayı sağlayabiliyordu. Köyde ise toprağın verimsizliği üretimi kısıtlıyor, köy ekonomisi pazara açamadığı için ancak kendine yeterli bir halde kalabiliyordu. Bu kapalı ekonomik yapı köy halkını gelenek ve göreneklerine sınıksız yapışır hale getirmişti. Dışardan gelecek bir etkinin düzeni sarsması ve topluluğu dağıtması korkusu, onları her yabancıyı kuşkuyla karşılamaya yöneltiyordu." A.g.y., s. 147.

23. Nurdan Gürbilek, "Orijinal Türk Ruhı", *Kötü Çocuk Türk*, s. 124.

duğu gibi— göbek bağının kopmadığını sezinler. Bu ona, oğlunun çabucak kaynaşıp karıştığı bu toplumda kalmak için umut verir. Fakat bu kalış da kolay değildir. Kendini değiştirmesi, çevresine uydurması gerekmektedir. Büyük bir gayret ile, birlikte yaşamaya karar verdiği insanların âdetlerini ve inançlarını benimsemeye çalışır. Ama insanın değişmesi tabiatın değişmesinden de çok zordur. Nitekim büyük acılarla karşılaştığında, unutmaya çalıştığı Hristiyan inançları farkında olmadan ağır basar, ilk günah fikri, suçluluk duygusu onu insanlardan kaçırmaya, ilk Hristiyan keşişlerinin mağaralarında inzivaya çekilmeye yöneltir. Fakat köy törelerinin temsilcisi sayılan Hüseyin Ağa onu yeniden hayata ve insanların arasına dönmeye ikna eder; çünkü Mevlana'nın "Fihi mafih"te de dediği gibi "müslümanlıkta keşişlik yoktur, topluluk rahmettir. Hz. Muhammed topluluk sağlamaya çalıştı. Çünkü canların topluluğunda pek büyük, pek ulu tesirler vardır. Teklikle, yalnızlıkla bu elde edilemez." Eva Bender'in oynadığı Alman kadını sonunda daha iyi şartlarında kendi kaderiyle baş başa kalmaktansa, bir topluluğun çilesine ortak olmanın mutluluğuna daha yakın bir yol olduğunu anlamıştır.²⁴

Köyde var edilmeye çalışılan milli Şey'in, kısıtlılığı sevmekten ibaret olmadığına inanabilmek için fantazmatik bir ilaveye ihtiyaç duyarız. Bu, Eva'dır. Eva'nın köye gelişinde, daha sonra onun Türk-müslüman olmasıyla kolektif hazzı akıtacak bir yer değiştirme de var. Köydeki toprağın verimliliğini artırmak için köye su getirilmelidir. Bunun için de hem köy halkının imece usulü su inşaatında çalışması, hem de devletten kredi alınması zorunludur. Köyün muhtarı Hüseyin Ağa ve oğlu Mustafa, şehre kredi almak üzere giderler. Bu ilk girişim başarısız olur, ama köye Eva'yla birlikte dönerler. Köyün kısıtlılığını aşmayı sağlayacak, kurumuş toprağı canlandıracak su ile Eva arasındaki zıtlık, Eva'nın Türk-müslüman olmasıyla özdeşliğe dönüşecek, bu ikisi eşzamanlı gerçekleşecektir. Ötekinin inancında/ruhunda milli Şey'in var olması, hazzın toplumsal alana fıskırmasını, köyün suya kavuşmasını sağlayacaktır.

Başlangıçta bir öteki, bir yabancı olan Eva'nın köylüleri ve en nihayetinde Mustafa'yı rahatsız eden yönleri olarak görünen, onun yaşam tarzı, tam anlamıyla kendi hazzını örgütleme biçimidir.²⁵ Bu,

24. Halit Refiğ, *a.g.y.*, s. 148.

25. Etnik gerilimlerde her zaman ulusal Şey'in mülkiyetinin söz konusu olduğunu ifade eden Žižek, bu sahiplik meselesini şöyle açıklamıştır: "'Öteki' (hayat tarzımızı) bozarak) keyfimizi çalmak istemektedir ve/veya gizli sapıkça bir key-

ötekinin/yabancınn gözlemlenebilir bir özelliğe bağlanamayan, belirsizlik üreten davranışları, ele geçirilemeyen sırrı, fantazmatik fazlalığıdır. Eva'nın bu *fazlalığı*, köyün yaşam tarzını bozmaya yönelik bir tehdit biçiminde karşımıza çıkacaktır.

İlkin Eva'yı misafirperverlikle karşılayan Mustafa'nın annesi ("Safa geldiniz. Yorulmuşsunuzdur. Güllü size gayfe yapsın") sonra, yer sofrasında bulgur pilavı ve sucuk yedikleri akşam yemeğinde Eva'nın rakı içmesine içerleyecektir. Anne, "Bak şuna rakı da içiyor haspam," derken, Eva'ya rakı ikram eden Hüseyin Ağa ise yabancı kadının bu tavrını "aşırı-haz" olarak görmemize neden olan etnik yargıyı açıkça seslendirecektir: "Bu Frenk karılarının içkiye hayır diyeni yoktur." Eva'nın köyü nasıl bulduğu, çocuğun konuşamamasının sebebi de merak konusudur. Eva, yabancınn bakışına dair kurulan fantazi gereği köyü, "Oryantal, enteresan," bulurken, çocuğun konuşamaması hakkında aile, "Hangi dili konuşacağını şaşırmış," yorumunu yapar. Eva hakkında bir yandan "Tanrı misafiri, başımızın üstünde yeri var," diyen anne, diğer yandan, "Konu komşu ne der", "Çocuklu karı", "Dil bilmez laf anlamaz bi karı. Daha ilk gecede rakıya oturdu. Ben bi evin içinde ne yaparım bununla," diyerek şikâyet eder. Hüseyin Ağa içinse endişe etmeye gerek yoktur. Etnik yargı açıktır: "Frenk karısı buraya çok dayanmaz."

Milli Şey'in paradoksu burada da karşımızdadır. "Bizim Şey"imiz ancak öteki'nin aşırı-hazzına dair inancımızla, algımızın milliyetçi perspektifle yamulmasıyla var edilebilmektedir. Ötekine yönelik sevgi ve misafirperverliğin üzerine onun bize benzemeyen aşırılıklarının yarattığı huzursuzluk ve rahatsızlığın gölgesi düşer böylece. Kapalı kimlik ile yabancı arasındaki çatışma, yabancınn

fe ulaşmaktadır. Kısacası, 'öteki'nin sinirimizi bozan, canımızı gerçekten sıkan yanı, kendi keyfini örgütlenme biçimidir (yemeklerinin kokusu, 'gürültülü' şarkı ve dansları, acayip davranışları, iş karşısındaki tavrı — ırkçı perspektifte 'öteki' ya işimizi çalan bir işkoliktir ya da bizim emeğimizle yaşayan bir aylak). Temel paradoks, Şey'imizin hem ötekinin ulaşamayacağı hem de onun tarafından tehdit edilen bir şey olarak görülmesidir; bu, Freud'a göre, 'gerçekte olamayacak' bir şey gibi yaşanan, ama yine de olma ihtimali bizi dehşete düşüren kastrasyona benzemektedir." Slavoj Žižek, *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 2004, s. 220.

bizi rahatsız eden ama onun kimliği için hayati olan unsurların yok edilmesiyle giderilecektir. İsmail ve Eva arasında gerçekleştiğinde reddettiğimiz şiddet, Mustafa ve Eva arasında ortaya çıktığında kabullendiğimiz bir hayale dönüşür.

Fabrikaya giden Mustafa, kendisine "Bizim kanyı kaldırıp nereye götürdün?" diyen İsmail'le dövüşür. Bu sırada Eva, köydeki okulda öğretmenlik yapan yedeksubayla birlikte kayaların içine oyulmuş kiliseleri, peri bacalarını, Bizans resim sanatının örneklerini görmek üzere etrafı dolaşmaya çıkmıştır. Eşzamanlı olarak, köyün imamı da Hüseyin Ağa'ya sitem etmektedir ("Su getireceğiz diye gittiniz Frenk karısı getirdiniz", "Frenk insanı bizim edebimizi bilmez, düzenimizi bozar, köyü altüst eder"). Eva ve öğretmen köyde birlikte yürürken, köylülerin rahatsızlıkları ("Tövbe yarabbi") gösterilir. Yabancı kadının, köyün "yaşam tarzına", milli Şey'e yönelik tehdidi, ötekinin ("Batı'nın ve "kadının") ne istediğinin bir türlü bilinemezliğinin bizim kimliğimizde açtığı narsistik yara, erilliğin ispatıyla iyileştirilmeye çalışılacaktır. Batı'nın ve kadının gözlerinde içine düştüğümüz boşluğu giderecek olan, bu gözlerdeki derin uçurumu kapatacak olan şiddettir.

Eva eve geldiğinde, İsmail'le kavga ettiği için yaralı olan Mustafa'yı görüp koşar. Mustafa ise eliyle Eva'yı itip hesap vermesini ister: "Neredeydin? Neredeydin diyorum, nereye gittin?" Mustafa'nın neden sinirlendiğini anlayamayan Eva, cevap vermeye çalışır. Mustafa ise sorgulamayı sürdürür: "Kim götürdü sizi oraya. Kiminle beraber gittin, kiminle beraber gittin diyorum sana!.. Köye rezil mi edeceksin beni?.. Yabancı erkeklerle çıkılmaz burda. Fazla laf etme de başımı belaya sokma. Köye yeni âdetler mi çıkaracaksın." Şaşkınlık içindeki Eva, hem Mustafa'nın neden sinirlendiğini anlamamakta, hem de dil engeli nedeniyle konuşamamaktadır. Mustafa'nın "Tutan yok seni. Nereye istersen git!" sözlerine Eva, "Sen çok fena Mustafa. İsmail sen aynı," diyerek karşılık verir. Batılı kadının gözlerinde İsmail gibi görülme korkusunu açık eden bu sözlerin sonucunda tartışmayı bitiren, Mustafa'nın Eva'ya attığı tokat olur.²⁶

Erkek kahraman, ötekinin ("Batı" ve "kadın") bakışının kendi kimliğinde yol açtığı bölünmeyi, onun ne istediğini bir türlü tam olarak bilemiyor olma endişesini, ona yönelik şiddetle gidermeye

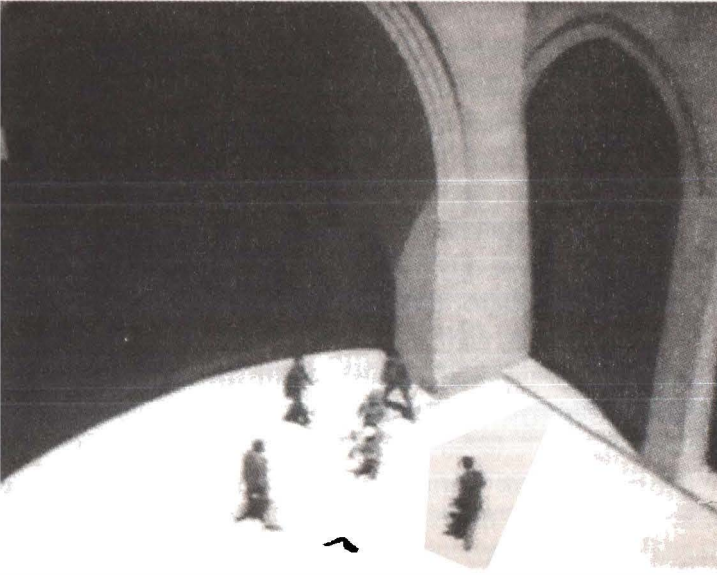
çalışmıştır. Filmin birinci bölümüyle ikinci bölümündeki perspektif değişimiyle, İsmail'de cisimleştirilen aşırılık, yabancı kadının fantazmatik tehdidi altındaki milli Şey olarak görünmeye başlar. Dolayısıyla her iki durumda da ulusal özdeşleşmenin başarısızlığıyla, yani bize, Türklüğümüze sürekli musallat olan artıkla, kendi aşırı hazzımızla, nihayetinde kendimizden başka bir şey olmayan bu fazlalıkla mücadele içindeyizdir. Perspektif değişimiyle hep aynı aralığa, ulusal özdeşleşmenin içkin açıklığına döneriz. Hazzı, tam da bu açıklığa tekrar tekrar dönmekte elde ederiz. İsmail'in "Dil bilmez, din bilmez bir karı" diye reddettiği Eva, köyde de aynı sebeple reddedilir. İsmail'in "Sus be!" diyerek tokat attığı Eva'yı, Mustafa da tokat atarak susturur. Yabancı kadının aşırılık biçimine bürünmüş kimliği, ele geçirmek istediğimiz "sırrı", Türklüğümüzün, ulusal kimliğimizin kurucu açıklığından başka bir şey değildir. Bütün ulusal kimlikler gibi suni, yapay bir özdeşleşmenin sonucunda oluşan Türklük, en başından modernleşme süreci tarafından dolayımlanmıştı. Bu nedenle ulusal fantazide öteki, Türklüğün içindeki yarılmayı cisimleştirerek, kendiyile tam bir özdeşliğe ulaşmanın önündeki engel olarak konumlanarak, bu içkin antagonizmanın yok edilebilir bir şey olarak algılanmasına sebep olur. Doğu-Batı bölünmesi, erkek-kadın karşıtlığı olarak sahnelendiğinde, kimliğe içkin yarılma, pozitif bir failde ("Batı") cisimleşen hadım edilme tehdidine dönüşüverir. Türklüğün kendisiyle tam bir özdeşliğe ulaşamamasının ürettiği huzursuzlukla ilişki kurma biçimi, yabancı nesnenin karşısında eril haysiyeti koruma mücadelesi olarak karşımıza çıkacaktır. Milli Şey'e yönelik tehdit de bu ilişki biçimine yönelik tehdit olarak algı-

26. Eva-Mustafa arasındaki kavgayı seyreden iki bakış vardır. Biri, Mustafa'nın annesinin, diğeri Eva'nın oğlunun bakışıdır. Buradaki anne-oğul "ikilemesi" dikkate değerdir. Mustafa, Eva'ya tokat attıktan sonra küçük çocuk korkuyla annesinin eteklerine sarılır. Annesine bağımlı küçük oğlun bakışıyla, Mustafa'yı "onaylayan" annesinin bakışını birlikte düşünmek gerek. Eva ve oğlu arasındaki kucaklaşma, Mustafa ve annesi arasındaki kucaklaşmanın yerine geçmiş gibi sanki. Annesi ve Mustafa arasında bakış bütünlüğü, eril kalma mücadelesiyle geri getirilmeye çalışılmakta, bu bütünlüğü bozan unsur da Eva'da bedenselleştirilmektedir. Böylelikle bu sahne, kökensel kastrasyonu, "yabancı nesne"yle gizler. Mustafa, Eva'ya tokat atıp annesiyle arasına giren bu nesneyi cezalandırdığında annesinin eteklerine de sarılmış olur.

lanacaktır böylelikle. Dolayısıyla filmin birinci bölümünde bu ilişki biçimi saf olmayan aşırılık olarak eleştirilirken, ikinci bölümde milli Şey'i var eden bu ilişki biçimi (tehdit altındaki erkeklik) olacaktır. Türklüğün saf olmayan aşırılığını bertaraf etme arzusu bizi, dönüştürmek ve kurtulmak istenen ilişki biçimine, kaybetme tehdidi altında geri döndürür; ulusal haz da bu yolla örgütlenir.

Bu yüzden filmin ilk bölümünün sınırı olan tuhaf sahneyi, Eva ve Mustafa arasındaki çatışmanın şiddetle giderildiği sahneyle birlikte düşünmeliyiz bence. Eva'yı eski yapının içinde sıkıştıran genç erkekler, onun çok yakınına yaklaşmadan etrafını sararlar. Çılgılık ve bağırma gibi sesleri içeren tuhaf müziğin eşlik ettiği bu sahne, erkeklerin yabancı kadının etrafında ona yaklaşıp uzaklaşan hareketleriyle de tuhaftır. Filmin kurduğu dünyaya, filmin mizansenine içine tam olarak oturtulamayan, uyumsuz ve sürreal bir sahnedir bu. Filmin ikinci bölümünde Eva ve Mustafa arasındaki çatışma ise bir o kadar tanındıktır. İlkinde, suçlanan, bastırılmaya, yenilgiye uğratılmaya ve dışarı atılmaya çalışılan "kötü çocuk Türk", ikincisinde, eril-ulusal kimliği kaybetme tehdidi olarak tanındık biçimiyle geri dönmüştür. İkinci sahne, gerçekliğimize aitse şayet, ilk sahne onun fantazmatik eki, onun tamamlayıcı unsuru olan hayaletidir. Tuhaflığın ve aşırılığın, "kriz" ânında bu "geri dönüşü", ulusal hazı organize eden ulusal fantaziyle asgari bir uzaklığın bırakılamamasıyla ilişkili olmalı. Ulusal kimliğin içkin açmazının bu fantazmatik çerçeve içinden çıkarılamaması demek olan bu durum, bastırılmak istenen "aşırılığı" yeniden üretecektir. Özneyi hem çeken hem iten, hem arzu hem şiddet üreten "yabancı"yla kurulan ilişki biçimi, "yabancı"nın çalmakla tehdit ettiği milli Şey kılığında sahneye geri gelir.

Slavoj Žižek, saf olmayan fazlalıklarından, saflığını bozan aşırılığından kurtulmaya çalışan milliyetçi muhakemeyi eleştirebilmek için psikanalitik tedaviye benzer bir yaklaşımın gereğinden söz etmişti: "Bu tedavinin amacı, 'yaş'ı (sağlıklı Ben çekirdeğini) emniyette tutmak için 'kuru'dan (semptomlardan, patolojik tiklerden) kurtulmak değil, hastayı kendi 'kuru'suyla, *jouissance*'ına yapı veren semptomlar ve fantazilerle yüzleştirmek için 'yaş'ı yakmaktır (has-tanın Ben'ini askıya almaktır). Milli kimlik konusunda da, milli Şey içinde *jouissance*'ı yapılandıran fantazmatik desteği görünür kıl-



Bir Türk'e Gönül Verdim, Halit Refiğ, 1969.



Bir Türk'e Gönül Verdim, Halit Refiğ, 1969.

mak amacıyla 'yaş'ı (milli kimliğin tinsel saflığını) atmaya çalışmalıdır.²⁷ Öyle görünüyor ki *Bir Türk'e Gönül Verdim*, bunun tam tersini yapmaktadır. Mustafa'nın kendi semptomuyla, İsmail'le yüzleşmesi, bu semptomda kendini tanıması değil, İsmail'in suçlanıp yenilgiye uğratılması tercih edilmiş, Mustafa'yla İsmail'in "aynılığını" hatırlatan yabancı kadın ise şiddetle susturulmuştur. Türklüğün patolojik hallerini dışarı atma, yok etme çabamız, aynı patolojiyi yeniden üreterek, onu sevgiyle kucaklamamıza sebep olmuştur. Sonuçta, eril-ulusal kimliğin "askıya alınması", mesela "tatlı" milliyetçiliğin askıya alınması yerine, ulusal kimlik, ulusal kimliğimizle yaşadığımız çatışmadan kurtarılmaya çalışılmıştır. Bu yüzden fazlalıklar tam da dışarıya atılırken, bastırılırken korunmuş, yabancı kadının aşırı-hazzını ortadan kaldırma ve sırtını ele geçirme fantazisiyle tatlı milliyetçilik "kuru"sunu da ayakta tutmuştur. Sürekli emniyette tutulan tatlı milliyetçilik, "kuru"larımızla yüzleşebilmenin önündeki engeldir de.

Eva ve Mustafa arasında şiddetle biten tartışmanın ardından, tıpkı filmin ilk bölümündeki tuhaf sahnenin sonrasında olduğu gibi "milli yaşam tarzı" örneği devreye girecektir. İlkinde, baklava yeme, koruma, kollama ve ilgilenme olarak karşımıza çıkan örnek, ikincisinde şefkat, ihtimam, sıcaklık ve yakınlık duygusuyla gösterilir. Eva yataktadır. Anne ve küçük kız başında beklerler. Dört gündür hasta olduğu için istirahat eden Eva'ya çay demlemişlerdir. Bu şefkat ve cemaat duygusuyla dolu sahnede Eva da mutluluk içindedir. Resmi tamamlayan son unsur, komşu kadının geçmiş olsun ziyaretine gelip hediye getirmesidir. Şiddetin ardından yabancınnın yol açtığı tekinsizlik ortadan kalkmış, köylü Eva'yı kucaklarken Eva da Türk-müslüman olmaya başlamıştır.

Eva'yı önce köylü kıyafetleri içinde patates soyarken görürüz. Kıyafetini çok beğendiğini söyleyen Mustafa'ya, "Biz artık yok kavga," der. Sonraki sahnelerde Eva, çeşme başında çamaşır yıkar-ken, tarlada çalışırken, namaz kılan kadınlara bakarken gösterilir. Oğlu Zafer de köydeki çocuklarla oynamaya, Mustafa'dan Türkçe

27. Slavoj Žižek, "Çokkültürcülük ya da Çokuluslu Kapitalizmin Kültürel Mantığı", *Kırılan Temas*, s. 274.

öğrenmeye başlamıştır.²⁸ Eva, İsmail'e açtığı davadan, Mustafa ise Almanya'ya gitmekten vazgeçer. Köye gelen İsmail, köy kahvesinde toplanmış cemaatin önünde Eva'yla Almanca konuşur. Bu sahnede Eva, "cemaatin diliyle" kucaklaşacak, bu dile sadakatini yine cemaatin gözlerine gösterecektir: "Konuş Türkçe İsmail, yok Almanca!" İsmail'in oğluyla Almanca konuşma çabası da karşılıksız kalmıştır. Çocuk, "Ben burda kalmak istiyorum Mustafa abi. Bırakma bizi," diyerek Mustafa'nın kucağına kaçar.

"Kötü çocuk İsmail"ın cemaatin "dışına atılışı", Eva'nın namaz kılarak cemaatle bütünleşmesiyle, bu bütünlük ise köye suyun gelişile tamamlanır. Eva'nın namaz kıldığı sahnenin ardından Mustafa'yla Hüseyin Ağa coşkuyla köye gelirler ("Aldık krediyi bankadan", "Suyu getiriyoruz köye", "Bütün köy hep beraber çalışırız"). Ulusal fantazi, ulusal hazzı toplumsal alana akıtmıştır. Davul, zurna, Türk bayrağı eşliğinde çekilen halayla gösterilen kutlama görüntüleri de bu hazzı görünür kılar. Havva'ya dönüşen Eva ise köylüler tarafından artık "köyün nazar boncuğu" olarak çağrılmaktadır. Köy suya, Mustafa Havva'ya, Türklük milli Şey'ine kavuşurken, Türklüğün "kuru"su İsmail'in de evinde susuz kaldığı gösterilecektir. İsmail'in Zehra'dan su istediği sırada, Zehra evden bir başka erkekle kaçar. İsmail bağırır: "Biz yanıyoruz burada, derman yok mu?" *Bir Türk'e Gönül Verdim*, ulusal kimliğin yol açtığı huzursuzlukları, Türklüğün "kuru"sunu yakarak giderme yolunu tercih etmiştir.

Batı'nın Doğu'ya, şehrin taşraya, yabancı'nın bize, kadının erkeğe, öteki'nin ben'e "tekinsiz" bakışı, nazarı, Doğu'nun, taşranın, binin, erkeğin ve ben'in içindeki kurucu eksiklikten, bünyevi kayıptan başka bir şey değil. Film, bu tekinsiz bakışı evcilleştirerek, ulusal-benlikten koparılmış, bünyevi olarak yabancı bakışı yeniden ulusal-ben'e almayı arzular; *nazarı* nazar boncuğuna dönüştürür. Hav-

28. Film, bundan sonraki bölümünde köyün kısıtlılığını sevebilir, yüceltilebilir kılmaya çalışan bir hayal üretir. Ama filmin bir sahnesinde, bu hayale içkin paradoksu da görürüz. Eva'nın oğlu Zafer'in filmin başından beri elinde taşıdığı uçağın yakın çekimiyle, ses ve hareketiyle açılır sahne. Sonra uçağa bakan köylü çocukları görürüz. Zafer, uçağını çocuklardan birine verir; karşılık olarak da eşeğe biner. Taşrayı şehre açık kılan ve böylelikle kapalılığını imkânsız kılan, yok edilemeyen bir yabancı nesne hep olacaktır.

va ve Mustafa'nın düğünü bir fetih gibidir. Çok sayıda Türk bayrağı, kamyonların arkasını dolduran köylüler, davul, zurna ve araba konvoyuyla düğün, "milli yaşam tarzının" örneği olarak sahnelenir. Havva'nın İslam dinine kabul edildiği bu mutluluk resmini, uzaklarda ve hiç kirlenmemiş bir imkânsız aşk hayaline bağımlılığa dönüştüren de İsmail'dir. İsmail, düğün konvoyunda Mustafa'yı silahla öldürür. Köylüler İsmail'in peşine düşer. Tarihi kalenin surları içinde onu sıkıştırıp linç ederler. Polisler gelir. İsmail'in her tarafı kanlar içinde, üstü başı yırtılmıştır.²⁹

Havva'nın mezarlıkta yalnız başına olduğu melankolik sahnede, mezar taşı ve Havva siyah bir gölge olarak görüntülenir. Peşi sıra, Havva'yı kaya içlerine oyulmuş kiliselerin birinin içinde inzivaya çekilmiş, seccade üzerinde namaz kılariken görürüz. Görüntüye ney sesi eşlik eder. Havva'nın bu yalnız kalma isteğine, kendi "karanlılığına" çekilişine karşı cemaatin sesi galip gelecektir. "Yalnızlığın kötü ruhlarından koruyan koza",³⁰ kolektif ruh, anonimliğin örtüsü, bir başına kalıp pişmanlık duymaya, kendi karanlığı üzerine düşün-

29. 2008 yılının Eylül ayında, Kayseri Kalesi'nde yaşanan bir olayı gazetede okuduğumda *Bir Türk'e Gönül Verdim*'in bu sahnesi aklıma geldi. *Anatolia* isimli bir belgeselin çekimleri sırasında surlara Bizans bayrağı asılmış, bir grup Kayserili ise "Biz müslümanız, bu haçlı bayraklarının burada ne işi var," sözleriyle çekim ekibine tepki göstermiş, bazıları bayrağı surlardan indirmeye teşebbüs etmişti. Sonunda bayrak surlardan kaldırılmış, kaledeki çekimler de ertelenmişti. Dahası, haç şeklindeki Bizans bayrağının yerine de surlara Türk bayrakları ve Atatürk posterleri asılmıştı (www.tumgazeteler.com/?a=4122836). Kurguyla gerçekliğin birbirine karıştırıldığı bu tür durumlar çoğu zaman bizi güldürür. Türk sinemasının tarihi filmlerinde, kurgunun gerçekmiş gibilik etkisinin ortadan kalktığı yerlerde de —mesela koldaki saat görünür, elektrik direkleri çerçeveye girer— güleriz. Bana kalırsa kurguyla gerçekliğin birbirinin zıttı değil, birbirinin tamamlayıcı unsuru olduğunu gösteren anlardır bunlar. Tarihle ilişkimize eşlik eden gülme efekti, bize anlatılan, inandığımız tarih kurgusunu sarsabildi mi? Tam tersine, kendi kendimizle alay ettiğimiz bu mesafe duygusuyla, buradaki faillik hissiyle tarihi hikâyemizdeki tek problemin teknik noksanlık olduğuna inanabildik. Bu yüzden, tarihi filmleri izlerken bize eşlik eden gülme efekti, gerçeklik karşısında da kolaylıkla yüceltme efektine dönüşebiliyor. Tarihimizle ilişkimizde bulduğumuz gülünçlük, aynı ilişkinin, dışlamayı, linci, galeyanı, histerik gözyaşlarını da harekete geçirdiğini görmemize engel oluyor olabilir mi? En hafifinden sinik bir kahkahayla kendi kendimize anlattığımız tarihin kurgu olduğunu biliyorsak, o zaman inanmaya nasıl devam edebiliyoruz?

30. Daryush Shayegan, *Yaralı Bilinç*, s. 128.



Bir Türk'e Gönül Verdim, Halit Refiğ, 1969.



Bir Türk'e Gönül Verdim, Halit Refiğ, 1969.

meye engel olur. Hüseyin Ağa ve diğer köylüler, "Havva Hatun" a köye dönmesini söylerler. *Bir Türk'e Gönül Verdim*'in sahnelediği ulusal fantazinin temel çıkmazı, ulusun içkin antagonizmasını sürrekli dışsallaştırdığı için, kadını tekrar tekrar seçim yapmaya, yabancının bakışı karşısında milli Şey'i tekrar tekrar yüceltmeye zorlayan aynılığın diline hapsolmasıdır. Köylülerin Havva'yı yalnızlığından kurtarmaya geldiği sırada, filmin birinci bölümünde Eva ve çocuğun otel odasında gösterildikleri çekimlere eşlik eden Almanca şarkı duyulmaya başlar. Öğretmen, Eva'nın erkek kardeşi Hans' la birlikte gelir. Eva'nın babası, Almanya'da bir yabancıyla yaşadığı için Eva'yı reddetmiştir; kardeşi ise dayanamamış ve onu almaya gelmiştir. Havva'nın oğlu gitmek istemediğini söyler. Havva da tercihini "Türklükten" yana yapacaktır. Ona baba evinde görmediği sevgiyi gösterdiklerini, dileğinin onlarla birlikte yaşamak olduğunu söyleyen Havva'ya, Hüseyin Ağa'nın karşılığı, "Azla yetinir, çileye katlanırsan başımızın üstünde yerin var," olur. Filmin son sahnesinde, Havva'yı beyaz çarşaf lar içinde, köylülerle birlikte su inşaatında çalışmaya giderken görürüz. Sadece gözleri açıktır ve yanından geçen arabadaki Hans'a el sallar.

Şu halde, bu ulusal fantazi sahnesi kimin bakışı için sahnelenmektedir? Eva'nın Türk-müslüman olduğunu, bu kısıtlı yaşam içinde bir "zenginlik" bulduğunu, tercihini bu kısıtlı yaşamdan yana yaptığını görmesi gereken kimdir? Yabancı, Batılı, Hans. "Saf kendiliği", "sahici özü", "Türk'te Türk'ten fazla olan şeyi", Batı'ya, yabancıya gösterme arzusuna, ulusal fantazinin temel çıkmazına geri döndük.

Bu fantazinin, toplumsal-ideolojik bir sonucu da var elbette. "Bugüne ait" meseleleri, ulusun huzursuzluklarını, modernlik ve kapitalizm deneyiminden türeyen mevcut antagonizmaları perdeleyen bir "Doğu", "milli miras" icat edilmiştir. Modernlik deneyimini ve kendi kaderiyle baş başa kalmayı Hristiyanlıkla özdeş kılarak huzursuzluğunu gidermeye çalışan bu bakış, modernlik deneyiminin öznenin kendi kültürünün kısıtlamalarına karşı durabilecek bir yarılmaı ürettiğini de topyekûn reddetmiştir. Böylelikle, Batı'nın canavar materyalizmine karşı savunulan maneviyat, kendini kısıtlayan sınırlarla kucaklaşmaktan ibaret kalır.³¹ Daha da önemlisi ise,

bu fantazinin, başka toplumların zevk anlayışlarını yasaklayan, "hayatın çıkıntılarını anonimliğin gri peçesiyle örten", "varoluşu ya ölümün kuru hıçkırıklarına ya da sıkıntının boğucu tekdüzeliğine indirgeyen",³² böylelikle toplumsal iktidarın sırta kadem bastığı bir psişik süreci üretmesidir. Ruh kaybetme korkusu ve Türklüğün yabancılaşma korkusu, bizi giderilemez bir çocukluğa ve muhtaçlığa işte böyle hapsedmektedir. Paradoksal bir biçimde, iç yoksunluğumuz tahammülsüzlük, kendi kaderimizle, kendi karanlığımızla baş başa kalma korkusu, ulusal-biz'in yoksullaşmasıyla sonuçlanmaktadır.

Bütün bunların sonucunda (Batı'ya) gösterilmeye çalışılan "Türk insanseverliği",³³ toplumsal çatışmaları örten, kendi sınırlarını yüceltmeye ve sevmeye zorlayan, kendi taşrasına hapsolan ve kendi kendini buraya hapseden bir fantaziye, kendi kendine yapılan bir işkenceye dönüşür. Özerklik iddiasının ürettiği kısıtlı dil, Batı'dan intikam alma ve Batı'ya kendini gösterme arzusunu kamçılar. Yabancı'nın bakışında kendi bakışımızı göremedikçe, mahremiyetimizin ortasında duran yabancı'nın kendi bölünmüşlüğüümüz olduğunu reddettikçe, ulusal kimliğimizin "yaş"larını yakmayı göze almadıkça, ulusal fantazilerimizle ve semptomlarımızla yüzleşmemiz de

31. Halit Refiğ, *Bir Türk'e Gönül Verdim*'i anlattığı yazısının başına Kemal Tahir'in *Bozkırdaki Çekirdek*'inden şu satırları alıntılar: "Halt etmişsin Bay Aristo. Sadece laf etti diye Sokrates'e baldıran içiren Atina sitesinin sefil vatandaşları hür de, Anadolu insanı mı köle? Anadolu insanının gerçekten ne kadar hür olduğunu, biz aydınlardan çok, onun içinde yetişmiş ağalar bilir. Hürlüğü'nün hiç aşınmayan iki dayanağı vardır: Çile çekme gücü. Azla yetinme alışkanlığı. Geleceğimizin umudu bu iki zenginliğe bağlıdır." A.g.y., s. 146.

32. Daryush Shayegan, a.g.y., s. 103.

33. Halit Refiğ, a.g.y., s. 148. Refiğ, filmi yapma sebebini şöyle açıklamıştı: "Türk işçilerinin zengin Avrupa ülkelerinde kendilerine iş ararken, sınır kapılarında kurşunlandığı sıralarda, 'Bir Türk'e Gönül Verdim' filmi, refahını paylaşmak istemeyen batılı burjuva hümanistine karşılık, sefaletine bile ortak kabul eden Türk köylüsünün insan severliğini göstermek için yapmaya çabaladım. Filmin başına koyduğum Mevlana'nın Mesnevi'sinden alınma 'O köyden bir kâfir karısı Mustafa aleyhisselamı sınamak için koşaköşe, eşiğiyle beraber yanına geldi, kucagında iki aylık bir çocuk vardı. Çocuk, Peygamber'e; Tanrı sana selam söyledi, ya Resulallah, sana geldik işte, dedi' sözleriyle; Yunus Emre'nin 'Erenler kapısı, Mürvet kapısı - Sıdk ile gelenler mahrum dönülmez' sözleri, bu insan severliğin 1923'te başlamadığını 700 yıl öncesine kadar uzanan bir geleneği olduğunu belirtmek istedim." A.g.y., s. 148.

mümkün olamıyor. Böylelikle kendimizi göstermek, kendimizi görünür ve seçilir kılmak istediğimiz Batılı bakışla hayali özdeşleşmemiz de ona yönelik hınçla sürekli hale geliyor. Fethi Benslama, üzerine düşündüğü yaşam alanının içine tarihsel güçlerin maddiyatını dahil etmeyen her çözümlemenin, yabancı tarafından hakarete uğramış kolektif ruhun özü, masumiyeti ve duyguları hakkında yalan bir düşünce üretmeye mahkûm olduğuna dikkat çekmişti. Bu düşüncenin, nihayetinde tek önerdiği de, hıncın ezeli değirmeninden başka bir şey olamayacaktı.³⁴

Tıpkı ulusun dinmeyen huzursuzluğu gibi, Eva'yı Türk-müslüman yapan ve yabancının bakışını evcilleştiren Refiğ'in hayal kırıklığı da, giderilemez bir biçimde, Batı'yla mukayeseyi devreye sokar:

İsa'ya ve Hristiyanlığa dair filmler çeviren, benimle aynı zamanda, aynı çevrede hazırladığı 'Medea'dan medet uman İtalyan rejisörü Pier Paolo Pasolini çağdaş rejisör sayılır da, Halit Refiğ Türk düşüncesinin köklerine gitmeye çalıştığı, tasavvufu araştırmaya kalkıştığı zaman 'çağdışı' olur. İşte buyrun sansür kararını ve işte buyrun sinema mollalarının hükümlerini, sansürle kimin işbirliği halinde olduğunu anlayın. Evet, bu işte birtakım suçlular olduğu muhakkaktır ve de hiç şüphesiz en doğru yargılayıcı tarihtir.³⁵

34. Fethi Benslama, *İslam'ın Psikanalizi*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: İletişim, 2005, s. 110.

35. Halit Refiğ, *a.g.y.*, s. 150. Filmin, yurtdışında gösterilmemesi şartıyla yurt içinde gösterilme izni alması da aynı çıkmazın bir parçası değil midir? Sansür mekanizması, bir yandan Batı'nın bakışında Şarklı, geri kalmış görülme endişesini bertaraf etmeye, diğer yandan ise içeride, toplumsal ve öznel meselelerden türeyen farklı rüyaları, "tek" ve "doğru" bir rüyaya, millî telkin ve terbiyeden geçmiş imgelere dönüştürmeye çalışmaktadır. Batı'nın gözlerine "fena" görünmek yasaklanmalı ama içeride milliyetçi fantazilerin devreye sokulmasına da ses çıkarmamalıdır.

III.

Bir kadının, bir yabancıнын gözlerindeki boşluğu, içine düşülen bu derin uçurumu, yabancıнын gözlerini evcilleştirerek kapatmaya koyulan *Bir Türk'e Gönül Verdim*, kapalı ve katı kimlik biçimlerinde ısrarın bizi daha fazla kırılgan yaptığını, kırılganlaştıkça da saldırganlaştığımızı gösteriyor. Ama aynı duygusal coğrafyada *Vesikalı Yarım*, kendi üzerine dönüşün yolunu başka türlü çizmiştir. Yine kendimiz üzerine düşündüğümüz bu hikâyede, "biz" dediğimiz şeyin kapalı kimliklerin yerinden edilişinin yol açtığı fazlalıktan başka bir şey olmadığı fikrine tahammül edebileceğimiz bir duygusal yörünge ortaya çıkar. Bu filmde ulusal-melankolimizin içinde hareket ederiz, melankolik anlatımızı katederiz ve bu uzun yolun sonunda, yani kendimize dönüş yolunun sonunda, yeni bir özneyle, yinelenmiş bir öznellikle karşı karşıya kalırız. *Vesikalı Yarım*, melodramın anlatı çemberini sinema bünyesine sadakatle kırar.³⁶ Görüşten uzak tutulan melankoli, görüntüye eşlik edemeyen kayıp, bu filmde ilan edilmiştir. Bu anlamda, *Sevmek Zamanı*'nın sahnelediği hayal kırıklığı korkusu ve melankoli, *Vesikalı Yarım*'de içsel bir imkânsızlığa, bir kayıp deneyimine taşınmıştır.

Vesikalı Yarım, arzunun imkânsızlığını kadını ve erkeği hayatta bırakarak anlatır. Kayıp ve yokluk deneyimini sinema diline tercüme eden de bu olmalı. Sevgilinin "kirlenmesi" ya da ölümü yoluyla anlatılan kayıp, bir zamansallaştırma içermek suretiyle kayıp nesnenin "kirlenmemiş" halinin ölene kadar kalbe gömüldüğü, içe çekildiği bir psişik süreci anlattığı için kayba karşı bir savunmadır. Oysa erkek kahramanını, Halil'i, uzak tutulan şehrin ışıklarının, ka-

36. *Vesikalı Yarım* üzerine daha önce yaptığımız çalışmada filmin melodramdan trajediye geçen anlatı yapısını tartışmıştık. Nilgün Abisel ve diğ., *Çok Tuhaf Çok Tanındık: Vesikalı Yarım Üzerine*, İstanbul: Metis, 2005. Türk sinemasında melankoli üzerine düşündükçe, *Vesikalı Yarım*'in melodramdan trajediye geçişi de içinden çıktığı duygusal coğrafyayla bağları kurulabilen anlamlar kazanmaya başladı benim için. *Vesikalı Yarım*'in gizli toplumsal metin içinde, melankoli içindeki hareketiyle daha iyi anlaşılabilceğini fark ettim.

dının bakışının içine fırlatan *Vesikalı Yarım*, bu derin uçurumda yaşanan kaygının ürettiği mahremiyet, masumiyet ve özerklik arzusu-nu da kaybın kabulüyle değiş tokuş edecektir.

Kapılan ve sürüklenen erkeğin suç, şiddet ve cinayetle sonuçlanan hikâyesinde, kenar mahalle hayalinin, eril-mahalli ruhun, organik cemaatin sahiciliğinin dayanağı, bu sahiciliğin garantisi olan unsur, *Kanun Namına*'da olduğu gibi meşum kadın fantazisidir. *Vesikalı Yarım* bu fantazinin içinde yol alır; ama bozulmayı, etkilenmeyi ve erkeğin arzusunun bölünmüşlüğüne cisimleştiren bir unsur hiçbir yerde yoktur. Dahası, fantazi yolunun sonunda mahremiyetin ortasındaki yabancı, Halil'in ta kendisi olur. Kahramanın, Halil'in kendisi, arzusunun taarruzuyla kapalı kimliğin yerinden edilişinin yol açtığı fazlalıktır. Bu nedenle, konsomatris Sabiha ile manav Halil'in Beyoğlu'nda başlayan aşklarını, kahramanın şehrin ışıklarına, merkeze hareket ederek, dışarının, öteki'nin cazibesine kapılmasını anlatan film, mahremiyet/ev/kenar mahalleyi, yabancı/dışarı/Be-yoğlu karşısında yüceltecek, bir tamlık vaadiyle donatacak içselleşmiş manzarayı hiç göstermez. Aksine bu, film boyunca Halil'in Sabiha'ya söylemediği sırı olarak görüntüden ve sözden uzak tutulur.

Masumiyeti, mahremiyeti ve tamlığıyla yüceltilerek özerklik hissi uyandıran ev ve kenar mahalle hayalinin görüşten uzak tutulmasıyla sağlanan tersine çevirmeyle, kendi arzumuzu cezalandırmamıza, suçluluk duygusuna, vicdanın psikik şiddetine ve ahlaki yargılara yol açan eleştirel faillik de sadece bir bakışa, konuşmayan ama sadece suç gören babanın bakışına dönüşmüştür. Kapılan ve arzusunun peşinde giderek şehrin ışıkları altına yerleşen Halil'e uzak-tan bakan, konuşmayan ama onu suçlayan babasının bakışını görürüz sadece. Halil, suçluluk uyandıran bu bakışla arzu uyandıran bakış arasında bölünmüştür. Filmin kayıp ve yokluk deneyimini, "kirlenme" ve "ölüm" dışında, hayatta kalarak, yaşam talebiyle anlatabilme biçimi de bu bölünmeye tahammül edebilmesiyle, bu bölünmenin yol açtığı karanlık duyguları sahneleyebilmesiyle ilişkili bana kalırsa. Başlangıçta Halil ve Sabiha'nın peşini bırakmayan dışsal sebep algısı, Sabiha'nın vesikalı olması, giderek içsel bir imkânsızlığa dönüşür. Dolayısıyla film, Halil'in "*Sabiha fantazisini*", Türklüğün meşum kadın fantazisini kateder. Fantazinin içinden geçerek

yol alan film, içkin imkânsızlığa ve bölünmüşlüğe, kaybın izine götüren karanlık bölgelere ulaşır. Sabiha ve Halil'in şehrin izbe sokaklarından birinde sahnelenen tartışmaları, Sabiha'nın Halil'in "evin-den", gizli toplumsal metinden, gizlilikle söz etmesi, çerçevenin boş, insansız kaldığı bir duvar görüntüsüyle biter. Benzer şekilde, bir başka tartışmanın ardından, Halil'in Sabiha'nın evine gelip boş ve karanlık evle karşılaşmasına ve sahnenin karanlık, boş evin çekimiyle bitişine tanık oluruz.³⁷ Boş, karanlık evi "Sabiha'nın sırrı"yla dolduran, dil ve toplumsallıkla örülmüş duvara çarpmamızdır. Bu yüzden arzu nesnesinde, Sabiha'da aradığımız sır, Sabiha'ya değil Halil'e, arzu nesnesine değil, bize aittir. Halil, "Sabiha fantazisinde", ona ulaşmasını engelleyen unsurları, bu dış engelleri yok etmenin peşinde giderken, aradığı suçlunun kendisi olduğuyula karşı karşıya bırakılır. Yok etmek istediğimiz aşırılığın kendimiz olduğunu bu fark ediş, sessizliği, boşluğu ve hareketsizliği de ortaya çıkarmıştır.

Fantazinin başladığı yere döndüğümüzde, fantazi perdesinin arkasında bir sırrın olmayışıyla, erkeğin kimliğindeki eksiği yamayan "kadının sırrı"nın yokluğuyla karşı karşıya kalırız. Burada yine ilginç bir tersine çevirme vardır. Halil, Sabiha'nın çalıştığı saza gelir. Onu bir başka erkekle otururken görür, konuşurlar ve Sabiha'nın "meşum kadın" haliyle alaycı ifadeleri karşısında Halil sazi terk etmek üzereyken Sabiha arkasından koşar ve Halil'e sarılır. Halil, Sabiha'yı bıçaklar. Polisler gelir. Sabiha'nın "Ben yaptım," demesinin ardından Halil'in "Asıl şimdi yıktı beni," sözleriyle sahne biter. "Kadının sırrını" ayakta tutan tanıdık eril fantazide, kadının alaycı ifadeleri karşısında erkek, tokat atıp gider. Oysa burada şiddet, sevginin gösterildiği anda patlamıştır. Eril kimliğin son sığınağı, Sabiha'nın sırrının olmayışıyla, şiddetin toplumsal metinde kabul gören nedeninin ortadan kaldırmasıyla yok edilecektir. O halde şu soru açıkta kalır: "Halil Sabiha'yı neden bıçakladı?" Eril fantaziyle araya konulan mesafe vasıtasıyla şiddet, fantazmatik çerçevesinden çı-

37. Kayıp deneyimini "ölüm" dışında anlatan bu biçim, hakiki bir yokluk deneyiminin sahnelenışıdır: "[H]akiki yokluk deneyimi eşin gerçekte hayatta olduğu ama evde olmadığı, kocanın ise onun nerede olabileceği, neden geç kaldığı, (acaba âşığıyla beraber mi olduğu) şüphesiyle kıvrıldığı durumda ortaya çıkar. S. Slavoj Žižek, *Biri Totalitarizm mi Dedi?*, s. 135.

karılmıştır. Sabiha'ya yönelik sevgi şiddete dönüşmüştür; çünkü Sabiha'dan daha çok sevilen, onun fazlalığı, meşum kadın fantazisidir. Burada karşı karşıya kaldığımız ise kimliğin içkin şiddetidir; Halil, Sabiha'da yok etmek istediği fazlalıkta kendi eksikliğini görür.³⁸ Sabiha'nın hiçbir sırrı yoktur: "Ötekinin sırrı, kendim olma imkânının bana asla verilmemiş olmasıdır ve ancak dışarıdan gelenin kaçınılmaz saptırmasıyla var olurum."³⁹

Vesikalı Yarım'i ulusun huzursuzluğundan uygarlığın huzursuzluğuna geçişli kılan dönüşlülüğün kaynağının da burada, kendi kimliğimizle ilgili saklı ve ikili anlamları, bilinçdışı arzuyu ortaya çıkaran kökensel kaybın kabul edildiği yerde, olduğu söylenebilir. Saf ve masum anlamın, bütünlük ve tamlık ima eden bir kucaklaşmanın yerini belirsiz anlamların, karanlık arzuların, kolayca yerine yerleştirilemeyen bakışların ve sözlerin evreni alır böylece. Ötekinin sırrı, kendimiz hakkında bilmek istemediğimiz şey, kendi kimliğimizin sırrıdır. Sahiciliğini meşum kadın fantazisinden alan organik cemaatin ve eril kimliğin eksikliğiyle bizi baş başa bırakan film, fantaziye ykmıştır. Erkek kahraman, büyüü sürekli kılan sınırı geçmiş ve orada kendi bakışıyla ve özerklik kaybıyla karşılaşmıştır. Judith Butler'a göre melankolik bağlılığı kırmayı sağlayacak yaşam talebi, vicdanın kayıp nesneye yatırımını da çözmelidir: "Böylesi durumlarda yaşam talebi, erdemli psişeye karşı çıkmak, bunu iradenin eylemi ile değil fakat böylesi eylemleri mümkün kılan ben'in ve onun 'özerkliği'nin bağlarını aşan bir toplumsallığa ve dilsel yaşama boyun eğerek yapmak anlamına gelir."⁴⁰ Bir özerklik vaadinin peşine düşmek yerine *Vesikalı Yarım* de, vicdanın yargılarını gerçekliğin hükmüyle ağır ağır değiş tokuş etmeyi tercih etmiştir. Arzunun im-

38. Kuşkusuz bu dış-mahremiyet boyutudur. Özne, "kendinde kendinden fazla olan bir şey"in, çok yakınına yaklaşılamayacak kadar "sıcak" olan bu şey'in, travmatik keyif çekirdeğinin etrafında döner. Bu şey nedeniyle sevgi, yıkıcı bir nefrete dönüşebilir: "*Ne diyordu Lacan? Seni seviyorum, ama sende senden fazla bir şey, objet petit a var, bu yüzden seni sakatlıyorum.*" Slavoj Žižek, *Yamuk Bakmak*, s. 225.

39. Jean Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı: Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı, 1995, s. 155.

40. A.g.y., s. 183.



Vesikalı Yarım, Lütü Akad, 1968.



Vesikalı Yarım, Lütü Akad, 1968.

kânsızlığı, erkeği tamlığa kavuşturacak, onu faillik hissiyle buluşturacak "kadının sırrında" değil, son derece sıradan bir gerçektir: Halil başkalarına bağımlıdır; toplumsallığa ve dilsel yaşama boyun eğmiş öznenin ta kendisidir. Kendine dönmek için çok geç, bizi var eden toplumsal bağların üzerimizdeki izini silmek, bu izden kurtulmak ise imkânsızdır. Butler'ın sözleriyle: "Hayatta kalma, kişinin ortaya çıkışını başlatan kaybın izini kabullenme meselesidir... Hüzünlenebilecek olan özne, dilsel ve toplumsal yaşam tarafından ve sayet altına alınan özerklik kaybı tarafından ima edilir; özne kendisini asla özerk olarak üretmez. Ben başından itibaren kendisinden başka bir şeydir... Ben'in özerkliğini kabul etmek bu izi unutmaktır; bu izi kabul etmek ise asla tamam olmayacak olan ben'i parçalamaksızın nihai bir kopuşun sağlanamayacağı bir matem sürecini başlatmaktır."⁴¹

Film, Halil'in kimliğinde bu boyun eğmeyi, mahremiyet, iç dünya dediğimiz şeyin çoktan dilsel ve toplumsal yaşam olduğunu kabullenmeyi göstermiştir. Fantazi yıkıldığında ben'in özerkliği de yıkılır. Diğer yandan, bizi öfkeliendiren bağımlılığımızın bünyevi olduğunu kabulleniş, filmde Halil'in eve dönüşüyle anlatılan süreç, vicdanın sesinde iz bırakan toplumsal iktidara karşı dönüşü gösteren bir öznelliği de başlatır. "Ev" in hâlesi çekip alınmıştır; ev imgesi, bütün sıradanlığıyla perdeye düşer. Halil'in eşini, çocuklarını, annesini ve evini Halil'in eve dönüşüyle birlikte görürüz. Sabiha ise, son bir kez, Halil'e kavuşmak umuduyla kenar mahalleye, manav dükkânına gider. Bu uzaktan bakış, masum ev, kenar mahalle ve bütünlük hayaline de son bakıştır. Sabiha'ya giderek yaklaşan, manav dükkânından ise giderek uzaklaşan peş peşe çekimlerde, manav dükkânı, kenar mahallenin, dik parke taşlı yolların içinde giderek bir lekeye dönüşür. Lekeli beden Sabiha'yı silmeye çalışan kenar mahalle hayalinin kendisi bir leke halini almıştır. Bu dışarıdan ve uzaktan bakma, kenar mahalleye ve onun anlattığı cemaat duygusuna da uzaktan bir bakıştır; üstelik kadının bakışıdır. Kenar mahalle hayali ve cemaat duygusuyla inkâr edilen kaybın izi, burada görünür kılınmıştır. Bu "mezarlık ziyareti", matem sürecini başlatır.

Tanıdık bir öznellikle başlayan film, fantaziyi katederek *tuhaf* bir öznellikle, yinelenen özneye biter. Sabiha hayatta kalmıştır, bütün sıradanlığıyla gerçeklik içindedir. İstanbul sokaklarını kayıp deneyimiyle dolaşan, artık-bir-kadındır. Geri dönülmeye çalışılan "saf" kendiliğin, kaybı inkâr edilen kapalı kimliğin değil, kapalı kimliklerin yerinden edilişinin yol açtığı fazlalığın perspektifi ortaya çıkmıştır. Tek bir cümleyle *Vesikalı Yarım*, "vicdanın içselleşmiş manzarasını tersine çevirip yerini değiştirir."⁴²

Üzerimizdeki kaybın izini bu kabulleniş, kaybı dayatan ve bizi hayata başlatan dilsel ve toplumsal yaşama bağımlılığımızı fark ediş, bağımlılığımıza yönelik öfkeyi kendi varoluş koşullarımıza, toplumsal iktidara döndürmenin imkânını da yaratmaz mı? Ben'in sesinin başlangıçtan itibaren başka bir yerden ödünç alındığını, öznenin dil ve toplumsallığın duvarına çarptığı yerde ortaya çıktığını kabullenmek, Kader'in yokluğunu kabullenmektir. Özerklik ve faillik hissini başlatan şeyin peşinde giderek, mahrum bırakıldığımız hazzı, kudretimizin esasını geri kazanma çabası, bizi, vicdanın psişik şiddetiyle kucaklaştırır. Bu psişik süreçte, kendini-cezalandırma ve kendini-suçlama arzusunda bulduğumuz faillik, kendi sınırlarını ve kısıtlılığını sevmeyi Kader görüntüsünü koruyarak, bu görüntüde medet umarak sağlayacaktır.⁴³ Oysa Kader'in yokluğu, öznenin trajedisidir. Varoluş koşullarımızın, içine doğduğumuz toplumsallığın bir dayanağının, garantisinin, Öteki'sinin olmayışı, bizi, bu dilsel ve toplumsal yaşamın rehinesi yapmıştır. Modern trajedi, öznenin kaderinin onu var eden ve mahkûm eden dilsel ve toplumsal yaşam olduğunu, varoluşun kaynağında özerklik kaybı olduğunu fark edişle başlamıştır. Slavoj Žižek'in ifadesiyle: "Klasik trajedi, Kader'in, kendi aktif katılımı olmaksızın suçlu olan öznenin trajedisidir."

42. Judith Butler, *a.g.y.*, s. 179.

43. Slavoj Žižek'in Philippe Julien'den aktardığı şu satırlar, hadım edilme endişesinin, Kader'in yokluğunu inkâr yoluyla hadım edilme arzusuna dönüşmesinden bahseder: "Demek ki kaderin Tanrısı öldüğünde, insan, bu ölümü benimseyip yasını tutmak yerine, kendini onun yerine koyar ve öteki karşısında bir kastrasyon istemini *idame ettirir*, kendi habis *jouissance*'ını maskeleyerek için bu isteme kader statüsü yükler." Slavoj Žižek, "Sibermekân ya da Var olmanın Dayanılmaz Kapanımı", *Kırılan Temas*, s. 203.

dir; suçluluk onun simgesel Kader ağındaki konumuna kaydedilmiştir. Modern, Hıristiyanlık-sonrası trajedi ise, 'Tanrı'nın öldüğü' bir evrende geçer; yani hayatlarımız artık kozmik Kader çerçevesi tarafından önceden-belirlenmiş değildir. Burada Lacan'ın söylemek istediği, bu Kader yokluğunun, peşin peşin suçlu olduğumuzu belirleyen simgesel çerçeve yokluğunun, bizi özgürleştirmede olduğu gibi, üzerimize daha da radikal trajik bir suçluluk yüklediğidir — onun deyişiyle, öznenin trajik yazgısı, Söz'ün rehinesi haline gelmesine bağlıdır."⁴⁴

Öznenin ve toplumsalın kökensel kayıpla yarılmışlığını, bağımlılığımızın kaynağında tam ve tek olmayan bir simgesel çerçeve olduğunu fark ediş, öznenin yıkmak istediği, yok etmek istediği dışsal engelde kendini, kendi sınırlarını tanımasını sağlamıştır. *Vesikalı Yarım*, arzusun imkânsızlığını, yok edildiğinde tamlığı mümkün kılacak bir dışsal gücün gölgesi altında değil, bu gölgenin yokluğuyla sahneler. Erkek kahramanı tam kılacak kadının düşme hikâyesi ya da kadının sırrı yoktur. Böylelikle, erkek öznenin eksiğinde, üzerine yüklenen trajik suçluluk duygusunda, çoktan iç dünya olmuş toplumsalın sınırlarıyla baş başa kalırız. Bu aynı zamanda, toplumsalın eksiğiyle karşılaşmadır. Dokunulmamış ve lekesiz kalması için özneyi kendine çağıran "ev", simgesel dayanağı ve garantisinden yoksunluğuyla, simgesel özdeşleşmeden boşanmış bir toplumsal artık görüntüsüyle perdededir. Kader'in olmadığı, ikinci bir hayatın olmadığı maddi evrende sözün rehinesi olan bedenler olarak hayatta kalırız.

Gelin'de, ev içindeki çatışmayı Akad, bu maddi evren içinde anlatmıştır. *Vesikalı Yarım*'de kabullenilen masumiyet kaybı, gündelik hayata nüfuz eden toplumsal meselelerin kavranışında "Hepimiz iyiysek, bu işler niye böyle?" (*Düğün*) diye soran bir sese, mahremiyette toplumsal iktidarın ayak izlerini keşfeden bir bakışa dönüşür artık. "Ev" içinde, "ev" in işaret ettiği toplumsallığa bağımlılık içinde yol alırken, öfkemizin toplumsal iktidarın kendisine döndüğü bir öznellik var olur. *Gelin*, Meryem, Veli ve Osman'ın trenle Haydarpaşa'ya gelişleri, İstanbul'un "insan denizine" karışmaları ve

vapurda Boğaz manzarasıyla tanışmalarıyla başlar. Bu çekirdek aile, Yozgat'tan İstanbul'a daha önce göç etmiş olan Veli'nin ailesiyle birlikte yaşamak üzere gecekonduya yerleşir. İstanbul, avluya girildiğinde biter; gelin Meryem'e kayınvalidenin ilk sözlerinden biri "Avlunun içini Yozgat bil!" olur. Film, "ev"i dışarıya karşı koruma çabasını, içeriye dışarının sızmasını engelleme arzusunu, Meryem'in küçük oğlu Osman'ın hastalığıyla ve çocuğun hayatta kalması talebiyle çatıştıracaktır. Bununla eşzamanlı olarak film, korunmaya ve kaybedilmemeye çalışılan geleneğin kapitalizmle eklemlenmesini, "ev"i dışarıya karşı sınırlama ve kısıtlama çabasının toplumsal iktidar mekanizması olarak işleyişini de görünür kılarak "biz" denilen şeyin idame ettirilmesinin, bedelsiz modernleşme arzusunun bedellerini sahneleyecektir.

Veli'nin babası İlyas ve ağabeyi Hıdır mahallede bakkal dükkânı işletirler. Pazar günleri bakkaliye yasağını, kepengi kapalı dükkânda gizlice sigara satarak delerler. Aynı görüntüyü kurtarma ve ihlal ikilisi, babası çıktıktan sonra Hıdır'ın akşamları açık şarap satmasında da tekrar eder. Hıdır, babasının bu durumu bilip bilmediğinden emin olmadığını söyler; ama ona göre, bilmesine rağmen ses etmiyor olması daha güçlü bir ihtimaldir. Fakat ihlal evin içinde ortaya çıktığında, Meryem oğlunu gizlice doktora götürdüğünde, avlunun içini şehirden, modernlik ve kapitalizm deneyiminden korumaya çabasında bir delik açılır; birlik, beraberlik ve bütünlük görüntüsü bu çatışmayla delinir.

Gelin'in radikallliği, bağılıklarından hızlıca kurtulup yer değiştiren kahramanlar yerine, karşımıza bu bağılılığın ve bağılılığın yol açtığı ikircikliliğin içinde yol alan kahramanlar çıkarmasında olmalı. Meryem, aile üyelerinin, fabrikada çalıştığı için kötülükle suçladıkları kadın hemşerilerinin yardımıyla oğlunu doktora götürür. Meryem'in bu ilk isyanı karşısında, kayınvalidesinin Veli'yi erkek gibi davranmadığı, iktidarsız kaldığı için suçlayan bakışıyla tanışırız. Veli'nin bu bakışa ilk tepkisi, "Ben gönderdim," olacaktır. Meryem ikinci kez doktora gittikten ve çocuğunun ameliyat olması gerektiğini öğrendikten sonra, ameliyat için altınlarını satar. Ailenin zengin bir semtte açtığı marketin borçları için altınlarını vermesi istendiğinde veremeyeceğini söyler ve "Dükkân sıtması tutmuş hepi-

nizi," diyerek aile üyelerine öfkeyle başkaldırır. Bu defa Veli, aile üyelerinin bakışları önünde Meryem'e tokat atar. Ailenin birlik ve bütünlük perdesi ağır ağır aralandığında, Meryem'in giderek bir yaşam ve adalet talebine dönüşen bakış ve sözleri, eril kimliği bu perdenin içkin imkânsızlığıyla baş başa bırakacaktır. Ailenin/babanın borçlarını kapatmak için suçluluk ve cezalandırmayla fedakârlığa çağıran tabiyetin sesi, Veli'nin şiddetiyle, bedelleri hatırlatan Meryem'in bakışının susturulmasıyla sahnelenir. Meryem, İlyas babadan af diler ve parayı babaya verir. Aralanan perdeyle yüzeye çıkan iç çatışma "Biz bir ocağız gelinim," diyen babanın sözleriyle kapatılmıştır.

Gelin'in ev-dışarısı karşıtlığının yokluğunu, sınırları belirli bir ev hayalinin imkânsızlığını sahneleyebilmesi, iç çatışmanın yerine işaret eden unsurla, semptomla, gelinle özdeşleşen bir tersine çevirme gerçekleştirmesiyle ilişkilidir. Saf, bozulmamış gelenek, aile, ev ve onu bozan unsur arasında karşıtlık kuran bir anlatının, dışarıyı babanın yokluğu ya da eksikliğiyle sahneleyerek en sonunda babayla kucaklaştıran dönüşlülüğü yerine, burada sadece yakın plan ailenin içindeyizdir. Çatışmayı bir başına babayla, babaya ait sembollerle ilişkili bir mesele olmaktan çıkararak, sevilen-nefret edilen anneye, annenin bakışına bağımlılıkla birlikte anlatabilmeye imkân veren de bu yakın plan aile resminin içinde yol alınmasıdır.⁴⁵

Kayıp geleneğin susmuş sesi ya da acımasız geleneğin zalim efendisi olan bir baba yoktur bu evde. Gözü para hırsıyla dönmüş, kendini kaybetmiş ve geleneğini satan bir kapitalist efendi ya da zenginliğini masum ve erdemli çocuklarıyla paylaşan, modernleşmiş *ama* özünü kaybetmemiş bir baba da değildir buradaki. *Gelin*'

45. Lütfi Akad, bütünlüklü aile resminin içindeki çatışmayı anlatabilmek için, ailenin birlikte görüntülediği orta mesafedeki boy çekimlerinde aynı zamanda oyuncuların mahremiyetini hissettirecek bir yakın plan etkisi yaratmak istemiştir. Filme başladığında görüntü yönetmeni Gani Turanlı'dan bu aile imgesini istediğini anlatır Akad: "Sinemayla biraz yakından ilgilenenler bilirler, görüntüde nesnelerin büyük ya da küçük görünmesi çekim ölçeği denen bir ölçüye bağlıdır. İnsanı ele alacak olursak, bunu bütün bir boy olarak görebiliriz. Bu boyun da uzağı, yakını ve ortası olanı var. İşte beni ilgilendiren bu; orta mesafedeki boy çekiminde olmalarına karşın oyuncularımın daha yakınımızdaymışlar gibi varlıklarını duymak istiyordum. Böylece dramatik gerilimi, birilerine bakan oyuncuların



Gelin, Lütfi Akad, 1973.

deki İlyas baba, gücünün ya da güçsüzlüğünün garantisi olabilecek bir nedenden mahrum bırakılmıştır. Burada babada ve ona tabiyette ifade bulan birlik ve bütünlük söyleminin, modernliğe direnen gelenek ya da yozlaşmış gelenek olarak çerçevelenmemesi, gelenek ve modernlik arasında uzlaşma ve uyum arayışının, daha da önemlisi aşırılıkları törpülenmiş bir kapitalizm ve modernlik arzusunun, ev içindeki çatışmayı perdeleyen bir toplumsal iktidar mekanizması olarak işlediğini görünür kılar.

İşlerini sürekli büyütme isteyen İlyas ve oğullarının, avlunun içini şehre kapatma çabaları, geleneği koruma çabası değil, ev içindeki düzen ve iktidarı koruma çabasıdır. Bu düzen ve iktidar, saf bir

kısa baş çekimleri yerine, üslubuma uygun sahne düzenlememle, dramı, oyuncular arasına düşmüş bir titreşim olarak duyurmayı tasarlıyordum." Lütfi Akad, *Işıklı Karanlık Arasında*, s. 546. Gani Turanlı'ya istediği imgeyi ise şöyle tarif etmiştir: "Yani bütün aileyi görelim! Fakat bu çerçeve içerisinde yaratılan etki çok yakın olacak." Âlim Şerif Onaran, *Lütfi Ö. Akad*, s. 176. Turanlı, boy çekiminde bu yakın etkiyi yaratacak bir imge yaratır. Akad'a göre, Turanlı'nın yarattığı kompozisyonlarda, bütün aile odadadır; ama buna rağmen hepsine yakındır. Çok geniş ve çok uzak olmayan bu resimler sayesinde, Akad, bütün ailenin ve davranışlarının yakın mahremiyeti içinde olduğumuzu söyler. *A.g.y.*, s. 176.

gelenek olmanın aksine çoktan kapitalizmle eklemlenmiştir; modernlik ve kapitalizmin dayattığı bedelleri kadın ve çocukların sırtına yükleyen bu toplumsal iktidar biçimi, modernlik deneyiminin evin içinde açtığı yarılma ve bu yarılmadan türeyen hareketlilik karşısında kayıp ve bedelleri hatırlatan gerçeklik hükmünü geleneğin kaybının inkâr edilmesiyle, vicdanın ahlaki yargılarıyla değiş tokuş eder. *Gelin*, ev içinde toplumsal iktidarın işleyişini sahnelerken, yakın plan ailenin içindeki çatışmaların da etrafını çevreler. *Gelin*'in bakışı, toplumsal iktidarın semptomunun bakışı, kurban edilen bedenlerin bakışıdır.

Evin dışında çalışarak işleri büyüten erkeklerle birlikte kadınların ev içindeki emeğini de görünür kılar Akad. Üstelik sadece evin içindeki işlere dair bir emek de değildir bu. Yemek yapmak, odun kırmak, temizlik yapmak gibi ev-içi işlerin yanında, yeni açılan marketin temizliği, dükkânda satılan bidon bidon turşuların hazırlığı da kadınların işidir. Bu işlerin sürdürülmesinde, "biz" in idame ettirilmesinde işleyen hiyerarşi, sadece erkekler ve kadınlar arasında değil, kadınların kendi arasında da iktidara tabiyeti sürekli kılan bir asimetri ve çatışma üretmektedir.

Ailenin içinde ortaya çıkan bölünme ve çatışmalar, zamansal bölünme ve çatışmalarla anlatılır. Birbiriyle iç içe geçen üç zamanı vardır filmin. İlkin, erkeklerin işleri büyüttükleri, sürekli borçlandıkları, borçlandıkça bütün ailenin daha çok çalıştığı, kapitalizmin ve şehrin zamanı işler. Bununla birlikte, Meryem'in oğlunun ameliyat ettirilmesini beklediği, çocuğun hastalığının ilerlediği semptomun zamanı işlemektedir. Meryem'in talebinin sürekli askıya alınması ve ertelenmesinde işleyen zaman ise, ailenin zamanı, geleneksel takvimdir. İlyas baba Meryem'e önce Ramazan'ın bitmesini, sonra da Kurban bayramının geçmesini beklemek gerektiğini söyler. Burada çarpıcı olan, Akad'ın, dışarıda büyüme arzusu ve değişim hızıyla işleyen zamanın içeride yol açtığı çatışma ve sömürüyü sahnelerken, bu sömürünün perdelenmesinde, dışarının zamanıyla ailenin zamanı arasında bir karşıtlık değil, bir eklemlenme olduğunu, Meryem'in talebinin ve bakışının ("Bu dükkân her bir şeyi sömürmekte") sürekli askıya alınma ve ertelenmesi yoluyla bu zamansal suç ortaklığını ve sömürüyü görünür kılmasıdır. Geleneğin erteleyi-



Gelin, Lütfi Akad, 1973.



Gelin, Lütfi Akad, 1973.

ci ve donmuş zamanıyla kapitalizmin sürekli hareket eden zamanı iç içe geçmiştir. Bu yüzden ailenin bütünlük resmi, çatışma ve bölünmenin bakışıyla ağır ağır sarsılacaktır. Akşamları ya da sahurda, bütün aileyi bir araya toplayan yemek, masanın ortasına sıcaklığı ve doyuruculuğuyla gelen, yakın çekimlerle görüntülenen tepsi, film ilerledikçe, boğan, hapseden ve öldüren bir yakınlık ve bütünlük duygusuna, reddedilen bir lokmaya dönüşür. Küçük Osman Kurban bayramında öldüğünde kaşıklarla birlikte masaya gelen helva tepsi-si yakın çekimle görüntülenir; masanın etrafına toplanmış ailenin bütünlüklü resmi de dağılmıştır.

Öfkeyi ev ve dışarısı arasındaki sınıra döndüren Akad, bunu evin zamanıyla şehrin zamanının çoktan iç içe geçmiş olduğunu görürür kılarak yapacaktır. Birlik ve bütünlük resminin içinde yol alırken, bu resme bağlılığı bu resmin içkin imkânsızlığıyla değiş tokuş eder. Resme bağlılıkla hayatta kalmak, yeni bir hayat kurmak imkânsızdır. Evi koruyarak, modernlik ve gelenek arasında uzlaşma ve bütünlük arayarak yaşama arzusunun sınırını da perdede görürüz: Meryem ve Osman, umutları boşa çıkmış bir halde Eyüp mezarlığındadır. Yaşamın kıyısında kalmanın, ezilmenin ve sömürülmenin yol açtığı bu sindirilmiş isyan duygusu, buradaki öfke, Osman'ın ölümüyle birlikte toplumsal iktidara dönecektir. Meryem, evden çıkarılan tabutun arkasından koşup avludaki kurbanlık koçun ipini keser ve İlyas'a dönerek, "Kurbanın helal olsun!" diye bağırır. Mahremiyetin en dışında durduğunu sandığımız şey, yabancılaşma, aşırılık ve sömürü avlunun ortasında durmaktadır. Kutsal olan dünyevi olanla, fedakârlık sömürüyle, iyilik kötülükle, organiklik bozulmayla, mahremiyet yabancıyla, kapitalizm gelenekle iç içe geçer. Kurbanlık koç, kutsalın hâlâ korunduğunu ima eden nesne, avludan dışarıya salınır. En yüce olan en maddi olan tarafından, kendini temizleme ve aklama, telafi edilemez bir kayıp tarafından dağıtılır. Çerçeveyi dolduran, tabutun arkasında yürüyen koçtur.

Vicdanın ahlaki yargılarının ve içselleşmiş manzarasının bu tersine çevrimi, Meryem'in yaşam ve adalet talep eden bakışı karşısında İlyas'ı eksiklikle bırakır. Osman'ın ölümünden sonra Meryem, İlyas'ın dükkânına giderek hesap sorar; doğacak çocuğunun da onun kurbanı olup olmayacağını bilmek ister. Yanmakta olan tüp, tartış-

maları sırasında dükkânın içine devrilir; Meryem, yangını daha da güçlendirecek şişeleri devirerek dükkândan çıkar. Doğrudan kendisine dönmüş bu öfkenin ve suçlayan bakışın karşısında aşağılanan babanın tokadı Meryem'in yüzünde patlar; ama bu ne ağlama, ne pişmanlık, ne suçluluk, ne de geri dönüş isteği uyandıracaktır. Ak-sine, kaderin Tanrısı'nın ölümü kabullenilmiş, babanın iktidarsızlığı görünür kılınmış, lekesiz ve dokunulmaz kalması istenen ev imgesi yakılmıştır. Meryem kaçır.

Bedelsiz modernleşmenin bedelleriyle ve dayattığı kayıplarla yüzleştiren *Gelin*, sınırlı modernleşmenin sınırının kadın olduğunu sahnelerken, bu sınıra, dolayısıyla kendi varoluş koşullarına karşı dönen bir öznellik de üretmiştir. Meryem'in bir fabrikada çalıştığını öğrenen İlyas, oğluna gizli kapaklı yapması gerekeni, gizli toplumsal metni söyler: Irz işi başkadır, bu sistem arada bir kurban da almaktadır, ama erkek gibi erkeğin eli titrememelidir. Veli, babası odadan çıktıktan sonra yatağın üstündeki silahı görür.

Meryem, fabrikadan çıkar. Sessiz ve uzun uzaktan bakışların ardından Veli, Meryem'e yaklaşıp: "Fabrikada bana da bir iş var mı?" Filmin son sözü de budur. Mahremiyetin bozulması, yabancılaşma ve dışarıyı artık, başka toplumsal rüyaların, başka hayatların imkân alanıdır.⁴⁶

46. Žižek, organik cemaat arzusuna, kapitalizmsiz kapitalizm arzusuna karşı Doğu Avrupa'nın en çok ihtiyaç duyduğu şeyin paradoksal bir şekilde *daha fazla yabancılaşma* olduğunu söylemişti. Slavoj Žižek, "Milletinin Keyfini Çıkar, Kendinmiş Gibi", *Kırılğan Temas*, s. 226. Akad'ın bu filmde yaptığı kapitalizm eleştirisinin gücü de kahramanlarını *daha fazla yabancılaşmaya* fırlatmasındadır. Sınırın kendi içinde yattığını fark etmeye muktedir demokrasiyle, başarısızlıklarını izah etmek için dış düşmanlar icat etmeye mahkûm olan totalitarizm arasındaki fark da burada ortaya çıkar Žižek'e göre: "Demokrasi kavramında somut insani içeriğin doluluğuna, cemaat bağlarının sahiçiliğine yer yoktur: Demokrasi soyut bireyler arasındaki biçimsel bir bağıdır. Demokrasiyi 'somut içerikler'le doldurmaya yönelik bütün girişimler, güdüler ne kadar samimi olursa olsun, er ya da geç totalitarizm ayarısına yenik düşerler. ... Ya da *Gessellschaft* (atomize bireylerin mekanik, dışsal yığılması olarak toplum) ile *Gemeinschaft* (organik bağlarla bir arada tutulan bir cemaat olarak toplum) arasındaki geleneksel karşıtlık üzerinde gidecek: Demokrasi kesinlikle *Gessellschaft*'a bağlıdır; düpedüz 'kamusal' ile 'özel' arasındaki ayrılma sayesinde ayakta kalır ve ancak bir zamanlar Marksizm'in sesinin hâlâ duyulabildiği zamanlarda 'yabancılaşma' denen şeyin çerçevesi içinde mümkündür." Slavoj Žižek, *Yamuk Bakmak*, s. 218.

IV.

Kader'in ölümüyle birlikte kahramanların maddi bir evren içine, daha fazla yabancılaşmaya fırlatılması, *Gelin*'den önce *Umut*'la perdeye düşmüştür aslında. *Umut*, başka toplumsal rüyaların, toplumsal hareketlilik ve değişimin, öznenin yinelenebilirliğinin imkânı olan boşluğu açan filmlerdendir. Sadece mazlumluğu eril güç söyleminden, erilliği kaybetme korkusundan kopardığı, sadece pedagojik bir dil ve uzlaşma arayışını çözdüğü için değil, mazlumluğun hâlesini çekip alarak gerçeklik hükmüyle baş başa bıraktığı, organik cemaat perdesini ağır ağır kaldırarak kahramanını yalnızlık ve yoklukla karşı karşıya getirdiği için *Umut*, kendi sınırlarımızı ve mahkûmiyetimizi tanıdığımız yerde geleceğin hayaletini, maddi bir umudun bakışını üretir. Bu anlamda *Umut*'un en güzel eleştirisi, belki de Refiğ'in filmi olumsuzlamak için söylediği şu sözleri tekrar etmektir: "Sonunda arabacı şaşkın ve gözleri kapalı kendi kaderiyle yapayalnız kalır."⁴⁷

Umut, şehri, mahalleyi, avluyu, evi anlatırken, ses ve bakış çoğulluğuyla tekrarı bir araya getirir. Şehrin caddeleri her sabah tankerle ıslatılır. Cabbar her sabah faytonuyla garın önündedir. Çöpçüleri, taksicileri, ciğer kebabçılarını, gazete bayiini, caddede dolaşan polis aracını, reklam tabelalarını ve yazılarını, halk sineması afişlerini, herkesin yüzüne konan sinekleri, gece faytonunda uyuyan Cabbar'ın uyandığında bir köşede işemesini, arabacı eylemini, milli piyango ve define sohbetini iç içe geçmiş bir biçimde, kahramanla toplumsal dünyayı ayıran sınırların eridiği bir düzensizlikle görürüz. Avlu ve ev de aynı biçimle anlatılır. Yaşlı anne sessizce bir köşede oturur; Cabbar'ın karısı sürekli iş yapar. Çocuklar sürekli hareket halindedir; bağırsık çağrışı içinde oyun oynarlar. Küçük çocuk çamaşır leğenine köpeğini sokup yıkar, ondan büyük olan ikisi bakkal alışverişi için verilen parayla bisiklete biner; dayak yerler. Eve gelen

Cabbar da çocukları dövdüğü için karısını döver. Hayatın bütün bu karmakarışıklığı içinde tekrar eden şey ise yoksulluktur.

Umut'un radikalliği, yoksulluğu anlatmak için tercih ettiği bu bakıştadır. Güzele, ahlaki olana, modern/milli pedagojiye yönelen İyi'nin perdesi bu bakışla aralanır. Cabbar ve karısının sevişme arzularına eşlik eden yağmurda evin akan damı, Cabbar'ın karısına anlattığı başka yaşam hayaline ("İyi yemekler yiyecek, et yiyecek, baklava yiyecek. Güzel elbiselerimiz olacak, güzel atlarımız, arabamız olacak") eşlik eden bardak çekme ve çocukların oyunları, define aramaya gitmeden önceki son gece Cabbar ve ailesinin ciğer kebabçısında yedikleri yemek, mazlumluğu gurur ve erdemle yücelten yokluk ve yetimliğin dilinde gedikler açar. Yeme içme, işeme, dayak ve sevişme, "ruh"a mihlanmış mazlumluk perdesini bedensellikle deler.⁴⁸

Mazlumluğu, çocukluğu, yoksulluğu, acıma duygusuyla, masumiyetle, erdemle, vicdanla, iyilikle perdeleyerek, yoksulluğun içindeyken başka bir yerde yaşam hayal eden bir bakışın mevcut olmadığını gösteren sahneler vardır filmde. Cabbar'ın filmin başında ta-kıntılı bir şekilde aradığı milli piyango ve arayıp da bir türlü bulamadığı define, mazlumu gören, onun içindeki yüce şey'i fark ederek ona bir başka hayat veren bakışın yokluğunu anlatan iki nesnedir. Kader'i öldüren bu iki kör nesnenin yanı sıra *Umut*, mazlumluğu, yoksulluğu ya da çocukluğu sahnelerken bütünlük, tamlık, efendilik üretecek bir özdeşleşmeye de hep mesafe koyar. Gözyaşlarımızda boğulmaya, kendine acımanın ıslak sıcaklığına kendimizi bırakmaya, acımızın üzerine ahlaki zafer duygusundan alacağımız hazın gölgesinin düşmesine engel olur bu biçim. Cabbar'ın en büyük kızının İngilizceden sözlü sınava girdiği sahnede, genç kızın yaşadığı utanma ve aşağılanma duygusu, ne öğretmenlerin ne de genç

48. Erden Kırıl'ın "sinemamızdaki anlatımı parçalayıp dışarı fırlıyor" söyle-riyle tarif ettiği *Umut*'un Kırıl'a, Pablo Neruda'nın "saf olmayan şiir" kavrayışını ("Asitle ya da insan eliyle eskitilmiş, duman ve tere batmış, sidik ve zambak ko-kan, eski giysiler kadar kirli, yemek lekeleri ve utançla kirlenmiş bir beden kadar pis: buruşukluklar, gözlemler, düşler, uyanıklıklar, budalalıklar, siyasi inançlar, kuşku ve yergilerle dolu bir şiir") hatırlatmasının sebebi belki de burada; ruhun bedenselliğinde aranabilir. Erden Kırıl, "'Umut' Filminin Ana Çizgileri", *Yedinci Sanat*, sayı 11, 1974, s. 11.



Umut, Yılmaz Güney, 1970.

kızın (duygusal-)konumunu belirginleştirecek bir çekimle gösterilir. Genç kızın gözyaşları da hiç gösterilmez; elini yüzüne kapatıp arkasını dönmesiyle sahne biter. Cabbar'ın atını kaybettiği araba kazasının üst-açılı çekimle gösterilmesi, aynı mesafenin bir başka yolu olarak ortaya çıkar. Bu mesafeli bakışın, çarpıcı bir anlatım biçimine kavuştuğu yer ise atı ölen Cabbar'ın zengin tanındıklardan, eski ağalardan para istediği sahnelerdir. Açık-karşı açının yol açacağı özdeşleşme ve bütünlük duygusu reddedilmiştir; böylelikle iktidarın bakışından anlatılan bir yoksulluk imgesiyle özdeşleşme de askıya alınır. İlkinde yakın çekimle "Benim atım öldü," diyen Cabbar'ı görürüz. Bu yakın çekimden lüks evin havuzlu bahçesine geçilir. Cabbar'ın para istediği adamlarla konuşmaları bu bahçenin içinden ve uzaktan görüntülenir. Bir başkası, Cabbar'ın bulanık ve deforme olmuş bir imgesiyle ve "Atım öldü beyim," sözleriyle açılır. Bu bulanık ve deforme görüntünün üzerine sadece karşısındakinin sesi bindirilir: "Kusura bakma, durumum müsait değil, yoksa verirdim." Cabbar ayağa kalkar, uzaklaşır; gerideki apartmanın yine deforme edilmiş bir görüntüsüyle karşılaşırız. Bu deforme edilmiş görüntüden uzaklaştıkça, görüntüyü deforme edenin Cabbar'ın para istediği



Umut, Yılmaz Güney, 1970.

adamlarla oturduğu masanın üzerinde duran cam bir küre olduğunu anlarız. Görüntü normal boyutlara getirildikçe cam küre de küçülür ve masada sıradan bir nesne halini alır. Bir başkasında ise Cabbar'la para istediği adam arasındaki mesafe büyüktür. Adam uzaktan bağırır: "Bana ne lan! Ben mi sana şehre git dedim. Şehirde adamın atı da ölür, her bir şeyi de ölür. Hadi git de şehir karnını doyursun!" *Umut*'un bu radikal bakışı, zengin ve yoksul arasındaki çatışmanın dolaysızca temsil edilemezliğini gösterir. Açık-karşı açının temsili algıya dönüştüren simetrisinin reddedilmesi, zengin-yoksul karşılaşmasında seyirciye bütünlüklü bir bakış ve perspektif sunan efendilik hissini de bozar. Sınıf farklılığını görme biçimimiz her zaman zaten deforme edilmiş olduğu için, bu farklılığı deformasyonun ortadan kalktığı saf bir bakışla temsil ettiğine, edebileceğine inanmak son derece ideolojik bir argümandır; deformasyonun ta kendisidir. İyi, mutlu ve masum olan yoksullukla, kendimizi en rahat hissettiğimiz bu konumla imgesel özdeşleşmemiz askıya alınmış, yoksulluk bilincimizi rahatsız ettiren bu üslupla birlikte bizi toplumsal iktidarla kucaklaştıran patoloji ve takıntılarımız görünür olmaya başlamıştır.

Efendilik, tamlik ve bütünlük uyandıracak bir imgeyi reddeder film.⁴⁹ Bit pazarında sattığı eşyalardan aldığı parayı çalmak isteyen hırsız döven Cabbar, arkadaşıyla birlikte siyah bir Amerikalı'yı soy-mak isterken de dayak yer. Alacaklılar, Cabbar'dan habersiz arabası-nı satarlar. Arabacıların eylemine, hiçbir şeyi kalmadığı için sadece omzunda Türk bayrağıyla gelen Cabbar, bayrağı arabacılarından biri-ne teslim edecektir. Yürüyüşün arkasında kalan Cabbar, yeniden ar-kadaşıyla define aramanın peşine düşer. Hoca'yla birlikte defineyi bulmak üzere Seyhan nehrinin kıyısına giderler. Günler boyunca de-fineyi ararlar. Film, Cabbar'ın olmayan definenin boşluğu etrafında gözleri kapalı biteviye dönmesiyle biter.

Umut, kaybı kabullenir. Atını ve arabasını kaybeden Cabbar, mutlak bir kayıpla baş başa bırakılır. Erkeksi gurur ve onurdan bu vazgeçişin, feragatin sahnelenmesi, güzele, ahlaki ve toplumsal ola-na yönelen İyi'nin şiddetli bir yıkımıdır. Sinemanın "yüce"si, mo-dern trajedinin "yüce"si de burada, İyi'nin ötesinde başlar. Kendi sı-nırlarının ve bu sınırlara mahkûmiyetinin dışında kurulan başka-erde-yaşam hayalinin yıkımı, bu sınırlara çarparak oluşan başka toplumsal rüyalar için, kaderi değiştirecek maddi umut için, gerekli boşluğu açar.⁵⁰ Halit Refiğ'in *Umut*'ta rahatsız edici bulduğu da bu dayanaksızlıktır:

49. Burada Slavoj Žižek'in Chaplin ve Dickens arasında işaret ettiği farkı hatırlayabiliriz. Chaplin'in filmlerinde çocuklara, alışılmış tatlılıkla davranılmaz, onlarla dalga geçilir, alay edilir. Çocukların korunmaya muhtaç yaratıklar gibi de-ğil de alay ve dalga geçme nesneleri olarak görünmelerini sağlayan şey, çocukla-ra bakışın çocukların kendilerinin bakışı olmasıdır; "yalnızca çocuklar çocuklara bu şekilde davranır; nitekim çocuklara karşı alınan sadistçe mesafe çocukların kendilerinin bakışıyla simgesel özdeşleşme kurulduğunu ima eder." Oysa yoksul-lara Dickensvari bakış, onların masumiyetini kutsar. Žižek'e göre, sıradan iyi in-sanlara Dickensvari hayranlık, onların yoksul ama mutlu, yakın, bozulmamış, iktidar ve para için verilen acımasız mücadeleden arınmış hayatlarıyla kurulan im-gesel bir özdeşleşmeyi içerir. Dickens'in sahteliği de buradadır: "Dickensvari ba-kış, hoş görülebilmeleri için 'sıradan iyi insanlara' yozlaşmış para ve iktidar dün-yasının bakış açısından değilse nereden bakmaktadır?" Slavoj Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, s. 123. *Umut*, mazlumluğu, yoz, zengin, züppe, acımasız olanın ba-kışından değil, mazlunun mazluma bakışından anlatır. Bunu, mazlumu gören yü-ce ya da yoz bakışın yokluğuyla baş başa bırakarak, mazlumluğun hâlesini çekip alarak yapar.

Yılmaz Güney kaybolmakta olan bir düzenin geleceğe bırakabileceği en büyük mirası bu filmde göstermek fırsatını ele geçirdiği halde kullanmamakta, arabacı esnafını, aralarından birinin ayağı tökezlediğinde var-yok demeyip yardıma koşacaklarına onun üzerine çöken leş kargaları gibi göstermektedir. Çirkin kralın arabacısına karısının da bir yardımı dokunmaz, hocalar ise büsbütün yolunu saptırır. Sonunda arabacı şaşkın ve gözleri kapalı kendi kaderiyle yapayalnız kalır... "Umut"ta ne eski Türk toplumlarının emeğe kutsal değer veren fütüvvet ruhu, ne de batının emekçi sınıflarının sınıf gücü inancı vardır... Ne devletten, ne halktan, ne esnaf teşkilatlarından, ne aileden, ne dini kurumlardan bir "umut" yoksa Türkiye'de sosyalizm neye dayanarak kurulabilir?⁵¹

Filmse sorunun cevabını çoktan vermiştir. Milliyetçiliğin "yaş" larını, mesela mazlumluğumuzun hâlesini yakmak gerekmektedir. Kaybedenlerin, ezilenlerin başkaldırıları ve eylemleri ancak bu yol-la "sinematik yüce"ye dönüşebilir.⁵² Modern başkaldırının kahramanı, her şeyini kaybetmiş, eksik ve aşağılanmış olandır. Başkaldırını, iyilik, güzellik ve erdemle donatamayacak olan, gurur ve onurundan feragat etmiş bu kahraman imgesi, en yüksekle en aşağının çakıştığı modern yücenin de karşımıza çıkışıdır.⁵³ Mazlumluğumuz üzerine düşünmeyi ve konuşmayı, toplumsal yakınmadan, yetimlik ve yoksunluktan ibaret bırakan bir dilin yıkımıdır bu. *Umut*'ta duygusal coğrafyamızın yoksunluktan yakınmayla kuşatılmasını ve geri getirilemez kayıp için sızlanıp ağlamaktan ibaret kalmasını engelleyen, mazlumla zalim, züppeyle taşralı, zenginle yoksul arasın-

50. Žižek'in ifadesiyle: "Hapis, tam da hapiste olduğum olgusunu bütünüyle kabul etmeyip ona karşı bir çeşit içsel mesafeyi koruyup 'gerçek hayatın başka yerde' olduğu illüzyonuna bağlı kaldığımda ve her an her dakika, kaçtığımda ya da bırakıldığımda güzel şeylerin dışarıda beni beklediği hayaline kapıldığımda, beni fiilen yok eder, üzerimde topyekûn hak iddia eder... Kısacası, Başka-Yerde-Yaşam hakkında hayal kurma ve içsel perspektif gerçekten de beni hapse kilitlerken, orada gerçekten olduğuma, hapis kurallarına bağlı olduğuma ilişkin topyekûn bir kabullenme gerçek umut için alan açacaktır." Slavoj Žižek, *Kırılan Mutlak*, s. 161.

51. A.g.y., s. 155.

52. Patrick Fuery, "The Cinematic Sublime, or Certain Resistance Between Theory and Practice", *Journal of Media Practice*, sayı 5 (2), 2004, s. 81-8.

53. Slavoj Žižek de modern edime yüceliğini kazandırmanın tam da ortaya konan edimle onu ortaya koyan arasındaki uyumsuzluk ve uçurum oluşuna dikkat çekmişti. Slavoj Žižek, *Gidıklanan Özne*, s. 419.

daki ikili ayna oyunlarının bozulmasıdır. Yoksulluk bilincimizi rahatsız eden üçüncü unsurlar, ikili ayna oyununa musallat olur. Çıkmayan piyango bileti, olmayan define, seyirciye bir türlü efendilik hissi vermeyen yoksulluk imgeleri, hiçbir yerde bulunamayan erkeksi gurur ve onur. Yokluğun ta kendisi. Sinemanın ibret perdesinde, bizi doğru imge peşinde koşturan duygusal yörüngede bir delik açılmıştır. Julia Kristeva'nın dediği gibi, sinemayı bir tür "kilise" olmaktan kurtaran, sinemanın seyirlik olanla büyüleyen gücünü kıran da bu dramatik delik, kutsal olanın yıkımıdır.⁵⁴

Arabacı eylemine inanan bir özneliliğin üretimi, ancak "define"nin yokluğuyla, mazlumluğu yücelten değerli nesnenin bıraktığı boşlukla ortaya çıkar. Böylelikle Yılmaz Güney, önce mazlumluğun kendisine ateş eder. Öfkenin toplumsal iktidara dönebilmesi için, ilkin onun bizi sınırlayan gücünü fark etmek, bizi ayartan özerklik fantazisiyle, sahip olduğumuz tek şey gibi görünen gurur ve erdemle gerçekliği ağır ağır değiş tokuş etmek gerekmektedir. Organiklikle çürümenin, yüce olanla aşağılanmış olanın, en yüksekle en alçağın çakıştığı yerde, seyirliğin yatıştırıcı gücü de kırılmıştır. *Umut*, bir çırpıda doğru yolu bulan, bilinçlenerek arabacı eylemine katılan bir kahraman yerine mazlumluğun hâlesinin peşinde koşup kendi kaderiyle baş başa kalan bir kahramanı anlatmayı tercih etmiştir. Böylelikle de kutsal olanın, mazlumu kendi mazlumluğuna hapseden sınırlarda durduğunu gösterebilmiştir. Ancak bu şekilde, yani melodramın içinde yol alarak, melodramın üzerimizdeki cazibesini yıkmak mümkündür. Toplumsal iktidarın duygular alanındaki hareketini takip etmek de diyebiliriz buna.

Fassbinder üzerine bir yazısında Fatih Özgüven, duygulardan bahsetmenin kılçıkları bir iş olduğunu söylemişti.⁵⁵ Peşi sıra da Fassbinder'in, kılçıklara rağmen meselenin üzerine öfkeyle giden az sayıda sinemacıdan biri olduğunu eklemişti. Kılçıkları, diyordu, çünkü

54. Julia Kristeva, "Ellipsis on Dread and the Specular Seduction", *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, s. 242. Modern yüce için ayrıca bkz. James P. McDaniel, "Fantasm: The Triumph of Form (An Essay on Democratic Sublime)", *Quarterly Journal of Speech*, sayı 86 (1), 2000, s. 48-66.

55. Fatih Özgüven, "Fassbinder Unutuldu mu?", 25. *Kare*, sayı 28, 1999, s. 11-6.



Umut, Yılmaz Güney, 1970.

duygulardan bahsetmek, insanın banal bulunmasına, ciddiyetle ele alınması gereken meselelere duyguları kattığı için azarlanmasına sebep olabilir ya da bizzatıhi duygu selinin kendisi insanı hareketsiz ve yenik düşürebilir, acz içinde bırakabilirdi. Gözyaşlarında boğulmayı, kendine acımanın ıslak sıcaklığına bölenmeyi kim istememiştir?

Adına ister arzunun mikro-siyaseti (Deleuze), ister ayrımcılığın anatomisi (Shohini Chaduri) isterse iktidarın psikik yaşamı (Butler) diyelim, iktidar eleştirisi, iktidarın, siyasetin büyük harfleriyle düşünemeyeceğimiz alanlarında, öznelğin ve duyguların alanında hareket edişini gösterebildiğinde toplumsal iktidarın cazibesini kırabiliyor. Mazlumluğun dilinin özerk, sahici, hakiki bir alanda değil de duyguların kılçıklarının boğaza battığı yerde ortaya çıkabiliyor olmasının sebebi de bu sanırım. Bakışlarımıza ve seslerimize duyguların nüfuz ettiği, öznelğin bunların içine patladığı yerlerde mazumluk dilini bulabiliyor. Bu yüzden olsa gerek, hem duygulardan bahsetmek hem de duyguların kendisi kılçıklı. Kılçıkları ayıklayıp anlattığınızda yüzeyden, bir playbackten ibaret kalıyorsunuz, kılçıklardan bahsettiğinizde ise sesiniz sürekli tökezliyor; kararlı, kendinden emin bir anlatıcı olmak imkânsızlaşıyor. Zulüm gören, yok

sayılan, üzeri çizilen, işaretlenen, tekinsizleştirilen bedeni saf bir yüceltmeyle konuşturmak, anlatmaya koyulduğunuz ıstırabı mutenalaştırmaktan başka bir işe yaramıyor. Kararsızlaştığınızda ise ıstırabın şiddetine olan inancınızı pekâlâ kaybedebilir, bir parodiden ya da sinik bir akıldan ibaret kalabilirsiniz. Sanırım Fassbinder gibi Yılmaz Güney'in de öfkesini kaybetmeden mazlumluğu anlatabilmesini sağlayan, bu öfkenin vektörünün sürekli sınırlara, bedenleri anlam tarafından gasp eden sınırlara işaret etmesiydi. Her ikisi de mazlumun bedeninin toplumsal iktidarın çifte yaşamından, arzu ekonomisinden bağımsız bir varoluşu olamayacağını, olmadığını gösteriyordu. Bu arzu ekonomisini büyüteç altına alırken, duygular evreni içinde hareket ederken, toplumsal iktidarın kılık ve yer değiştirdiği yerler de ortaya çıkıyordu. Toplumsal iktidarın öznel arasındaki gezintisini, bakışlar ve sesler coğrafyasıyla anlatmak da diyebiliriz buna. Diyelim, hiç görülme ya da aşırı görülme. Sesi duyuramama ya da aşırı ses çıkarma. Kültürel olarak onaylanmış bakışların şiddetine maruz kalma, bu bakışlar tarafından denetlenme, kontrol altında tutulma. Teşhir edilme. Sessiz kalmaya, sessizce ağlamaya zorlanma. Her bedenin bu arzu ekonomisinden payını aldığı, tabiyet ve özerklik gibi bir karşıtlığın pek değil hiç kurulmadığı duyguların kılçıklı evreni belki de böyle bir şey. Özgürlüğün zorbalık hakkı gibi bir şey.

Umut, hem Türk sineması hem de Güney'in sineması için radikal bir "dönüş"tür. Güney'in daha sonraki filmlerinde de bütünlüklü ulus-imgesine bakış mesafesi, bakışı ulusun fantazmatik çerçevesinden çıkaran anlatım biçimi karşımıza çıkacaktır. Mesela *Yol* filmini Ulus Baker, dili dürtüp parçalayan, bu parçalamadan yeni anlatım teknikleri geliştiren "minör edebiyatın", minör dilin biricik örneği olarak görmüştü. Filmi doğrudan doğruya politik kılan özellik, bilinçlendirme sürecinin, bilincin uğrağı ve güzergâhlarını çizme yolunun geride bırakılmasıydı Baker'e göre. *Yol*'da, geçmişten bugüne, mahremiyetten toplumsala geçerek bilinçlenmenin yerini, "toprakları, coğrafyaları ve kabileleri 'trans' haline getiren, bilinci sürekli rahatsız ettiren bir üslup" almıştı.⁵⁶ Keza çocukluk ve hapisaneyi yan yana getirirken masumiyeti geride bırakan *Duvar* filminde hapisanedeki radyonun ulusal sesi, pek çok sahnede işitti-

ğımız radyo reklamlarının sesi, hapishanenin dışından gelen tekinsiz, rahatsız edici bir sese dönüşmüştü artık. Ulus imgesinin cinsiyetle, göçle, etnisiteyle, sürgünle, sıradan kötülükle çoktan bölündüğünü gösteren bu filmlere giden yolu açan *Umut*, Türk İyi'sinin ötesindeki bir sinemanın başlangıcıdır.

V.

Ama bir de milliyetçiliğin dayanılmaz cazibesinin evrenselliği var. Gregory Jusdanis, milliyetçi söylemin ilerleme, kendini gerçekleştirme ve yazgıyı anlatan hikâyeleriyle modern bireylere değişimle karşı karşıya geldiklerinde ölümlülüklerini inkâr etme imkânı vermesinde bulmuştu milliyetçiliğin cazibesini. Bu yönüyle milliyetçilik, insanlığın "sonsuz saadet"ten yabancılaşılmaya düşüşünü değil, tam tersine kurtuluş umudunu anlatıyordu. Her millet başka milletlerin, geçmişteki ve şimdiki başarılarıyla karşı karşıya kalsa da, milliyetçilik, her durumda milletin kendi olumsuzluğunu ve tarihin bir parçası olduğunu unutmasına, hikâyelerinin bir dolu hikâyeden biri olup, üstelik de en şahanesi olmadığını, en özgün ve sahici tecrübe olan kültürlerinin doğal değil icat edilmiş bir şey olduğunu görmezden gelmelerine imkân verir Jusdanis'e göre.⁵⁷ *Vesikalı Yarı, Gelin ve Umut*, ulusal biz'i kuran ortak yazgıyı katederek bu yazgının yarıklarını ve çatlaklarını görünür kıldı. Bu filmleri, ulusun huzursuzluğundan modern uygarlığın huzursuzluğuna geçişli kılan da budur. Kayıp nesnenin ve özerklik hissinin değil, kaybın izinin takip edilmesi, bizi var ederken, doğuşumuzu canlandırırken sınırlayan toplumsal bağlarla karşılaşmamıza, ulusal biz'i kuran toplumsal iktidarın aynı zamanda üzerimizde uygulanan iktidar olduğunu tanımamıza imkân verdi. Tam olarak bu nedenle, kayıp ve yokluk deneyimi üzerine kurulu sinema, biz'in hikâyesinin en şaha-

56. Ulus Baker, "Ulusal Edebiyat Nedir?", *Toplum ve Bilim*, sayı 81, 1999, s. 23.

57. Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, s. 231.

ne, en ıstırap dolu hikâye olduğu inancını ürettiğinde değil, tam tersine, bu hikâyenin insani deneyimin, modern deneyimin sıradan hikâyelerinden biri olduğunu, biz'in sınıf, toplumsal cinsiyet, etnisiteyle giderilemez bir biçimde bölündüğünü, coşkuyla kucakladığımız biz'i biz yapan bütünlük hikâyesinin aynı zamanda kurtulmak istediğimiz toplumsal ağ ve bağlılık olduğunu gösterebildiğinde milliyetçiliğin "kurularından" kurtulmanın yolunu bulmuştur.

Her yerde yaşandığı biçimiyle modernlik deneyiminden türeyen hikâyeler, "kayıp nesnenin, kayıtsız şartsız, geri döndürülemez kaybıyla fazlasıyla mevcut hale geldiği melankolik özdeşleşmeyi"⁵⁸ farklı farklı hayaletler biçiminde karşımıza çıkardı. Gerçekten de milliyetçiliğin duygusal coğrafyası, milliyetçiliği yabancılaşma olarak değil de yabancılaşmadan kurtuluş umudu olarak görmemize neden olmuş gibidir. Ama sinema yüzyıl boyunca, başka bir duygusal yö-rüngeyi de çokça sahneledi. İçinde eve benzer bir yer olan bu rüya-nın imkânsızlığını, kendi ruhumuza, masumiyetimize ve özerkliğimize duyduğumuz derin inancı sarsarak, bedeni hapseden ruhun sınırlarını tanıtarak, uygarlığın dinmeyen huzursuzluğuyla sessizlik içinde baş başa kalmaya, bazı şeylerin her zaman ulaşılmaz kalacağını kabullenmeye davet ederek, nihayet özneyi var olamayışının boşluğuna fırlatarak göstermiş oldu. Yabancılaşma, "biz" dediğimiz sıcak yuvanın içinde fazlasıyla mevcuttu; kaybetme korkusuyla sürekli sarıldığımız sıradan kötülük, sıradan şiddet olarak mahremiyetin ortasında duruyordu.

Peki, bu durumda Doğu-Batı arasındaki asimetrik bölünmeye ne olacak? Mazlumluğumuzda hiç de haklı bir yan yok muydu? Batı'nın nerede bitip Doğu'nun nerede başladığı sorusu sadece bizim için mi önemli oldu?⁵⁹ Şayet, ortaya çıkış sahnemize dönüşün izini bırakan bir kayıp olmaksızın ikirciklilik de olamıyorsa, Doğu ve

58. Slavoj Žižek, *Biri Totalitarizm mi Dedi?*, s. 135.

59. Soruya kendimizden başka bir şeye dikkat etmeyen bir cevap vermek yerine Balkan ülkeleriyle Türkiye'nin hikâyesinin benzerliğinden yola çıkabiliriz mesela. Tomislav Z. Longinovic, Osmanlı ortak geçmişine sahip Balkan ülkelerinde de eril yaranın, her erkek-ve-milliyetçi-öznenin bölünmüş kimliğinin hikâyesinin sahnede olduğunu söyler: "Travmatik anıların Doğuya özgü yükü, yeni ulusal tasavvurla bütünleşecek bir yol asla bulamamıştır; bunun yerine, kökeni

Batı'yla ilişkili olarak yaşadığımız ikircikliliğin, sınırları belirli bir kimlik imkânını devre dışı bıraktığını, bir kayıp olduğu için başlangıç sahnemize tekrar tekrar geri döndüğümüzü kabullenmek zorundayız herhalde. Şu da var: İç dünyamızda, duygusal coğrafyamızda temsil olarak doğan Doğu ve Batı, düpedüz toplumsal iktidara bağimliliğimizi, milliyetçi bağların yol açtığı kayıpların üzerimizdeki izlerini sildi.

Batı karşısında hissettiğimiz mazlumluğu, kendimizi en haklı, en masum ve en ıstıraplı görebildiğimiz, Türklüğümüzün bu en sağlıklı ve "yaş" çekirdeğini askıya alıp yakmalı önce. Bizi var eden çifte-inkârın hayaletini ("Şark'ı hiç sevmedim ve asla kaybetmedim"), sahiplenilmiş ve hüzünlenilebilen bir kayba dönüştürerek matem sürecini başlatan Yeşilçam, yerine bu yeni duygusal yörüngeyi bırakarak bize veda etti. *Vesikalı Yarım*'de kenar mahalle hayali bir lekeye dönüştü. *Umu*'ta sürekli peşinde koştuğumuz hâlemiz, bize güç veren sahici şeyimiz, etrafında sessizlikle dönüp durduğumuz bir boşluk oluverdi. *Gelin*'de mahremiyetle dışarıyı birbirinden ayır-

eril gururun yaralanmasında bulan bir geçmişin yükü olarak, minör Avrupa kültürlerinin ve bunların edebi yansımalarının karanlık oyuklarına yerleşmiştir."

Öte yandan Avrupa'nın kendi yetersizliğini yansıttığı bir söylem de "Balkanizm" olarak karşımızdadır: "Balkanizm' Avrupa'nın sınırlarında ortaya çıkan, Doğu ile karşılaşmaya işaret eden bir alandır. Batıya koşarken, uzunca bir süre Avrupa'nın kör noktasında kalan, İslam kökenli kültürlerle melezleşme sonucunda Avrupa'nın kendisinde de Doğu'ya ait bir iz bırakan bir alan." Longinovic'e göre Balkanlar'daki heterojen etnik manzara, "Avrupa'nın Doğuyla ilgili endişesinin keskinleştiği yerdir; çünkü Avrupa'nın kendi kimliği her zaman için yok edilemez şu soruya bağlıdır: Batı nerede biter, Doğu nerede başlar?" Avrupa'nın içindeki Doğu'yu dışlama pratiklerine, Doğu'nun, modernitenin ve demokrasinin simgesi olan Avrupa'yı tehdit eden yabancı bir beden olarak işaretlenmesine dikkat çeker Longinovic: "Başalık korkuluğu, toplu korku yaymak ve türler arasındaki farkı belirtmek için, neyin nerede başladığını gösteren sınırın öte tarafını uyarmak üzere kurulmuş bir insan suretidir. Bu korku ve kaygı nesnesi, içerideki Doğunun genel başkılığına karşı bir bütün olma duygusu adına katalizör işlevi görmekte ve Avrupa Birliği'nin sembolik alanından dışlanmaya yönelik mitsel anlatılara yol açmaktadır." Tomislav Z. Longinovic, "Post-Oryantal Durum: Sırplar ve Türkler, Yeniden", *Cogito*, sayı 44-5, 2006, s. 284-95. Aynı noktaya dikkat çeken Žižek, Edward Said'in Şarkiyatçılık kavramına benzer şekilde işleyen bir "Balkanizm" den söz eder. İmgesi de benzerdir: "Yoz ve ruhsuz Batı hayatının tersine, zaman dışı, akıl sürmez, mitik bir ihtiraslar döngüsü." Slavoj Žižek, "Çokkültürcülük ya da Çokuluslu Kapitalizmin Kültürel Mantığı", *Kırılan Temas*, s. 273.

dığına, şefkat, sıcaklık ve samimiyetle dolu olduğuna inandığımız geleneğin mahfazası yakıldı.

Kurtulmak istediğimiz milli patolojilerimizle, milliyetçi şehvet ve fantazilerimizle, milli vicdanın estirdiği terörle, en çok da askıya aldığımız modernliğin bedelleriyle yüzleşme talebine yerini bırakarak göçüp giden Yeşilçam'ın son sözü de işte bu oldu. Gökten düşen değil, gerçekliğin ortasında durup bize bakan bir çift göz soruyor şimdi: Kendi sesimizi ötekilerin konuşması için onlara vermeye razı olacak mıyız?

Dizin

Abisel, Nilgün, 86n, 100n, 132n, 241n, 242n, 331n
Acı Hayat (Metin Erksan, 1962), 83, 116, 119-20, 180, 227
Ah Güzel İstanbul (Atıf Yılmaz, 1966), 120, 140, 149-50, 171-2, 175, 177, 181, 183, 186, 189, 197-99, 201n, 206, 220, 259-60
Ah Müjgan Ah, 196n
Ahıska, Meltem, 32, 36n, 37n, 44n, 107n, 239
Akad, Ömer Lütfi, 16, 103, 135-7, 180, 202-3, 242, 245-7, 250, 308, 335, 338, 340-4
Akpınar, Ertekin, 205n, 208n, 287n, 294n, 296n
Aksoy, Orhan, 74
Alışık, Sadri, 183n, 195, 196n
Allah'ın Cenneti, 177n
Almodovar, Pedro, 145n
Althusser, Louis, 56
Altın Kafes, 212
Alyanak, Arşavir, 205n
Arel, Sadeddin, 38n
Arıburnu, Orhon Murat, 10, 41
Armes, Roy, 94
Aşk Mabudesi (Nejat Saydam, 1969), 74, 98n, 99-100, 135n
Aşk Yarışı (Mehmet Dinler, 1962), 97
Atayman, Veysel, 76n
Ateş Parçası (Atıf Yılmaz, 1971), 74, 99, 100
Atkin, Ian, 95n
Ayanoğlu, Sami, 10, 28, 41
Ayça, Engin, 237

Bahoz (Kazım Öz, 2007), 231
Baker, Ulus, 45n, 354, 355n
Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, 242n
Barthes, Roland, 166, 168, 169n, 222, 224n, 226n, 227, 231n
Baudelaire, Charles, 213-4
Baudry, Jean-Louis, 79n
Bazin, Andre, 141-2, 171
Beklenen Şarkı (Orhon Murat Arıburnu ve Sami Ayanoğlu, 1953), 10, 22, 28, 34, 39, 41, 43-6, 48, 50-2, 61, 63, 66-7, 71, 163, 173, 177, 207n
Belengil, Vehbi, 240-1n
Belge, Murat, 27n
Benjamin, Walter, 25, 26n
Benslama, Fethi, 330
Berktaş, Fatmagül, 108n, 128n
Beş Şehir, 150, 161n
Beyatlı, Yahya Kemal, 173-6
Bir Hizmetçi Kızın Hatıra Defteri (Nejat Saydam, 1963), 110n
Bir Kavuk Devrildi, 251n
Bir Türk'e Gönül Verdim (Halit Refiğ, 1969), 16, 308-9, 311, 315, 323-29, 331
Birleşen Yollar (Yücel Çakmaklı, 1970), 264n
Bisiklet Hırsızları (Vittoria De Sica), 263
Boğaziçi Esrarı, 176n
Boğaziçi Yalıları, 150-2
Bora, Tanıl, 27n
Bozdoğan, Sibel, 27n, 107n, 129n
Bozkırdaki Çekirdek (Kemal Tahir), 329n
Bozok, Hüsamettin, 86n
Brooks, Peter, 84, 112, 113n
Browne, Nick, 85n

Buruk Acı (Nejat Saydam, 1969), 97-9,
101, 105, 111, 303
Butler, Judith, 55, 56, 59, 60, 64, 69, 127,
148-9, 151, 155-7, 178, 188-90,
194-201, 230, 260, 265-68, 271, 277,
302-3, 305, 307, 334, 336-7, 353

Canetti, Elias, 296
Cantek, L. Funda Şenol, 205n
Chaduri, Shohini, 353
Chaplin, Charlie, 25n, 218, 350n
Chen, Yi-Zhuang, 87n
Copjec, Joan, 78n
Coş, Nezi, 308n

Çakmaklı, Yücel, 264n
Çiçekoğlu, Feride, 127n, 201n
*Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım
Üzerine*, 331n

Daldal, Aşlı, 251n, 256n
Deleuze, Gilles, 353
Dickens, Charles, 350n
Dickerman, Leah, 243n
Dikiz Aynası, 196n
Direk, Zeynep, 291n
Divitçioğlu, Sencer, 261n
Duvar (Yılmaz Güney, 1983), 354
Duvara Karşı (Fatih Akın, 2004), 231
Duygulu, Zeki, 38n
Düğün Gecesi (Osman F. Seden, 1966),
111n

Ekrem, Ercüment, 131n
Erdoğan, Nezi, 106-7
Erksan, Metin, 4, 221, 223, 224, 228,
245, 247, 250, 251
Ertuğrul, Muhsin, 176-7n

Fassbinder (*Korku Ruhunu Yer Bitirir*), 23,
352, 354
Fatma Bacı (Halit Refiğ, 1972), 250,
263n, 308
Forster, Greg, 144n, 145n
Foucault, Michel, 56n, 127n
Freud, Sigmund, 69n, 87, 89n, 200n, 213,
257, 270, 296n, 319n

Fuery, Patrick, 351

Gautier, 161, 174
Gecelerin Ötesi (Metin Erksan, 1960),
180
Gelin (Lütfi Akad, 1973), 12, 16, 308,
338-40, 342, 345-6, 357
Gencebay, Orhan, 36n, 38n
Gençlik Hülyaları (Halit Refiğ, 1962), 83
Gerould, Daniel, 84-5n
Gershwin, George, 212n
Godard, Jean-Luc, 141n, 275
Göze, Ergun, 120n
Grimsted, David, 82n, 84n
Gunning, Tom, 114n
Gurbet Kuşları (Halit Refiğ, 1964), 120,
177, 234, 250, 253-4, 256
Güler, Ara, 176
Güneşe Giden Yol (Halit Refiğ, 1965),
83, 105n
Güney, Yılmaz, 16, 263, 285-8, 300, 348-
9, 351-4
Güngör, İsmail Hakkı, 38n
Gürbilek, Nurdan, 30, 31, 62, 67, 68, 119,
124, 126, 128, 165, 167-9, 179, 244-
5, 248, 265, 314, 317
Gürses, Muharrem, 247

Haçaturyan, Aram İlyiç, 203
Halk Çocuğu (Memduh Ün, 1964), 109n
Hansen, Miriam Brautu, 25n
Haremde Dört Kadın (Halit Refiğ), 250n
Heath, Stephen, 79n
Higson, Andrew, 95n
Hikmet, Nâzım, 252
Hisar, Abdülhak Şinasi, 148, 150-60,
167, 169, 173, 184-5, 188, 193, 259
Hjoret, Mette, 95n
Huyssen, Andreas, 62

İşıl, Sadi, 48, 50n
İki Yabancı, 294n
İleri, Selim, 76n, 257n
İlyadis, Kriton, 180, 202
İnsanın Taşrası (Elias Canetti), 296
İnsanlar Yaşadıkça (Memduh Ün, 1969),
208n

İstanbul'da Facia-ı Aşk, 176n

İstanbul'un Kızları (Halit Refiğ, 1964),
253, 255

Jusdanis, Gregory, 45n, 355

Kaçakçılar, 176n

Kanlarıyla Ödediler (Osman F. Seden,
1955), 102, 125, 128, 135, 163, 177

Kanun Namına (Lütfi Akad, 1952), 103,
125, 128, 130, 132-3, 136, 163, 177,
245-6, 332

Karadeniz, Ekrem, 38n

Karagözlüm (Atıf Yılmaz, 1970), 107

Kardeş Kurşunu (Lütfi Akad, 1955), 126

Karım Beni Aldatırsa, 176n

Kasaba, Reşat, 27n

Kaynak, Saadettin, 38n

Kemal, Nusret, 241n

Kemal, Yaşar, 252n

Kenç, Faruk, 235

Kımalı Yapıncak (Orhan Aksoy, 1969),
74, 104-5, 108, 111-2

Kıral, Erden, 308, 347

Kırık Çanaklar (Memduh Ün, 1960),
130, 251

Kırık Plak (Osman F. Seden, 1958), 10,
20-3, 28, 34, 45-7, 49-57, 61, 63,
66-7, 71

Kısakürek, Necip Fazıl, 120n, 277

Kız Kulesinde Bir Facia, 176n

Kızım ve Ben (Orhan Aksoy, 1969), 105n,
115

Koçak, Orhan, 29, 31, 45, 197-8, 243

Koçu, Reşat Ekrem, 173

Kracauer, Siegfried, 25

Kristeva, Julia, 143-6, 229n, 352

Küçük Hanımefendi (Nejat Saydam,
1961), 82

La Dame aux Camelias, 247n

Lacan, Jacques, 78n, 166, 219, 225n, 338

Laura (Otto Preminger), 225n

Leader, Darian, 78n

Linderman, Deborah, 117n

Litvak, Anatole (*The Long Night*), 246n

Longinovic, Tomislav Z., 356-7n

Lost Highway, 143n

Lynch, David (*Eraserhead*), 23

MacCabe, Colin, 79n

MacKenzie, Scott, 95n

Magritte, Rene, 225n

Malmus, Keyan, 94

Maltby, Richard, 85n

Marcus, Laura, 25n

Marshall, Berman, 213, 214n

McDaniel, James P., 352n

Memento, 143n

Menekşe Gözler, 196n

Meriç, Cemil, 120n, 124n

Metz, Christian, 79n, 105n, 145n

Miller, Jacques-Alain, 78n

Miller, Toby, 95n

Montuori, Alfonso, 87n

Moran, Berna, 29n

Mortimer, Lorraine, 87n

Mulholland Drive, 143n

Mürebbiye, 176n

Müren, Zeki, 13-4, 19, 21-3, 34-5,
39-40, 44, 47-8, 50-1, 54, 58-60,
63-4, 66, 68, 70-1, 111, 205, 212

Namus Uğruna (Osman Seden, 1960),
132, 177

Nerval, Gerard de, 144, 161, 174

Nesin, Aziz, 252n

Nursi, Bediüzzaman Said, 293n

Onaran, Âlim Şerif, 135n, 245-7n, 341n

Osmanlı Kartalı (Osman Seden, 1969),
113n

Oyun Bitti (Orhan Elmas, 1971), 105n,
115

Öldüren Şehir, 180, 203n

Özbek, Meral, 36n, 37n, 38n

Özgüç, Âgâh, 176-7n

Özgüven, Fatih, 135, 352

Özön, Nijat, 134n, 218n, 236-8, 245,
250, 270

Pamuk, Orhan, 148, 169-76, 178, 201-2,
286, 301n

Pandora'nın Kutusu (Yeşim Ustaoglu, 2008), 231
 Parla, Jale, 29
 Perlmutter, Ruth, 143n
 Philips, Adam, 230
 Pixerecourt, Guilbert de, 84n
Politiki Kouzina (Tasos Boulmetis, 2003), 231
Posta Güvercini (Nevzat Pesen, 1965), 115
 Preminger, Otto, 225n
 Refiğ, Halit, 15-6, 134, 177, 234, 238, 248-65, 268-9, 278, 280, 285-7, 294, 296, 308, 311-2, 314-8, 323, 327, 329-30, 346, 350
Rıhtım Sisleri, 246n
 Rıza, Hoca Ali, 176
 Rodowick, David Norman, 79n
 Rutı, Mari, 145n, 147n, 166n, 167n, 169n, 221
 Safa, Peyami, 29n, 31, 37n, 120n, 128n, 132n
 Said, Edward W., 357n
Sana Dönmeyeceğim (Mehmet Dinler, 1969), 83, 104n, 108
 Saroyan, William, 135-6n
 Saydam, Nejat, 74
 Sayman, Aydın, 308n
 Scognamillo, Giovanni, 218n
 Seden, Osman F., 10, 20, 28, 49, 53, 102
Sevmek Zamanı (Metin Erksan, 1965), 4, 12, 149, 221, 223-4, 226-9, 245, 331
 Shayegan, Daryush, 289
 Shepherd, Simon, 91n, 105, 113n, 115n
 Sica, Vittoria De, 263
 Silverman, Kaja, 79n
 Singer, Ben, 82n, 84-5, 91
 Smith, Anthony, 95n
 Smith, Douglas, 141n, 142
Sokak Kızı (Osman Seden, 1962), 96, 98, 100
Son Beste (Arşavir Akyanak, 1955), 22, 34-5, 45-6, 51, 55, 63, 68, 71, 163, 170, 177

Sonsuz Geceler (Aydın Arakon, 1965), 180
 Sökmen, Semih, 249n
Sözde Kızlar, 176n
 Suner, Asuman, 231n

Şasa, Ayşe, 15, 134, 238, 248, 268-75, 278-90, 292, 294-5
Şehirdeki Yabancı (Halit Refiğ, 1962), 234, 250-1, 253-4
Şehvet Kurbanı, 176n
 Şen, Bimen, 183, 185, 205n
 Şençalar, Kadri, 38n

Tabutta Rövaşata, 231n
 Tahir, Kemal, 250-2n, 261n, 262, 278, 279n, 283n, 287n, 329n
 Tanpınar, Ahmet Hamdi, 148, 150, 160-9, 173-6, 179, 185, 207
 Tarkovski, Andrei, 275-6
 Tathiyay, Haydar, 38n
 Terziyan, Nubar, 203-5
 Tuna, Feyzi, 114, 115
 Tunalı, Dilek, 134n
 Türkali, Vedat, 254n

Uçakan, Mesut, 284n
Umut (Yılmaz Güney, 1970), 12, 16, 263, 284, 300, 308, 318, 344, 346-55, 357
Under The Sand, 143n
 Uşaklıgil, Halit Ziya, 179, 257
Utancı (Atıf Yılmaz, 1972), 120-1, 180, 280, 308
 Uysal, Sermet, 240n

Üç Arkadaş (Memduh Ün, 1958), 149-50, 171-2, 175, 177, 186, 206-8, 210-12, 214-20
 Ün, Memduh, 205n, 207-8, 211

Vesikalı Yarım (Lütfi Akad, 1968), 12, 228, 247n, 308, 331-2, 334-5, 337-8, 355, 357
 Viridi, Jyotika, 94, 95n
Vurun Kahpeye, 242n

Whissel, Kristen, 83n
 Willemen, Paul, 134n
 Williams, Linda, 145n

Yalnızlar Rıhtımı, 246
 Yalsızuçanlar, Sadık, 15-6, 134, 238,
 248, 268, 275-7, 285-6, 290-3, 295-6
Yasak Sokaklar (Feyzi Tuna, 1965), 83,
 114-5, 180
 Yazman, Selim Cavit, 131n
 Yeres, Artun, 77n, 237n, 247n
 Yılmaz, Atıf, 74, 123, 140

Yol (Yılmaz Güney, 1981), 286n, 354
Yorgun Savaşçı, 286n
 Yüce, Abdullah, 38, 217n

Zehra (Yücel Çakmaklı, 1972), 264n,
 308
 Žižek, Slavoj, 32-3n, 37n, 38, 65n, 69n,
 79n, 106n, 127n, 181n, 184, 185n,
 193n, 196, 197n, 200n, 219, 225n,
 309n, 310, 311n, 318-9n, 322, 324n,
 333-4n, 337, 338n, 345n, 350-1n,
 356-7n

Umut Tümay Arslan

Mazi Kabrinin Hortlakları

"Toplumsal iktidarın duygular alanındaki hareketini Türk sinemasında takip etmeye çalışıyorum. Bizi biz yapan, Türklüğü kuran kendimiz üzerine düşünmenin ve kurduğumuz hayallerin sınırlarını çizen hikâyelerin gücünün ancak, toplumsal iktidarla duygular evreni arasındaki sıkı fıkı ilişkinin takibiyle kavranabileceğine inanıyorum. Hikâyeler uluslar için her zaman önemli oldu. Bu hikâyeler, ulusların kendilerini tanıma, kendilerinden bahsetme, kendilerine inanma biçimleriydi; kendilerine dair imgeleriydi. Aynı sebeple, uluslar kendi kendilerine anlattıkları hikâyeleri kaybetmemek için sembolik ya da fiziksel şiddete başvurabildiler. Hikâyesiz kalmamak için inanmaya devam ettiler. Buradaki temel sorum şu: Kendimize anlattığımız, bizi var eden ve kendimiz üzerine düşünmemizi belirleyen hikâyelerle bağları koparmak nasıl mümkün olur? Bu hikâyeler yerine yenilerini nasıl bırakabiliriz?"

"Bunu tartışabilmek için öncelikle Yeşilçam sinemasını bir 'büyük hikâye' olarak okumayı, onun içinde işleyen haz siyasetini kavramayı deniyorum. Sevmek Zamanı'nı, Vesikalı Yarım'ı, Gelin'i, Umut'u diğer Yeşilçam filmlerden farklı kılanın ne olduğunu ancak bu büyük hikâyeyle ilişkileri sayesinde ve bu ilişkinin içinden geçerek anlayabileceğimizi sanıyorum." —Umut Tümay Arslan.

Sanatlar ve İnsan I Sinema
ISBN-13: 978-975-342-741-8



Metis Yayınları
www.metiskitap.com

