

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>

Oğuz Onaran İçin...

SİNEMADA HAYAT VAR

Yaban Çilekleri Bergman Kaos Taviani Güney Solanas Özgürlük Hayaleti
Buñuel Oyunun Kuralı Renoir Yer Sarsılıyor Leopar Visconti 8¹/₂ Fellini
Mösyö Verdoux Chaplin Jules ve Jim Truffaut Altın Başlık Becker Daire Panahi
Aşk Üzerine Kısa Bir Film Dekalog Kieslowski Céline ve Julie Sandalda Rivette
Soğuk Büfe Blier Yağmurda Şarkı Donen & Kelly Taraf Tutmak Szabó Sıradan
Bir Adam Monicelli Hiroşima Sevgilim Resnais Mattei Olayı Rosi Uzak Ceylan
Hayat Var Erdem Çoğunluk Yüce Kara Tahta Makhmalbaf Bilinmeyen Kod
Haneke Nosferatu Murnau Herhalde Şeytan Bresson Aşk Makk İdam Sehpa
Malle Ömrümüzden Bir Sene Leigh



Derleyenler
Seçil Bükler
S. Ruken Öztürk

Seçil Büker

Seçil Büker 1968 yılında Ankara Üniversitesi D.T.C.F. İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümünü bitirdi. Bir süre uygulamalı dilbilim ve bu alana bağlı olarak belirli amaçlı yabancı dil ğretimi ile ilgilendi. Daha sonra iletişim alanında doktora yaptı. alışmaları film kuram ve eleştirisini alanında yoğunlaştı. 1987 yılında doçent, 1993 yılında profesör oldu. Seçil Büker Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi'nde, Orta Doğu Teknik niversitesi'nde, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde değişik yıl ve dönemlerde dersler verdi. 2000-2012 arasında Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde görev yaptı. 2012 yılında Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde göreve başladı. Film kuramları, film eleştiri, film kuramında yeni yönelimler, toplumsal cinsiyet ve medya gibi dersleri lisans, yüksek lisans ve doktora düzeylerinde yürütmektedir.

S. Ruken ztrk

S. Ruken ztrk 1991 yılında Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi'ni bitirdi. Aynı niversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde lisansüstü çalışmalarını Güzel Sanatlar Eğitimi alanında yaptı. 1999'da Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde göreve başladı. 2004'de doçent, 2010'da profesör oldu. S. Ruken ztrk ODTÜ Müzik ve Güzel Sanatlar Fakültesinde Film Analizi derslerini on yıldır vermekte; Ankara İlef'te ise şu an Radyo Televizyon Sinema bölümünün başkanı. Lisans ve lisansüstü düzeyde sinematografi, sinema tarihi, yeni Türkiye sineması, toplumsal cinsiyet ve sinema ilişkisiyle ilgili dersler vermekte. Yazanın *Sinemada Kadın Olmak*, *Sinemanın Dişil Yüzü*, *Kader: Zeki Demirkubuz* (derleme) adlı kitapları ve ortak çevirip derlediği *Postmodernizm ve Sinema* ile yine meslektaşlarıyla ortak yazdığı *ok Tuhaş ok Tanındık: Vesikalı Yarım zerine* adlı kitapları bulunmakta.

Derleyenler

**Seçil BÜker
S. Ruken Öztürk**

Oğuz Onaran İçin...
Sinemada Hayat Var





61 ♦ SEÇİL BÜKER & S. RUMEL ÖZTÜRK



Oğuz Onaran İçin
Sinemada Hayat Uar



© De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2012. 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu uyarınca her hakkı saklıdır. De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.'nin yazılı izni olmaksızın kısmen veya tamamen çoğaltılamaz.

Dizi Editörü: Ali Karadoğan ♦ Yayına Hazırlayan: Ali Karadoğan ♦ Teknik Hazırlık ve Kapak Tasarımı: Ali Karadoğan ♦ Baskı: Tarcan Matbaası (0 312 384 3435) ♦ Birinci Baskı: Haziran 2012 (600 Adet) ♦ ISBN: 978-9944-492-62-1 ♦ Bandrol Seri No Aralığı: THE AHV 151792'den 152391'e kadar.



De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
İlkyerleşim Mahallesi, 1989 Sokak, No: 8
Batkent / Ankara
Tel-Fax: + 90 312 386 27 58
bilgi@deki.com.tr • www.deki.com.tr

İÇİNDEKİLER

Piyano Eşliğinde Filmlerin İzini Sürmek	9
Seçil Büker	
S. Ruken Öztürk	

Müzik Sükûnu Getiriyor!	12
Seçil Büker	

BÖLÜM BİR: DÜŞLERİN İZİNDE ON FİLM

Bergman'ın <i>Yaban Çilekleri</i>: Bir Entelektüelin Yaşam Sorgusu	17
Hasan Akbulut	
Sinemanın Son Hikâye Anlatıcıları Taviani Kardeşler	27
Ahmet Gürata	
Belleklerdeki <i>Güney: Güney'im ben, bandeneon melodileri gibi...</i>	31
Senem Duruel Erkiş	
Düş Biter Hayalet Gider	41
Kurtuluş Özyazıcı	
<i>Oyunun Kuralı</i>: Herkesin Bir Nedeni Var	47
Serhan Mersin	
Sicilya Tutkusu Yeri Sarsıyor	59
Aslı Ekici	
Düşlerinin Peşinde Bir Yönetmen ve Onun <i>Sekiz Buçuk</i>'uncu Filmi	67
Aslı Ekici	
Bir Katilin Komedi: "<i>Küçük Adam</i>"ın İntikamı ya da <i>Mösyö Verdoux</i>	81
Selin Çelik	
Çakallar Leopara Karşı	89
Sarper Bütev	
Jules ve Jim ve Diğerleri	101
Fatma Okumuş	

BÖLÜM İKİ: KIMLER ÖLÜMSÜZ?

Oğuz Onaran'ın Kadınları: Audrey Hepburn ve Jeanne Moreau	109
Şeyma Balcı	
Mağrur Bakışlı "<i>Ötekî</i>" Star: James Dean	125
Şeyma Balcı	
Holly'nin Gölgesi: İsimsiz Kedi	131
Canan Uluyağcı	
Altın Saçlı Pervasız Kadın: <i>Casque d'or</i>	135
Seçil Büker	

BÖLÜM ÜÇ: KADINLAR VARDIR! BİR DE ERİL DÜŞLERİ

<i>Daire'nin İçinde: İran'da Kadın Olmak</i>	141
Aslıhan Doğan Topçu	
<i>Dikizcinin Egemen Bakışı</i>	151
Eren Yüksel	
<i>Selin ve Jülide'nin Gizemli Serüveni</i>	161
Özgür Yaren	
<i>Işıksız Kentte Eril Düşler: Buffet Froid</i>	169
Bahar Şimşek	

BÖLÜM DÖRT: MÜZİKSİZ OLMAZI

<i>Yağmurda Şarkı Söyleyebilmeye Dair</i>	179
Ayşe Mirza	

BÖLÜM BEŞ: POLİTİKA HER YERDE

<i>Szabó'nun Sesçil Evreninde Taraf Tutmak</i>	187
Sevgi Can Yağcı Aksel	
<i>Komedi Sıradan Bir Adamı Ağırılıyor</i>	201
Gamze Hakverdi	
<i>Hiroşima Sevgilim Üzerine Politik Bir Okuma</i>	207
Selin Çelik	
<i>Film mi Gerçek mi? Mattei Olayı</i>	217
Özlem Özdemir	

BÖLÜM ALTI: ÜLKE SINEMASI UZAKTA DEĞİL !

<i>Sanat Sinemasına Uzak'tan Bakmak</i>	229
Ali Karadoğan	
<i>Yaralar İçinde Ancak Umutlu Bir Hayat Var</i>	243
Çağla Karabağ	
<i>Çoğunluk: "Varlığım varlığına armağan olmuş bir kere"</i>	255
Hakan Erkilic	

BÖLÜM YEDİ: SINIRDA, YOLDA, KIYIDA

<i>Kara Tahta: Sınırın Hayaletleri</i>	265
Hasan Akbulut	
<i>Şifreleri Çözmek: Masum Değiliz Hiçbirimiz!</i>	273
S. Ruken Öztürk	

BÖLÜM SEKİZ: RUHLARIN DANSI

Nosferatu: Vampirin Yalnızlığı	293
Y. Gürhan Topçu	
Dekalog: Dogmalardan Vicdana	301
Nazlı Bayram	
Ruh Bedenin Hapishanesi Olabilir mi?	307
Bahar Altay Erişen	

BÖLÜM DOKUZ: AŞK'LA SINEMA

Baskıcı Gerçeklik İlkesine Karşı Eros: Aşk	315
Süreyya Çakır	
Bir Cinayet Ne Kadar Parisli Olabilir?	333
E. Nezih Orhon	

BÖLÜM ON: YUVADA YAŞLANMAK

Hayatın En Mutlu Anı	341
Seçil Büker	

Teşekkür

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Fotoğraf Atölyesi'nden Öğretim Görevlisi Atila Cangır'a ve öğrencisi Oğuzhan Burak'a kitaptaki Oğuz Onaran'a ait fotoğrafların aktarılmasında ve yeni fotoğrafların çekimindeki katkıları için çok teşekkür ederiz.

Bizi kendi yayınevimizde kitabımızı basıyormuş gibi hissettiren Suphi Erdal ve kitabı özenle yayına hazırlayan, aynı zamanda yazarlarımızdan biri olan Ali Karadoğan'a özverili çalışmalarından dolayı çok teşekkür ederiz.

Tüm yazarlarımıza bir yılı aşkın bir süredir gösterdikleri anlayıştan ve emeklerinden ötürü teşekkür etmek isteriz.

PIYANO EŞLİĞİNDE FİLMLERİN İZİNİ SÜRMEK

Seçil Büker
S. Ruken  zt rk

Oğuz Onaran 1935 yılında, İzmir’de deniz kıyısında bir evde dünyaya gözlerini açtı. Kendisi eğitim hayatını “tuhaf bir yolculuk” olarak tanımlıyor. Liseyi bitirdiğinde hiçbir amacı yokmuş. Dahası kendinden söz ederken, “şımarık, cahil yeniyetmeydim, dünyadan haberim yoktu” diyor, bu tür nitelendirmeleri kendisi için çok kolayca kullanıyor. Annesi, kız çocuğu olmadığı için ona altı yaşındayken piyano dersleri aldırılmış. Piyano ya da piyanisti konu edinen en iyi filmin hangisi olduğu sorulduğunda hemen “Haneke’nin *Piyanist*’i” yanıtını veriyor. Haneke’nin ayakları yere basıyor ona göre. Görüşmeyi gerçekleştirenlere “müzik de insanı yüceltiyor mu?” diye bir soru da yöneltiyor.

Çocukluk yıllarında annesiyle Elhamra sinemasına gidiyor, yerli filmler yok orada, Amerikan filmlerini izliyorlar. 1940’lar Hollywood filmlerinin de egemen olduğu yıllar. Okuma yazma bilmeden Alice Faye’in adını okumak olanaksız. Bu ince kaşlı, sarışın kadının adını okuma yazma öğrenince okur: F/A/Y/E. Ama yıldızın adının söylenişi yazılışından çok farklıdır, buna şaşırır. Müzikaller çok güzeldir. Betty Grable anımsanmaya değer, ama onun bacaklarının milyon dolar ettiğini bilmez. Müzikal deyince sinema tarihinde *Singin’in the Rain*’i (Stanley Donen & Gene Kelly, 1952) unutmak olmaz, kamera o filmde yağmurda dans eder. On dört yaşına geldiğinde Elhamra’da gördüğü *Vurun Kahpeye* (Lütfi Akad, 1949) onu hem Türk sinemasıyla hem de Halide Edip ile tanıştırmış olur.

İzmir’den  niversite eğitimi için Ankara’ya gelir. Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi’ne girer ama önce hiç sevmez, sonra ısınır fakülteye. Hukuk’ta okurken pansiyonda kalır. İlk yıl yalnız hisseder kendisini, İzmir’de sanatsal anlamda pek bir şeylerin olmadığı yıllardır, Ankara’da ise yalnızlığını kentteki etkinlikler giderir. Örneğin o yıllarda Ankara’da Opera binası önemlidir, 1950’lerde galalarda herkesin çok şık olduğunu anımsar Oğuz Onaran. Pansiyondayken piyano alır kendine. Müzik tutkusu gibi sinema tutkusu da yaşamını yönlendirir. İçinde Ece Ayhan ile  ner Birkan’ın da bulunduğu hepsi de sanata meraklı bir arkadaş topluluğu ile bir dernek kurarak birkaç yıl Ankara Müzik Şenliği’ni düzenlerler. Bu konserlerden birinde Hoca Bülent Arel’in yönettiği Helikon Oda Orkestrası ile Bach’ın Re Minör Piyano Konçertosu’nu  alar. “Cehaletin verdiği cüretle” diyor Oğuz Hoca.

Hukuk Fakültesi’nde 3. sınıftayken Filiz Lenger’le tanışır. Konak’ta kolejden çıkan kızlara bakarken, rastlantı bu ya karşısına Audrey Hepburn benzeri bir kız çıkar. Leader aşık olmak için önem taşıyan ayrıntıların somutlaşması gerektiğini vurgular. Ama nihai olarak önemli olan seçilen kişinin doğru zamanda ve doğru yerde olmasının gerekliliğidir. Aşka hazır oluş da çok önemlidir. Bu hazır oluşu *Roma Tatili* (*Roman*

Holiday, William Wyler, 1952) mi hazırladı acaba? Bir prenesti o filmde Audrey Hepburn. Kılık değiştirmiş, sokaklara çıkmıştı, Oğuz Onaran'ın gönlündeki prenses de kolej yollarındaydı. Audrey'e benzeyen bu kıza tutulur. Nişanlıları, iyi film neredeyse bulunmalı, gidilmeli düşüncesinde olan Oğuz Hoca, nişanlısıyla genelev sokağının karşısındaki bir sinemada André Cayatte'in *Hepimiz Katiliz* (*Nous sommes tous des assassins*, 1951) filmini izler. O dönemlerde iyi bulduğu, aklında kalan filmler *Rüzgâr Gibi Geçti* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939), Gérard Philipe'in oynadığı *İçimizdeki Şeytan* (*Le Diable au Corps*, Claude Autant-Lara, 1947) ve film üzerine farklı bir film olduğu için *Hellzapoppin*'dir (H.C. Potter, 1941).

1967'de Sinematek'in Ankara şubesinin kuruluşuna tanıklık eder, sonra da film gösterimlerine, filmlerle ilgili metinlerin hazırlanmasına katkıda bulunur. Aynı yıl genç eşi Filiz ve arkadaşlarıyla Ordu Foto Film Merkezi'nde film yapım dersleri alır. Bir yandan da Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde asistandır ve farklı bir alanda, yönetim bilimi kürsüsünde doçentlik için hazırlanır. 1968'de ABD'ye Fullbright bursuyla gider. 1969'da yurda döner. Acılı ve karışık yıllardır. Oğuz Hoca da 1973 yılının Mayıs ayında tutuklanır. Sıkıyönetim savcısı onun "Birleşik Cephe" diye bir örgüte üye olmasını uygun görmüştür. Tutukluluğu beş ay sürer. Sonra salıverilir, daha sonra da aklanır. "Komünist değildim ama şimdi baktığımda galiba benim suçum anti-komünist olmamaktır" diyor.

Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde Yönetim Bilimi alanında önce doçent olur, sonra profesör unvanını alır. Bu arada 1980'lerin başında üniversitelere sinema dersleri konmaya başlar. Ders verecek hoca pek olmadığı için Oğuz Hoca önce Eskişehir'de Anadolu Üniversitesi'nde sonra Ankara Üniversitesi'nde Basın Yayın Yüksek Okulu'nda (şimdiki İletişim Fakültesi'nde) sinema alanında dersler vermeye başlar. Böylece boş zamanlarını değerlendiren bir etkinlik olan sinema ciddi bir uğraş olur. Halen Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde, ODTÜ'de Müzik ve Güzel Sanatlar Bölümü'nde sinema dersleri veriyor.

Oğuz Hoca müzik çalışmalarını da sürdürerek oda müziği konserleri vermiştir. Günay Yetiz ile Bach'ın Flüt Sonatları'nı çalmıştır. Bir Fullbright profesörünün eşi olan Cecilie Jones ile çeşitli tarihlerde keman-piyano konserleri vermiştir. Ayrıca CSO'dan kemancı Ahmet Balamir ve çellist Şinasi Çilden ile birlikte uzun yıllar trio konserlerini sürdürmüştür. Daha sonra bu çalışmalara oğlu Ongun Onaran klarnetiyle katılmıştır. Oğuz Hoca flüt çalan oğlu Korkut'la da birlikte çalışmıştır.

Kadın oyuncular söz konusu olunca Audrey Hepburn'ü eşiyle kurduğu benzerlikten dolayı sevdiğini, ama oyunculuğu için de Jeanne Moreau'yu beğendiğini söyler. 1950'lerin ikonları da onu etkilemiş. Özellikle erkek oyuncular söz konusu olduğunda 1950'ler dendiğinde *Asi Gençlik* (*Rebel without a Cause*, Nicholas Ray, 1955) aklına geliyor, elbette James Dean de. Sahi, Filiz Audrey'e benziyor ama kendi gençliği de James Dean'e mi benziyor biraz?

Politik filmlerden söz edilirken Costa Gavras'ın tarzı gibi net, "bu budur" diyen filmleri değil, sorgulayan, eleştiren, sorular sorduran filmleri ve yönetmenleri tercih ediyor, Rosi gibi. İlk aklına gelen *Mattei Olayı* (*Il caso Mattei*, Francesco Rosi, 1972). "Hiçbir şey söylemiyor, ama bir durumu anlatıyor, güçler çarpışıyor, sonuca varmıyor, bize bırakıyor" diyor. Bunun dışında Arjantin'deki diktatörlüğü fantastik bir biçimde, büyülu gerçekçilikle aktaran Fernando Solanas'ın *Güney*'i de (*Sur*, 1988) iyi bir örnek.

Gerçek bir sinemasever olan Oğuz Hoca, 60'larda ve 70'lerde Türkiye'ye filmlerin geç geldiğini, çoğu zaman gelemediğini, bu yüzden ilk başlarda Filiz'le

birlikte sonra da iki çocuğuyla ailecek yabancı kültür merkezlerinde göremedikleri filmleri izlemeye gittiklerini anlatıyor. Film izlemeleri şaşırtıcı değil, şaşırtıcı olan bu filmlerin Türkçe dublajlı ya da altyazılı olmaması, bazen İtalyanca, Fransızca ama bazen de Yunanca konuşan bu filmleri izliyorlar. İtalyan Elçiliği'nin bahçesindeki küçük kilisede İtalyan yeni gerçekçi filmleri İtalyanca izliyorlar. İtalyan Kültür Merkezi'nde İtalyanca Bergman izlediklerini, vurguların çok tuhaf olduğunu hatırlatıyor Filiz. Ama genel olarak filmlerin dillerini hiç bilmeseler de bu yabancı filmleri yıllar sonra yeniden izlediklerinde aşağı yukarı aynı duyguyu aldıklarını ve genel olarak doğru anladıklarını hatırlıyorlar. Oğuz Onaran, Avrupa filmleri sayesinde 60'larda Fransızca, 70'lerde de İtalyanca öğreniyor. O dönemde *Film and Filming* ve *Sight and Sound* gibi yabancı dergileri almaya başlıyor, sürekli okuyor.

Film zevki de yıllar geçtikçe değişiyor. Zaman geçiyor ve algıları farklılaşıyor. Geçmişte çok beğendiği filmler artık ona naif geliyor. Tekrar izledikçe başka şeyler görüyor. *Jules ve Jim*'deki Jim'in Catherine'le öpüştüğü sahnede camdaki böceği yıllar sonra fark ettiğini söylüyor. 8½'da (Federico Fellini, 1963) otel koridorunda karşıda ayna varken yapılan çekimde alıcının görünmemesini sevdiğini, *Hayat Var*'ın finalindeki müzik için "kes" diye bağırarak istediğini söylüyor. *Hiroşima Sevgilim*'deki (*Hiroshima mon amour*, Alain Resnais, 1959) Japon sevgilinin elinden Alman sevgilinin eline yapılan kesmeye ilk izlediğinde bir anlam verememiş. 8½'un harem sahnesinde yaşlı olmadığı halde yaşı ilerlediği için bir kadın dansöz yukarıya çıkmak istemez. "Filiz bir şey düşürdüğü zaman 'yukarıya yukarıya' derim, birlikte güleriz" diyor.

Ankara'da karşılık beklemeden tüm film festivallerine emeğini sunmuştur. Gerçek bir festival dostudur. Ankara'daki festivallerin gelişmesi için, onlara katkı sağlamak için elinden geleni yapar. Ankara Film Festivali'ne katkıları gönüllülüğü de aşmış, etkin biçimde festivalin yürütücülüğünü de yapmıştır.

Bu kitapta Oğuz Hoca'nın emeği var, çünkü öğrencileri, öğrencilerinin öğrencileri yazdı Hoca'larının sevdiği filmleri; bugün artık profesör ya da dekan olmuş öğrencileri kadar henüz akademik yaşamlarının başlarında olan genç öğrencileri de var. Oğuz Hoca'ları onlardan hiçbir yardımı esirgemedi. Başları sıkışınca sorunlarını anlatan öğrencileri olduğu gibi öğrencisi olsun olmasın ondan film ya da kaynak kitap/dergi isteyen herkese Oğuz Hoca hiç gecikmeden ve hiç yüksünmeden istedikleri malzemeleri hep taşıdı. Oğuz Hoca'nın emeği var üzerimizde, bu kitapta yazan ve yazmayan pek çok kişinin akademik yaşamında önemli bir yeri var, kiminin hayatına dokundu ve çoğuna sinema sevgisini taşıdı, bizi bütün zenginliğiyle besledi.

Oğuz Hoca, kendisi hakkında ne kadar az konuşuyor. Övüldüğünde nasıl da mahcup oluyor. Ondan öğreneceğimiz çok şey var. Önce Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali katalogunda Oğuz Hoca için yazılmış bir yazıyı anımsayalım. Sonra öğrencileri Oğuz Hoca'ları için yazacak, onu okuyalım. İlk bölümdeki yazılar, Oğuz Onaran'ın sevdiği on film üzerine. Sonraki dokuz bölümde ise, görüşmeler sırasında yine sevdiği, övgüyle söz ettiği filmler üzerine yazılmış yazıları bulacaksınız. Sözü sevgili Oğuz Hoca'nın öğrencilerine ve dostlarına bırakalım.

Görüşmeler 2010-2012, Ankara

MÜZİK SÜKÜNU GETİRİYOR!

Seçil Bükler

Onu soğuk bir kış günü ilk kez gördüğümde biraz da ürkmüştüm sanırım. Olağan bakış onun yüreğini ve yüreğinde taşıdığı sevgiyi, sayamayacağım kadar çok güzel nitelikleri göremezdi. O nedenle de biraz uzak durmaya ve onun vereceği doktora dersini almamaya karar vermiştim. Dersi seçimlikti, seçecek çok ders vardı. Tam onu uzaktan seyretmeye karar vermiştim ki doktora sınıf arkadaşım Naci Güçhan onun dersini almam için beni zorlamaya başladı. Direndim bir süre, sonra kendim de nasıl olduğumu anlamadan girdim seminerine, iyi ki de girmişim, bence bir hocada olması gereken tüm nitelikleri taşıyan bu güzel insanı tanıma fırsatı da bulduğumu, çok şanslı olduğumu daha ilk derslerde anladım.

Özveriliydi, öğrencisi için kitap, film taşımak onun için yük değildi. Bunu öylesine doğalmış gibi yapardı ki, sanki o ağır yükleri taşıyan o değil, sanki taşıdığı o kocaman kutuların içindeki filmler bir kuş kadar hafif. O günlerde VCD yok, VHS de yok, Oğuz hoca 16, 35 mm'lik filmleri kültür merkezlerinden taşıyor. İstasyonlarda bekliyor, çünkü tren gecikiyor, bize ulaştırıyor, sonra biz yine ona veriyoruz, bu kez Ankara'ya götürüyor. Ankara'da merkeze götürüyor. Biz de “buna can mı dayanır” demiyoruz, kimi kez teşekkür etmeyi de unutuyoruz. Çünkü her şey teşekkür edilecek bir şey yokmuş gibi yapılıyor. Yoruluyor belki de ama biz onun ne yorulduğunu ne de üzülüğünü anlamıyoruz. Çünkü o duygularını belli etmemeyi başarır. Olaylar karşısında dinginliğini korumayı bilir. Sabırla bekler, gözlemler. Sabır ve suskunluk döneminin bitmesi gerektiğine inandığında konuşur. Ama sözcükleri özenle seçerek, ses tonunu denetleyerek. Akışın bozulmasına yol açacak hiçbir davranışta bulunmaz. Çatışmanın yok olması, uzlaşımın sağlanması temel amacıdır. O seçtiği her sözcükte “sükûn”dan “barış”tan yanadır. Olayların akışını olumsuzluk alanına çekecek hiçbir sözcüğü çapa olarak kullanmaz.

Yeni bir kişi ya da durumla karşılaştığında ona başkalarının aktardıklarını temel almaz. Sessizce dinler, durumu anlamaya ve karar vermeye çalışır. Söylentinin etkilenmemeyi ve söylenti üzerine ekleme yapmamayı başaran ender kişilerden biridir. Başkalarının söylentilerine karşı uyanık olan birinin kişi ve olaylar için olur olmaz ipuçlarından yola çıkarak varsayımda bulunması beklenemez sanırım, ilişkileri varsayımlar üzerine kurmadığı için ilişkinin yıpranması, yara alması söz konusu değildir. Yaşamında varsayımlar değil, müzik vardır.

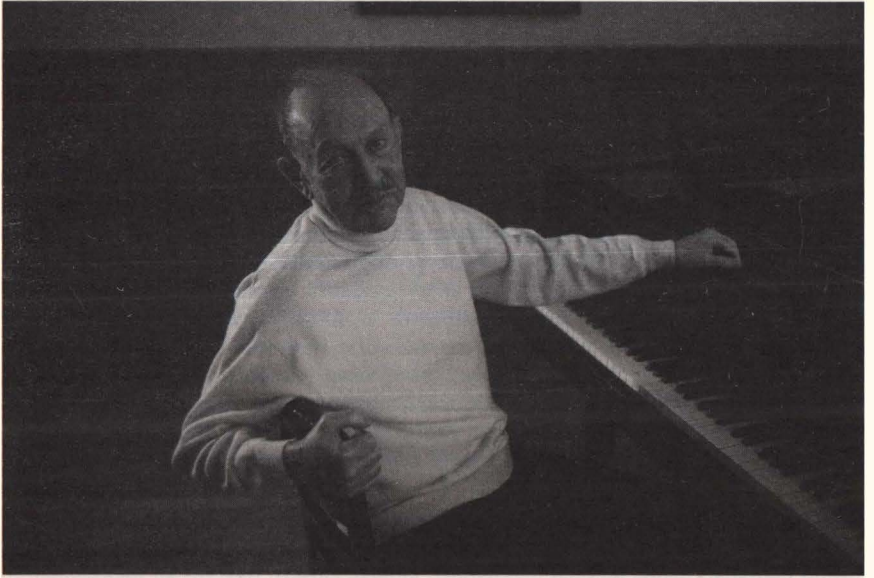
O yaşama piyanosu ile anlam verir. Konser hazırlığı yaparken bir şey sormak ya da istemek için aradığınızda piyanosundan sessizce az sonra buluşacağını bilerek ayrılır. İstenen filmi ya da kitabı bulmak için arşivine doğru ilerler. Arşivinin düzenini en iyi kendisi bilir. Poşetlere konulmuş kasetleri çıkarır, bir açıklama gerekilse konuşur, gerekli değilse yalnızca “iyi filmidir” der ve filmi size uzatır. Yine teşekkür etmeyi unutabilirsiniz, çünkü konser için yaptığı hazırlığın kesildiği

¹ 9. Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali Katalogu, 4-12 Mayıs 2006, s. 22. Bilge Olgaç Başarı Ödülü sahibi Oğuz Onaran için yazılan yazı.

konusunda bir izlenim almanız olanaksızdır. O filmi bulmak ve vermek onun görevidir. Filmı aldıktan sonra sevgili Filiz'in yaptığı kekleri yiyebilir, büyük bir özenle hazırladığı bitki çaylarını, Oğuz Hoca'nın çaldığı piyano eşliğinde afiyetle içebilirsiniz. Hocam biz sizi tanıdığımız için ne kadar şanslıyız. İyi ki bu yazıyı yazmamı istediler de şanslı olduğumu anladım.

Hoca ile bir konuyu tartışmak, bir araştırma yapmak bu sürece katılan herkesin onaylayacağı gibi başlı başına tat veren bir şeydir. Bilimsellik söz konusu olduğunda da onun nasıl titiz, özenli olduğunu gözlemlersiniz. Kaynak taramasında bilgisayarın önünde fazla kalmak istemez, hemen kitaplara kavuşmak, onlara dokunmak ister. "Sevmek dokunmaktır" demişlerdi. Kitabın içindekilere kitabı eline alarak bakar, bilgisayardan görebileceğinizi söylediğinizde, sessizce "gel raflara gidelim" der. Neden mi? O iyi kitabın ve filmin "kokusunu" alır, bu konuda Tanrı ona inanılmaz bir sezgi gücü vermiştir. Şaşkın şaşkın: "Okudunuz mu?" "O filmi gördünüz mü" diye sorarsınız. Okumadığını ya da görmediğini söyler, ama ekler: "Okunmalı, görülmeli". Onu tanıdıkça şaşırmamaya ve onun yolundan giderek "gör" dediğini görmeye "oku" dediğini okumaya başlarsınız. Kütüphane dönüşü yolda otobüs bekleyenleri almak için ısrar eder, bana kendisinin de tabanvay olduğunu, o nedenle onları anladığını söyler. Tabanvay olmadığım için utanırım bir an. Durur, birilerini alınız arabaya. Sessizce Kızılay'a doğru yol alınız.

Yazı ilerlerken bir an durdum, benden bilgelik tanımı yapmamı mı istediler. Başlarken ne yazacağımı bilmiyordum, ama "bilge insan" tanımı çıktı sanırım. Hocam sizi modelleyebilsek! Size hiç de teşekkür etmediğimi bu yazıyı yazarken fark ettim. Kendi adıma ve arkadaşlarım adına yıllardır dile getiremediğimiz teşekkürü izin verin de burada dile getirelim. Hocam bize çok şey öğrettiniz. Teşekkür ediyoruz her şey için...



Fotograf: Atila Cangır, Ocak 2012, Ankara

BÖLÜM BİR
DÜŞLERİN İZİNDE ON FİLM



BERGMAN'IN YABAN ÇİLEKLERİ: BİR ENTELEKTÜELİN YAŞAM SORGUSU

Hasan Akbulut*

Yaban Çilekleri (*Smultronstället*, 1957), sinema, tiyatro, edebiyat, opera gibi birçok sanatta üretim yapmış bir sanatçı olan Ingmar Bergman'ın inanç bunalımı ve iletişimsizlik kavramlarını derinlemesine incelediği orta yaş dönemi filmlerindendir. Yazarlara göre *Yaban Çilekleri*, Bergman'ın, karanlık, varoluşsal kaygı, umutsuzluk kavramlarını incelediği ilk dönem¹ ve aşk, sevgi, ayrılık gibi konuları işlediği ikinci dönem² filmlerinden sonraki üçüncü dönem³ filmlerine girer. Yönetmen bu üçüncü döneminde tümüyle varoluşsal sorunları, ölümü, inancı ele alır. İsveçli yazar Strindberg'in *Düş Oyunu* adlı oyunundan esinlenen ve Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülünü alan *Yaban Çilekleri*, Teksoy'a göre "insanın yeryüzündeki varlığına ilişkin felsefi, ahlaksal ve dinsel sorunlara eğilir" (2005, s. 641). *İmgeler* adlı kitabında Bergman (1999, s. 17), *Yaban Çilekleri*'ndeki itici gücün, "mitolojik boyutlara varacak derecede abarttığı anne-babanın uzaklaşmasına ilişkin, kendisini umutsuzca haklı çıkaran başarısızlığa yazgılı bir çaba" olduğunu yazar. *Yaban Çilekleri*, bir yol filmi niteliğindedir. Cohen-Shalev, filmi "ağıtsı bir yol filmi" (2009, s. 89) olarak da niteler, çünkü yolculuk, karakterin kendi derinlerine, tüm yaşamına yöneliktir ve bu yolculuk, acıtıcı sorgulamalar, ölüm korkusuyla baş etme sürecini içerir. Bu odak, Bergman'ın benzer temalı *Yedinci Mühür* gibi filmlerinden farklı olarak "yaşama daha insancıl bir bakış önerir" Bergman, diğer filmlerinde olduğu gibi, *Yaban Çilekleri*'nde de aynı ekiple çalışmıştır. Filmde Ingrid Thulin, Bibi Andersson, Victor Sjöström gibi oyunculara, görüntü yönetmeni olarak Gunnar Fischer eşlik eder.

Bergman'ın *Yaban Çilekleri*'nin metinsel çözümlemesini yapmayı amaçlayan bu çalışmada film, ağırlıklı olarak gelişim psikologu Eric Erikson'un sekiz evreye ayırdığı gelişim yaklaşımı çerçevesinde incelenecektir. Bunun yanı sıra yazıda filmin, "modernist" bir "sanat" filmleri yönetmeni olan Bergman'ın diğer filmleri ile benzerliklerine ve farklılıklarına dikkat çekilecektir.

* Prof. Dr., Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü

Bu filmler şöyle sıralanır: *Bunalım* (*Kris*, 1945), *Aşkımızın Üstüne Yağmur Yağıyordu* (*Det regnar på var Körlek*, 1946), *Hindistan'a Giden Gemi ya da Kaybolan Kızlar Limanı* (*Skeep till Indialand*, 1947), *Cehennemî Karanlıkta Müzik* (*Musik i mörker*, 1947), *Liman Kenti* (*Hamnstad*, 1948), *Zindan* (*Fängelse*, 1948), *Susuzluk* (*Törst*, 1949).

² Bu filmler şöyle sıralanır: *Neşeye Doğru* (*Till glädje*, 1949), *Yaz Oyunları* (*Sommarlek*, 1950), *Burada Yapılmayan Türden Bir Şey* (*Sant hander inte här*, 1950), *Kadınların Bekleyişi* (*Kvinnors väntan*, 1952), *Monika ya da Monika'yla Bir Yaz* (*Sommaren med Monika*, 1952), *Gezgincilerin Gecesi* (*Gycklarnas afton*, 1953), *Bir Aşk Dersi* (*En Lektion i Kärlet*, 1954), *Kadın Düşleri* (*Kvinmodröm*, 1955) ve *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri* (*Sommarnattes Leende*, 1955).

³ Bu filmler şöyle sıralanır: *Yedinci Mühür* (*Det Sjunde inseglet*, 1956), *Yaban Çilekleri* (*Smultronstället*, 1957), *Yaşamın Eşiğinde* (*Nära livet*, 1957), *Yüz* (*Ansiktet*, 1958), *Kaynak* (*Jungfrukällan*, 1959), *Şeytanın Gözü* (*Djävulens Öga*, 1960).

Bergmanca Bir Açılış

Film bir “gong” sesiyle başlar. Bergman filmlerinde alışkın olduğumuz bu ses, kimi kez olay örgüsündeki kırılmalara işaret eder, dramatik anlamı güçlendirir. Kitaplarla dolu bir odada sırtı izleyiciye dönük oturan yaşlı bir erkek yazmaktadır. Üst ses, “Diğer insanlarla kurduğumuz ilişkilerimizde onların karakterlerini ve davranışlarını değerlendiririz. Bu yüzden bu tarz ilişkilerden vazgeçtim,” der. Kamera ona yaklaşır, adam doğrulur ve bir sigara yakar. Üst sesin, bu erkeğe ait olduğunu, onun iç sesi olduğunu anlarız. Hayatının muhasebesini yapıyordur karakter. Üst ses devam eder. “O yüzden genelde yalnızdım. Hayatım çalışmakla geçti. Ekmeğimi kazanmakla başladı. Bilim aşkıyla bitti.” Bu kez kamera üst sesi izler, karakterin Lund’da yaşadığını, yıllardır evli olmasına karşın çocuğu olmadığını söylediği doktor oğlunun masa üzerindeki fotoğrafını gösterir. Diğer fotoğrafta karakterin yaşayan ve hâlâ dinç olduğunu söylediği annesi vardır. Oda içinde başka bir masada gösterilen son fotoğraf ise, onun yıllar önce ölen karısı Karin’e aittir. Üst sesin anlatısını, yemeğin hazır olduğunu söyleyen hizmetçinin sesi bozar. Onun seslenişinden, karakterin Profesör Borg olduğunu öğreniriz. Borg, düşünceli biçimde ona bakar, “tamam” anlamında başını sallar. “İyi bir hizmetçisi olduğu için ne kadar şanslı” olduğunu söyleyen üst sesi duyulur yine. Kamera hızla Borg’un masasına yaklaşır ve üst ses onun “ne denli titiz olduğunu” söylerken Borg masasının üzerindeki kâğıtları düzenler. Üst ses, kendisinin Isak Borg adında, 78 yaşında olduğunu ve yakında Lund katedralinde onurlandırılacağını söyler. Bu girişle Bergman, yaşlı, titiz ve yalnız bir profesörü betimler. Görüntü kararır, filmin tanıtım yazıları başlar.

Görüntü açıldığında uyumakta olan Borg’u görürüz. Üst ses, kötü bir rüya gördüğünü söylemektedir. Böylelikle filme tümüyle benöyküsel bir anlatıcının eşlik ettiği görülür. Rüyasında Borg, harabe ve boş bir sokakta yürümektedir. Sokaktaki ve cebindeki saatin akrebinin ve yelkovanının olmadığını korkuyla fark eden Borg, ileride gördüğü adama doğru yürür ve ona dokunur. Adam, yere düşer, ölmüştür. Çan sesleri eşliğinde insansız atların çektiği cenaze arabasındaki tabut yere düşer ve tabutun içinden dışarı taşan ölünün eli, Borg’u kendisine doğru çeker. Borg, dehşetle tabuttaki adamın kendisi olduğunu görür. Birden uyanır. Gördüğü kâbus, sanki onu bir şeyler yapmaya çağırmış gibidir. Hizmetçisi Agda’nın odasına girerek arabayla Lund’a gideceğini söyler ve ondan kahvaltı hazırlamasını ister. Agda şaşırmıştır, çünkü saat henüz çok erkendir ve Lund’a götürmek için Borg’un oğlu onu Malmö hava limanında bekleyecektir. Yıllardır yanında çalıştığı Borg, görüntüye göre kendisinin Agda için önemli olduğunu düşünür ve Agda, ona eğer arabayla Lund’a giderse, kendisinin gelmeyeceğini söyler, ona sitem eder. Çünkü onun böyle yaparak her şeyi mahvedeceğini düşünmektedir. Agda onu bencillikle suçlasa da sonunda Borg’un bavlulunu hazırlar. Borg, “Bu işi hiç kimse senin kadar iyi yapmıyor” dese de, ona inatçı keçi demekten geri durmaz. Kendi kendine kimseyi incitmek istemediğini ve Agda’nın gönlünü almak için bir hediye alması gerektiğini söyler. Kahvaltıya oturduğunda Agda ona hizmet eder, ama eşlik etmez. Odanın kapısında beliren genç bir kadın, “Günaydın Isak amca” der. Borg’un gelini olan Marianne de, onunla birlikte Lund’a dönmek istediğini söyler. Bu durumdan pek hoşnut olmasa da birlikte yola çıkarlar.

Borg'un İçsel Yolculuğu Başlıyor

Yolculuk, tam anlamıyla Borg'un içsel yolculuğudur ve bu yolculukta o, kendisinin başkalarının gözünde nasıl görüldüğünü fark etmeye başlar. Borg, gerçekte katı biridir. Alışkanlıklarından kolay vazgeçmez, bazı konularda önyargılıdır. Örneğin Marianne, arabada sigarasını yaktığında Borg ona, “Kadınların sigara içmesini engelleyen bir kanun olmalı” der. Az sonra kendisi bir puro içmek istediğinde bu kez Marianne ona sorar: “Peki kadınlar için kötü olan ne?” Borg, “Ağlamak, doğum ve komşularını çekiştirmek” der. Borg, cinsiyetçidir, inatçıdır, huysuzdur. Marianne'nin gerçekte kendisini sevmediğini söylediğinde Marianne, ona “Kayınpederim olduğunuzu biliyorum” der. Borg'un, bir kayınpeder, bir amca olsa da, pek merhametli olmadığını anlarız. Marianne, onun oğluna verdiği krediyi ödemek için Evald'in hayatının sonuna kadar çalışması gerektiğini söyler. Borg, çok zengindir ve paraya ihtiyacı yoktur, ama “söz sözdür” diyerek oğlunun borcunu ödemesi gerektiğini ve onun buna saygı duyduğunu ekler. Ama Marianne, oğlunun ondan nefret ettiğini söylediğinde çok şaşırır. Kendisine neden böyle davrandığını sorduğunda da aldığı yanıt daha sert olur: “Çünkü yaşlı bir bencilsin Isak amca. Çok acımasızsın ve kendinden başka kimseyi düşünmüyorsun. Ama bütün bunları, o eski moda görgü ve cazibenin arkasına gizliyorsun. Yardımsever görünüşünün altında taş yürüklesin. Ama sana bu kadar yakın olan bizleri kandıramazsın.” Bu ağır sözlerin ardından Borg'a, bir ay önce ona geldiğinde “bundan mutlu olacağını” söylediğini ve “evlilik işlerine kendisini karıştırmamalarını” istediğini anımsatır. Borg, öylesine bencildir ki, oğlu ve gelinine maddi olarak yardım etmediği gibi, onların sorunlarına da kayıtsız kalmıştır. Marianne, Borg'a ona bağımlı olmaktan nefret ettiğini söyler ki, bu ifade, filmdeki temel izleklerden birinin de bağlanma, aidiyet olduğunu gösterir. Aranılan sevgi, benimsenme, aidiyet talebi, Borg tarafından reddedilmiştir.

Borg, gelinini, yirmi yaşına dek yaz aylarını geçirdiği eve götürür ve bahçede gezerken yaban çileklerini görür. Ev ve gördükleri, onu gençliğine götürür. Ne de olsa evin, mekânın bir belleği vardır. Bachelard'ın vurguladığı gibi, zaman belleği canlandıramasa da mekân canlandırır (1996, s. 37). “Doğduğumuz ev, bizi barındıran çatı olmaktan çok düşleri barındıran bir çatıdır. O evin her girintisi, vaktiyle bir düş kurma köşesi olmuştur. Orada özel düşler kurma alışkanlığı edinmişizdir” (Bachelard, 1996, s. 43). Elbette Borg da mekânın, evin çağrısına uyar. Borg'un iç-üst sesi, biraz üzüldüğünü, duyulandığını fısıldar. Yaban çileklerinin olduğu yerden Aron amcasının vaftiz gününü kutlamak için ona çilek toplayan nişanlısı Sara'yı ve ona kur yapan kardeşi Sigfrid'i görür. Sigfrid, Sara'yı zorla öper. Sanki gördükleri, zihninin ona hazırladığı birer oyundur. Yaşlı Borg, genç Borg'u merakla izler. Kutlama için otoriter bir halanın yönetiminde hazırlanan vaftiz yemeği, ikizlerin Sigfrid ile Sara'nın öpüşüğünü söylemesiyle gerilir. Sara ağlayarak masadan kalkar ve ardından gelen ablasına Isak'ın çok iyi, hoş ve duyarlı olduğunu söyler. Bu sözleri duymak, yaşlı Isak'ın hoşuna gider. Sara'nın ardı sıra bahçeye çıktığında bu hayalden uyanır. Şimdiki zamana döndüğünde bahçede asi genç bir kadın olan Sara'yla tanışır. Genç Isak'ın nişanlısı Sara'ya benzeyen şimdiki zamanın Sara'sı, İtalya'ya gitmek istemektedir ve yol boyunca onlarla birlikte olacaktır. Ancak Sara'nın yanında Viktor ve Anders adında iki erkek arkadaşı da vardır. Sara, çocukça şımarıklığıyla Anders ile sevgili olduğunu, ama babasının Viktor'ı da peşlerine taktığını söyler, bir yandan da puro içmektedir. Isak, bir zamanlar Sara adında bir nişanlısı olduğunu söylediğinde, bu gençlik aşkının kardeşi Sigfrid ile evlendiğini ve altı çocukları olduğunu öğreniriz. Tam bu sırada karşı

yönden gelen bir araçla çarpışmaktan kurtulurlar, ancak diğer araç kaza yapar. Kimseye bir şey olmamıştır. Araçtan çıkan Sten ve aktris eşi Berit da mutsuz bir çifttir ve kaza olduğunda kavga etmektedirler. Isak'ın, ters çevrilen arabayı düzeltme önerisine "gerek yok" diyen Sten'e, Berit'in verdiği, "Bazı insanlar bencil değildir. Sen öyle sanmasan da" yanıtı oldukça ironiktir. Az evvel gelininin bencillikle suçladığı Isak, şimdi tanımadığı birileri tarafından öyle olmamakla yüceltilir. Düzeltelen araba bozulmuştur, böylece Isak yolculuğuna bu yeni çift ile devam etmek zorunda kalır.

Yolculuk gergin biçimde devam ederken Berit ağlamaya başlar; Sten ise, onun rol yapıp yapmadığını anlamadığını söyler. Burada Berit'in aktris olmasının, Bergman'ın diğer filmlerinde de yer verdiği sanat ve sanatçıya dair sorgulaması için özenle seçildiği anlaşılır. Bergman sanatın gücünü, gerçek ve kurmaca arasındaki ayrımı belirsizleştirerek, filmin kurmaca olduğunu açık ederek sorgular. Bu yönüyle Bergman'ın filmlerinde çoğu temaların ısrarlı biçimde tekrar edildiği, film karakterlerinin ise birbiriyle akraba, neredeyse aynı olduğu bir kez daha açığa çıkar.⁴ Sten'in, Berit'in histerikliği ile dalga geçmesi, Marianne'yi kızdırır. Marianne, Berit'e sempati duyduğunu söyler ki, bu durum, yine Bergman'ın temalarından biri olan kadınlar arası iletişim ve bu iletişimin acımasızlığı temasını akla getirir. *Persona*'dakinin (1960) tersine burada rekabet değil, kadınların birbirlerini anlaması söz konusudur. Öte yandan Çalışlar'ın da belirttiği gibi, "Bergman'ın oyunlarında var olan insanlar arası dilsel iletişimin kurulamaması ve insanların duydukları birbirini aşağılama ihtiyacı" (1995, s. 75-76), *Yaban Çilekleri*'nde de öne çıkar. Bu iletişimsizlik ve aşağılama ihtiyacı, filmde histeri ile Katolikliği karşı karşıya getirir. Ancak bunlar Sten'in ağzından birbirine gereksinmesi olan kavramlar olarak sunulur: Berit'in histerisine karşılık Sten'in Katolikliği. Katoliklik, Bergman'ın çocukluğunda katı biçimde eğitilmiş olmasıyla ilişkilidir. Babasının katı dinsel eğitimiyle yetişen Bergman, dini inancı katılık ve hoşgörüsüzlükle ilişkilendirir ve onları sorgulamak için filmlerine yerleştirir. Sten'in alaycı konuşmaları, Berit'in patlamasına neden olur ve Berit ona vurur. Sten'in tepkisi ise, yalnızca gülmekle kalır. Marianne'nin, çocukların iyiliği için arabadan indirdiği çift, yola yürüyerek devam etmek zorunda kalır.

Borg'un iç sesi, doğup büyüdüğü yerlerden geçerken duygularının karmaşık olduğunu söyler. Benzin aldıkları çift, beklediği bebeklerine erkek olursa Isak'ın ismini vereceğini söyler ve ondan benzin parasını almaz. Buna şaşırarak Borg'a, "Çünkü herkes sizin iyiliğinizi hatırlıyor" derler. Isak, bencillikle suçlansa da, uzaktaki insanlara iyilik etmiştir; şimdi yaptığı iyiliğin karşılığını alır. Her ne kadar bazı şeylerin karşılığı, benzin parasıyla ödenmesi de.

Sonraki sahnede onların yemek için mola verdikleri ve güzel bir masada oturdukları görülür. Borg, gençlere kasabadaki doktorluk anılarını anlatarak onları güldürmüştür. Ancak gençler bilim ile dini tartışmaktadırlar. Doktor olacak olan Viktor, dinin bir afyon olduğunu söyler, papaz olmak isteyen Anders ise dini inancı savunur. Bununla birlikte elindeki gitarla şarkı söylemesi, onun hayat dolu olduğunu gösterir. Fikrini sordukları Borg, bu konuda bir şey söylemez, Sara'nın da söylediği gibi belki de gülünç olmaktan çekinir ve ezberinden şiir okur. Din konusunda da kafasının karışık olduğunu anlarız. Din ya da inanç, Bergman'ın pek çok filminde ele aldığı bir sorunsaldır. O, yetiştiği katı dinsel eğitimiyle, filmlerinde tanrıyı, dini, inancı sorunsallaştırarak hesaplaşmaya çalışır. Ancak bu hesaplaşma, Bergman'ın filmlerini

⁴ Bergman, *Persona*'da (1965) sanatın gücünü, kurmaca ve gerçeğin belirsiz sınırını, sahnede Elektra oyununu oynarken birden susan ve hemşire Alma'nın nezaretinde dinlenmesi için doktorun yazlığına gönderilen Elisabeth karakteri ile derinleştirir.

dinsel değil, daha çok psikolojik kılar. Çünkü din, insanın ruhsal yapısını, kişiliğini etkileyen bir psikolojik dinamik olarak konumlanır bu filmlerde. *Yaban Çilekleri*'nde de Bergman, dini, yaşam ile ölüm karşıtlığı biçiminde ele almaz. Din ya da inanç, hayatın tadını çıkararak yaşamayı dışlamadığı gibi, sanat da tümüyle mutlu bir yaşamı garantilemez. Bu nedenle Bergman, ele aldığı kavramlara ilişkin keskin ve kolaycı bir çıkarımda bulunmak yerine, izleyiciyi düşünmeye çağırır.

Sırada ziyaret edilecek doksan altı yaşında bir anne vardır. Anne, biraz bunamıştır ve huysuzdur. Marianne'nin çocuğunun olmamasına, "Ben on çocuk doğurmuştum" diyerek tepki verir. Torunlarının ve torun çocuklarının para istemek dışında kendisini ziyarete gelmediğinden yakınır. Oysa kendisi her birinin doğum gününde hediye göndermeyi unutmamıştır. Hazırladığı kutudan, çocuklarına ait oyuncaklara, kitaplara bakar. Isac, kendisi ve Sigfrid'in annesiyle birlikte çekilmiş ve bir tablaya yapııştırılmış fotoğrafını ister. Annesi "Tabii. Bir Çöp" der. Onlarca yıllık anılar, artık onun için birer çöpe dönüşmüştür. Zaten ölmediğinden de şikâyet eder. Yaşlı anne, kutudaki kitaplardan birinin üzerine kızlarının babalarına yazdığı "Seni çok seviyorum Baba. İleride babam gibi biriyle evlenmek istiyorum" cümlelerini okur. Bu cümle, onların çocukluklarında anne ile çatıştıklarını, annenin sert biri olduğu izlenimini doğurur. Bir başka deyişle kızlar, elektra kompleksini yaşamışlardır. Anne, yine bir kutudan çıkardığı yelkovansız ve akrepsiz babasının altın cep saatini Borg'a göstererek, Sigbritt'in oğluna armağan edeceğini söyler. Bu saat, Isak'ın düşünde gördüğü saattir ve onu irkiltir.

Arabaya döndüklerinde Sara'yı yalnız bulurlar. Viktor ve Anders tanı konusunda tartışırken kavgaya başlamaları için Sara onları bırakıp arabaya dönmüştür. Hangisini daha çok sevdiğini soran Isak'a, Sara, "papazlığın modası geçtiği ve doktorlar daha iyi kazandığı için" Viktor'un şansının çok olduğunu söyler. Bergman, Sara karakterinde, gençliğin aşka nasıl baktığını gösterirken, gerçekte Isak'ın gençliğindeki Sara ile de bir karşılaştırma yapmasını ister izleyiciden. Seçim yapmak zorunda kalan Isak'ın Sara'sı, Sigfrid'i seçmiştir, çünkü Isak'ı beğense de, onu daha çekici bulur. Şimdinin uçarı Sara'sı ise, daha çok para kazanacak olan Viktor'u seçmeye eğilimlidir. İki Sara da çocuksulukları ve yaptıkları seçimlerle birbirlerine benzerler. Bu karşılaştırma, Isac'ın neden Sara'yı kaybettiğini daha iyi anlamamızı sağlar.

Profesör "Çok Şey Biliyor, Ama Hiçbir Şey Bilmiyor"

Viktor ve Anders dönerler ve yolculuk devam eder. Isac'ın iç sesi, gurur kırıcı rüyalar gördüğünü anlatırken, onun gördüğü rüyayı izleriz. Gençliğinin Sara'sı, yere düşmüş yaban çilekleri arasında yaşlı Isak'a ayna tutarak, ona "ölmek üzere olan biri" olduğunu, kendisinin önünde ise yaşanacak bir hayat olduğunu, kardeşi Sigfrid ile evleneceğini söyler. Ondan kendisine aynada bakıp gülümsemesini ister ve Isak güler, ama "Bu acıtıyor" der. Sara, onu, bunun nedenini anlamaya zorladığında şöyle der: "Profesörsün. Çok şey biliyorsun, ama hiçbir şey bilmiyorsun". Bu, profesör olan birini acıtacak, ona hayatının boşa yaşandığını düşündürecek oldukça ağır bir cümledir. Sara kalkıp içeri girer, Isak da pencereden bakar, Sigfrid'in Sara'yı boynundan öptüğünü görür, ikisi çok mutlu görünmektedir.

Isak, kapıya vurduğunda içeri buyur edildiği mekân, Sara'nın evi değildir artık. Bergman, bir düşten diğerine aynı mekân üzerinden geçer. Tıpkı düşlerde olduğu gibi. Girdiği, Isak'la yolculuk edenlerden oluşan sınıfta bir görevli, onun doktorluğunu bir sınavla sınamaktadır. Isak ise, mikroskopla baktığında bir şey göremez, tahtadaki

yazının anlamını bilmez. Gerçekten de bir profesör için, uzmanlık alanında bir şey bilmemek, oldukça gurur kırıcıdır. Görevli kişi, tahtada yazan şeyin, “Bir doktorun ilk görevi, af dilemektir” diyerek açıklar. Isak, sınıfta oturanlara dönerek güler, ama bu onu küçük düşmüş olmaktan kurtarmaz. Görevli onu suçlu bulduğunu söyler, ama Isak neden suçlu bulunduğunu bile anlamamıştır. Bu kez görevli önündeki kadının hastalığını teşhis etmesini ister. Isak’ın “Ölmüş” dediği Berit, histerik biçimde güler. Isak, sınavdan kalmıştır ve defterine “yeteneksiz” olduğu yazılır. Ayrıca “duygusuzluk, bencillik, gaddarlık”la suçladığı eşiyle yüzleşmesi gerekecektir. Götürüldüğü bahçede, uzaktan eşinin başka bir erkekle birlikte olduğunu görür; sonra onun, az sonra Isak’a gidip af dilediğinde “Affedilecek bir şey olmadığını” söyleyeceğini, bunun da kendisini deli ettiğini belirttiğini duyar. Eşinin, sessizliğinden, buz gibi soğukluğundan, aldırışsızlığından şikâyet ettiğini duyduğunda Isak’ın şaşkınlığı ve korkusu artar. Bütün bunların cezasını yalnızlıkla ödeyeceğini söyler görevli. Başka bir acı olmayacaktır. Isak, bu düşten uyanır ve gördüklerini Marianne’ye anlatır; Marianne, Evald’in de ona benzediğini söyler. Bu kez, onun Evald ile olan konuşmalarını izleriz.

Marianne Evald’le konuştuğunda ona hamile olduğunu söylemiştir. Evald ise çocuk istememektedir. “Ben cehennem gibi bir evliliğin istenmeyen çocuğuydum. Acaba benim, onun oğlu olduğundan emin mi?” diyen Evald’i Marianne, korkaklıkla suçlar. Evald’in “Bu hayat beni hasta ediyor. Beni istediğimden bir gün daha fazla yaşamaya mecbur edecek bir sorumluluk istemiyorum” cümlesi, onun babası Isak’a ne kadar benzediğini gösterir. Evald, Marianne’nin arzusunun yaşamak ve yaşamak için üretmek olduğunu, kendisinin arzusunun ise ölmek olduğunu söylediğinde çatışan şeyin yaşam ile ölüm, yaşam ve sevgi güdüsü olan *eros* ile ölüm ve yok etme güdüsü olan *tanatos* olduğunu anlarız. Anlatılanları dinleyen Isak, Marianne’ye sigara içebileceğini söyler. Katı yüreği yumuşamaya başlamıştır. Marianne bunu, Isak annesiyle görüştüğünde kendisini “yaşayan bir ölü” olarak gören Evald’in ne kadar babaannesine benzediğini fark ettiği için anlatmıştır. Ayrıldıktan sonra Evald onu bir daha aramasa da Marianne o gün arabaya aldıkları çift gibi olmak istemediğini ve çocuğu doğurmaya istediğini söyler. Çift, Isak’a da kendi evliliğini anımsatmıştır. Tam bu sırada Sara, Viktor ve Anders topladıkları çiçeklerle Isak’ı kutlarlar. Sara ona, “Hayat hakkında her şeyi bilen, kalbiyle öğrenen yaşlı bir adam olduğunuzu biliyoruz” der. Isak teşekkür eder, saatine bakıp gitmeleri gerektiğini söyler. Onun mutlu olmaya zamanı yoktur adeta.

Nihayet eve varırlar. Agda ve Evald onları karşılar. Isak, Evald’in, Marianne’e karşı daha yumuşadığını fark eder, çünkü artık onların ilişkileriyle ilgilenmemektedir. Beklenen tören, görkemli biçimde başlar. Isak’ın üst sesi, tören sırasında aklının o gün olanlarda olduğunu, olayların ardındaki olağanüstü mantığı keşfettiğini söyler. Sonraki çekimde Agda’yı ona ilaçlarını içirirken görürüz. Isak, ona yorulup yorulmadığını sorar ve sabah olanlar için özür dilediğinde Agda, “Hasta mısınız?” diye yanıt verir. Isak, artık birbirlerine isimleriyle hitap edebileceklerini söylediğinde de Agda, istemez, çünkü insanların buna verecekleri tepkiden çekinmektedir. Agda uyumaya gider, Isak balkondan kendisine şarkı söyleyen, sevgilerini sunan Sara, Viktor ve Anders’i selamlar. Gençliğindeki Sara’yı mutlu edememiş olsa da, şimdi genç Sara’nın sevgisini kazanmıştır. Dahası Evald’den Marianne’siz yaşayamayacağını öğrenir. Evald, her şeyin Marianne’in istediği gibi olacağını söylediğinde bile sesinde duygu yoktur. Ama bu bile Isak’ı mutlu eder. Marianne’ye kendisiyle birlikte geldiği için teşekkür eder. Yatağındayken tekrar gençliğine döner. Herkes beyazlar içinde ve mutlu görünmektedir. Sara, yaşlı Isak’ı anne ve babasının yanına götürür. Anne ve babası göl kıyısında balık tutmaktadır. Isak

mutlulukla onları izler. Yatağında da mutludur artık. Kendisini mutsuz eden geçmişiyile yüzleşmeye başlamıştır. Bu yüzleşmede Isak, yakınlarına bencilce davrandığını, hayatı onlara mutsuz ettiğini fark etmiştir. Ölüm yaklaşırsa da artık tanatosun değil, erosun zamanıdır. Tam da bu yönüyle film, gelişim psikologu Eric Erikson'un insanın sekiz evresinde açıkladığı gelişim dönemlerini akla getirir.

Son Gelişim Görevi: Bütünleşmeye Karşı Umutsuzluk

İnsanın yaşamı boyunca gelişimini bilişsel, duyuşsal, toplumsal yönleriyle, her gelişim evresindeki amaçları ve sorunlarıyla ele alan Erikson'un bu gelişim sınıflamasının son evresinde "bütünleşmeye karşı umutsuzluk" evresi yer alır.⁵

Bu evre gittikçe artan bir biçimde yaşamın sınırlı olduğu ve ölüme yaklaşıldığı duygusuyla yaşanır. Bu oluşum, çoğu zaman emekliye ayrılma ya da bir sağlık bozukluğuyla hızlanır. Bu evrenin en önemli görevi, bireyin kendi yaşamını ve elde ettiklerini değerlendirerek yaşamının tarih içinde anlamlı bir serüven olduğu sonucuna ulaşmasıdır. Önceki evrelerdeki başarılar ve elde edilenler, bu bunalımın atlatılmasında önemli bir rol oynar. Bu evrenin olumsuz çözümü ise, umutsuzluk, çaresizlik duygularıdır. Bu, varoluşçu anlamda tam bir anlamsızlık duygusudur, bütün yaşamın boşa gitmiş olduğu ya da başka türlü yaşamış olması gerektiği duygusudur (Onur, 1991, s. 42-43).

Filmin merkezi karakteri Borg'un elde etmeye çalıştığı şey de bütünleşme duygusudur. Borg, yaşamını, yaşamının anlamını gözden geçirebileceği bu evreyi, hem yaşadığı, ölüme yaklaştığı için, hem de ödüldüğü için deneyimler. Erikson, "benlik bütünlüğü" ile tanımladığı bu evrenin, "benliğin düzene ve anlamlılığa eğilimi konusunda birikmiş güvenliği; insan benliğine -kendisine değil- yönelik özseverlik-sonrası (post-narsistik) bir sevgi" (1984, s. 39) olduğunu söyler. Borg için bu görev, oldukça zordur. Zorluk, yalnızca Borg'un yakınlarına karşı katı, inatçı, huysuz olmasından kaynaklanmaz, aynı zamanda onun kendine karşı acımasız olmasından da kaynaklanır. Yolculuğu boyunca çocukluğuna, gençliğine ve yaşlılığına yaptığı düşsel dönüşlerinin sonunda Borg, kendisini bir mahkemede bulur. Düşünde, belki de en iyi bildiğini düşündüğü mesleki bilgi ve becerileri alanında da sınıfta bırakır kendisini. Mesleki yeterliğinin bile olmadığını söyler bilinçaltı ona. Borg, "yaşamı boyunca yalıtılmış bir seyirci, ahlâki kurallardan epeyce uzak, pek çok açıdan seçme yeteneğinden yoksun olduğunu anlar" (Craig, 1987, s. 42). Bu acımasız eleştiri, Bergman'ın diğer filmlerinde de gözlemlediğimiz, bize tanıdık gelen bir olgudur. Bergman'ın karakterleri, en müşkül durumlarda bile karşılarındakine acımasız olmalarıyla, bilerek kötülük etmeyi seçmeleriyle, insandaki kötücüllüğü vurgularlar.

Mast, Borg'un yolculuğu sırasında düşüncesini etkileyen üç karşılaşma yaşadığını belirtir. "İlk karşılaşma, oğlu, gelini ve hizmetçisinden oluşan şimdiki ilişkileriyle karşılaşmasıdır. İkincisi, üç genç ve orta yaşlı bir çiftten oluşan yoldaki karşılaşmasıdır. Sonuncusu ise, geçmişiyile, geçmişse dönerek yaptığı karşılaşmadır. Üç karşılaşma da Borg'da bir farkındalık yaratır" (1976, s. 406). "Şimdiki ilişkilerini gözden geçirdiğinde Borg, boşluk ve kısırlıktan başka bir şey göremez; oğlu ve

⁵ Erikson'un gelişim evreleri ve yaş dönemleri şöyledir: "1. Güvene karşı güvensizlik: Doğum-1,5 yaş. 2. Özerkliğe karşı utanç ve kuşku: 1,5-3 yaş arası. 3. Girişimciliğe karşı suçluluk: 3-6 yaş arası. 4. Çalışkanlığa karşı aşağılık duygusu: 6-11 yaş. 5. Kimlik duygusuna karşılık rol karışıklığı: Ergenlik. 6. Yakınlığa karşı yalıtılmışlık: Genç yetişkinlik. 7. Yaratıcılığa karşı durgunluk: Yetişkinlik. 8. Benlik bütünlüğüne karşı umutsuzluk: Yaşlılık" (Crain, 1987, s. 38).

geline eziyet ettiğini görür. İkinci karşılaşmadaki gençler enerjiktir, doğaldır ve kısıtlayıcı toplumsal bağlardan kurtulmuşlardır. Harap olmuş yaşamlarıyla çift, Borg'a cehenneme benzettiği okul yaşamını anımsatır. Borg'un yaşamı da boş ve anlamsızdır" (Mast, 1976, s. 407).

Benlik/ego bütünlüğü, bireyin o yaşına dek yapıp ettiklerini, iyisi ve kötüsüyle değerlendirmesini ve bunları kabullenmesini içerdiğinden Craig, bu sürecin "yaşamın kendisi hakkında bir çeşit yalıtılmış ve felsefi bilgeliliğe götürdüğünü" (1987, s. 42) söyler. Borg da yolculuğunun sonunda daha anlayışlıdır, daha merhametlidir ve artık sevgisini gösterebilir. Yolculuğunun sonunda Borg, oğlu ile gelininin ilişkilerinin düzelmesine yardım eder, onları barıştırır; böylece insanlık görevini yerine getirir (Akbulut, 2005, s. 107). *Yaban Çilekleri*, Ford'a (2003) göre farklı türden inanç bunalımını konu edinir. Bu bunalım, kişisel benliğin kabulüyle, kişinin kendi geçmişiyle ve ötekilerle olan ilişkileriyle ilgilidir. "Başkalarıyla paylaşılmamış mutluluk, Bergman için ancak yaşamın tükenişiyle özdeştir" (Gevgilili, 1989, s. 135). O, umutsuzluğa karşı kendi geçmişini kabul ederek, onunla barışarak yeni bir bütünlüğe ulaşmayı başarır ve Kettel'in deyişi ile "buluşsal, deneme yanılma ile ulaşılan bir yaşam deneyimi sunar" (2001, s. 9) izleyiciye. Buna karşın film, Borg'un sorunlu yakın ilişkilerine tümüyle ideal bir çözüm geliştirdiğini göstermez. Cohen-Shalev'in de dikkat çektiği gibi, Borg hâlâ oğlu ile konuşmaya çok hazır değildir, bu yönüyle filmde baba-oğul yakınlaşması, gerçeklik düzleminde çok fantezi düzleminde gerçekleşir (2009, s. 89). Borg'un anne ve babasını nehir kıyısında gördüğü düşsel sahne, birleşmenin fantezi düzleminde gerçekleştiğini vurgular. Benzer biçimde Borg, Agda'ya onu sevdiğini ve artık kendisine ismiyle hitap edebileceğini söylediğinde de Agda reddeder. Henüz yılların ördüğü buzdağlarının, katı kuralların ve alışkanlıkların bir çırpıda aşılması olası değildir. Ancak bu bir başarısızlık olarak kodlanmaz, Borg'un benlik bütünlüğünün de bir parçası olarak kavranır.

Yaban Çilekleri'nde Borg'un deneyimi, yolculuğu, bir yönüyle de Randall'in deyişi ile hayatın hikâye edilişi üzerinedir. Randall (1999, s. 12-19), kendi hikâyelerimizi anlatarak kendimizi yarattığımızı ve hayat hikâyesinin oluş sürecinde olduğunu dile getirir. Kendimizi anlatarak, hikâye ederek kişiliğimizi kurduğumuzu iddia eden Randall'ı izlediğimizde, Borg'un aslında yaşamını gerçekçi biçimde hikâye etmekten kaçtığını da anlarız. Ödül için yaptığı kısa yolculuk, ona kendi hayatının hikâyesini, benliğiyle barışmasını sağlayarak üretmesini sağlar. İşte bu hikâye, benlik bütünlüğünün hikâyesidir.

Bergman, filmlerinde ele aldığı inançsızlık, iletişimsizlik gibi kavramları *Yaban Çilekleri*'nde de çeşitli motiflerle anlatır. Düş sekansında tanrının gözü, yolculuk sahnesinde misafirler, tanrı ile ilgili motifler olarak yer alır. West'in de belirttiği gibi Bergman'da misafirler, at üstünde ya da büyük bir otomobilde yolculuk ederler (2003). Ölümden hayata dönüş motifi de ölüm temasına bağlanır. Ancak ölüm, düşle gerçeğin sınırlarını belirsizleştirir; hayatı kurmaca olarak kavramaya iter. "Ölüm Bergman'da sanki bir oyundur, anlık bir düştür, bir yanılsamadır, tıpkı filmin zihinlerde yaratılan bir anlık yanılsama olması gibi" (West, 2000). Böylece Bergman, *Yaban Çilekleri*'nde bireyin psikolojik, toplumsal ve duyuşsal gelişimini irdelerken, bir entelektüelin yaşamını sorgularken, yalnızca psikolojik bir hikâye anlatmakla kalmaz, aynı zamanda bu hikâye ile modernist sanat pratiğini de bilinçli olarak üretir. O, düş ve gerçeği, gerçek ile kurmacayı, sanat ile hayatı, insanı farklı yönleriyle, derinlikleriyle anlamak için karşılaştırarak sanat sinemasının bir kilometre taşı olmayı başarır.

Kaynakça

- Akbulut, H. (2005). Modernist Bir 'Sanat' Filmleri Yönetmeni: Ingmar Bergman. *Toplumbilim: Avrupa Sineması Özel Sayısı*, 18, 103-112.
- Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası* (A. Derman, çev.). İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Bergman, I. (1999). *İmgeler* (G. Taşkın, çev.). İstanbul: Nisan.
- Cohen-Shalev, A. (2009). Beyond Reconciliation: Filial Relationship as a Lifelong Developmental Theme in Bergman's Films. *Style*, 43(1), 86-108.
- Crain, W. C. (1987). Erikson: Yaşamın Sekiz Evresi (A. Dönmez, çev.), B. Onur (der.), *Ergenlik Psikolojisi* (25-49). Ankara: Hacettepe Taş.
- Çalışlar, A. (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Erikson, E. (1984). *İnsanın Sekiz Evresi* (T. B. Üstün & V. Şar, çev.). Ankara: Birey ve Toplum.
- Ford, H. (2003). Ingmar Bergman. <http://www.senseofcinema.com/contents/directors/02/bergman.html> (Erişim tarihi 10 Mayıs 2011).
- Gevgilili, A. (1989). *Çağın Sorgulayan Sinema*. İstanbul: Bağlam.
- Grafius, B. (2002). Wild Strawberries. *Cineaste*. 27 (4): 51-52.
- Kettel, M. E. (2001). Reminiscence and the late life search for ego integrity: Ingmar Bergman's Wild Strawberries. *Journal of Geriatric Psychiatry*, 34(1), 9-41.
- Mast, G. (1976). *A Short History of The Movies*. Indianapolis: The Bobbs-Merril.
- Onur, B. (1991). *Gelişim Psikolojisi: Yetişkinlik, Yaşlılık, Ölüm*. Ankara: Verso.
- Randall, W. L. (1999) *Bizi Biz Yapan Hikâyeler: Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme* (Ş. S. Kaya, çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi* (2. Baskı). İstanbul: Oğlak.
- West, M. (2000). *The Films of Ingmar Bergman*. <http://www.mason-west.com/Bergman> (Erişim tarihi 12 Nisan 2000).



Önde: Filiz Onaran ve Oğuz Onaran. Ortada: Filiz Onaran'ın annesi ve teyzesinin kızı.
Ortada ve sol arkada teyzesinin kızının çocukları. Arka sağda Filiz'in kız kardeşi. 1950'lerin sonu.

SİNEMANIN SON HİKÂYE ANLATICILARI TAVIANI KARDEŞLER

Ahmet Gürata*

Öndeyiş

Walter Benjamin, “Hikâye Anlatıcısı” (1995) başlıklı denemesinde, Rus hikâyeci Nikolay Leskov’un (1831-1895) yapıtlarını konu edinirken, hikâye anlatıcısının hayatımızda artık hükmünün kalmadığını söyler. Benjamin’e göre, bunun temel nedeni deneyimin değer kaybetmesidir. Hikâye anlatıcılığı özünde ağızdan ağıza aktarılan deneyimden beslenmektedir. Hikâye anlatıcılığının öncüleri sayılan denizciler, çiftçiler ve zanaatkarlar, hep uzakların deneyimiyle geçmişin bilgisini kaynaştırmışlardı. Günümüzde deneyimin giderek daha az aktarılabilir hale gelmesiyle hikâye anlatıcılığı geleneği de son bulmaktadır: “Gerçek hayatın dokusuna nüfuz etmiş akıl, bilgeliktir. İşte hikâye anlatma sanatı tam da bilgelik, yani hakikâtin destansı boyutu öldüğü için ortadan kalkıyor” (1995, s. 80).

Bu sürecin modernizmin bir belirtisi olarak görülemeyeceği ve uzun zamandır devam ettiği konusunda bizleri uyarır Walter Benjamin. Hikâye anlatıcılığının gerilemesiyle sonuçlanan sürecin ilk belirtilerinden biri romanın doğuşudur. Matbaanın icadıyla ortaya çıkan roman, kitaba bağımlıdır ve sözlü olarak aktarılamaz. Ancak hikâye ile aralarındaki en temel fark, kendini tecrit eden romancının deneyimlerini aktarmaktan kaçınmasıdır: “Romanın doğduğu oda, en temel kaygılarından misal verip kendini ifade edemeyen, kimsenin akıl vermediği ve kimseye akıl veremeyen, tek başına kalmış bireydir. Roman yazmak, insan hayatını tasvir ederken benzersiz olanı uç noktalara vardırmaaktır. Roman, hayatın bütün doluluğu içinde ve bu doluluğu tasvir ederek, yaşayanların derin akılsızlığını ortaya serer” (1995, s. 81).

Hikâye anlatıcılığına en büyük darbeyiye romanı da krize sokan yeni iletişim biçimi “enformasyon” vurur. Benjamin, enformasyonun uzakların bilgisini aktarmak yerine bizi en yakında olup bitene ulaştırdığını söyler. Enformasyon teknolojilerindeki son gelişmelerle uzakların artık yakınsandığını göz önüne alacak olursak, bugün ekranın güvenli mesafesinden aktarılan bilginin bizleri tehdit edecek derecede yakın, ancak hep belirli bir uzaklıkta olduğunu söyleyebiliriz. Enformasyonun temel özelliği ise, hazır bir açıklama içermesi ve hayal gücüne, yoruma yer bırakmamasıdır. Hikâye ise, ek bir açıklama katmadan anlatılmalıdır. Bir diğer ayrım da, enformasyonda aktaranın izinin bilinçli bir şekilde gizlenmesi, bilginin nesnel bir biçimde aktarıldığı izleniminin verilmesidir. Enformasyon ya da haber, şeylerin saf özünü aktarmayı amaçlamaktadır. Oysa, hikâyelerini ya doğrudan doğruya kendi başlarından geçmiş gibi aktaran ya da onu hangi koşulda duyduklarını anlatan anlatıcılar, kendi izlerini açık bir şekilde hissettirirler.

Peki Benjamin’in aktardığı bu gelişim çizgisinde sinemayı nereye oturtmalı? Kimi yönleriyle romanın mirasçısı sayabileceğimiz sinema, anlatım dili olarak görsel enformasyona yakın durmaktadır. Ortalama 90 -120 dakika arasında değişen süresiyle film, hikâye katmanlı anlatımından uzak, kolayca anlaşılabilen bir yapıya sahiptir. Aktaranın izine rastlanmaz. Akıl vermeye çalışmaz. Burada, Benjamin’in deyimiyle, “soruya verilmiş bir cevaptan çok, henüz gelişmekte olan bir hikâyenin devamı için

* Doç.Dr., Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, İletişim ve Tasarım Bölümü

yapılan bir öneriden” söz ediyoruz (1995, s. 80). Özetle, sinemanın hikâyeden uzak durduğunu, hayal gücüne, yoruma giderek daha az yer verdiğini söyleyebiliriz.

Kaos: Hikâyeden Sinemaya

Paolo ve Vittorio Taviani kardeşlerin *Kaos*'u (1985), alışageldiğimiz aksine parçalı bir anlatı yapısına sahiptir. Dört ana hikâye ile birer öndeysi (prolog) ve sondeyişden (epilog) oluşur. Bu bölümlerin tamamı, Nobel ödüllü yazar Luigi Pirandello'nun (1867-1936) yapıtlarından uyarlanmıştır. Hikâyeler yirminci yüzyılın başlarında Sicilya'da geçer. Konu ve karakterler, Sicilya'ya özgü görünmekle birlikte her döneme ve coğrafyaya ait olabilir. Zira, Walter Benjamin'in Herodot'a referansla belirttiği gibi, hikâye her zaman yoruma açık ve zamansızdır.

Açılışa, zalim köylülerin elinden kurtulup gökyüzüne doğru uçan bir kuzgunla tanışırız. Birbirinden kopuk görünen hikâyeleri ilişkilendirme görevini gökyüzünde uçan bu kuzgun üstlenir. En son bölümde ise, anlatıcı rolünü bizzat yazar Pirandello (daha doğrusu onu canlandıran Omero Antonutti) üstlenir. Bu bağımsız hikâyelerde zaman zaman karşımıza diğer bölümlerden hatırladığımız karakterler çıkar. Yine de farklı bölümler arasında bütünlüğü sağlayan zaman ya da anlatım dilinden çok coğrafyadır.

“Öteki oğul” (*L'altro figlio*) başlıklı birinci bölümün ana karakteri iki oğlu Amerika'da bulunan yaşlı bir kadındır. Oğullarına göndermek üzere dikte ettirdiği mektupların bu görevi üstlenen genç kadın tarafından kâğıda geçirilmediğini görürüz. Bir sonraki sahnede, yaşlı kadın mektupları oğullarına iletmek için ABD'ye giden göçmenlerden yardım ister. Kimse onu ciddiye almaz, yardımcı olmak istemez. En sonunda göçmenlere yardımcı olan bir doktor halinden anlar. Doktorla sohbet sırasında ortaya, bölüme adını veren üçüncü oğulun hikâyesi çıkar. Annesine gönülden bağlı olan ancak onun tarafından kabullenilmeyen hatta aşağılanan “öteki oğul”... Derinlerde gömülü hakikat yavaş ve sistematik bir biçimde açığa çıkarılır: Bu oğul kimdir? Neden öteki'dir? Kral Lear'den kalıtımsal miras sorunsalına pek çok klasik temayı içinde barındıran hikâye acıklı bir biçimde sonlanır gibi görünür. Oysa, hatırlamak travmayı yenme yolunda önemli adımlardan biridir. Ancak, yaşlı annenin sağaldığını, er ya da geç oğlunu kabullenebileceğini söyleyebilir miyiz? Retorik bir strateji olarak geciktirmeden yararlanılan hikâye gizi açığa çıkarmak, izleyiciyi tatmin etmekle ilgilenmez. Önemli olan, aidiyet, sürgün, annelik gibi kavramlar üzerinden çıktığımız düşünce yolculuğudur.

“Ay hastalığı” (*Mal di luna*) ise bir kurtadam hikâyesidir. Bata, yeni evlendiği eşine dolunayda dışarıda kalacağını söyleyerek evin kapısını ve pencereleri kilitlemesini ister. Gerçek yine beklenmedik biçimde ortaya çıkar: Kurtadama dönüşen Bata kendi evine saldırır. Bata'nın karısı Sidora, bir sonraki dolunayda başına kötü bir şey gelmemesi için yakışıklı kuzeni Saro'yu yanına alır. Ama bir kez daha olaylar beklenmedik biçimde gelişir. Bu gelişmeyle bütün karakterlerin dramatik dönüşümüne tanıklık ederiz. Bundan sonra olayların ne yönde seyredeceği bir kez daha belirsizliğini korur.

“Küp” (*La giara*) anlatım dili açısından diğerlerinden en farklı hikâyedir. Teatral bir üslubu olan bölüm kimi yerde müzikale yakın durur. Başrolünde ünlü komedi ikilisi Ciccio Ingrassia ve Franco Franchi'nin yer aldığı hikâyede, zengin bir çiftlik sahibi kırılan küpünü tamir ettirmek için bir usta çağırır. Çiftlik sahibi ve usta karakterleri arasındaki çatışma, mantık ve hayal gücünün yanı sıra, kâr hırsı ile dayanışma arasındaki çelişkiyi bizlere hatırlatır.

“Ağıt”ta (*Requiem*) yaşadığı topraklara gömülmek isteyen bir adam, arazinin sahibi olan toprak ağasından bir türlü izin alamaz. Güvenlik güçlerinin de desteğini alan toprak sahibi, bu isteğe şiddetli karşı çıkar. Çatışma kaçınılmazdır. Bu hikâyede üzerinde durulan konuya sınıf ve mülkiyettir.

“Anneyle konuşma” başlıklı sondeyişte, yazar Pirandello’nun köyüne ve dolayısıyla geçmişine dönüşüne tanıklık ederiz. Yazar, annesinden güzel bir yaz gününde Sicilya’dan Malta’ya yaptıkları yolculuğu bir kez daha anlatmasını ister: “Bana o yolculuğu yüzlerce kez anlattın. Ben de yüzlerce kez yazmaya çalıştım, ama başaramadım. Anlamadığım bir şey var. Bir daha anlatır mısın?” Bu sözlerin ardından başlayan geriyedönüş (falshback) sahnesi, küçük bir adadaki plajda geçirilen bir günü anlatır. Deniz, neşe içinde eğlenen çocuklar bize mutlu bir anıyı çağrıştırır. Oysa, yolculuğun amacı sürgündeki babayı ziyaret etmektir.

Film, farklı hikâyelerden oluşan anlatımıyla klasik Hollywood’un tek bir kahramana odaklanan üç-perdelik yapısından ayrılır. Tek tek hikâyeler de alışageldiğimiz anlamda bir sonuç bölümü içermez. Karakterler klasik anlatıdaki aksine açık bir hedefe yönelik eylemde bulunmazlar. Üstelik özdeşlik kurabileceğimiz özelliklere sahip değildirler. Özetleyecek olursak, *Kaos* bütün bu özellikleriyle giderek yoruma daha az yer veren roman ve sinemadan çok Benjamin’in tanımladığı hikâye anlatıcılığına yakın durmaktadır.

Sondeyiş

Ben kaosun oğluyum. Bu bir mecaz değil, gerçek. Zira, ormanlık bir arazinin yakınlarında, Girgentilerin Cavusu adını verdikleri bir köyde doğdum. Cavusu, hakiki ve antik Yunan kaos sözcüğünün yerel lehçedeki bozulmuş halidir.

Film, Pirandello’dan yapılan bu alıntıyla açılır. “Kaos”, uyumsuz ve karışık bir duruma göndermede bulunur. Ancak, hikâyelerin bütünü düşünüldüğünde, bu içinden çıkılması zor, karmaşık bir durum ile düzen arasındaki karışıklıktan çok, rasyonalizm ile boş inanç, delilik ile aklısellimlik arasındaki ayrımı akla getirir. Bu ayrım sanıldığından daha ince ve muğlaktır. Hiçbir şey görüldüğü gibi değildir, altında başka bir neden yatmaktadır. Film, görüntülere aldanmamamız gerektiğini hatırlatır. Aile içi çatışmaların ardındaki trajediler, iyinin kötüye, kötünün iyiye dönüşmesi, sıradan görünenin ardındaki karmaşa, mutlu bir görüntünün ardındaki gizli hüzn.... Görüntü yönetmeni Guiseppe Landi’nin hafızamızdan kolay silinmeyecek görüntüleri, buna benzer pek çok sorgulamayı beraberinde getirir. Sinemanın giderek unutmaya başladığı temel işlevi de bu türden bir etkileşim ve yorumlama değil midir?

Walter Benjamin, yazısının sonunda hikâye anlatıcısını “hayatının fitilinin, hikâyesinin tatlı alevinde yanıp yok olmasına izin veren adam” olarak tanımlar. O, “dürüst insanın kendisiyle yüzleştiği kişidir” (1995, s. 100). O halde, Tavianl kardeşlerin bizi hayatla ve kendimizle yüzleştiren sinemanın son hikâye anlatıcılarından olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

Kaynakça

Benjamin, W. (1995). Hikâye Anlatıcısı: Nikolay Leskov’un Eserleri Üzerine Düşünceler (N. Gürbilek & S. Yücesoy, çev.). Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk* (s. 77-100). İstanbul: Metis.

BELLEKLERDEKİ GÜNEY:

Güney'im ben, bandeneon melodileri gibi...

Senem Duruel Erkılıç

*Sadece anlamlı geçmiş hatırlanır,
sadece hatırlanan geçmiş anlam kazanır:*

Assman¹

Fernando Solanas'ın *Güney* (*Sur*, 1988) adlı filmi, Arjantin yakın siyasi tarihine, belleğe, geçmişle hesaplaşmaya, aşka, kadın erkek ilişkisinin sancılı doğasına ve insanın tüm duygulanım biçimlerine dair, çağdaş anlatı² yapısına sahip, dünya sinemasının benzersiz yapıtlarından biridir. Hüznün ve coşkunun aynı anda ve yoğunlukta yaşanabileceğine ve böylesine bir yaşam deneyiminin, insanı zenginleştirip büyüteceğine dair bir örnektir. Belki sadece bu nedenle bile film, eski dünyaya dairdir. Siyasal düzlemde iki kutuplu dünya düzeninin devam ettiği, Berlin Duvarı'nın henüz yıkılmadığı, ulusal sinema kavramının henüz bir kenara konmadığı bir dönemi anlatmakta; gündelik hayat bağlamında ise insani değerlerin ve erdemlerin henüz değişim göstermediği bir tarihi yansıtmaktadır. Fakat *Güney*, gerek siyasi tarih açısından gerekse sinema tarihi açısından bir eşiği de ifade etmektedir. Değişimin başlangıcını.

Arjantin-Fransız ortak yapımı *Güney*, Arjantin ulusal sinemasının değişimi ve yenilenmesi bağlamında olduğu kadar, dünya sinemasında ulusal sinema anlayışının farklılaşmasını yansıtmaya açısından da tartışmaya açıktır (Newman, 1993, s. 69). *Güney* politik bir sinema örneğidir. Ancak John King'e göre Solanas'ın 1968 yapımı *Kızgın Fırınların Saati*'nden (*La Hora de los Hornos*), 1988 yapımı *Güney*'e kadar çizdiği rota, Arjantin'de politikaya adanmış film yapımının gelişimini mikrokozmoz düzeyde sergiler (2000, s. 95). Newman, *Güney*'in Peronizm³ ve Üçüncü Sinema adına

* Doç., Mersin Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü

¹ Bu sözün kaynağı Assman'ın 2001 tarihli eseridir (s. 79).

² Soyut kavram ve sorunları ele alan çağdaş anlatı filmleri, özdeşleşmeyi denetim altına alarak izleyiciyi izlediğine yabancılaştırmak üzerine kuruludur. Kahraman somut bir sorunu çözmez, kahraman ve içinde bulunduğu durum, soyut bir sorunu ortaya çıkarır. Çağdaş anlatı filmleri, ele alınan kavramı, sorunu tartışır. Nedenselliğe dayalı bir olay örgüsü yerine çağrışımlara dayalı, epizotik bir anlatı yapısı vardır. Öykü doğrusal bir yapıda, kronolojik zaman akışında ilerlemez. Bu filmlerde Bergson'u anımsamamızı sağlayacak eş zamansallığa dayalı, geçmiş, gelecek ve şimdinin kronolojik bir sıra olmaksızın iç içe geçebildiği bir zaman anlayışı vardır. Dolayısıyla filmsel zaman ve mekân açık ve net olarak belirlenmemiş olabilir. İzleyici film üzerine düşünmek, olayları ve sorunları bilincinde birleştirmek zorundadır. Peter Wollen, Brecht'ten hareketle karşı sinema olarak tanımladığı çağdaş anlatı sinemasının özelliklerini, sinemanın yedi erdemi olarak belirtir: geçişsiz anlatı, yabancılaşma, öne çıkma, çok anlatım, açık uç, rahatsız olma ve gerçek (Büker, 1985, s. 99)

³ Solanas ve Getino'nun *Kızgın Fırınların Saati* adlı filmleri, 1966'daki askeri darbeyi takip eden iki yıl içinde Peronist muhalefetin desteği ile çekilmiştir. Dolayısıyla Solanas'ın *Güney*'de Peronizme alan açmayı hedeflemediğini belirtmek önemli bir ayrımı ortaya koymaktadır.

yeni bir alan oluşturmaktansa, olası politik birleşme pratiği olarak ulusalın küreselleşme tarafından silinmesinin bir uzantısı olarak yorumlanabileceğini de belirtir (1993, s. 70). Bu bağlamda *Güney* eski dünya söyleminin değişimini yansıtmaya açısından bir eşiktir.

Güney'den 20 yıl önce Fernando Solanas ile Octavio Getino'nun birlikte gerçekleştirdikleri *Kızgın Fırınların Saati* "ekonomik yeni sömürgeciliği suçlayan ve sınıf mücadelesini öneren bir sinema manifestosu olarak" (Teksoy, 2005, s. 518) dikkatleri üzerine çekmiş ve politik, militan sinemanın en önemli örneği olarak sinema tarihine geçmiştir. İkili, filmlerinden yola çıkarak birlikte kaleme aldıkları "Üçüncü Sinemaya Doğru" (*Towards a Third Cinema*) başlıklı manifestoyla "ateşleyici gücü Üçüncü Dünya ülkelerinde bulunacak" bir kurtuluş sinemasını önermişlerdir (Chanan, 2003, s. 846). Solanas ve Getino'ya göre seyirciyi pasif ve tüketici konumundan çıkarıp aktif bir katılımcı haline getirmek üçüncü sinemanın temel amaçlarından biridir (Çetin Erus, 2007, s. 27).

Üçüncü sinema(cılar), düşünsel olarak seyirciyi edilgin kılan ve eğlendirmeyi amaçlayan Hollywood sineması ile bireye odaklanan Avrupa sinemasına karşılık, toplumsal mücadele ve dönüşümde olumlu işleve sahip olduğu iddia edilen "politik"⁴ bir sinemayı savunmuşlardır. Paul Willemen'in belirttiği gibi, Üçüncü Sinema bir halk sineması ya da basitçe halk için sinema değildir Kaçınılmaz olarak tartışılması gereken sınıfsal ilişkiler vardır. Bu aynı zamanda politik ve sanatsal nedenlerle sosyalist aydınlar olarak kendi sorumluluklarını üstlenen ve kendi çalışmaları aracılığıyla toplumsal anlaşılabilirlik üretimini başarmaya çalışan entelektüellerin yaptığı bir sinemadır (Willemen'den aktaran Wayne, 2011, s. 146).

Güney bu açıdan bir eşik film olarak anılabilecek özelliklere sahip olmasının yanı sıra, entelektüel bir sinema örneğidir. Film çok katmanlı okumalara açık bir yapıya sahiptir. Geçmişle hesaplaşma ve yüzleşme siyasal düzlemde ve kişisel düzlemde gerçekleşir. Aşk öyküsünün arka planında, 1930'lardan beri süregelen mücadele ve demokratikleşme çabasının öyküsü anlatılır. Arjantin yakın siyasi tarihini, kişisel bir bakışla ve aşkla iç içe ele alan filmde hatırlama, bellek en temel kavramlardan biridir. Bellek gerek filmin olay örgüsü içinde, gerekse sinematografik düzenlemelerde temel bir anlatım unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır.

Güney'in açılış sahnesi (ön jeneriği) filmin bütünü hakkında ipuçlarını da verir. Gecenin puslu maviliği içinde, kâğıtların uçtuğu gerçeküstü bir mekânda, bir müzik grubu buluşmuştur. Orta yaşın hayli üzerindeki bu mini orkestranın çaldığı tangoyla birlikte bankların üzerinde öpüşen ve tren garı kapısına doğru yürüyen bir çifti görürüz. Bu açılış sahnesi filmin aşk, yolculuk ve umutlar üzerine olduğunu özetler ve film başlar.

Yıl, Arjantin'de askeri diktatörlüğün son bulduğu 1983'tür. Beş yıl boyunca ideolojik görüşleri nedeniyle hapiste yatan Floreal, tahliye olmuştur. Özgürlüğüne kavuşan Floreal, gecenin geç saatlerinde evine, eşi Rosi'ye dönmektedir. Fakat dönüş kolay olmaz, uzun bir hesaplaşmayı da beraberinde getirir. Floreal serbest kaldığı o uzun gecede geçmişi düşünür, belleğini tazeler. Kendi geçmişini ve yakınlarınınkini adeta gecenin sisleri ve pusları içinde bulmaya çalışır. Geçmiş, geri dönüşlerle (*flashback*) hatırlandıkça puslar da dağılacaktır. Sis perdesi adeta zihnindeki perde gibi

⁴ Yazarlara göre Hollywood sineması özünde politiktir ve sistemin ideolojisinin sözcüsüdür. Ancak Sovyetler Birliği'nde çekilmiş bir film de Birinci sinemanın örnekleri arasında sayılabilir (Çetin Erus, 2007, s. 27).

yavaş yavaş aralanır. Floreal hatırladıkça ve geçmiş zihninde belirginleştikçe, sadece kişisel bir tarihe değil, ülkenin yakın tarihine de tanıklık ettiğimizi fark ederiz. Geçmiş ile şimdiki zaman iç içe geçmiştir. Bellek, sadece geçmişi değil bugünü anlamayı da sağlamaktadır. Floreal ancak geçmişiyle hesaplaşmasını tamamladığında eşi Rosi'yle ve toplumla bir "şimdi" oluşturabilecektir.

Film dört episottan oluşur: *Düşler Masası*, *Araştırma*, *Aşk Sadece Aşk* ve *Ölme Yurucudur*. Brechtçi bir tavırla ilerleyen filmde ayrılıklar ve kavuşmalar, umutlar ve hayal kırıklıkları, idealler ve tavizler bir arada, yan yanadır. *Düşler Masası*'nda, özgürlük ideali etrafında toplanmış yaşlı bir kuşakla karşılaşırız: Ulusalci bir entelektüel, bir sendikacı, ilerici bir asker ve bir tango şarkıcısı. Bu dört yaşlı adamın temsil ettiği değerler ve ideal, Arjantin halkı için alternatif bir sestir, bir varoluş alanıdır (King, 2000, s. 95). Bu ideal ve demokratikleşme çabası Solanas'ın ortaya attığı ve Arjantin tarihinde olmayan Güney Projesi üzerinden alegorik bir biçimde ele alınmıştır. Kuzey'deki yönetim biçimine onun temsilcisi Arjantin ordusuna ve Amerikan emperyalizmiyle müttefik olan Arjantin yüksek sınıfına karşı bir işçi projesi olarak Güney Projesi sunulmaktadır. Güney'in özgürlüğünden ve Güney'de hayatın farklı olacağından hep umutla bahsedilmektedir. Floreal'in hapse girmeden önce Emillio'nun evinde saklandığı dönemde ilişkiye girdiği kaçak kadın öğrenci Esperanza da arzusun ve hayatın olduğu yere gitmek için beklemektedir. Ütopik bir umut mekânıdır Güney. Geleceğe duyulan özlemdir. Güney Projesi, *Araştırma* başlıklı epizotta bir kez daha işlenir.

Araştırma, kentin ortasında, sokakta terk edilmiş bir tank görüntüsüyle açılır. Bu epizotta Floreal'in Patagonya'da bir hapisaneye gönderilişi ve Rosi'nin onu kayıplar arasında arayışı öykülenir. Filmdeki temel zaman eksenine, yani Floreal'in hapisten çıktığı "o gece"ye döndüğümüzde, Rosi'nin Floreal'in temiz ütülü çamaşırlarını kokladığını ve onu beklediğini görürüz. Tarih, Rosi'nin dilinden anlatılır. "24 Mart 1976 olayları yalnızca hükümetin düşmesinin işareti değil, aynı zamanda tarih döngüsünün kesin sonu ve Ulusal Yeniden Örgütlenmeyi canlandıran yeni bir dönemin başlangıcı anlamına geliyordu". Yaşayıp yaşamadığından şüphe duyduğu kocasını arayan Rosi'ye, hapisane önünde destek olan kişi ise Floreal'in arkadaşı Fransız Roberto'dur.

Aşk Sadece Aşk epizotunda, El Negro kendi başından geçen bir aldatma hikâyesini anlatarak Floreal'i kıskırtır. Rosi'nin Roberto ile yakınlaşmaya başlaması ve Floreal'in sezgileriyle bu ilişkiyi anlaması, aralarındaki kırgınlık ve kavgalar, hapiste yatan kişinin psikolojisi, gerçekleri görmeden yaptığı kurgular, dışarıda bekleyenin yalnızlığı ve çaresizliği, yıpranmış bir ilişkiye karşılık yeni bir aşkın getirdiği heyecan, suçluluk duyguları, bu epizotun ana meseleleridir.

Ölme Yurucudur'da ise gerek Arjantin siyasi tarihiyle gerekse Floreal'in karısı ve çevresiyle olan hesaplaşması tamamlanır. Geleceğe ilişkin umutlar ve devam eden umutsuzluklar dile getirilir. El Negro, "belleklerinin büküldüğünü" ama halkın yenilgiye uğramadığını söyler. Arjantin halkını (ve özgürlük mücadelesi veren herkesi) *Düşler Masası*'nda tekrar birleşmeye davet eder. Ellerinde pankartlarla gecenin karanlığı içinde aniden belirip "diktatörlüğe hayır, özgürlüğe evet" sloganlarını atarak yürüyen gençler, umudu temsil eder. El Negro da "Unutmak istiyorum. Her şeyi bilerek yaşayamazsın. Her şeyi biliyorum. Bu film gibi sonuna geldim. Ben ölüyorum" diyerek kapanışı yapar. Son tangonun sözleri ise şöyledir: "Güney'e dönerim her zaman, birinin aşka dönmesi gibi / Güney'im ben, bandeneon melodileri gibi".

Filmdeki Güney Projesi'ni yok eden askeri cunta ile Arjantin'in siyasal hayat gerçeği çok da farklı değildir. Arjantin'de 1930'lardan itibaren hiçbir sivil idare altı seneden fazla iktidarda kalamamıştır. 1976-83 yılları arasındaki askeri cunta döneminde 9000 kişi ortadan kaybolmuştur (Newman, 1993, s. 70). "Arjantin için *Towards a Third Cinema* 'ya ilham kaynağı olan politik ve toplumsal değişim umutları [...] askeri bir darbe ile yıkıldığı 1970'lerin ortasında sona ermiştir. 1975 ile 1981 arasında on bin ile otuz bin arasında insan kaybolmuştur. Arjantin'de bu yıllar, devletin solculara işkence yaptığı ve öldürdüğü 'Kırlı Savaş' olarak bilinir" (Wayne, 2011, s. 135) Solanas gibi pek çok Latin Amerikalı entelektüel, askeri cunta yönetimi ve ulusal ekonomik kriz nedeniyle ülkelerinden uzakta (sürgünde) yaşamak zorunda kalmışlardır. Solanas, zengin filmografisi içinde Yılmaz Güney'e adadığı *Tangolar*'ı (*El exilio de Gardel*, 1985) Fransa'ya sığındığı sürgün yıllarında çekmiştir.⁵ Güney'i ise ülkesi Arjantin'e yıllar sonra dönüşünde gerçekleştirmiştir. Bu açıdan Güney, otobiyografik öğeler içermektedir. Yönetmen Solanas gibi ana karakter Floreal'inki de eve dönüş öyküsüdür.

Düşler Masası epizotunda, filmin yapısal taşıyıcılarından biri olan El Negro ile tanışırız. Floreal'in arkadaşı El Negro aslında bir ölüdür. Askerler tarafından pisipisine öldürülmüştür. Bunun üzerine Floreal çalıştığı mezbahada grev başlatmış, askerler Floreal'in de peşine düşmüşlerdir. Bir bakıma Floreal'in hapse girmesine vesile olan kişi ölü de olsa mahallesinde onu karşılamıştır. El Negro, Floreal'in adeta alter egosudur, iç konuşmasıdır, Floreal'in belleği ve sezgileridir. Filmin başından sonuna kadar, Floreal'in geçmişiyse hesaplaşmasında ona yol gösterir, farklı perspektifleri hatırlatır. Ölü olduğu için özgürdür, Floreal'e en ağır eleştiriyi de yapabilir, seyirciyi de seslenebilir. Floreal'in eşi Rosi'nin Roberto ile olan ilişkisini ağzından kaçırır. Filmin sonunda Floreal'i Rosi'ye dönmesi için teşvik eder. El Negro için ölmek yorucudur. Bildiklerini anlatacak zamanı olmadan ölen birisi için, ölmek daha da yorucudur. O bir bellektir ve bellektekilerin yaşayanlara aktarılması yorucudur. El Negro bunun bir film olduğunu başından vurgular, nasıl biteceğini de biliyordur. Film boyunca anlatıcı El Negro'dur.⁶ Film bellek ve ölümler arasında doğrudan bir bağ kurar. Bir yaşam alanı oluşturmaya çalışan ve Düşler Masası etrafında toplananların ölmesi belleğin de yitmesi anlamına gelmektedir. O gece Floreal'in evine yolculuğunda tıpkı bellek gibi ya da belleği temsil eden El Negro gibi, Gordo gibi ölümler, canlıdır. Rosi'nin babası Amado ölümlere kırgındır. En çok da onun arkasında otuz yıl boyunca bandeneon çalan Gordo'nun onu bırakıp gitmesine kırgındır. Ölümler hep hayatın içindedir; yaşayanların arasında ve düşlerin içinde.

Floreal'in geçici bir süre ortadan kaybolarak saklanması yardımcı olanlardan biri yine Düşler Masası'nda oturanlardan eski Albay Arnea Rassatti ve Emillio'dur. İkisi de birbirlerini 1940'lardan beri tanıyorlardır. Rassatti 1966'da ordudan ayrılmıştır. Pronasur, Ulusal Güney Projesi'nde birlikte çalışmışlardır. Emillio'nun Floreal'i sakladığı evi, kitaplar, evraklar, kanıt ve belgelerle doludur. Bu

⁵ King'in de belirttiği gibi Solanas, *Tangolar* için finansal kaynak bulmasının yıllar sürdüğünden söz eder. 60'ların 70'lerin militanı Fransızların gözünde garip bir türe dönüşmüş, militan Peron yanlısı olarak dikkatleri üzerine çekmiştir. Solanas şöyle der: "Herkes Peron'a karşıydı. Bu nedenle Avrupa'daki yıllarım çifte sürgündür. Hem sürgün hem de Peronist olarak" (aktaran King, 2000, s. 91).

⁶ El Negro: "Adı Floreal'di. beş sene hapis yattı. Biraz benim yüzümden [...] Size anlatmaya başlayacağım bu hikâye onun dönüşü ve özlemine en çok duyduğu ve en çok korktuğu o geceyle ilgili."

belgeler bir bakıma yağmalamanın tarihidir. Emillio'nun 1930'lardan beri topladığı elli yıllık bir arşivdir. Emillio'ya göre Kuzey'in Güneylilerden aldığı her şey geri kazanılabilirse, Güney Amerika tekrar kurulabilir. Bu görüşler doğrultusunda Scalabrini Ortiz, Dellepiane ve bir defasında Borges ile birlikte gelen Jauretche Düşler Masası etrafında toplanmışlardır. Epizotun sonunda "Güneyli özgür insanların ideali" için Emillio şarkı söyler.

Acının, hüznün ve sevincin bir arada olduğu yaşam coşkusunu hissettiren en temel öğelerden biri ise epizotlar arasında geçişi sağlayan ve filmin temel öyküsünü ilerleten müziktir. Astor Piazzolla'nın Latin Amerika'nın hüznünü ve coşkusunu içtenlikle aktaran ezgileri adeta bir film türü (*genre*) oluşturulmasına kanal açmıştır. Piazzolla, *Tangolar*'da ve *Güney*'de gördüğümüz sinema dilini ve sinema estetiğini tamamlayan ve bu estetiğin ortaya çıkışını adeta kıskırtan müzikler bestelemiştir. Soğuk mavi rengin hâkim olduğu gece sahnelerinde, aydınlatılmış insan figürlerinin aksine, sisler ve silüetler, karanlık ve gölgeler üzerinden filmi izleriz. Bandeneondan yayılan ezgiler, tango yapan bir çiftin silüeti ve cinsellik üçlemesi böylelikle birleşerek zihnimize bir kez daha kazınır. Latin Amerika'yı ve Arjantin'i artık Piazzolla'nın hüznü, buruk ama coşkulu müziği, cinsellik ve özgürlük hareketleri dışında tahayyül edemeyiz.

Newman, *Tangolar*'ın ve ardından *Güney*'in bir bakıma yeni bir sinema türünü müjdelediğini belirtir ve *Güney*'i sinemasal anlatım açısından Avrupa sinemasına ve Amerikan danslı müziklerine saygı duruşunda bulunan, kamera hareketleri ve çerçevelmeleri ile *auteur* imzası taşıyan bir sinema örneği olarak ele alır (1993, s. 71). Solanas filmin ilk sahnelerinden itibaren kahramanlarının geçmişle hesaplaşma veya yüzleşmelerini dar kapılar, demir parmaklıklar arasından kurgular. Karakterler geçmişi bu kapıların ardından bakarak hatırladıkları gibi, hapisane parmaklıkları arasından, kendileriyle yüzleştikleri aynalardan da hatırlarlar. Yüzleşme ve hesaplaşma, gerek politik düzlemdeki tutarlılık ve doğruluk bağlamında, gerekse kadın erkek ilişkisinde sadakat ve sevgi bağlamında film boyunca ilerleyen temel birer motif olarak varlığını korur. Rosi ile Floreal'in hapisanedeki görüşmeleri her defasında parmaklıkların ardından farklı bir biçimde çerçevelenir. Çift birbirlerinin yüzünü doğrudan değil, hep fiziksel olarak önlerinde duran parmaklıkların sınırladığı çerçeve içinden görür. İlişkileri de bu anlamda çerçevelenmiştir. Rosi "dışarıya" ilişkin bazı gerçekleri Floreal'e söyleyemiyordu; beş parasız olduğunu da, çok yalnız kaldığını da, Floreal'in dostlarından Fransız Roberto ile yakınlaştığını da. Rosi'nin Roberto ile ilk buluşması da, kocasını düşündüğü o gece kendine aynalardan bakışı da farklı çerçevelerden izlenir.

Solanas, çerçeve içinde çerçeveleme (*picture in picture*) tekniğini kullanmaya *Güney*'de de devam ettiğini ve asıl amacının belleğe göz atmak olduğunu belirtir. Yönetmen "Pencereler, kapılar adeta geçmişin temsili için seçilmiş bir dildir" der (aktaran Newman, 1993, s. 79). Sisler içinde bilinmezliğe açılan dev tren garı girişi, şehir meydanındaki köprü, Rosi'nin kocası Floreal'in eve dönüşünü beklediği evin avlusuna açılan dar kapı, adeta belleğe ve geçmişe açılan kapıları temsil eder.

Sinematografik unsurlardan bir diğeri de renktir. Sisler arasından süzülerek bize ulaşan soğuk mavi, gecenin rengidir. Ancak bunun dışında geceye karanlık hâkimdir. Floreal'le Rosi arasındaki tutkulu aşkı ve cinselliği çağrıştıran renk ise karanlığın aksine beyazdır. Rosi Floreal'i evde, üzerinde beyaz tişörtü ve beyaz soket çoraplarıyla masum ve davetkâr bir biçimde beklemektedir. Rosi, Floreal'le birlikteliğinden kendinde iz bırakan anları hatırlar. Evlerinin girişinde asılı duran uzun

beyaz çarşaflar arasında Floreal belirir. Masumiyeti, evcimen olmayı, ev içindeki hayatı, temizliği ve benzeri kavramları çağrıştıran ip-te kuruyan beyaz çarşaf, metafor olarak cinsel çekiciliği yaratan bir unsura dönüşür. Aynı zamanda ilişkilerinde yeni bir başlangıcı da ifade eder. Floreal'in bir görünüp bir gözden kaybolmasına neden olan beyaz çarşaflar, tutkulu bir aşk sahnesinin oyunlu hazırlığını yapar; tıpkı tango gibi. Avluda rüzgârdan savrulan beyaz çarşaflar aynı zamanda geçmişe ve geçmişin insanı sarıp sarmalayan sıcaklığına da açılan kapıdır.

Solanas, çerçeveleme, aydınlatma gibi unsurlarla olduğu kadar mekân ve zaman kullanımıyla da bellek meselesini temel bir sorunsal olarak ortaya koyar. Filmin geçtiği ana mekân hem Floreal'in mahallesidir, hem de hiçbir yerdir. Soyut mekân tasarımı ve tıpkı bir tiyatro sahnesi gibi kullanımı, filmdeki mekânı Arjantin'de bir kent sokağı olmanın ötesine taşımaktadır. Bizleri Floreal'in dünyasına ve zihnine yaklaştırmaktadır. Mekânın soyut olması, *Güney*'i, Arjantin sınırlarını aşarak darbelerin yaşandığı her ülkeye bağlar. Bu açıdan askeri darbe sonrası insanların yaşadığı travmalar ve buna bağlı pek çok ortak öğe ile film, her ne kadar ulusal (yerel) karakter taşısa da, ulus ötesidir. Tango ne kadar Arjantin'e dair ulusal bir karakterse, hapisten çıkan kişinin sürgünden dönüş heyecanı ve buna karşılık evde onu ne beklediği konusundaki endişesi (Naficy, 2001, s. 232) son derece insana dair ve evrenselidir. Belki filmin Türkiye'de gösterime girdiği yıl gördüğü ilgi, hem filminin evrensel karakterine, hem de 1960'tan itibaren onar yıl arayla üç askeri müdahale yaşayan bir ülke olmamıza bağlanabilir.

Assman, mekânın "hatırlama kültürü"nde, toplumsal ve kültürel bellek pekiştirme tekniklerinde ön planda olduğunu belirtir ve bu olgu için "bellek mekânları" kavramını kullanır. "Bellek sanatı, hayali mekânlarla, hatırlama kültürü ise doğal mekânlarla koyduğu işaretlerle çalışır" (Assman, 2001, s. 63) Floreal'in mahallesi, boş tekinsiz sokaklar, Güney Cafe bir yönüyle "bellek mekânları" kavramına karşılık gelir. Mekânların çoğu adeta bir tiyatro sahnesi gibidir. Film, ağırlıklı olarak doğrudan doğal mekânı görmediğimiz ama mekân referanslarını içeren bir yapıya sahiptir. Floreal'in geçmişine ait tüm mekânlar –evi, çalıştığı mezbaha, hapishaneler- gerçekten, belleğini harekete geçiren evine giden yolun, mahallenin, sokakların, bir tiyatro sahnesi gibi olması ve gerçek mekânın görünür olmaması Floreal'in hafızasının bir yansıması olarak açıklanabilir. Floreal'in, hapiste kaldığı süre içinde belleğinde evine ilişkin, evine giden yola ilişkin bir anısı yoktur. Anısı olmadığı halde, görmedikleri ama duydukları üzerinden o mekânda geçenlere ilişkin bir kurgu yapmaktadır Bu kurgunun en güçlü figürlerinden biri, başında kaskıyla gece sokaklarda hız yapan bir motosikletlidir. Yüzü bile görünmeyen bir motosikletli, Rosi'yle ilişkisi olan kaçak Fransız Roberto'yu temsil etmektedir. Sokaklarda dolaşan bir motosikletli hayalet, adeta eşini paylaştığı, belki de onu bir gün alıp götürecek bir başka erkektir. Floreal'in evine giden yol nasıl gerçek mekân değilse, Roberto'nun yüzünün olmaması da bunun bir kurgu olabileceğini, Floreal'in korkularının ifadesi olabileceğini düşündürür. Floreal'in mahallesi, Assman'ın söz ettiği "bellek mekânıdır" ve hapishaneden çıkan yıpranmış, muhtemelen işkence görmüş bir belleğin o mekâna ilişkin yakın tarihli anısı olmadığı için silinip silueti kalmış bir mekândır.

Floreal için "o gece" eve dönüş yolundaki mekânların tümü, sislerle ve uçan kâğıtlarla belirginleşir. Mekân-bellek ilişkisi Pronasur binası sahnesinde çok daha belirgin biçimde kurulur. Floreal'i arayışı sırasında Rosi dostlarının yanı sıra, kayıp anneleriyle de yardımlaşmaktadır. Floreal'in nerede olabileceğini araştıran bir

önceki kuşağın temsilcileri Emillio ve Amea ise Pronasur binasında kütüphanenin⁷ yok oluşuna tanık olurlar. “Yıkıcı, Marksist, Peronist, ahlâksız” gibi sıfatlarla nitelenerek dosyalanan kâğıtlar dünya edebiyat ve düşün tarihinin temel eserleridir. Antonio Gramsci ve Sartre, Peronist olarak; Foucault’nun *Cinselliğin Tarihi* ahlâksız olarak nitelenir. Saint -Exupéry’nin *Küçük Prens*’i sosyalisttir; *Güney* ve *Latin Amerika Entegrasyonu* adlı eser ise listededir. Kitapları imha eden ve sınıflandıran bir koro bu nitelermeleri bir ağızdan söyler. Film boyunca sokaklarda uçuşan kâğıtların, aslında o binadan çıkıp yayılan ve yağmalanan bir tarihi işaret ettiği bu sahnede net bir biçimde ortaya çıkar.

General Moritan, Emillio ile konuşmasında şunları söyler: “Kâğıtlar ve fikirler ikisi de apaçık yıkıcı ülke için. Kamu görüşünü, halkın yetisini kötüye kullanarak sosyalist ve demagojik fikirlerle karıştırdın. Bir şey merakımı uyandırdı. Güney Projesi’ni hayata geçirmeyi nasıl tasarladın?” Bir subay soruyu açıklamaya yardımcı olur: “Hangi imkânlarla?”

Emillio: İnsanlarla.

General: İnsanlarla mı? Pekiyi bunun sırrı ne? Kilit nerede?

Emillio: Arzu.

General: Ne?

Emillio: Genel arzu.

General: Ne söylüyor bu?

Emillio: Asla vazgeçme. Arzunda inadı sürdür.

General: Neden bahsediyorsun sen?

Emillio: Asırlık özlem... Rüyaların rüyası...

Amea söze girer ve konuşmayı noktlayan cümleyi söyler: “Bakın General, eğer Güney’in ne olduğunu bilmiyorsanız o zaman siz Kuzeylisiniz”.

Binaya yayılan düşüncelerden insanları korumak, insanları bu düşüncelerden arındırmak için bir makine ile dezenfekte etme işlemine girilmiştir. Emillio ve Amea dezenfekte edilmekten kahkahalarla kaçarlara. Bir bakıma belleksizleştirme ve politik bilinçten arındırma işleminden kaçmaktadırlar. Absürd öğeler içeren bu sahne, film boyunca uçuşan kâğıtların ve ortalığı bir anda kaplayıveren sis perdesinin de anahtarıdır.

Assman’a göre “Bellek sanatı için mekân neyse, hatırlama kültürü için de zaman odur” (2001, s. 35). Güney, geçmiş ve bugün arasında gelgitlerle ilerleyen bir filmidir. Zamandaki bu sıçramalar, hatırlama eylemi üzerinden olur. Ancak kimi kez farklı zaman dilimleri birleşerek ayrı zaman diliminde gerçekleşiyormuş izlenimi doğurur. Bu noktada gerçek ve kurmaca iç içe geçmeye başlar. Bazı anlar ve olaylar Floreal’in zihinsel kurgusu mu, gerçek mi karışmaya başlar. Zaman boyutundaki parçalı yapı, Foster tarafından gerçekçi ve gerçeküstücü öğelerin karşılaşma zeminini hazırlayan unsur olarak değerlendirilir (1992, s. 98) .

Gerçek mekânlar ile adeta bir tiyatro sahnesini andıran gerçeklikten soyutlanmış mekân kurgusu, belleğin parçalı hatırlamasını çağrıştıran epizodik anlatım, üst anlatıcının seyirciye seslenmesi ve seyredilenin bir film olduğunun hatırlatılması gibi öğelerle *Güney*, çağdaş anlatı sineması özellikleri içerir. Anlatımdaki yapısal

Alain Resnais kütüphaneyi “yeryüzünün belleği” olarak tanımlar. Bkz. *Dünyanın Tüm Belleği* (*Toute la Mémoire du Monde*, Resnais, 1956) belgeseli.

işlevleri açısından *Güney*'in tangolar söyleyen Amado'su ile *Kafkas Tebeşir Dairesi*'ndeki şarkıcıyı ilişkilendirmek mümkündür. Brecht'in *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nde müzikçilerle birlikte sahnede yer alan şarkıcı, "öykünün çerçevelenmesini de düzenlemektedir [...] Yer ve zaman geçişlerini, değişimlerini yorumlarıyla bağlar, onları belli eder" (Kesting, 1985, s. 65). *Güney*'de de benzer biçimde Amado tangolar söyleyerek filmin temel anlatısını çerçeveler, epizotlar arasında geçiş yapılmasını sağlar. Filmde koronun yerini ise mini orkestra almıştır. Ancak kütüphaneye sahnesi, koroyu doğrudan duyduğumuz tek sahnedir. Bu sahnede de koronun hep bir ağızdan "sosyalist", "Marksist", "ahlaksız" gibi sıfatlarla fişleme yapması bir ironi ögesi olarak kullanılmıştır.

Kirmayer'e göre "Belleğin içinde yaşamak, böylece zamanın akışının durması ve kişinin sonsuz bir çemberde takılıp kalması hem belli bir problem tipini resmeden, hem de bazı iyileşme yollarına işaret eden bir düşüncedir" (2003, s. 76). Floreal, belleği ona acı verse de, onu yoğunlaştırarak kendi anlatısını oluşturabilmiştir. Bir geceliğine duran zaman akışı ona hesaplaşma için olanak tanımış, içine girdiği o sonsuz çemberi kırıp çıkabileceği bir alan açılmıştır. "Bellek acının evidir" (Polat, 2007, s. 78). Bu nedenle hatırlamak bir gereklilik olduğu kadar, unutmak da yaşamı sürdürebilmek için bir ihtiyaçtır.

Gecenin karanlığında sokakta bir anda beliriveren protestocular, umudu temsil eden genç futbolcular, El Negro'nun "unutmak istiyorum, her şeyi bilerek yaşayamazsın" sözleri, filmin, tüm acılarıyla geçmişi geride bırakıp, geleceğe umut ve coşkuyla bakma çabasına işaret etmektedir. *Güney*, Solanas'ın ülkesine dönmesinin sevincini taşıyan, Arjantin'in demokratikleşme çabalarını ve bir tarih anlatısını bellek ve hatıralamalardan yola çıkarak kuran bir ütopya filmidir.

Kaynakça

Assman, J. (2001). *Kültürel Bellek/ Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik* (A. Tekin, çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Büker, S. (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar*. Ankara: Dost.

Chanan, M. (2003). Latin Amerika'da Yeni Sinemalar (A. Fethi, çev.). G. Nowell-Smith (der.), *Dünya Sinema Tarihi* (s.845-850). İstanbul: Kbalcı.

Çetin Erus, Z. (2007). Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları. E. Biryıldız & Z. Çetin Erus (der.), *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* (s.19-50). İstanbul: Es.

Foster, D.W. (1992). *Contemporary Argentine Cinema*. Columbia: University of Missouri Press.

Kesting, M. (1985). *Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro* (Y.Onay, çev.). İstanbul: Adam.

King, J. (2000). *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*. Wilshire: Cromwell.

Kirmayer, L.J. (2003). Kültürel Psikiyatrinin Geleceği (S.Yücesoy, çev.). K. Sayar (der.), *Kültür ve Ruh Sağlığı* (s.141-162). İstanbul: Metis.

Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Londra: Princeton UP.

Newman, K. (2003). National Cinema after Globalization: Fernando E. Solanas' Sur and the Exiled Nation. *Quarterly Review of Film & Video*, 14(3), 69-83.

Polat, N. (2007). Bellek ve Yabancı İçin Sorumluluk: Etik 'iyi yaşam' Fikri İçin Kısa Bir Giriş. *Cogito*, 50, 77-86.

Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak.

Wayne, M. (2011). *Politik Film/ Üçüncü Sinemanın Diyalektiği* (E.Yılmaz, çev.). İstanbul: Yordam.

DÜŞ BİTER HAYALET GİDER

Kurtuluş Özyazıcı*

Yaşamın, insanın kaçınılmaz bir şekilde uyması gereken ahlaki yörü olduğunu bana gerçeküstücülük öğretti. Daha önce insanın mutlak özgürlüğüne inanırdım. Hayatımda ilk kez insanın özgür olmadığını öğrendim.

Buñuel¹

Şanslıyız! *Özgürlük Hayaleti*'ni (*Le fantôme de la liberté*, 1974) otuzuna yeni basmış “cılğın gerçeküstücü” Buñuel değil de, artık durulmuş yetmişlik Buñuel çekmiş. Aksi takdirde film ya hiç çekilemezdi ya da gösterime girmeden çoktan yok edilirdi. “Eskimiş tüm değerleri reddeden, uçuruma çağırıyor baş tacı yapan” (Buñuel, 1986, s. 134), bunun için beyazperdede göz kesmekten kaçınmayan Buñuel yetmişini aştığında “eskiden tüfekle ava çıkardım artık kuş bile vuramam” itirafında bulunacaktı (Lenti, 1986, s. 221). İlk çektiği *Endülüs Köpeği* (*Un chien andalou*, 1929) filminden itibaren yerleşik değerlere saldırmaktan geri durmayan Buñuel, yetmiş dört yaşında özgürlük kavramıyla girdiği düelloda biraz daha insaflıydı. Belki de film bu sebepten günümüze ulaşabildi.

Buñuel sineması üstüne belki de en çok kafa yoran isimlerden Linda Williams, *Dada and Surrealist Film* adlı kitaba yazdığı makalede sinemacıların dört ayrı Buñuel'den söz ettiklerini vurgular: Gerçeküstücü, gerçekçi, *auteur* ve göstergebilimci-Lacancı Buñuel. Linda Williams, ekler: “Feminist ve post modern (dekonstrüktivist) Buñuel'den söz etmiyorum bile” (Williams, 1996, s. 199).

İster 30'lu yılların yıkıcı gerçeküstücüsü olsun, ister burjuvaziye ve dine savaş açan inançlı bir gerçekçi/Marksist, *Özgürlük Hayaleti*'nin Buñuel'in tüm filmlerinin biraz daha fazlası olduğunu söylemek zor olmasa gerek. İlk filminden itibaren burjuva dünyasının tüm değerlerini sorgulayan yönetmen, en klasik uyarlamalarında bile burjuva yaşamı ile kendince hesaplaşmaya girmişti. *Özgürlük Hayaleti*'nde sıra bu değerlerin yarattığı özgürlük kavramına gelmişti. Buñuel burjuva dünyasındaki özgürlükle düelloya girecekti.

Özgürlük Hayaleti, ilk olarak biçimiyle ‘özgür’ bir filmidir. Buñuel bu filmde anlatı sineması formlarının dışına çıkar. Filmin odaklandığı karakter ya da olay yoktur. Her bölümde birileri ve bir şeyler anlatılır; o bir şeyler herhangi bir sonuca ulaşmadan başka birilerine ve başka bir şeylere geçeriz. Susan Suleiman'a göre *Özgürlük Hayaleti* “her bölümünde anlatı sinemasının özelliklerini barındıran ancak bir önceki öykünün başka bir karakter aracılığıyla kesildiği, sonuçta herhangi bir öyküye bağlanmayan bir film” (aktaran Williams, 1992, s. 155).

* TRT Ankara Radyosu/prodüksiyon

¹ Buñuel'in 1954'teki bu sözü Kyrrou'nun kaynağından alınmıştır (1968, s. 18).

Film adını *Komünist Manifesto*'da geçen "Avrupa'da bir hayalet dolaşiyor" sözünden alır. Yaşamı boyunca Marx'ın savaş açtığı sınıfa, burjuvaziye pek de hoşgörülü yaklaşmayan Buñuel'den başka bir davranış da beklenemezdi zaten. Çünkü o da "burjuva düzenine karşı gelen burjuvalardandı" (Buñuel, 1986, s. 134). Çektiği hemen her filmde burjuva dünyasını hedef alan Buñuel, *Özgürlük Hayaleti*'nde Marx'ın bahsettiği hayaleti, yani "komünizmi" değil de "özgürlük" kavramını odağına yerleştirir. Burjuva dünyasında özgürlüğün ne kadar mümkün olduğunu, politik, cinsel vb. anlamda özgürlüğümüzün sınırlarını, özgür bir sinema diliyle anlatır.

Film, Goya'nın *Mayıs'ın Üçü* (*El tres de mayo*) tablosuyla başlar. Napolyon ordularının İspanya işgalini anlatan bu tablo bizi 1808 yılının Toledo'suna götürür. Napolyon'un "özgürlükçü" askerleri İspanyolları kurşuna dizmek üzeredir. Tutsaklar bağırır: "Yaşasın zincirler, kahrolsun özgürlük". Film daha ilk sahnesiyle özgürlük kavramını tartışmaya başlar. Özgürlük, zincirlerinden kurtulmaktır. Oysa İspanyollar Fransız işgali altında olmaktansa, kendi krallarının zincirleri altında yaşamayı tercih etmektedirler. Buñuel, özgürlüğün tanımının içinde bulunulan duruma göre nasıl değiştiğini vurgular. Joan Mellen'e göre Buñuel, bu filmdeki ilk "dalgasını" geçmiştir: "Özgürlük getireceğini vadeden devrimci hareketler bir süre sonra baskıcı olabilir" (Mellen, 1978, s. 320). Fransız Devrimi, yepyeni bir sınıfı, burjuvaziyi ve özgürlük kavramını insanlarla tanıştırtırken aynı zamanda yepyeni bir baskıcı sınıfı (burjuvazi) ve anlayışı (liberalizm) da yaratmıştır. İşte bu yüzden Buñuel'e göre özgürlük bulduğumuzu sandığımız anda elimizden uçup gidebilecek bir kavramdır (Lenti, 1986, s. 217).

Filmin hemen başındaki bu tarihi sahne günümüzde bir parka bağlanır. Aslında yaşananların bir kitaptan okunduğunu öğreniriz. Foucauld ailesinin bakıcısı, evin küçük kızını parka götürmüştür ve kızlar oyun oynarken o da arkadaşıyla sohbet etmektedir. Görünüşü pek de tekin olmayan orta yaşlı bir adam, kızların yanına gider ve elindeki fotoğrafları gösterir. Eğer anne-babalarına söylemezlerse bu "güzel" fotoğrafları onlara verebileceğini söyler. Böylece bakıcı fark etmeden Foucauld ailesinin küçük kızı fotoğrafları alır. Eve gelir gelmez "parktaki amcanın" kendisine hediye ettiği fotoğrafları annesine verir. Fotoğrafları gören kadın dehşete düşer. Kocasına haber verir. Birlikte fotoğraflara bakarlar ve bu fotoğraflardan derin haz alırlar. Öyle ki adam bazılarını eşine göstermek istemez, "hayır bu kadarını da göremezsin" diyerek. Bakıcı çağrılır ve işten kovulur. Ardından baba kızını çağırır, fotoğrafları kızına geri verir. Masaya bırakılan fotoğrafların değişik manzara resimlerinden oluşan kartpostallar olduğunu görürüz. Belli ki bu doğa ve bina fotoğrafları aile için hem "pornografik" hem de değildir. Buñuel, "ayıp, küçük kızların görmemesi gereken" fotoğrafların, aynı zamanda "gayet bakılabilir" olduğunu anlatır. Fotoğraflar bakıcının evden kovdurabilecek kadar pornografik, küçük kızın görmesinde sakınca olmayacak kadar sıradandır. Burjuva dünyasının değer yargıları zamana, hatta kişinin ruh haline göre bile değişebilir.

Bay Foucauld o gece uyuyamaz. Odasında önce bir horoz ardından gizemli bir kadın, bir postacı ve bir devekuşu görür. Hatta postacı bir de mektup bırakır yatağa. Bütün bunları ertesi gün doktoruna anlatır. Gördüğünün düş olmadığını söyler hatta postacının bıraktığı mektubu doktora verir. Buñuel sinemasında düş gerçeğin içindedir. Tıpkı rüyalarda olduğu gibi Buñuel filmlerinde de düşün nerede başlayıp nerede bittiğini bilemeyiz. *Altın Çağ*'da (*L'âge d'or*, 1930) malikânesindeki yatağın üstünde inek gören kadın olaya ineği kovarak tepki göstermişti. Gördüklerinin düş olmadığına inanan Bay Foucauld da horoz, kadın, postacı ve devekuşunu yalnızca izlemekle yetinir. Onu daha çok rahatsız eden dışarıdan kulağına gelen gong sesine rağmen

odadaki saatin neden ileri olduğunu. Hatta bu yüzden eşini uyandırmaya bile çalışır. Buñuel burjuvazinin gereksiz hassasiyetlerine vurgu yaparken daha önemli konulara nasıl kayıtsız kaldığını da gösterir. Bay Foucauld'nun doktoru hastasının anlattıklarını fazla önemsemez. Hatta mektubu alır ve okumak için açar. Önemli olan, *bir gece vakti yatak odanızı bisikletiyle bir postacının girmesi ve mektup bırakması değil o mektupta ne yazdığıdır*. Sonrasında ne olduğunu bilemeyiz çünkü yanına gelen hemşire hasta babasını ziyaret için doktordan izin alır ve biz de kamerayla birlikte kadını takip ederiz. Buñuel'in Bay Foucauld ile derdi bitmiştir, filmin odağına artık hemşire yerleşmiştir. Linda Williams'a göre filmde ikinci kez gayet akıcı giden öykü, daha sıradan ve banal bir sebepten kesilmiştir (Williams, 1992, s. 162). Tıpkı Fransızların İspanya işgali öyküsünde olduğu gibi Bay Foucauld'nun öyküsü de sonuçlanmadan başka bir öykü anlatılmaya başlanmıştır.

Buñuel benzer bir anlatı tarzını *Altın Çağ*'da da kullanmıştı. Akreplerin yaşamıyla başlayan film, önce o toprağın yerlilerine oradan da günümüze gelmişti. *Özgürlük Hayaleti*'nde olduğu gibi *Altın Çağ*'da da anlatılmaya başlanan öykü (örneğin yerlilerin öyküsü) yarıda bırakılmış ancak bir süre sonra ana öyküye geçilmiştir. *Özgürlük Hayaleti*'nde ise ana öykü olarak değerlendirilebilecek bir olay yoktur. Sıradan sebeplerle öyküler yarıda kesilir ve biz başka yolculuklara çıkarız. Doktorun hastasına bir çözüm önerisi getirmesini beklerken hemşire araya girer ve biz artık ona eşlik etmeye başlarız.

Babasını görmek için izin alan hemşire yolda tilki avına çıkmış askerlere rastlar. (Horoz ve devekuşundan sonra bir de tilki çıktı karşımıza!) Askerler yolun kapalı olduğunu söylerler, kadın bu yüzden bir hana sığınmak zorunda kalır. Bu han başka öykülere kapıların açılacağı bir mekân olacaktır. Handa bulunan dört rahip, bazen bilimin çözemediği sorunları inancın çözebileceğini iddia ederek, babası için dua edebileceklerini söyler. Hemşirenin odasında başlayan dua bir süre sonra hararetli bir poker oyununa dönüşür. Rahiplerden biri alkolün de etkisiyle hemşireye yaklaşmaya çalışır. Grup daha sonra başka bir çiftin odasına davet edilir ve sadist-mazoşist çiftin "tahrik edici" gösterisini izlemek zorunda kalırlar. Buñuel, sinema yaşamı boyunca din adamlarının sırtından eksik etmediği sopasını bir kez daha yerleştirir filme. Onlara poker oynatır, içki içirtir, hatta işi kadınlara asılmaya ve *aralarında kalması gereken sırları az kalsın ağızdan kaçırmaya* kadar götürür. Öyle ki sadist-mazoşist çift, kendi hazlarını sergilemek için dört rahibin karşısına geçmekten çekinmezler. Dini görüşünü "Allah'a şükür ateistim" diyerek açıklayan Buñuel için din tıpkı özgürlük gibi hem var hem yoktur. Hem eğlenceli bir o kadar da sıkıcıdır.

Hanın diğer konukları kaçamak yapan teyze-yeğendir. Buñuel bu kez cinsel özgürlük kavramını sorgular. Yaşlı bir kadının, henüz ergenliğe yeni ulaşmış yeğeniyle bir han odasında yalnız kalması alışıl gelmişin dışındadır. *Viridiana*'da (1961) yaşlı Don Jaime, genç ve güzel yeğenine asılıyor ve bunun cezasını da fazlasıyla çekiyordu. *Arzunun O Belirsiz Nesnesi*'nde (*Cet obscur objet du désir*, 1977) Mathieu (iki karakter de Fernando Rey tarafından canlandırılmıştır) yine kendisinden çok genç bir kadına tutkuyla bağlıyordu. *Genç Kız* (*The Young One*, 1960) ise bir tür Buñuel *Lolita*'sıydı. *Özgürlük Hayaleti*'nde Buñuel, diğer filmlerinde değindiği ilişkilerin de ötesine geçer. Bu kez arzulanan yaşlı bir kadın, arzulayansa (hem de yeğeni olan) bir delikanlıdır. Buñuel cinsel özgürlüğü sorgularken bunun da sınırları olduğunu altını çizerek. Filmin başında Napolyon ordularının İspanya'yı işgali sırasında askerlerden birinin bir heykele duyduğu tutku, heykeli yapılan kadının mezarının açılmasına kadar gider. Filmin sonunda benzer sahne tekrarlanır. Bu kez arzulanan kadın adamın yıllar önce ölen kız

kardeşidir ve bu tutku onu mezarlığa götürür. Buñuel cinsel özgürlüğün sınırlarını tartışırken yasak olana duyulan tutkunun nereye varabileceğini de gösterir.

Babasını görmek için handan ayrılan ve yeniden yola çıkan hemşire kendisini şehre bırakmasını isteyen bir adamı yanına alır. Böylece hemşirenin ve çevresindekilerin öyküsü de sona ermiş olur. Teyze-yeğene, sadist-mazoşist çifte ya da hemşirenin babasına ne oldu, artık bizi ilgilendirmmez. Odağımızda hemşirenin arabasına aldığı, polis okuluna ders vermeye giden profesör vardır.

Öğrencilerin yaptığı haylazlıklar ve şehirde meydana gelen olaylarla dersi sürekli bölünen profesör, sınıfında kalan sınırlı kişiye kültürler arasındaki farktan söz eder. Buñuel, özgürlüğü sorguladığı ve bu yüzden alışkanlıkları tersyüz ettiği filminde bundan daha iyi bir fırsat bulamaz. Sanki dersi veren profesör değil, Buñuel'in kendisidir ve yerleşmiş davranışların nasıl değiştirebileceğine dair örnekler verir. Profesör bir arkadaşının evine davet edilir. Salonda duran yemek masasının etrafında klozetler vardır. Herkes sırayla klozetine oturur ve sohbet başlar. Tabii ki sandalyelerinin klozet olduğu masada konu da tuvalet olacaktır, insanların dünyayı nasıl kirllettiklerinden konuşurlar. Evin küçük kızı "acıktığını" söyler. Annesi masada böyle şeyler konuşmaması gerektiği için onu uyarır. Profesör işi bitince izin ister, kalkar ve hizmetçiye "yemek odası nerede" diye fısıldar. Odaya girer, kapıyı içeriden kilitler ve yemeğini yemeğe başlar. Buñuel, filmlerinde burjuvazinin yemek yemeyle olan ilişkisini önemsemiştir. *Mahvedici Melek*'te (*El ángel exterminador*, 1962) keyifli başlayan bir yemek felakete doğru yol alır. *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği*'nde (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972) söz konusu yemek bir türlü yenilemez (Belki de yenilseydi sonları *Mahvedici Melek*'teki gibi olacaktı). Hatta bu yemek meselesini burjuvazinin de dışına çıkarır Buñuel. *Viridiana*'da daha alt sınıftaki insanların yediği toplu yemeği de *İsa'nın Son Yemeği* tablosuna dönüştürmekten kaçınmaz. Buñuel için toplu yemek bir tören gibidir, başladığında şölen havasındadır, biterken cenazeye dönüşür. *Özgürlük Hayaleti*'nde yemeği toplu yemek toplu "boşaltım"a dönüşür. Buñuel'in dersi anlatan profesöre söylediği, "alışkanlıklar kültürden kültüre değişir" sözü özgürlüğün sınırlarının daha geniş çizilmesi gerektiğine vurgu yapar. Alışkanlıkların tersyüz edilmesi de bir tür özgürlüktür. Buñuel profesöre anısını anlattırırken, sınıfın durumu da başka bir tersine çevirmeye vurgu yapar: Toplum düzenini sağlamakla görevli polisler sınıfta küçük çocuklardan farksız, kaos içinde ders dinlemektedirler (Williams, 1992, s.170).

Buñuel, *Özgürlük Hayaleti*'nde yalnızca alışkanlıkları değil, kavramları da tersine çevirir. Legendre ailesine kızlarının okulda kaybolduğuna dair bir haber gelir. Aile sınıfa gider. Kızları orada durmaktadır. Öğretmen kızlarının bir ara kaybolduğunu söyler. Aile telaş içindedir. "Ben buradayım" diyerek söze girmeye çalışan kızı sustururlar çünkü büyükler konuşurken küçükler yalnızca dinlemelidir. Kızlarını yanlarına alan aile polisin yolunu tutar. Hemen bir kayıp tutanağı tutulur. Hatta komiser tutanağı hazırlarken kızın özelliklerini karşısında duran kıza bakarak yazar. Kız orada yanı başımızda duruyordur ancak yoktur. Buñuel, politik ve cinsel özgürlükten sonra metinle de oynar: "Ben seni yok kabul ediyorsam sen yoksun".

Burjuvazi kendi kabulleri üstünde o kadar yoğunlaşmıştır ki dışarıdan gelen herhangi bir müdahaleyi önemsemez bile. Öyle ki, birkaç ay sonra aslında kaybolmayan kız bulunur. Aile bunun sevincini yaşar. Tam kızın nasıl bulunduğunu öğrenecekken bu öykü de sonlanır ve biz yine sıradan bir sebepten başka bir karakteri izlemeye başlarız. Buñuel için kaybolmayan kızın nasıl kaybolduğu önemli değilse nasıl bulunduğu da anlatacak kadar önemli olmasa gerek.

Özgürlük Hayaleti'ndeki çarpıcı öykülerden biri de katil şairinkidir. Bir binanın tepesine çıkıp rastgele ateş açan katil pek çok kişiyi öldürür. Mahkeme ona ölüm cezası verir ve dava sona erer. Kararla birlikte önce kelepçeleri çözülür, bir sigara ikram edilir ve ardından tebrikler gelir, imzalar alınır. Ölüm cezasına çarptırılan katil serbest kalmıştır. Kendisiyle yapılan röportajda Buñuel'e Andre Breton'un yıllar önce sarf ettiği "en basit gerçeküstücü eylem bir kalabalığa rastgele ateş açmaktır" sözü hatırlatılır. Buñuel, bu sözü hatırladığını ancak hiçbir gerçeküstücünün buna cesaret edemeyeceğini, kendisinin de bu sahneyi gerçeküstücülerle ilgili olarak değil gazetede gördüğü bir haber üzerine çektiğini söyler (Lenti, 1986, s. 221). Buñuel'e göre yalnızca burjuva değerleri değil, onu sürdüren kurumlar da ahlak dışıdır: "Ahlak, burjuva ahlakı, bana göre ahlaksızdır. Ona karşı savaşmalıyız. Bu ahlak en adaletsiz temellerin -din, aile ve vatan- üstüne inşa edilmiştir" (aktaran Edwards, 1997, s. 32). Ona göre yasalar suçluları özgür bırakmakla kalmaz bir de onları yıldızlaştırır. Otuzlarında belki övgüyle anlatacağı katil şair öyküsü, yetmişlik Buñuel'de hukuk sistemi eleştirisine dönüşür.

Özgürlük Hayaleti'nde son olarak kardeşinin ölüm sebebini bulmak için onun tabutunu açmaya çalışan polis şefinin öyküsüyle karşılaşırız. Polis şefi, suçüstünde yakalanınca polisler tarafından merkeze götürülür. Çevresindekileri kendisinin polis şefi olduğuna inandırmaya çalışır. Kimse inanmaz. En sonunda polis şefine telefon edilir. Polis şefi "bana benziyor mu" diye sorar. Bir süre sonra bir araya gelirler ve sanki iki eski dostmuşçasına sohbet ederler. Aynı rolde iki kişi vardır, ikisi de polis şefidir ve bunu garipsemeyiz çünkü kendileri de garipsememektedirler. Buñuel *Arzunun O Belirsiz Nesnesi*'nde arzulan kadın rolünde iki farklı kadını oynatmış ve izleyici bir süre bunun farkına varmamıştı. Buñuel algılarımızla oynamayı sever. Düşlerde de zaman zaman aynı kişiyi farklı kişiler olarak görürüz. Düş boyunca bu bizi rahatsız etmez, ancak uyandığımızda anlarımız aslında bunun saçma olduğunu. Buñuel filmlerinde gerçekte düş iç içedir. Her şey bir o kadar gerçek ancak bir o kadar da düş saçmalığındadır. "Buñuel filmlerinin hiçbirinde nesneleri bozmaz" (Onaran, 1990, s. 13), bu yüzden filmi izlerken "yanlış giden" hiçbir şey yoktur. *Özgürlük Hayaleti*'nde de iki ayrı polis şefinin olması bizi rahatsız etmez. Bizim için artık kim oldukları değil ne yaptıkları önemlidir.

Film, iki (aslında tek) polis şefinin eylemcilere müdahale etmek için hayvanat bahçesine gitmeleriyle son bulur. Hayvanat bahçesinde "yaşasın zincirler" bağırırları ve silah sesleri arasında ne olduğunu anlamaya çalışırcasına (ya da aslında çok iyi biliyormuşçasına) etrafa bakınan devekuşu uğurlar bizi. Linda Williams Buñuel'in filmin başındaki İspanyol-Fransız savaşına yaptığı vurgunun insan-hayvan çatışmasına kaydığını dikkat çeker. Zincirler içinde olan İspanyolların yerini bu kez hayvanlar almıştır ve özgürlük savaş yalnızca politika anlamda değil türler arasında da devam etmektedir (Williams, 1992, s. 176).

Özgürlük Hayaleti, Buñuel'in senarist Jean-Claude Carrière'le birlikte imza attığı filmlerdendir. *Gündüz Güzeli* (*Belle de jour*, 1967) ile başlayan bu ortaklık *Tristana* (*Tristana*, 1970) dışında Buñuel'in sonraki tüm filmlerinde sürer. Hatta Buñuel'in anılarından oluşan *Son Nefesim* (*Mon dernier soupir*, 1982) kitabını da Carrière kaleme alır. Uyarlamaları seven Buñuel (ki ünlü *Robinson Crusoe*'yu bile çekmiştir) *Samanyolu* (*La voie lactée*, 1969) *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* ve *Özgürlük Hayaleti*'nde özgün senaryoları filme çeker. Bu üç film ona göre gerçeği arayıştan söz eden üçleme oluşturmaktadır. "Ayrıca her üçünde de rastlantılardan, arayışlardan, kişisel değer yargılarından, ilişilmemesi gereken gizlerden söz edilmektedir" (Buñuel, 1986, s. 317).

Özgürlük Hayaleti, politik, cinsel ya da metinsel anlamda özgürlüğü sorgulayan bir film. Özgürlüğün ne olduğu tam kavranmaya başladığında, aslında özgürlüğün başka bir tanımının da olabileceğini gösteriyor bize. Filmin başında ve sonunda haykırılan “yaşasın zincirler” sözü belki de özgürlüğün ancak zincirlerden doğabileceğini anlatıyor (Williams, 1992, s. 178). Özgürlüğü sürekli kılmanın yolu alışkanlıkları, yerleşik değerleri sorgulamak ve değiştirmek olsa gerek. Özgürleşmek için belki de önce tutsak olduğunu kabul etmek gerek. Buñuel filmin sonunda başa dönerek aslında bu konuda fazla umutlu olmadığını gösteriyor. Bundan yaklaşık iki yüz yıl kadar önce “yaşasın zincirler” diye bağırılırken bugün yine aynı sloganlar atılıyorsa, Buñuel’in dediği gibi özgürlük hemen yanı başımızda sandığımız, ancak her an kaybedeceğimiz bir hayaletten öte bir şey değildir. Belki de yalnızca düşlerimizde mutlak özgürüz. Düş bittiğinde, özgürlük hayaleti de uçup gidecektir.

Kaynakça

- Kyrou, A. (1968). Örnek Bir Yol (B. Acar, çev.). *Yeni Sinema*, 24, 17-19.
- Bunuel, L. (1986). *Son Nefesim* (İ. Kurdak, çev.). İstanbul: Afa.
- Lenti, P. (der.). (1986). *Object of Desire*. New York: Marcilio Publishers.
- Williams, L. (1996). The Critical Grasp: Bunuelian Cinema and Its Critics. Kuenzli, R. (der.), *Dada and Surrealist Film* (s. 199-206). London: The MIT Press.
- Williams, L. (1992). *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*. Los Angeles: University of California Press.
- Mellen J. (1978). The Phantom of Liberty: Further Investigations into the Discreet Charm of the Bourgeoisie. Melen J. (der.), *The World of Luis Bunuel* (s. 318-331). New York: Oxford University Press.
- Edwards, G. (1997). *The Discreet Art of Luis Bunuel*. London: Marion Boyars.
- Onaran, O. (1990). Gerçeküstücü Bunuel. 25. *Kare*, 1, 12-15.

OYUNUN KURALI: HERKESİN BİR NEDENİ VAR

Serhan Mersin*

Fransız filozof Jacques Rancière, Godard'ın bir karşı-sinema tarihi projesi olarak da değerlendirilebilecek *Histoire(s) du cinéma* (1998) filmleri üzerine yazdığı "The Saint and the Heiress: A Propos of Godard's *Histoire(s) du cinéma*" (2002) isimli makalesinde, Godard'ın aslında tek bir sinema tarihi yarattığını söyler. Geçen yüzyıl üzerine yazılmış olan sinema tarihi gerçekte 2. Dünya Savaşı'nın tarihidir: Fritz Lang'ın Almanya'sının Nazileştirilmesi, Renoir'ın Fransa'sının 1940'ta teslimi, Almanya'nın harabeye dönüşü ve 1945 yılında ölüm kamplarının keşfi (2002, s. 114). Nazizm ve 2. Dünya Savaşı sinemanın gerçeklikle ilgili bir sinemasıdır. Auschwitz'den sonra sanatın imkânsızlığına inanan Adorno'ya karşı çıkar Godard, Auschwitz'den sonra da sanat yapılabilir. Lâkin onun derdi daha başkadır. Sinemanın ontolojisiyle, sinemanın görevinin gerçekte ne olduğuyla ilgili bir sorundur bahsettiği. Eğer sinema, diğer sanatlar gibi, Auschwitz'den sonra imkânsızsa, dehşetin filme çekilemezliği değil, bu dehşetin filme çekilmemiş olmasındadır en büyük sorun (Rancière, 2002, s. 115). Nazi kamplarının vahşetini kayda alma görevini yerine getirememiştir sinema. Diğer taraftan aslında o dönem çekilmiş filmlerde zaten gösterilmiş bu dehşetin gelişini farketmemiştir. Renoir'ın *Oyunun Kuralı* (La Règle du Jeu, 1939) filmindeki aristokratların ellerinde silah, bir nevi katliama dönüşen tavşan avı sahnesi veya karakterler arasındaki ölüm oyunu kadar Chaplin'in *Büyük Diktatör*'ündeki (The Great Dictator, 1940) anti-semitik saldırılar ve toplama kampı bunun örnekleridir. Tavşan avı sahnesi masum kurbanlar üzerine acı veren kâhince çekilmiş binlercesinden biri olsa da sinemanın öngördüklerinin farkına varamadığının bir göstergesidir (Rancière, 2002, s. 115). Yaklaşan, soykırımın ayak izleridir. Godard'a göre sinemanın suçu kampları zamanında çekmiş veya olacakların önceden farkına varabilmiş olmasında değil, tam tersine olacakları zamanın önünde giderek çekmiş olmasındadır. Sinema her hâlükârda orada olmalıydı; sinemanın özü orada olmak, o görüntüleri kaydetmekti zaten. Bunu yapmadıysa da özüne, imgenin gerçekliğine ihanet etmiştir. Ruhunu Hollywood'a satmıştır (Rancière, 2002, s. 116). Dolayısıyla *Oyunun Kuralı*'ndaki tavşan avı sahnesi örneği sinemanın Hollywood vebasından ölümünü, onun rüya endüstrisine esaretini temsil etmektedir.

* Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı'nda doktora öğrencisiyken yazarımız Serhan Mersin'i, en üretken çağında uzun yıllardır mücadele ettiği hastalığı nedeniyle kaybettik. Serhan yaşama tutundu, tüm olumsuzluklara karşın okudu, yazdı. Kısa süren yaşamına çok şey sığdırdı. Onu saygıyla ve sevgiyle anıyoruz. Ailesinin, tüm dostlarının, sinema severlerin başı sağ olsun (editörlerin notu).

*Oyunun Kuralı*¹ işte bu nedenle önemlidir. Ne var ki, en başından itibaren Renoir'ın amacı hoşlanılabilir bir film yapmaktır. Herkesin beğeneceği, “bir güldürü havası içinde trajik bir olay anlatma isteğini” karşılayacak bir film (Teksoy, 2005, s. 229). Aynı zamanda yaklaşan savaşın öncesinde sınıflar arasındaki erdemsizliği ve köklerine kadar tümüyle çürümüş bir toplumun eleştirisi de olacaktır filmde. Bu nedenle biraz daha gerilere gider, çıkışı noktası olarak Alfred de Musset'nin 1851 tarihli *Les Caprices de Marianne* eserini temel alır. Bir önceki filmi Zola uyarlaması *Hayvanlaşan İnsan*'dan (*La Bête Humaine*, 1938), doğalcılıktan ve Flaubert'ten kaçmak istemektedir. Musset'nin “Shakespeare ve Marivaux'nun etkisi altında romantik ve klasik geleneklerini, şiiri ve fantaziye, her şeyin olabildiği ve olduğu bir dünyayı sunmayı” Zola'nın gerçekçiliğinden daha yakın bulmaktadır kendine (Bergan, 1992, s. 197). Klasik köklere dönüp *commedia dell'arte* modasına, Marivaux, Baumarchais ve Molière'e bakmaya karar verir. Film, Baumarchais'in *Figaro'nun Düğünü*'nden bir alıntıyla başlar: “Eğer aşk tanrıçası çırpınmayacaksa, neden kanatları vardır ki?” Renoir, Musset'nin hikâyesini modern Fransa'ya uyarlayacaktır ama vazgeçer. Yerine bu hikâyeden esinlendiği yarı gerçekçi, yarı şiirsel bir tarz yaratır (Bergan, 1992, s. 198). Dinlediği müzikler de etkilidir bu havanın yaratılmasında. Fransız barok müziği, ariyalar, operalar kendini filmin havasına sokma hususunda yardımcı olur. Ortaya çıkan film, Teksoy'un ifadesiyle, izlenimci resmi, bulvar tiyatrosunu ve Mozart müziğini sinemanın potasında eriten bir filmidir (2005, s. 229). Renoir, dönemin politik olaylarından doğal olarak kendini soyutlayamaz. Senaryoyu yazdığı dönemde Çekoslovakya'nın Naziler tarafından işgaline Fransa, İngiltere ve İtalya tarafından izin veren Münih anlaşması imzalanır; Barselona faşistlerce ele geçirilir. Fransa hükümeti kısa zaman içinde Franco rejimini tanıır. İtalya Arnautluk'a girer, Hitler Polanya işgaline hazırlanmaktadır (Bergan, 1992, s. 198). Renoir, kendisiyle *Cahiers du Cinéma*'da yapılan bir görüşmede filminin yaklaşan savaşın doğrudan bir habercisi olmadığını, daha çok bu savaşın gelişinin filmin içine nüfuz ettiğini, filmine dolaylı da olsa işlediğini ama filmde karakterlerinin diyaloglarında savaş ile ilgili açıktan bir gönderme yapmadığını söyleyecektir (Renoir, 1990, s. 6-7).

Film bittiğinde ise seyircinin tepkisi çok serttir. Yıllar sonra bu filmi bu kadar tartışılır kılanın ne olduğu sorulduğunda Renoir, filmin ilk gösteriminde, salonda elinde gazetesini katlamış bir adam gördüğünü, adamın cebinden bir kutu kibrit çıkardığını, kibritlerden birini yakarak gazeteyi tutuşturduğunu ve tüm salonu yakmaya çalıştığını anlatır: “Bu tarz tepkiler üreten filmler sanırım tartışmalı filmler türüne girer” diye aktarır düşüncelerini (Renoir, 1990, s. 237). Film yeniden gösterime kısıtlanarak sokulur, belirli sahneler, özellikle de kendisini oynadığı kısımlar çıkartılır. Ama bu da kurtaramaz filmi. *Figaro'nun Düğünü*'nün bir zamanlarki kaderini paylaşır. Bir ay sonra yaklaşan savaşın da etkisiyle hükümet tarafından gösterimi yasaklanır. Bazin'e göre, *Figaro'nun Düğünü* 1789 Devrimi için ne ifade ediyorsa, *Oyunun Kuralı* da 2. Dünya Savaşı öncesi dönemin çürümüş, ihmalkâr uygarlığının portresini çizmektedir (1974, s. 73). Filmin yeni gösterimi yıllar sonra 1959 yılında Venedik Film Festivali'nde yapılacak ve ancak ondan sonra hak ettiği ilgiye kavuşacaktır. Yeni Dalga ve *Cahiers du Cinéma*'nın eleştirmen ve kuramcıları artık sektörde adlarından sıkça söz ettirmektedirler. Film onlar tarafından beğeniyle karşılanır ve her geçen gün onların da desteğiyle daha da ilgi çekmeye ve bilinmeye başlar.

¹ Nijat Özön, çevirdiği Bazin'in *Çağdaş Sinemanın Sorunları* (1966) kitabında filmin adını muhtelif yerlerde *Kocası ve Aşığı* olarak vermektedir. Filmin Türkiye'deki ilk gösterimleri (eğer gösterime girdiyse) bu isim altında yapılmış olabilir.

Renoir Sineması

Sinemada şiirsel gerçekçiliğin kurucularından kabul edilen Renoir'ın sineması aslında tek bir tarza indirgenemeyecek kadar zengindir. Braudy'ye göre Renoir, başka hiçbir yönetmenin yapmadığı kadar, aralarında kaba güldürü, epik ve sosyal drama, yeni gerçekçi ve barok tiyatro, detektif hikâyesi, hiciv ve parodinin olduğu farklı türler denemiştir (1989, s. 17-18). Sürekli yenilikler peşinde koşarken yönetmenliğin yanı sıra, senaryo yazarlığı, teknisyenlik, oyunculuk, yapımcılık da yapmış, dikkate değer bir çeşitlilik, çetrefillik ve sanatsal kendine yeterli yeteneğini harmanlamıştır. Elli yıla yaklaşan sanat hayatı sinemanın gelişiminin farklı dönemlerinde de ondan izler bulmamızı mümkün kılar. Doğal olarak bu denli uzun bir sinema kariyeri onun sinemasını da belirli dönemlere ayırmayı zorunlu hâle getirir. Örneğin otuz dokuz filminin dokuzu sessiz döneme aittir. Renoir, 2. Dünya Savaşı başladıktan bir süre sonra Fransa'yı terkeder ve ABD'ye yerleşir; bu zaman diliminde çektiği filmler Renoir'ı Renoir yapan ve ona uluslararası başarıyı getiren filmlerdir. Sinema tarihine mal olmuş en başarılı eserlerini bu dönemde verir. Filmlerinde temel ilgi alanı hep aynıdır: Doğa, tiyatro, toplum ve kahramanın konumu (Braudy, 1989, s. 18). Kendisiyle yapılan bir görüşmede, Renoir, “en başından itibaren temel olarak tek bir film çekmeye devam ettim, o da hep aynı film” der (Renoir, 1990, s. 250). Sanat onun gözünde izleyicinin katılım ve katkısıyla yapılan bir süreçtir. Film izleyiciyle beraber oluşur ve tamamlanır: “Sanat inşa ettiğiniz küçük bir köprüdür. Filmin yönetmeni, eğer yetenekliyse, bazen izleyici ve ekran arasında küçük bir köprü dikmeyi başarır. Böylece hep beraber oluruz, hep beraber yaratır ve filmi inşa ederiz” (Singer, 2004, s. 160-161). Bununla beraber doğaçlama, Renoir filmlerinde hep önemli bir yer tutar. Film çekme süreci her zaman için öğreticidir. Değişikliklere her zaman açıktır. Braudy'nin ifadesiyle, “Doğaçlama, sanatsal düzenle karışarak değer kazanmış ve böylelikle yeni bir zindelik ve biçim elde etmiştir” (1989, s. 18). Bilindiği üzere *Bir Kır Eglencesi* (*Une Partie de Campagne*, 1936) filmini güneşli bir gün için yazmıştır ama çekimler boyunca yağan yağmur nedeniyle film tümüyle değişerek farklı bir yapıya evrilmiştir.

Renoir, babası izlenimci ressam Auguste Renoir'ın izinde gerçekliği sinemaya aktarırken, onu yeniden yaratmaya çalışır: “Gerçekçiliğe öykünmek, kalıcılık getirmez, çünkü gerçeklik değişken ve geçicidir. Kalıcı olan sanatçının gerçekliğe yaklaşma biçimidir ve bu amaca kısır bir öykünme ile değil, gerçekliği yeniden yaratmakla ulaşılır” (Teksoy, 2005, s. 230). Gerçekliği yeniden şiirsel bir biçimde kurma arzusu da onun gerçeklik tutkusunun sonucudur. Bu arzu sinemaya adım attığı ilk günden başlayarak onun peşini hiç bırakmaz. Renoir'ın ilk filmlerinin en önemli özelliği izlenimciliği, naturalizm ile bağdaştırmasıdır (Teksoy, 2005, s. 227). İlk filmi *Su Kızı*'dır (*La Fille de l'Eau*, 1925). Jean Vigo'nun *L'Atalante*'sinin (1934) öncülü olan bu film nehir vapurunda çalışan ve yaşayan bir genç kızın hayatını anlatır. Naturalizmin öne çıktığı *Nana*'dan (1926) sonra “gerçekliğin şiirsel bir dille anlatılarak yeni bir şiir türü” olarak tanımlandığı şiirsel gerçekçi filmlerinin ilk örneği ve aynı zamanda ilk sesli filmi olan *Dişi Köpek*'i (*La Chienne*, 1931), yerleşik düzene bir başkaldırıyı anlattığı *Sulardan Kurtarılan Boudu*'yu (*Boudu Sauve Des Eaux*, 1932), İtalyan yeni gerçekçiliğinin erken dönem bir örneği olan ve bir işçinin dramını hikâyeleştirdiği, amatör oyuncularla çalıştığı *Toni*'yi (1934), bir dizi edebiyat uyarlamasını; alan derinliğini kullandığı Simenon'dan *Kesişme Gecesi*'ni (*La Nuit de Carrefour*, 1932), gerçekçiliğe yöneldiği Flaubert'ten *Madame Bovary*'yi (1934), doğu

sevgisini anlattığı ve asla tam olarak tamamlayamadığı Maupassant'dan *Bir Kır Eğlencesi*, teknik yapısı öne çıkan Gorki'den *Ayaktakımı Arasında'yı* (*Les Bas-Fonds*, 1936) ve yine Zola'dan sınıflar arası farkları vurgulayan *Hayvanlaşan İnsan'ı* çeker. Partiye üye olmasa da Komünist Partisi üyeleriyle ortak bir çalışmanın eseri olan *Yaşam Bizimdir* (*La Vie est Nous*, 1936), Fransız Devrimi'yle dönemin Halk Cephesi arasında bağ kurduğu *Marsilyalı Kız* (*La Marseillaise*, 1937), 1. Dünya Savaşı sırasında kamplardan kaçmaya çalışan esirleri belgeselci bir gözle anlattığı en iyi yabancı film dalında Oscar'a aday olan, Venedik Film Festivali'nden de ödülle dönen ama Nazilerce kısa bir süre sonra yasaklanan *Harp Esirleri* (*La Grande Illusion*, 1937) ve ABD'ye gitmeden önce Fransa'da çektiği son filmi ve bu yazının konusu olan *Oyunun Kuralı* onun filmografisinde önemli yer tutan filmlerdendir.

Renoir'ın ABD günleri ise onun sanatına yenilikler katmaz (Teksoy, 2005, s. 229). Gerek Hollywood stüdyo sisteminin getirdiği kısıtlamalar (star sistemi, her şeyin önceden planlandığı otomatik çekim aşamaları vs.), gerekse finansal meseleler onun bağımsız çalışma anlayışına terstir. Buna rağmen ABD'de hem Twentieth Century Fox gibi büyük Hollywood stüdyolarıyla, hem de Orson Welles'in *Yurttaş Kane*'ini yapan RKO gibi yenilikçi bağımsız yapım şirketleriyle çalışır. ABD'de çektiği ilk film olan *Bataklı Göl* (*The Swamp Water*, 1941) diğerleriyle kıyaslandığında gerek seyirci tarafından alınılanmasında gerekse hasılat konusunda daha iyi bir noktadadır. İşgal altındaki Fransa'yı işlediği *Bu Ülke Benimdir* (*This Land is Mine*, 1943), zengin bir ailenin dağılmasına neden olan bir hizmetçiyi konu edinen Mirbeau uyarlaması *Bir Oda Hizmetçisinin Günlüğü* (*The Diary of Chambermaid*, 1946), üçlü bir aşk dramını işleyen *Plajdaki Kadın* (*The Woman on the Beach*, 1946) ise sıradan Hollywood filmleriyle kıyaslanır. Güneyli pamuk işçilerini anlattığı *Güneyli Adam* (*The Southerner*, 1945) ise Renoir'ın ABD'deki en başarılı filmi olarak addedilir. Film, en iyi yönetmen, özgün müzik ve ses alanlarında Oscar'a aday olurken 1945'in en iyi filmi seçilir (Hegopian, 2011). ABD'de çektiği filmlerin çok da önemli başarılar kazanmamasının arkasında ise Renoir'ın doğaçlamacı kişiliği yatmaktadır. Hollywood günlerine dair yıllar sonra yapılan bir görüşmede şöyle der:

Filmdeki her detay, içlerinde yapımcı ve yönetmenin de olduğu bir kurul tarafından belirlenirdi. Eğer güzel konuşan biriyse, yönetmen olarak her istediğinizi yapabilirsiniz. Ama önceden insanları yapmak istediklerinize ikna etmeyi bilmelisiniz; ben bunu yapamadım. Genellikle, insanları yapmak istediklerime ikna ettikten sonra sete geldiğimde bunun aptal bir fikir olduğuna karar verip başka bir şey yapmak istiyordum. Hollywood'un büyük stüdyolarının tiranlığı hakkında söylenenler doğru, tabii kişiden kişiye durum değişir. Ben de sette en başından ne istediğimi bilseydim kendimi baskı altında hissetmezdim (Renoir, 1990, s. 10).

Savaş sonrasında Renoir'ın Avrupa'ya dönüşüyle filmografisinin üçüncü dönemi başlar. Hindistan'da çektiği ve ilk renkli filmi olma özelliği bulunan *Irmak* (*The River*, 1951) Hinduların kutsal nehri Ganj kıyılarında geçen bir aşk hikâyesidir. 1951 yılında Venedik'te Altın Aslan'ı alan film, Martin Scorsese tarafından en iyi iki renkli film den birisi olarak kabul edilir (Schumann, 2011). Geçmiş, aşk ve sanat üzerine üçlemesi olarak görülen ve tiyatroyu yücelten *Altın Araba* (*La Corosse d'Or*, 1952), babası Auguste ve diğer empresyonist ressamalara, bohem semti Montmartre'a ve kendi çocukluğuna bir saygı niteliğindeki *Paris Eğleniyor* (*French Cancan*, 1954) ve 1880 yılında Paris'teki genç bir Polonyalı dulun hikâyesini anlattığı *Eléna ve Erkekler* (*Eléna et les Hommes*, 1956) bu dönemin ürünüdür. Yönetmenin televizyon için çektiği ve Jeanne Moreau'nun şarkı söylediği bir parçanın da olduğu toplam dört bölümden oluşan *Jean Renoir'ın Küçük Tiyatrosu* (*Le Petit Theatre Pour Jean Renoir*,

1969) isimli son filmi ise Renoir'ın tiyatroya olan aşkının bir ifadesi ve Teksoy'a göre bir tür vasiyeti olarak kabul edilir (2005, s. 230).

Oyunu Kuralına Göre Oynamak

Oyunun Kuralı, Renoir'ın tek kelimeyle başyapıttır. Çok karakterli, çok katmanlı dramatik fantastik yapısı ile aşk, toplum ve insanların davranışları ve bu davranışların ardında yatan nedenler üzerine eğilir. Sologne'da Ferre-Saint-Aubin şatosunda çekilen film esnasında Renoir senaryoyu defalarca değiştirir. Bunun altında yatan temel nedenlerden birisi Renoir'ın ana kadın karakterlerden Christine rolündeki Avusturyalı Nora Grégor'un performansından duyduğu memnuniyetsizliktir. Grégor, gerçek hayatta Avusturyalı soylu Prens Stahremberg ile evli, kocasının Nazi karşıtlığı nedeniyle onunla beraber Fransa'ya kaçmak zorunda kalan, daha önce başka filmlerde rol almış tecrübeli bir oyuncudur (Bergan, 1992, s. 199). Ne var ki, Renoir, Christine'in rolünü azaltarak filme yeni kadın karakterler ekler. *Oyunun Kuralı*'na doğaçlama havasını veren de budur aslında. Toplam yirmi oyuncuyla (sekizi ana, on ikisi yardımcı karakter) çalışmanın yarattığı karmaşa bile Renoir'ın yetkin bir film yaratmasını engelleyemez. Hatta Renoir'ın kendisi de filmde nevi şahsına münhasır bir karakter olan Octave rolüyle seyircinin karşısına çıkar. Bu başarının arkasında Renoir'a göre, karakterlerin öngörülmedik biçimde canlanması, hayat bulması ve çekimler esnasında diyalog ve karakterlerin yarattığı çok özel hava vardır (Renoir, 1990, s. 191).

Film, esas olarak Fransız sosyetesinden bir grubun hafta sonunda düzenlenen davet için geldikleri kırsaldaki bir şatoda geçer. Davetin sahibi Marki Robert de la Chesnaye, davetin olduğu La Coliniere'deki mülkün sahibidir. En büyük merakı mekanik aletler olan Robert, hem eşi Markiz Christine hem de metresi Geneviève ile ilişkisini aynı anda sürdürmektedir. Christine ise filmin hemen başında anlaşılabileceği üzere pilot André Jurieux tarafından sevilmektedir. Film bu aşkın ilanıya başlar. André, Atlantik'i tek başına 23 saat gibi rekor bir sürede geçerek Paris'te Le Bourget havaalanına² iner. Doğal olarak böylesi bir olay basının ve halkın ilgisini çeker, André bir kahraman gibi karşılanır. Onu karşılayanlar arasında yakın dostu Octave da vardır. Ne var ki, André büyük hayal kırıklığı içersindedir zira bu yolculuğu kendisi için yaptığını söylediği Christine onu karşılamaya gelmeye tenezzül etmemiştir. André kalbinin kırıklığını ve mutsuzluğunu Christine'in ismini vermeden radyo aracılığıyla tüm Fransa'ya ulaştırır. Aynı anda radyoda söylenenleri duyan Christine'in durumdan canı sıkılır, yardımcısı Lisette'e André'nin bir dosttan ötesi olmadığını, onun her şeyi çok ciddiye aldığını söyler. Lisette ise bir erkekten asla dost olmayacağını ileri sürer. Radyo konuşmasını kendi odasında dinleyen Robert, Christine'in sadakatını anlayınca korkacağı bir şey olmadığını farkına varır. Evliliğine bağlı kalmaya ve metresi Geneviève'den ayrılmaya karar verir. Ertesi gün, beraber çıktıkları araba yolculuğunda André'nin Christine'i aklından bir türlü çıkartamayarak kaza yapması üzerine Octave ona kurallardan bahseder. Her oyunun bir kuralı vardır ve André'ye düşen rol, bir kahraman gibi davranmaktır. Toplumsal statüleri belirleyen normlar ancak kurallara uygun davranıldığında işe yarar. André, Christine'e ilgi duyuyorsa bunun da bir yolu yordamı bulunacaktır.

² Le Bourget Havaalanı, filmin orijinal DVD'sinde yer alan yorum bölümüne göre savaş öncesinde Hitler'in Çekoslovakya'yı işgaline izin veren Münih Konferansı sonrasında Fransa Başbakanı Eduard Daladier'nin, İngiliz Başbakan Neville Chamberlain, Hitler ve Mussolini'yle beraber indikleri havaalanı olması nedeniyle film için sembolik bir değer de taşımaktadır.

Hem Robert'in hem de André'nin arkadaşı olan, aynı zamanda çocukluk arkadaşı Christine'e olduğu kadar yardımcısı Lisette'e de ilgi duyan, herkesle dostane ilişkileri bulunan, hafif gevrek ruhlu Octave, hafta sonu düzenlenecek olan davete André'yi, Robert'in Geneviève'den ayrılmasına yardım etmesi karşılığında kabul ettirmeyi başarır. Şato'da, Lisette'in kocası Schumacher bekçi olarak çalışmaktadır ve hafta sonu daveti sayesinde eşi Lisette ile bir araya gelirler. Ne var ki, Lisette kocasının çok kendini Markiz'e adamıştır, ona bağlı olmak Lisette için bir sosyal statü meselesidir. Dolayısıyla kocasına karşı mutlak bir aldırılmazlık içindedir. Robert, şatonun etrafında Schumacher ile yaptığı gezi sırasında artan tavşan sayısı konusundaki hoşnutsuzluğunu ifade ederken o sırada kaçak olarak tavşan avlayan Marceau ile tanışır ve onun isteği üzerine Marceau'ya şatoda bir iş verilmesini sağlar. Bu durum Schumacher'in anlayabileceği bir durum değildir zira kaçak olarak avlanan birisi mutlaka cezalandırılmalıdır. Robert ise kuralların her zaman yumuşatılabileceğinden, sonuçta Marceau'nun kendisini istenmeyen tavşanlardan kurtardığından, dolayısıyla olumlu bir iş yaptığından bahseder. Öte yandan, Marceau şatoya adım atar atmaz Lisette'e ilgi gösterir ve onunla patavatsızca flört etmeye başlar. Davetlilerin şatoya varmasından sonra düzenlenen av partisi ise katılımcıların Robert'in arazisini istenmeyen hayvanlardan temizlemeye yardım etme amacından uzaklaşarak tavşanların, karabatakların akıl almaz bir katliamına varacaktır. Christine, bu av sırasında elindeki dürbün ile etrafı gözlerken kocası Robert'in Geneviève ile olan ilişkisini öğrenir. Gerçekte ise ortada bir yanlış anlama vardır çünkü Robert Geneviève'den ayrılma konusunda kararlıdır ve Geneviève'in isteği üzerine ilişkilerini son bir öpücükle bitirme amacındadır. Christine'in yeğeni Jackie ise André'den hoşlanmaktadır ve av sırasında bu konu konuşulsa da André, Jackie'nin aşkına karşılık vermez.

Gerek aristokratlar, gerekse de hizmetliler arasında romantik ve cinsel oyunlar, ertesi gün André onuruna verilen parti sırasında açığa çıkar ve ortalık tam bir kakafoniye dönüşür. Gecede davetliler hayalet ve iskelet kostümleri giyerek maskeli baloya katılır, birbirlerine hazırladıkları gösterileri sunarlar. Robert 18. yüzyıldan kalma saatler, siyahi köleler gibi mekanik ve müzikal oyuncaklarını gösterme fırsatı bulur. Temaşa devam ederken önce Christine ile misafirlerden St. Aubin, daha sonra Christine ile André ve son olarak da Christine ile Octave arasında ilişkiler başlar, biter; yanlış anlamalar, kıskançlıklar, kavgalar sürüp gider. Şatonun uzun koridorlarında, geniş odalarında kargaşalar çıkar. Robert, Geneviève ile olan ilişkisini tekrar yoluna koymaya çalışır. Geceye damgasını vuran ise Lisette'in, Marceau ile olan tehlikeli yaklaşmasıdır. Kızgın koca Schumacher elinde silah Marceau'yu gece boyunca evin oda ve koridorlarında takip eder. Birbirleri ardısıra koşuşturmaları daveti bir pandomime dönüştürürken, olayın bir mizansen olduğunu düşünen davetliler olanları absürd bir gösterinin parçası sanarak gülerek izler. Gecenin sonunda hem Schumacher, hem de Marceau evden kovulur. Octave ise beklediği ana kavuşmuştur. Evin dışındaki serada Christine ile birbirlerine duydukları aşktan söz ederler. O gece trenle kaçmaya karar verirler. Octave kendisinin ve Christine'in paltosunu almak için eve döner. Gelgelelim, evde şapkasını ararken Lisette tarafından durdurulur. Octave, Christine'e istediğini verebilecek midir? Onun için yaşıldır ve düzenli bir geliri yoktur. Gerçekle yüzleşen Octave, vazgeçer ve yerine Robert ile Christine konusunda anlaşılan André'yi gönderir. Seranın dışında ise Schumacher ve Marceau, kıskançlıkla Lisette sandıkları Christine'in yeni sevgilisini beklemektedir. Schumacher, seraya gelen André'yi silahla vurarak öldürür. Cinayet, sanki gün içinde yapılan tavşan avına nazire yaparcasına talihsiz bir olay denerek geçiştirilir ve üzeri kapatılır. André, acı çekmemiştir, tıpkı

avdaki bir tavşan gibi ölmüştür. Renoir'a göre bu ölüm çürümüş bir toplumda masumiyete yer olmadığını göstergesidir. Bir kurbana ihtiyaç vardır: Toplumun, böylesi bir hayata devam edebilmesi için birilerinin tanrılara kurban gitmesi gerekmektedir, o da André olmuştur (Renoir, 1990, s. 204). Tıpkı *Les Caprices de Marianne*'de Cœlio'nun başına gelen trajedide olduğu gibi (Bertin, 1991, s. 160).

Çürümüş Bir Toplum

Kuralların olduğu ama değerlerin olmadığı bir toplumu betimleyen *Oyunun Kuralı*, kurallara uymayanların yok olduğu ama kurallara uyanların da artık kendi kişiliklerinden, kendi doğalarından tavizler vermek zorunda kaldıkları bir sosyal yapıyı tarif eder (Baudry, 1989, s. 132). Üst sınıfların kendi aralarında çevirdikleri dalavereler kadar, birbirlerine tasladıkları üstünlük ve züppelikler filmde eleştirel bir bakışla ele alınır. Üyeleri arasında içtenliğe yer olmayan burjuva sınıfı, en ufak bir dayanışma duygusunu, çıkar ilişkisi olmadığı sürece dışlar. Gecedeki gösteri için ayı kıyafeti giyen Octave bu kıyafetten kendisini kurtaracak bir kişi bile bulamaz, zira herkes kendi derdinin peşinde koşar. Octave'a yardım edecek zaman bulunamaz bir türlü. Ne Christine, ne Robert, ne André, ne St. Aubrin, ne de Marceau, Octave ile ilgilenir. Gecede hayalet ve iskelet kostümleriyle yapılan *danse macabre* denilen ölüm dansı, izleyicileri oldukça korkutur, ama diğer taraftan onların ilgisini de çeker. Dans aynı zamanda André'nin ölümünün habercisidir. Karanlık ortam ise yasak aşkların başlamasını, davetlilerin birbirlerine olan ilgilerinin açığa çıkmasını sağlar. İtibarlar, kadınlar için ayaklar altına alınır, gerektiğinde André ve St. Aubin'in veya yine André ile Robert'in yaptığı gibi yumruk yumruğa kavgalar edilir. Aykırılıklar normlara uygun olarak davranıldığında hoş görülür, kurallar eğilir, bükülür, sosyal sınıfın yapısına uygun hâle getirilir. Kurallara uymayanlar ise dışlanır. Robert, filmin sonuna doğru eşiyle ilişki yaşamak isteyen (ve oyunu kuralına göre oynamaya karar veren) André'ye, sırf Christine'i sevdiği için izin verir.

Filmin en masum ve diğerlerine oranla eski moda romantigi olan Christine, Robert'in evliliklerinin en başından itibaren Geneviève ile ilişkisi olduğunu, bunu etrafındaki herkesin bildiğini ama kendisinin hiçbir şeyden haberdar olmadığını farkettiğinde büyük bir hayal kırıklığına uğrar: "Neden herkes yalan söylüyor?" diye sorar. "Bugünlerde herkes yalan söylüyor", diye cevap verir Octave. "İlaç el ilanları, hükümetler, radyo, filmler, gazeteler. Neden basit insanlar da yalan söylemesin ki?" Saf aşkın, soylu romantizmin çağı geçmiştir ve bunu farkettikten sonra Christine de oyunu kuralına göre oynamaya karar verir. Kiminle romantik bir ilişki yaşaması gerektiğini bilmeden bir erkekten başka bir erkeğe sivrülür, en sonunda Octave'ı seçer, ama bu durumun da gerçekliği Octave'ın arkadaşları tarafından mali açıdan idare edilen bir asalak olması nedeniyle bizzat Octave'ın kendisi tarafından sorgulanır. Octave, yakın dostu André'ye ihanet etmeye karar verse de kendi durumunun farkındadır. Kısacası, romantik bir ilişki peşinde koşarken sürekli olarak yeni çatışmaların doğduğu sahte dünyaların yaratıldığı bir ilişkiler yumağı üst sınıfları sarar ve bu durumdan kimse şikâyetçi değildir.

Aynı durum şatoda çalışan kesim için de geçerlidir. Schumacher ve Marceau film boyunca durmadan didişir, çünkü Lisette tutucu ve diğer çalışanlardan daha alt seviyede gördüğü kocası yerine Marceau ile ilgilenir daha çok. Schumacher'in tersine kurallar Marceau'nun umrunda değildir, ne de olsa kaybedecek bir şeyi yoktur. Tüm hayatı boyunca şatoda düzenli bir iş istemiştir ama oyunu kuralına göre oynamak yerine alenen Lisette'e ilgisini gösterir. Lisette ise kocasının Marceau'yu öldürmesini

engellemeye çalışırken flörte de devam eder. Çalışanlar Marki'nin Yahudi kökenine atıfta bulunarak onu eleştirirken üst sınıfların önyargılarına teslim olurlar. Çalışanlar arasında ne bir dayanışmadan, ne de dostane ilişkilerden söz edilebilir. Herkes orada işi için bulunmaktadır, şatonun alt katında bulunan mutfaktaki yemek sırasında herkes birbirine mesafelidir. Buna rağmen, çıkarttıkları patırtı nedeniyle işten kovulan Marceau ve Schumacher, gecenin karanlığında biraraya gelip üzüntülerini paylaşırlar. Ne ki, Lisette sandıkları Christine'i yanında Octave ile beraber görünce içlerindeki kıskançlık ateşi tekrar yükselir. Marceau, Schumacher'i kışkırtarak silahını almasını sağlar. Lisette'in film boyunca kocasına karşı olan mesafesi ve ilgisizliği de bencilcedir. Filmin başında Lisette'in âşıkları hakkında yapılan konuşmada Lisette, Markiz'e, kadınların hayatında bir kocanın olması gerektiğinden ama kocanın yanında bulunması gerekmediğinden söz eder. Zira, Lisette'e göre kocası onun özel hayatına asla müdahale etmemelidir. Aksi takdirde boşanmaktan asla kaçınmayacaktır. Kurallar üst sınıflar kadar alt sınıflar için de geçerlidir. Kurallara uyulur, ya da bazen kurallar yıkılır, yeniden yapılır. Ancak değişmeyen gerçek, Octave'ın filmde ifade ettiği üzere, "bu dünyada tek bir berbat şey vardır, o da herkesin kendine göre bir nedeninin olmasıdır". Filmin sonunda hem Octave, hem Marceau trajik olayın da etkisiyle şatoyu terkeder. Octave Paris'e, artık kendi ayaklarının üzerinde durmaya gidecektir. Marceau ise aşına olduğu ormana dönüp orada burada iş bulmaya çalışacaktır. André'nin öldürülüşü ise Robert tarafından misafirlerine kaza olarak açıklanacak ve böylelikle şatodaki bir skandalın önüne geçilmeye çalışılacaktır. Durumun şaibeliği olduğunu fark eden St. Aubrin, "yeni bir kaza tanımı" diyerek şüphelerini General ile paylaşa da General, Robert'in olayı kapatması çalışmasını soylu bir davranış olarak görerek yaptığının doğruluğunu onaylar. Köklerine kadar çürümüş kof bir toplumda daha fazlasını beklemek nafile bir çaba olacaktır aslını söylemek gerekirse.

Oyunun Kuralı'nda Stilistik Öğeler

Oyunun Kuralı, Renoir'ın neredeyse tüm filmlerinde ortak olarak görülen doğaya yöneliş, tiyatroya duyulan sevgi, kahramana yeni bir bakış ve toplumun durumu gibi temaların bir harmanıdır. Av sahnesindeki doğanın resmedilişi ve bir anlamda yaklaşan savaşın etkisiyle tavşanların katliamı, şatonun içinin bütünüyle teatral bir şekilde kullanılarak gerek alt sınıflar gerekse de üst sınıflar arası kakofoninin sunuluşu, toplumdaki yozlaşma ve bozulma ile kahramanın durumu, filmi bunların herbirinin ortak noktası hâline getirerek, Renoir'ın başyapıtı konumuna sokar. Wood'a göre, Renoir'ın *Oyunun Kuralı* ilk elde *par excellence* bir *auteur* filmidir ve aynı zamanda doğaçlamayla ortaya çıkan aktif katılımın ve işbirliğinin bir sonucudur (2001).

Renoir'ın *Oyunun Kuralı* belirli sinematik tekniklerin öne çıktığı bir filmidir. Welles'in *Yurttaş Kane* (*Citizen Kane*, 1941) filminden iki sene öncesinde Renoir alan derinliğini oldukça başarılı bir biçimde kullanmıştır. Bazin'e göre alan derinliği ve uzun çekim sinemanın gerçeklikle ilişkisini kuran belirli teknik özelliklerin başında gelir (1966, s. 63). Uzun çekim, olayları gerçekte olduğu gibi gösterdiği, kameranın oyuncuların aynen gözün yaptığı şekilde takip etmesi ve izleyicinin yorum özgürlüğünü destekleyerek demokratik bir nitelik getirerek, belirsizlik ölçüsünü korumasını sağladığı için gereklidir. Bazin, uzun çekimlerin kullanımının geniş ve süreklilik arz eden görsel alan sunduğunu, böylelikle gerçekçi film üretimini sağladığını iddia eder. Filme sanat biçimi olarak özel rolünü verenin "orada" olanı kaydetme özelliği olduğunu söyler. Alan derinliği ise gerçekliğin ve seyirciye istediği özgürlüğün sunulduğu bir düzlem yaratır. Belirsizliği yok eden "tarih duygusunun ve propaganda gereklerinin istediği gibi kesin anlamların belirtil[mesine], gerçekliği tek anlama

indirge[mesine]" karşı çıkar (Bonitzer, 2006, s. 92). Sinemanın en önemli özelliği belirsizlik ögesi barındırmasıdır; görüntünün içeriğine ait tek bir anlamın ortaya çıkışının, tek bir gerçeklik iddiasının reddidir.

Oyunun Kuralı'nda Renoir, Bazin'in deyişiyle, "şatodaki eğlencede açığa çıktığı üzere, zamandaş ve yanal sahne düzenini özellikle entrikaların girişimini duyurmak için kullanıyordu" (1966, s. 85). Böylelikle tek bir kamera hareketiyle, kurgunun rolünü asgariye indirerek, kameranın sabit kalması sayesinde hem ön tarafta, hem de arka tarafta devam eden karışıklığa izleyici kolaylıkla vakıf olabiliyordu. Bu durum aynı zamanda film kadrajına giren ve çıkan oyuncuların izleyicinin zihninde alan-dışında var olmaya devam etmesini sağlıyordu. Oyuncular, kadrajlar arasındaki sınırları geçebiliyor, sahnelere girip çıkabiliyorlardı. Renoir oyuncu sayısının fazlalığını idare edebilecek bir koreografi yaratmak için bu tekniği kullandığını söyler: "[Görüntü Yönetmeni Jean] Bachelet ve ben çok özel, çok hızlı lensler sipariş ettik. Bunlar aynı zamanda bize dikkate değer bir derinlik sağlayacaklardı. Böylelikle arka planı da her zaman odakta tutabilecektik" (aktaran Bergan, 1992, s. 203). Hâliyle bu kadar hareket izleyicinin aksiyonları, aksiyonlar arasında meydana gelen değişimleri ve karakterlerin davranışlarını anlamaya çalışmasını sağlıyor ve dolayısıyla zihninin sürekli olarak meşgul olmasına neden oluyordu. Filmin uzun bir süre boyunca izleyiciler nezdinde alımlanmasının güçlüğünde bu durum bir etkidir. Filmde kameranın sabit kullanımı kadar, hareketli yapısı da filmin teknik özellikleri arasında yer tutar. Hareketli kullanım oyunculara belirgin bir özgürlük sağlarken, kaydırarak çekim, yeniden kadrajlama gibi diğer özellikler de çekinmeden kullanılır. Renoir'ın hareketli kamerası izleyicinin de karakterlerin yer tuttuğundan daha büyük bir dünyayı algılamasını sağlar (Braudy, 1989, s. 83). Dolayısıyla resmin getirdiği sabit bir imge dünyası yerine sinematik hareketin dünyasını seyirciye aksettirir. Son olarak *Oyunun Kuralı*'nda Renoir, yakın çekim gibi tekniklere de yeri geldiğinde, yaratmak istediği dramatik etkiye uygun olduğu koşullarda yer vermiştir. Örneğin, doğada yapılan çekimde Christine'in sincapları dürbünle izlerken sincapların sevimliliğini sunabilmek için yakın çekim kullanmıştır. Tekniğin kullanımı Renoir için ikircikli bir meseledir. Zira, ona göre yoğun bir kullanım hikâye anlatımının ve oyuncuların kendilerini karakterler olarak ifade edebilmesinin önüne geçmeye neden olabilir (Singer, 2004, s. 208). Renoir için ana hedef bir hikâye anlatmaktır. Müzik gibi diğer öğeler ise verilen duygunun altını çizmek yerine, ekrandaki imgeleri kendiliğinden oluşan canlılık ve benzer duygular yaratarak dengelemelidir (Singer, 2004, s. 209).

Oyunun Kuralı, içinde belirgin sembolik motifler de barındırır. Özellikle Robert de la Chesnaye'nin her fırsatta dostlarına gösterdiği Afrika antik heykelleri, mekanik kuşları, müzik kutuları onun aslında etrafındaki kaotik dünyadan kaçış arzusunu temsil etmektedir. Filmin önemli bir sahnesinde Robert davetlilere müzik ve mekanik koleksiyonculuğunun son şaheserini sunar: Üzerinde çıplak bir perinin olduğu, üç küçük oğlan çocuğu maketinin otomatik olarak çalan müziğe eşlik ettiği, odanın neredeyse büyük bir kısmını kaplayan, dört bir tarafı küçük lambalarla ışıklandırılmış 18. yüzyıldan kalma bir müzik kutusu. Robert sahip olduğu eserden çok mutludur, onu gururla etrafındakilere gösterir. Her şeyin mükemmel çalıştığı böylesi bir eser onu, dış dünyanın gerçeklerinden de uzaklaştırır çünkü böyle bir dünyada her şey kusursuzdur, kurallara uygundur. Mekanğin egemen olduğu bir dünyada Robert'in ne Christine'i, ne de Geneviève'yi, kimseyi üzmesi gerekmez, her şey eksiksiz işleyecek ve her türlü kişisel veya sosyal soruna bir çözüm zaten kolaylıkla bulunabilecektir. Bu minvalde makinalar, zorunlu olarak kurallara tabi olduklarından, kaosun ve kuraldışılığın olmadığı bir ideali sembolize etmektedirler.

Son Söz Yerine

Sinema tarihinin en başarılı yönetmenlerinden addedilen Jean Renoir'ın filmografisinin başyapıtı *Oyunun Kuralı* hakettiği ününü ilk gösteriminden yıllar sonra elde etse de günbegün değeri artan bir eser olarak karşımıza çıkar. Filmin ilk gösteriminde yaşadığı sorunlara karşılık 1959 yılında Venedik'te tekrar gösterildiğinde gördüğü ilgi ve seyirci sıralarından aldığı alkış Renoir'a 1939'daki saldırıların intikamını aldığı duygusunu verecektir (Renoir, 1990, s. 239). Britanya Film Enstitüsü'nün çıkarttığı *Sight & Sound* dergisinin 1952'den itibaren her on yılda bir yaptığı sinema tarihinin en iyi on filmi listesinde her daim kendine yer bulan (2002'de eleştirmen seçimlerinde üçüncü, yönetmen seçimlerinde dokuzuncu) *Oyunun Kuralı*'nı bu kadar başarılı kılan nedenlerden birisi ise hikâyesinin yapısı, bu hikâyenin gösterdikleri ve Renoir'ın bu hikâyeyi aktarırken kullandığı yenilikçi sinematografik öğelerdir. Sefil bir döngüye kapılmış, bu döngüden kurtulmak için hiçbir şey yapmayan, benden sonra tufan anlayışındaki marazi bir toplumun, günümüzde hâlâ geçerli bir eleştirisini de ancak sinematik olarak bu kadar başarılı bir film sağlayabilirdi şüphesiz. Kendi sırça fanusları içinde, kendilerini kendi saçlarından çekerek bataklıktan kurtulmaya çalışan ama buna mecali de kalmayan bir toplumsal sınıfa gönderilen bu zehirli oklar ne kadar ulaşmıştır yerine bilinmez ama *Oyunun Kuralı* bakmasını bilen gözler için bu şirret toplumun sırlarını ifşa etmeyi satirik diliyle başarmıştır.

Filme ilgili son sözü, Renior'ın filmini anısına adadığı, Renoir'ın ve *Oyunun Kuralı*'nın sıkı destekçisi André Bazin'e bırakabiliriz. Bazin, filmin önemini açıklarken şöyle der:

Oyunun Kuralı'ndaki zeki düzenlemeyi kavrayabilmek için genelden özele, eylemden hikâyenin konusuna, hikâyeden sahneye gitmemiz gerekir. Filmin şemasını anlayabilmenin yolu, müzik kutularını, Octave'in başına bela olan ayı kostümünü, küçük tavşanların ıstırabını ve şatonun koridorlarında oynanan saklambaç oyunlarını filmin elzem gerçeklikleri olarak, belirli sahnelerin dramatik sarmallarını açan gerçeklikler olarak görmekten gerçer. Bu durum her sahnenin senaryoya kıyasla kendi içindeki bütünlüğünün ve bağımsızlığının sebebidir. Aynı zamanda bu sahnelerin kendine özgü kalite ve yönelimlerini açıklar, sahneler istiridye kabuğunda peyderpey bir inciye dönüşen kum tanesini andırır biçimde içiçe geçmiş tabakalar halinde sinematik olarak gelişir.

İşte bu alımlama biçimi *Oyunun Kuralı*'nı Renoir'ın başyapıtı yapar. [...] Hiçbir sahnenin gereksiz olmadığı, hiçbir çekimi dışarda bırakamayacağımız dahice inşa edilmiş bir filmidir bu. *Oyunun Kuralı*, defalarca ve defalarca görülmesi gereken bir eserdir. Nasıl ki bir senfoniye anlamak için birden çok dinlememiz veya bir resmin içsel uyumunu takdir edebilmek için uzun süre kafa yormamız gerekiyorsa, Renoir'ın filmine de aynı şeyi yapmamız gerekir (Bazin, 1974, s. 82-83).

Oyunun Kuralı tekrar tekrar seyredilip üzerine düşünüldüğünde, Renoir'ın estetiğin ve anlatının eksiksiz uyumunu sağlayan dehasına ve sinematik yetkinliğine bir kez daha şapka çıkarmanın ne kadar yerinde olduğu ortaya çıkar. Sinema tarihine adını altın harflerle yazdırmanın özel şartlarından biri de bu olsa gerek.

Kaynakça

- Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları* (N. Özön, çev.). İstanbul: Bilgi.
- Bazin, A. (1974). *Jean Renoir: Edited with an Introduction by François Truffaut*. London & New York: W.H. Allen.
- Bergan, R. (1992). *Jean Renoir Projections of Paradise*. London: Bloomsbury.
- Bertin, C. (1991). *Jean Renoir A life in Pictures*. Baltimore & London: The John Hopkins University.
- Bonitzer, P. (2006). *Kör Alan ve Dekadrajlar* (İ. Yasar, çev.). İstanbul: Metis.
- Braudy, L. (1989). *Jean Renoir The World of His Films*. New York: Columbia University.
- Hegopian, K. (2011). The Southerner. *New York State Writers Institute*. <http://www.albany.edu/writers-inst/webpages4/filmnotes/fns03n10.html> (Erişim tarihi 10 Temmuz 2011).
- Rancière, J. (2002). The Saint and the Heiress: A poropos of Godard's Histoire(s) du cinema. *Discourse* 24(1), 113-119.
- Renoir, J. (1990). *Renoir on Renoir; Interviews, Essays, and Remarks*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schumann, H. (2011). The River. *CineScene.com*. <http://www.cinescene.com/howard/river.htm> (Erişim tarihi 7 Temmuz 2011)
- Singer, I. (2004). *Three Philosophical Filmmakers Hitchcock, Welles, Renoir*. London: The Mit Press
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Dünya Tarihi*. İstanbul: Oğlak.
- Wood, R. (2011). Règle du Jeu. *Film Reference*. <http://www.filmreference.com/Films-Ra-Ro/R-ge-du-Jeu.html> (Erişim tarihi 11 Temmuz 2011).

SİCİLYA TUTKUSU YERİ SARSIYOR

Aslı Ekici*

*Yüz sene sonra bugünkü dünyadan
Bir tek insan kalmadığı gün
Sicilya sahillerinde yaşayan bir balıkçı
Bir yaz sabahı ağlarını atarken denize*
Orhan Veli¹

Balık, Sicilyalı balıkçıların geçim kaynağı, umudu, sahip oldukları her şeyken toptancılar için sömürünün aracı haline gelmiştir. Sol eğilimli olan Luchino Visconti² *Yer Sarsılıyor*'da³ (*La Terra Trema*, 1948) bu emek sömürüsüne ve insanın emeğine yabancılaşmasına odaklanır. Filmde, Valastro ailesinin -büyükbaba, kocasını kaybetmiş anne, Antonio ve kardeşleri Cola, Vanni, Alfio, Mara, Lucia- özelinde Sicilyalı balıkçıların hikâyesi anlatılır.

Bir akım olarak 1940'ların ortalarında Roberto Rossellini'nin *Roma Açık Şehir* (*Roma, città aperta*, 1945) filmiyle başladığı ve 1952'de *Umberto D* (Vittorio De Sica) ile bittiği söylenen (Morandini, 2003, s. 412) İtalyan Yeni Gerçekçiliği, ülkenin tarihsel koşullarına bağlı olarak gelişir. Faşizmin yenilgisi, Roma'nın bombalanması,

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü Araştırma Görevlisi
Bu dizeler Orhan Veli Kanık'ın 1937 tarihli "Sicilyalı Balıkçı" adlı şiirine aittir (2003, s. 205).

² Luchino Visconti, 2 Kasım 1906 Milano doğumludur ve soylu bir ailenin çocuğudur. Zengin ve tutucu bir evde büyüyen Visconti özellikle güzel sanatlara ağırlık veren bir eğitim alır. Visconti otuz yaşlarında Paris'e gidip orada *Une partie de campagne* için yönetmen yardımcısı olarak çalışmasını kabul eden Jean Renoir'ın yanında işe başlar. Visconti 1936'dan 39'a kadar Fransa'da kalır. Fransız soluyla Halk Cephesi'nin kurulma döneminde tanışır (Prinzler, 1988, s. 171) ve bu solcu aydın kesim Visconti'nin sanatsal ve siyasi kişiliğini derinden etkiler. Stefania Parigi'nin belirttiği gibi 1930'ların sonu 1940'ların başlarında Visconti, Benito Mussolini'nin oğlu Vittorio Mussolini tarafından yönetilen İtalyan sinema dergisi *Cinema* ile irtibata geçer (2009, s. 48). Böylelikle Giuseppe De Santis, Gianni Puccini ve Mario Alicata gibi genç yazarlardan oluşan gruba Visconti de Fransa'dan ülkesine döndüğünde katılmış olur (Schlappner, 1988, s. 8). *Cinema*, paradoksal bir şekilde anti-faşist eleştirinin sesi haline gelir (Parigi, 2009, s. 48) ve 2. Dünya Savaşı sırasında giderek görece genç muhalif aydın kuşağının fikir dergisine dönüşür (Schlappner, 1988, s. 8). 1941'de dergide Visconti'nin İtalyan sinemasındaki eğilimler hakkında görüşlerini öne sürdüğü *Cadaveri* adlı makalesi yayınlanır (Prinzler, 1988, s. 171-172). Bu makalede Visconti şöyle der: "Sinemamızın taze güçlerine gözü peklik ve açıklıkla 'ölülerin yeri mezarlıktır' deme cesareti verecek o beklenen güç hiç gelmeyecek mi?" (Schlappner, 1988, s. 11).

Film, 1948 Venedik Film Festivali'nde En İyi Film ödülünü kazanır. Fakat üç saat sürmesi ve konuşulan Sicilya ağız yüzünden özgün hali çok beğenilmez. Bunun üzerine film kısaltılır ve bazı yerleri düzeltilir (Prinzler, 1988, s. 172).

Sicilya'nın işgali, Mussolini'nin Faşist Konsül'ün desteğini yitirmesi gibi gelişmeler İtalya'nın kargaşaya sürüklenmesine neden olur ve Yeni Gerçekçilik akımı böyle bir ortamda doğar. Sanatçılar, savaşın bitiminden 1950'lerin başlarına dek İtalya'da egemen olan karmaşık siyasal koşullar ve bu koşulların sonuçları karşısında tepkisiz kalamazlar. Faşist ideoloji halkı aldatıcı sloganlara yöneltmişken, Yeni Gerçekçi yönetmenler toplumun sıradan insanının sorunlarıyla ilgilenmeye başlar (Niş & Eryılmaz, 1981, s. 147). Geleneksel görüşe göre *Roma Açık Şehir, Bisiklet Hırsızları (Ladri di biciclette, de Sica, 1948)* ve *Yer Sarsılıyor (La terra trema, Visconti, 1948)* Yeni Gerçekçi yönetmenlerin başyapıtı olarak kabul edilir. Bu filmler her ne kadar Yeni Gerçekçi olarak görülseler de bu konu hakkında çalışanlar, Yeni Gerçekçiliği neyin oluşturduğu, akımın ne zaman başladığı ve bittiği, faaliyet alanlarının sınırları hakkında anlaşmazlığa düşerler. Fakat bu konu hakkındaki farklı yorumlara rağmen, bu adı geçen üç filmin Yeni Gerçekçi olduğu hakkında çok az görüş ayrılığı vardır (Rocchio, 1999, s. 26). Bu üç filmin yönetmeni de akımın önemli yönetmenlerindendir.

1952'de *Films et Documents* Yeni Gerçekçiliğin hâlâ geçerli olan on özelliğini yayınlar. Buna göre: 1. Bir İleti: İtalyan yönetmenlere göre sinema, bir anlatım ve iletişim yolu sunar 2. Büyük tarihsel ve toplumsal konuları, sokaktaki insanın bakış açısından ele alır 3. Anlamanın gerçekçi olmasını sağlayan ayrıntılar vardır 4. Karakterler, kitlelerle ilişkileri içinde gösterilir 5. Süzgeçten geçirilmiş gerçekçilik 6. Oyuncuların, çoğu kez de profesyonel olmayanların gerçekliği 7. Dekorun gerçekliği ve stüdyonun reddi 8. Aydınlanmanın gerçekliği 9. Fotoğraf tarzıyla gerçeklik izleniminin vurgulanması 10. Aşırı derecede özgür kamera. Son madde Yeni Gerçekçi estetiği ve genel olarak İtalyan sinemasının estetiğini biçimlendirmede önemli bir rol oynar. Pek çok film sessiz çekilir ve eşlemesi sonradan yapılır. Kameranın sınırsız hareketi de buradan gelir. Böylece yönetmen o zamana kadar görülmemiş bir hareket özgürlüğüne sahip olur (Liehm, 1984, s. 131-132).

Luchino Visconti, *Yer Sarsılıyor* filmi ile sinema tarihinde hak ettiği yeri almıştır. *Yer Sarsılıyor* İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin başyapıtlarındandır. *Tutku*'da⁴ filizleri görülen Yeni Gerçekçilik *Yer Sarsılıyor*'da tüm öğeleriyle ortaya çıkar. *Yer Sarsılıyor*, Verismo edebiyat akımının, bu akımın temsilcisi Giovanni Verga'nın, Antonio Gramsci'nin⁵ Marksist teorilerinin izlerini taşır (Bondanella, 2001, s. 37). Gramsci aracılığıyla Visconti, İtalya'nın ihmal edilmiş güneyinin sosyal yapısını keşfetmiş ve en önemli İtalyan devrim güçlerinin kuzeyde kentte oturan işçiler ve

⁴ Visconti; Guiseppe De Santis, Gianni Puccini ve Mario Alicata ile birlikte Amerikalı James M. Cain'in *The Postman Always Rings Twice* adlı romanına dayanarak yazdığı senaryodan 1942'de *Tutku (Osessione)* filmi çıkar. Film İtalyan sinemalarında 1943'de çok kısa bir süre için gösterilir ve daha sonra sansür tarafından reddedilir (Prinzler, 1988, s. 172). İtalyan sinemasında Yeni Gerçekçilik adını alacak bir gelişmenin doğuşunu müjdeleyen *Tutku*, başlı başına bir manifestodur; "İtalyan sinemasını on yılı aşkın süredir gömüldüğü taşralılık batağından bir anda çıkarmış ve faşist yönetimin kof görkemini yol açtığı ideolojik boşluğu" doldurmuştur (Schlappner, 1988, s. 7-8).

⁵ Antonio Gramsci İtalyan Komünist Partisi'nin kurucuları arasındadır ve faşistler iktidara geldiğinde bile parti için çalışmaya, yazmaya ve faşizme karşı örgütlenmeye devam etmiştir. Gramsci İtalyan politik hayatında olduğu kadar sinemasında da önemli bir isimdir. 2. Dünya Savaşı sonrası İtalyan sinemasının gelişmesinde hiç kimsenin düşünceleri bu kadar önemli bir rol oynamamıştır (Landy, 2000, s. 149-150).

güneyli köylüler olduğu inancını benimsemiştir⁶ (Liehm, 1984, s. 43). Visconti, Pietro Germi'nin *Kanun Namına* (in *Nome della Legge*, 1948) ve *Umut Yolu* (*Il Cammino della Speranza*, 1950) filmlerinin yanı sıra Güney İtalya ile ilgili film yapan ilk yönetmendir (Niş & Eryılmaz, 1981, s. 153-154). Visconti'nin film çekme tutkusu Güney İtalya'ya kadar uzanmıştır.

Gramsci'nin tarımda çalışan güneyli köylüler ve kuzeyli işçiler arasında bir anlaşmanın gerçekleştiğini kafasında canlandığı gibi Visconti de Verga'nın *Malavoglia*⁷ romanından hareketle güneydeki balıkçıların, köylülerin ve madencilerin birleşmesiyle olası bir devrimi konu alan üç bölümden oluşan bir film yapmayı tasarlar.⁸ Acitrezza'da Visconti planladığı çalışmanın ilk bölümünü çekebilir. *Yer Sarsılıyor* filmi sadece "Deniz Epizodu"dur (*Episodio del mare*) (Bondanella, 2001, s. 67-68, Bacon, 1998, s. 36).

Film boyunca Visconti'nin kamerası gerçeklere tanıklık etmek istercesine sürekli devinim içerisindedir. Film kamera hareketi (soldan sağa çevrinme) ile açılır. Ekranda *Yer Sarsılıyor Deniz Bölümü* (*La Terra Trema Episodio Del Mare*) yazısı görünür. Jenerikle birlikte alacakaranlıktaki evler ve sokakta yürüyen insanlar gösterilir. Fonda çan ve ıslık sesi vardır. Jenerik sonrası beliren yazı filmin belge niteliğine vurgu yapar:

Bu filmde anlatılan hikâye, Catania'ya fazla uzak olmayan Ionio kıyısındaki Sicilya, Acitrezza'da geçer. İnsanın insanı sömürmesinin hikâyesi dünyanın her yanında yaşanmaya hiç durmadan devam eder. Bunlar Acitrezza'nın evleri, sokakları, tekneleri ve denizi. Bu filmde aktörler yok; bunlar Acitrezza'nın yerli halkı: balıkçılar, genç kızlar, gündüzcüler, duvar ustaları, balık toptancıları. Kendi şivelerinden başka isyanlarını, acılarını ve umutlarını anlatacak bir dil bilmiyorlar. Sicilya'da İtalyanca fakirlerin konuştuğu bir dil değildir.

Kamera, genel çekimde balık toptancılarının kıyıya yürüyüşünü takip eder. Balıkçı teknelerini ilk gördüğümüz bu sahnede tekneler, içe dönük hayatlarına vurgu

⁶ İtalya'da 1950'lilerin sonlarında neredeyse iki milyon güneyli kuzeye, endüstriyel açıdan bir üçgen oluşturan Milano, Torino ve Cenova kentlerine göç etmiştir. Yeni Gerçekçi sinemanın bir başka önemli örneği olan ve İtalya'nın güney sahilinde Lucania'dan Milano'ya göç etmiş bir ailenin hikâyesini anlatan *Rocco ve Kardeşleri*'nde (*Rocco e I Suoi Fratelli*, 1960) P. Adams Sitney'in de ifade ettiği gibi Visconti, güney sorununu *Yer Sarsılıyor*'dan sonra göçmenlerin perspektifinden tekrar ele alır (1995, s. 74, 123).

⁷ Roman boyunca Malavoglia ailesi bir dizi talihsizlikle karşılaşır ve bu talihsizliklerin çoğu da gittikçe artan yoksulluklarıyla doğrudan ilgilidir. Sadece mal varlıklarını değil aynı zamanda sosyal statülerini de kaybederler. Verga'nın romanında olaylar büyükbaba karakteri etrafında planlanır. Büyükbaba kaderin olayların gidişatını belirlediğine inanır. Visconti'nin *Yer Sarsılıyor*'u Verga'nın romanının modern bir eleştirel okumasıdır (Bacon, 1998, s. 39-40).

⁸ İtalyan Komünist Partisi seçim propagandası olarak kullanılmak üzere Sicilyalı balıkçılarla ilgili bir kısa filmi Luchino Visconti'nin yapmasına karar verir (Sitney, 1995, s. 60). Visconti bu film için Catania'dan fazla uzak olmayan küçük bir liman kasabası olan Acitrezza'yı seçer (Sorlin, 1996, s. 92). Visconti, Sicilya'ya çekim yerine gittiğinde çekmek istediğiyle Sicilya'nın nesnel koşulları arasında dağlar kadar fark olduğunu görür. Sicilya emekçileri hep beraber bir ayaklanmaya geçecek durumda değildir, tutucu güçler çok etkindir, halk örgütlenmemiştir ve herhangi bir ayaklanma başarısızlığa uğramaya mahkûm görünür. Böyle geri bir yörede, devrimin gerçekleştiğini gösteren ve belgesel özelliği ağır basan bir film yapmak, gerçeklerden uzaklaşmak anlamına geleceği için Visconti daha gerçekçi bir biçimde filmi yeniden düzenler (Niş & Eryılmaz, 1981, s. 154). İtalya'da 1948 seçimlerinde solun yenilgiye uğramasından sonra sosyalist devrim beklentisi ütöpik görünür (Bacon, 1998, s. 49).

yaparcasına denizin ortasındaki iki tepe arasından sahile yanaşır. Anlatıcı üst ses devreye girer ve anlatmaya başlar: “Acitrezza”nın balık toptancıları her zaman olduğu gibi erkenden ayakta. Güneş Capo Mulini’nin üzerinde doğmadan onlar rıhtımda olurlar. Tekneler, kaç para ediyorlarsa alabilmek için geceden tutulmuş balıklarla gelirler. Balık Acitrezza için, dede için, baba için, oğul için yaşam demektir”. Üst ses anlatmaya devam eder: “Tıpkı diğerleri gibi bir taş ev ve duvarları balıkçının mesleği kadar eski”. Bu sözlerle izleyici de Antonio ve ailesinin yaşadığı evin bakımsızlığına ve fakirliğine şahit olur: tahta bir kapı, sıvaları dökülmüş, çatlamış, badanasız duvarlar, eski eşyalar. Lucia duvarda asılı olan aile fotoğraflarına bakarak balığa giden evin erkekleri için endişelendiğini, babasının dönmediğini hatırladığını söyler. Vincent F. Rocchio’nun da ifade ettiği gibi *Yer Sarsılıyor*’un açılış sahnesi açıklama işlevine hizmet eder ve üst ses kullanımı bu açıdan önemlidir (1999, s. 80).

Genel çekimde balıkçıların sahilde çalışmaları, anlatıcının “Gündüzcülerin parası ödenmeli, ağlar ve sandallar onarılmalı. Bütün masraf balıkçılara ait. Balıkçılara çok pahalıya mal olan şeyi toptancılar ucuza alıyorlar” sözleri ile gösterilir. Sahilde balıkçılar ve toptancılar arasındaki balık pazarlığı Visconti’nin hareketli kamerasıyla uzun uzun verilir.

Anlatıcı sesin “Yaşlılar durumu basitçe kabul ediyorlar: ‘Her zaman fakir olan öder’” sözünü doğrularcasına Antonio’nun “Bütün gece çalışan biziz, kâr eden ise onlar!” sözüne büyükbaba, “Nerede olursanız olun bu hep böyledir. Trezza, Castello, Capo Mulini” diye cevap verir. Evin yaşlılarının balık toptancılarıyla pazarlık yapması geleneği Antonio ve arkadaşlarının –gençlerin- pazarlık yapmasıyla değişir. İstedikleri parayı alamayan Antonio toptancılara karşı ayaklanmayı başlatır ve diğer gençlerin de ona katılmasıyla balıkları denize dökerler. Antonio ve arkadaşları, toptancılar onlardan şikâyetçi oldukları için hapse atılırlar.

Bir sonraki çekimde sabit çerçevede toptancıların başı Raimondo yiyeceklerle donatılmış bir masada iştahla yemek yemektedir. Raimondo bu ayaklanmayı “Tüm kasaba komünizme döndü” diyerek komünist hareket olarak nitelendirir. Balık toptancıları için çalışan Lorenzo kapıya yaslanmış, sırtı kameraya dönük şekilde sigara içmektedir. Antonio ve arkadaşlarının hapiste olması işleri aksattığı için Raimondo, onların serbest bırakılmalarını ister. Toptancılardan biri Raimondo’yla aynı fikirde olmasa da diğerleri “Raimondo bizim büyüğümüz, onun dediğini yapmalıyız. Raimondo her zaman haklıdır!” diyerek Raimondo’yu destekler. Henry Bacon’un da ifade ettiği gibi “Raimondo her zaman haklıdır!” sözü faşist sloganın bir parodisi gibidir (1998, s. 43). Haklarındaki şikâyet geri alındıktan sonra Antonio arkadaşlarıyla birlikte serbest kalır.

Antonio’nun hayali tuttukları balıkları araya toptancı sokmadan Catania’ya götürüp satmaktır. “Kendi hayatımızı kendimiz idare etmeliyiz!” diyen Antonio’ya büyükbaba kameraya bakarak karşılık verir: “Baban çok çalıştı ve hiç şikâyet etmedi” Parisi’nin de vurguladığı gibi büyükbaba gelenek ve teslimiyeti temsil eder (2009, s. 50). “Ailemiz için çalışsaydık bizim çalışmamızdan herkes kazançlı çıkardı” diyen Cola da kardeşi Antonio’yu destekler. Balıkları şehre götürüp satabilmek için gereken parayı, oturdukları evi bankaya ipotek ettirerek sağlamaya karar verirler. Antonio ve kasabalıların, toptancılarla birlikte hareket ettiği için Lorenzo ile dalga geçip güldükleri sahnenin ardından anlatıcı ses “Lorenzo gerçekte kimin patron olduğunu biliyor. Şimdi iş zamana bakıyor. Tıpkı suyun taşı aşındırması gibi” diyerek aslında sonrasında olacaklar hakkında bilgi verir.

Valastro ailesi en temiz, en güzel kıyafetlerini giyerek bankaya evi ipotek ettirmeye giderler. Komşuları Valastrolar'ın toptancılar olmadan paralarını kazanmaları düşüncesini desteklemez. Komşu kadın "Artık seni 'Efendi' Antonio diye mi çağırmalıyız?" diye sorarken, bir diğer komşu kadın balkonundan "Dünya basamaklardan yapılmıştır. Kimileri o basamaklardan çıkar, kimileri ise iner" diye bağırır.

Borçları ödeyebilmek için çok çalışmak zorunda olan Valastro ailesinin erkekleri, diğer tekneler sahilde beklerken, kötü havada balığa çıkarlar. Fırtına başlar. Genel çekimde dalgaların çarptığı kayaların üstünde, rüzgârdan uçuşan siyah çarşaflarıyla Valastro ailesinin kadınlarının gün ağarana kadar endişeli bir şekilde evin erkeklerini bekledikleri gösterilir. Fonda rüzgâr ve dalga sesi vardır.

Antonio ve evin diğer erkekleri komşuları Bandiera'nın ve arkadaşlarının sayesinde batmak üzereyken kurtarılır; fakat ağlarını, küreklerini, yelkenlerini her şeylerini kaybetmişlerdir. Tekne artık denize çıkacak durumda değildir. Büyükbaba "Şimdi borçlarımızı düşünmeliyiz" der. Durumun ne kadar ciddi olduğunun farkındadır. Anlatıcı ses, büyükbabanın kara kara borçlarını düşünürken Antonio ve kardeşlerinin talihsizliklerinin boyutunu kavrayamamış olduklarını söyler. Aile fırtınada sadece teknelerini değil umutlarını da kaybeder; bu kayıptan sonra aile bireyleri evlerinin içinde dahi kapana kısılmış gibidir. Bacon'ın da belirttiği gibi öncesinde Valastrolar'ın evinin kapıları, camları açıkken ve bir odadan bir odaya ya da içerden dışarıya ya da dışarıdan içeriye kolayca girip çıkarlarken, başlarına gelen felaketlerden sonra evin kapıları ve camları kapanır, içeride kalan aile bireyleri soyutlanır. Ev artık aile bireylerinin içine düştüğü bir tuzak gibidir (Bacon, 1998, s. 45-46).

Cola Acitrezza'dan ayrılmak, başka yerlere gitmek ister. Cola'nın "Burada yaşamaktan sıkıldım ben. Diğer insanların Trezza'dakiler kadar kötü olabileceğine inanmıyorum! Burada yaşamaya dayanamıyorum" sözlerine Antonio "Böyle şeyler söyleme. Biz burada doğduk. Burada ölmeliyiz. Ne kadar acı çekersek çekelim Cola! Burada savaşmamız gerektiğini unutma" diye karşılık verir. Antonio, doğup büyüdüğü yer olan Sicilya'ya bağlılığı -Sicilya tutkusu- nedeniyle daha iyi bir yaşam için başka bir yere gitmeyi hiç düşünmez, yaşadığı yerdeki koşulları düzeltme isteği içindedir. Sahilde Cola ve arkadaşları Amerikalı olduğunu düşündükleri siyah yağmurluklu ve şapkalı bir adamla tanışır ve ertesi gün bu adamla buluşurlar. Adamın Cola'ya evinden tekneye nasıl geleceğini anlattığı çekimden zincirleme ile Valastrolar'ın evindeki duvarda asılı İsa resmine geçilmesi, Cola'nın başını derde soktuğunu ima eder gibidir. Ertesi sabah Cola tekneyle Acitrezza'dan ayrılır. Cola'nın gittiği haberiyle büyükbaba iyice sarsılır ve hastaneye kaldırılır.

Bir sonraki sahnede Antonio eski teknesinin tamir edildiği yere gider. Çerçeve de birkaç çocuk görünür. Antonio kayığın yanında bir kız çocuğuyla konuşur. Kız ona "Elimden bir şey gelse yardım ederdim" der. Antonio kameraya bakarak şöyle konuşur:

Nasıl yardım edebilirsin ki? Yardım edebilecek olanların hepsi birbirini kısıkanıyor. Ama herkes ne yaptıysam sadece kendim için değil, herkesin iyiliği için yaptığımı anlamalı. Herkes beni suçluyor ama bir gün haklı olduğumu anlayacaklar. Yani benim kaybım herkese yardımcı olacak. Birbirimizi sevmeyi, birbirimize destek olmayı öğrenmeliyiz. Ancak o zaman ilerleyebiliriz!

Parigi'nin de ifade ettiği gibi Antonio'nun bu sözleri bir yandan üzücüdür, diğer yandan umut doludur (2009, s. 57). Umut doludur çünkü bu sözler, gelecekte

tıpkı Antonio gibi haklarını savunan, sömürüye baş kaldıran balıkçıların olacağını düşündürür. Böylelikle film, Visconti'nin planladığı gibi balıkçıların başarısı ile sonlanmasa da bir umut ışığı barındırır.

Antonio ve ailesi, kimse onlara iş vermediği için çok zor durumdadırlar. Aile parçalanır, kız kardeşleri Lucia kötü yola düşer. Çok uzun yıllar boyunca oturdukları evlerini de bankaya borçlarını ödeyemedikleri için kaybederler. Ayakta kalmak için eşyalarını bile satmaya başlarlar. En sonunda Antonio, Raimondo'ya ona iş vermesi için gider. Rocchio'nun da belirttiği gibi *Yer Sarsılıyor*, kültürel baskı ve bugün ile faşist geçmişin sömürüsü arasındaki devamlılığı vurgular. Görüntü düzenlemeleri açık bir şekilde faşist geçmişin sürekliliği hakkında bilgi verir. Antonio'nun tüccarların sömürüsüne boyun eğdiği sahnede toptancıların başı Raimondo bir masada oturur. Raimondo'nun arkasındaki duvarda Mussolini'nin adı görünür bir şekilde yazılıdır. Yakın çekim kullanımı Raimondo ve Mussolini arasındaki ilişkiyi vurgular (Rocchio, 1999, s. 102). Antonio'nun ailesinin talihini değiştirme cesareti başarısızlıkla sonuçlanır, fakat bu durum kaderden ya da doğadan kaynaklanmaz. Antonio baskıcı sosyal ve ekonomik düzene karşı savaştığını bilir (Bacon, 1998, s. 41).

Yeni evlerinde Mara, aile fotoğrafını İsa resminin yanına duvara koyar. Film denizde kürek çeken balıkçıların görüntüsü ile son bulur. Görüntü kararır, kürek ve dalga sesleri bir süre daha devam eder. Görüntü siyaha dönüşse de seslerin devam etmesi, izleyici olarak balıkçıların yaşamlarına daha fazla şahitlik edemesek de onların zorlu yaşam koşullarının devam ettiğini vurgular gibidir.

Peter Bondanella'ya göre filmi beş bölüme ayırmak mümkündür: 1. Antonio'nun geleneksel şekilde yaşamaya karşı çıkması 2. Tüccarlara bağımlı olmadan tuttıkları balıkları kendilerinin satmasını önermesi 3. Her şeyin yolunda gittiği, ailenin mutlu ve gelecekte umutlu olduğu zaman dilimi 4. Denizdeki felaket ve botun kaybı, ailenin elindeki balıkların yok denecek fiyata satılması, erkek kardeşin evi terk etmesi, kız kardeşin ahlaksızlığa sürüklenmesi ve Antonio'nun ayyaş olması 5. Antonio'nun terk edilmiş teknesinde genç bir kızla karşı karşıya gelmesi ve Valastrolar'ın her zaman yaptığı gibi denize dönmesi (Bondanella, 2001, s. 69-70).

Bacon'a göre ise *Yer Sarsılıyor* giriş bölümü, üç ana evre ve sonuç bölümünden oluşur. Giriş bölümü sosyal ve ekonomik yapı, topluluktaki ve Valastro ailesindeki genel atmosfer hakkında bilgi verir. İlk evre balıkçıların ekonomik durumlarını iyileştirme girişimidir. İkinci evrede Valastrolar'ın girişimlerinin kırılganlığı görünür hale gelir. Filmin üçüncü evresinde Valastrolar'ın değişim için girişimlerinin sosyal ve psikolojik sonuçları yavaş yavaş açığa çıkar. Kimse onlara iş vermek istemez, toptancılar Valastrolar'ın tuttıkları balıkların fiyatını belirler, evlerini kaybederler, aile parçalanır (Bacon, 1998, s. 37-38).

Yer Sarsılıyor'da kesinlikle stüdyo çekimi ya da ses efekti kullanılmamıştır. Sadece denizdeki bazı zor gece çekimlerinde özel ışıklandırmalar vardır (Bondanella, 2001, s. 68). Dekor kullanılmaması, profesyonel olmayan kişilerin yer alması, içerdği sosyal eleştiri, lehçe kullanımıyla Yeni Gerçekçi yapıtlar içinde olağanüstü bir deneyimi temsil eder (Parigi, 2009, s. 50). Komünist günlük gazete 4 Eylül 1948'de film hakkında şunları yazar: "Bu film ile savaş sonrası filmlerimizi yabancı eleştirmenlerin aldatıcı bir sınıflandırma yapmalarından kurtardık. İtalya'da hiçbir zaman gerçekçiliğin olmadığından söz etmek anlamsız. *Yer Sarsılıyor* İtalyan gerçekçi bir filmidir" (Sorlin, 1996, s. 90).

Yer Sarsılıyor, senaryo olmadan tamamlanmıştır (Parigi, 2009, s. 53). Her sabah Visconti köy halkına o gün yapılacak çekimi açıklar ve onlardan bu tür benzer durumlarda ne tür tepkiler vereceklerini söylemelerini ister. Visconti filmde

Sicilya'daki otantik konuşmaların ve seslerin yer almasına özen gösterir (Bondanella, 2001, s. 68). *Yer Sarsılıyor* başlıca savaş sonrası İtalyan filmleri arasında oyuncuların lehçeyle konuştuğu tek örnek filmidir (Sitney, 1995, s. 63). Genel olarak ne çağdaş İtalyan sinemasında ne de İtalyan sinema tarihinde Ermanno Olmi'nin *Nalin Ağacı* (*L'albero degli Zoccoli*, 1978) dışında *Yer Sarsılıyor*'da kullanılan dil gibi bir film örneğine rastlamak zordur (Parigi, 2009, s. 51).

Filmde kullanılan dil balıkçıların kültürünün vurgularını taşır ve her ne kadar zaman zaman pek çok İtalyan tarafından anlaşılmaz olsa da Visconti alt yazı kullanmak istemez (Sorlin, 1996, s. 92). Bir üst sesin filmi açıklamasına film tamamlandıktan sonra karar verilir (Parigi, 2009, s. 59). Üst ses, Antonio Pietrangeli tarafından 1948'de yazılır (Parigi, 2009, s. 60; Bacon, 1998, s. 36) ve Sardunyalı bir aktör olan Mario Pisu tarafından seslendirilir (Parigi, 2009, s. 67). Anlatıcı, diyalogları tekrar ederek ya da özetleyerek olayların açıklanmasında önemli bir işleve sahiptir (Bacon, 1998, s. 49). Anlatıcı hem filmin dışında hem de içindedir. Filmin dışındadır çünkü anlatıcı, filmin *diegetic* dünyasına dahil değildir, filmin içindedir çünkü hikâyedeki karakterlerin düşüncelerini ve kullanılan dilin özelliklerini bilir (Parigi, 2009, s. 68).

Yörenin insanlarını filmde oyuncu olarak kullanmak çekimler sırasında bazı sorunlara neden olur. Visconti, Bacon'ın da aktardığı gibi *Cahiers du Cinéma* için bir söyleşisinde şunları söyler: "*Yer Sarsılıyor*'u çekerken balıkçılarla saatlerce çalıştık. Bir uktörden aldığım sonucun aynısını onlardan da almak istiyordum. Kamera karşısında deneyimsiz olmalarına rağmen çabuk alıştılar. Asıl önemlisi çekingenliklerini utmalarıydı. İstedğim performansı aktörlere göre bu insanlardan daha çabuk elde ettim". Visconti profesyonel olmayan oyuncularla onların gerçeğini, rol yapan aktörlere göre daha iyi verebileceğini düşünür (Bacon, 1998, s. 36). Visconti'nin sinemada oyuncuyu yönetme anlayışında tiyatro ve opera ile ilgisi etkili olur (Schlappner, 1988, s. 40). Visconti operanın hayatındaki öneminden şöyle bahseder: "Verdi ve İtalyan operası benim ilk aşklarımdır. İşime -ister filmlerim ister oyunlarım olsun- her zaman operanın dokunuşu hissedilir" (Servadio'dan aktaran Landy, 2000, s. 87-88).

Visconti ve Willy Ferrero filmde *diegetic* olmayan müzik olarak Sicilya halk müziği melodilerinden faydalanır (Bacon, 1998, s. 48). Filmde kullanılan müzik, belli bir durumun ya da duygunun vurgulanmasında özellikle de kişilerin belirtilmesinde önemli bir rol oynar. Visconti'nin oyuncularını, çevreyle ya da dekorlarla hiç alakaları yokmuş gibi davranmazlar, kendilerini çevreleyen nesnelerle karşılıklı bir diyalog içindedirler (Schlappner, 1988, s. 38). Filmde karakterler doğayla iç içedir ve Visconti filmin gerçekçi yanına katkı yapmak istercesine rüzgâr sesi, dalga sesi gibi doğaya ait seslere yer verir. Christopher Wagstaff'ın da ifade ettiği gibi *Yer Sarsılıyor*'da çekim yapılırken aynı zamanda sesin de kaydedilmesi özel bir durumdur⁹ (Wagstaff, 2007, s. 16).

İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin önemli örneklerinden biri olan *Yer Sarsılıyor*, günümüzde de pek çok yönetmene ilham kaynağı olmaya devam etmektedir. Sicilyalı balıkçıların yaşamını perdeye taşıyan *Yer Sarsılıyor*'a hayat veren Luchino Visconti, 1976'da Roma'da hayata veda edene kadar pek çok sayıda film, tiyatro ve opera çalışmalarıyla sadece İtalyan sinema tarihinde değil, dünya sinema tarihinde de önemli bir yere sahip olmuştur.

Roma Açık Şehir ve *Bisiklet Hırsızları*'nda film çekilirken hiçbir ses kaydedilmemiş, kurgu aşamasında sesler eklenmiştir. *Paisa* (Roberto Rossellini, 1946) ise hem çekim aşamasında seslerin kaydedilmesi hem de sonrasında eklenmesi açısından pahalı bir yapımdır (Wagstaff, 2007, s. 36).

Kaynakça

- Bacon, H. (1998). *Visconti: Explorations of Beauty and Decay*. Cambridge: Cambridge University.
- Bondanella, P. (2001). *Italian Cinema from Neo-realism to the Present*. NY: Continuum.
- Kanık, O. V. (2003). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: YKY.
- Landy, M. (2000). *Italian Film*. Cambridge: Cambridge University.
- Liehm, M. (1984). *Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present*. California: University of California.
- Morandini, M. (2003). Faşizmden Yeni-Gerçekçiliğe İtalya (A. Fethi, çev.). G. Nowell-Smith (der.), *Dünya Sinema Tarihi* (s. 406-415). İstanbul: Kabcı.
- Niş, N. & Eryılmaz, T. (1981). Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga. *A.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi B.Y.Y.O Yıllık 1979-1980* (s. 143-178). Ankara: Basın ve Yayın Yüksek Okulu Basımevi.
- Parigi, S. (2009). *Cinema-Italy*. New York: Manchester University.
- Prinzler, H. H. (1988). Genel Bilgiler (F. Ant, çev.). *Luchino Visconti* (s. 171-188). İstanbul: Afa.
- Rocchio, V. F. (1999). *Cinema of Anxiety*. Austin: University of Texas.
- Schlappner, M. (1988). Savaş Sonrası İtalyan Sinemasında Gerçekçiliğin Ana Hatları (F. Ant, çev.). *Luchino Visconti* (s. 7-48). İstanbul: Afa.
- Sitney, P. A. (1995). *Vital Crises in Italian Cinema: Iconography, Stylistics, Politics*. Austin: University of Texas.
- Sorlin, P. (1996). *Italian National Cinema. 1896-1996*. New York: Routledge.
- Wagstaff, C. (2007). *Italian Neorealist Cinema: An Aesthetic Approach*. Canada: University of Toronto.

DÜŞLERİNİN PEŞİNDE BİR YÖNETMEN ve ONUN SEKİZ BUÇUK'UNCU FİLMİ

Aslı Ekici*

Hikâye anlatmak bana oynamaya değer tek oyun gibi görünüyor.

*Bu oyunu oynadığım zaman kendimi özgür ve
bütün sıkıntılardan uzak hissediyorum.*

Fellini¹

20 Ocak 1920'de Rimini'de dünyaya gelmiş, kariyerinin ilk dönemlerinde karikatürist, gazeteci, senarist olarak çalışmış, Katolik kilisesi eğitimi almış, faşizmi görmüş, savaş sonrası İtalya'sının Yeni Gerçekçi filmlerinde yer almış, düşlerinin peşinden giden İtalya'nın önemli yönetmenlerinden birisi Federico Fellini.

Her zaman zengin bir düş dünyasına sahip olan Fellini'nin, yedi sekiz yaşlarında bir çocukken bile hayal gücü olağanüstüdür. Fellini yatağının dört köşesine Rimini'deki dört sinemanın (Fulgor, Opera nazionale balilla, Savoia, Sultano) adını verir ve her gece yatağına yattıktan sonra ilginç görsel deneyimler yaşar (Bondanella, 1992, s. 153). Düş ve gerçek arasında keskin bir sınır olmadığına (Fellini, 1996, s. 152) ve düşlerin bütün gerçeklerden daha dürüst olduğuna inanır. Fellini, düşlerimizin bizim gerçek yaşamımız olduğunu, fantezilerinin ve saplantılarının sadece gerçekliği değil, aynı zamanda filmlerini oluşturan malzemeler olduğunu belirtir (Chandler, 1995, s. 35, 88).

Fellini'nin sinemasında düşler ilham kaynağıdır. Fellini'nin düşleriyle arasındaki bağın güçlenmesinde Carl Gustav Jung önemli bir kişidir. Jung'a göre,

Düşler, düşü görenin belli bir sorunuyla ilgilidir hep [...] Biz nasıl gereğinden çok ya da gereğinden az yemek yer ya da kötü bir davranışta bulunuruz da, bedenimiz buna tepki gösterirse, düşler de takındığımız bilinçli tutumlara karşı bilinçdışının açığa vurduğu tepkilerdir. Düşler kendi kendini düzenleyen ruhsal sistemimizin doğal tepkisini oluşturur (1996, s. 146).

Dr. Ernest Bernhard,² Fellini'nin Jung'la tanışmasını sağlar. Bernhard, Jung'un öğrencisidir ve Fellini'yi Jung'un düşünce dünyasına götüren kişidir. Bernhard, Fellini'yi düşlerini ve zaman zaman gördüğü düş benzeri sanrıları not etmesi için teşvik eder. Fellini'nin tuttuğu bu notlar, filmlerinden bazılarında önemli bir rol oynamıştır (Chandler, 1995, s. 172). Fellini Jung'un etkisiyle fantezilerinin akıl dışı niteliklerine daha fazla inanmaya başlar ve düşleri görüntülere esin kaynağı olur (Bondanella, 2002, s. 96).

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü Araştırma Görevlisi
Fellini'nin bu sözünün kaynağı için bkz. Fellini, 1996, s. 164.

Yönetmen Vittorio De Seta, Bernhard'ın telefon numarasını Fellini'ye verir. Fellini, *Tatlı Hayat* (La dolce vita, 1960) filmini çekerken Bernhard'la iletişime geçer (Bondanella, 1992, s. 151).

Fellini, *Fellini on Fellini* kitabında Jung'a hayranlık duyduğunu ve bu hayranlığının "sizden daha çok bilen ve bildiklerini size öğreten büyük ağabaya duyulan hayranlık" gibi olduğunu söyler. Jung'un düşünce dünyasıyla tanışmasını "bilinmeyen manzaraları görmek, hayata bakmanın yeni bir yolunun keşfi" olarak tanımlar (Fellini, 1996, s. 147).

Fellini, Jung'u Freud'a tercih eder çünkü Jungcu psikanalistler Freud'un izinden gidenler gibi rüyayı tedavi edilmesi gereken bir hastalığın belirtisi olarak tarif etmezler (Bondanella, 2002, s. 94). Fellini için Freud ustalığı ve kendine olan güveniyle onu ezen bir üstat gibidir; Jung'sa bir yol arkadaşı, bir ağabeydir. Freud teorileriyle düşünmeye zorlarken, Jung hayal kurmaya olanak sağlar. Fellini Jung'un kitaplarından bazılarının en ufak bir kuşku olmaksızın, ondaki en derinlerdeki alanlarla teması özendirdiğini, güçlendirdiğini, hayal gücünü kıskırtıp, harekete geçirdiğini söyler (Grazzini, 2006, s. 119-121). Fellini Jung'un yazılarından bazılarını sadece okumamış aynı zamanda 1965'te Jung'un Zürih'teki evine de gitmiştir (Bondanella, 1992, s. 151).

Fellini'yi etkileyen bir başka önemli kişi Roberto Rossellini'dir. Kariyerine başka yönetmenler için öykü konuları yazarak başladığını (Samuels, 1992, s. 79) söyleyen Fellini'nin sinemanın büyüğü dünyasına adım atmasında Rossellini'nin etkisi yadsınamaz. Rossellini Fellini'ye *Roma Açık Şehir* (*Roma città aperta*, 1945) filminin senaryosu üzerinde birlikte çalışmayı teklif eder. Fellini bu konuda şunları söyler: "Kendimde film yönetmeye olan sevgiyi keşfetmeme yardımcı oldu [...] 40'lı yıllarda Roberto Rossellini ile çalışırken yaşamımın gerçek amacını buldum"³ (Chandler, 1995, s. 86, 88). Fellini bu sözlerle Rossellini'nin onun hayatındaki önemini vurgular. Frank Burke'un da ifade ettiği gibi Rossellini ile olan bu işbirliği Fellini'yi 1943-51 yılları arasında Roberto Rossellini, Luchino Visconti ve Vittorio De Sica tarafından yapılan filmleri kapsayan İtalyan Yeni Gerçekçiliği içinde önemli bir kişi yapar (Burke, 1984, s. 1; Burke, 1996, s. 2).

Fellini büyük oranda Yeni Gerçekçilik ruhundan etkilenmiştir (Burke, 1984, s. 1). Ona göre Yeni Gerçekçi deneyim, toplumsal yaşamı betimlemeyi amaçlar ve estetikten çok politik bir anlam içerir. Fellini, korkunç faşist yalanın bütün İtalyanları yirmi yıl boyunca dünyadaki en iyi ve en mükemmel insanlar olduklarına inandırdığını, diktatörlük yıkıldığında ise İtalyanların kendi ülkelerinin gerçeğini keşfettiklerini ifade eder (Peri & Fellini, 1961, s. 30). Fellini için Yeni Gerçekçilik ikilemlerden kurtulmanın, önyargılardan uzak olmanın ve önyargıda bulunmadan gerçeklerle yüzleşmenin bir yoludur. Fellini'nin filmleri de Yeni Gerçekçi filmler gibi burjuva aldatmasına, gerçeklerden kaçmaya, önyargıya ve faşizmle bağlantılı otoriter rejime karşı durur (Burke, 1996, s. 3-4). Çoğu Yeni Gerçekçi yönetmenin hedefi savaş sonrası İtalya'nın yoksul durumunu gerçekçi bir şekilde tasvir etmektir. Fellini için gerçeklik, sadece toplumsal gerçekliğe ilişkin yönetmenin uzak görüşlülüğünü değil, onun ruhsal, psikolojik ve metafizik gerçekliğini de kapsar (Fabe, 2010, s. 195).

"Sinemanın bir sirk, bir cambazhane, delillerle dolu bir gemide yolculuk, serüven, yanılsama olduğunu" (Constantini, 1984, s. 74) söyleyen Fellini, 8½'da (*Otto*

³ Fellini'nin yönetmenlik öncesi sinema üzerine çalışmaları büyük oranda Rossellini ile *Roma Açık Şehir*'de senarist olarak beraber çalışmaları, *Paisà*'da (Rossellini, 1946) senaristlik ve bazı sahneleri yönetmesi, *Mucize*'de (*Il Miracolo*, Rossellini, 1948) senaryo yazarlığı ve oyuncu olarak yer alması ile başlar (Burke, 1996, s. 2).

Mezzo, 1963)⁴ film çekmeye çalışan kırk üç yaşındaki yönetmen Guido Anselmi'nin hikâyesini anlatır. Pek çok filmi gibi 8½ da Fellini'nin hayatından izler taşır. Çocukluk anıları, endişeleri, düşleri, hayalleri, karmaşalarıyla yoğrulmuş birisidir Guido, tıpkı Fellini gibi. Her ne kadar Tullio Kezich (2007, s. 236) ve Peter Bondanella (2002, s. 111) gibi pek çok yazar Guido, Fellini'nin öteki-benidir (alter-ego) dese de Fellini bunu kabul etmez (Bondanella, 1992, s. 165). Peter Harcourt da Guido'nun bir farkla Fellini'ye oldukça benzediğini düşünür: Guido filmi çekmeyi başaramaz, Fellini ise 8½'u tamamlar. Jeneriğin son başlığı da bunu doğrular: "8½. Federico Fellini tarafından yaratılmış ve yönetilmiştir" (Harcourt, 2008, s. 232, 237).

Guido'nun Fellini'nin öteki-ben'i olup olmadığı hakkında kesin bir şey söylenemese de Irving Singer'in de belirttiği gibi Fellini'nin filmlerinin pek çok yönetime göre otobiyografik olduğu söylenebilir. Federico Fellini ve Ingmar Bergman bu konuda birbirlerine benzerler. Belki de bu yüzden Bergman bir keresinde Fellini'ye "fratello" (erkek kardeşim) demiştir (Singer, 2008, s. 203). Fellini "Hakkımda gerçekten bir şeyler öğrenmek isteniyorsa filmlerime bakılmalıdır çünkü filmlerim içimin ta en derinlerinden kopup geliyor ve burada kendimi tamamıyla ortaya koyuyorum" diyor (Chandler, 1995, s. 100). Filmlerinin her ne kadar otobiyografi tarzında olmasa da hayatının bir dönemine dokunduğunu ve bu şekilde bakıldığında filmlerinin her kitap, her şiir, her resim kadar otobiyografik olduğunu söylüyor (Fellini, 1996, s. 164).

8½'un ana karakteri Guido, yeni filmi için hazırlanmaktadır. Guido'nun filmi için devasa bir dekorun inşasına devam edilir. Filmin senaryosunda dünya termonükleer savaş yüzünden tamamen yok edilmiştir. İnsanların geri kalanı başka bir gezegene kaçış aramaktadır. Aslında Guido'nun da çelişkiler, karmaşalar dolu kendi dünyasından kaçmaya çalıştığı söylenebilir.

Filmde Guido'yu oyuncu Marcello Mastroianni⁵ canlandırır. Fellini Mastroianni'yi daha yaşlı, daha az kuvvetli ve daha kırılgan göstermek için yakağındaki saçları seyreltir, saçlarının arasına griler serpiştirir, gözlerinin altına kumdan yapılmış gözaltı torbaları yerleştirir (Reich, 2007, s. 144) ve gözlük taktırır (Kezich, 2007, s. 237). Film boyunca Marcello Mastroianni, Fellini'nin de o dönem boyunca giydiği gibi siyah bir şapka ve siyah bir takım giyer (Bondanella, 2002, s. 97).

8½ düş sekansıyla açılır. Filmin ana karakteri Guido'yu ilk olarak kapalı bir alanda görürüz: Guido çok sıkışık bir trafikte otomobil kullanmaktadır. Görüntüye

⁴ "8½'tan önce Fellini, altı film yönetmiş, bir başkasında yönetmen yardımcılığı yapmış ve iki filmde de sahneleri yönetmiştir [...] Bu nedenle 8½, Fellini'nin 'sekiz buçukuncu' filmidir" (Fabe, 2010, s. 195). Filmin adı yaklaşık olarak sekiz yaşında olan bir çocuğa da işaret eder. Aynı zamanda "8" sonsuzluğun sembolüdür. 8½ sonsuz ve sonluyu çarpıcı bir biçimde yan yana koyar. Filmin ana karakteri Guido'nun büyüme çabasındaki karmaşa filmin adında da ima edilir. Filmin adı aynı zamanda birey olmanın imkânsızlığını da vurguluyor olabilir (Burke, 1996, s. 127).

⁵ Marcello Mastroianni İtalyan sinemasında tanınmış bir simadır, özellikle Alessandro Blasetti ile beraber yaptıkları komedi filmleriyle tanınır. Mastroianni ayrıca Luchino Visconti'nin filmlerinde de oyuncu olarak başarı sergilemiştir (Kezich, 2007, s. 235). Mastroianni'nin ifade ettiğine göre Fellini rol için ilk olarak Laurence Olivier'yi düşünür fakat Olivier bu rol için fazla "iyi"dir. Fellini filmi için sıradan birini ister. Bu kişi aynı zamanda bir yönetmen olarak Fellini'den de izler taşıyabilmelidir. Mastroianni, Fellini'nin tiklerini, yüz ifadelerini, alışkanlıklarını taklit eder. Fellini, Mastroianni'den kendisine benzemesi için konuşurken sesini yükseltmesini ister (Reich, 2007, s. 144).

sessizlik hâkimdir. Bir anda otomobilden dumanlar çıkmaya başlar ve Guido diğer otomobillerdeki insanların kayıtsız bakışları içerisinde otomobilden çıkmaya çalışır. Guido adeta otomobilin içinde kapana kısılmıştır. Otomobillerden birisinde daha sonra tanıyacağımız Guido'nun sevgilisi Carla'yı (Sandra Milo)⁶ da bir adamla birlikte görürüz. Sonrasında Guido otomobilden çıkmayı başarır ve bulutların arasında uçmaya başlar. Bir adam Guido'yu ayağından ipe yakalar ve atla gelen bir adam için onu aşağıya doğru çeker. "Gerçek" hayata döndüğümüzde Guido'nun kaplıca olduğunu ve düşündeki atlı adamın Fransız entelektüel Daumier olduğunu anlarız.

Daumier, dönemin ideolojik terimlerle sinema üzerine yazan entelektüellerini anımsatan bir kişidir (Bondanella, 2002, s. 114) ve film boyunca Guido'nun çekmek istediği filmi eleştirir. Daumier Guido'ya filmin senaryosunda felsefi bir öncülün eksik olduğunu, bunun da filmi keyfi bölümlerden oluşan bir diziye dönüştürdüğünü söyler ve aldığı notları Guido'ya verir.

Daumier notlarında Guido'ya kaplıcadaki kızın -Claudia Cardinale- bir görünüp bir kaybolmasının nasıl bir anlamı olduğunu sorar. Sembollerle dolu olan hikâyesinin en kötü şey olan belirsizliğe yol açtığını söyler. "Belirsizlik" sözü tren düdüğüyle kesilir (Bondanella, 2002, s. 108). Guido hastalara iyileşmeleri için su dağıtan kaplıcadaki kızın adamın kurtuluşu olduğuna inanır. Charles Thomas Samuels'e göre filmdeki beyazlı kız, Guido'nun zayıflığının en rahatsız edici işaretidir ve Guido, hem erkek hem sanatçı olarak ne yapması gerektiğini kendisine söyleyebilecek ideal kadın arzusunu, bu karakterde arar; kız onun nostaljisi, çocukça korunma arzusu, romantizmidir (Samuels, 1992, s. 104). Guido sadece bu kızın kendisini yaratıcılık sorunundan ve cinsel endişelerinden kurtarabileceğini düşünür (Reich, 2007, s. 147). Fellini, Claudia Cardinale'nin canlandırdığı karakterin Katolik eğitiminin yarattığı mitin bir sonucu, safılık arzusu, ahlaksal bakımdan kusursuz ve zihinlerimizin derinlerinde var olan, bizi katıksız bir şeyin nostaljisine götüren meleğe benzer bir şey olduğunu belirtir (Samuels, 1992, s. 99).

8½'da Daumier mantığı simgeler. Fellini'nin sanat, sanatsal yaratım ve sinemanın doğası hakkında inandığı ne varsa Daumier bunun tam da karşıtıdır. Fellini için akılcı olmayan alan, sanatsal ilham ve yaratımın esas kaynağıdır ve felsefe ya da ideoloji sanatın özünü oluşturmaz (Bondanella, 2002, s. 111-114).

Guido'nun sevgilisi Carla, kaplıcaya Guido'nun yanına gelir. Akşam otel odasında Guido, Carla'nın daha ağır makyaj yapmasını, bir fahişeye benzemesini ister. Guido ve Carla beraber olduktan sonra mezarlık sahnesine geçilir. Guido'nun üzerinde okul yıllarında giydiği üniforması vardır. Guido, annesiyle konuşurken kamera hareketiyle birlikte Guido'nun babası da çerçevenin içine girer. Aynı düşlerdeki gibi filmin bu sahnesinde kişiler, bir mekândan başka bir mekâna kolayca, neden sonuç ilişkisi kurulmadan geçerler. Guido'nun babası (Annibale Ninchi)⁷ hızla uzaklaşırken Guido arkasından seslenir: "Baba bekle! Dur gitme. Senle ben o kadar az konuştuk ki. Baba, soracak çok sorum var" Guido ve babası arasında duygusal açıdan mesafe

⁶ 1932 Tunus doğumlu olan Sandra Milo, Yunanlı bir yapımcı olan Moris Ergas'ın yardımıyla oyuncu olarak İtalya ve Fransa'da kariyer yapar. Ergas, Roberto Rossellini'yi, Milo'yu tanınmış bir oyuncu yapmak amacıyla, *Vanina Vanini* (Rossellini, 1961) filmini çekmek üzere görevlendirir, fakat film 1961 Venedik Film Festivali'nde başarısızlığa uğrar. Milo oyunculuğu bırakmaya karar verdiği günlerde Fellini, Milo ile çalışmayı düşünür. Fellini Ergas ile gizlice anlaşır (Kezich, 2007, s. 241-242).

⁷ Annibale Ninchi salt dış görünüş olarak Fellini'ye babasını anımsatır. Ayrıca Ninchi, 2. Dünya Savaşı öncesinde babasının çok sevdiği bir İtalyan film yıldızıdır (Chandler, 1995, s. 35).

vardır. Bir sonraki sahnede Guido annesini öperken annesi, karısı Luisa'ya (Anouk Aimée) döner. Guido'nun annesi ve Luisa aynı kıyafeti giymektedir.

Bu sahnenin belirleyici duygusu suçluluktur (Bondanella, 1992, s. 166). Babası Guido'ya "Baksana burada tavan ne kadar alçak. Daha yüksek olsun isterdim" diyerek mezarından şikâyet eder. Guido babasıyla konuşmaya devam ederken yapımcısı da yanlarına gelir. Guido'nun babasının "Söylesene oğlum nasıl?" sorusuna yapımcı, eliyle şöyle böyle yaparak karşılık verir. Bondanella'nın da belirttiği gibi mezarlıkta geçen düş sahnesinde Guido sadece suçluluk duygusundan acı çekmez aynı zamanda Oidipal karmaşadan ve kadınlarla olan karşık ilişkilerinden dolayı da acı çeker (2002, s. 102). Guido'ya kaplıcada Kardinal'in yanına çıkmadan önce kıyafetlerini getirenlerin konuşmaları Guido'nun duyduğu suçluluk duygusunu vurgular gibidir: "Ona bir dindar olduğunu göster. Dizlerinin üstüne çök, yüzünü öp, ağla! Tövbe ettiğini söyle! Lütuflarını kazanırsan hayatta her şeyi elde edebilirsin", "Dikkat et her şey senin elinde".

Kaplıcada bir akşam Guido, kafasındaki sözleri -*Asa Nisi Masa*- okuyabilen Maurice ve asistanı Maya ile karşılaşır. Sözcüklerin anlamı hemen Guido'nun küçükken onu şarapla yıkayan ve battaniyelerle yatağa taşıyan dadısı ve büyükannesinin ilgisi altında kendini güvenli ve mutlu hissettiği karmaşık çiftlik evi sekansında açıklanır. Maurice yetişkin Guido'nun bilinçaltıyla bağlantı kurar ve hâlâ kadınlarla ilişkilerini kontrol eden bir çocukluk deneyimini bilinç düzeyine çağırır (Bondanella, 1992, s. 166-167). Kesmeyle geriye dönüş yapılır. Çiftlik evindedirler. Fonda huzur verici bir müzik vardır. Guido küçük bir çocuktur ve bir kadın onu yıkmak için Guido'nun peşinden koşturur. Guido bir kadının kucağından diğer kadının kucağına ve oradan da koca bir fiçıya taşınır. Diğer çocuklarla birlikte küçük Guido da daha "güçlü" olmak için şarapla dolu bu büyük fiçinin içinde yıkanır. Sonrasında bir kadın havlu getirir ve diğer kadın onu sarıp sarmalayarak yatağa taşır. Diğer çocuklarla birlikte bir odada uyurken bir kız çocuğu "Guido uyuma sakın. Bu gece tabloların gözlerini oynattığı gece. Baktığı yerde hazine olacak. Parola: *Asa Nisi Masa*" der.

Asa Nisi Masa, İtalyanca bir kelime olan *anima*⁸ -ruh/öz- kelimesinin hecelerine harfler eklenmesiyle oluşturulur: a+sa, ni+si, ma+sa. Çiftlik evindeki egemen atmosfer huzur, güven, mutlulukla doludur ve Guido'nun ihtiyaç duyduğu her şey bir grup sevgi dolu kadın tarafından hemen karşılanır (Bondanella, 2002, s. 102-103).

Guido'nun yapımcısı incelemesi için Kardinal'e sinopsis gönderir. Sonrasındaysa Guido ve Kardinal görüşmek için bir araya gelirler. Guido'ya

⁸ Jung için *anima*, "Erkek vücudundaki dişi genler azınlığının psikik bir suretidir" (1997: s. 258). "Bir erkeğin duyguları adeta bir kadının duygularına benzer ve düşlerde de bu biçimde, yani dişi yaratık kılığında açığa vurur kendini. Ben bu düşsel figüre *anima* diyorum. Bütün olarak kolektif bilinçdışı erkeğe kadın biçiminde görünür. *Anima* sözcüğünü seçmemin nedeni, adı geçen psikolojik olay için bunun öteden beri kullanılagelmesidir. Kolektif bilinçdışının kişiselleşmesi olan *anima* ile ikide bir karşılaşırız düşlerde" (Jung, 1996, s. 117). Fellini'nin filmlerindeki en önemli Jungcu arketip *anima* kavramıdır. *Anima* erkekteki kendini düşlerde, hayallerde, fantezilerde açıkça gösteren dişi ögeyi temsil eder (Reich, 2007, s. 146-147). Fellini, 8/5'de Jung'un psikanalitik çalışmalarında tanımladığı özellikle 1926 tarihli "Evlilik Psikolojik Bir İlişkidir" (Marriage as a Psychological Relationship) başlıklı makalesinde de geçen *animaya* gönderme yapar. Bu çalışmada Jung pek çok erkeğin kadınlar hakkında bildiğinin kendi *anima* tasarımları tarafından bozulup çarpıtıldığını tartışır (Bondanella, 2002, s. 103-104).

Kardinal'in yanına kadar eşlik eden kişi, Guido'ya filmindeki kahramanın ve üst seviyeden bir kilise mensubunun çamur kürü sırasında karşılaşmalarının mümkün olmayacağını, çünkü yüksek rütbeli din adamının kendine ait kabini olacağını söyler. Guido ise "Ben alışılmışın dışında bir şeyler düşündüm" diye karşılık verir. Guido filminin kahramanının Katolik bir eğitim aldığı, bunun da artık daha fazla bastırmadığı bazı ihtiyaçlar, bazı kompleksler yarattığını söyler. Kardinal'in yanına kadar Guido'ya eşlik eden diğer kişi sinemanın belli bazı konulara çok uygun olmadığını düşündüğünü, yönetmenlerin kutsal aşkla tensel aşkı fütursuzca birbirine karıştırabildiklerini, bu nedenle yönetmenlerin büyük sorumluluk taşıdıklarını, milyonlarca ruhu eğitebileceklerini ya da yoldan çıkarabileceklerini belirtir. Guido'ya yolda eşlik eden her iki kişi de Guido'nun filmini bir mantık çerçevesine oturtmaya çalışırlar.

Guido Kardinal'in yanına gelir. Kardinal Guido'dan Diomedeo adındaki bir kuşu dinlemesini ister. Sabit çerçevede Guido ve Kardinal oturmaktadırlar, diğerleri ise ayakta. Herkes hareketsiz bir şekilde adeta uyuşmuş bir şekilde Kardinal'in bahsettiği Diomedeo kuşunu dinler. Guido'nun dikkati eteklerinden tutmuş, elinde bir sepet olan ve onlara doğru yürüyen bir kadına kayar. Guido kadına dikkatlice bakar ve sonrasında kesme yaparak geriye dönüşle Guido'nun okul yıllarına gidilir. Böylelikle seyirciye Guido'nun Katolik⁹ bir okulda okuduğu bilgisi verilir.

Çocuklar okul bahçesinde Guido'yu Saraghina'nın¹⁰ yanına gitmek için çağırırlar. Guido arkadaşlarının teklifini kabul eder. Bir sonraki sahnede Guido üst açılı çekimle, eli havada bir din adamı heykelinin kolunun arasından gösterilir. Bu çekim olacakların habercisi gibidir. Çocuklar binalarla çevrili okul bahçesinden deniz kenarında yaşayan Saraghina'nın yanına giderler. Çocuklar para karşılığında Saraghina'dan rumba yapmasını isterler. Guido ile Saraghina dans ederken rahipler sahile gelir ve hızlandırılmış çekimle Guido'yu yakalar. Okula getirilen Guido, rahipler tarafından "Utanmalısın", "Ölümcul bir günah" gibi sözlerle kınanır. Guido'nun annesi de oradadır ve utandığını söyleyerek ağlar. Guido rahiplerin gözetiminde odadan uzaklaşırken yakın çekimle annesinin gözlerini silişi gösterilir. Guido hâlâ çocukken annesi, Guido'nun bütün düşleri ve fantezilerindeki gibi yaşlı gösterilir.

Bir sonraki sahnede Guido elleri arkasında, kafasında bir huni ve sırtında "utanç" (*vergogna*) yazılı bir kâğıtla sınıfa girer. Yemekhanede de Guido hâlâ

⁹ Fellini de Guido gibi Katolik bir eğitim almıştır. Fellini kilise hakkındaki düşüncelerini şöyle ifade eder: "Hapishaneye girmek bile, yaratıcı bir doğa için önemli, zorunlu bir koşullanma olabilir. Zorbalık, kölelik, boş inançlar –yaşama güdüsünü sınırlama eğilimindeki bütün bu şeyler- yaratıcı bir doğada, karşıt yanıtı kıskırtır" (Samuels, 1992, s. 89). "İtalya'da Katolik olmaktan başka ne yapabilirdim? Bu Katolik dünyanın içinde büyüdüm. Bu sistem olmasaydı neyi eleştirecektim, neye baş kaldıracaktım?" (Chandler, 1995, s. 304).

¹⁰ Fellini, kariyerinin büyük bir bölümünde profesyonel olmayanlarla çalışır. Gazeteye verdiği ilanla çekeceği filmi için oyuncu seçeceğini duyurur ve yüzlerce kişi arasından seçim yapar (Burke, 1996, s. 3). Fellini Carla karakteri için oyuncu ararken Saraghina karakteri için birisini bulur. Saraghina (Edra Gale), Amerikalı opera öğrencisidir. Fellini Mastroianni'nin metresi rolü için şişman bir kız aradığına dair ilan verdiğinde Gale, çalışmak için Milano'dadır. Fakat o sırada Sandra Milo hamile kalır ve kilo alır. Milo böylelikle rolü kapar. Fellini ise Gale'i filmde oynatmak için Saraghina'nın sahilde dans ettiği sahneyi filme yerleştirir. Gale, Amerika'daki ailesinin onu filmde görmemeleri için her ne kadar dua etse de ailesi filmi izler ve sonrasında Gale'in annesi iki yıl boyunca onunla konuşmaz (Baxter, 1994, s. 183).

cezalıdır. Bir tarafta öğretmenler bir tarafta öğrenciler yemek yerken Guido mısır taneleri üzerinde diz çökmüş cezasını çekmeye devam eder. Birisi bu sırada bir hikâye okumaktadır. Hikâye şöyledir: “Ama her şeyden önce Tanrıya saygılı Luigi, bütün hayatı boyunca yaşadığı bütün yerlerde kadınlarla bir araya gelmekten nefret etmiş. Onların yanından öyle bir kaçıyormuş ki onu gören doğal bir antipatisinin olduğunu sanırmış. Annesi söz konusu olduğunda bile. Onunla baş başa sohbet etmekten hoşlanmazmış.”¹¹

Guido günah çıkarırken rahip, Guido'ya Saraghina'nın şeytan olduğunu bilip bilmediğini sorar. Guido “Bilmiyorum” diye cevap verir. Guido günah çıkardığı kabine girerken ve kabiniden çıkarken çerçeve düzenlemesi farklıdır. Tıpkı çerçeve düzenlemesi gibi Guido'nun günah çıkarma kabinine girmeden önceki ve sonrasındaki kadınlara bakış açısı da sonsuza kadar değişmiştir. Bondanella'nın da belirttiği gibi bir yetişkin olarak bile Guido hâlâ kadınları iki gruba ayırır: bakireler ve fahişeler. Guido karısı Luisa gibi sevdiği ve saygı duyduğu kadınlarla cinsel arzuyu “kirli” görür ve sadece La Saraghina ya da Carla gibi “kötü” ya da “düşmüş” kadınlarla ilişkiyi uygun bulur (Bondanella, 1992, s. 168). Mezarlık sahnesinde Guido'nun annesi ile öpüşürken, annesinin yerine karısı Luisa'nın geçmesi de Guido'nun kadınlar hakkındaki bu düşüncesini vurguluyor gibidir: Cinsel arzu “fahişe” olduğunu düşündüğü kadınlara duyulmalıdır. Böylelikle Bondanella'nın da ifade ettiği gibi Guido'nun Kardinal'le ilk karşılaşmasından neden La Saraghina ile travmatik karşılaşmasına geçildiğini anlarız. Çünkü Kardinal genç Guido'daki cinsel günahkârlık duygusunun kaynağını simgeler (Bondanella, 1992, s. 168). Guido'nun karısı Luisa davranış tarzı ve görünüş olarak tamamen cinsel çekicilikten uzak gösterilir. Fellini Luisa karakterini canlandıran Aimee'nin doğal güzelliğini kasıtlı olarak azaltmaya çalışır, hatta Aimee'nin uzun kirpiklerini kısalttırır. Öte yandan Carla'nın adeta her gözeneğinden cinsellik yayılır. Carla, Saraghina'yı çağırıştırır (Reich, 2007, s. 147).

Guido, Kutsal Meryem ikonasının önünde diz çöker. Yakın çekimde mumların arasındaki Hz. Meryem heykelinin yüzünden Saraghina'nın evine zincirleme ile geçilir. Guido bu sefer tek başına Saraghina'nın yanına gelir. Saraghina kumsalda bir sandalyede oturmuş, şarkı mırıldanmaktadır ve başından Oğuz Onaran'ın da ifade ettiği gibi temiz olmaya gönderme yaparcasına beyaz bir kumaş parçası sarkar (2011, söyleşi). Saraghina, Guido'yu sevecen bir şekilde karşılar. “Fellini, Katolik yetiştirme tarzının Guido'nun ruhunu nasıl zincirlediğini görsel olarak vurgulamak için, kilisenin baskıcı krallığına, Saraghina'nın açık, anarşik diyarını stilize ve abartılı bir şekilde sunarak karşı çık[ar]” (Fabe, 2010, s. 202).

Guido'nun travmatik çocukluk anısından şimdiki zamana döndüğünde Daumier yemek masasında çerçevenin sağ ön tarafında eleştirilerine devam etmektedir:

Çocukluk hatıralarından çıkma bir karakter. Eleştirel bilinçle hiçbir ilgisi yok. İtalya'daki Katolik bilinç hakkında bir polemik geliştirmek istiyorsanız, daha yüksek bir kültürel düzeye sahip olmalısınız. Amansız bir zihinsel açıklık ve mantık gücü de gerekli. Naifliğiniz çok önemli bir eksiklik. Nostaljiyle dolup taşan küçük anılarınız zararsız ve derinlerde duygusal çağrılarınız bir suç ortağının tepkileri.

Kardinal ve diğer din adamları ise çerçevenin sol arka tarafında yemeklerini yemekteler. Netlik Daumier'dedir, ama net olmasa bile din adamları

¹¹ Rahibin sesi Federico Fellini'nin sesidir (Fabe, 2010, s. 211).

da gösterilmiştir. Bu çerçeve düzenlemesi Guido'nun kadınlara yaklaşımında kilisenin bilinçaltındaki etkisini de vurguluyor gibidir.

Filimde "Pinokyo" motifi yer alır. Gece kulübü sahnesinin başında Guido büyük bir burunla oynar ve film boyunca fantezi ve kaçış anlarında hafifçe burnuna dokunur (Burke, 1996, s. 126). Kaplıcada şifalı su içmek için sıraya giren Guido, beyazlar içindeki kızı gördüğü anda yine burnuna dokunmaya başlar. Guido, Luisa ve Luisa'nın arkadaşı Rossella bir *cafede* otururken Carla da aynı yere gelir. Göğüs açısı çekimde çerçevede Guido ve Luisa vardır. Guido Carla'yla artık ilişkisi olmadığını, üzerinden üç yıl geçtiğini, bittiğini söyler. Luisa "Beni deli ediyor. Sanki doğru söylüyormuş gibi konuşuyor. Baksana şuna. Yine o haklı. Bu şekilde nasıl yaşayabiliyorsun? Hep yalan söylemen doğru bir şey değil. İnsanların neyin doğru neyin yalan olduğunu anlayamaması sana normal gibi geliyor!" derken Guido da sürekli burnuna dokunur. Guido, Carla ve Luisa'nın dostça konuşup dans ettiklerini hayal eder. Carla, Guido'nun şarap fıçısında yıkandığı çiftlik evindeki müziği andırır bir melodi mırıldanır ve sonrasında filmin unutulmaz harem¹² sekansına geçilir. Çiftlik evinde bütün kadınlar sevinçle Guido'yu kapıda karşılar. Guido elinde hediye paketleriyle içeri girer. Dışarıda kar yağmaktadır, evin içi ise sıcak ve huzurludur. Luisa kameraya bakarak "Çok tatlı!" der. Kadınlar kovalarla fıçıya su taşıyarak Guido'nun banyosunu hazırlar. Guido banyosuna doğru ilerlerken Rossella kendini "Ben Pinokyo'nun cırcır böceğiyim" diye tanımlar. Banyo sonrasında kadınlar Guido'yu havlularla kurular. Uçaktaki hostes kadın bile bu fantezide yerini alır.

Guido kendi korkusu olan yaşlanma korkusunu dansçı Jacqueline'e yansıtır (Reich, 2007, s. 149). Evdeki kadınlardan biri olan Jacqueline kural gereği yirmi sekiz yaşına geldiği için çiftlik evinin ikinci katına sürülmelidir fakat o, üst kata çıkmak istemez ve diğer kadınlar da Jacqueline'le beraber Guido'ya karşı ayaklanır. Guido elinde kırbacıyla kadınları "yola getirir". Luisa, Guido'ya karşı şefkatlidir ve yemek hazırlamak, çamaşır yıkamak, yerleri silmek gibi ev işleriyle ilgilenir. Luisa "Hepimizin bir arada olması ne iyi değil mi? Önceden bunu anlamamıştım. İşlerin böyle yürümesi gerektiğini tam anlayamamıştım" der. Bondanella'nın da belirttiği gibi Guido'nun hayatındaki bütün kadınlar haremde toplanmıştır ve bu kadınlar Guido'nun *animasının* görünümelerini temsil ederler (1992, s. 168).

Deneme çekimlerinin izleneceği salonda Daumier'nin eleştirilerini Guido alaycı bir şekilde dinler ve hayalinde onu idam ettirir. Deneme çekimlerini izledikten sonra Luisa Guido'yu yine yalancı olmakla suçlar. Guido'nun filmi için de "Yeni bir yalan!", "En yakınındakine bile gerçeği söylemeyi bilemedin. Seninle birlikte yaşlanana bile!" der ve Guido'yu terk eder. Deneme çekimlerinin izlendiği sahnede vurgulanması gereken bir başka nokta Onaran'ın da ifade ettiği gibi deneme filmlerinde sahte bir şeyin oluşudur. Deneme çekimlerinde Guido'nun karısı rolünü canlandıran ne Luisa'dır, ne de Saraghina gerçek Saraghina'dır. Her ne kadar sanatçı,

¹² Fellini anılarında genç bir erkekken çok sık gördüğü, orta yaşlarında da görmeye devam ettiği ve 8/2'da kullandığı bir düştən bahseder: "Bir çocuğum ve kadınlar beni bir küvette yıkıyorlar. Bu, büyükannemlerin çiftlik evinde dışarıda duran küvette benzer eski moda bir küvet. Biz çocuklar bu küvette şaraplık üzümle çıplak ayakla ezdik [...] Düşümde çıplak olarak küvetten çıktığımda çok iri göğüslü birkaç kadın beni havluya sarıyor [...] Sıkı sıkı göğüslerine bastırıyor ve ovalayarak kurutuyorlar [...] Bazen kadınlar benim için kavgı ediyorlar, ben de bunun keyfini fazlasıyla çıkartıyorum" (Chandler, 1995, s. 80-81).

eserine kendi yaşamından bir şeyi koysa da o şey artık farklıdır, aynı şey değildir (Onaran, 2011, söyleşi).

Guido deneme çekimlerini izlerken içinde bulunduğu karmaşadan, beyazlar içindeki kıızı canlandıracak oyuncunun salona gelmesi ile sıyrılır. Guido'nun hayalindeki kız beyazlar içerisinde, bu kıızı canlandıracak oyuncu ise siyah giyinmiştir. Otomobille su kaynağına giderler. Otomobilin içinde Guido'nun yüzü karanlıkta, oyuncunun yüzü ise aydınlıktır. Oyuncu canlandıracağı karakterle karanlıkta kalan Guido'ya ışık olacak, onu karanlığından kurtaracaktır. Guido konuşmalarının sonunda "Artık yalanlarla dolu, yeni bir öykü anlatmak istemediğini, ortada film olmadığını" söyler.

Bir sonraki sahne Guido'nun filmin açılışında gördüğü düşü çağrıştırır. Guido'nun yapımcısı, film için inşa edilen sette bir basın toplantısı düzenler. Pek çok otomobilin bu toplantıya gelişi gösterilir. Guido da bir otomobilin içindedir. Hem otomobilin içinde hem de iki adamın ortasında oturarak iki kez kapana kısılmış gibidir. Kollarına girmiş iki adamın arasında sete doğru yürür fakat çocuk gibi yere çömelir, gitmek istemez. Herkes Guido'nun etrafını sarp ona hikâyesini, rol dağılımını sorar. Guido ise sorulara cevap veremez.¹³ Guido'nun endişesi kameraya doğru bakarak gülen

¹³ 8½'la Fellini en gizli sırlarını açığa vurur: Fellini'nin tekrarlayan endişeleri yaratıcılığının zayıflamasıdır. 8½ filminin öncesinde Fellini de Guido gibi hisseder. Yapım öncesinde Fellini düşüncelerini şu şekilde ifade eder: "Kendimi tren konduktörü gibi hissediyorum. Bütün biletlere satılmış, bütün yolcular sıralanmış, bütün valizler yerleştirilmiş. Fakat yol nerde?" (Kezich, 2007, s. 240, 244).

"Otto e mezzo örneğinde hep korktuğum bir şey başıma geldi. Gerçekten yaşamak hayalimde canlandırmış olduğumdan çok daha korkunçtu. Tam anlamıyla bloke oldum. Bir yapımcım ve bir sözleşmem vardı. Cinecitta'ya girmiştim bile, herkes hazır ve çekim çalışmalarına başlamamı bekliyorlardı. Bilmedikleri şey şuydu: yapmak istediğim film tümüyle aklımdan çıkmıştı. Dekorlar kısmen hazır ve oysa bende film duygusu kaybolmuştu [...] Mastroianni bana rolünü sorduğunda kekeleydim ve saçma sapan bir şeyler anlattım. Bana öylesine koşulsuz güveniyordu. Herkes bana güveniyordu. Oturdum ve Angelo Rizzoli'ye içinde bulunduğum durumu itiraf ettiğim bir mektup yazmaya başladım. Ona şunları yazdım: 'Lütfen zihnimdaki karmaşayı anlayışla karşılayın. Devam edemeyeceğim.' Ben daha mektubu postalamadan teknisyenlerden biri gelip beni bir kutlamaya davet etti: İçlerinden birinin yaş günü vardı. Kendimi hiç havamda hissetmiyordum ama reddetmem mümkün değildi. Plastik bardaklara köpüklü şarap dolduruldu, bir tane de bana uzatıldı. Sonra herkes bardağını kaldırdı, ben yaş günü çocuğunun şerefine birkaç söz söyleyeceğini düşünürken, onlar bana ve 'başyapıt'ıma kadeh kaldırdılar. Filmimin ne tür bir film olacağından elbette haberleri yoktu ama bana olan güvenleri tamdı. Sersemlemiş gibi büroma geri döndüm [...] Bir çeşmenin başında suyun sesini dinleyerek kendi iç sesimi duymaya çalıştım [...] Ne üzerine yazacağımı bilemeyen bir yazarın hikâyesini anlatacaktım" (Chandler, 1995, s. 178-179). Federico yarım kalmış mektubu yırtar fakat problemler çözülmemiştir. En önemli sorun hikâyenin başkahramanının yaşamak için ne yaptığıdır. Fellini pek çok olasılık arasında kararsız kalmıştır. Başkarakter bir profesör, mimar, yazar ya da senarist olabilir. Gherardi Mastroianni'nin gardiobunu düzenlemek için Fellini'den ipucu ister. Fellini gece gündüz düşünür fakat bir cevap bulamaz. Fellini bu karakteri sanki her zaman biliyormuş gibi hissetmektedir: Davranış tarzını, tiklerini detaylı bir şekilde tarif edebilir fakat bir bütün olarak görememektedir. Birdenbire bir ışık çakar. Guido'nun mesleğinin yönetmenlik olduğuna karar verildikten sonra, Fellini Gherardi'ye Mastroianni'nin giysisi hakkında fikir verir: siyah bir takım ve geniş kenarlı bir şapka. Bu kıyafetler Fellini'nin o an üzerinde olan kıyafetlerdir (Kezich, 2007, s. 239-240).

Amerikalı gazetecinin “Kaybolmuş. Söyleyecek hiçbir şeyi yok” sözleriyle dile getirilir (Reich, 2007, s. 146).

Luisa, Guido’nun hayalinde beyazlar içinde, kafasında duvakla adeta bir gelin gibidir ve Guido’ya “Benimle ne zaman gerçekten evleneceksin?” diye sorar. Karmaşanın içinde birisi Guido’nun cebine silah koyar. Guido masanın altına girer ve kendisini vurmak üzereyken annesi Guido’ya “Nereye gidiyorsun haylaz çocuk!” diye seslenir. Guido kendisini vurduktan sonra film için kurulan seti yıkmaya başlarlar. Artık film çekilmeyecektir. Daumier, filmi çekmeyerek çok iyi yaptığını, dünyada zaten gereksiz pek çok şey olduğunu, kargaşaya daha fazla kargaşa eklemenin anlamı olmadığını söyler.

Daha önce kaplıcada karşılaştığı Maurice’in Guido’ya “Başlamak için hazırız” demesinden sonra Guido, Daumier’nin söylediklerini reddeder. Filmin düşünülen isimlerinden birisi de *la bella confusione*’dir (güzel karmaşa). Guido artık duygularına güvenir ve hayatını bütün karmaşalarıyla kabul eder. Kabul etmek hem psikolojik sorunların hem de sanatsal yaratımın sırrı için bir anahtar niteliğindedir (Bondanella, 2002, s. 110). Guido’nun hayatındaki her karakter Guido’nun geçmişiyse uzlaştığına işaret edercesine beyazlar içindedir. Guido’nun çözümü çok basittir: Her şeyi olduğu gibi kabullenme barış getirmiştir. Guido en sonunda kendisi ve diğerleriyle barış içindedir (Bondanella, 1992, s. 177).

Daumier eleştirilerine devam ederken, Guido artık korkmadığını söyler. Çünkü Guido, karmaşanın kendisi olduğunu anlamıştır. Guido yönetmen olarak eline bir megafon alır ve sirk¹⁴ bandosunu yönetmeye başlar. Film boyunca ilk defa Guido’yu yönetmenlik yaparken görürüz. Herkes el ele tutuşarak büyük bir halka oluşturur. Guido da karısı Luisa ile birlikte bu halkaya katılır. Bu görüntü Harcourt’un da ifade ettiği gibi Dante’nin ortaya attığı, antik bir Hristiyan sembolü olan sonsuzluğun mistik dairesini çağırıştır. Yönü olmayan hareketin kusursuz son imgesinin, paylaşılan bir kabullenişin sonsuzluğunda dönerek ve durmadan dans edişini izleriz (Harcourt, 2008, s. 236). 8½’un finali Nino Rota’nın unutulmaz sirk müziğinin de katkısıyla büyülmüş bir andır (Bondanella, 2002, s. 111). Filmin son sahnesinde ışıkların altında çocuk Guido vardır ve ekran kararır.

8½’un final sekansı, Ingmar Bergman’ın “zaman ve mekân içinde sınırsızca salınan bir tür yol filmi” (Bergman, 1999, s. 156) diye bahsettiği *Yedinci Mühür*’ün (*Det sjunde inseglet*, 1957) finalini anımsatır. *Yedinci Mühür* el ele tutuşarak ölümün arkasından gidenler ve hayatta kalanların görüntüsüyle sona erer. Bu sahnede bir tür kabulleniş vardır: Ölümü ve yaşamı olduğu gibi kabullenme. 8½’daki Guido da filmin sonunda hayatı ve kendisini olduğu gibi kabullenmiştir artık.

Fellini filmin sonu için Guido’nun hayatındaki bütün insanların bir düşünene bindiğini hayaller. Herkes tamamen beyazlar içinde ve yemekli vagonodadır. Fellini bu sahneyi çektiğinde pek mutlu olmaz ve sirk motifini kullanarak ikinci bir son çeker (Baxter, 1994, s. 190). Fellini filmin sonu için şöyle diyor: “Bu hayata karşı kaderci bir boyun eğme değildir, hayatı olumlu bir şekilde onaylama, kabul etmedir. Guido problemlerini çözemediğini, bu sorunlarla yaşayacağını anladığında, canlandırıcı bir coşkuyla dolar. En sonunda kendisiyle barış içindedir. Bu 8½ için iyimser bir sondur” (Burke, 1996, s. 126).

¹⁴ Fellini sirkın hayatındaki önemini şöyle anlatıyor: “Sirkleri her zaman sevmişimdir [...] Bir oğlan çocuğuyken en büyük düşünüm bir gün sirk müdürü olmaktır. Sirkte de sinemada da düşünümle oynamayı ve doğaçlamayı seviyorum” (Chandler, 1995, s. 92).

Filmin görüntü yönetmeni Gianni Di Venanzo siyah ve beyazın son ustalarından belki de en iyisidir. Fellini böyle bir ortakla çalışarak *avant-gard* sinemanın sınırlarına yaklaşır (Kezich, 2007, s. 237-238). 8½ filmi Hollywood filmlerinin geleneksel anlatısından farklıdır (Bondanella, 1992, s. 169); bir Avrupa sanat filmi olarak "stil ve içerik bakımından ana akım sinemadan radikal bir kopuştur" (Fabe, 2010, s. 193). "Görüntüler, anlatılmak isteneni sözcük ve eylemlerden çok daha iyi anlatır. Filmdeki dehlizler, yeraltındaki banyolar, tren istasyonu vb. gibi uzamlar bir fon olarak kullanılmaz, öykünün kendisi olurlar" (Büker, 1996, s. 204).

Marilyn Fabe'nin de ifade ettiği gibi "8½'ta, klasik bir Hollywood filminde olduğu gibi takibi kolay, doğrusal, akılcı, nedensel olay akışı yoktur" (2010, s. 194). Ani sıçramalar, Guido'nun düşleri, kâbusları ve fantezileri geleneksel zaman algısını bozar. Fellini'nin karışık kostümleri -1930'ların tarzında giyinen karakterler ve 1962 dönemindeki karakterler- aynı sahnede yan yana gelir. Filmin kurgusu kafa karıştırır ve izleyicinin geleneksel bakış açısını yerinden oynatır. Bir çekimden diğerine geçiş uyumlu değildir ve yapboz duygusu yaratır (Bondanella, 1992, s. 170). Olayları açık seçik doğrusal bir sıralamada aktarmayan bilinç akışı anlatımı Guido'nun yaşadığı kriz ile harekete geçer ve olay örgüsündeki doğrusal gelişme herhangi bir ipucu ya da uyarıcı bir sinyal olmaksızın, Guido'nun rüyaları, imgelemi, fantezileri, gündüz düşleri ve çocukluk anıları ile kesilir (Fabe, 2010, s. 193-196). Fellini'nin son derece hareketli kamerası bile Guido'nun bilinç akışını takip edemez (Bondanella, 2002, s. 102).

Guido'nun kapana kısıtlanmış gibi hissetmesi Fellini tarafından sinematografik olarak verilir. Kamera Guido'nun öznel bakış açısıyla kesişmediği zamanlarda, diğer karakterler paradoksal olarak çerçeve içinde özgürce hareket ederlerken, Guido sürekli olarak sınırlı bir çerçevenin içinde sunulur (Bondanella, 1992, s. 171). Çoğu kez de kameranın görüş açısı, Guido'nun görüş açısidir. Açılış sekansında öbür otomobillerdeki insanlar Guido'ya, kameraya bakar. Yapımcı mezarlığa geldiğinde kamera yine Guido'nun bakış açısidir. Daumier ile senaryo üzerine konuşurken Daumier kameraya karşıdan bakar (Büker, 1996, s. 202). Guido'ya filmi hakkında sorular yöneltilirken de kamera Guido'nun öznel kamerasıdır. Fellini kamerası bu şekilde kullanarak Guido'nun hayatının açmazlarını vurgular.

8½, Guido'nun tamamlamayı başaramadığı bilim-kurgu filmi ve Guido'nun filmi çekememesini anlattığı Fellini'nin filmi olmak üzere iki filmi içerir (Bondanella, 2002, s. 100-101). Film boyunca sinemanın kendisine de göndermeler vardır. Banyo sahnesi şahit olduğumuz her şeyin sinematik niteliğini vurgulaması açısından önemlidir (Bondanella, 1992, s. 166). Banyo sahnesindeki lambalar sinemada kullanılan ark lambalarına benzer. Lambalar yandığında duyulan ses "film başladı, girmeyin" uyarısında bulunan sesi çağırıştır. Otel lobisinde de aynı ses vardır. Luisa'nın Guido'yu terk ettiği sahnede de aynı ses duyulur (Onaran, 2011, söyleşi).

8½'un çekimleri 9 Mayıs 1962'de başlamış ve 14 Ekim 1962'de tamamlanmıştır. Filmin galası İtalya'da 15 Şubat 1963'te yapılır, sonrasında film Fransa ve ABD'de gösterilir (Reich, 2007, s. 143). 8½ 1963'ün Nisan ayında Cannes'da yarışma dışı gösterilir. Özellikle Roman Polanski, François Truffaut gibi genç yönetmenler filmi heyecanla karşılar. Film Avrupa'daki seyirciler kadar ABD'deki seyircilerin de ilgisini çeker (Baxter, 1994, s. 192-193). 8½, En İyi Yabancı Film Oscar'ını alır. 1963 Temmuz'unda film, Saint Vincent'de bir başarı daha kazanır, jüri tarafından Grand Prize'a layık görülür. 8½, 18 Temmuz 1963'te Moskova Film Festivali'nde Kremlin Konferans Salonu'nda 8000 kişilik bir izleyici kitlesine sunulur ve film beğeni ile karşılanır. 1964 Nisan'ında New York Film Critics Circle 8½'u en iyi

yabancı film olarak belirler. 1987 yılında otuz Avrupalı entelektüel ve film yapımcısı 8½'u şimdiye kadar yapılan en önemli Avrupa filmi ve Fellini'yi de Avrupa sinemasının en önemli yönetmeni seçer.

Fellini sinema alanında pek çok uluslararası başarı elde etmiştir. 31 Ekim 1993'te hayata veda ettiğinde kariyerinin zirvesindedir. Aynı yıl Fellini'ye American Academy of Motion Pictures and Sciences tarafından yaşam boyu başarı ödülü verilir. Fellini, *Sonsuz Sokaklar* (*La strada*, 1954), *Cabiria Geceleri* (*Le notti di Cabiria*, 1957), *8½* ve *Amarcord* (1973) ile En İyi Yabancı Film Oscar'ını almıştır. 1992'de *Sight and Sound* asırlık sinema tarihi boyunca en iyi yönetmen ve film anketi yapar. Anket sonucunda Fellini, Orson Welles'i bile geride bırakarak sinema tarihinde en önemli yönetmen seçilir¹⁵ ve Francis Ford Coppola, Martin Scorsese gibi yönetmenler, 8½'u son yüz yıl içinde yapılan en önemli on film içinde düşünürler (Bondanella, 2002, s. 7-8). 8½ hem İtalyan hem de dünya sinemasında bir başyapıttır.

Kaynakça

- Baxter, J. (1994). *Fellini*. New York: St. Martin's.
- Bergman, I. (1999). *İmgeler* (G. Taşkın, çev.). İstanbul: Nisan.
- Bondanella, P. (1992). *The Cinema of Federico Fellini*. Princeton, New Jersey: Princeton University.
- Bondanella, P. (2002). *The Films of Federico Fellini*. Cambridge: Cambridge University.
- Burke, F. (1984). *Federico Fellini: Variety Lights to La Dolce Vita*. Warren French (der.). Boston: Twayne.
- Burke, F. (1996). *Fellini's Films: From Postwar to Postmodern*. New York: Twayne.
- Büker, S. (1996). *Film Dili: Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler*. İstanbul: Kavram.
- Chandler, C. (1995). *Ben, Fellini* (İ. İgan, çev.). İstanbul: Afa.
- Constantini, C. (1984). Kendini Beğenmişlik Sanatçının Sağlığıdır. T. Ay (Haz.), *Becerikli Bozguncu Rimini'li Federico Fellini* (s. 65-83). İstanbul: İmge.
- Fabe, M. (2010). Avrupa Sanat Filmi: Federico Fellini'nin "8½" Film (M. Taşkaya, çev.). A. Karadoğan (der.), *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 193-214). Ankara: De Ki.
- Fellini, F. (1996). *Fellini on Fellini*. New York: Da Capo.
- Grazzini, G. (2006). *Federico Fellini* (C. Akalın, çev.). İstanbul: Agora.
- Harcourt, P. (2008). *Altı Avrupalı Yönetmen* (Ö. Özdüzen & O. Yusufoglu, çev.). İstanbul: Doruk.

¹⁵ Oylama sonucunda Fellini 45, Welles 42, Kurosawa 32, Coppola 26, Scorsese 23, Bunuel 23, Bergman 22, Chaplin 21, Ford 21, Hitchcock 21 oy alır (Bondanella, 2002, s. 164).

Jung, C. G. (1996). *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri (Konferanslar)* (K. Şipal, çev.). İstanbul: Cem.

Jung, C. G. (1997). *Analitik Psikoloji* (E. Gürol, çev.). İstanbul: Payel.

Kezich, T. (2007). *Federico Fellini: His Life and Work*. London, New York: I.B. Tauris.

Onaran, O. (2011, 19 Mayıs). 8½ (1963), Yönetmen Federico Fellini. *Cumhuriyet Gazetesi Cumhuriyet Kültür Merkezinde Sinema Günleri*, Ankara.

Peri, E. & Fellini, F. (1961). Federico Fellini: An Interview. *Film Quarterly*, 15 (1) 30-33.

Reich, J. (2007). Otto e mezzo 8½. G. Bertellini (der.), *The Cinema of Italy* (s. 143-151). London & New York: Wallflower.

Samuels, C. T. (1992). *Antonioni Truffaut Fellini Bergman Sinemasını Anlatıyor* (K. Yerci, çev.). İstanbul: Düzlem.

Singer, I. (2008). *Cinematic Mythmaking: Philosophy in Film*. Cambridge: MIT.



Soldan ikinci ve üçüncü Filiz ve Oğuz Onaran, sağdakiler Oğuz Onaran'ın annesi ve babası, 1958

BİR KATİLİN KOMEDİSİ: "KÜÇÜK ADAM"IN İNTİKAMI YA DA MÖSYÖ VERDOUX

Selin Çelik*

*Devlet de toplum da sanıldığı kadar kusursuz değil
ve onları eleştirmek de
büyük bir cinayet değildir sanırım.
Chaplin¹*

Sessiz sinema deyince akla ilk gelen isim hiç şüphesiz Charles Chaplin'dir. Güldürüyü itişip kakışmaların, kaba yöntemlerin tekelinden çıkarıp satirik bir atmosfere büründüren, sıradan insanların basit dünyalarını toplumsal eleştiriye yer verecek şekilde beyazperdeye aktaran bu küçük adamın, "Şarlo"nun yaratıcısı, gerek kendi döneminin gerekse kendinden sonraki güldürü geleneğinin en büyük temsilcisidir. Haliyle, bir nevi özdeşleşme içerisinde, sinema sanatının en önemli simgelerinden biri olmayı başarmıştır.

Güldürmek Sanatı adlı yazısında Chaplin, herkesi güldürebilmenin altında yatan gizemin, insan doğasının sıradan gerçeklerini kavramakla ilgili olduğundan bahseder:

Nerede "herkesi güldürmek"teki gizemimi soranlara rastlasam hemen bir tedirginlik duyar, çok kez de kabuğuma çekiliveririm. Harry Lauder'in seyircileri güldürmekteki gizemi neyse, benim perdedeki güldürme sanatımda da bundan fazla bir şey yoktur. Bütün sorun ikimizin de insanın ırası [karakteri] konusunda bazı yalın gerçekleri bilmemizde ve bunlardan uğraşımızda yararlanmamızdadır. Zaten her şey söylenip yapıldıktan sonra –ister satıcı, ister otelci, ister kitapçı, ister oyuncu olunsun- her başarının temelinde, insan yapısının bilinmesinden başka bir şey yoktur (Chaplin'den aktaran Özön, 1968, s. 396-397).

Melon şapka, dar ve kısa ceket, düşük ve bol pantolon, takma fırça bıyık, büyük ayakkabılar ve bir de bastonla tamamlanan kıyafetler içindeki Şarlo, işte bu sıradan doğanın yalın gerçeklerini tek bir bünyede toplamayı başarmıştır. Kimi zaman saflığı ve sakarlıkları, kimi zamansa kurnazlığı, aldırmaazlığı ve ağırbaşlılığı ile sessiz sinemanın ve güldürünün mihenk taşı haline gelmiştir.

Bu garip ve uyumsuz kıyafetler içinde ekranda beliren küçük adamın yaşadığı maceralar, toplum içinde var olma çabası, sevilme isteği ve toplumun dışlanan yoksul kesimini temsil etme gerçeğiyle birleşince sinema tarihinin geniş yer kaplayan "klasik" bir dönemini oluşturur. Klasik deyiminin sinemada ayrı bir tartışma konusu olduğuna dikkat çeken Dorsay "bu konudaki kuşkuları kökünden silip atan ve bir yüzyıl içerisinde sinemanın bir sanat olduğunu herkese kabul ettiren kişilerin başında

Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Yüksek Lisans Öğrencisi

Charles Chaplin'in *Hayatının Hikâyesi*'nden (1991, s. 405).

Şarlo, namı-ı diğer Charlie Chaplin'in geldiğini belirtmekte (1995, s. 39-40) ve Chaplin efsanesinin niteliklerini şöyle aktarmaktadır:

Sonra Chaplin efsanesi başladı. [...] kaba güldürünün ardında yavaş yavaş Chaplin duygusallığı, hümanizmi ve "küçük insanı" tüm özellikleriyle yakalayıp bir insanlık simgesi kılma isteği belirginleşiyordu. Yarattığı filmler, bir yandan güldürü sinemasının ondan beri pek az şey ekleyebildiği durumlar, temalar, ayrıntılar hazinesini ortaya koyarken, öte yandan çağdaş dünyanın siyasal, ekonomik ve toplumsal baskı mekanizmaları altında ezilen küçük insan tipini inanılmaz derecede evrensel kılmayı başarıyordu Chaplin (Dorsay, 1995, s. 40, vurgu Çelik'e ait).

Başından itibaren sesli ya da sessiz, uzun ya da kısa tüm filmlerinin ortak ve en önemli izlekleri olarak sayılabilecek bu insan sevgisi, duygusallık ve toplumun acımasızlığının eleştirisi Chaplin'i güldürüye itibar kazandıran evrensel çapta bir sanatçı haline getirmiştir. "[...] 'küçük adam' sessiz güldürüye insani bir derinlik, dokunaklı bir hüznü getirecek denli zengin bir kişiliktir. [...] sevimliyi bekleyerek her yaştan, her ulustan, her sınıftan ve ırktan insana yaklaşır. Böylece insana yabancılaşmış acımasız bir dünyada, yaşam ve sevgi için mücadele edenlere bir örnek oluşturur" (Abisel, 2006, s. 138). Şarlo gülüntüdür; ama aynı zamanda insancıldır, yalnızlığı ve hüznü yansıtır. Kıyafetleri bile, bu komediye karışmış hüznün adeta fiziksel olarak vücut bulması için seçilmiş gibi, seyircide belirgin bir acıma duygusu uyandırır. Şarlo toplumun olumsuz yanlarının trajikomik eleştirel bir simgesi gibidir. Nitekim Mack Sennett için çalıştığı Keystone Film Company'de çiraklık dönemini oluşturan ve kaba güldürü tarzında değerlendirilebilecek filmlerinin ardından, sırasıyla Essanay, Mutual ve ortaklarından olduğu United Artists stüdyolarında gerçekleştirdiği; toplumsal ve insani olanı birleştiren, hümanist ve barışçıl iletiler içeren ve her biri dünya sinema tarihine damgasını vurmuş olan yapımlara imza atar. *Şarlo Hırsız'dan* (*Police*, 1916) *Göçmen'e* (*Immigrant*, 1917), *Bir Köpeğin Yaşamı'ndan* (*A Dog's Life*, 1918) *Yumurcak'a* (*The Kid*, 1921), *Altına Hücum'dan* (*The Gold Rush*, 1925) *Şehir Işıkları* (*City Lights*, 1931), *Modern Zamanlar* (*Modern Times*, 1936) ve *Büyük Diktatör'e* (*The Great Dictator*, 1940) kadar uzanan geniş bir yelpazede sergilediği filmlerinde vermek istediği barışçıl, hümanist ve eleştirel mesajı iletmede gittikçe olgunlaşan bir yöntemi ortaya koyar. Endüstri çağıyla birlikte yok olmaya yüz tutan insani değerler, makineleşen, bozulan, tahrip edilen insan doğası ve duygusallığı, buhran yıllarında zengin ve yoksul arasında gitgide derinleşen uçurumun yol açtığı trajedi Chaplin'in ısrarla ve mizahla göstermeye çalıştığı temel meselelere haline gelir. Öte yandan ele aldığı halkın içinden kişilerin iç dünyaları ve kendilerini dışlayan toplum düzeniyle sürekli çatışma halinde olmalarından kaynaklanan gülüntü ve bir o kadar da hüznü durumlar, Chaplin'in kendi geçmişine de gönderme yapar. Chaplin'in tiplerleri zor koşullar altında geçen çocukluk ve gençlik yıllarından izler taşımaktadır. Babasının ölümünün ardından hasta annesine bakabilmek için çocuk yaşta olumsuz koşullar altında çalışmaya başladığı, yoksulluk ve sefaletle boğuştuğu, toplumsal baskıyı bütünüyle üzerinde hissettiği ve her şeye rağmen yaşam mücadelesi vermeye çalıştığı yılların, Chaplin'in sanat anlayışına şekil verdiğini söylemek de hiç kuşkusuz yerinde bir tespit olacaktır.

Makalenin konusunu oluşturan ve Chaplin'in son dönem filmleri arasına giren *Mösyö Verdoux* (*Monsieur Verdoux*, Charles Chaplin, 1947) ise, Charles Chaplin'in belki de en aykırı filmlerinden biri olarak karşımıza çıkar. Sanatçı *Hayatının Hikâyesi* adlı otobiyografik yapıtında, filmin konusunu şöyle aktarmaktadır:

Birçok kadının katili olan Verdoux, önemsiz bir banka memuru olup ekonomik kriz sırasında işinden atılmıştır. Yaşlı kadınlarla evlenerek onları paraları için öldürür.

Sakat biri olan esas karısı kent dışında bir yerde oğluyla yaşamaktadır ve kocasının bu canî kişiliğinden haberi yoktur. Verdoux kurbanını öldürdükten sonra işinden dönen yorgun bir koca gibi evine gelir. Erdem ve kötülüğün bir paradoksu olan bu adam, bahçesindeki gülleri budarken yerde yürüyen bir turtıla basmamaya özen gösterir. Bu arada da bahçenin diğer tarafında kurbanlarından birinin cesedi bir kenarda durmaktadır. Öyküde şeytani bir hiciv, kara mizah ve toplumsal eleştiriyeye yer verilmişti (Chaplin, 1991, s. 396).

"Erdem ve kötülüğün bir paradoksu olmak" ve "şeytani bir hiciv ile kara mizah ve toplumsal eleştiriyeye yer vermek" deyimleri, Chaplin'in kendi filmi üzerine yaptığı bu ön açıklamada altı çizilmesi gereken iki vurgu olarak gözümüze çarpar. Sinemanın evrensel yıldızı haline gelen ve yukarıda ayrıntılı olarak değindiğimiz Şarlo'nun saflığı, dışlanmışlığı, iyi niyetinin aksine Mösyö Verdoux, acımasızlığın ve haksızlıkların hüküm sürdüğü bir dünyada hayatta kalma savaşı verebilmek için "değişmek zorunda" kalır. Otuz yıl hizmet verdiği bankadaki işinden ekonomik kriz nedeniyle atılması, Henri Verdoux'yu hayattaki en değerli varlığı olan ailesine bakabilmesi için yaşlı ve zengin kadınları dolandırma yoluna iter. Erdem ve kötülüğün paradoksudur; çünkü Verdoux'nun sevgi dolu bir aile babasından bir katile dönüşmesi kendi yararı ya da hırsları için değil, sevdiği insanları koruyabilmek adına gerçekleştirilmiş bir eylemdir. İşsizliğin kol gezdiği ekonomik buhran günlerinde böyle bir yolu seçmek, kimilerine umutsuzluğun dayattığı son çare olarak görünebilir; ancak Verdoux'nun filmin başında vurguladığı gibi, asıl gerçek böyle bir maceraya ancak *cüretkâr ve yimser* olanların atılabileceğidir: "Verdoux, belli toplumsal koşullar altında civataları atan çok karmaşık bir karakter. Hikâye, sağlıklı bir acıyla birlikte onun bakış açısından anlatılıyor. Onun trajedisi her türlü buhran esnasında küçük burjuvanın yaşadığı trajedidir. Ama o belli bir sınıflı temsil etmez; sıradışı bir karakterdir, dehanın sınırlarında gezinen bir delidir" (Chaplin'den aktaran Scheuer, 2007, s. 125). Yıllarca dürüst bir şekilde hizmet vermiş olan Verdoux, yaşamını idame ettirmesi için gerekli olan işini kaybedince, "iş, iştir" mantığının egemen olduğu sistem içerisinde bu büyük oyunun kurallarına uyarak (zengin kadınlardan aldığı parayı borsaya yatırarak) ayakta kalmaya çalışan "bir küçük adam" olacak kadar iyimser ve çılgındır. Bu noktada, birbirine taban tabana zıt gibi görünen Şarlo ve Verdoux'nun bir takım benzerlikler taşıdığını; bunun da ötesinde Verdoux'nun aslında Şarlo'nun ta kendisi olduğunu öne süren fikirleri incelemek gerekliliği de ortaya çıkar.

André Bazin, "Mösyö Verdoux Efsanesi" adlı yazısında Şarlo'nun (ve dolayısıyla Verdoux'nun da) toplumun kurban etmeye çalıştığı "günah keçi"si olduğundan bahseder. Verdoux'nun anlamının bizzat Şarlo'nun kendisinden bulup çıkarılması gerektiğini vurgular. Şarlo ilk filmlerinden itibaren giderek efsaneleşen, içinde yer aldığı filmleri aşan simgesel bir karakter, adeta bir mittir. Sosyal konumları, kılıkları ve mizaçları oldukça farklı olan bu iki adam aslında bir eldivenin iki yüzü gibi birbirini tamamlar. Şarlo Mösyö Verdoux'da varlığını sürdürmekte, Mösyö Verdoux ise eski karakterin yeni bir anlatım biçimine dönüşmektedir. Şarlo psikolojik evrimini Verdoux'ya dönüşerek tamamlar (Bazin, 1989, s. 43, 44, 46, 47). Bazin bu noktada, Şarlo ve Verdoux arasındaki bu evrimsel ilişkiyi pek çok örnek vererek açıklamaktadır. Yukarıda bahsettiğimiz toplumun günah keçisi olma, hiciv ile toplumsal eleştiriyeye yer verme olgularını çökmek bakımından Şarlo ve Verdoux'nun polislerle, diğer bir deyişle adalet sistemiyle olan deneyimlerini Bazin, şöyle açıklar:

Şarlo var olduğundan bu yana, toplum onu bağrından atmak için polisini görevlendirmiştir. Polisler onu sokak köşelerinde, işsiz rıhtımlarda, iş saatinden sonra tenhalaşan meydanlarda karşılarında bulmaya alışmışlardır. Acele ve

beceriksiz kaçışları, kendini ele veren belli belirsiz bir suçluluğun göstergesi olmuştur. Polisin beyaz sopası yeterdi bu suçu cezalandırmaya. Doğrusu ya, bu paytak yürüyüşlü küçük adam, polisler pek sorun çıkartmıyordu. Aslında yaptığı muziplikler ve kurnazlıklar, onu zararsız itikamların veya geçinmesi için gerekli olacak önemsiz hırsızlıkların ötesine asla itmemişti. Şarlo, polislerin elinden hep son dakikada kaçan ama suçlu rolünden de hiç vazgeçmeyen uysal bir kurbandı. [...] Şarlo'yu ürküten polis, Verdoux tarafından kolaylıkla atlatılmaktadır. Polislerden kaçmaz ama gene de ellerinden hep kurtulur. Bu oyun yeterince uzadığında da içlerinden birine teslim olur; artık korkuya kapılan polis olacaktır. [...] şimdi Şarlo yok olup gidiyor! Ne Şarlo var artık ne de suçlu! Toplum tuhaf bir sıkıntı içinde [...] (Bazin, 1989, s. 48, 50).

Şarlo'nun toplumla olan uyumsuzluğu ve dışlanması başının polisle sürekli derde girmesine yol açar; ancak polislerin elinden kıl payı kaçmayı hep başarmıştır. Toplum tuhaf bir sıkıntı içindedir; çünkü kendi içinden çıkan, düzensizliğe ve huzursuzluğa neden olan “suçlu” artık yakalanmıştır. Şarlo kadar Verdoux da toplumun bozuk yanının vücuda gelmiş hali gibidir. Yıllardır bir şekilde sistemin ona reva gördüğü cezadan kurtulmayı başarmış olan küçük adam, şimdi oyunu kurallarına göre oynamaya karar vermiş Verdoux olarak kendini toplumun “adaletli” ellerine teslim eder. Bazin'e göre doğası gereği sadece suçlamayı bilen toplumun kendi bünyesinde her zaman cezalandırdığı huzursuzluk ortamından daha kaygı verici bir takım anormallikler ortaya çıkmaktadır. Sadece Verdoux'nun işlemiş olduğu suçları engellemekte yetersiz kalışı değil, daha da ötesinde bu suçun nedeninin kendisine anlaşılmaz ve esrarlı görünmesi huzursuzluğunun kaynağını oluşturur. Bilinçaltı karışmıştır ve bu nedenle saldırgandır. Suçlu olduğunu bilir; ancak asla itiraf edemez. Verdoux gibi kötü örnek teşkil eden bir lekeyi ölüme mahkûm ederek ondan kurtulduğunu sanır; ancak göremediği şey, kelimenin mitolojik ve kesin anlamıyla Verdoux'nun Şarlo'nun “dönüşümü” olmasıdır. Şarlo verilecek kararın artık ona dokunamayacağını bildiği için teslim olmuştur. Suçladığı ve cezalandırdığı kişiyle aslında kendisini vurmakta olan toplum için Verdoux/Şarlo'nun ölüm yolundaki soğukkanlılığı acımasız bir tehdittir. Verdoux/Şarlo artık hem galiptir hem de toplumun elinden kaçıp kurtularak onu onulmaz bir suçluluk duygusu içinde bırakmıştır (Bazin, 1989, s. 50-54).

Bu nedenle Mösyö Verdoux, bir çeşit kurban edilme töreni olarak algılanabilir. Chaplin, günah keçisini toplumun “adaletine” teslim ederek onu bir anlamda özgürlüğüne kavuşturmuştur. Jean Renoir *Hayır, Mösyö Verdoux Chaplin'i Öldürmedi* başlıklı yazısında Şarlo'nun Verdoux'yla birlikte acımasızlıklarla dolu gerçek bir dünyaya adım attığını vurgular. Şarlo'nun serüvenleri zenginlikten yoksulu açığa ve her zaman ezdiği ve el yordamıyla, belki de tesadüfen tutunmayı başardığı daha sinemasal bir dünyada geçmektedir. Verdoux'nun sorunları ise bizzat içinde yaşadığımız dünyanın sorunlarıdır ve Verdoux en tehlikesini göze alarak bizzat içinde yaşadığı toplumun *doğrudan* eleştirisine girişmiştir. Renoir'a göre Chaplin böylelikle, mesleğini insan düşüncesinin örnek gösterilecek bir seviyesine yükseltmiş ve bir sanat dalı olarak değerlendirilmesi umudunu güçlendirmiştir (Renoir, 1989, s. 88). En nihayetinde var olan toplum düzeniyle kavgası hiç bitmeyen; ancak kör total biçimde olsa da yaşamaya devam eden (Şarlo, filmlerinin bitiminde hep bir sonraki maceraya doğru yol aldığı için işaretini verir) Şarlo, dönüşümünü Verdoux'ya evrilerek tamamladığında ve yolun sonu giyotinle noktalandığında sistemi kendi silahıyla vurmuş gibi olur. Kendi koşulları dolayısıyla yarattığı katilin cezalandırılması ve günah keçisinin yok olması onu henüz çözmekten aciz olduğu bir karmaşanın içine itecektir. Bu noktada, Bazin'in yaptığı gibi Şarlo'yu bir efsane ve Verdoux'yu da mitin gelişimi

olarak ele almanın toplumsal bir eleştirisi biçimini de kendiliğinden getireceği görüşünü savunabiliriz. Nitekim Chaplin *Mösyö Verdoux*'nun New York'da gösterime girmesinin ardından düzenlenen bir basın toplantısında "Verdoux'a karşı herhangi bir sempati söz konusuysa, bunun amacı suçu ve suçlunun doğasını anlamaktı. Bunu lanetlemektense anlamayı tercih ederim" (Chaplin'den aktaran Wallach, 2007, s. 136) açıklamasını yapar. Şiddetin her türlüünden tiksindiğini, kitle imha silahlarının insanın en korkunç icadı olduğunu ve bunun yarattığı korku ve dehşetin sinir hastası bir nesil yetiştireceğine dair inancını dillendirir (Chaplin'den aktaran Wallach, 2007, s. 139). Verdoux'nun "uygarlığımızın hepimizi birer katile çevirdiğine ilişkin görüşünü" (aktaran Wallach, 2007, s. 139), adaleti simgeleyen ve masum kadınları öldürmeyi bir iş olarak gören bu korkunç canavarın toplumu korumak adına idamla cezalandırılmasını isteyen kişilerin önünde dile getirdiği sahne kuşkusuz filmin en önemli anlarından birini oluşturmaktadır:

İddianamesi son derece özensiz olan savcı çok akıllı olduğumu itiraf etti. Teşekkürler mösyö, öyleyimdir. Ve aklımı tam otuz beş yıl dürüstçe kullandım. Sonra kimse aklıma ihtiyaç duymadı. Kendi işimi kurmaya zorlandım. Dünya da beni bir seri katil olma yolunda cesaretlendirdi. Bu dünya toplu katliamlar için silah imha etmiyor mu? Onlar da masum kadınları ve küçük çocukları öldürüyorlar mı? Üstelik çok bilimsel çalışıyorlar. Bir seri katil olarak ben onların yanında acemi kalırım. Ne var ki, sınırlarıma hâkim olmak istiyorum; zira kısa bir süre sonra başımı kaybedeceğim. Yine de... Bu dünyadan ayrılmadan önce şunu söylemeliyim. Hepinizle çok yakında görüşeceğiz.

Bu bağlamda Verdoux'nun, Chaplin'in suç ve suçun kaynağının var olan toplumsal sistemi oluşturan tüm unsurlardan bağımsız düşünülüp yorumlanamayacağıyla ilgili görüşlerini somutlaştıran bir karakter olduğunu ileri sürebiliriz. Verdoux'yu suç işlemeye yönelten sebeplerin başında soykırımların ve cinayetlerin evrensel çapta meşrulaştırıldığı dünya düzeninin ta kendisi olduğu gerçeği göz ardı edilmemelidir. Bu türden bir sav ile özelde Verdoux'nun yöntemini ve genelde cinayet işleme eylemini sempatik kıldığı gerekçesiyle ahlaki açıdan kendisine yöneltilen eleştirilere Chaplin'in verdiği yanıt ise son derece açıktır. Tüm filmleri içinde kendisini tatmin eden yegâne film olarak *Mösyö Verdoux*'nun, suç işlemekten yılgınlık duyan bir karakterin varlığı ve suçun kâr sağlamadığı görüşünü desteklemesi yönünden büyük bir ahlâk barındırdığını ifade eder (Chaplin'den aktaran Scheuer, 2007, s. 125):

[...] bazı çok zor koşullar altında –baskı anlarında sanırım– bulunan bütün insanlara bir merhamet duyulmasını sağlamaya çalıştım, felaket koşullarında insanoğlunun en korkunç yüzü ortaya çıkıyor, ben bu filmde bunu vurguluyorum (Chaplin'den aktaran Wallach, 2007, s. 136).

Suçu ortaya çıkaran nedenlerin toplumsal bağlamda ele alınmasına yönelik bu ideolojik tutumu ve başlı başına Verdoux karakteri, dönemin tutucu ve baskıcı siyasi atmosferine de uygun olarak, Chaplin'in bir Amerikan karşıtı, vatan haini, nankör, dinsiz ve komünist sempatizanı olduğu şeklinde süregelen suçlamaların daha da alevlenmesine yol açar. Bunlara yanıt olarak, Wallach'ın da belirttiği gibi, Chaplin ısrarla mesaj veren filmler çekmeye devam edeceğini, filmlerini her şeyden önce ezilenler için yaptığını ve böylelikle filmlerinin uygarlıkların esasını oluşturan merhamet ve anlayış duygularını barındırdığını vurgulamıştır. Komünist olmadığını; ancak savaş sırasında ana cepheyi savunduğunu düşündüğü SSCB'ye sempati duyduğunu ve katıldığı savaşlar ile zafer kazanılmasına katkı sağladığı için bu ülkeye müteşekkiri olduğunu dile getirir. Siyasal felsefesini, her insanın çalışma fırsatına sahip

olması, bir dam altında yaşamaları ve böylelikle kendilerine saygı duymaları şeklinde özetler (Chaplin'den aktaran Wallach, 2007, s. 132, 133, 145). Öte yandan Hollywood yıldızları, Çekoslovak komünist propagandası, film festivalleri ve doğu bloğu kültürlerinin sovyetleştirilmesi üzerine uzmanlaşan Jindşiska Blahova, "No Place For Peace-Mongers: Charlie Chaplin, Monsieur Verdoux (1947) and Czechoslovak Communist Propaganda" adlı makalesinde Chaplin'in Hollywood sineması içindeki ayırt edici konumunun sosyalist devletlerin medyaları aracılığıyla nasıl yorumlandığından bahsetmektedir. Soğuk savaşın kızıştığı dönemde Çekoslovak komünist propaganda Hollywood yıldızlarının iki niteliğini ön plana çıkarır. Bunlardan ilki Amerika Birleşik Devletleri'nin kültürel emperyalizminin temsilcisi olarak algılanmaları, ikincisi ise Wall Street bankerlerinin kuklaları olarak belli belirsiz hissedilmekte olan bir üçüncü dünya savaşının piyadeleri şeklinde görülmeleridir. Bu durumun tek istinası II. Dünya Savaşı'ndan sonra ünlü bir anti-faşist hiciv olan *Büyük Diktatör* filminin demir perdenin ardında gösterime girmesiyle birlikte Çekoslovak komünistlerinin gözde Hollywood yıldızı haline gelen Charles Chaplin'dir. Chaplin'in sonraki filmi *Mösyö Verdoux* ise, Çekoslovak komünistlerinin propaganda hedefleri için en önemli malzemeyi oluşturur. Her ne kadar *Mösyö Verdoux*'yu daha iyi ve yeni bir dünya için alternatif çözüm yollarını işaret etmemekle eleştiren ve bu nedenle filmin tam anlamıyla ilerici özellikler taşımadığını savunan görüşler ağır basar görünse de, Chaplin'in kendisinin *Mösyö Verdoux*'yla birlikte sosyalist amaçlar bakımından doğru yolda olduğunun tespiti yapılmaktadır. Kapitalist toplumu eleştirmekte kullandığı bu karakter ahlaki açıdan güvenilir ve kuşku uyandırıcı bulunurken, Chaplin'in kendisi yine de sosyalist toplumun üyeleriyle benzerlikler taşıyan biri olarak görülür. Chaplin'in, tıpkı *Mösyö Verdoux* gibi, toplumsal sorunları sosyalist bir bakışla çözümlemeye çalışmasa da bir sosyalist gibi hissettiğini iddia edenler de mevcuttur. Bu nedenle, *Mösyö Verdoux* ahlaki açıdan kusurlu yönleri sahip olsa dahi, Chaplin'in ABD'yi ve sistemini açıkça eleştirmekteki cesareti anlaşılmalı ve takdir edilmelidir. Chaplin, *Mösyö Verdoux* ile Amerikan toplumuna sirayet etmiş olan faşizmi göstermeye cüret ettiği için Hollywood'dan ve ABD'den sürülmek istenir; çünkü –Kore Savaşı'nın da etkisiyle- Amerika Nazilerden pek de farkı olmayan saldırgan ve kitlesel ölümlere sebebiyet veren bir emperyalist devlet olarak tasvir edilmiştir (Blahova, 2009, s. 321-337).

Sonuç

Charles Chaplin, yarattığı küçük adam tiplemesiyle yoksul, dışlanmış, topluma ayak uydurmaya çalışırken siyasal, ekonomik ve sosyal yaptırımlar altında ezilen çoğunluğun yaşantısını trajikomik bir biçimde beyazperdede göstermiş, böylelikle güldürü sinemasını toplumsal ve eleştirel bir kimliğe büründürmeyi başararak evrensel düzeyde tanınan bir sanatçı haline gelmiştir. Şarlo ve Verdoux birbirine tezat oluşturur gibi görünen iki karakter olsa da, ikisi de Chaplin'in rahatsızlık duyduğu ve fark edilmesini istediği unsurları barındıran toplumsal sisteme yönelttiği eleştirilerin sözcüleridir. Bazin'in de vurguladığı gibi, Verdoux'yu Şarlo'nun mitolojik bir dönüşümü, filmlerini de Şarlo efsanesini oluşturan kronolojik parçalar olarak ele alırsak, "[...] Verdoux, Şarlo'nun açıklaması yapılamayan bir değişimi değil, tersine onun efsanesinin bir anlamda taçlanması da sayılabilecek, yaşam öyküsü yönünden derinliği olan bir yapıttır" (Martin, 1972, s. 74). Aynı zamanda başı her daim iktidar araçlarıyla ve toplum düzeniyle belaya giren Şarlo gibi Verdoux da üstesinden –farklı yollarla da olsa- gelmeye çalıştığı sistemin zorluklarının bir nevi kurbanı olarak görülebilir. Verdoux, kendisini çaresizliğe düşüren toplumsal şartları sistemin kendi

silahını kullanarak, adalet sistemine karşı eylemler içinde görünse de aslında tüm toplumsal sistemin benimsemiş olduğu yolu izlediğini -yukarıda alıntıladığımız ve filmin son sahnelerinde, duruşma sırasında söylediği sözlerle- vurgulayarak aşmaya, alt etmeye çalışır. Marcel Martin, *Mösyö Verdoux*'da Şarlo'nun belli belirsiz şekilde görünen ve hem kurban hem de suçlu rolünü üstlenen bir nevi İsa olduğunu öne sürer:

İsa gibi, Şarlo da insanları kurtarmak, onlara adalet ve mutluluk getirmek ister; fakat haksızlık ve şiddete kapılarını kapamamış bir toplumda tehlikeli bir oyunbozan olarak görülür ve sadece aynı toplumun hareket biçimlerini ve araçlarını kullandığı halde ölüme sürüklenir. Bu Mösyö Verdoux'nun da kader çizgisidir (Martin, 1972, s. 38-39).

Chaplin'in felsefi, toplumsal ve siyasi fikirlerinin en yoğun olarak hissedildiği ve belki de başına en çok bela açtığı filmlerinin başında *Mösyö Verdoux* gelmektedir. Filmin gösterime girmesinin ardından, Chaplin Amerikan basınının başlattığı karalama kampanyaları ve bunların yol açtığı tartışmalar eşliğinde ahlaki değerlere saygı, yaşadığı ülkeye manevi bağlılık duymayan bir Sovyet yanlısı olmakla itham edilir. Bu durum, sanatçıyı filmlerinin defalarca sansür kurullarından geçmesi ve giderek artan baskı ortamının etkisiyle ülkeyi terk etme zorunluluğuyla yüz yüze getirir. Diğer taraftan, *Mösyö Verdoux* başta olmak üzere filmlerinde savunduğu hümanist dünya görüşü ve vurgulamaya çalıştığı sosyal-eleştirel temaların varlığı iki kutuplu dünyanın diğer tarafında da -karakterin niteliği tartışmalara yol açsa da- kültürel emperyalizmin en güçlü odağı olarak görülen Hollywood sisteminin dışında yer alan "ilerici" bir sanatçı olarak görülmesine neden olmuştur.

Kaynakça

Abisel, N. (2006). *Sessiz Sinema*. Ankara: De Ki.

Bazin, A. (1989). Mösyö Verdoux Efsanesi (İ. Kurdak, çev.). A. Bazin & E. Rohmer (der.), *Charlie Chaplin* (s. 41-75). İstanbul: Afa.

Blahova, J. (2009). No Place For Peace-Mongers: Charlie Chaplin, Monsieur Verdoux (1947) And Czechoslovak Communist Propaganda. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 29(3), 321-342.

Chaplin, C. (1991). *Hayatımın Hikâyesi* (F. Dilber, çev.). İstanbul: Afa.

Dorsay, A. (1995). *Yüzyılın Yüz Yönetmeni*. İstanbul: Remzi.

Martin, M. (1972). *Charles Chaplin (Şarlo)* (T. Yekta, çev.). Ankara: Bilgi.

Özön, N. (1968). *Türk Dili Dergisi, Sinema Özel Sayısı*, 196 (17), 396-397.

Renoir, J. (1989). Hayır, Mösyö Verdoux Chaplin'i Öldürmedi (İ. Kurdak, çev.). A. Bazin & E. Rohmer (der.), *Charlie Chaplin* (s. 81-92). İstanbul: Afa.

Scheuer, P. K. (2007). Paçavralardan Servete (H. Doğrul & A. Ergenç, çev.). K. J. Hayes (der.), *Charlie Chaplin* (s. 122-128). İstanbul: Agora.

Wallach, G. (2007). Charlie Chaplin: Mazlumların Kişileşmiş Hali (H. Doğrul & A. Ergenç, çev.). K. J. Hayes (der.), *Charlie Chaplin* (s. 129-148). İstanbul: Agora.



Filiz Onaran

ÇAKALLAR LEOPARA KARŞI

Sarper Bütev*

Yönetmen Visconti, tıpkı kendisi gibi aristokrat kökenlere sahip G. T. Di Lampedusa'nın aynı adlı romanından uyarladığı *Leopar (Il Gattopardo)*, 1963) filminde, İtalya tarihinin en önemli sayfalarından birini, ülkenin ulusal bir devlet çatısı altında birleştirilmesi mücadelesi olan *Risorgimento*¹ hareketini fon olarak kamerasını aristokrasinin çöküş çağına, kurulmakta olan yenidünyanın eşiğine yerleştirmiştir. Visconti, bir yandan Sicilyalı Prens Salina'nın (Burt Lancaster) gözünden, bir toplumun sahneden çekilip, yerini Don Calogero'nun (Paola Stoppa) şahsında temsil edilen, yükselen toplumsal sınıf burjuvaziye teslim edişini, aristokrasi ve burjuvazi arasındaki etik ve kültürel değerlerin çelişkisini vurgulayarak resmetmeye çalışmış; diğer yandan Prens Salina'nın iç dünyasında yaşadığı dönüşümlere odaklanarak, çökmekte olan dünya ile yeni doğmakta olan arasına sıkışmış soylu insanın ruhsal durumunu çözümlenmiştir. Visconti'nin *-Leopar* filminde kendisinin söylediği üzere, bir toplumun sahneden çekilişini resmederken- konumlandığı ya da taraf aldığı nokta aristokrasi ya da ona karşı gelen toplumsal güçler değildir. Visconti her ne kadar aristokrat kökenli bir aileden gelse de biliyoruz ki İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nden miras kalan Marksist bir anlayışa sahiptir. Dolayısıyla, sanatçının bu filmiyle ait olduğu sınıfı nostaljik biçimde olumlamaya çalıştığı, pek kolaylıkla söylenemez. Visconti'nin sanatına yön veren temel aykırılık, diğer filmlerinde de sıklıkla işlediği bir motif olarak çürüyen, çöküş halindeki bir toplumda insani bir özne oluşun² ne anlama geldiğini sorgulama fikridir. Prens Salina, bir aristokrattır, ama çöküş çağında bir aristokrattır, kapitalizmle birlikte boy atan burjuva insanlarla yan yana yaşayan ve soylu atalarının

* Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Doktora Öğrencisi

“1848-1849 yıllarında bir devrim İtalya'yı karıştırdı. Devrimci burjuvazinin yönettiği halk yığınlarının iki amacı vardı: Avusturyalıları ülkenin kuzeyinden kovmak ve birleşik bir İtalya devleti kurmak. Roma, Floransa ve Venedik gibi önemli kentlerde Cumhuriyet ilan edilmişti; ama İtalyan devrimci küçük burjuvazisi, köylüleri hareketin içine çekemedi. Devrim başarısızlığa uğradı [...] Kapitalizmin gelişmesi 1860 yılına doğru, özellikle Kuzey'deki devletlerde İtalya'nın birleştirilmesi hareketini tekrar canlandırdı” (Yeliseveya, 2009, s. 181). Garibaldi'nin önderlik ettiği İtalya'nın yeniden birleştirilmesi girişimi, başta geniş halk kesimlerinin umutla karşıladığı ve aşağıdan-yukarıya doğru bir toplumsal devrim olarak gelişmesine rağmen, burjuvazi ve aristokrasinin işbirliği sonucunda monarşinin zayıflayan meşruiyetini yeniden güçlendirdiği bir süreçle noktalanmıştır. Nitekim Marksist düşünür Gramsci de *Risorgimento*'yu, olumsuz bir biçimde değerlendirmiş ve ılımlı burjuvalarla toprak sahipleri arasında yapılan sınıfsal ittifak yoluyla; parlamentoda “transformizm” olarak bilinen bir pratik sayesinde demokratik muhalefetin “soğurulmasına” dayanan sınırlayıcı bir hegemonyanın kurulduğunu söylemiştir. Gramsci'ye bakınız (Forgasc, 2010).

İnsani bir özne olmak'tan anlaşılması gereken insanlık tarihinin belirli bir uğrağındaki belli insan toplumlarında var olan kişilerin, örneğin bir şaman, bir demirci veya bir savaşçının tarihsel olarak konumlandıkları ve daima kendilerini kuşatan bu tarihselliğin içerisinde eylemde bulundukları olgusudur. “Dünyada” olmak, hem (anamlı bir dünyanın bir üyesi olmak bağlamında) kapsayıcı, hem de (dünyanın diğer üyelerine göre dünyada belirli bir yere sahip olmak; belirli bir cinsiyete, yaşa, mesleğe, etnik özelliğe, vb.sahip olmak bağlamında) konumsal'dır (Therbon, 2008, s. 35-36).

rakipsiz üstünlüğünün verdiği huzurdan yoksun biri olarak, ruhunda yaşadığı gerilimlerle, ailesine karşı sorumluluklar arasında sıkışmış ve yeni kurulacak dünyada yazgısının ne olacağı sorununu çözmek zorunda olan bir insan.

Apollonik Bakış

Film kameranın, gökyüzünden ani bir kesme ile parlak bir ışıkla aydınlanan yeryüzüne inmesiyle başlar. Etrafını çeviren ağaçların ortasından yükselen bir villanın demir kapısı üzerinden yavaşça kayarak, villaya giden ağaçlıklı yolun iki yanına dizilmiş heykellere odaklanır ve burada bir süre hareketsiz kalır. Heykel bir plastik sanat eseri olarak Yunanlıların iki sanat tanrısından biri olan Apollon'un ustası olduğu bir türdür. "Plastik sanatlar doğrudan doğruya gözle ilgilidir; ortaya koydukları, görünür şeylerdir, *phainomena*'dır" (Kucuradi, 2009, s. 26). Apollon'un hedefi, sonsuz bir değişme ve oluşlar döngüsü tarafından tehdit edilen varlığın bütünlüğünü ve biçimini korumak, güzel fenomenleri zamanın tahribatından kurtarmaktır.

Bütün biçimlendirici (görsel) sanatların Tanrısı olan Apollon bilgelikler öğreten bilici bir tanrıdır. Kökü, bütün "görünen olaylara" değin inen Apollon bir ışık Tanrısıdır, tasarımlar evrenin özünü aydınlatan güzel ışık da onun buyruğu altındadır [...] Yontu Tanrısı Apollon'un bilgelik dolu sessizliği, pek ölçülü bir sınırlandırma, sarsıcı yönetimden doğan özgürlük niteliğinde belirir. Onun gözü, kaynağına uygun nitelikte, "güneşli" olmalı, çünkü kızgın, hınçlı bakışlarında bile görünümünün yumuşaklığı vardır (Nietzsche, 2009, s. 19-20).

Bu özellikleriyle sarayın etrafını süsleyen heykeller ve Donnafugata'daki yazlık Salina Sarayının arması Apollon, aristokrasinin hep sürmesini istediği egemenliğinin, kalımlılığının, sınırları apaçık belirlenmiş bir dünyada üstün statüsünün göstereni olurken; Apollon'un bakışı da Visconti'nin tercih ettiği estetik biçimin göstereni olmaktadır. Yavaşça kayarak hareket eden kamera da, tıpkı Apollon'un gözü gibi, hareket ettiği bütün bir uzamı ışıktandırarak, nesneleri apaçık görünürlüğü içinde seyircinin gözü önüne serer, fakat bunu yumuşak bir biçimle yapar. Villanın üst odalarından birinden yükselen dua sesleri arasında, pencereden öne doğru kayan kamera, odadan içeri girerek, tespih duası yapan Salina ailesinin üyeleri arasında yavaşça gezinir. Oda dışından gelen rahatsız edici seslerin yükselmesi ile törenin ölçülü havası çözülmeye başlar, bunu fark eden Prens Salina daha yüksek sesle dua etmeye başlar. Ezeli ve ebedi olanın dünyasıyla bir olduğu bu anların dinginliğine kendini vererek, sanki değişime karşı direnmek istemektedir. Zira İtalya'daki savaş Sicilya'ya kadar dayanmıştır ve demokratik burjuva devrimlerin, toplumsal alt-üst oluşların yaşandığı on dokuzuncu yüzyıl Avrupa'sında aristokrat sınıfın bir üyesi olan Prens, kendi sınıfının varlığına yönelmiş tehditlerin baskısı altındadır. İtalyan ulusal birliğini kurma hedefinde olan Garibaldi'nin³ askerleri adaya çıkmıştır ve artık değişimle yüzleşme zamanı gelmiştir.

Tarihsel Konumlanmışlıklar: Soylu ve Burjuva

Göran Therborn'e göre insanlar tarihsel olarak belirlenmiş bir dünyada belirli konumlar işgal ederler:

³ "Garibaldi 2 Mayıs 1886 günü, Sicilya adasının en batı kıyılarına çıktı; halk onu kendilerini Bourbonların zulmünden kurtarmaya gelmiş bir kurtarıcı olarak karşıladı. Birliklerinde yeni gönüllüler toplandı. İki gün içinde, Garibaldi müfrezelerine 4 bin Sicilyalı köylü katıldı" (Yeliseveya, 2009, s. 183).

Konumsal-tarihsel ideolojiler, bir aileler ve soylar yapısı içinde bir ailenin üyelerini; daha geniş bir toplumsal coğrafya içinde bir yerin sakinlerini; belirli bir eğitim düzeyindekileri; belirli meslek sahiplerini ve belirli yaşam biçimini sürdürenleri, siyasal iktidar mevkilerindeki görevlileri (ve bunun dışında kalanların yerini) ve farklı sınıfların üyelerini biçimlendirir. Konumlar sadece farklılığa göre, tek bir ölçütler (tamamlayıcılık, yarışma ve açık çatışma) dizisi boyunca hiyerarşik derecelenmelerine göre, ayırt edilebilir ve birleştirilebilirler (Therborn, 2008, s. 38).

Bu bağlamda, Visconti'nin kamerası, baktığı toplumsal manzara içinde yer alan insanları, beşeri ve fiziksel topografyayı bütün ayrıntılarıyla görselleştirerek, olanca gerçekliğiyle kavramaya çalışır. Kişileri tarihsel-ideolojik konumlanmışlıkları içinde anlamaya çalışırken, toplumsal sınıfın insanın varoluşunu belirleyen yegâne etken olmadığının bilinciyle, bireyi en genel düzeydeki haliyle, yani tarihsel konumlanmışlıkları içerisinde, başkaları ile ilişkileri çerçevesinde ve en önemlisi teklikleriyle kavramaya çalışır. Visconti, aristokratik değerlerle burjuva değerler arasındaki çelişkileri Prens Salina ve Don Calogero'da vücut bulan iki toplumsal tipin⁴ karşılaşmasında ortaya çıkan duygusal vaziyet almalarda yakalar. Panteleone Sarayı'nda geçen uzun balo sahnesinde, Don Calogero büyülenmiş gözlerle seyre daldığı şamdanları incelerken şöyle der: "Bu şamdanlar acaba ne kadar toprak değerindedir?" Bu sözleri duyan Prens Salina'yı gösteren kamera Prens'in yüzünde beliren tedirgin, üzüntülü ifadeyi yansıtır. Bir burjuva olan Don Calogero, kapitalist para ekonomisinin her şeyi "kaç para?" sorusuna indirgeyen, nesneler arasındaki niteliksel farklılığı, karşılaştırılamazlığı tasfiye eden, olanca renkliliği içindeki dünyayı, tek bir hesap defterinin içindeki ölçülebilir, sayılabilir ifadelerle eşitleyen genel zihniyetini temsil etmektedir. Werner Sombart'a göre bir burjuvanın kalbi iki ruhtan oluşmaktadır: Biri girişimci, diğeriye burjuva olarak nitelendirilebilecek ruh. Bu ikisinin birlikteliği kapitalist zihniyetin oluşmasına yol açmaktadır (Sombart, 2008, s. 207). Prens, birlikte ava çıktığı ve hamisi olduğu kilise orgcusuna, Don Calogero hakkında ne düşündüğünü sorar. Don Ciccio şöyle yanıtlar: "Çok zengin ve ayrıca çok nüfuzlu, cimri ve şeytan gibi zeki... Bütün bölgede, bir yarasa gibi her yana, her yere uçuyordu. Arabayla, katır sırtında ya da yayan; kar, yağmur, rüzgâr demeden! Ve geçtiği her yerde, gizli demekler kuruluyor, gelecek olanlar için zemin hazırlanıyordu" Düşünce kıvraklığı, uzağı görebilme yeteneği, zekâ Sombart'ın "girişimci tip" olarak ifade ettiği kapitalistinin sahip olması gereken üç ahlaki nitelik. "Gerçek bir girişimci her zaman hareket halinde olup sanki kendisini arkadan iten bir güç onun sıcak bir köşe bulup dinlenmesini engellemek ister gibidir" diye ekleyen Sombart (2008, s. 208) adeta Don Calogero'yu tarif etmektedir. Girişimci aynı zamanda devlet adamına benzemekte, örgütleyici ve müzakereci özellikleriyle belirginleşmektedir Sombart'a göre. Don Calogero belediye başkanıdır ve bölgesindeki köylüleri Garibaldi'nin kuvvetlerine katılmak için örgütlemiştir. Girişimci özellikleri bu şekilde tespit eden Sombart, senyör özelliklere sahip olan tipler, burjuvanın birbirine tamamen zıt tipler olduğunu belirttiikten sonra ekler: "Biri güzeli sever ve güzelliğin peşinde koşarken, diğeri ahlakçısıdır" (2008, s. 210). Don Calogero, güzelliğiyle dillere destan eşinin, başkalarının bakışının nesnesi olmaması için özel bir çaba gösterir. Ancak kızı konusunda, aynı ahlaklılığa sahip değildir, onu statü kazanmanın bir aracı olarak

⁴ "Bir toplumsal tip; bir duygusal, hissi ilişkiler kümesi veya buluşması olarak tanımlanması gereken 'duyguları' ile belirlenir. Bir duygular demeti olmanın ötesinde, bir toplumsal tip bir 'imaj' olabilmelidir. Bir toplumsal tip yaşam dünyasının veya daha somut şekilde, toplumsal çevrenin parçası olarak, herkes tarafından görselleştirilebilir ve anlaşılabilir" (Baker, 2010, s. 91-100).

görmekte, böylece kızı Angelica'nın güzelliğini, kendisini bir üst sınıfa terfi ettirecek bir enstrüman olarak kullanmaktadır. Angelica'nın güzelliği karşısında adeta büyülenen Prens Salina ve yeğeni Tancredi (Alain Delon) ise, aristokrasinin estetikçi zihniyetini somutlaştırmaktadır. Burjuva olmayan kişi yaşamaktan keyif alır, dünyayı gözlemlemeye ve düşünmeye zaman ayırırken; burjuva zamanını düzenlemek, yetiştirmek ve öğretmekle geçirmektedir. Birincisi düş kurarken, ikincisi hesap kitap yapmakla meşguldür (Sombart, 2008, s. 210-211). Gerçekten de entelektüel bir faaliyet olarak kitap okurken, avlanırken, dua ederken, gönül eğlendirirken gördüğümüz Prens Salina'yı çalışmaya dönük bir meşguliyetin içinde görmeyiz film boyunca. Nitekim Visconti, toprağı ekim ve dikim için hazırlamakta olan köylülerin uğraşını gösteren sahneyi uzun balo sahnesinin üstüne bindirerek; soyluların çalışmadan tiksintiye dayanan yaşamı ile emekçilerin çalışmaya indirgenmiş yaşamları arasındaki çelişkiyi vurgular. Simmel'in belirttiği üzere "Soylu kişi meşgul olur, çalışmaz" (2009, s. 205).

Prens'in fahişe Mariannina ile yaptığı kaçamaklar aristokrat tipin başka bir özelliğini gündeme getirmektedir. Burjuvaya karşıt olarak soylu kişi, erotik bir mizaca sahiptir. Erotik bir mizaç için dünyada aşkın dışında her şey aşağılıktır:

Merkezi çekirdek cinsel aştır. Tüm diğer aşk çeşitleri onun yaydığı ışıklar gibidir. Tanrı aşkı, insan sevgisi, vs. Bunun dışında kalan hiçbir şeyin önemi yoktur. Aşk asla bir haz alma, ait olunan türü sürdürme amacı olmamalıdır. "Üretken olun ve çoğalın" gibi bir kutsal buyruk aşka karşı gösterilebilecek en büyük saygısızlıklardan biridir (Sombart, 2008, s. 212).

Filme aristokrat tipin erotik mizacını görselleştiren an ise, Peder'in günah çıkarması için Prens Salina'yı teşvik ettiği sahnedir. Bu isteğe karşı itirazını, şöyle temellendirir Prens: "Yatakta, her kucaklaşmadan önce haç çıkaran, sonra da "Bağışla Tanrım!" demekten başka bir şey bilmeyen bir kadınla nasıl yetinebilirim? Ona yedi çocuk verdim. Yedi çocuk... Ve inanır mısınız Peder? Şimdiye dek göbeğini görmedim! Peki, sevap bu mu, Peder? Soruyorum size...Sevap bunun neresinde?...Günahkar olan odur."

Kapitalizmin ilk evrelerinde, kapitalist tipin davranışı hep daha fazlasını biriktirmek yönünde bir istek tarafından belirlendiğinden, harcamayı engelleyecek bir nefis terbiyesi gündemdedir. Sombart'a göre ister maddi ister manevi anlamda, ister güç, isterse parasal anlamda olsun sahip olduğundan fazlasını harcamamaya gayret eder burjuva: Para için yaşamak tutumlu olmayı gerektirmektedir. Aşk için yaşamaksa eli açık olmayı (2008, s. 213). Tancredi, dayısının muazzam genişlikteki villasının kullanılmayan, boş odalarında Angelica ile saklambaç oynarken, tıpkı dayısı gibi, erotik bir yaşantıyı deneyimlemektedir. "Ne acayip oda!... Böyle bir yerde nasıl yaşanılır anlayamadım!" diyen Angelica'ya şöyle yanıt verir Tancredi: "Biliyor musun, aslında burada hakiki anlamda hiç kimse oturmadı sevgilim. Atalarım, buraya, adı aşk kurallarının dışına çıkmak ve her faninin edinemeyeceği anılar edinmek için çekilirlerdi." Ancak Tancredi, Angelica'ya, çok istemesine rağmen, evlenene dek kendisiyle birlikte olmayacağı teminatını verir. Tancredi'nin atalarından kendisine geçen bu soylu ayrıcalıktan feragat etmesinin toplumsal konumuyla bir ilgisi yoktur; bir âşık olarak sevgilisine bağışta bulunmaktadır. *Romantik aşk*'ın görünümülerinden birini oluşturan evlilik öncesi cinsel ilişkiden sakınma fikri çok eski olsa da romantik aşk denilen şeyin kendisi oldukça modern bir düşüncedir. Engels'in aşk evliliklerinin kapitalist gelişmeye dayandığını belirten saptamasının altını çizen Alan Macfarlane'a göre romantik aşk, "feodal köylü toplumunun eriyip dağılarak kapitalizmin pazar ilkelerinin, büyüyen bireyciliğin ve özel mülkiyetin ortaya çıkmasının yan sonuçlarından biri olarak görülebilir (1993, s. 156).

Başkalık İdeolojileri: Prens Salina, Don Calogero ve Başkaları

Bir önceki bölümde, Prens Salina ve Don Calogero'yu tarihsel-sınıfsal konumlanışları içerisinde, belirli bir sınıfa ait olmaktan kaynaklanan ideolojileri aracılığıyla toplumsal tipler olarak kavramaya çalıştık. Bu bölümde de belirli bir konumda bulunan bir kimsenin, kendisi ve başkaları arasındaki farklılığın bilincini ifade eden başkalık ideolojileri kavramını açmılayarak denememizi geliştireceğiz. Göran Therborn bu kavramı şöyle tanımlamaktadır:

Başkalık ideolojileri, bir kimsenin Başkası ile ilişki kurma biçiminin ideolojik boyutuna, Başkası'nı ve kendisinin O'nunla ilişkisini nasıl algıladığına ilişkindir. İktidar ve egemenlik ilişkilerinde egemen öznelerin başkalık ideolojisi, egemenlik altındakilerin yöneticilerin kafasındaki imgelerine göre kalıba sokulma çabalarına ve yönetilenlerin muhalefetine karşı direnmeye dönüşür. Bu yolla egemenlik güvenceye alınır. Öte yandan egemenlik altındakilerin başkalık ideolojisi de, ben ve başkası arasındaki farklılıkların algılanması ve değerlendirilmesini içermekle birlikte, Başkası'nı oluşturmaktan çok, O'na karşı direnmeye eğilimlidir. Bu farklılık egemenliğin asimetrisine işlenmiştir (2008, s. 41-42).

Prens'in sürekli değişen, kaygan toplumsal zeminde bir dizi seçim yapmak zorunluluğuyla karşı karşıya kalması, kendi konumunu, benliğini sorgulayacağı bir içebakış sürecini harekete geçirmekle kalmaz, aynı zamanda ait olduğu sınıfın aleyhine büyüyen toplumsal güçlerin ilerleyen kudreti karşısında başkaları hakkında sahip olduğu ideolojisini dönüştürmesini zorunlu kılar. Prens'in devrimci güçlerin adaya çıkması haberi karşısında korkup kaçan akrabaları için “korkaklar” dedikten hemen sonra, olağanüstü şartlara rağmen bir fahişeyle birlikte olmak için kente inmesi, sınırlandırıldığını düşündüğü egemenlik kudretini yeniden tesis edebileceği bir erkeklik deneyimine olan ihtiyacını göstermektedir. Nitekim erkek şovenist cinsiyetçi ideoloji, hem erkekliğin benlik ideolojisi hem de kadınlığın başkalık ideolojisi olarak görülmelidir (Therborn, 2008, s. 41). Bir önceki bölümde, bu deneyimi erotik bir mizacın yansıması olarak tespit edişimizle, şimdiki yorumumuz arasındaki aykırılık, bir kafa karşıklığından değil, farklı konumlama noktalarından bakıldığında, kendi içinde kesintiye uğramış, bölünmüş bir süreç olan insani varoluşun çatışmalı doğasından kaynaklanmaktadır. Bu deneyiminin ardından kendisinden günah çıkarmasını isteyen Peder'i şöyle yanıtlar: “Neden pişmanlık duyacakmışım? Ben kuvvetli bir adamım.” Prens Peder'le konuşmasının devamında, ülkenin siyasal durumuna ilişkin olarak, yeğeni Tancredi'nin görüşlerinin de etkisiyle vardığı yargılardan söz eder. Burjuvazinin aristokrasiyi tasfiye etmek istemediğini, soylularla uzlaşarak yönetime ortak olmak istediklerini belirtir. Nitekim Marksist düşünür Gramsci de *Risorgimento*'nun, ılımlı burjuvalar ile monarşiyi destekleyen aristokrasi arasında, cumhuriyetçi halk güçlerine karşı ittifaka dayanan bir tarihsel blokla sonuçlandığını belirtmiştir (Forgasc, 2010). Yönetmen Visconti de benzer bir görüşe sahip olduğunu, hem Prens hem de yeğeni tarafından tekrarlanan “hiçbir şeyin değişmesini istemiyorsak, her şeyin değişmesi zorunlu” cümlesiyle vurgular. Prens, Garibaldi'nin yanında savaşmak için dağlara giden yeğenine para yardımıyla bulunurken, burjuvaziyle yapılacak bir uzlaşmanın zorunluluğunu kavramış görünmektedir.

Peder burjuvaziye verilecek tavizlerin hem kilisenin, hem soyluların sonunu getireceği kehanetinde bulunurken, burjuvanın ruhunun, manevi değerlere karşı kör olduğundan söz etmektedir: “Siz, senyörler, liberallerle anlaşıyorsunuz. Hatta belki de.

bizim zararımıza, masonlarla...” Burada dikkat edilmesi gereken husus Peder’in Katolik kilisesini temsil eden bir aktör olarak, başkaları, yani burjuvazi ve aristokrasi hakkındaki fikirleridir. Aslında bu iki sınıf hakkında verilen yargılar, Peder’in kendi tarihsel-sınıfsal konumlanışı ile iç içe geçmiş olan benlik ideolojisini sergiler. Regine Pernoud, kilisenin öteden beri burjuvaziye karşıt konumlandığını belirtmektedir: 18. yüzyılda bir yanda din bilgileri ve dinsel hukukçuların, diğer yanda da esas amaçları alıcı ve satıcı ilişkilerini “serbestleştirmek” olan, yani daha güçlüye, daha zayıf karşısında her türlü bağımsızlığı tanımak isteyen, liberal doktrin yanlılarının yer aldığı gerçek bir kavga ortaya çıkmıştır (Pernoud, 1995, s. 108). Pernoud, orta ruhban tabakasına mensup kişilerin faizcilere, tefecilere karşı olan sert yazılarına değinerek, bir rahipten şu pasajı aktarır:

Malların ölçsüz ve nihayetsiz bir şekilde birbirlerinin üzerine yığanlar; eski miraslarına her zaman yeni tarlalar ve yeni evler katanlar; en iyi olduğunu düşündükleri bir fırsat çıktığında satmak üzere, olağanüstü miktarda buğday yığanlar; fakirlere ve zenginlere tefeci borç verenler; akla, eşitliğe, nihayet tarımsal yasaya karşı bir şey yapmadıklarını düşünmektedirler, çünkü kimseye zarar vermediklerini, hatta onlar olmasaydı büyük sıkıntıya düşecek olanlara iyilik yaptıklarını sanmaktadırlar (Pernoud, 1995, s. 111).

1697’de Peder Thomasin adlı biri tarafından yazılan bu satırlara, ondan yaklaşık 150 yıl sonra yaşamış olan Peder Pirrone’de katılacaktır: “Çünkü bütün mallarımız, fakirlerin malları olan bu mallar, elimizden alınacak ve en aç gözlü elebaşılar tarafından parçalanacak, yutulacak.” Konuşmasında kiliseyi, madun sınıfların koruyucusu olarak yüceltirken, aristokrasinin meşruiyet kaynağını oluşturan dinsel kurumlara ihanet ettiğini ima eder. Uzak görüşlülüğü ve yeniliklere açık zihniyeti, çalışma masasını çevreleyen teleskoplarla vurgulanan Prens şöyle yanıt verir: “Bizler kör değiliz Peder; yalnızca dönüşmekte olan bir dünyaya uymaya çalışan insanlarız. Ne yapabiliriz? Kilise’ye, o büyük ‘ölümsüzlük’ vaadinde bulunulmuş, bir sosyal sınıf olarak bize bulunulmamış. Bize yüz yıl daha yaşamayı bağışlayacak herhangi bir sus payı, sonsuzluğa bedeldir. Kendi ellerimizle dokunamadığımız bir yükümlülüğümüz yok. Oysa kilisenin var, çünkü kaderinde ölümsüzlük var.” Böylece Prens Salina, kendisi üzerinde söylemi yoluyla egemenlik kurmak isteyen Peder’i aristokratik ideolojinin retorikleriyle savar. Diğer sahnelerde, olduğu gibi burada da, kişilerin benlik ve başkalık ideolojilerinin tarihsel-sınıfsal ideolojik konumlanmalarının içinde işlediğini görürüz.

Ele avuca sığmayan Tancredi’de cisimleşen Dionizyak coşkunluk, Prens’e bu zor zamanlarda yaşama sevinci vermektedir. Ondaki, henüz biçim kazanmamış hisler, heyecanlar, sınırlandırılmamış yaşama iştiağı, Prens’in gözünde, yozlaşmış aristokrasinin panzehirini, yenilenme umudunu temsil eden bir figüre dönüştürmüştür Tancredi’yi. Bu yüzden rahip, yeğenin ölçsüz davranışları için Prens’i uyardığında, suçun yeğeninde değil, şartlarda olduğunu söyleyerek sert bir tepki gösterir, ona laf kondurmaz. Yine aynı nedenden ötürü, yeğenin öngörülerine güvenir ve gizliden de olsa cumhuriyetçi güçlere destek verir. Tancredi amcası ile ilişkisi bağlamında değerlendirildiğinde burjuvalaşmakta olan aristokrasiyi temsil etmekte, bir geçiş çağı insanı olarak da henüz biçim kazanmamış toplumsal aktörleri görselleştirmektedir.

Salina ailesi yazlık saraylarına taşınmak zorunda kaldıklarında Prens’in kendi içinde yaşadığı çelişkileri açığa çıkararak, benlik ideolojisinde bir kırılmaya yol açacak ve ruh halinde geri-dönüşsüz bir dönüşüm yaratacak olaylar silsilesi de başlayacaktır. Donna fugata’ya vardıklarında yüzüne yerleşmiş tedirgin bir ifadeyle halkın kendilerini nasıl karşılayacağını merak eden Prens Salina ailesine tabii olan

halkın aileye gösterdiği hürmet ve ihtimamda herhangi bir değişim görmez. Aristokrasinin parlak günlerinde hep olagelen törensel ihtişam devam etmektedir. Ancak kilisedeki törene katılan Salinalar'ın yüzlerine bulaşmış tozla resmedilmeleri parlak günlerin sonuna yaklaşıldığını işaret etmektedir. Kamera kiliseyi süsleyen kabartma ve heykellerden yavaşça kayarak; tertemiz kıyafetleriyle yerini almış ahaliyle tam bir karşıtlık oluşturan, yüzleri ve gövdeleri bembeyaz toza bürünmüş ve üzerlerine adeta ölü toprağı serpilmiş Salina ailesini karşıdan gösterir. Tıpkı bu kiliseyi inşa eden Bourbon atalarının tasvirleri gibi görünmekte ve daha şimdiden onlar gibi mumyalanmakta, hareketsizleşmektedirler.

Prens çok iyi tanıdığı bu ortamın değişen çehresini oluşturan yeni yüzleriyle tanışmak için yemek düzenler. Frak giymiş Don Calogero, sarayın salonuna çıkan merdivenleri adımlarken Prens'in, onun görünümüne ilişkin olarak söyledikleri dikkat çekicidir. Prens, Don Calogero'nun frak giymesini, hafif bir şekilde tebessüm ederek, bir devrim taarruzu olarak yorumlar. Çünkü Prens'in benlik ve başkalık ideolojisine göre frak giymek kendisi gibi olan seçkin, soylu beylerin ayrıcalığıdır. Don Calogero'nun benlik ve başkalık ideolojisinde ise bu eylem, egemenlere karşı gösterilen bir direnişi simgelemektedir. Aşağıdan yukarıya çıkan bir sınıfın temsilcisi olan Don Calogero basamaklar tükendiğinde, nihayet Prensle eşit bir konuma gelir ki, bu anda kamera Prens'in bulunduğu alanda konumlanmıştır. Frak giymiş burjuvazi aristokrasiyi sembolik olarak taklit etmekte ve ona ait olan göstergeleri ele geçirerek, kendini ayrıcalıklı sınıfların düzlemine taşımaktadır. Bu sahneyi, Baudrillard'ın imgenin *simulakra* dönüşümünün çözümlerken geliştirdiği çerçeveye göre yorumlamayı deneyelim. Baudrillard imgenin *simülakra* dönüşümünün üç aşamadan geçerek gerçekleştiğini söyler:

Rönesans'tan sanayi devrimine "klasik" dönemi belirleyen biçim kopyalama

Sanayileşme dönemine egemen olan biçim üretim

Kodun belirlediği güncel evredeyse egemen biçim simülasyondur (Baudrillard, 2002, s. 78).

İlk düzey modernlik öncesi ya da erken modernlik dönemi olup, toplumsal yapıyı oluşturan sınıflar arasındaki geçişliliğin adeta olanaksız olduğu bir kast toplumunu ifade eder. Böyle bir toplumda herkes belirli bir toplumsal uzama yerleştirilmiş olduğundan dolayı bireyin toplumdaki konumu şeffaf bir şekilde tanımlanmıştır. "Kastlardan oluşan feodal ya da arkaik toplumlarda, yani acımasız toplumlarda sınırlı sayıda gösterge bulunduğundan bunların dağıtımı da çok sınırlıdır. Her bir gösterge bir yasak değerine sahip olduğu gibi, bir de kastlar, klanlar ya da kişiler arasındaki karşılıklı olarak boyun eğilmesi gereken bir mecburiyettir. Öyleyse bunlar nedensiz göstergeler değildir" (Baudrillard, 2002, s. 78). Bu düzende toplumsal sınıfları diğerlerinden ayıran sınırlar oldukça açıktır ve bu sınırı ihlal eden gösterge kullanımları cezalandırılır. Bu düzeyde imge ile temsil ettiği gerçeklik arasında adeta doğal bir bağ vardır. İmge böyle toplumlarda derin bir gerçekliğin anlatımı olmaktadır. Dolayısıyla, feodal gelenekle yetişmiş Prens Salina için Don Calogero'nun giydiği frak, kendi varlığına yönelen bir tehdide dönüşmektedir.

İkinci düzey olan modern sanayi toplumlarında, zorunlu göstergeler dönemi sona ermiş ve yerini tüm sınıfların ayırım yapılmadan kendilerinden yararlanabilecekleri özgür göstergeler dönemine bırakmıştır. "Rekabete dayalı demokrasi dönemi, mevkilere dayalı düzene özgü, herkesin uymak zorunda olduğu göstergeler döneminin yerini almıştır. Özgür gösterge zorunlu göstergenin kopyasıdır ancak bu kopyalama "özgün" göstergenin doğasının bozulmasıyla değil, kesinliğini

sınırlamasına borçlu olan bir malzemenin yaygınlaştırma eylemiyle gerçekleştirilmiştir” (Baudrillard, 2002, s. 79). Burada, daha önceki düzeyin ayrıcalıklı sınıflara özgü gösterenleri, artık hâkim değer olan “ticari değer” yasasının emri altında kitlesel tüketime sunulmak üzere kopyalanarak çoğaltılır. Artık göstergelerin istisnai özellik ve de özgünlükleri diye bir şey olmayacaktır, çünkü kendilerini üreten teknik sayesinde, sınaî bir *simülakr* olmayı başardıkları ölçüde, bir anlama sahip olacaklardır. Bir şeyin yeniden ütilerek seri bir şekilde çoğaltılması üretimde bir devrimi ifade etmektedir, ancak üretim tekniğindeki bu devrimcileştirme birinci düzey *simülakr* düzeninin kopya, ikiz, ayna, tiyatro, maske ve görünüm oyunları ile yaptığı şeyi seriler şeklinde tekniğe dayanarak yapmakla yeni bir şey üretmeyip, üretilen şeyleri yaygınlaştırmaktan öteye gidememektedir. Bu anlamıyla da burjuvazi yeni bir değer üretmekten ziyade, var olan değerleri herkesin tüketimine açan bir rasyonaliteyi dolaşıma sokmaktadır.

Burjuvazi kendi kıyafetleriyle değil, karşısında özgürleşmeye ve rüştünü ispatlamaya çalıştığı aristokrasinin göstergeleriyle tarih sahnesine çıkmakta ve bu göstergelerin sabitlenmiş, kesinleştirilmiş içeriğini boşaltarak, onları demokratikleştirmekte, herkesin kullanımına açmaktadır. Marx, *Komünist Manifesto*’da kapitalizmin, sosyal hayatta kutsal olarak görülen her şeyin halesini söküp attığını söylemişti: “Burjuvazi şimdiye dek saygı duyulan ve saygın olarak değer verilen bütün mesleklerin kutsal halelerini söküp attı [...] Bütün sabit, donmuş ilişkiler, beraberlerinde getirdikleri eski ve saygıdeğer düşünceler, görüşler ile birlikte çözüyorlar, bütün yeni-oluşmuş olanlar kemikleşmeden eskiyorlar” (2005, s. 34). Marx’ın deyimiyle “katı olan her şeyin buharlaştığı” modern çağ, sınırları apaçık belirlenmiş *ancien regime*’in Apollonik dünyasının çöküşü üzerinden yükselmektedir.

Prens’in ev sahipliğinde gerçekleşen görkemli yemek sahnesinde, ağır bir törensellikle yenen yemeğin ölçülü havası, Tancredi’nin Don Calogero’nun güzel kızı Angelica’ya yaptığı müstehcen bir espriyle bozulur. Tancredi, Garibaldi saflarında çatışırken sığındıkları manastırdaki rahibelerin, kendi gibi kışkırtıcı erkeklerle beraber olmaya can atmalarına rağmen, askerlerin rahibelerin çirkinlikleri nedeniyle bu işe yanaşmadıklarını, yeni rahibe adaylarını beklemeyi tercih ettiklerini anlatır. Bunun üzerine Angelica “Keşke ben de sizinle olsaydım” der. “O zaman rahibe adaylarını beklememize gerek kalmazdı” diyen Tancredi’nin esprisinin ardından Angelica bir türlü dinmek bilmeyen, rahatsız edici kakhahasını atar. Freud açıkça esprilerin kaynağında cinsel olgu ve ilişkilerin konuşma ile kasıtlı olarak ön plana çıkarılmasını görür:

Böylece açıkçaçıklık, kökende kadınlara yöneliktir ve baştan çıkarma girişimlerine eşit tutulabilir [...] Açıkçaçık sözcüklerin söylenmesiyle saldırılan kişi (kadın), söz konusu beden bir kesimini ya da söz konusu eylemi düşlemeye zorlanır ve saldırganın aynı şeyi düşlediğini anlar. Açıkçaçıklığın teşhir edilen cinsel şeyi görme arzusu yaratmak olduğundan kuşku duyulmaz. [...] Bu türden açıkçaçık değiştokuşların sıradan insanlar arasında ne denli evrensel biçimde popüler olduğu ve şaşmaz biçimde nasıl da keyifli bir hava yarattığı dikkate değer [...] Ancak daha incelenmiş bir toplum katına yükseldiğimizde espriler için formel koşullar rol oynar. Açıkçaçıklık bir espi halini alır ve ancak bir espi özelliğini taşıdığı anda hoşgörülle karşılanabilir. Genellikle kullandığı teknik yöntem imadır. -yani işitenin kendi imgeleminde tam ve doğrudan bir açıkçaçıklık halinde yeniden kurduğu küçük, uzaktan ilişkili bir şeyle yer değiştirme (Freud, 1998, s. 128, 131).

Tancredi, espi yoluyla Angelica’ya karşı olan cinsel ilgisini belli etmekte, Prens iki gencin bu yakınlaşmasını sempatiyle izlemektedir. Ancak Angelica’nın ima

yoluyla yapılan bu espriye karşı verdiği abartılı tepki, Prens'in sinirli bir şekilde yerinden kalkarak yemeği sonlandırmasına yol açar. O ana dek güzelliği ve ölçülü hareketleriyle Prens'te olumlu bir izlenim bırakmış Angelica, sıradan insanlara özgü bu ucuz tavırlarıyla aristokrasi ile burjuvazi arasında var olan uçurumu ve çelişkiyi yeniden gündeme getirmiş ve Prens'in bu sınıfa karşı olan bastırılmış, tiksintiyle karışık duygularını tekrar açığa çıkarmıştır.

Prens, durumunu trajik olarak değerlendirmemize yol açan yeni bir tercih yapmak zorundadır şimdi. Aristokrasinin Apollonik dünyasına, bu çocuksu şımarıklığı, had bilmez cüreti ve Dionizik⁵ tekinsizliğiyle sızmaya çalışan yeni gösterge ekonomisinin temsilcisi burjuvayla nasıl bir ilişki kuracaktır. Prens, Tancredi'yi Angelica ile evlendirmenin, ailesi için yeni bir zenginlik yaratacağını, burjuvadan biriyle yapılacak böyle bir uzlaşmanın değişen siyasal ortamda kendisine büyük yararlar getireceğini bilmektedir. Bu bilinçle birlikte, aldığı bu kararın onun soylu bir insan olarak taşıdığı erdemlerinden vazgeçişe denk düştüğünün de farkındadır. Sicilya'nın İtalya ile birleşmesi için yapılan halk oylamasına, gönlü hayır'dan olmasına rağmen, aklına uyarak, çok yakında akraba olacağı Don Calogero ile uzlaşmak için evet der. Nietzsche'ye göre trajik, işte burada, çatışan olumlu bir değerle bir olumsuz değer barışmasında, daha doğrusu bir tek değere aynı zamanda söylenen "evet"le "hayır"ın barışmasıyla ortaya çıkmaktadır (Kuçuradi, 2009, s. 30). Burjuvaziyle kurulacak evlilik bağına evet demekle, kendi inandığı değerlere hayır demektedir. Prens'in durumunu trajikleştiren öğe, bu seçimi yapmak zorunda olmasıdır aynı zamanda. Olayların zorunlu bağlantıları onu buna sürüklemekte, bu sürüklenişin sonunda verdiği kararla huzura ermekte ve kendisine düşen görevi yapmanın vicdan rahatlığı içinde neşelenmektedir. Ancak bu sevinç çok kısa sürecek ve dış dünyanın olaylarına ilgisizleşerek kendi iç dünyasına yönelecektir bakışları. Kendisine merkezi hükümetin temsilcisi tarafından teklif edilen senatörlüğü şu sözlerle reddeder: "Umutsuzca eski rejime bağlıyım, talihsiz bir kuşağın mensubuyum iki dünyayı da idare eden ve ikisinde de huzursuz". Sohbetin sonunda değişime olan inancını, abartılı bir karamsarlıkla yitirdiğini söyleyen Prens ekler: "Bizde her gösteri, en şiddetlisi bile, bir mahvolma isteğidir. Şehvaniliğimiz, unutmaya isteğidir. Tüfeklerimiz ve bıçaklarımız, ölüme doğru bir çağrı... Tembelliğimiz, sihirli otlarla hazırlanan şerbetlerimizin tatlılığı, şehvi bir hareketsizlik yani yine ölüm isteği." Bu andan itibaren Prens'i derin bir kedere gömülmüş olarak resmeden kamera, Prens'in ruh halindeki dönüşümün son uğrağına bize ulaştırır: *Melankoli*.

Melankolik Bir Kişi Olarak Prens

Prens Salina, hükümette senatör olması için onu ikna etmeye çalışan temsilciyi, kafasını sağ tarafına doğru hafif öne eğmiş ve sağ elini çenesine dayamış bir vaziyette, vurdumduymaz bir yüz ifadesiyle dinlemektedir. Bu duruş Truva Savaşı sonunda, onuru kırılan Aias'ın kendini öldürmeye karar verdikten sonra, gömütsüz kılacağını düşünürken tasvir eden heykelini çağrıştırmaktadır. Aias, Akhielleus'tan sonra Truvalılar'a karşı en yiğitçe savaşan bir Aka yiğidi olarak, Akhielleus'un ölümünden sonra onun kılıcının kendisine verilmesini beklemektedir. Fakat Tanrılar

⁵ Apollonik kişinin örneği olan Prens'in, ölçülü davranışları ve kendi benliğiyle başkaları arasında sınır çizerek kendisi olarak kalma çabasına karşıt olarak, Don Calogero'nun şahsında temsil edilen burjuvalar, Dionizik durumdadırlar. "Dionizik durumda, kişilerarası, kişiyle şeyler ve kişiyle doğa arasındaki sınır yok olur... insan, kişi olmaktan çıkar; ne adı, ne soyu kalır; o durumda var olan canlı bir yaratıktır" (Kuçuradi, 2009, s. 28).

katında düzenlenen bir hile ile kılıç Odysseus'a verilir. Zira Sophokles'in Aias trajedisinde, Aias "oğlum, savaşta galip gelmeye çalış; ama daima tanrıların yardımıyla" diyen babasına, "baba, tanrıların yardımı olduktan sonra değersiz bir insan da zafer elde edebilir. Benim ise tanrılar olmadan da bu zaferi kazanacağıma güvenim var" diye yanıt vermiştir (Sophokles'tan aktaran Teber, 2009, s. 85). Athena bu övünme ve insan sınırlarını aşan düşüncü için Aias'ı cezalandırmış ve onun aklını karıştırarak çıldırmasına neden olmuştur. Aias ölümcül yazgısını sezinler ve yüzüne melankoliklerin ünlü ironik gülümsemesi gelir (Teber, 2009, s. 86).

Prens tıpkı Aias gibi kendi erdemlerinden gelen kudretine inanarak bir seçim yapmış, savaşta galip çıkmıştır. Ancak şimdi kendisine bağışlanmak istenen şey, kendi sınıfından gelmeyen, soyca kendinden aşağı kişilerle paylaşacağı bir eşitliktir. Oysa soyluluğu, soylu olmayan her şeyden ayıran ayırım Simmel'e göre şu iki kuralla ifade edilir: Soylulara başkalarının yapmalarına izin verilmeyen şeyleri yapma izni verilir ve başkalarının yapmalarına izin verilen şeyler soylulara yasaktır (2009, s. 199) Prens "kendisini aldatma yeteneğinden yoksun tecrübesiz bir üyeden" senato ne bekleyebilir diye yanıtlar Chevalley'i. Prens yeğeni Tancredi'yi zengin tüccar kızı ile evlendirerek, adının şerefini en azından bir yüzyıl daha yaşatacağını düşünmüştür. Ama daha şimdiden "yirmi beş yüz yıldan daha fazladır ki, tamamen farklı, tamamen başka yerlerden gelme görkemli uygarlıkların ağırlığını taşıyan omuzları" hafiflemeye başlamıştır. İşte bu anda Prens, kendisini soyun sonsuz yaşamına bağlayan cevheri yitirdiğinin farkına varır. Prens'in içinde bulunduğu ruhsal çöküşü anlamak için Simmel'in *ancien regime* soylularında görülen yozlaşma hakkında söylediklerini hatırlamak yerinde olacaktır:

Bireysel varlığın kendini, böyle psikolojik ve tarihsel olarak aktarılmış olan bir cevherle gerçekleştiriyor olması, yoz bir boşluğa da yol açabilir. Öyle görünmektedir ki toplumsal olarak aktarılan içerik ve anlamlar, ancak bireyin kendisinden çıkan yaratıcı güçle bir ölçüde dengelendikleri takdirde, hayatta gerçek bir değere ulaşabilmektedir. Dolayısıyla soyluluğun daha kusursuz tezahürlerinde açığa çıkan şey özellikle kendinden emin bir kişisel varoluş, bireyin bağımsızlık ve sorumluluk niteliklerinin eşit ölçüde güçlü olduğu hissidir. Bu da geçmiş, bugün ve geleceğin meydana getirdiği üç boyutta uzanan kalıcı bir cevherin, bireyin varoluşuyla birlikte gelişmiş olması, kendini söz konusu varoluşun değerinin daha yüksek olduğuna dair bir farkındalığa dönüştürmüş olmasını sağlayan sosyolojik bakımdan benzersiz iç içeliğin sonucudur. Bireysel etkenin bu doğaüstü cevhere biçim kazandırmayacak kadar zayıf olduğu her seferinde, yukarıda da dendiği gibi yozlaşma alametleri ortaya çıkar: cevherin kendisi kaçınılmaz olarak biçim haline gelir ve hayatın anlamı da belli statü itibarlarının ve "adabı muâşeretin" korunmasından öte bir şey olmaz ki *ancien regime*'in soylularında tam da bu olmuştur (Simmel, 2009, s. 204).

Prens'in benlik ideolojisi dağılmıştır. Artık kendi kudretine duyduğu inancı yitirmiştir, kendisine soylulukla aktarılan nesnel cevherin, tikeldeki gerçekleştirimini, sağlayamamış, burjuvazi karşısında kesin bir yenilgiye uğramıştır. Prens Chevalley'i uğurlarken, kendi kendisiyle konuşur gibi "Bizler leoparlar, aslanlardık. Yerimizi alacaklar çakallar, sırtlanlar olacak" der. Bu da onun burjuvaziye, aristokrasinin mezar kazıcısı olarak değerlendirmesinin ifadesidir. Aias'ın yanılgısı, kendisinin tanrısal yasadan özgür olduğunu düşünmesiydi, Prens'in yanılgısı ise kendi erdem ve kudretinin, Tanrısal öngörülerinin ailesinin, soyunun şerefini sonsuza dek koruyacağına olan inancıydı. Bireyin kudretini ve insani sınırlarını aşan güçleri hesaba katmamıştı. Nitekim Chevalley'i Sicilyalılar'ın hiçbir zaman değişmeyeceklerine ikna etmeye

çalışırken şöyle demektedir: “Fakat başaramayacaklar bunu, çünkü bizler birer tanrıyız”

Bu sahnenin ardından, uzun balo sahnesi başlar, sarayın müthiş görkemi, mekânın devasa ahizelere asılmış mumlar tarafından ışıklandırılan aydınlığı ve insanların heyecanlı kalabalığı ile Prens’in gittikçe kararan yüz ifadesi, içindeki boşluğun tavırlarına yansıyan derin kederi, kendi kendine konuşur derecede kısılan sesi, davetlilere karşı gösterdiği bezgin tavırları tam bir karşıtlık oluşturmaktadır. Prens, belki de son kez sahnelenen bu düş manzarasına bakar, kamera dans edenleri çeşitli çekimlerle gösterir ve Prens’in bu topluluktan geri çekilişini genel bir çekimle yansıtır. Boş kütüphane odasına sığmayan Prens oldukça yorgun görünmektedir. Tam karşısında, Jean Baptiste Greuze’un, bir ihtiyarın ölüm döşeğinde, -çevresinde çocukları ve torunları-, can çekişisini gösteren “Doğrunun Ölümü” adlı tablosunun bir kopyası asılıdır. Resmi büyük bir dikkatle inceler. Bu tablo görünüşte belli ki sevilen soylu bir adamın ölümünü resmetse de, seyircisini, adından da anlaşılacağı üzere doğrunun ölümü, bir ülkünün, bir idealin ölümü hakkında düşünmeye davet etmektedir. Burada tablonun çağrıştırdıkları ile Prens’in ruhsal durumu yas ve melankoli kavramlarını çağırır zihnimize. Freud’a göre yas, her zaman sevilen bir insanın ya da ülke, özgürlük, ülkü gibi insanın yerini almış olan soyut bir kavramın kaybına tepkidir (Freud, 2002, s. 243). Bazı insanlarda yas melankoliye dönüşebilir. İkisi de “çok şiddetli bir bunalıma, dış dünyaya olan ilginin kesilmesine, sevmeye yetisinin yitimine, her türlü etkinlikte tutukluğa” neden olur, ama melankoli bir konuda yastan ayrılp “özsaygının azalması”na yol açar. Melankoli’de yitirilen şeyi ben’in yitimi haline gelir. Melankoliye neden olan yitim öncelikle bir idealin egemen olduğu bir geçmişten kopuştur, varlığın birliğini bozan bir kopuştur (Prigent, 2009, s. 118). Prens’in kendisine olan özsaygısını yitirdiğini gösteren işaretler vardır filmde. Uşaklarına ve çevresindekilere karşı olan ödünsüz tavırlarının yumuşaması, kendini kızdıran sohbetlere önce ateşli bir tepki gösterip, sonra geri çekilmesi, plebisit sonrası, Don Calogero’nun kendisine ikram ettiği içkiyi içtiği sırada, halktan alelade birinin “Bourbonlar’a karşı son bir saygı duruşu” dediğini duymasına rağmen tepkisiz kalması gibi.

Tancredi ile Angelica kütüphaneye geldiklerinde, Prens tabloyu işaret ederek “ne melankolik bir sahne, acaba benim ölümüm de böyle mi olacak” diye sorduğunda ölümünü iyiden iyiye tasarladığını anlarız. Prens’te melankoliye neden olan şey, kendi varoluşunun dayandığı soylu değerlerin, burjuvazi ile olan uzlaşması sonucunda yitirildiği hissiyatıdır. Bu hissiyat ben’in yitimine dönüşür. Gerçekten de filmin son sahnelerinde Prens’e hâkim olan duygu, -burjuvazinin her şeyi niceliğiyle ölçen ve bütün farklılıkları ve benzersizlikleri içindeki nesnel dünyayı tasfiye ederek, paranın tahakkümü altında, nesneleri birbirleriyle mübadele edilebilir kılan tek bir değere indirgemesinde- yitirilen bir dünyaya umutsuzca duyduğu özlemdir.

Son sahnede Prens yere eğilir ve başını gökyüzüne doğru kaldırarak: “Ey parlak yıldız bana ne zaman daha fani bir görev vereceksin? Bütün bunlardan uzak, ebedi kesinliğin mabedi senin kendi bölgede?” sözleriyle seslenir. Burada Prens artık, benliğinin ve yazgısının hiçbir zaman kendi ürünü olmadığını sezer. Aias gibi kendi dışındaki güçlerin yaşamı üzerindeki kudretinin farkına varır, yazgısını kendi belirlemek istemekteyse de bunun olanaksızlığını kavrar. Serol Teber melankolik kişilerde sorunun “kendi kişisel yazgısını gene kendisinin belirleme istemi” olduğunu söyler (2009, s. 14). Bu bağlamda Prens’in durumu, trajiği açığa çıkarır. Zira seçimleri ne olursa olsun, kendisini aşan daha başka çerçevelerin müdahalesiyle sonuçlanmakta ve ne kendi ölümünü ne de ait olduğu toplumun ölümünü önleyebilmektedir. Her şey

değiştğinde, aslında hiçbir şey aynı kalmayacaktır. Visconti işte bu trajik gerçekliği bize kavratmış, Prens Salina'nın tekilliğindeki evrensel yanı ortaya çıkarmayı başardığı için seyircisinde derin bir etki bırakır. Visconti, Prens Salina ve ait olduğu toplumun, tarih sahnesinden çekilişini tarihsel/sosyolojik belirleyicilerin bir sonucu olarak yansıtırken, Prens Salina'nın melankolisinde açığa çıkan ve tüm insanların ortak olarak paylaştığı bir yazgıyı; *insanoğlunun faniliğini* ustalıkla görselleştirir.

Kaynakça

Baker, U. (2010). *Kanaatlerden İmajlara Duygular Sosyolojisine Doğru* (H. Abuşoğlu, çev.). İstanbul: İletişim.

Baudrillard, J. (2002). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm* (O. Adanır, çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Freud, S. (1998). *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri* (E. Kapkın, çev.). İstanbul: Payel.

Freud, S. (2002). *Metapsikoloji* (E. Kapkın & A. Tekşen Kapkın, çev.). İstanbul: Payel.

Forgasc, D. (der.) (2010). *Gramsci Kitabı* (İ. Yıldız, çev.). Ankara: Dipnot.

Kuçuradi, İ. (2009). *Sanata Felsefeyle Bakmak*. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.

Macfarlane, A. (1993). *Kapitalizm Kültürü* (R. H. Kır, çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Marx, K. (2005). *Komünist Manifesto* (T. Keşmer, çev.). Ankara: ÜBL Yayınları.

Nietzsche, F. (2009). *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu* (İ. Z. Eyüboğlu, çev.). İstanbul: Say.

Pernaud, R. (1995). *Burjuvazi* (M. A. Kılıçbay, çev.). İstanbul: İletişim.

Prigent, H. (2009). *Melankoli* (O. Türkay, çev.). İstanbul: YKY.

Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve Kültür* (T. Birkan, çev.). İstanbul: Metis.

Sombart, W. (2008). *Burjuva* (O. Adanır, çev.). Ankara: Doğu-Batı.

Teber, S. (2009). *Melankoli*. İstanbul: Say.

Therborn, G. (2008). *İktidarın İdeolojisi İdeolojinin İktidarı* (İ. Cüre, çev.). Ankara: Dipnot.

Visconti, L. (1972). *Leopar* (A. Erenuluğ, çev.). Ankara: Bilgi.

Yeliseveya, N.V (2009). *Yakın Çağlar Tarihi* (Ö. İnce, çev.). İstanbul: Yordam.

JULES ve JIM ve DİĞERLERİ

Fatma Okumuş*

Aşk anlatılarının çoğu, Romeo ve Juliet, Paris ile Helen, Cleopatra ile Antonius, Leyla ve Mecnun gibi kadın ve erkek isminden oluşan başlıklarla anılır. İki erkeğin isminin başlık olarak seçildiği *Jules ve Jim* filminde de aşk vardır; ancak bu sefer aşk, üç kişiliktir. Jules, Jim ve Catherine arasında yaşanan aşk ve bu aşkın dışında gelişen birçok olay anlatılır. Aşkın kuralları yeniden yazılır. Filmdeki üç kişiye ve onları yaratan isimlere yakından bakıldığında, her biriyle ya da doğrudan filmle ilintili birçok yaratıcı isimle karşılaşılır. Yönetmeninden başlayarak *Jules ve Jim*'e esin kaynağı olan ona katkıda bulunan kişilere bakıldığında, renkli bir ilişkiler ağı kurulabilir:

François Truffaut (1932-1984)

Filmin yönetmeni Truffaut, çocukluğunda, parklarda kitap okumak için, annesinin öldüğü yalanını bile söyleyerek okulu asmıştır. İlk iki yüz filmi okuldan kaçarak gizlice ya da sinemaya girmek için beleşçilik yaparak seyretmiştir (Truffaut, 1994, s. 3). Truffaut, yönetmen olabilmek için olabildiğince çok film izlemeyi, sinema salonundan çıkar çıkmaz filmin yönetmenini not etmeyi, aynı filmi defalarca izleyip kendini o yönetmenin yerine koyup, filmi zihninde yeniden çekmeyi alışkanlık haline getirerek büyür. Bir ay içinde, aynı filmi dört, beş kez izlediği olur (Truffaut, 1994, s. 4).

Truffaut, yirmili yaşlarının başındayken, Palais Royal'in karşısındaki ikinci el kitaplar satan Librairie Delamain'de, *Jules ve Jim* romanını bulur ve filmini çekmeyi tasarlar. O zamana kadar en beğendiği yazar Cocteau iken, *Jules ve Jim*'in ilk satışından başlayarak Henri - Pierre Roché'nin cümlelerine hayran kalır (Beacque & Toubiana, 2000, s. 103 - 104). Bir romandan uyarlandığı, çoğu kez hatırlanmasa da *Jules ve Jim* dendiğinde akıllara film gelse de Truffaut, bir televizyon söyleşisinde "romanı tercih ettiğini" belirtir (aktaran James, 2005).

(Jim) Henri - Pierre Roché (1879-1959)

Filme uyarlanan *Jules ve Jim* romanın yazarı Henri - Pierre Roché, romanda kendi yaşam öyküsünü anlatmıştır. Roché, filmde Jim'dir. Yaşamını sanata adan *Jules ve Jim*'in yazarı Roché'nin arkadaşları Duchamp, Brancusi, Braque, Satie, Sartre gibi dönemin önemli sanatçılarıdır (Roché, 2006, arka kapak). 1907'de tanıştığı (Stam, 2006, s. 211) Franz Hessel de en yakın arkadaşıdır. Filmde Hessel, Jules'dür.

Sadece iki roman yazan Roché, ilk romanı *Jules ve Jim*, Gallimard yayınevi tarafından 1953'te basıldığında yetmiş dört yaşındadır. Romanı yazmayı bitirmesi ve bastırabilmesi, uzun zaman almıştır. *Jules ve Jim*'i yazmaya, 60'lı yaşlarının ilk yarısında başlamıştır.

* Yrd. Doç. Dr., Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü Öğretim Görevlisi

Roman, 1920'lerin başında Roché Franz Helen üçlüsünün birlikte yaşamalarına dayanır. Oysa, Franz ve Helen, 1913'te evlenmiştir. Aynı kadına, Helen'e âşık olan iki iyi arkadaş arasındaki bu üçlü ilişki, Paris'te yaşanır. "Jules ve Jim", her şeyi, kadınlarını bile paylaşan iki arkadaşdır.

(Jules) Franz Hessel (1880-1941)

Filmdeki Jules'e esin kaynağı olan Franz Hessel, 1927'de Walter Benjamin ile birlikte Proust çevirisi üzerine de çalışan bir yazardır. Franz ile Roché arasındaki sıkı dostluğun başlangıcı, 1907 yılına dayanır. Paris'te tanıştıkları Helen Grund'a ikisi de âşık olur ve 1925'te Roché, Franz ve Helen, Paris'te birlikte yaşamaya başlarlar.

Truffaut 1955'te romanı okuduktan sonra, 1956-59 arası, Roché'nin ölümüne kadar, *Jules ve Jim*'in sinemaya uyarlanmasıyla ilgili, Roché ile mektuplaşmıştır (Stam 2006; s. 1- 213). Roché'ye gönderdiği son mektupta, Helen / romanda Kate / filmde Catherine rolü için seçtiği Jeanne Moreau'nun fotoğrafı da vardır. Roché, seçimini onayladığını ve Jeanne Moreau ile tanışmak istediğini bildiren, Truffaut'ya yazdığı mektubundan, sadece altı gün sonra ölür (Beacque & Toubiana.2000, s. 105).

(Catherine) Helen Grund Hessel (1886-1982)

Filmde Catherine'in, romanda Kate'in yaratılmasını sağlayan Helen Grund da bir yazardır. Weimar Almanyası'nın moda hakkında yazan ilgi çekici kalemlerindendir (Ganeva, 2003, s. 119). Kendileri de sanatçı kişiliğe sahip, üretken bireyler olan Roché, Franz ve Helen; Walter Benjamin, Marcel Duchamp, Paul Sartre gibi dönemin önemli isimleriyle arkadaş oldukları için etkileşim içinde olmaları kaçınılmazdır.

Romanın on beşinci bölümüne kadar Helen / Kate görünmez. Roché romanda, tahripkâr ve yaşamın düzenini bozan bir kadın çizmiştir. Aşkın kurallarını yeniden yazan, acı çeken, bedeller ödeyen bir kadındır Kate.

Françoise Sagan (1935-2004)

1959'da Roché, günlüğünün son sayfalarında, Truffaut'nun *Jules ve Jim* projesinden heyecanla söz ederken; Françoise Sagan adında, "yeni" bir yazara dikkat çeker. Takma adını, Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı kitabındaki "Sagan Prensesi"nden alan yazar, sıra dışı bir yaşam sürmüştür.

2011'de 64. kez düzenlenen Cannes Film Festivali'nin tarihinde, sadece dört kadın jüri başkanlığı yapmıştır. İlki Françoise Sagan'dır. Sagan, 1979 yılında, 32. Cannes Film Festivali'nin ilk kadın jüri başkanı olmuştur. Festival'in ikinci kadın jüri başkanı ise, *Jules ve Jim*'in başrol oyuncusu Jeanne Moreau'dur. Moreau, 1995 yılında 48. Cannes Film Festivali'nin jüri başkanıdır.

Roché tarafından beğeni kazanan her iki kadın da Truffaut'yu *400 Darbe* filmiyle en iyi yönetmen olarak ödüllendiren Cannes Film Festivali'nin ilk ve sayılı kadın jüri başkanı olmuşlardır.

Franz, Helen ve Stephane

2010 yılının son aylarında, Fransa'da, *Indigence - Vous!* (Türkçe'ye *Öfkelenin!* olarak çevrildi) adında bir kitap yayımlandı. Stephane Hessel tarafından yazılan kitabın tamamı otuz iki sayfa. Bu nedenle, broşür olarak da değerlendirenler var. Metnin, ilk cümleleri şunlar:

93 yıl. Sanki, son demlerim. Son, artık çok uzak değil. Benden sonra gelenlerin benim siyasi çabalarımı edindiğim tecrübemden yararlanabilmeleri için son fırsat (Hessel, 2011, s. 31).

21. yüzyılın manifestosu olarak değerlendirilen ve sadece üç avroya satılan kitap, kısa sürede çok satılan kitaplar listesine girdi ve beş hafta boyunca liste başı kaldı. 25 dile çevrilen kitabın geliri, uluslararası sivil toplum kuruluşlarına gidiyor. Kitabın tanıtım yazısı şöyle:

Aynı zamanda pilot, diplomat, arabulucu, danışman, eğitimci, filozof ve sosyalist olan Hessel, 2. Dünya Savaşı sırasında Fransız Direniş Hareketi'ne katılmış, Nazizme karşı mücadele etmiş, faşistler tarafından işkenceye uğramış, toplama kamplarında asılmanın eşiğinden dönmüş, savaşın sonlanmasıyla Birleşmiş Milletler bünyesinde İnsan Hakları Evrensel Bildirisi'nin yazılması çalışmalarına katılmış, Cezayir'in bağımsızlığını savunmuş, diplomatik pasaporta sahip bir arabulucu olarak Filistinlilere destek vermiş, Aydınlanmanın değerlerini savunan bir yazar. İnsanlık onuru için bir 21. yüzyıl manifestosu niteliğindeki kitapçığında Hessel, özellikle gençleri, uygar bireyleri, haksızlık ve sorunlara kayıtsız kalmayarak neo - liberal masallara kanmamaya, çevreye duyarlı olmaya, sosyal adaletsizliğe, tekeli sermayenin diktatörlüğüne karşı çıkarak, öfkelerini barışçıl yollarla dile getirmeye çağırıyor. [...] Stephane Hessel, 2011 Nobel Barış Ödül'üne de aday gösterilmiştir (Hessel, 2011, arka kapak).

Kitabın yazarının ebeveynleri de sıradan değil. Stephane Hessel'in annesi, *Jules ve Jim*'deki Kate'e kaynaklık eden Helen Grund; babası ise Jules'e kaynaklık eden Franz Hessel. Bir söyleşide annesi ile ilgili şunları söylüyor Stephane Hessel:

- Doksan üç yaşındasınız ve gayet iyi görünüyorsunuz. Sırtınız ne?
- Bunu galiba anneme borçluyum. Bana sigara içmemeyi ama spor da yapmamayı öğretti. Ama her şeyden önce bana başkalarını mutlu etmek için öncelikle kendimin mutlu olması gerektiğini öğretti ("İsyan edin" 2011).

Jules ve Jim'i yaratan ya da kaynaklık eden kişilerin yaşamlarıyla, bir şekilde kesişen yaşamların sayısı daha da artırılabilir elbette. Örneğin, 2. Dünya Savaşı sırasında Roché'nin İngilizce, spor ve satranç öğrettiği, güney Fransa'nın Montelimer yakınlarındaki Dieulefit köyünün okul binasında, 2003 yılının yazında, bir grup Roché hayranı, üç günlüğüne bir araya geldiler. Bu anma toplantısını düzenleyen, Roché ile ilgili bir tez hazırlayan Xavier Rockenstrocy'e göre "Eğer film olmasaydı Roché, büyük olasılıkla, sanat tarihinin sadece bir dipnotu olarak kalacaktı" (aktaran Blume, 2003).

Roché, sadece bir dipnot olarak kalmadı. Çünkü, *Jules ve Jim*, roman olarak kalmadı. Filme uyarlandı. Film olarak da kalmadı. Farkında olunmasa da yaşamın pek çok anında yer aldı.

Yaşam Akarken Jules ve Jim

Bana 'Seni seviyorum.' dedin. Ben sana 'Bekle' dedim.

'Al beni' diyecektim. Sen bana 'Git.' dedin.

(Jules ve Jim, Truffaut, 1962)

Filmin başlangıcında, karanlıktan gelen bir kadın sesi, yukarıdaki sözleri söyler. Henüz, filmin kişilerini tanımayan seyirci için sıradan bir kadın sesidir duyulan. Filmde, olayları izleyiciye anlatan dış ses, benzerlerinin aksine ne bir hikâye anlatıcısıdır ne de belgesel ya da haber filmlerindeki gibi sadece bilgi aktaran kişidir. Filmde, çok iyi dost olan Jules ve Jim'e, komşuları tarafından Don Quijote ve

Sancho Panza adı takılmıştır. İyi - kötü, güzel – çirkin, zalim - mazlum ayrımının olmadığı film, gösterime girdiğinde Fransız psikiyatristler “*Jules ve Jim*, annelerine aşık iki çocuk hakkında” (Bergan, 2008, s. 68) yorumunda bulunurlar. Oysa filmde anlatılanların tümü, romanda aktarılmaktadır. Filmde, eksiltmelere gidilmiştir. Örneğin, romanda Kate ve Jules iki kız çocuğu sahibidir. Filmde ise tek kız çocuğu Sabine’dir. Romanda da olduğu gibi, filmde de *Jules ve Jim*, yakın arkadaş olmalarına karşın, birbirleriyle konuşurken “siz”i kullanmaktadırlar (Fransızca *vous*).

Truffaut’ya, Catherine’in Jim’i neden öldürdüğü sorulduğunda yönetmen aşağıdaki yanıtı verir:

Çünkü romanda öyle. Gösterdiğim her şey romandan. Neden öldürdüğünü söyleyemem çünkü roman da söylemiyor. Bu, psikolojik bir roman değil. Sadece bir aşk başlıyor ve bitiyor. Film ve kitap arasında tek bir fark varsa o da filmin daha püriten olmasıdır. Çünkü filmi çekerken ben 30 yaşı altındaydım; ama yazar yetmiş üç yaşındaydı (Bergan, 2008, s. 79).

Romanın sonu da Truffaut’nun filmlerine uygundur. Çünkü, Truffaut’nun birçok filminde olduğu gibi *Jules ve Jim*’de de merkezdeki karakter ölür. Truffaut’nun çoğu filminde görülen cenaze töreni, ölüm sahneleri *Jules ve Jim*’de de bulunmaktadır.

Jules ve Jim’in günlük yaşamda bıraktığı en bilindik görüntü, erkek kılığına girmiş bir kadının, iki erkekle beraber koştuğu sahnedir. Üç kişinin koştuğu sahne, kaynağın film olduğunu bilmeyen kişilere bile tanıdık gelebilir. Çünkü birçok başka filmde, reklamda, kitap kapağında¹ bu sahneyi anımsatan görüntüler kullanılmaktadır. Açıkçası, bu fotoğraf, tüm metinlerin birbirleriyle örüntü içine olabileceği metinlerarası ilişkinin en net örneğini sunması açısından, çok az fotoğrafa nasip olmuş bir tanınırlık kazanmıştır. Üstelik Catherine’in erkek kılığında koşuyor olması, kadının erkeksi yönünü de vurgulamaktadır.

Filme ait, on altı farklı poster bulunmasına karşın (www.movieposterdb.com), Türkiye’de en bilinen poster de erkek kılığındaki Catherine, Jules ve Jim arasındaki koşu yarış sahnesinin kullanıldığı posterdir.

Birçok filmde *Jules ve Jim*’e göndermede bulunulur. En göze çarpanı ve yakın dönemde gerçekleştirileni, Cameron Crowe’un aynı kadına âşık ve arkadaş olan iki erkeği de anlattığı *Vanilla Sky* (2001) filminde, *Jules ve Jim*’in sadece Catherine’i gösteren posterini ve Catherine’in *Jules ve Jim*’deki görüntüsünü kullanmasıdır.

Aslında, aşk üçgeni üzerine kurulu birçok filmle, *Jules ve Jim* filmi arasında metinlerarası ilişki kurulabilir.

Kaynakça

Beacque, A. De & Toubiana, S. (2000). *Truffaut*. California: University of California Press.

Bergan, R. (der.) (2008). *François Truffaut: Interviews*. Missisipi: University of Missisipi Press.

Blume, M. (2003, 25 Nisan). The Secret Lives of Jules and Jim. *The New York Times*.

¹ Türkiye’de, Tuna Kiremitçi’nin de bir roman kapağında ikisi erkek, biri kadın, koşan üç kişinin fotoğrafı kullanılmıştır.

Ganeva, M. (2003). In the Waiting Room of Literature: Helen Grund and the Practice of Travel and Fashion Writing. *Women in German Yearbook*, 19.

Hessel, S. (2011). *Öfkelenin* (İ. Yerguz, çev.). İstanbul: Cumhuriyet Kitapları/Aydınlanma Kitaplığı.

'İsyan Edin' Yani İnsanlaşın! (2011, 2 Şubat). *Birgün Pazar*. http://www.birgun.net/sunday/index.php?news_code=1298211629&year=2011&month=02&day=20 (Erişim tarihi 10 Haziran 2011).

James, C. (2005, 8 Temmuz). When the Film Outshines The Novel. *The New York Times*. <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9E00EEDF1F31F93BA35754C0A9639C8B63&ref=carynjames> (Erişim tarihi 8 Mayıs 2011).

Roché, H. P. (2006). *Jules et Jim* (P. Evans, trans.). London: Marion Boyars.

Stam, R. (2006). *Francois Truffaut and Friends: Modernism, Sexuality, and Film Adaptation*. New Jersey, London: Rutgers University Press.

Truffaut, F. (1994). *The Films in My Life*. New York: Da Capo Press.





Filiz Onaran



Audrey Hepburn

BÖLÜM İKİ

KİMLER ÖLÜMSÜZ?



OĞUZ ONARAN'IN KADINLARI: AUDREY HEPBURN VE JEANNE MOREAU

Şeyma Balcı*

Zarif Audrey Tekinsiz Jeanne

İki kadın ve bir adam: Audrey Hepburn, Jeanne Moreau ve Oğuz Onaran. Audrey Hepburn'e filmlerinden bağımsız, Jeanne Moreau'ya ise filmlerinden dolayı gönül vermiş Onaran. Bu iki kadından Audrey Hepburn'e benzeyen kolejli bir kıza âşık olmuş ve onunla evlenmiş. Biri star diğeri ise *auteur*'lerin kadını. Çalışmanın konusu tam da bu noktada iki farklı kadının imgelerinin nasıl kurulduğu üzerine.

Hollandalı barones anne ve İngiliz bankacı bir babanın kızı olarak 1929 yılında Belçika'da doğan Hepburn, ilk başrolünü oynadığı *Roma Tatili* (*Roman Holiday*, William Wyler, 1953) ile 1953 yılında en iyi kadın oyuncu ödülünü alır ve böylece yıldızlık serüveni başlar. Küçük yaştan itibaren bale, modern caz ve *avangard* koreografi dersleri alan, müzik ve dansı vazgeçilmezi olarak gören; ünlü oyuncu Mel Ferrer ile on dört, Andrea Dotti ile on yıl evli kalan Hepburn'ün ilk rolü 1948'de hostes ve son rolü 1989'da melektir. Çalışmada üç film *Roma Tatili*, *Çılgınlar Kraliçesi* (*Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards, 1961) ve *Benim Tatlı Meleğim* (*My Fair Lady*, George Cukor, 1964) çözümlenerek Hepburn'ün imgesi irdelendi. Onaran özellikle bu filmleri çok sevmese de filmlerin kadın oyuncusunu, oyuncunun imgesini çok sevdiği açık.

İngiliz dansçı anne ve restoran sahibi Fransız babanın kızı olarak 1928 yılında Paris'te doğan Jeanne Moreau, *Comédie-Française*'in (Fransız Devlet Tiyatrosu) baş aktrislerinden biriydi. Louis Malle'in kendisini tiyatrodan seyrederip hayran kalışının ardından ilk başrolünü oynadığı *İdam Sehvası* (*Ascenseur pour l'échafaud*, Louis Malle, 1958) filminde otuz yaşındaydı. Yeni Dalga'nın vazgeçilmez kadınlarından biri olacağını seyircisine bu filmde gösterdi. Seyirciyi çok bekletmedi açıkçası. Ardından da pek çok ünlü yönetmenle çalıştı: Truffaut, Godard, Buñuel ve Foremen için de vazgeçilmez bir oyuncuydu. Yönetmen ve senaristlik de yapan Moreau, *Lumière*'in (1975) yönetmeni, oyuncusu ve yazarıdır. 1979'da Henriette Jelinek'le senaryosunu birlikte yazdığı *L'Adolescente*'in yönetmenliğini yapmıştır. Ayrıca *Lillian Gish* (1983) üzerine bir belgesel de çekti. 2011 yılına gelindiğinde ise rol aldığı film sayısının yüz otuzu aştığı görülür.

Hepburn'ü filmlerinden bağımsız olarak seven Oğuz Onaran, Jeanne Moreau'yu filmleriyle birlikte anmaktadır. Bunlardan en önemlileri *İdam Sehvası* ve *Jules ve Jim*'dir. Her iki filmde de o bir *femme fatale*'dir. Cinselliği dolaylı olarak yaşar. Yeni Dalga'nın “yeni kadını” için Ginette Vincendeau şunu söylemiştir: “Brigitte Bardot seksiliği, Catherine Deneuve zerafeti simgeliyorsa, Moreau Fransız entelektüel dişiliğini simgeliyordu” (aktaran www.1worldfilms.com). Çözümlemeye soylu ve seçkin kıyla başlayalım.

* Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Doktora Öğrencisi

Soylu Star: Audrey Hepburn

Star, toplumsal bir olgudur. Toplumun yaşadığı ekonomik, kültürel ve sosyal değişimlere paralel olarak starlar da dönemsel olarak değişmektedir. Her dönem belli bir yıldızla anılır. 1950'lerin yıldızları Sophia Loren, Marilyn Monroe, Liz Taylor, Grace Kelly, Dorothy Dandridge ve Audrey Hepburn'dür. Moseley'e göre Hepburn'un yıldızlığının başlangıcı 1953'tür (2002, s. 28). Bu tarih Hepburn'un "favori filmi" ve onu "star yaptığına" inandığı *Roma Tatili*'nin¹ tarihidir (www.audrey1.org).

Ama star nasıl olunur? Kuram basittir: Sıradan bir insanı olağanüstü yapmak için kişiliğin üç unsurunu (fizik, karakter ve stil) olağanüstü kılmak yeterlidir. Fizik, inandırıcı olması için; karakter, sürekli olması için; stil çekicilik için. Star doğulmaz, star olunur. Akıl, sebat, yöntem ve yetenekle² (Séguéla, 1991, s. 58). Bir fiziğin önemli yanı ne olduğu değil, bize ne sağladığıdır. Bir fiziğin ideal bildirisi bir sıfat değil bir fiildir (Séguéla, 1991, s. 97). Hepburn, aristokratik Avrupalı kadın(sı)lığın vücut bulmuş halidir (Moseley, 2002, s. 33). Bu imge Hepburn'un ilk başrolü *Roma Tatili* filmindeki Prenses Ann karakteriyle başlar. Bu imgesini filmin hikâyesi içinde bir günlüğüne de olsa "sıradan" olmasıyla sürdürür: Hepburn'u bir star olarak işaretleyen Sindrella motifidir (Moseley, 2002, s. 33). Bu durum kariyerindeki en önemli filmlerin temelini oluşturur; *Sabrina*³ (Billy Wilder, 1954), *Şahane Macera* (*Funny Face*, Stanley Donen, 1957), *Çılgınlar Kraliçesi* ve tabii ki *Benim Tatlı Meleşim*. Filmler çözümlendikçe Hepburn'un imgesi de ortaya çıkacaktır.

"Ama bizi yaşatan bizim benimiz, karakterimizdir" (Séguéla, 1991, s. 48). Hepburn'un ekrandaki imgesi prenses olarak belirir. Hepburn rol icabı prenses değil, gerçekten bir prenses, annesi soylu. Hepburn'un *Ballet Rambert* okulunda aldığı eğitim; balerinlik, prenseslik, ideal peri masalı kadınsılığı, zarafet, letafet ve nezaket sıfatlarıyla tanımlanabilir (Moseley, 2002, s.33). Hepburn'un imgesinde zarafetin, letafetin ve nezaketin belirleyici olduğunu belirtmekte yarar var. Hepburn'un "Zarafet bir tutumdur" sloganıyla *Longines* saatlerinin bir dönem reklam yüzü olarak kullanılması hiç de şaşırtıcı değildir.

"Varlığımızın simyasının üçüncü unsuru stil; konuşma ya da susma, gülme ya da ağlama, giyinme ya da soyunma biçimlerimiz"dir (Séguéla, 1991, s. 48). Hepburn'un stili seyircisine kendisini "kadınsı gösteren bir yıldız" olarak ele alınmalıdır (Moseley, 2002, s. 29). Starı ortaya çıkaran her şeyden önce giysidir (Séguéla, 1991, s. 72). Hepburn *Çılgınlar Kraliçesi*, *Öldüren Şüphe* (*Charade*, Stanley Donen, 1963), *Şahane Macera* ve *Sabrina* filmlerinde sergilediği rollerde bir moda gösterisi sunar bizlere. Filmlerindeki ve günlük hayatındaki giysilerin tasarımları ünlü

¹ *Milliyet* Gazetesi 1955 yılında 16.679 kişinin katıldığı bir sinema anketi düzenler. 4352 oyla *Roma Tatili* en beğenilen ikinci film olur (birinci seçilen film *Avare*'dir). En iyi kadın yıldız ise 5581 oyla Audrey Hepburn seçilmiştir ("Büyük Sinema", 1955). Fransa'da *Sinemonde* gazetesi de benzer bir anket düzenler ve Hepburn aynı şekilde birinci seçilir ("Biz de", 1955).

² Séguéla, sebat, yöntem ve yeteneğe "şans"ı da ekler (1990, s. 28). Star olmak için gerekli niteliklere sahip olan Hepburn kendisine sorulan "Hayatımı nasıl özetleyebilirim?" sorusuna Séguéla'yı haklı çıkaracak bir cevap verir: "Bence şanslıydım" (www.audreyhepburn.com).

³ Film Türkiye'de aynı adla gösterime girmiş olmasına karşın birçok ülkede "Sindrella Paris'te" adıyla izleyiciyle buluşmuştur.

modacı Hubert de Givenchy'ye⁴ aittir. Givenchy, Hepburn'den ilham alarak güzelliğin yeni bir türünü yarattı; hatların eksiksiz mükemmelliği, dar kalça, narin vücut ve kuğu boynu. 1960'ların yaratıcı stili onunla birlikte doğdu⁵ (www.givenchy.com).

Givenchy tarafından Hepburn için yapılan *L'interdit* parfümü hem yasak hem de şaşkın (*dumbfounded*) anlamlarına gelir (Moseley, 2002, s. 35). 1957'de tasarlanan *L'interdit* ile birlikte ilk kez bir aktris bir parfümün yüzü olmuştur (www.givenchy.com). Hepburn'ü gören erkekler arasında "taş kesilmiş" halledirler. *Dumbfounded*'in "taş kesilmiş" anlamını akılda tutarak bunu rahatça söyleyebiliriz. Taş kesilen erkekleri yasak da beklemektedir. Ne de olsa star göklerde, ona ulaşamaz.

Starı üne götüren büyü, halkların derinliklerinde yatan sosyo-kültürel dalgaların büyük gücüdür. Toplumun beklediğini o başlatır. Marilyn basit bir çıplak fotoğrafla ölümsüzleşti. Tam Amerika'nın cinselliğin barometresini irdelediği bir dönemdi bu (Séguéla, 1991, s. 127). Hepburn'ün farklılığı neydi peki? Soylu geçmişi, kadınsılığı, stilinin farklılığı, zarafet, letafet ve nezaketin birleşimi, sanki hep "kadına dönüş" halinde oluşu (Moseley, 2002, s. 37) onu diğer starlardan ayıran en belirgin özellikleridir. Artık Hepburn'ün filmlerindeki imgelerin nasıl kurulduğuna bakabiliriz.

Hepburn'ün Sindrella Halleri

Hepburn filmlerinde ya prensistir (*Roma Tatili*) ya da aldığı eğitimle prenses (*Benim Tatlı Meleğim*) olur. *Roma Tatili*'nde Prenses Ann olarak karşımıza çıkar. Roma'da geçen film, Ann'in, Amerikan Haber Servisi'nde gazeteci Joe Bradley'le (Gregory Peck) bir günlük serüvenini konu edinir. Bradley prensesimizi tanımaktadır; ama prensesimiz Bradley'in gazeteci olduğunu bilmez. Sıradan insanın yaptıklarını prensesin yapması haber niteliği taşıdığı için Bradley, Ann'in hep yanındadır. Film Prenses Ann'in Roma'da olduğunu aktaran bir flaş haberle başlar. Prensesimiz adına Roma Büyükelçiliği'nde bir balo düzenlenir. Ann kuşkusuz prensese yakışır nezaket, letafet ve zarafetle konukları selamlar. Üzerinde daha sonra *Benim Tatlı Meleğim*'de giyeceği kıyafete benzer beyaz bir elbise ve pırlantalı tacı vardır. Yorgun düşen ayaklarını dinlendirmek ister, ayakkabısının tekini çıkarır. Ama hemen giyer ne de olsa o bir prensistir. Sıradan bir insan gibi pijama giymek istemekte, kendisinden beklenen davranışları sergilemekten usanmış görünmektedir. O, izleyicinin olanaksız olduğunu düşündüğü şeyleri gerçekleştirerek izleyiciyi yanıltır.

Sıradan insana dönüşme isteğiyle dolu Prenses Ann, elçilik binasından kaçır. Bradley ile yolları bir şekilde kesişir. Ann, Roma sokaklarında gezintiye başlar. Prensesimiz önce düz, bağcıklı bir sandalet satın alır. Ardından ikona dönüşecek olan saç modelini oluşturmak üzere kuaföre gider. O artık kâkül ve *pixie*⁶ saç modeliyle karşımızdadır. Hepburn'ün *Şahane Macera* ve *Sabrina* filmlerinde de değişime ilk olarak saçtan başlanır. Stilinin ilk işaretleri kendini gösterir. Kısa süreliğine de olsa sıradan olan Hepburn'ün Avrupa kökleri *Roma Tatili*'nde belirgindir. Hem soylu hem de halk arasındaki çekimleri Sindrella imgesini destekler, prenses halktan biridir. Bu

⁴ Givenchy sadece Hepburn'ü değil aynı zamanda Greta Garbo, Elizabeth Taylor, Marlene Dietrich gibi ünlü isimleri de giydirmiştir.

⁵ Hepburn'ün ince belli ve cazibeli görünüşü 1950'lerin ideal kadını vücutu olan "anne vücutu"na benzemez. Dönemin starlarından Marilyn Monroe ve Jayne Russel "anne vücutu" örneği sergiler (Moseley, 2002, s. 54).

⁶ Kısa saç modeli olan *pixie*'nin moda dünyasındaki en önemli öncülerinden biri Audrey Hepburn'dür.

imge için hayranlarının tekrarladığı şey şuydu: “Çok özeldi fakat aynı zamanda çok sıradandı”. O, bu filmde kutsanır, fakat sıradanlığını da korur (Moseley, 2002, s. 34). Bu noktada Hepburn’ün imgesinin şeffaf olduğu söylenebilir. *Roma Tatili*’nde ayakkabısını çıkarması, dondurma yemesi, bağcıklı sandalet alması bu şeffaflığı destekler. Bu imge diğer filmlerindeki rolleriyle de pekişir. Stilinin diğer bileşenlerini de verir Hepburn: beyaz elbise, taç, eldiven ve saç modeliyle. Zarafetiyle göz kamaştırırken letafetiyle kendine hayran bırakır, nezaketiyle de övgüyü hak eder.

Kimi kaynaklara göre Grimm, kimilerine göre Perrault masalı olan Sindrella (Külkedisi), tatlı, kibar ve çalışkan bir kızdır. Annesinin ölümü üzerine babası, iki kızı olan bir kadınla evlenir. Buraya kadar olan bilgiler ışığında Hepburn’ün filmlerinde annesi ve kardeşi yoktur. Tıpkı Sindrella gibi. Zaten baba figürü de filmlerde ya hiç yoktur (*Çılgınlar Kraliçesi*, *Şahane Macera*, *Öldüren Şüph*e) ya da siliktir (*Roma Tatili*, *Benim Tatlı Meleğim*). Masala geri dönersek eğer; Sindrella kötü kalpli annesi ve kız kardeşlerinin işlerini yaparmış. Vaktini daha çok ocağın başında küllele geçirir, şikâyet etmeden kendisine verilen işleri yaparmış. Hepburn ise prensese dönüşmeden önce vaktini eğitime, prensese dönüşükten sonra ise balolarda, partilerde geçirir. Sadece şikâyet ettiği durumlar değişir, bu da onun imgesinin şeffaflığıyla birlikte işler. *Roma Tatili*’nde balolardan, *Benim Tatlı Meleğim*’de aldığı zorlu dil eğitiminden şikâyet eder. *Çılgınlar Kraliçesi*’nde ise aldığı eğitimlerden şikâyet etmez. Sindrella’da evlenmek isteyen prens için düzenlenen balo her şeyin başlangıcını oluşturur. Külkedisi bir şekilde bu baloya gitmiş; baloda sadece prensin bakışının nesnesi değil aynı zamanda balodakilerin de ilgisini çekmiştir. Kim bu kız? Herkes birbirine bu soruyu sorar, ama yanıt yoktur. Tıpkı *Benim Tatlı Meleğim*’deki gibi. Eve dönüş vakti geldiğinde Sindrella ayakkabılarından tekini düşürmüş. Prens ayakkabının sahibinin peşine düşerek, onu aramış. Masal bu ya Sindrella’nın ayağında da denenen ayakkabı mutluluğu getirmiş. Sindrella prensle evlenmiş.

Bu motif *Benim Tatlı Meleğim* filminde de başattır. *Pygmalion*’dan⁷ bir farkı yoktur, *Benim Tatlı Meleğim*’in. Profesör Higgins (Rex Harrison) ve çiçekçi kızımız Eliza Doolittle (Audrey Hepburn), bütün sorunların çözüleceği popüler bir müzikalde karşımıza çıkarlar. Alt sınıfa mensup, “kötü” İngilizce konuşan ve “pasaklı” Eliza’nın prensese dönüşeceği filmde, Hepburn’ün Sindrella durumu ve prenselik vurgusu devam eder. *Roma Tatili*’nde zaten prensesti. Bu filmde ise alt sınıftan gelerek prenses olmayı başaran bir kadını oynar. Dolayısıyla imgesini pekiştirir. Alt sınıftan gelen kişilere umut vaat eder. Yukarıya çıkmak için ödenecek bedeller de vardır ama. Diksiyon, konuşma bozukluğunu düzeltme sınıf atlamanın ilk koşuludur. *Çılgınlar Kraliçesi*’nde de önce dil eğitiminden geçmişti ve bu eğitimi yine ona bir erkek vermişti. Film tüm popüler filmler gibi kadına bir erkek aracılığıyla sınıf atlama olanağı tanır, erkek kadını eğitir. Erkeğin bakışının nesnesi olmak istemediğinden Eliza, fiziksel özelliklerini değiştirmez ama kültürel dönüşümü benimser. Bütün erkeklerin arzu duyacağı ama Dietrich ve Garbo gibi vücudunun belirli yerlerini teşhir etmeden bir ikona dönüşür. Sitili sürer, ince belli, ince boyunlu bir kuşudur o.

⁷ *Pygmalion*’da iki merkezi tema vardır. İlk tema, belirli normların, kabullerin dışında gerçekleşen aşk anlatılarının ve toplumsal hiyerarşinin geçerliliğinin yok olması; ikincisi ise romantik anlatının popüler görünümüdür (Wartenberg, 1999, s. 21). George Bernard Shaw’ın 1913’te yazdığı *Pygmalion* adlı eserinde, çiçek satan bir kıza her türlü modern davranışı öğreten bir profesörün hikâyesi anlatılır. *Pygmalion*, sinemaya ilk olarak 1938 yılında Anthony Asquit tarafından uyarlanmıştır.

Barthes, Garbo ve Hepburn'ün yüzlerini karşılaştırır. Ona göre, Garbo'nun yüzü hayranlık verici bir nesne-yüzdür. Audrey Hepburn'ün yüzü bireyselleşmiştir. Dil gibi, Garbo'nun tekliği kavramsal türdendir, Audrey Hepburn'ünkü tözsel türden. Garbo'nun yüzü Düşün'dür (İdea), Hepburn'ün yüzüyse Olay (Event) (1990, s. 52-53). Hepburn'ün yüzünde masum bir ifade vardır. Kaşları kalındır; ama sert bakışlar sunmaz bizlere. Gözlerindeki pırıltı zarafetiyle bütünleşir. Tebessüme hazırdır dudakları. Kuğu görünümündeki boynu belirgin çenesine uzanır.

Eliza, “İnsanın kalitesini dili ele verir” diyen fonetik Profesörü Higgins'den özel ders almak ister. Derse gerek kalmadan Higgins ve Sanskritçe kitabı yazarı Albay Pickering (Wilfrid Hyde-White) kendi aralarında altı ay içinde elçilik balosuna katılacak bir düşüş yetiştirme konusunda iddiaya girerler. Eliza'nın kendine güveni yoktur. Onunla kimsenin evlenmeyeceğini düşünür. Higgins buna inanmaz. Eliza, Higgins'in başlangıçtaki eleştirilerinden, aşağılamalarından aslında hiç hoşlanmaz. Ders almaktan vazgeçer ve gitmek ister. Higgins elinde tuttuğu çikolatadan yemek isteyip istemediğini sorduğunda işler değişir. Eliza bu teklifi geri çevirmeyecektir. Erkeğin kadını yukarı taşıyacağını gösteren *Pygmalion* öyküsüne uygun bir şekilde ilerler film: erkek öğretir, kadın öğrenir.

“A, e, i, o, u”yu söylemek Eliza için çok zordur. Acı çekmektedir. Filmde bütün bu acıları meşrulaştırır Hepburn. O söyleyemedikçe Higgins söylemesi için ısrar eder. Bu sahnelerde Hepburn aslında imgesini çalışmakta, imgenin bedelini acı çekerek ödemektedir. Tıpkı *Çılgınlar Kraliçesi*'ndeki gibi.

Prenses olmanın zamanı gelmiştir. Balo için giydiği uzun, beyaz, üzeri taşlarla işlenmiş elbisesiyle, tacı ve pırlantalarıyla zaten prenses gibidir. Tıpkı *Roma Tatili*'ndeki gibi (nezaket, letafet ve zarafetle) davranır. Transilvanya kraliçesinin de katıldığı baloda Higgins'in bir zamanlar öğrencisi olduğu “lisan avcısı” tarafından Eliza sınava tabi tutulur; sınavı başarıyla geçer. İmgesi giderek pekişmektedir. Kraliçe onu büyüleyici bulacaktır. Dahası Eliza balonun ilk dansını prensle eder. Bu dansın bir anlamda simgesel bir birleşme olduğunu söyleyebiliriz. Daha sonra lisan avcısıyla da dans eder ve hemen ardından dedikodular başlar. Sindrella'daki gibi baloda sadece prensin bakışının nesnesi değil aynı zamanda balodakilerin de bakışlarının nesnesidir. Kimdir bu kız? Soru yanıtız kalır, soylu ve çekici olduğu kesin.

Sonuç muhteşemdir. Balodan sonra beklenen gerçekleşir, beyaz atlı prens Higgins yarattığı Sindrellası'na âşık olur. Artık aykırı çift olma (*unlikely couples*) engeli ortadan kalkacak mıdır? (Wartenberg, 1999, s. 30). Bunun için izleyici biraz daha beklemelidir. Balodan sonra tebrik edilen Higgins olmuştur. Eliza tebrik edilmez. Evden ayrılmak ister. Higgins ona çikolata sunar; ama Eliza almaz. Filmin başında sunulan çikolataları almıştı, o zaman yıldız adayydı, çocuk gibi kandırılmıştı. Filmin sonunda ise kendisine başka bir yol çizmiştir, büyümüştür, kabullenir olduğunu kanıtlamıştır. Higgins çikolatayı inatla elinde tutar ama o inatla almaz ve evi terk ederek Higgins'in annesinin yanına gider. Eliza, hayatında da prenses gibi davranır artık. Sonuç yine mutlu sonudur. Shaw'ın *Pygmalion*'unda Eliza Higgins'e geri dönmez. Eliza artık kendi başının çaresine bakabilecek durumdadır. *Benim Tatlı Meleşim*'de ise Eliza geri döner, izleyici Sindrella motifini bir kez daha görmek ister. Wartenberg'e göre de *Pygmalion*'un romantik sonla bitmesi aslında Sindrella hikâyesinin güncelleştirilmiş versiyonu olmasındandır (1999, s. 22). Prens Sindrella'nın zarafeti ve letafetinden etkilendiği çok açık. Eliza'nın güzelliğine zarafet, letafet ve nezaket de eklenecektir. Artık bir prensesir o. Zaten baloda prenses olarak algılanmıştır.

Hepburn'ün filmlerdeki imgesini balolar, danslar ve partiler örür. Bu değişim hikâyelerinde dans toplum önüne çıkışın hem dönemin modasını hem de büyüme/ yetiştirme anlamında önemli bir an'ını temsil eder (Moseley, 2002, s. 36). *Roma Tatili*, *Çılgınlar Kraliçesi*, *Benim Tatlı Meleğim* ve *Sabrina* filmlerinde yaptığı danslar hem moda hem de büyümüş kadının somut örneklerini gösterir. Her dört filmde de o bakışın nesnesidir. Erkeklerin bakışını üzerine çeken, en güzel kıyafetleriyle kendini sunan odur. Hepburn'de giysiler onu seyirlik nesne olarak güçlendiren göstergelerdir. Bu güçlendiriciler onun stilini de ortaya çıkarır.

Gösterge, gösteren ve gösterilenle doğal veya rasyonel bir ilişki kurduğu zaman güçlenir ve yüklenir. Güçlendiricinin en genel kaynağı, "analoji"dır [...] Göstergenin güçlendirilmesi, her seferinde, sınırları içerisinde konumlandırılmalıdır: bir diğer deyişle, göstergeyi oluşturan güçlendirici değildir, onun rasyonel ve değişken doğasıdır; fakat bir yanda, güçlendirici, gösterge sistemlerinin bir etiğine öncülük eder [...] Elbise, kodun hâlâ varoluşuyla birlikte, göstergenin güçlendirilmesi sorunu çeşitli biçimlerde ortaya çıkmıştır: gösterilenin maddi ya da modaya ait oluşuna bağlıdır. Bu durumda güçlendirici işlevsel, gevşek ve güçlendirilmemiş olabilir (Barthes, 1990, s. 216-218).

Hepburn'ün kıyafetlerinin güçlendirici unsurları; belinin inceliğini gösteren beyaz ve siyah elbiselerdir. Bu elbiseler yuvarlak yaka, uzun (baloda) ya da diz üstü (günlük hayatta), kısa kolludur. Elbise giymediği zamanlar ise *kapri* pantolonla karşımıza çıkar. Kıyafetini topuz saçlarla tamamlayabilir. Saçında her zaman taç ya da pırlantalı toka vardır. Siyah ya da beyaz eldiven kıyafetin diğer güçlendiricileridir. Bu anlamda Hepburn'ün giysileriyle yarattığı imge sürekli'dir. Bu süreklilik pekişip koda dönüşür. Aslında bir iletişim biçimi, estetik bir ifade olan kıyafet Hepburn'de eksik bir koda dönüşmez. Eksik kodlama, güvenilir yorumlama kuralları bulunmadığında insanların, varsayımlara ya da çıkarımlara yönelmesiyle ortaya çıkar; bu çabalarda, vücut hareketleri, sesin yükselip alçalması, adımlar, yüz ifadesi, bağlam ve ortam gibi kesin biçimde anlamlandırılması güç olan ipuçlarına bakılır (Davis, 1997, s. 22). Oysa o imgesini yaratırken kıyafetlerini eksik kod olmaktan çıkarır, imgesine uygun göstergelere dönüştürür.

Her starın meslek yaşamı belli bir çizgi izler. Bu çizgide en önemli olan şey değişirken kendin olarak kalmayı bilmektir. Yıldız yenilenir ama yenilenmekle birlikte kendisi olarak da kalır. Seyirci, stardan aynı görüntüyü ister. Rolünden vazgeçmek, yörüngesinden sapmayı ve yıldız olmaktan çıkmayı getirir (Séguéla, 1990, s. 69-70). Simon Brett, Hepburn'ün kariyeri boyunca oynadığı rollerle kendisi arasında fark bulmanın neredeyse imkânsız olduğunu belirtir (aktaran Moseley, 2002, s. 30) Bu durum Dyer'ın starın imajıyla oynadığı rollerin uyumu hakkındaki "mükemmel uyum" terimine güzel bir örnektir (1979, s. 145). Bir başka deyişle, star sadece aktris değildir. Sadece karakter oynamaz. Filmlerde oynadığı karakterler starı etkiler. Starın kendisi de bu karaktere bulaşır (Morin, 1960, s. 37).

Kadına Dönüşme Hikâyeleri

Hepburn'ün *Çılgınlar Kraliçesi*, *Sabrina* ve *Şahane Macera* filmleri küçük bir kızdan kadına dönüşme hikâyesi üzerine kuruludur. Bu hikâyelerde dönüşüm, stilin değişimiyle başlar. İlk olarak saçlar kesilir ardından kıyafetler değiştirilir. Kadına dönüşme sonucunda ise Hepburn, her zaman erkeklerin arzuladığı biri haline gelir. Filmler özelinde bu imgenin nasıl işlediğine bakalım. *Çılgınlar Kraliçesi*'nde asıl adı Lula Mae Barnes olan, Teksaslı dört çocuk sahibi bir veterinerle on dört yaşında evlenen, daha sonra içinde yaşadığı durumdan kurtulmak için evi terk edip New York'a gelen

Holly Golightly'nin (Audrey Hepburn) sıra dışı hayatı anlatılır. Tek amacı zengin birini bulup evlenmek olan Holly'nin yaşamak istediği yer Tiffany mücevher mağazasıdır. Yersiz yurtsuzdur aslında. Evdeki kedisinin adı bile yoktur. İnsanlar, deli olduğunu düşünür, ama o sıradan olmak istemez. Pek de ünlü olmayan üst komşusu yazar Paul Varjak'la (George Peppard) tanışınca hayatı yavaş yavaş değişmeye başlar. Yine bir aşk hikâyesi vardır mutlu sonla biten. Ve tabii ki partiler de!

Holly bu noktaya nasıl gelmiştir? *Benim Tatlı Meleğim*'de ve *Sabrina*'da olduğu gibi onu bu noktaya bir erkek taşıması ve tabii ki bir erkek tarafından eğitilmiştir. Sınıf atlamanın ilk koşulu aksanı düzeltmektir. Aksan düzelirse kapılar açılacaktır. *Benim Tatlı Meleğim*'de bu süreç altı ayda tamamlanırken, *Çılgınlar Kraliçesi*'nde bir yılı bulur. Holly'ye ironik bir şekilde ilk olarak Fransızca öğretilir ardından İngilizce. Kocası Holly'yi almaya gelir ama gitmez, çünkü artık o, Lula Mae değildir ve eşinin sunduğu taşra yaşamını da istemez. Tıpkı *Benim Tatlı Meleğim*'de Higgins'in filmin sonunda verdiği çikolatayı istememesi gibi. Filmde Holly'nin geçmişine dair gördüğümüz fotoğraf onun kadına dönüşme ve Sindrella imgesini destekler. Fotoğrafta eşi ve üvey çocuklarıyla birlikte görünen bu kadının kıyafeti sıradandır ve saçları örülüdür. Oysa Tiffany mücevher mağazasının önünde onu gördüğümüzde zarafet, letafet ve nezaket eksenlerinde yaşadığı dönüşüm çok belirgindir: Üzerinde ikon haline gelen siyah elbisesi vardır. Gözlükleri, siyah eldivenleri ve saç tokasıyla endamını yansıtır mağaza vitrinine. Film boyunca siyah mini elbisesi⁸ ve farklı stillerden oluşan şapkaları, pembe elbisesi ve tacı, turuncu paltosu, mücevherleri ve tabii ki meşhur sigara ağızlığıyla arz-ı endam eder. Gözünden hiç çıkarmadığı güneş gözlüklerini de unutmamak gerekir. Baloların yerini ise partiler almıştır. Kırmızı ruj yerine pembe rengi tercih eden; gözlerine siyah çerçeveler çeken ve hafif allığıyla kadınsıdır artık o. Hiç değişmeyen stiliyle kendini izleyiciye sunar. Her zaman zarafetini korur.

Sabrina ve *Şahane Macera* filmlerinde kadına dönüşmesi vurgulanır. *Sabrina*'da zengin bir ailenin şoförünün kızıdır. Evin küçük oğluna âşık olan Sabrina Fairchild (Audrey Hepburn), atkuyruğu saçları ve sıradan kıyafetleriyle. Ağaç tepesinden evdeki partileri, dansları izler. Paris'e aşkı okulu gider. Okulda tanıştığı bir baron sayesinde yaşamı değişir. Yine bir erkek onun değişimine yardımcı olmuştur. Önce saçları değişir, ardından stili. (Önceleri giydiği koyu renk kıyafetlerin yerini *kapri* pantolonlar ve *babet* ayakkabılar alır.) Tüm bunlar yaşandıktan sonra kendini göstereceği ilk yer balodur. Paris dönüşü sevdiği ama bir türlü kendisini fark etmeyen evin küçük oğlu ona gönlünü kaptırır. Evde düzenlenen partinin ilgi odağı olmayı başarır. Üzerinde uzun beyaz, üzeri siyah işlemeli bir elbise vardır. *Benim Tatlı Meleğim*'deki gibi kim bu kız sorusu akıllara gelecektir. Yanıt: Sabrina'dır, bu insanları şaşırtmaz. Sohbet onun ne kadar büyüdüğü ve güzel bir kadın olduğu üzerine gelişir.

Şahane Macera'da da farklı bir durum yaşanmaz aslında. Kitapçada çalışan "akıllı ve zarif" Jo Stockton (Audrey Hepburn), bir şekilde manken olacaktır. Kadına dönüşme motifi yine işler. İlk olarak Jo'nun atkuyruğu saçları kesilir. Sonrasında ise stili değiştirilir. Tam anlamıyla çekici bir kadın olur. Birbirinden farklı şapkaları, elbiseleri, *kapri* pantolonları, *babet* ayakkabıları ve eldivenleriyle tek başına bir moda gösterisi sunar izleyiciye.

Cecil Beaton, Hepburn'ü hem model ya da bir sanat eseri (pasif-yaratılmış) hem de artist (aktif-yaratıcı) olarak tanımlar. Aynı söylem *Çılgınlar Kraliçesi*, *Şahane*

⁸ Bu elbise, 2006 yılında bir açık arttırmada, 920 bin dolara satılmıştır. Ödenen bedel, bir film kostümüne biçilen en büyük miktardır.

Macera, Sabrina ve Öldüren Şüphe filmleri için de geçerlidir. Filmlerinde “bir fotoğrafın içindeki oyma” gibidir (Moseley, 2002, s. 36). Hepburn’un imgesi Holly Golightly, Jo Stockton ve Sabrina örneğindeki gibi “kadına dönüşme” halleriyle örülüdür. Hem bir erkek tarafından yeni baştan yaratılır hem de kendisini yaratır.

Onaran’ın vazgeçilmezi Jeanne Moreau’nun imgesi ise Audrey Hepburn’dan oldukça farklı. Arayan özne ve *femme fatale* olan Moreau’nun imgesini nasıl kurduğuna bakalım, *İdam Sehпасı* ve *Unutulmayan Sevgili* filmlerinde.

Zarif Ama Latif Değil, Çünkü Bir Femme Fatale

Yürüyüşünden belli olur tanrıça

Vergilius, *Aineis*

Moreau, filmlerinde yürür, o yürürken hikâye ortaya çıkar. *Gece*’de (*La Notte*, Michelangelo Antonioni, 1961) geçmişini ve mutluluğu; *Moderato Cantabile*’de (Peter Brook, 1960) aidiyetini; *İdam Sehпасı*’nda ise sevgilisini bulmak için yollara düşer. de Certeau’ya göre yürüyen kişi seçen, seçim yapan kişidir (2009, s. 194). Moreau’nun seçim yaptığı çok açık. Bu seçimler onu mutsuz kılsa da arayışına devam eder. O ararken film onun imgesini örer.

Florence Carala (Jeanne Moreau) *İdam Sehпасı*’nda sevgilisi Julien’i (Maurice Ronet) bulmak için saatlerce yürür. Julien sevgilisi Florence ile birlikte olmak için Florence’in kocası Simon Carala’yı (Jean Wall) öldürür. Hem de kendi silahıyla. Silahı ona *femme fatale* sevgilisi vermiştir. Bu arada Julien şirketin asansöründe kalır. Kapılar kapanmış, otomobili çalışır vaziyette ve Florence onu beklemektedir. Otomobili çiçekçide çalışan Vero’nun sevgilisi Louis kullanmaya başlar; sonrasında beklenmedik olaylarla karşılaşılır.

Kafede Julien’i bekleyen Florence’in gözü yoldadır. Julien’in otomobilini görür ve ayağa kalkar. Julien’i görmez; çiçekçi kızı görür ve “Julien” der. Masasına oturur, eli başında üzgün bir haldedir. Yanına tanıdık biri gelmiştir; ama söylediklerini dinlemez. Film boyunca Florence’in iç sesiyle baş başa kalırız. Julien’in çiçekçi kızla olduğunu, tetiği çekemeyen bir korkak olduğunu söyler. Mimikler ve iç sesiyle vardır Moreau. *Unutulmayan Sevgili*’de dış ses bize her şeyi aktarırken, bu filmde Moreau’nun iç sesi bizi içine alır.⁹

Julien asansörden çıkış yolları ararken Florence hâlâ yollardadır. Florence ile biz de yürürüz. Hızlı adımlarla Tavernier’yi yani Julien’i sormaya başlar. İlk durak benzin istasyonudur. Cevap olumsuzdur ve tekrar yürümeye devam eder. Bir bara girer ve aynı soruyu sorar. Cevap da aynıdır; “Hayır, hanımefendi”. Bardan çıkışıyla birlikte film boyunca duyacağımız trompet sesleri duyulur ve sanki o bizlere çaresizliğini gösterir gibi bakar. Yola Florence ile devam ederiz. Sadece biz değil, aynı zamanda sokaktakiler de ona bakar. Ana akım sinemanın kadınları soru sormaz, erkekleri sorar;

⁹ Deleuze’de eylem-imgenin zaman-imgeye bıraktığı “saf zaman” sanatı olarak tanımlanan sinemanın makineye-özü hareketi önemli kılan, kameranın kavramlar dayatmadan “görebilmesi” veya “algılayabilmesi”dir (Colebrook, 2009, s. 51). Zaman-imgede bize görsel imgelerle örtüşmeyen sesler sunulur. Özne, zaman imgesiyle dış dünyanın varlığından ve inancından sıyrıldığı gibi, imge de dış dünyadan kopup ayrılır (Sütçü, 2005, s. 158). Filmde görsel imge, sesçil imgeyle bir bütünlük içindedir. Filmde kullanılan müzikler, imgenin anlamını güçlendirir. Örneğin, Florence sokakta yürürken ona eşlik eden trompet sesinin kesik ve beklenmeyen yerlerde çalınışı buna uygundur. Zaman-imge ile sunulan zamanın kendisidir (Colebrook, 2009, s. 49), bu da filmde ölü zamandır.

yitik nesnesini arayan Moreau gözü pek, kararlı bir şekilde ana akım sinemanın kadınlarından ayrı bir konumda yoluna devam eder. Geç olmuştur. Bir bara daha gider ve sormaya devam eder. Barın aynasında iç ses devreye girer. Ve tabii trompet de. Moreau'nun bu filmi kapalı uzamda geçmektedir. Diğer filmi ise (*Umutluyum Sevgili*) açık uzamda geçer. Julien hep asansördedir, asansörden çıkmak için çabalar durur; ama seyirci bu çabalardan çok Jeanne Moreau'yu izler. Açık alanda olduğu için bütün serüveni götüren odur; çünkü erkek asansörde bir tür tutsak. Onu bulmak için çaba gösteren de Moreau.

Cazın ritminin karmaşık ve öznel oluşu, üstüne Miles Davis'in¹⁰ trompeti çalışı bizi Jeanne Moreau'yla baş başa bırakır. Onu izleriz ve dinleriz. Waldo Frank'a göre caz, içinde bulunduğumuz kaosun kısmen yansıması ve özü, kısmen de ondan kaynaklanan bir isyandır (Göksoy, 1988, s. 26). Yeni Dalga'nın kadını Moreau, cazın tekinsiz ritimlerinde, trompet eşliğinde bizi derin düşünmeye sevk eder. Gecenin karanlığında soru sormaya devam eder, sorularının yanıtı olmasa da! Ama kimse ona soru sormaz. Tam bir bilmecenin içindedir. Çok karardılır, aramaya devam eder.

Filmde, araya giren asansör ve otel odası görüntüleri nedeniyle ondan uzaklaşır gibi oluruz ama aslında uzaklaşmayız; imgesi öylesine güçlüdür ki her zaman onunla olmayı sürdürürüz. Julien'in otomobiline benzer bir otomobil gördüğünde Florence, eliyle otomobili okşar; kısa ve hiç değişmeyen bal rengi saçlarını geriye atar. O kadar arzu dolu bir harekettir ki bu! Tekinsiz bir kadındır aslında. Yüzünde masumiyet anlarına çok nadir rastlanır. Aynı zamanda yüzü yaşını da söylemez. Yaşının olmaması tüm zamanların kadını yapar onu. Her yaştaki erkeğin fantezisinin kadınıdır aslında. Seveda nesnesi olmasa bile, erkeksiliğini takınıp karşıdakini cezbeder.

Sürekli olarak özne konumunda olan Florence'dır. Mitolojide Sphinx ve Oidipus arasındaki özne olma mücadelesine benzer bir durum da yaşamaz Florence.¹¹ Soruları erkeklere sorar; ama kimse yanıtı bilemez. Florence bilmeciyi yanıtlamayanları da bilmeyenleri de öldürmez. Florence isteme kipiyle örülü, her şeyi bilmek isteyen, bir izlencesi olan (Julien'i bulmak), bilgi arama süreci üzerine

¹⁰ Miles Davis, 1926'da Illinois'da doğmuştur. Döneminin en önemli cazcılarının biridir. Onda, Beiderbecke'de olan melodik içdüğü, Lester Young'ın özelliği olan kusursuz ritim sezgisi ve Armstrong'un en önemli sololarını üzerine inşa ettiği dram duygusu yoktur. Müzikte yeni eğilimleri herkesten önce fark etmiş; bunları da oldukça iyi kullanmıştır. Tarzı/biçemi kesik kesik, deneylere açık, yerleşik üsluplara aykırıdır. Beklenmeyen notaları, beklenmeyen yerlere oturtması en önemli özelliğidir (Göksoy, 1988, s. 19).

¹¹ Oidipus, Korinthli bir gençle tartışmış ve tartıştığı çocuk ona gayrimeşru birisi olduğunu söylemişti. Oidipus, gerçeği Apollon'dan öğrenmek ister ve Delphoi tapınağına doğru yola koyulur. Thebai'ye yakın dar bir geçitten geçtiği sırada, kendisine kaba bir şekilde yol vermesini emreden Laios ile karşılaştı. Oidipus Laios'u ve arabacısını öldürür ve Thebai'e varır. Kartallarınkine benzeyen kanatları, kadınlarınkine benzeyen kafası, aslan vücudu ve yılan kuyruğu ile kolayca tanınan Sphinx, lanetlenip bu şehre gönderilmiştir. Şehrin hemen yanındaki Phikion Dağı'nda yaşayan bu dev, oradan geçen insanlara ilk olarak bir bilmece soruyor ve kurbanlarından beklediği cevabı alamayınca da onları öldürüyordu. Oidipus, Phikion Dağı'na geldiğinde Sphinx ünlü bilmecesini ona sormuş; Oidipus bilmeciyi bilmiştir. Sphinx, doğru cevabı duyar duymaz kendisini Phikion Dağı'nın dik kayalıklarından aşağı atarak intihar etmiştir. Thebaililer kendilerini bu felaketten kurtaran Oidipus'u krallarnın yerine tahta geçirdiler ve Oidipus annesi olduğunu bilmeden İocaste (krallın karısı) ile evlendi (Graves, 2010, s. 505-506). Kadın soru sormaz, o bilginin ya da bilimin konuşan öznesi olmaya kalkışırsa, erkek bilmeciyi bilir. Bu durumda Sphinx'in neden ölümü yeğlediği açık. Sphinx özne olma konumunun geçici olduğunu gördü. O toplumsal düzen için engeldi. Bilmeciyi çözen düzeni getirdi.

kurulu bir arayan öznedir (Kıran, 1999, s. 161). Ama bu durum onun *femme fatal* olmasını engellemez. *Femme fatale*'in görünmezliğini yaşar. Truffaut'nun *Siyah Gelinlik* (*La mariée était en noir*, 1968) filminde de aynı imgeyle karşımızdadır. Kocasını öldüren beş kişiyi arar, bulur ve sonra öldürür. Ana akım kadınlarına benzemez o.

Femme fatale'in en etkileyici özelliği; asla görüldüğü gibi olmamasıdır. Tamamen açık, okunaklı ya da yönetilebilir olmayan bir davranış biçimi sergiler (Doane, 1991, s. 1). Hadım edilme endişesiyle ya öldürür ya da öldürülür (kimi zamanda kendini öldürür). Bu dayanılmaz güzellikteki kadınlar erkekleri baştan çıkarıp kaderin değişmesinde aktif rol alırlar. Zariftirler; ama latif değildirler. Elde ettikleri de tatmin etmez onları.

Filme dönersek, Julien hâlâ asansörde “tutsaktır”. Çıkmak için her türlü yolu dener. Ama nafiye. Bir ara yorgunluktan uyuyakalsa da sonunda asansörden çıkmayı başarır. Ama tutsaklık sona ermez: Sorgu odasında polislerce sorguya çekilir. Florence, şirkete gelir; iç sesi “Seni kurtaracağım, Julien,” der ve izleri takip etmeye başlar tıpkı bir polis gibi. Katili bulmak için, çok erkekçe bir şey yapar. Önce çiçekçiye gider ve kızın ev adresini alır; dükkân sahibinin sözünü bitirmesini beklemeden alacağı bilgiyi alır ve hemen yola koyulur. Duyguları alınmış güçlü bir “erkek”tir artık o, üstelik bilginin de sahibidir. Aynı imge *Siyah Gelinlik*, *Bir Oda Hizmetçisinin Günlüğü* (*Le journal d'une femme de chambre*, Luis Buñuel, 1964) filmlerinde de tekrarlanır.

Arayan özneniz artık “belli bir değer nesnesini (yeni bilgiler) istiyorum; onu elde edeceğim”, diyen, “belli bir gücünün olduğunu, belli değer nesneleri (bilgiler) ile bağdaşık olduğunu söyleyen” doğruluk öznesine dönüşmüştür (Kıran, 1999, s. 162). Sevgilisinin kimliğiyle suç işleyenlerin kim olduğunu da bilir. İzlenesi ise Julien'i kurtarmaktır.

Florence ne sevgilisini ne de kendisini kurtarabilir. Polis, hapisanede geçireceği süreyi söylerken, trompet sesi Florence'a eşlik eder; “Zaman duracak, gün doğmayacak, uyuyacağım. Uyanacağım. Yalnız. 10 yıl, 20 yıl. Acımadım, hiç acımadım. Ama biliyorum ki seni sevdim. Sadece kendimi düşünmüyordum. Şu andan itibaren yaşlanacağım. Ama burada birlikteyiz (fotoğrafa bakar). Burada bir yerlerde, birlikte. İşte, bizi ayıramazlar”. Kamera filmin başlangıcındaki çekim açısına geçer: Florence'ın yüzüne.

Moreau *İdam Sehvası*'nda sevgilisini aramak için yollara düşerken *Gece*'de geçmişini ve mutluluğu aramak için yürür. Yürümek, mekândan yoksun olmaktır. Yol olmanın ve kendi aidiyetinin peşinde olmanın belirsiz operasyonudur (de Certeau, 2009, s. 200- 201). Kimi zaman kalabalık kimi zaman تنها yerlerde yürür. Seçimini yapar; evine gitmek istemez. Yürümeye devam eder. Arayışı geçmişinin geçtiği yerlerde son bulur.

Moreau'nun yürüme edimiyle paralel işleyen arayan özne konumunda olduğu diğer filmi *Moderato Cantabile*'dir. Anne Desbarèdes (Jeanne Moreau) de her gün belirli aralıklarla çocuğuyla birlikte yürür. Mutsuz evliliğinde sığınabileceği tek kişi tesadüfen tanıştığı Chauvin (Jean-Paul Belmondo) olur. Anne, çocuğunu piyano derslerine götürür. Dersin verildiği mekânın altında bulunan kafede bir kadın öldürülür. Anne olayla ilgili bilgiler öğrenmek ister ve kafeye gider. Chauvin de oradadır. Tanışır ve kadının ölüm nedeninin ne olabileceği üzerine konuşmaya başlarlar. Yürüyüşlerine birlikte devam ederler. Anne'in bir izlenesi vardır (kadının neden öldürüldüğünü bulmak) ve kadınla ilgili her şeyi bilmek ister. Arayan özne konumunu sürdürür. Yürüyen kişi seçim yapan kişiye Anne, seçimini Chauvin'in gittiği yerlere giderek gerçekleştirir. Her gün görüşmeye başlarlar. Evine yemeğe gelen misafiri bile

umursamaz. Yemek sırasında gözlerini kapatır ve hayalinde yürür. Chauvin'in gitme kararına isyankâr bir çığlıkla tepki gösterir. Mutsuz aşk vardır Moreau'nun filmlerinde.

Bir Oda Hizmetçisinin Günlüğü'nde Célestine (Jeanne Moreau) malikânedeki erkeklerin arzu nesnesidir. Ama kimseye gönlünü vermez. Çalıştığı yerden ayrılmaya karar verir. Tren garında malikâne çalışan François'nın kızı Claire'e ormanda tecavüz edilip öldürüldüğünü duyar. Tıpkı *İdam Sehпасı*'ndaki gibi alacağı bilgiyi alır ve malikâneye geri döner. Katilin kim olduğunu bulmak için kalır. İzlenesi Claire'in katilini bulmaktır. Arayan özne konumuna uygun bir biçimde bilgi toplamaya başlar. Şüphelendiği ilk kişi malikânedeki yardımcı olur. Bir polis gibi ona sorular sorar. Yardımcının kaldığı eve gider, eşyalarını karıştırır. Artık yeni bilgiler edinmek ister. Bunun için de gereken her şeyi yapar (arayan öznenin doğruluk öznesine geçiş). Yardımcının evlenme teklifini bile kabul eder; çünkü katilin o olduğunu düşünmektedir. Sonunda yardımcının yakalanmasını sağlar.

Herkes Sevgiğini Öldürür: *Femme Fatale* Kendisini de Öldürür

Jeanne Moreau, Yeni Dalga yönetmenlerinden Truffaut'nun üç filminde yer almıştır. Bunlardan belki de en önemlisi, roman uyarlaması olan *Jules ve Jim*'dir. Truffaut toplamda yedi uyarlama yapmıştır. Bunlardan dördü "*thriller*" türündedir: *Piyaniği Vurun* (*Tirez sur le pianiste*, 1960), *Değişen Dünyanın İnsanları* (*Fahrenheit 451*, 1966), *Siyah Gelinlik ve Evlenmekten Korkmuyorum* (*La sirène du Mississipi*, 1969). Bunların dışında psikolojik çalışma *Vahşi Genç* (*The L'enfant sauvage*, 1970), Henri-Pierre Roché'nin yarı otobiyografik romanı olan *Jules ve Jim*¹² ve *Les deux Anglaises et le continent* (*Two English Girls*, 1971) filmleri de uyarlamadır. Truffaut'nun uyarlamaları arasında sadece *Jules ve Jim* özgün yapıta oldukça benzer.

Filmin adı *Jules ve Jim* olsa da bizler yine Jeanne Moreau'yu izleyeceğizdir. Tıpkı diğer filmlerinde olduğu gibi. Yıl 1912'dir. Jules (Oskar Werner) ve Jim (Henri Serre) çok iyi iki arkadaştır. Jules'ün Paris'e gelişiyle birlikte daha fazla vakit geçirirler; eskime giderler, derin sohbetler ederler, birbirlerine şiirler okurlar. Jim gazetecilik yapmaktadır, Jules'ün ne iş yaptığı belirsizdir. Aynı şekilde Catherine (Jeanne Moreau) hakkında bildiklerimiz de sınırlı düzeydedir. Film, bir anlamda modernist filmlerdeki bireyin özelliklerini sergiler:

¹² Henri-Pierre Roché'nin *Jules ve Jim* romanı episodik, hızlı ve anlatıcının farklı bir üsluba sahip olduğu bir yapıttır. Kitap üçlü aşk çemberini üç bölüm halinde anlatır. İlk bölüm Avusturyalı Yahudi yazar olan Jules ile Parisli gazeteci Jim'in arkadaşlığını içerir. İkinci bölüm Jules'in evliliği ve Jim'in Cate ile ilişkisini; üçüncü bölüm ise kahramanların sonları üzerinedir. Romanda Cate Prusyalı bir yüzücüdür ve karakalem yeteneğiyle resmedilmektedir. Filmde aktarılan öğelerden bazıları değiştirilmiştir. Örneğin Jules Almandır, ancak Yahudi değildir. Romanda doğrudan, her şeyi bilen anlatı vardır. Truffaut anlatıyı doğal bir yapı olarak koruyup, anlatıcısı görünmeyen bir karakter yapmıştır. Filmde, anlatı neredeyse bir espri/komiklik anlatır gibidir. Doğallığı vurgulamış bu espri, anlatımın bilinçli olabilmesi içindir. Truffaut'nun anlatıcısı bölümleri bağlar, karakterlerin düşüncelerini anlatır ve sahneler üzerine ironik yorumlarda bulunur (Eidsvik, 1978, s. 201). Filmin anlatıcısı Michel Subor'dur. "Geçmiş bakan ekranda görünmeyen karakter olarak anlatıcı, Truffaut'ya dramatik bir sahnenin bir aşama üstü duygusal yoğunluğunu kontrol edebilme yetisi sağlar" (Eidsvik, 1978, s. 201). Filmin bütünde ise dış ses tekniği kullanılmıştır. Bu teknik, ampirik dünya ile anlatı evreninin arasına bir aracı yerleştirir. Araya anlatıcının sesinin girmesi yönetmenin zaman düzenini ve nedensel açıklamaları, izleyicinin her enformasyon parçasını yalnızca ekrandaki aksiyonu izleyerek anlamak zorunda olduğu bir yapıdakinden çok daha özgür bir şekilde kullanılmasını mümkün kılar (Kovács, 2010, s. 259).

Modernist anlatı kendi başkarakteri olan “soyut bireyi” yaratır. Modern sinemanın (anti) kahramanı kendi dünyasında öğreneceği başlıca ders, “her şey olur” diyen yabancılaşmış soyut bireydir. Modern anlatının özellikleri onların başkalarıyla, dünyayla, geçmişle ve gelecekle bütün temel bağlantılarını kaybetmiş, hatta kendi kişiliğinin temellerini yitirmiş olan yabancılaşmış bir kişi hakkında öyküler anlatması gerçeğinin sonuçlarıdır. Bu kişinin yabancılaşması radikalleştikçe, anlatının modernist karakteri de radikalleşir (Kovács, 2010, s. 68-70).

İdam Sehvası, Gece, Moderato Cantabile ve Unutulmayan Sevgili’de de modernist bireyi canlandırır Moreau. Toplumsal belirleyenlerden uzak, kentli orta ya da üst sınıfa mensup, ruhsal yaşamının içine hapsolmuş, belirsiz bir geleceğe yönelmiş biridir.

Jules’ün arkadaşı Albert, Jim ve Jules’e heykel slaytları izletir. Tam da bu noktada iki arkadaş, Adriyatik’te bir adanın açık hava müzesinde sergilenen, yeni bulunan bir kadın yüzüne odaklanırlar. Dudakları ve gözleri çok güzel olan bu heykelin “sakin gülümsemesi” onları etkiler. Böylesi bir gülümse hiç görmedikleri bir şeydir. Benzer bir gülümseme gördüklerinde yapacakları “takip etmek” olacaktır. Truffaut, heykelin çevresinde dairesel kaydırma tekniğini uygular.¹³ Söz konusu kaydırma kısır döngünün ve yeni kadının habercisidir. O kadın kuşkusuz aynı gülümsemeyi yüzünde taşıyan Catherine olur. İlk karşılaşma anında Catherine merdivenlerden iner ve gülümsemeyi taşıyan yüz yakın çekimle gösterilir. Ardından profil çekimine geçilir. “Burun, ağız, çene ve alın” aynıdır.

Jules, Jim’le birlikte Catherine’in evindedir. Catherine kılık değiştirmiştir, erkek kıyafetleri içinde çıkagelir. Jules onun için “Dostumuz Thomas,” der. Yüzüne çizilmiş bıyık ve puroyla dışarı çıkarlar. Başına geçirdiği kasket ve erkeksi hareketleri Jules ve Jim’e etkileyici gelmiştir. Jim Catherine’i bu olaydan sonra “karmaşık” bulur. Jules bunun üzerine ona babasının Fransız, annesinin ise İngiliz olduğunu söyler (Tıpkı Jeanne Moreau gibi). Moreau’nun kılık değiştirdiği sahnede Üç Silahşörler’i anımsatırlar. Moreau erkek olmayı da çok güzel başarır. Bardot ve Deneuve’ün imgesi bu rolü kaldıramaz. Her ne kadar Bardot gibi kafasını arkaya atarak öpüşse de Moreau bu rol için biçilmiş kaftandır. Moreau aktarılan diğer filmlerinde erkek kıyafetleri içinde olmasa da erkeksi tavırlar sergiler.

Üçü birlikte kısa bir tatile çıkarlar. Bu sırada Catherine Jules’ün evlenme teklifini kabul eder. Jules ve Jim kendi aralarında domino oynarlar, kendilerini o kadar kaptırırlar ki Catherine’in anlattıklarını duymazlar. Bunun üzerine Catherine sürekli olarak yapacağı şeyin ilk örneğini sergiler: İlgiyi kendi üzerine çekmenin yollarını dener. Jules’e bir tokat atar; buna tepki vermezler, sadece gülerler, kaha kaha atarlar. Catherine duygularıyla hareket eder, tepkisel davranışlar üretir; akıl düzeyinde de kaldığı olur, ama bu çok sık gerçekleşmez. Catherine onları tanımadan önce hiç gülmez. Ama artık yüzünde tebessüm vardır. Catherine’in hayata bağlanması Jules’le tanıştıktan sonradır. Gülme yoluyla, *can* canlanır. Bu yüzden, yalın gülme edimi anlamla yüklü hale gelir, çünkü antikçağ dünyasında bu, her kişinin ruhsal

¹³ Filmde Truffaut, aynı kadını seven iki erkeğin çıkmazını anlatmak için alıcıyı dairesel çevrindirir. Onların içine düşecekleri çıkmazı daha filmin başında sezdirir. Kafede Therese Jules’u bırakıp başka bir erkekle gittiğinde alıcı 360 derece çevrinir. Jules ve Jim’de durur. (Büker, 2010, s. 91). Jules yuvarlak masanın üzerine “cesur çizgilerle bir kadın portresi” çizer. Jim masayı satın almak ister ama alamaz. “Truffaut yakın çekimlere kesme ile değil, çevirme ile geçmeyi yeğler. Böylece zamanı ve uzamı bölmediği gibi, filmin izleğini de sürekli olarak destekler” (Büker, 2010, s. 91).

yolculuğunun başlangıcını gösterir. Bu kahkaha yüklü hava, insanın bu dünyadan ötekine utkulu galibiyetle geçişini muştulayan tanrıların bir armağanıdır (Sanders, 2001, s. 20- 21). Güler ama kahkaha atmaz Moreau. Yüzündeki tebessüm masumane değildir, zafer edasıyla bakar her gülüşünde. Ruh haline göre de değişir bu gülümseme. Catherine'in ilgiyi üzerine çekmeye çalıştığı anlardan biri daha yaşanır. Üçü birlikte tiyatroya giderler. Oyunu tek beğenen Catherine'dir. Oyunda özgür olmak isteyen ve her an hayatını yeniden kuran kadın, Catherine'in ilgisini çekmiştir. Jules ve Jim Baudelaire üzerine sohbet ederken Catherine Seine nehrine atlar. Erkekler ne olduğunu anlamazlar. Catherine'in yüzünde aynı gülümseme vardır. Bu olay Jim'in kafasında öylesine bir yer eder ki, Catherine'in resmini yapar. Onu düşünmeye başlar.

1. Dünya Savaşı bittikten sonra Catherine ve Jules, Ren nehri yakınlarında bir kır evinde, kızları Sabine'le yaşarlar. Catherine ile Jules'ün ilişkileri eskisi gibi değildir. Catherine, Jules'ü pek çok kez aldatmıştır. Catherine'in Albert (heykeli onlara gösteren kişi) ile de ilişkisi vardır. Albert Jules'e Catherine ile evlenmek istediğini söylemiştir; ama bu duruma Jules tepki göstermez. Jim de Catherine'i yaptıklarından dolayı yargılamaz, onun ne kadar kararlı olduğunu bilir. O, Jules'ü aldatmasaydı, "sıfır"dan başlayamazdı ilişkilerine. Çünkü Catherine'in ilişkilerinde "sıfırdan başlama", "beraberlik" gibi tanımlamalar davranışlarına yön verir.

Jim, onları ziyarete gittiğinde Catherine Jim'le konuşmak ister. "Sesler vücutları destekler. Moreau'nun sesi dinamik, çabuk *mod* değişimlerine geçiş yapabilen fakat her zaman emir veren bir yapıdadır" (Eidsvik, 1978, s. 198). Bu sırada Jules ve Jim kendi aralarında yine derin bir sohbete dalmışken, Catherine onların konuşmasını yaramaz kız çocuğu gibi böler. "Hadi beni yakalayın," der ve koşmaya başlar. Peşinden sadece Jim gider. Jim, Catherine'le konuşmasından sonra onu daha çok arzulamakta ve bunu bastırmaktadır.

Albert, Catherine için *Le Tourbillon de la Vie*¹⁴ adlı bir şarkı bestelemiştir. Catherine, hayatındaki üç adama bakarak şarkıyı söyler. Filmin kilit şarkısıdır aslında. Hareketli ve duygusal yoğunluğu fazla olan şarkıyı, filmin sonunda daha farklı bir düzenlemeyle duyarız. Filmde Moreau'nun müzikal yeteneğini de görürüz.

Beklenen olur, Catherine ile Jim nişanlanır. Jim Paris'e döner. Şömine buşında gözlükleriyle, Jim'den gelen mektupları okuyan Catherine, Jim'in ona yazdığı mektuplardan hoşnut kalmaz ve onu cezalandırır. Jim'i garda karşılamaya gitmediği gibi onu Albert'le aldatır. Jim'den çocuğu olmasını ister; ama hamile kalamaz. Catherine bu durumdan sıkılır ve Jim'den ayrılır.

¹⁴ *Hayatın Kasırgası*: Her parmağında yüzük vardı/Bileklerinde yığınla bilezik/ Şarkı söylediğini duyduğum an sesi aklıma başımdan aldı/Gözleri, opalden gözleri/Büyüledi, büyüledi beni/ Solgun yüzü, opalden yüzü/O dayanılmaz yüzü öldürdü beni/ Tanıştık, bir daha tanıştık/ Kaybettik birbirimizi, bir daha kaybettik/ Kavuştuk bir daha, ısıttık birbirimizi/Sonra ayrıldık/ Herkes kendi yoluna gitti/ Hayatın kasırgasında/Bir akşam tekrar gördüm onu/Aradan yıllar geçti/Bançoların sesinden tanıdım onu/Öyle sevdiğim o garip gülüşü, ölümcül sesi, güzel solgun yüzü/Her zamankinden çok sarstı beni/ Onu dinlerken sarhoş oldum/ Alkol zamanı unutturur/Yanan alnımda öpücüklerle uyandım/Tanıştık bir daha tanıştık/ Kaybettik birbirimizi, bir daha kaybettik/Kavuştuk yeniden bir daha ayrıldık/Sonra bir daha ısıttık birbirimizi/Herkes kendi yoluna gitti bir daha/Hayat kasırgasında/Bir akşam tekrar gördüm onu/ Bir daha eridi kollarımda/Tanışmışken neden kaybetmeli birbirini/Kavuşmuşken neden ayrılmalı/?/Sonra ikimiz birlikte düştük yola/Hayatın kasırgasında/ Devam ettik dönmeye/ Sürülerek birbirimize.

Catherine ve Jules artık Fransa'da Seine nehri kıyısında yaşamaya başlamışlardır. Albert'de Fransa'dadır. Jules, Jim ve Catherine birlikte gezmeye çıkarlar. Yemek yedikleri yer de Albert de vardır. Bu bir tesadüf değildir! Catherine Jim'le birlikte olmak ister ama Jim kabul etmez. Bu yüzden Catherine Jim'i öldürmeye çalışır. Bir dahaki karşılaşmalarında Catherine Jules ve Jim'e gezme teklifinde bulunur. Su kenarında bir kır lokantasındadırlar. Catherine Jim'e konuşmak istediğini söyler ve otomobile binmeden Jules'den onları seyretmesini ister. Beyaz uzun pardösü ve gözlükleriyle. Otomobile binmeden gözlüklerini çıkarır. Gözlük takan kadın, eş zamanlı olarak entelektüelliği/akıllılığı ve istenilmeme/arzu edilmeme durumunu imler (Doane, 1991, s. 27). O, gözlükleriyle seyirlik nesne değildir, görülmek istediğinde gözlüklerini çıkarır. Otomobilin içerisinde kendine has tebessümünü Jim'e bakarak sergiler. Köprüde ilerlerler ama uzun bir köprüdür bu. Jules'ün gözleri önünde Catherine otomobili nehre bırakır. İkisi de ölür.

Jeanne Moreau, Fassbinder'in 1982 yapımı Jean Genet'nin romanından uyarladığı *Querelle*'sinde Oscar Wilde'ın "Herkes sevdiğini öldürür"¹⁵ şiirini seslendirmiştir. *Unutulmayan Sevgili*'de hem kendini hem de sevdiğini öldürür; *İdam Sehпасı*'nda ise kocasını öldür(tt)ür. *Femme fatale* Moreau ana akım sinemanın kadınlarından farklılığını bir kez daha gösterir. Truffaut öyle istese de istemese de Moreau filmin merkezindedir. Onun yüzündeki ifade ve hareketler cümlelere aktarılmayacak kadar derindir. Aynı anda birbirinden farklı mimikleri onun yüzünde görebiliriz. Emir veren sesindeki umursamazlık ya da aşk sözleri onu daha da çekici kılar.

Moreau'nun koyu renk kıyafetleri, *femme fatale* olmanın hem yalnızlığını hem de "ben buradayım" deyişini ortaya koyar. Dolaylı olarak cinselliğini yaşayan, toplumsal değerlerden uzak, zarif ama latif olmayan, yüzündeki tebessümü sınırlı düzeyde tutan *auteur*'lerin kadınıdır o.

Kaynakça

Barthes, R. (1990). *Çağdaş Söylenler* (T. Yücel, çev.). İstanbul: Hürriyet Vakfı.

Biz de Onu Seçmiştik (1955, 19 Ekim). *Milliyet*, s. 3.

Büyük Sinema Anketimizin Neticelerini Bildiriyoruz (1955, 12 Eylül). *Milliyet*, s. 3.

Büker, S. (2010). *Sinemada Anlam Yaratma*. İstanbul: Hayalbaz.

Colebrook, C. (2009). *Gilles Deleuze* (C. Soydemir, çev.). İstanbul: Doğu Batı.

Davis, F. (1997). *Moda, Kültür ve Kimlik* (Ö. Arıkan, çev.). İstanbul: YKY.

¹⁵ Ama gene de herkes sevdiğini öldürür/Bu böylece biline/Kimi bunu kin yüklü bakışlarıyla yapar/ Kimi de okşayıcı bir söz ile öldürür/ Korkak, bir öpücükle/Yüreklişi kılıçla, bir kılıçla öldürür/Kimi insan aşkını gençliğinde öldürür/Kimi sevgilisini yaşlılığına saklar/Bazıları öldürür arzusunun elleriyle/ Altın'ın elleriyle boğar bazı insanlar/Bunların en üstünü bıçak kullanır çünkü böylelikle ölenler çabuk soğuyup donar.

- de Certeau, M. (2009). *Gündelik Hayatın Keşfi 1: Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları*. (L. Arslan Özcan, çev.). Ankara: Dost.
- Doane, M. A. (1991). *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory and Psychoanalysis*. New York: Routledge.
- Dyer, R. (1979). *Stars*. London: BFI Publishing.
- Eidsvik, C. (1978). *Cineliteracy: Film Among The Arts*. New York: Random House.
- Göksoy, E. (1988). *Dünden Bugüne Caz*. İstanbul: Ahtatop Müzik.
- Graves, R. (2010). Yunan Mitleri Tanrılar, Kahramanlar, Söylenceler (U. Akpur, çev.). İstanbul: Say.
- Kıran, A.E. (1999). Ben ve Ötekiler, *Dilbilim Araştırmaları*, 153- 172.
- Kovács, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek Avrupa Sanat Sineması 1950- 1980* (E. Yılmaz, çev.). Ankara: De Ki.
- Morin, E. (1960). *The Stars*. London: Mouton.
- Moseley, R. (2002). *Growing Up With Audrey Hepburn*. Manchester: Manchester University Press.
- Sanders, B. (2001). *Kahkahanın Zaferi Yıkıcı Tarih Olarak Gülme* (K. Atakay, çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Séguéla, J. (1990). *Yarın Çok Star Olacak* (M. Haksal, çev.). İstanbul: Afa.
- Séguéla, J. (1991). *Hollywood Daha Beyaz Yıkar* (İ. Yerguz, çev.). İstanbul: Afa.
- Sütcü, Ö. Y. (2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Es.
- Wartenberg, T. E. (1999). *Unlikely Couples: Movie Romance as Social Criticism*. Colorado: Westview Press.
- www.1worldfilms.com/jeanne_moreau.htm (Jeanne Moreau) (Erişim tarihi 5 Mayıs 2011)
- www.audrey1.org/biography/7/short-biography-of-audrey-hepburn (Short Biography of Audrey Hepburn) (Erişim tarihi 10 Nisan 2011).
- www.givenchy.com (Erişim tarihi 10 Nisan 2011)
- www.audreyhepburn.com/menu/index.php#par_87 (The Real Audrey) (Erişim tarihi 10 Nisan 2011)

Tutkaleves hiç tatmadan tekrar tekrar seyredildi-
Ei halde zevkine doymamayan... Sinema sinemada epine
under routine

ROMA TATILI
Roman Holidays Orjinal
AUDREY HEPBURN —
GREGORY PECK
Grand Aras üzerine bu akşamdan
ilhamen

Hayatin **A R** Sinemasında

Seyirclileri yeniden tahrir
ederektilir.




***** 5 Subat Salı akşamından itibaren *****

YENİ MELEK Sinemasında şımarık çilgus
bir kuzın hayati

ÇILGINLAR KRALİÇESİ
(BREAKFAST AT TIFFANY'S) Renkli - Sinemaskop - Artistler:
AUDREY HEPBURN — GEORGE PEPPARD

***** İLANCILIK 9948 - 1501 *****

EMEK SINEMASINDA
Fransanın en büyük film mükkafatını kazanan

İDAM SEHPASI
(Accuseur pour L'échafaud)
JEANNE MOREAU MAURICE RONEY
— Fransuzca —
Gördüğün büyük ragbet üzerine bir hafta daha gösterilecektir.

28 Nisan Çarşamba'dan itibaren **SARAY ve MARMARA'da**

Ünili rejisör **FRANÇOIS TRUFFAUT**'nın bütün sinema dünyasında alkışlanan, bir
eşbessera olarak vasıflandırılan en güzel filmi...

UNUTULMAYAN SEVGİLİ
(Jules et Jim) Sinemaskop — Fransuzca
Oynayanlar: JEANNE MOREAU — OSKAR WERNER

Milliyet: 8299

MAĞRUR BAKIŞLI "ÖTEKİ" STAR: JAMES DEAN

Şeyma Balcı*

Foyası
ömrünü
şavkır
ki
ölüm
de
özünde
aykırı
aşktır.
Altıok¹

James Dean dendiğinde akıllara gelen ilk film *Asi Gençlik*'tir² (*Rebel Without a Cause*, 1955, Nicholas Ray). Özgün adından da anlaşıldığı gibi hiçbir neden yokken isyan eden bir gencin öyküsüdür. Öyle mi, neden yok mudur gerçekten? Bunları James Dean'ın imgesini irdelerken düşüneceğiz, çünkü isyankârlık onun imgesinin başat ögesidir. Film başladığında daha sonra yolları kesişecek üç insanı karakolda görürüz: Jim Stark (James Dean), Judy (Natalie Wood) ve Eflatun (Sal Mineo). Judy sevilmediğinden dert yanar polise. Bunun değişik bir "erken anlatım" olduğunu söyleyebiliriz. Bu "erken anlatım" bundan sonra da sevilmeceğini değil, tam tersine büyük bir aşkla sevilleceğinin habercisidir. Judy hemen Jim Stark'ın bakışının öznesi olur. Hristiyan adlarıyla ilgili ansiklopedi "Stark"ın "kararlı, metanetli, sert, boyun eğmez, haşın" (1964, s. 1336) gibi anlamlar taşıdığını yazıyor. Karakolda Jim Stark'ın oturduğu koltuk, onu mekânı ve olayları üstten seyreden bir konuma yerleştirir. Bundan böyle görüntü düzenlemesi ondan yana olacak, onu üst konuma yerleştirmeyi sürdürecektir: Ev içi ve ev dışı alanlarda³ o "yukarılardadır."

Soyadından imgesine taşıyacağı nitelikleri karakolda sergilemeye başlar. Şiddetini, öfkesini önce nesnelere yönelendirir: Masaya yumruk atar. Bu şiddet daha sonra çevresindeki insanlara yönelecektir. *Asi Gençlik*'te yersiz yurtsuzdur aslında. Ailesi vardır, ama ilgisizlik onun "köksüz" olmasına neden olmuştur. Bir anlamda onu yalnızlığa sürüklemişlerdir. *Devlerin Aşkı* (*Giant*, George Stevens, 1956) ve *Cennet Yolu*'nda da (*East Of Eden*, Elia Kazan, 1955) yalnızdır. *Cennet Yolu*'nda

Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Doktora Öğrencisi
Metin Altıok'un "Ölüm" adlı şiiri (1998, s. 355).

² Oğuz Onaran kendisiyle Seçil Büker ve S. Ruken Öztürk'ün yaptığı görüşmede James Dean'le ilgili olarak önce *Asi Gençlik* filmi anımsamış, diğer filmleri anımsamakta zorlanmış. Bundan dolayı imge çözümlemesinde *Asi Gençlik* odak olarak seçilmiştir.

³ Anne ve babasıyla kavga ederken, babası yere döktüğü yemekleri toplarken, arkadaşlarıyla birlikte gözlemevindeyken o üsttedir.

Cal'a (James Dean) kızlar "gölge" adını takmıştır. Tek başınadır tüm film boyunca. Yalnız olduğu vurgusu filmlerinde yinelenir. *Devlerin Aşkı*'nda geçimsizliği yüzünden çalıştığı yerden kovulur. Yalnızdır yine ve çiftlikte çalışan tek "beyaz adam"dır (çiftliğin diğer çalışanları Meksikalıdır). Bir anlamda da "öteki"dir. Biz onun nasıl ötekileştirildiğine *Asi Gençlik* filmi özelinde bakalım.

Birbirlerine komşu olan Jim ve Judy bir sabah okula giderken karşılaşırlar: Jim kahverengiye; Judy ise yeşillere bürünmüştür. Kahverengi toprağı, yeşil doğayı temsil eder. James Dean'in taşıdığı kahverengi belki onun toprakla buluşacağını da habercisidir. Bu buluşmaya daha zaman var. Judy'yi sevgilisi Buzz (Corey Allen) otomobiliyle -kalabalık bir arkadaş grubuyla- almaya gelir. Jim'de otomobiline biner ve onlara okula nasıl gidileceğini sorar. Ancak hiç kimse ona yolu göstermez. Öğrenciler onunla ilişki kuramazlar. Ötekileşme süreci devam eder. Okulun giriş kapısının önündeki okul armasına bastığı için uyarılır. Karanlık kozmosun sergilendiği gözlemevi gezisinde, otomobil yarışında da yalnızdır. Ötekileşen insan "yalnız"dır.

İmgesi kurulurken keskin karşıtlıkların kullanılması (görüntü düzenlemesi ve giysilerle) hem mağrur hem de ötekileşen kahraman imgesini örmesini sağlar. Örneğin otomobil yarışına koyu mavi kot pantolonu ve kırmızı yağmurluğuyla gelir. Otomobil yarışından önce bakışı mağrurdur. Bir yandan da aldırmaçlık vardır tavırlarında. Tam da bu noktada James Dean'in otomobilinin üzerinde oturduğu kareyi yorumlamak uygun olacak. Aracına binmeden önce çekilen fotoğrafta önce *punctum*'u okumak gerekir. "Ölümün" (ya da mezar taşının) üzerinde oturur gibidir James Dean. Onun mağrur ve aldırmaç gülümsemesi bize ok gibi saplanır. Böylesi bir *punctum* olmasaydı belki de imgesi mitsel boyuta yerleşemeyecekti. Barthes'a göre "punctum birçok zaman bir 'ayrıntı', yani bir nesne parçasıdır" (2008, s. 60). *Punctum* izleyiciyi delen şeydir. Baktığı fotoğraflarda *punctum* Barthes'ın içinde büyük bir sempati, neredeyse bir tür şefkat duygusu uyandırır. Barthes *studium*'u şöyle tanımlar: Fotoğrafa baktığımızda fotoğrafa ilişkin duygularımız ahlaki ve politik bir kültürün akılcı aracılığıyla şart koşar. Fotoğrafla ilgilenmemizi *studium* sağlar, ama fotoğrafta bizi delen bir şey varsa o da *punctum*'dur. Barthes çocukların olduğu bir fotoğrafta inatla bir çocuğun bozuk dişlerini gördüğünü söyler. James Dean'in çözümleme konusu olan fotoğrafına baktığımızda bizi delen şey onun otomobille kurduğu bitişkenlik ilişkisidir. Onu ölüme götüren aracın⁴ üzerinde mağrur, umursamaz bir tavırla uzaklara bakar. Bakışının nesnesi belirsizdir. Sigarasını dudaklarının arasına sıkıştırmıştır, elleri bağlı, "ölümün" (ya da mezar taşının) üzerinde oturur. Kuşkusuz ölmeseydi bu fotoğrafın *punctum*'u başka bir şey olacaktı. Kim bilir? *Asi Gençlik* filminden bir kare artık onun imgesini yorumlamak için ipuçları sunuyor. "Ölümün" üzerinde oturmaya kim cesaret edebilir ki! Ayrıca fotoğrafta otomobilin kapladığı yer James Dean'in kapladığı alandan çok küçüktür. İşte bizi de delen bu duruştur.

Jim, Buzz ve arkadaşları tarafından "korkak tavuk" olarak nitelendirilir; ama o, korkak değildir; aslında yalnız ve mağrurdur. Anti kahraman da değildir; kahramandır. İlk kavgasını da "korkak tavuk" olmadığını göstermek için yapacaktır. Kavgada yaralanır ama "yaralı" değildir. Freud'a hak veririz, "kahramanın yara

⁴ Fotoğraftaki otomobil, kaza sırasında içinde olduğu araç olmasa da fotoğrafa bakana onun ölümünü anımsatır.

almaması gerekir" (Freud, 1959, s. 150). Yaralıdır ama kan akamaz. "Korkak tavuk" olmadığını göstermek için düzenlenen otomobil yarışına da kararlı bir şekilde gider. Yarışa başlamadan önce Jim Stark pembeler içindeki Judy'nin bakışının nesnesidir. Judy kalbini ona vereceğini bu pembe giysiyle muştular. Oysa o az sonra ölecek olan Buzz'ın sevgilisidir. Buzz'ın (karşı özne) ve Jim'in (özne) yitik nesnesi ya da ortak nesnesi Judy'dir. Kazanan Jim olmuştur: hem oyunu hem Judy'yi. Ana sinemanın erkekleri/ kahramanları sevilen kadını elde etmek için çaba harcar. Ama Jim iyi kızı almak için çok çaba göstermez. Yeteneği, kararlılığı ve mağrurluğu sayesinde Judy'yi elde etmiş olur. Karşı özneyle (Buzz) de büyük yarışlara girmemiştir. Bilgi, eğitim ya da büyük emekler sarf etmemiştir. Diğer bir deyişle "edinç evresi" yoktur. Edinç evresi, öznenin nesneyi elde etmek için gerekli işlemlerde bulunmak, zorunlu dönüşümleri gerçekleştirmek, bir eyleme geçebilmek için öznenin gereksindiği yeteneklerin kazanıldığı evredir. Bir anlamda öznenin gerekli istek, inanç, görev, bilgi ve güçle donanmasıdır. Özne bu öğelerle donanmazsa eyleme geçemez (Kıran&Kıran, 2000, s. 177). Ama Dean eyleme geçebiliyor, hem de hiç tereddüt etmeden. Bu noktada aşk ilişkileri söz konusu olunca James Dean imgesini nasıl örüyor ona bakalım!

Dean'in her üç filminde de yasal olmayan, yasak olan kadınlar onun hayatına bir şekilde girerler. Bu kadınlara âşık olması, dokunması yasaktır. Belki de bu yüzden çoğu zaman başını öne eğer. Coltart'a göre suçluluk duygusunu meydana getiren iki temel korku vardır: "Dünyamızda geçerli ahlak yasalarını çiğneyerek doğrudan reddedilme" korkusu ve "zarar verme potansiyelimizden duyduğumuz korku" (aktaran Phillips, 1997, s. 179). Her iki durumu da deneyimler Dean. *Asi Gençlik*'te Buzz ölünce Judy ona kalır; ama çoktan Judy'ye göz koymuştur. *Cennet Yolu*'nda ağabeyinin (karşı özne) sevgilisi Abra'yla (Julie Harris) birlikte olur. *Devlerin Aşkı*'nda ise çalıştığı çiftliğin sahibi Jordan Bick Benedict'in (Rock Hudson) eşi Leslie'ye (Elizabeth Taylor) âşık olur. Filmde Jett (James Dean), Leslie'yi kimi zaman gizlice şapkasının altından



kimi zaman uzaktan seyrederek. *Cennet Yolu*'nda da abisi ve sevgilisini gizlice seyrederek. Aynı şekilde edinç evresi olmadan, kendinde var olan mağrurluk, kararlılık ve hırsıyla Abra'yı elde eder. Elde edemediği tek kadın Elizabeth Taylor olacaktır. Elizabeth Taylor'a yıllarca uzaktan aşk besler; ama onun aşkını kazanmak ya da kendini göstermek için hiçbir şey yapmaz. Mazoşisttir aslında. Acı çeker; kanayan bedeni değil içidir. Bir anlamda "acı çeken dev"dir o. Mazoşizm, güdülenmiş kendini tahrir edicilik ve acı çekmekten bilinçli ya da bilinçdışı haz alma ekseninde geniş bir

olgular alanı olarak tanımlanabilir (Kernberg, 2000, s.178). Kernberg'e göre mazoşizm, erkeklerde kadınlardan daha sık görülür. Mazoşist erkekler, imkânsız insanlara âşık olma, idealleştirilmiş bir partnere aşırı bağlanma ve böylesi bir bağlanmayla ilişkilerini bilinçdışı zayıflatma yönünde bir eğilim gösterirler (2000, s. 189-190). Bu noktada Marlon Brando ve James Dean'in acı çekişleri arasında bir ayırım yapmak yerinde olacaktır:

Brando'nun, ahlaki seçimleri nedeniyle ıstırap çektiği, [aslında] psikolojik olan günahkâr tutkularından dolayı yüreğinin parçalandığı ve acıdan kıvrandığı beyaz perdede çok açıkça görülür. Ama o adam gibi acı çeker [...] Dean'in acı çekmesi kadınsıdır. Dean ağlar, inler, sızlanır, elleriyle yüzünü kapatır, cenin gibi gömülür, tam anlamıyla dağılır. Brando'nun öfkesi çevresindekileri tehdit eder. O her an patlayabilir. Dean'in öfkesi yalnızca kendisine yöneliktir. Brando'nun öfkesi varoluş üzerinedir, Dean'ki ise hiçlik⁵ (Roberts, 2008, s. 94).

Asi Gençlik'te yaptığı yarış sonrası ailesiyle kavga eder. Yıllarca “mış gibi” yaşadığını söyleyerek bağırmağa başlar. Onur ve şeref onun için daha önemli hale gelir; eskisi gibi davranmayacaktır. Erkek “erkek” olduğunu kanıtlamak zorundadır. İçinde artık “kadınsılık” kalmamıştır. Babasını “öldürür”, onunla kavga eder. Bu noktada Dean'in filmlerinde baskın aile figürü ya da eksikliği göze çarpar. *Asi Gençlik*'te “eksik baba” figürüne karşılık *Cennet Yolu*'nda “otoriter baba” figürü baskındır. *Devlerin Aşkı*'nda ise ailesi yoktur. *Cennet Yolu*'nda sevgisini belli etmeyen babasıyla kavga eder; onun yatalak hasta olmasına neden olur. Ama babası onu affedecek ve ondan kendisine bakmasını isteyecektir. İlk kez babasından şefkat görecekler. *Asi Gençlik* filminin sonunda Jim'in babası “tam bir baba/erkek” olur. Babasının “baba/erkek” olmasına göndericilik yapmıştır. Bu noktada “dönüştürücü güç” imgesiyle yüklü olduğunu söyleyebiliriz. *Asi Gençlik*'te kendisini “güvenilir” biri olarak tanımlar ve eksik baba figürünü kendisi kapatır. Eflatun'un “koruyucu baba”sı olacaktır.⁶ Judy ise

⁵ Modern felsefi “hiçlik” kavramı Alman romantik felsefesinde Hegel, Kierkegaard ve Nietzsche ile birlikte ortaya çıkar. Nihilizm “değer, anlam ve istenecek bir şeyin varlığını kesin olarak inkâr etmek”tir; moralin mantığı sonuna kadar götürüldüğünde en yüksek değerlerin değerlerini yitirmesi, hedefin bulunmaması “neden” sorusuna bir karşılığın bulunmamasıdır; en yüksek değerler olarak tanınan değerler söz konusu olunca, insan varlığının dayanacak bir şeyi olmadığına inanmaktır (Kuçuradi, 1997a, s. 57). Albert Camus'ya göre nihilist, hiçbir şeye inanmayan, her şeyi yok sayan değil, var olana inanmayandır. Bu da değerlerin sorgulanmasıdır (1995, s.71). Söz konusu sorgulama kişinin içinde yaşadığı toplumun moral değerlerinden güçlü bir kopuşu gerektirir. Özgür insana Nietzsche'nin deyimiyle “trajik insan”a çıkan yol, bu kopuştan geçecektir. “Bu kopuş beklenmedik bir anda, birdenbire bir ‘yer sarsıntısı’ gibi olur. Öyle birdenbire olup biter ki, kopan kişi pek anlamaz olup biteni. Çevresine olan aykırılığı, bu çevreye ‘hayır’ demesi, onu nereye olursa olsun gitmeye, nasıl olursa olsun kaçmaya zorlar” (Kuçuradi, 1997b, s. 56). Varoluşçu felsefenin tek bir tanımı yoktur. Anlatılarda bunalım, kötümserlik, özgürlük, umutsuzluk, saçma ve başkaldırı felsefesi olarak karşımıza çıkar. Sartre'a göre, insanlık evrensel bir gerçekliktir ama tek başına insan, evrensel bir gerçek değildir; çünkü insanın değişmez bir “öz”ü yoktur. İnsan doğası da evrensel değildir. İnsan “durum”u içinde aranmalı, bulunacaksa orada bulunmalı. Durum, insanın durumu ise tarihseldir. Her an oluşum halindedir (1996, s. 86). Yazgısının peşinden giden, seçenek fazla olmasa da onun yükünü üzerine alan Brando'ya karşılık Dean'in hayata, varoluşa ilişkin bir çabası, inancı yoktur. O, kayıtsızdır.

⁶ Eflatun ve Jim karakolda ilk karşılaştıklarında Jim, Eflatun'a üsüdüğü için ceketini uzatır. Ama Eflatun ceketini almaz. Daha sonra gözleminde Jim'in ceketini alır. Aralarında güven gelişmeye başlar.

unne rolündedir. Aile görüntüsü kamelyadaki çekimlerde iyice belirginleşir. Judy'nin kucağında Jim, yerde Eflatun vardır. Şefkatli anne, koruyucu baba ve çocuk. Eflatun (çocukları) uyuduğunda üstünü de örterler. Biz koruyucu babamıza güveniriz. Ancak Jim, evlat acısı yaşayacaktır; oğlu Eflatun ölür. Eflatun ölünce ağlar, acıdır ama güçlüdür.

Ağlar, acıdır, ama güçlüdür derken onun tüm erkeklere içlerindeki "kadınsılığı" öldürme konusunda vaat sunduğunu da vurgulamak gerek. Erkek içindeki kadını yönü fark eder, onu saklar, ama James Dean yaşamı boyunca filmlerinde, özel yaşamında acısını, ürkekliğini, utangaçlığını sergiledi. Ama onların üstesinden de geldi, cesaretini topladı, yalnızlığı ve korkularına karşın "kavga" etmesini bildi. Pişman olmadı, yasakları çiğnedi. Onun yüzünde ve duruşunda taşıdığı tüm özellikleri fotoğrafları, filmleri aracılığıyla imgesini giderek güçlendirmesine yardımcı oldu. O kadını özelliklerine karşın başarmayı vaat ettiği için mi mite dönüştü acaba?

Kaynakça

- Altıok, M. (1998). *Bir Actya Kiracı*. İstanbul: YKY.
- Barthes, R. (2008). *Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler* (R. Akçakaya, çev.). İstanbul: Altıkırkbeş.
- Camus, A. (1995). *Başkaldıran İnsan* (T. Yücel, çev.). İstanbul: Can.
- Freud, S. (1959). Creative Writers and Day Dreaming. J. Strachey (der.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Volume IX*. London: The Hogart Press.
- Kernberg, O.F. (2000). *Aşk İlişkileri* (A. Yılmaz, çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Kıran, A & Kıran, Z. (2000). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin.
- Kuçuradi, I. (1997a). *Yüzyıllımızda İnsan Felsefesi*. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kuçuradi, I. (1997b). *Nietzsche ve İnsan*. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Phillips, A. (1997). *Flört Üzerine* (Ö. Arkan, çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Roberts, R. (2008, Mart). James Dean Rebel with a Cause. *Indiana Magazine of History*. <http://web.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=22e58dec-4513-4bb1-b755-5e1e08ee78fb%40sessionmgr11&vid=1&hid=126> (Erişim tarihi 25 Ağustos 2010).
- Sartre, J. P. (1996). *Varoluşçuluk* (A. Bezirci, çev.). İstanbul: Say.
- Stark (1964). Reader's Digest (the) *Great Encyclopadic Dictionary* (3. Cilt, s. 1336). London: The Reader's Digest Association



Sağda Filiz Onaran. Fotoğrafın arkasına arkadaşı Ayşe şöyle yazmış: "Fificiğim bu resimde tıpkı Audrey Hepburn'e benziyorsun. You have shined upon all of us." 1956

HOLLY’NİN GÖLGESİ: İSİMSİZ KEDİ

Canan Uluyağcı*

*Bir zamanlar çok çok sevecen ürkek bir kız varmış...
İsimsiz bir kedi ile yaşamış.*

Siyah elbisesi, gösterişli, beyaz parlak taşlı kolyesi, topuz yapılmış saçları, yüksek ökçeli ayakkabısı ve siyah gözlüğü ile güzel bir kadın Tiffany Kuyumcusu’nun camından gözlerini ayıramaz. Tıpkı bir kedinin balıkçı tezgâhına baktığı gibi mücevherlere bakar.

Holly ya da diğer adıyla Lulamae, New York’da geceleri zengin erkeklerin peşinden koşan güzel bir kadındır. En büyük tutkusu mücevherlerdir. O yüzden her sabah Tiffany adlı kuyumcunun vitrinine bakarak simidini yer. Küçük bir apartman dairesinde isimsiz bir kediyle yaşar. Üst kat komşusu ise zengin kadınlarla para karşılığı birlikte olan Paul Varjak isimli, ünlü olmaya çalışan bir yazardır. Paul’ün yanlışlıkla Holly’nin kapısını çalması ile tanışır. Kısa sürede arkadaşlıklarını ilerletirler. Holly özgür, bağımsız ruhlu bir kadındır. Paul’e bütün ilişkilerini anlatır. Bu dostluk kısa bir süre sonra sonu mutlu bitecek platonik bir aşka dönüşür.

Özgür ve bağımsız gibi görünmeye çalışan Holly aslında evcil bir kedi gibidir. Kediler sokaklardadır ama evi severler. Gezip dolaşip yine evlerine dönerler. Holly de kediler gibi evden kaçır. İlk olarak kardeşiyle birlikte anne ve babasının evinden sonra da kocasının evinden kaçır. Ama kediler hep evlerine dönmek isterler ve ne kadar uzağı giderlerse gitsinler sonunda evlerini bulurlar. Holly sürekli bir yuva kurma çabası içindedir. Zengin sevgilisi Jose ile evlenmeye karar verdiğinde birdenbire değişir. Daha önce “çöplük” olarak tanımlanan evi (üstelik kediler çöplükleri çok sever) koltuk takımları, yemek masası, çiçekleri ile derli toplu bir hale dönüşür. Holly yemek pişirir, örgü örür, saçlarını toplamaz. O artık ev kadını imgesini üstlenmiştir ve durumdan da çok mutludur. Ancak Jose ile evlenemez ve yeni bir yuva bulma arayışına başlar. Sonunda Paul ile birlikte olarak gerçek aşkı ve evini bulur. Filmde dış mekân çok az kullanılmıştır. Holly genellikle kendi evinde ya da Paul’ün evindedir. Böylece Holly’nin ev kurma isteğı ve evcilliğı vurgulanır. Ancak Morris’in (2010, s. 7-8) de belirttiğı gibi evcil kedi bir çelişkidir. Hiçbir hayvan bir yandan bu kadar hareket ve eylem özgürlüğü talep edip bunu elde ederken, bir yandan da insanlarla böylesine yakın bir ilişki geliştirmemiştir. Köpek insanın en yakın arkadaşı olabilir, fakat bahçeden ya da caddeden caddeye kendi başına dolaşmasına pek izin verilmez. Bildiğini okuyan kedi kendi başına dolaşır. Kedi ikili bir yaşam sürer. Evde, gözünü dikerek sahiplerine bakan, yaşına göre fazla gelişmiş bir yavrudur. Dışarıda ise yetişkin bir yaratık, kendi kendinin patronu, özgürce yaşayan bir yabancı yaratık, tetikte duran ve kendine yeterli olan canlıdır ve koruyucusu olan insanları tümüyle unutmuş durumdadır. Evcil hayvandan yabancı hayvana ve tekrar evcillike bu geçişi izlemek insanı büyüler.

* Yrd. Doç. Dr., Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü

Kedilere “sahibinin peşinden gitmek”, “oturmak” ve “hareketsiz kalmak” gibi şeyleri öğretmeniz olanaklı değildir. Bu yüzden, kedi, sahibini kapıyı açmaya razı eder etmez dışarı çıkar ve arkasına bakmadan uzaklaşır. Kedi bu eşiği aşar aşmaz dönüşüne uğrar. Yukarıdaki kedi tanımı Holly’yi anlatır sanki. Holly de bir çelişkiler yumağı olarak çıkar izleyicinin karşısına. Onu izleyen erkekler gerçekten büyülenirler. Tıpkı birlikte yaşadığı kedi gibi. Üstelik kedinin adı yoktur. Holly’nin de gerçek adının ne olduğunu bilemeyiz. Holly bir kedi gibi yaşar. Kendisi de “Kedi gibiyim. İsimsiz düşkün biri. Kimseye ait değilim” diyerek kedi ile olan benzerliğini vurgular. Bir yandan ev kurmaya çaba gösterirken diğer yandan özgürlüğünün elinden alınmasından korkar.

Kedi severlerin kadın olması daha genel bir durumdur. İnsanın evrimi sırasında ortaya çıkan işbölümü dikkate alındığında bu durum şaşırtıcı değildir. Tarih öncesinde kadınlar yiyecek toplama ve çocuk yetiştirme üzerinde yoğunlaşırken, erkekler grubun avcılar olarak uzmanlaşmışlardır. Bu farklılık kadınların aksine erkeklerin daha fazla taşıdığı bir “sürü zihniyeti”nin gelişmesine yol açmıştır. Kadın karşıtı biri, kadınların ve kedilerin takım ruhlarının olmadığını söyleyebilir (Morris, 2010, s. 10). Oysa kediler Holly gibi özgür ruhludurlar.

Mısırlılarda kediler kutsal sayılırdı ve bir kediyi öldürmenin cezası idamdı. Tanrıça kediye “Bast’ın Dişisi” anlamına gelen *Bastet* adı verilmiştir. Bast, ana kedi tapınağının bulunduğu ve her bahar mevsiminde yarım milyon insanın kutsal festival için toplandığı kenttir. Bu festivallerin her birinde yaklaşık yüz bin mumyalanmış kedi bakire tanrıçaya (bunun Bakire Meryem’in atası olduğu düşünülmektedir) saygı için gömülmüştür (Morris, 2010, s. 18). Eski Mısır’da Meryem ve kediler arasında kurulan bu bağ kadın ve kedi ilişkisinin temelini atmıştır. Kedi Holly’dır, Holly ise kedi. Tarih boyunca kedi ve kadın arasında pek çok ilişki kurulmuştur. Kedinin “nankör” olmasından “bencil” olmasına dek. Oysa kedi sevmeyi sever. Kedi vefalıdır. Sevdiği insanı bırakıp gitmez. Onu dışarı atsanız, uzak bir yere bıraksanız bile sizi seviyorsa mutlaka geri dönecektir. Holly de aslında çocukluğundan beri bir yuva arar. Sonunda kendisini seven Paul’e kedisıyla birlikte döner.

Kediyile yaşayanlar onun güçlü bir direnişçi olduğunu bilirler, aklının ermediği hiçbir şeyi yapmaz kedi. Ara sıra söz dinler gibi görünen kedi daha çok, bizim isteklerimizin onun zaten düşündüğü istekleriyle örtüştüğünü gösterir. Cesaretin kınılması gerekir. Esasen kedi sadece kendi iradesinin peşinden gider (Suehsdorf, 2010, s. 128). Bu irade peşinde koşuş aslında kedinin insanın sevmeye üzerindeki egemenliğini sürdürmesinin bir göstergesidir. Kediler yalnızca güçlü ebeveyn duyularını uyararak “yavru kedi” davranışıyla değil, aynı zamanda ince zarafetleri yoluyla da kendilerini sahiplerine sevdirebilirler (Morris, 2010, s. 11-14). Holly’yi insanlar belki de yaptığı işten ötürü sevmemelidirler. Ancak o çok zarif bir kadındır. Giydiği giysiler, gözlükleri, eşarbi, mücevher tutkusu ve uzun ağızlığındaki sigarası ile bu zarafeti yansıtır ve erkeklerin ilgi odağı haline gelir. Holly’yi de mafya babasından, doktora kadar pek çok erkek sever. O tıpkı kedi gibi erkeklerle oynar. Kedilerin oyunlarını insanlar zevkle izler. Holly’yi izleyen erkekler âşık olur. Ondan vazgeçemezler. On dört yaşında evlendiği doktor hâlâ peşindedir ve her şeye rağmen Holly’yi tekrar elde etmek ister. Ancak Holly o kadar güçlü ve kararlıdır ki doktoru kendisini bırakması konusunda ikna eder. Doktor “Seni seviyorum” der. Holly “Biliyorum sevdiğini, hep vahşi şeyleri sevdin” diyerek tekrar vahşi kedi ile olan benzerliğini vurgular.

Holly erkeklerin görür görmez âşık olabilecekleri bir kadındır. Tıpkı gerçek yaşamda Audrey Hepburn’e âşık oldukları gibi. David Gilmour (2008, s. 64-65)

Tiffany'de Kahvaltı'da (Breakfast at Tiffany's, Blake Edwards, 1961) Audrey Hepburn'e olan bu aşkı şöyle tanımlar:

Audrey Hepburn kumtaşından yapılma bir Manhattan dairesinin yangın merdivenindedir, saçını yıkadıktan sonra havlu sarmıştır, parmakları bir gitarda usulca gezinir. 'Ay nehri, kilometrelerce gelişsin, seni bir gün yüzerken geçeceğim.' Kamera hepsini çeker, merdiven, tuğlaları, o zayıf kadını, sonra da sadece Audrey'de odaklanır, 'Nereye gidersen git peşinden gelirim' der ve sonra kamera tamamen yakın çekime geçer. Audrey'in yüzü perdeyi doldurur, o porselen elmacık kemikleri, sivri çene, kahverengi gözler. Gitar çalmayı keser ve başını kaldırıp ekranda görünmeyen birine şaşkınlıkla bakar. 'Selam' der usulca. İnsanların sinemaya gitmelerine sebep olan anlardan biridir bu; yaşıyor kaç olursa olsun, bir kere izlediniz mi unutamazsınız (Gilmour, 2008, s. 64-65).

Kedi ve kadın her ikisi de sevgi nesnesidir ve bu durumdan çok hoşnutturlar. Bir kediye sevdiniz mi asla ondan vazgeçemezsiniz. Onu kaybettiğinizde acı duyarsınız. Yerine bir yenisini koymaya çalışırsınız.

Kedi çoğu tek başına dolaşan ve diğer kedilerle ancak kavgaya etmek ve çiftleşmek için bir araya gelen, yalnız, bencil bir hayvan olarak nitelendirilebilir. Doğada yaşayan kediler için bu nitelendirmenin doğru olduğu söylenebilir. Ancak, kedilerin daha kalabalık bir halde yaşarlarken hayat tarzlarını değiştirdikleri de bir gerçektir. Kentlerde ve kasabalarda, sahiplerinin evlerinde yaşayan kediler olağanüstü ve beklenmeyen ölçüde sosyallik gösterirler (Morris, 2010, s. 58). Holly de evlenme kararı verdiğinde tıpkı kediler gibi yaşam biçimini değiştirir.

"Sıçan" sözcüğü Holly'nin erkekleri tanımlarken sıkça kullandığı bir sözcüktür. Paul'un odasına ilk gittiği gün Paul'un yazar olduğunu öğrenir ve en favori yazarının televizyon dizileri yazar Benny Shackett olduğunu ve sıçan gibi şeyler yazdığını söyler. Eski kocasını tekrar birlikte olmamaya ikna ettikten sonra Paul'le birlikte bir bara giderler ve Holly sarhoş olur. Paul'e ilişkilerini anlatmaya başlar ve "26 ayrı sıçan tarafından akşam yemeğine çıkarıldım" der. Daha sonra zengin bir işadamlarıyla birlikte olur. Ancak adam başka bir kadınla evlenir. Kendisine gazetede çıkan evlilik haberini gösteren Paul'e "Onun bir sıçan olduğunu düşündüm, o süper bir sıçan" der. Holly bir kedi gibi sıçan olarak nitelendirdiği erkekleri avlamaya çalışır. Karşılığında ise gece kıyafetleri alır. Bu yüzden bir türlü para biriktiremez. Aslında amacı kendisi gibi sokaklarda büyüyen kardeşi ile birlikte yeni bir hayat kurmaktır. Bunun için kardeşinin askerden dönmesini bekler. Sonunda zengin Jose'u kandırıp onunla evlenme kararı alır. Ancak kediler özgür ruhludur. Holly daha önce uyuşturucu ticareti yapan ve hapisanede olan bir mafya babası ile ilişki kurmuştur. Farkında olmadan adamın mesajlarını taşır. Bu yüzden adı uyuşturucu işine karışır. Böylece tekrar özgürlüğüne kavuşur. Ama çok mutsuzdur ve Paul'un aşkının farkında değildir. Oysa Paul de kedileri sever. Yazdığı romanın adı *Nine Lives*'dir. Kediler dokuz canlıdır.¹ Tıpkı Holly gibi. Üstelik roman "Bir zamanlar çok çok sevecen ürkek bir kız varmış... İsimli bir kedi ile yaşamış" diye başlar. Paul, Holly ve kedinin romanını yazar. Holly gitmek için, çok sevdiği New York'u terk etmeye karar verir. Oysa kedinin sonunda yuvasına dönene kadar farkında değildir.

Gitmeye karar veren Holly kedisini otomobilden indirir. "Senin gibi güçlü bir herif için burası uygun bir yer. Çöp tenekeleri. Sıçan bolluğu. Birlikte gezeceğin bir yığın sersemi kedi. Öyleyse tüy bakalım" diyerek kediye bırakır. Kedi Holly'den ayrılmak istemez. Holly ısrarla kediye bırakır ve arabaya biner. Paul aşkını itiraf

¹ İngilizce'de de Türkçe'de olduğu gibi "dokuz canlı" deyiimi kediler için kullanılmaktadır.

etmiştir ve gitmemesi için onu ikna etmeye çalışır. Holly kararlıdır. Birden ağlamaya başlar. Arabadan iner ve yağmur altında koşmaya başlayarak kedisini bıraktığı yere döner. Onu arar. Sonunda bir çöp bidonunun içinde kendisine bakan kedisini bulur. Kucağına alır ve Paul'e doğru yürür. Kedi ve Holly birbirleri ile bütünleşmişlerdir.

Son olarak kediler üzerine sözü Bilge Karasu'ya bırakmak gerekir. Bakın Karasu nasıl kediye anlatırken Holly'yi, Holly anlatırken bağımsız kadınları anlatıyor:

Kedi sevmek, kedinin, kendisini seven (kendisinin de sevdiği) kişi karşısındaki umursamaz bağımsızlığını baştan kabul etmek demektir. O umursamaz bağımsızlığı, sırası gelince, kendi de göstermek olanağını-çocukça bir haklılık duygusuyla – elinde tutmak demektir. Kedi, kendi canı istediği zaman sokulur size, canı istemiyorsa, çağrılarınızı karşılıksız bırakır. Üç beş okşayışla mırıltılar, gınlılar başlar, bunlar gitgide yükselir; bir birliktelik kurulmuştur. Ya siz bir kımiltınızla, onun rahatını bozduğunuz için, ya da o, uyarım doygunluğuna erdiği için, bu birliktelik bir anda çatışma halini alabilir. Kedinin “nankörlüğü” dene gelen, kedinin bu “benciliği”dir; insanca davranış kurallarından esinlenerek hayvana yakıştırdığımız bir “bencilik. [...] Sonra, günü gelir, bir sokulganlık karşısında, bir naz, bir cilve karşısında, kendi usancımızı ya da ilgisizliğimizi - kedilere öykünerek- gösteririz. Kedi şaşırır. Oyunun kuralı, kedinin kedi, insanın da insan olması değil miydi? (Karasu, 2008, s. 216-217).

Tiffany'de Kahvaltı kedinin insan, insanın kedi olduğu filmlerden biridir.

Kaynakça

- Capote, T. (1966). *Tiffany'de Kahvaltı* (M. Alakuş, çev.) İstanbul: Bilgi.
- Gilmour, D. (2008). *Film Kulübü* (D. Körpe, çev.) İstanbul: Domingo.
- Karasu, B. (2008). *Göçmüş Kediler Bahçesi*. İstanbul: Metis.
- Morris, D. (2010). *Kedinizi Nasıl Bilirsiniz?* (A. Ersoy, çev.) Ankara: Dost .
- Suehsdorf, A.(2010). Kedinin Yaradılışı Üzerine (E. Tezel, çev.). J. Bachstein (der.), *Kedi Hikayeleri* (s. 126-128). İstanbul:YKY.

ALTIN SAÇLI PERVASIZ KADIN: CASQUE D'OR

Seçil Büker

 nce neden sevdi bu filmi Oğuz Onaran diye düşündüm. Soruyu ona y neltsem, yanıtı alacağım ve yazı bitiverecek. En iyisi neden sevdiğini yazıda araştırmak. Bir kez Marie (Simone Signoret) *Casque d'or*'da (*Altın Başlık*, Jacques Becker, 1952) pervasız bir kadın. Ama  yle Mahmut Yesari'nin tanımladığı türden değil. Yesari Türk Dil Kurumu Sözlüğü'ndeki örneğinde sözcüğü şöyle kullanıyordu (www.tdk.gov.): "Onları kimsenin görmediğine emin olunca pervasız konuşmaya ba ladılar". Marie erkeklerin, soylu kadınların gözleri önünde pervasızdır. Birilerinin onu görüp görmediğine önem vermez. Pervasız "sakınmasız", "korkusuz" demek. Simon Signoret, bu filmde, sanki gerçek yaşamdaki önemli bir özelliğini de sunuyordu izleyicilere. O arzusun nesnesi gibi görülse de aslında kendi yaşamının, kendi arzusunun öznesi idi. Filmdeki    erkek de onun için yapıp tutuşuyordu. Felix Leca, Roland ve marangoz sevgilisi Georges Manda. Onun pervasızca kafa tuttuğu Felix Leca gangster çetesinin ba ındaydı, ama Marie, Felix için bir tehdit olmayı başardı. Bunu daha sonra göreceğiz.

Film başladığında çetenin erkek  yeleri kadınlarıyla nehir gezisinden dönerler. Sandallar kıyıya yaklaşır. Marie küreklere asılmıştır, kürek çekmenin tadını çıkarmaktadır. Sandalda olmak ya da faytonda olmak onu erkek fantezilerinin arzu nesnesi kadınına d n   t r r. Bu araçlar b y l d r sanki. Onu film boyunca *iki* kez sandalda *iki* kez de faytonda görürüz. Sandaldaki erkek (Roland) kendi kadınının özne konumunda olmasından çok da mutlu değildir, ama ona tutulmuştur bir kez. Marie sandaldan salınarak iner, kadın arkadaşlarıyla  akala ır. Duygusal  iddete başvurarak onu a ağılamaya  alı an Roland'a aldırmaz, Marie pervasızdır. Eğlenmek üzere bara yönelir, masadaki "namuslu" kadınlardan biri Marie ve arkadaşları i in bir saptama yapar: "Fahi eler artık ortalıkta rahatça dola ıyorlar!" Bu sırada fahi elerin erkekleri, erkek erkeğe, dans etmeye ba larlar. Marie erkek erkeğe dans eden bu erkeklerden ve kendi erkeğinden (Roland'tan) tiksindir. Erkeklerin içerindeki kadınısı yönü görmek onu  a ırtır. Barın bir köşesinde öylece duran Marangoz Manda'ya gözü takılır. Marie belki de ilk gerçek dansını Manda ile gerçekleştirecektir. Marangoz, i inin gereği olarak göz ve ellerini e  g d mlle kullanabilir, uzun süre ayakta çalışabilecek kadar da fiziksel olarak g c l d r. Fiziksel gücü erkek olmanın ilk koşulu. Biçim ile uzayın ilişkisini iyi kurabilen marangoz, kadının sevdada amacı olabilir. Artık Marie'nin yitik nesnesi Manda'dır. Marie faytona biner, Manda'yı aramak için yola koyulur. G ndericisi istektir. O artık arayan öznedir. Faytona biner ve iz sürer.

Faytonun penceresi onun için bir  er eve oluşturur, o güzel altın sarısı saçlarının çevrelediği ba ını, onu çevreleyen fayton penceresinden hafifçe uzatır. Marie'nin gözü olan kamera çevrinir ve Manda'nın çalıştığı marangozhaneyi bulur. Marie, Manda'yı sokakta bir kenara çeker, önce elini tutar, sonra da öper onu ve *ikinci* kez fahi e olarak nitelendirilir. Onları gören Manda'nın ni anlısı oldukça kızgındır. Ona göre sokaklarda erkekleri öpen kadınlar fahi edir. Marie'ye gitmek d  er. Ama  apasını atmıştır Manda'ya, erkek onsuz olamaz artık.

* Prof. Dr., Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü

Manda, Marie'nin takıldığı bara yeniden, ama bu kez Marie için gider. Az önce eli belinde, pervasızca çevrede dolaşan Marie'ye "Senin için geldim" der. Az sonra Marie, çete başı Felix Leca'yı uyarır: "Biri benim için gelmiş!" Marie için iki erkek dövüşmelidir, güçlü olan kadını alır. Kural bozulamaz. Odysseus, Euryalos tarafından oyuna çağırılır: "Bir adam için, yaşadıkça en büyük ün, elleriyle ayaklarıyla kazandığı başarıdır, haydi dene kendini sen de" (Homeros, 1970, s. 146). Odysseus oyuna hevesli değildir, bu durumda yeniden kıskırtılır. "Oyunlara yatkin değilsin sen, besbelli, bunca oyunun hiçbirinden haberin yok, erkek adamların oynadığı bunca oyunun hiçbirinden" (1970, s. 160). Odysseus güreşe de, yumruk yarışına da hazır olduğunu haykırır. Onun gibi niceleri erkek olduklarını kanıtlamak için disk attı ya da yumruk yumruğa döğüştü. Manda ve Roland bıçaklarını bıraktılar, Felix Leca ortaya bir bıçak attı, Roland bıçağı kaptı, dövüş başladı. Marangozlar gözlerini ve ellerini eş güdümlü olarak kullanabildikleri için Manda bıçak kullanımında üstünlüğü ele geçirebildi. Roland'ın bileğini bükte, bıçağı sıkıca sarılan el gevşedi; Manda, Roland'ı sırtından bıçakladı ve kızı hak etti.

Film yeniden başlıyor gibi yaptı, tanıtma yazılarının çiçekli deseni üzerinde CASQUE D'OR yazısı görüldü ve film yeniden "başladı" Marie ve Manda yaşamın öznesi olmayı seçtiler. Jacques Becker'in görüntülerinde Marie'nin yüzü pırıl pırıl parladı. 1952 yılında kamera o genç ve güzel yüze yaklaştı, yüz aydınlandı. Fransızların Simone Signore için yaptıkları "kusursuz güzel" nitelendirmesi bir kez daha izleyicinin onayına sunuldu. Bir suçluyla kentte birlikte olmak zordur, onlar da kırlara kaçtılar, ama ayrı ayrı.

Kırsalda buluşma: Manda tarlalardan nehre doğru iner, Manda'nın gözü olan kamera aşağıya çevrinir ve suyu bulur. Sorunların çözülmüş olması Manda'yı rahatlatır, otlı toprağı uzanır ve uykuya dalar. Uykudaki "prensi" uyandırmak için bir peri kızı (Marie) sandalla *ikinci* kez kürek çekerek kıyıya yanaşır. Manda'yı uyandırmak ister, Manda uyanmaz, Marie onun kasketini çıkarır, onu öpmeye hazırlanır, başını erkeğin başına yaklaştırır, ama yönetmen Marie'nin pırıl pırıl aydınlık yüzünü gösterir: o güzel değil, en güzeldir, tıpkı masallardaki gibi, yönetmen keser. Bizi yatak odasına geçirir. Yönetmen uyuyan prensi uyandıran kadını göstermez, çünkü bilinen kodu ne denli ters yüz ettiğini izleyici çok da anlamasın ister. Baba'nın yasasının başat olduğu bir alanda erkek yönetmen olarak ortalığı karıştırmak istemez. Ama yerde yatan erkeğı uzanarak Marie'nin erkeğı öptüğü ve onu "uyandırdığı" açıktır.

"İlk öpüşme, pek çok anlatıda kadının uysallaşmasını sağlayan en keskin araçtır. Erkek böylece kadına sahip olmuştur ve irade sahip'e aittir" (Sezer, 2010, s. 31). Filmdeki ilk öpüşme Marie'nin girişimi ile marangozhanenin önünde gerçekleşmişti, ama yarım kalmıştı. Manda'nın nişanlısı öpüşmeyi kesmişti. "Cinsel birleşme simgesi" olan öpüşme cinsel birleşmeye yol açmamıştı (2010, s. 29). Bu durumda kırsal alandaki buluşmada Marie'nin uyuyan prensini uyandırması (cinsel) birlikteliğı yan anlamsal olarak vurguladı. Marie Manda'ya sahip oldu, ama ayrıca suçlu sevgilisinin kurtarıcısı da oldu. Evcil kadınlar kurtarılmayı beklerler, pervasızlar ise kurtarıcı olmayı seçerler.

Filmi, *film noir*'dan ayıran özelliğı Jacques Becker'in arkasındaki Fransız izlenimciliğı. Nehirden kürek çekerek gelen kadının imgesi izlenimci tablolara benzer. Becker, August Renoir'ın oğlu Jean Renoir'ın asistanı. Truffaut, psikolojik gerçekçilik akımının *Casque D'or* için bir ön koşul olduğunu söylese de filmin yeni bakış açısına sahip olduğunu eklemekten edemez (1995, s. 234-235). Film psikolojik gerçekçiliğı aştığı için mi acaba Oğuz Onaran'ın gözüne girdi. O yeni bakış açısı acaba neydi?

Acaba filmin izlenimci “tablolarında” konuşmaların çok “ekonomik” olması mı (Oğuz Onaran’ın hoşuna gitmişti? Görseiliğin anlatımı böylesine üstlenmesi mi? Yoksa “kocaman” güçlü Simon Signore mi?

Küçük bıyıklı, ufak tefek bir adam (Serge Reggiana), pek de kahramana benzemiyor, ama kocaman bir kadını seviyor, o kadın evrende ondan daha çok yer kaplıyor. Uzayda daha büyük yer kaplamasına giysileri de yardım ediyor. 1890’larda kadın giysileri uzun ve kabarık; kadınlar görkemli giysileri, takıları ile ve kocaman göğüsleriyle salınıyorlar. Hollander bu giysilerin kadının üst bedenini vurguladığını; korsenin ve giysinin üst bölümünün dar ve sıkı kesiminin, omuzları aynı hizada tuttuğunu ve böylece göğüslerin, geniş bir alan üzerinde birbirlerinden rahatça ayrılabilirdiğini, baş ve boynun da dik uzantısı olarak üst gövdenin üzerinde yer aldığını söyler (1993, s.112). Simon Signore diğerlerine göre daha çok yer kaplıyor, kocaman yüzündeki çekik ve dolgun gözleri erkeği süzerken, dudakları onu davet etmek için aralanıyor, sonra erkeğe uzanıyor.

Bu kadınla bir iki gün birlikte olmak için göze alınmayacak hiçbir şey yoktur. Hele de Marie sevgilisine dudaklarını uzatacaksa! Dudaklar birleştğinde kamera gökyüzüne çevrinir, bir kez daha sevgililere dönmez, aşağıya iner Leca’yı bulur. Leca üçgenin ucundadır ve onları ayırmaya kararlıdır. Manda’yı can evinden vurur. Ona arkadaşı Raymond’un cinayetin sorumlusu olarak tutuklandığı haberini yollar. Manda arkadaşı Raymond’un kendisi yerine tutuklandığını duyunca teslim olmaya karar verir. Aslında bu yalnızca Leca’nın bir oyunudur, usta bir gangster olarak Leca, Manda’dan kurtulmanın yolunu bulmak üzeredir. Köyün kilisesinde Manda ve Marie bir düğün törenini izlerken, seyirci bu sahnenin bir erken anlatım olmasını diler. Yeniden tanıtma yazılarının çiçekli deseni üzerinde CASQUE D’OR görünür. Film bitmez, yeniden başlar.

Manda teslim olmak için Marie’den ayrılır, hem de o uyurken kaçır. Marie de onun arkasından Leca’ya gider, sevgilisini kurtarması için ona yalvarır ve anlaşmanın gereğini yerine getirir. Bu sahnede Leca güçlüdür, onun gücü aynalarla vurgulanır, Leca aynadaki imgeleri ve odanın duvarlarına düşen gölgesiyle sunulur. Bu güç karşısında, Manda’ın kurtuluşu için Marie bakışın nesnesi olmayı kabul eder. Sevgilisini kurtaracağına inandığı için Marie Leca’yla birlikte olur. Ama Leca, Marie’den vazgeçmek niyetinde değildir. Marie kurtarıcı rolünü seçmiştir bir kez onu *ikinci* kez faytonda görürüz, bu kez bele oturan ceketıyla oldukça ciddi bir görünüm sergiler. Ama ceketinin arkasındaki pililer kalçalarını vurgular, siyah uzun tüylü ince şalı boynunda salınır, ince belini saran kalın siyah kemer göğüslerine ve göbeğine doğru üçgen biçiminde uzar, Marie yine çekicidir. Üstelik sevgilisini kaçırmak için faytoncu ile anlaşmıştır, tutuklu sevgili ve Raymond polislerin arasında görünür, Marie bir “oyun” çevirir ve faytona koşarak atlayan Manda ve Raymond uzaklaşırlar, ama açılan çatışma Raymond’u yaralar. Manda yaralı arkadaşını, çete üyelerini bırakır ve doktor çağırmaalarını söyleyerek, kendisini ve sevgilisini aldatan Leca’nın izini sürmek üzere yollara düşer, ama Leca’nın evinde Marie’nin terliklerini görmesi onu tam anlamıyla çıldırtır. Raymond’un da öldüğünü öğrendikten sonra Leca’yı polislerin gözü önünde öldürür, böylece *iki* sayısı yeniden üretilmiş olur. *İkinci* cinayet artık onun giyotine gitmesine yol açacaktır. Marie üçüncü kez faytona biner; meydanın yanı başındaki otele gelir, üst katlardaki odalardan birine çıkar ve gözünü kırpmadan Manda’nın giyotinde *ikiye* ayrılan gövdesini seyrederek Marie’nin başı öne düştüğünde, Manda’nın başının da yere düştüğünü anlarız. Altın sarısı saçları, başı öne düştüğünde yüzünü görmemizi engeller. Onun aydınlık yüzünü tekrar görmek için filmi yeniden izlemek gerekir.

Kaynakça

Hollander, A. (1993). *Seeing Through Clothes*. Berkeley: University of California Press. (Özgün eser 1975 tarihli).

Homeros (1970). *Odysseia*. (A. Erhat & A. Kadir, çev.) İstanbul: Sander. (Özgün eser M.Ö. Sekizinci Yüzyıl).

Sezer, Ö. M. (2010). *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Evrensel.

Truffaut, F. (1995). "A Certain Tendency of the French Cinema", *Movies and Methods: An Anthology*. Berkeley: University of California Press. (Özgün eser 1954 tarihli).

<http://www.tdk.gov.tr/TR/Genel/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAF6AA849816B2EF4376734BED947CDE&Kelimelime=pervas%C4%B1z> (pervasız) (Erişim tarihi 10 Nisan 2011).

BÖLÜM ÜÇ
KADINLAR VARDIR!
BİR DE ERİL DÜŞLER!



DAİRE'NİN İÇİNDE: İRAN'DA KADIN OLMAK

Aslıhan Doğan Topçu*

1895'te Paris'de Grand Cafe'de gerçekleştirilen ilk film gösterimi salt yeni bir eğlence biçiminin değil yepyeni bir anlatım aracının da habercisi olmuştur. Bu yeni teknik, dünya üzerinde batıdan doğuya, kuzeyden güneye pek çok ülkeye ulaşmış ve her ülkede farklı şekilde gelişmiştir. Sinematografla yapılan film gösterimlerinin etkisinin ulaştığı ülkelere biri de İran olmuştur. Sinemanın İran'daki serüveni her zaman ülkenin tarihsel süreçte geçirdiği değişimlerle ilintili olmuştur. İran'ın çok kültürlü toplumsal yapısı ve sahip olduğu büyük düşünsel gelenek ülkede edebiyat ve tiyatroyu olduğu gibi sinemayı ve sinema ile uğraşanları da etkilemiştir. İran'da sinema 1900'lü yıllardan itibaren popüler kültürün bir ürünü ve oluşturunca olarak eğlence niteliğinin yanı sıra ülkede yaşanan dönüşümlerin de etkisiyle giderek siyasal ve ideolojik bir anlatım aracı olarak öne çıkmıştır.

İran'da sinema hem popüler bir eğlence aracı hem de bir sanatsal ifade biçimi olarak gelişirken hemen her dönem ülkenin siyasal koşullarından yoğun biçimde etkilenmiştir. 1979'daki İslam Devrimi, sonuçları toplumsal yaşama, sanata, edebiyata yansımış olan büyük bir dönüşüm getirmiştir. Seksenlerin ilk yarısına dek uzanan bu dönemde İran'da sinema salonlarının Batı kökenli isimleri değiştirilmiş, sanattan, yetenekten ve kaliteden yoksun, Batı emperyalizminin uzantısı olarak görülen ithal filmlerin ülkeye girmesi sınırlanmış, yerli film stokları gözden geçirilerek devrim öncesinde üretilmiş pek çok film İslami standartlara uygun hale getirilmeye çalışılmıştır (Naficy, 1997, s. 59). Bu süreçte denetim ve sansür, İranlı yönetmenler için giderek daha kısıtlayıcı kurallara getirmeye başlamıştır. Kanbur'un (1999, s. 64) da belirttiği gibi İslâm devrimi sonrasında geçen zaman içerisinde, sansür kavramı, sinemasal içeriği ve biçimi etkilemiş, İran'da, ülkenin kendi kültürel yapısına dayanan ancak sinemanın evrensel öğelerini de yadsımayan bir yapı oluşturmuştur.

Sinema, özellikle de popüler sinema Althusserci anlamda söyleyecek olursak sistemin ideolojik bir aracıdır. Başını Hollywood'un çektiği ve dünyanın hemen her yerine yayılan klasik (geleneksel) anlatı biçimiyle gerçekliği yeniden ve yeniden üretir. Sinema salt dışsal gerçekliği göstermez, temsil süzgecinden geçirerek, dönüştürerek kurmaca bir dünya sunar. Sinemadaki her şeyin ardında temsil biçimine ilişkin bir tercih yatar. İdeoloji de temsiller üzerinden işler. Toplumsal kurum ve değerlerle, cinsiyet rolleriyle, kişisel varoluşumuzla dünyayı görme biçimimiz sinematik temsilin yönlendirmesiyle oluşur. Sinema, politik mücadelelerin yürütüldüğü kültürel bir mecradır ve filmler çeşitli temsil biçimlerinin, toplumsal gerçekliğin nasıl algılanacağını hatta daha ileri giderek bizzat ne olacağını belirlenmesi için uğraş verilen bir alana dönüşmüştür.

Popüler sinemada, klasik anlatının sahip olduğu içeriğe ilişkin ve biçimsel örnekler, belli bir bakış açısı telkin etmek üzere seyircinin zihninde yaratılmak istenen dünyanın oluşturulmasına hizmet ederler. Ancak dış dünyanın temsil edilişindeki egemen düzenin dayattığı ideolojik ve politik inşa oldukça sorunludur. Sinemada da diğer sanat dallarında olduğu gibi temsil tarzlarının dönüştürülebilmesi,

* Doç. Dr., Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-Sinema-Televizyon Bölümü

farklı ve alternatif bir bakış açısının ortaya koyulabilmesi için egemen düzeni sorgulayan, kıran üretilmeye ihtiyaç duyulmuştur. Filmlerin içeriklerinin olduğu kadar biçimsel tarzlarının da egemen ideolojileri (kapitalizmi, ataerkilliği, ırk ya da sınıf sistemlerini) temsil ettiği düşünülürse dünyaya egemen yapının dışından bakan başka sinemalara ve sinemacılara ne kadar ihtiyaç duyulduğu açıkça ortaya çıkmaktadır. Bu açıdan bakıldığında bir film yapımcısının ilk görevi, Comolli ve Narboni'nin (2010, s. 101) önerdiği gibi sinemada gerçekliğin resmedilişinin çözümlemesi ve bu sayede de sinema ve onun ideolojik işlevi arasındaki ilişkiyi çatlatma ve daha ileri giderek koparma imkânı yaratmasıdır.

Sinemada kurmacanın kitleler için bir afyon olduğunu söyleyen Dziga Vertov'dan bu yana sinema ve ideoloji arasındaki bu ilişkiye dikkat çeken, sorgulayan, hem biçim hem de içerik olarak egemen Hollywood anlatısının karşısında duran sinemacılar ortaya çıkmıştır. İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalga akımı, içerik ve biçim olarak egemen olan estetik anlayış ve kodlardan önemli bir kopuşu gerçekleştirerek yeni ve farklı bir anlatım tarzı getirmiş, pek çok ülke sinemasını ve yönetmenini etkilemiştir. Dünya sinemasındaki bu gelişmeler, İran'da kendi köklü ve derin entelektüel geçmişi ve ülkenin iç dinamikleri ile özgün bir sinema oluşmasına katkıda bulunmuştur. İran'da sinemanın geçmişi oldukça eskidir. Can Sever'in Övgü Gökçe ile yaptığı söyleşide Gökçe'nin de ifade ettiği gibi 1900'lerin başında İran Şahı'nın özel fotoğrafçısı aracılığıyla İran'a getirilen sinematograf ile yapılan gösterimler, önceleri Osmanlı'da olduğu gibi saray çevresiyle sınırlı kalmış sonraları bir tüccar sayesinde 1904'te açılan bir sinema salonu ile halka ulaşmıştır. Ancak Gökçe'nin sözleriyle “bir imamın sinemayı kâfirlik” (Sever, <http://www.mafm.boun.edu.tr>) olarak ilan etmesiyle sinemanın İran'daki serüveni kesintiye uğramıştır. Sinemaya yönelik bu ilk sansür örneği, İran sinemasını ve yönetmenlerini içine alarak daha sonraları giderek genişleyecek olan bir çemberin-dairenin başlangıç noktasını oluşturmuştur. Gerçekten de sinema başlangıçtan bu yana bir tür “daire”nin içindedir. Bu kader, sinemayı elbette yalnızca İran'da bulmamıştır, ama İran'ın kendine özgü koşulları sinemaya yönelik saldırıların niteliğini belirlemiştir. Kuşkusuz dünyanın başka yerlerinde olduğu gibi İran'da da sinemanın içine alınmak istediği kısıtlayıcı çemberin dışında kalmaya çalışan yönetmenler olmuştur. Popüler sinemanın içinde yer almayarak siyasal yapıya, toplumsal hayata karşı eleştirel bir gözle bakan bu yönetmenler, farklı duruşlarıyla kendi ülkeleri dışında da görünür olmuş, dikkatleri İran sineması üzerine çekmiştir.

İran yeni dalgası olarak bilinen yapı içinde yer alan Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf ve Cafer Panahi gibi yönetmenler yeni İran sinemasını dünyaya tanıtmışlardır. Bu yönetmenlerin filmlerinde, İran'ın toplumsal yaşamından, gündelik hayatından esinlenilmiş yalın öykülerin, çoğu kez amatör oyuncularla gerçek mekânlarda çekilmiş ve belgeseli andıran görüntülerin kurmacayla birleştiği metaforik bir anlatım gözlenmektedir.

Kiarostami, hem içerik hem de biçim açısından klasik sinema anlatısının dışına çıkmaya çalıştığı filmlerinde sansür sebebiyle simgelere dayalı bir anlatımı yeğlemiştir. Kiarostami, *Arkadaşımın Evi Nerede* (*Khane-ye doust kodjast?*, 1987), *Ve Yaşam Sürüyor* (*Zendegi va digar hich*, 1992), *Zeytin Ağaçları Altında* (*Zire Darakhatan Zeyton*, 1994) gibi filmleri ile çocuklar aracılığıyla İran'daki sisteme, toplumsal hayata, gündelik yaşama bakarken, *Yakın Çekim* (*Nema ye Nazdik*, 1990) ve *Kirazın Tadı* (*Tam-i Gilas*, 1997) filmleriyle de sinemanın anlatım araçlarını açığa çıkaracak tarzda kurmaca ile belgeselin iç içe geçtiği farklı bir biçim oluşturmuştur.

Kiarostami gibi bir süre onun asistanlığını yapmış olan Panahi de *Beyaz Balon* (*Badkonake Sefid*, 1995) ve *Ayna* (*Ayneh*, 1997) filmlerinde çocuk karakterler aracılığıyla toplumsal yaşama eleştirel bir bakış yöneltir. Panahi sineması, Makmalbaf'ların

İran'daki rejime karşı duydukları hırçınlıkla harmanladıkları oryantalizme dek varabilen kaba bir politik tavrın aksine daha ılımlı bir tutum benimsemiştir. [...] İran'daki mevcut sisteme karşı öfke ve tepkisini daha ironik ve hümanist bir bakış açısıyla gösteren Panahi, her ne kadar ısrarla tüm röportajlarında politik bir sinema yapmadığını söylese de; hem otoritenin gülünçlüğü, absürlüğünü, hiçbir şekilde kabul edilemez tutumunu rejimin yüzüne vurması itibarıyla hem de kamerasının konumu itibarıyla politiktir (Baskın, <http://www.alttyazi.net>).

Panahi, filmlerinde metaforlarla örülü sinematografik bir dil kurarken sadece sisteme karşı eleştirel bir tavır almakla yetinmemiş, Hollywood tarzı anlatının biçimsel yapısı ile egemen ideolojinin dayattığı içeriğin dışına çıkmaya çalışmıştır. İran filmlerinde, kadınların ve onların öykülerinin sansür nedeniyle daha çok erkeklerin alanı olarak bilinen dış mekânlarda geçtiğini söyleyen Kanbur'un (1999, s. 65) belirttiği bu durum özellikle *Daire* (*Dayereh*, 2000) filminde görülür. Panahi'nin sansürden kaçınabilmek, sinemanın içine alınmak istediği çemberin dışına çıkabilmek amacıyla kendi ülkesi dışında çektiği ve İran'da hiç gösterime girmemiş *Daire*, uluslararası alanda çok ses getirerek Venedik Film Festivalinde Altın Aslan ile ödüllendirilmiştir (Özdüzen, 2006, s. 67).

Panahi, *Daire*'de ataerkil bir çemberle kuşatılmış kadınların mücadelesini anlatır. Film, siyah bir kare üzerinde duyulan seslerle başlar. Acı çeken bir kadından geldiği düşünülen bu seslerin sahibi olan Solmaz Golami, dairesel öyküyü başlatan ilk karakterdir ve seyirci onu hiç görmez. Solmaz Golami karakteri anlatıdaki bu özelliğiyle Kiarostami'nin filmlerinde görülen "var olmayan varlık" (Anderson, 2004) tanımına uymaktadır. Varlığı seyirci tarafından bilinen ancak hiçbir zaman görülmeyen Solmaz Golami karakteri ile Panahi seyirciye ataerkil yapı içinde gördüklerimiz kadar göremediğimiz kadınların da olduğunu ve aslında kadınların tümünün kendi küçük hayat döngülerini tamamlarken bir yandan da kadınlardan oluşan ortak ataerkil bir daireyi oluşturduklarını gösterir.

Bir bebeğin ağlama sesinin duyulmasıyla film başlarken bu seslerin doğum yapan Solmaz Golami'den geldiği anlaşılır. Görüntüde siyah yüzeyden beyaz bir yüzeye geçiş yapılır. Böylece filmin *dairesele* yapısı, karanlık fondan aydınlık bir fona, sabah başlayan öyküyü akşama dek taşıyarak oluşturacağı bir günlük zaman döngüsünü kurmak üzere başlamış olur (Johnson, 2001, s. 54). Beyaz yüzeyde açılan küçük bir bölmeden Solmaz Golami'nin yakınlarına seslenen hemşire, bölmeye yaklaşan yaşlı kadına, kızının bir kız bebeği olduğu haberini verir. İran'da, ataerkil ideolojinin hâkim olduğu diğer toplumlarda olduğu gibi soyun devamının sağlanabilmesi için doğan çocuğun erkek olması tercih edilen bir durumdur (Khany, 2011).¹ Yaşlı kadın, doğan çocuğun kız olduğunu öğrendiğinde çok üzülür, oraya gelen yakınlarına bebeğin kız

¹ M. Khany ve S. Bahçat ile bu çalışma sürdüğü dönemde Türkiye'ye yaptıkları ziyaret sırasında tanışılmış, İran, İran toplumu ve İran sineması ile ilgili görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Bu çalışma kapsamında incelenen *Daire* filmi, kaynak kişilere de izletilerek, filmde İran'a özgü ve kimi zaman ancak orada yaşayanların bileceği, hissedebileceği ve yorumlayabileceği durumlarla ilgili bir görüşme gerçekleştirilmiştir. Görüşülen kaynak kişilerin ad ve soyadları, ülkelerinde olumsuz bir durum oluşturmaması için editörlerin bilgisi dâhilinde gizlenmiştir.

olduğunu söyleyemez, sıkıntılı ve telaşlı bir şekilde doğumevinin *daire* şeklindeki merdivenlerinden inmeye başlar, Panahi bu sahne ile daha önce dairesel öyküsünü başlattığı filmin bu kez de dairesel biçimini başlatır. Yaşlı kadın çıkışta karşılaştığı akrabası genç kıza damadın ailesini arayarak doğumu haber vermesini ister. Kamera doğum haberini vermek için dışarı çıkıp telefon kulübesine giden genç kıızı takip ederek sokağa çıkar.

Telefon etmekle görevli kılınan genç kızın sokakta ankesörlü telefonun yanına gidip orada bekleyen üç genç kadına bozuk para sormasıyla filmdeki diğer karakterlere geçiş yapılır. Telefon kulübesinin önünde tedirgin biçimde bekleyen üç genç kadından biri olan Maide, yanlarından geçen ve onlara laf atan genç bir erkeğe sinirlenir, onun peşinden koşar. Ancak tartışma sırasında genç erkek, Maide ve arkadaşlarının dışarıda yalnız olduklarını fark eder ve sonra da onları *besic*² milislerine şikâyet eder. Maide yanlarına gelen *besic* milislerine yakalanır. Diğer iki kız, Nergis ve Arizu arkadaşlarının götürülüşünü çaresizce izler. Korkulu gözlerle etraflarına bakıp oradan kaçarlar. Öykü artık Nergis ve Arizu ile devam edecektir. Nergis ve Arizu'nun amaçları Nergis'in daha önce yaşadığı ve "cennet" olarak hatırladığı *Razilik*'e gitmektir. Yolda giderlerken bir sokak satıcısında orijinali Van Gogh'a ait olan *Wheat Field with Cypress* isimli tablonun reproduksiyonunu görürler. Nergis'e göre *Razilik* o tablodaki gibi bir cennettir; ancak tablo dikkatlice incelendiğinde, tablonun bir cennet ve cennet fikrini çağrıştıracak imgelerden yoksun olduğu görülür. Tabloda korunma ve direnme değerlerini içeren özellikleriyle bir ev ya da kulübe yoktur aksine sık buğday başaklarını dalgalandıracak kadar sert bir rüzgâr, fırtınanın ve kasırganın hayvansı biçimlere bürünmüş (Bachelard, 1996, s. 172) durumu, bulut kümeleri ve açık alan, tekinsizliğe, daireden çıkmaya çalışan kadınların doğaya sığınma isteğine işaret eder. Dairenin içindeki kadınların cennete ilişkin hayalleri doğayla ilişkilidir, doğa artık sığınılacak tek yerdir. Onlar doğanın, çemberin dışı olduğunu düşünürler. Tabloda ölümü simgeleyen, bir yandan da gökyüzüne yönelen dallarıyla Tanrısal olanı çağrıştıran, "ulvi" servi ağcının bulunması ilginçtir. Ölenlerin ruhlarının serviler aracılığıyla göksel, tanrısal kata erişeceği düşüncesi Panahi'nin "daire"deki kadınları için ataerkil sistemden ölüm dışında bir çıkış olmadığının da metaforik anlatımı olarak görülebilir.

Nergis ve Arizu, hayallerindeki cennete gidebilmek için para bulmak zorundadır. Arizu, *daire* formunda inşa edilmiş merdivenlerden çıkarak bir iş merkezine girer. Borç almak için eski tanıdıklarını arayacaktır. Bu arada Arizu'yu bekleyen Nergis'in gözünden İran'ın gündelik ve toplumsal hayatından kesitleri seyrederiz. Dışarıda çok renkli bir hayat olduğu görülür ancak sadece erkekler ve erkeklerin koşullarına uyan kadınlar için. Sokaklarda neredeyse Nergis ve Arizu dışında hiç kadın yoktur. Gerek Nergis'in bakış açısından verilen çekimlerde, gerekse Nergis ve Arizu aracılığıyla gösterilen genel çekimlerde sokakların tüm kadınlar için

² Besic, İran'da Ayetullah Humeyni tarafından 1979'da kurulan, gönüllü milis teşkilatına verilen addır. Örgütün resmi adı Besic Direniş Gücü'dür. İran Devrim Muhafızları Ordusu'nun bir alt kolu olan *Besic*'te milislerden sorumlu kişiye Hacığa denilmektedir. *Besic* milislerinin polis ve asker teşkilatlarından farklı olarak ancak savaş zamanında silahlanma izni olmasına karşın onlar, yetkilerinin dışına çıkmış, silahlı bir güç haline gelmiştir. Besic teşkilatı, toplumsal yaşamda düzeni sağlamak olan görevini aşarak, halkın kılık kıyafet ve davranışlarının şeriata uygun olup olmadığını denetlemenin yanında, giderek toplum yaşamında bireysel özgürlükleri kısıtlayan bir nüfuza sahip olmuştur (Khany, 2011 & Bahçat, 2011).

tekinsizliği seyirciye hissettirilir. Filmde seyirciyi dairesel biçim dışında etkileyen başka bir unsur da Hitchcockvari taktiklerle gerçekleştirilen anlatısal gerilimdir (Johnson, 2001, s. 56). Nergis'in dükkânların vitrinlerine attığı kaçamak bakışlarda ya da döndüğü her köşede başına bir şey geleceği endişesi, giderek bir gerilim hissi yaratacak biçimde gelişir. Kamera sokaklarda dolaşırken, dışarıda rahatça gezen erkekleri, toplumsal hayatı denetleyen *besiç* milislerini görürüz. Erkeklerin rahat tavırlarının karşısında kadınların tedirgin koşuşturmaları toplumsal yaşamdaki eşitsiz ilişkileri vurgular.

Film ilerledikçe seyirci, genç kadınların izinli çıktıkları hapishaneye³ dönmeleri gereken sürede dönmediklerini öğrenir. Bu yüzden sokaklarda ve yalnızdırlar. Para bulmak amacıyla eski tanıdıklarının dükkânlarına giden Arizu bir yandan da hapishaneden birlikte çıktıkları arkadaşları Pari'yi bulabilmek umuduyla onun babası gazete satıcısı Abdullah'ı sorar esnafa, zorlukla da olsa yerini bulurlar ancak Abdullah orada değildir. Arizu başka tanıdıklarına da gider, farklı kişilerle konuşur, sonunda amacına ulaşır parayı bulur ve Nergis ile birlikte Tahran otogarına⁴ bir başka "daire"ye gelirler. Otogara geldiklerinde Arizu, hiçbir yeri ve hiç kimseyi bıraktığı durumda bulamayacağını düşündüğünü söyleyerek Nergis ile birlikte gitmekten vazgeçer. Nergis'in Arizu'yu kendisiyle gitmesi için ikna etmeye çalıştığı sahnelerde Nergis'in daha önceki çekimlerinde olduğu gibi gerilim duygusu yaratacak şekilde otobüsler arasında dairesel bir bulma-kaybetme oyunu yaşanır. En sonunda Arizu, Nergis'i tek başına kendi şehrine gitmeye ikna eder. Nergis, Razilik'e ulaşabilmek için önce Sarab'a giden otobüse binecektir. Güçlük de olsa Sarab biletini alır, yakınlarına hediye almak için perondan ayrılır, kısa bir süre sonra tekrar otobüsün yanına döndüğünde *besiç*in yolcuları kontrol ettiğini görür.⁵ Kimliği olmayan bir kaçak olduğu için korkar, oradan uzaklaşır. Otogarın üst katlarına yine *daire* biçimindeki merdivenlerden çıkar, bir ara durup olan bitene bakmak ister. Baktığı alanın bir *daire* oluşturduğunu görürüz. Bu planda Nergis, üst açıdan otobüse ve arama yapan milislere bakar, endişe, korku ve panik duyguları içinde olduğu hissedilen Nergis, otogardan ayrılarak yeniden Arizu'yu aramaya çıkar. Seyirci otogarda dolaşan Nergis için işlerin tam yoluna gireceğini düşündüğü sırada mutlaka aksi yönde bir şey olur. Özellikle otogarda dolaşan Nergis'in planlarında kullanılan kamera açıları Nergis'in tedirgin halinin seyirciye geçmesini mümkün kılar. Filmin içeriğini tamamlayan biçim aracılığıyla yaratılan bu gerginlik, Hitchcock'un filmlerindeki gerilim anlayışının karmaşıklığını andırır, çünkü Hitchcock'un filmlerinde varolan gerilim, "filmlerin temalarından çok yöntemine aittir" (Wood, 2004, s. 108). Nergis kendisinden uzaklaşan

³ Burada cezaevi sözcüğü yerine *Daire*'deki kadınların toplumsal yaşamdaki durumlarını daha iyi yansıtabilecek güven duygusunun aksine, Nergis gibi hapishaneden kaçmış olmasanız da, başlı başına tedirginlik verici bir durum olduğu görüşme yapılan kaynak kişi tarafından özellikle vurgulanmıştır. Ülkede özellikle 2000'lerin ilk yarısına dek *Besiç* milislerince halka yönelik yoğun şekilde baskı yapıldığı, kadınlar ve erkeklerin kılık kıyafet, hal ve hareketlerinden dolayı çoğu zaman uyarılara, bazen de daha ileri giden uygulamalara maruz bırakıldığı belirtilmiştir. Görüşme sırasında bireylerin içinde bulundukları bu durum kaynak kişi tarafından İngilizce olarak "wronged" (haksızlığa uğramış, mağdur, mazlum) sözcüğü ile ifade edilmiştir (Bahçat, 2011).

⁴ Tahran otogarının *daire* biçiminde bir yapı olduğu belirtilmiştir (Khany, 2011).

⁵ İran'da sokakta *Besiç* milisleri ile karşılaşmanın başka ülkelerde polis görüldüğünde duyulabilecek güven duygusunun aksine, Nergis gibi hapishaneden kaçmış olmasanız da, başlı başına tedirginlik verici bir durum olduğu görüşme yapılan kaynak kişi tarafından özellikle vurgulanmıştır. Ülkede özellikle 2000'lerin ilk yarısına dek *Besiç* milislerince halka yönelik yoğun şekilde baskı yapıldığı, kadınlar ve erkeklerin kılık kıyafet, hal ve hareketlerinden dolayı çoğu zaman uyarılara, bazen de daha ileri giden uygulamalara maruz bırakıldığı belirtilmiştir. Görüşme sırasında bireylerin içinde bulundukları bu durum kaynak kişi tarafından İngilizce olarak "wronged" (haksızlığa uğramış, mağdur, mazlum) sözcüğü ile ifade edilmiştir (Bahçat, 2011).

Arizu'yu aramak üzere ikisi birlikteyken gittikleri yerlere bakmaya karar verir, bu arada da hapishaneden tanıdıkları Pari'nin babası Abdullah'ın tezgâhına da uğrar. Oradaki çocuktan Pari'nin ev adresini öğrenir. Arkadaşını bulmak için verilen adrese gittiğinde Pari'ye kızmış olan ağabeyleri ile kızını oğullarından korumaya çalışan babanın kavgasına tanık olur. Ağabeylerinden zarar görmesin diye babası Pari'yi evden gönderir. Pari bir taksiye biner ve öykü burada artık Pari'yle devam eder, daireye Pari de dâhil olmuştur.

Pari bir taksiye biner. Taksiciye Murad sinemasına gideceğini söyler, sinemaya gişede çalışan arkadaşını görmeye gelmiştir. Pari ile arkadaşının diyalogundan öyküye dâhil olan tüm kadınların hapishaneden birbirlerini tanıdıklarını ve içlerinden Maide-Arizu-Nergis ve Pari'nin de hapishaneden birlikte izinli çıktıklarını ve tekrar oraya dönmeme kararı aldıklarını öğreniriz. Bu genç kadınların her birinin yitik nesnesi özgürlükleridir. Birbirleriyle dayanışma içerisinde kurtuluşu yine kadınlarda arayarak kendi küçük dairelerinin kapanmamasını sağlamaya çabalarlar. Daire kapanırsa özgürlüklerini elde edemeyeceklerinin bilincindedirler. Pari'nin sinemanın gişesinde çalışan arkadaşı da daha önce hapishanede kalmıştır. Pari ona hapishaneden tanıdıkları başka bir arkadaşlarını, Elham'ı sorar. Elham hapishaneden çıktıktan sonra kendisini öğrenci gibi göstererek bir hastanede çalışmaya başlamıştır. Pari, hastanede çalışan Elham'ı, hapisteyken idam edilen kocasından hamile kaldığı ve bebeği aldırma yardımı edebileceğini düşündüğü için aramaktadır. Elham bir doktorla evlenmiştir. Evliliği, ailesinden uzak durmak, geçmişinden kurtulmak ve kendi hayatını yeniden kurmak için bir fırsat olmuştur ve Pari'ye yardım ederek bunun bozulmasını istemez. *Daire*'de kadınlar bir dayanışma içinde, içine çekilmek istedikleri çemberden kurtulmanın yollarını aramaktadırlar. Ancak birbirleri için yapabilecekleri şeyler sınırlıdır ve her bir karakter içinde bulundukları koşulları nedeniyle diğerine yardım etmekte ikircikli kalır ve dayanışmayı yitirirler. Böylece yine egemen düzenin istediği şekilde kadınlar kendi daireleri içinde tek ve güçsüz kalırlar. Pari hastane içinde Elham'ın peşinde umutsuz ve mutsuz dolaşır durur. Hastane içinde Pari'nin bulunduğu planlarda kullanılan açı ve ölçeklerle bu kez de Pari'nin tedirginliği ve sıkıntılı ruh durumu seyirciye anlatılır. Elham kendi konumunu kaybetmemek için arkadaşına yardım edemeyeceğini söyler, Pari hastaneden ayrılır, yürümeye başlar, akşam olmuştur. Yolda annesi ile yürürken bebeğini düşüren bir kız çocuğunu görür, ona bebeğini uzatır, bir otelin kapısında durur, içeri bakar, kalabalıktır, bir düşün vardır. Kalacak yer arayan Pari, yalnız başına olduğu için girip kayıt yaptırmaya cesaret edemez. Kısa bir süre sonra aynı çocuğu annesi olmaksızın sokakta yalnız başına dolaşırken görür. Anlam veremez, annesini arar. Yolun karşısına geçtiğinde çocuğun annesini (Nayyar), bir yere saklanmış, çocuğunu izlerken görür. Pari, kadına çocuğunu bırakmamasını telkin eder ancak Nayyar kararlıdır, çocuğunu daha iyi bir geleceği olsun diye terk ettiğini söyler. Çocuğu bir polis otosu alıp götürür, Arizu oradan uzaklaşırken Nayyar daireye dâhil olmuştur. Kamera Nayyar'ı takip ederek onun ardından bir süre karanlık sokaklarda dolaşır. Nayyar'ın yanında bir otomobil durur, şoförü seslenir ama kadın arabaya binmez. Yolda tek başına yürüyen Nayyar'ın yanında başka bir otomobil daha durur. Kısa bir duraklamadan sonra ani bir kararla bu otomobile binen kadın, çok tedirgin görünmektedir. İlerideki kontrol noktasına vardıklarında sürücünün (Hacı)⁶ resmi bir görevli olduğunu anlayan kadın arabaya bindiği için çok pişman olur. Hacı, Nayyar'a yabancı bir erkeğin otomobiline

⁶ Hacığa, *besiç* milisleri içinde yetkili konumda bulunan kişiye verilen bir unvandır (Bahcat, 2011).

binmesinin doğru olmadığıyla ilgili sözler söyler. Nayyar, bunun ilk olduğunu, küçük kızını yalnız bıraktığını, gidip onu alması gerektiğini söyleyerek korkulu gözlerle erkeği ikna etmeye çalışır. Kontrol noktasında görevlilere yanında yabancı bir kadınla (Münir) yakalanan erkek sürücünün tartıştığını gören Hacı, kendi arabasından inerek onların yanına gider. Akrabası olmayan bir erkekle aynı araçta yakalanan bu kadın (Münir), filmde o ana dek görülen tüm kadınlardan farklıdır. Yüzü bol makyajlı, sigara içen ve başı yarı açık, rahat, korkusuz bakışları ve tavırlarıyla göze çarpan Münir “fahişe” olarak kodlanmıştır. Görevlilerle konuşan erkek, otosuna aldığı kadını tanımadığını, yardım olsun diye bunu yaptığını söylese de görevlileri inandıramaz, onunla Hacı ilgilenir. O sırada kenarda kendileriyle ilgili bir karar verilmesini bekleyen Münir'in gözünden Hacı'nın otomobilinde oturan Nayyar'ın yavaşça inerek karanlıkta hızla oradan kaçtığını görürüz. Yönetmen bu sahne ile sistemin erkek yanlısı tutumuna ve iki yüzlülüğünü de işaret eder. Kamera artık kenarda polislerin ve Hacı'nın kararını bekleyen “fahişe” kadına yönelmiştir.

Daire, bu sahneden itibaren Münir ile kapanmaya doğru ilerler. Nayyar'ın aksine Münir *Besiçe* yakalanmış olmasına karşın oldukça sakinidir. Münir'in otomobiline bindiği erkeği Hacı affeder ve evraklarını verip gönderir. O sırada bir düğün konvoyu gelir. Konvoyun kontrol bile edilmeden geçip gittiğini Münir'in gözünden görürüz. Panahi yine ataerkil düzen ve onu tehdit edenlerin karışıklığını gösterir seyirciye. O sırada içinde başka tutukluların olduğu bir midibüs gelir, Münir biner. Midibüsün içinde de dışarıdaki cinsiyetler arasındaki eşitsiz ilişkiler devam eder. Erkek tutuklular sigara içebilirken Münir'in sigara içmesine izin verilmez. Münir sigarasını çıkardığında bu konuda polis ve askerle tartışır ancak sigara içme izni alamaz. Erkek tutuklu bir şarkı söylemeye başladığında da polis ve asker müdahale eder⁷ ama sonra izin verirler. Münir, şarkıyı dinlerken başını cama yaslar, dışarıda yağmur başlamıştır. Münir hapishaneye götürülür. Dışarıda yağan yağmur sesinden bir telefonun zil sesine geçilir, bu sırada kamera hücrenin içinde sola doğru çevrinir. Yerde oturan kadınlardan hücrenin kapısındaki küçük bölmeye oradan da zil sesinin kaynağına geliriz. Resmi giyimli bir görevli telefonu açar. Telefonun öteki ucunda önemli birisi olduğunu anladığımız kişi, görevliye Solmaz Golami'nin orada olup olmadığını sorar. Görevli de aynı soruyu hücredeki kadınlara sorar ve orada olmadığını, beşinci bölüme götürülmüş olabileceğini telefondaki kişiye söyler. *Daire* açılışa olduğu gibi Solmaz Golami karakteri ile kapanır. Kadınlara için kurtuluş umudu dairenin kapanışı ile yok olur. Siyah bir fon belirir, film biter.

Panahi filmin açılış ve kapanış sahnesinde Solmaz Golami karakterini seyirciye göstermez, bu karakterle ilgili seyircinin merakını uyarak bir gizem yaratır. Seyirci, Solmaz Golami'nin hikâyesini izleyip gizemin açığa çıkacağını zannederken hikâyeyi farklı karakterlerle sürdürür. *Daire*'de farklı karakterler üzerine kurulumuş öykü, filmi klasik anlatının dramatik yapısından uzaklaştırarak seyircinin özdeşleşme olanaklarını kısıtlar. Panahi'nin içinde yer aldığı ve İran Yeni Dalgası olarak da adlandırılan bu oluşumda yönetmenler, İtalyan Yeni Gerçekçilik ve Fransız Yeni Dalga akımlarında da bulunan, klasik olmayan dramatik yapı, gerçek mekân ve gerçek oyuncu kullanımı gibi özellikleri kendi kültür ve gelenekleri içinde harmanlayarak etkili bir anlatım dili geliştirmişlerdir.

⁷ İran'da bu filmin de çekildiği 2000'lerde yasaklar çok yoğun biçimde gündelik hayatı etkiliyordu ve o dönemde yüksek sesle müzik dinlemek bile yasaktı (Khany, 2011).

Daire'de Arizu, Nergis, Pari, Nayyar ve Münir'in kendi kişisel öyküleri paralelinde aslında tek bir kadın karakterin öyküsü olabilecek bir hikâye, Tahran sokaklarında, gerçek mekânlarda anlatılır. Filmin başında ve sonunda ortaya çıkan Solmaz Golami, aslında, İran'da ya da başka herhangi bir ataerkil toplumda kadınların içinde oldukları dairenin simgesidir. Solmaz Golami ve diğer kadınlar bir bütünün parçasıdır ve seyirci etkin hale geçerek anlamı bu bütünsel yapı içerisinde aramalıdır.

Tarihsel olarak incelendiğinde klasik sinemanın ideolojilerin üretildiği ve yeniden ürettiği bir alan olduğu açıkça ortadadır. Klasik sinema hem biçim hem de içerik açısından egemen ideolojiyi kitlelere benimsetmek üzere biçimlenmiştir, yapısında sistemin dışında ve onun onaylamayacağı hiçbir alternatifi barındırmaz. Ancak bu yapıyı kırmaya çalışan, egemen ideolojik söylemlerin ve egemen kodların dışına çıkarak seyircinin bir bulmacanın parçalarını birleştirircesine anlamı oluşturmaya çalışmaya çalışan sinemacılar da bulunmaktadır. Cafer Panahi de bu yönetmenlerden biridir.

İçinde yaşadığı toplumun gerçeklerinden yola çıkan Panahi, İran toplumunu, çocukların, kadınların gözünden anlattığı filmlerinde içeriğin yanı sıra biçime yönelik estetik kaygılar da taşımaktadır. Gerçekten de onun filmlerinde görülen ince eleştiri anlayışı Panahi'yi diğer İranlı yönetmenlerden ayrı bir yere konumlar. İlk iki filminde çocuk karakterler aracılığıyla eleştirel bir duruş sergileyen Panahi, üçüncü filmi olan *Daire*'de çocuk kahramanların ardına sığınmadan korkusuzca İran toplumunda kadına, kadınların sorunlarına doğrudan yönelir. Filmde, İran'da ya da ataerkil ideolojinin hüküm sürdüğü dünyanın herhangi başka bir bölgesinde toplumun görünmez bir çemberi içerisinde yaşayan kadınların kısırlılışıkları hem biçimsel hem de içeriğe ilişkin olarak kurulan daire metaforu ile anlatılır. *Daire*'ye hapsolmuş kadınların kurtuluşu ve çareyi yine kadınlarda arayışları ve her şeye rağmen bir bedel ödeme pahasına da olsa hayallerinden vazgeçmeyişleri esas olarak altı kadın karakter üzerinden anlatılmaktadır. Aslında anlatılan sanki tek bir kadının farklı halleridir.

Daire, erkek egemen dünyada doğumunun bile müjdeli bir haber sayılmadığı kız çocuklarının yaşamlarının hemen her evresini içerir. Kadın olmanın yükünü taşıyan annesine neredeyse sadece kız olduğu için bakımı güç gelip terk edilen çocuktan büyüyüp bir yetişkin olana dek geçen hemen her evrede kadınlar, ya çemberin içinde kalmaya rıza gösterecek ya da sistemin dışına itileceklerdir. Üstelik kadınlar bu zorlu yaşam içerisinde yalnızca erkeklerden yöneltmiş olan kısıtlamalarla değil, bizzat kadınlardan kaynaklanan zorluklarla da karşılaşmaktadırlar. Kızının bir kız çocuğu olduğunu üzüntüyle öğrenen anneden, kendi konumunu tehlikeye atmamak için arkasına destek olmayan eski suçluya kadar kadın veya erkek hemen herkes çemberin kendisini de kuşatmasından korkarak davranmaktadır.

Filmin seyircileri sanki bir bulmacanın parçalarını tamamlayarak etkin bir seyretme edimine çağırıyor olmasının ötesinde büyük ölçüde seyirciye çarpıcı gelen yanı, öyküsünü tek bir karaktere bağlanmadan farklı karakterler aracılığıyla dairesel bir yapı kurarak anlatmasından kaynaklanmaktadır. Bu yapı, Panahi'nin anlatmak istediklerini çok daha güçlü biçimde vurgulamasına olanak sağlamıştır. Karakterden karaktere geçerken, hikâye sanki hiç kesintiye uğramadan devam eder. Bazen sadece kadın olduğu için haksızlığa uğrayan kadınların hikâyesi Panahi'nin de söyleşilerinde ısrarla vurguladığı gibi sadece İran'a özgü olmayabilir. *Daire*'ye hapsolmuş kadınlar ve elbette kaçınılmaz olarak onlarla bir hayatı paylaşan erkekler de İran'da olduğu kadar dünyanın herhangi başka bir ülkesinde de görünmez çemberlerle kuşatılmışlardır. *Daire*, kadınlara ve erkeklere, sadece cinsiyetçi değil, ekonomik, politik, ideolojik

çemberlerin de çevrelerinde olduğu farkındalığını yaratarak, onları bu çemberlerin sınırlarını genişletmeye, dışına çıkmaya hatta çok zor da olsa çemberi kırmaya çalışmanın insanlık adına bir görev olması gerektiğini hatırlatır.

Kaynakça

Anderson, M. J. (2004) Beyond Borders: On The Wind Will Carry Us. *Reverse Shot*. <http://www.reverseshot.com/legacy/spring04/wind.html> (Erişim tarihi 10 Ağustos 2011).

Bachelard, G. (1996) *Mekânın Poetikası* (A. Derman, çev.) İstanbul: Kesit.

Bahçat, S. (2011). Film ve İran üzerine görüşme. 11 Ağustos 2011. İzmir.

Baskın, Ç. (Tarihsiz). Cafer Panahi Sineması Vakur ve Soğukkanlı <http://www.altiyazi.net/makale/cafer-panahi-sinemas%C4%B1-8-64.aspx> (Erişim tarihi 22 Haziran 2011).

Comolli, J.L. & J. Narboni (2010) Sinema Eleştiri İdeoloji (M. Temiztaş, çev.). S. Büker & G. Topçu (der.), *Sinema: Tarih Kuram Eleştiri* (s. 97-108). İstanbul: Kırmızı Kedi.(Özgün eser 1971 tarihli).

Dönmez-Colin G. (2006). *Kadın, İslam ve Sinema*, İstanbul: Agora

Johnson, W. (2001). The Circle. *Film Quarterly*, 54(3), 53-56.

Kanbur, A. (1999). Komşunun Evi Nerede? Festivalde İran Filmleri. 25. *Kare*, 28, 63-69.

Khany, M. S. (2011). Film ve İran üzerine görüşme. 13 Ağustos 2011, İzmir.

Naficy H. (1997). İran'da İslamize Film Kültürü (E. Özen, çev.) 25. *Kare*, 18, 58-69.

Özdüzen, Ö. (2006). Cafer Panahi ve Ezilenlerin Sineması. *Yeni İnsan Yeni Sinema*, 18-19, 66-70.

Sever, C. (Tarihsiz). İran Sineması Tarihi: Övgü Gökçe ile İran Sineması Toplu Gösterimi Üzerine http://www.mafm.boun.edu.tr/files/312_iran_sineması.pdf (Erişim tarihi 10 Ağustos 2011).

Wood, R. (2004). *Hitchcock Sineması*. İstanbul: Kabalcı

DİKİZCİNİN EGEMEN BAKIŞI

Eren Yüksel*

Krzysztof Kieślowski hem Polonya sineması hem de dünya sineması için *auteur* olarak kabul edilen ve filmleriyle modern yaşamın problemlerine dair soru işaretleri yaratan önemli sinemacılar arasında biridir. Yaptığı filmlerin düşünsel arka planına varoluşçu temaları koyan Kieślowski için önemli olan, karakterlerin içsel çelişkileri, ruhsal bunalımları ve ahlâki seçimleridir. Bu doğrultuda filmlerini biçimlendirirken de, adalet, özgürlük, ahlak, sevgi, kader, tesadüf gibi temel kavramları sorgulayarak, kimi kez bu kavramların geçersiz olduğu durumları ortaya koymakta ve akıl ötesi boyuta, sezgi ve metafiziğe yönelik araştırmasını sürdürmektedir.

Kieślowski'nin Polonya toplumuna yönelik karamsar düşüncelerinin, filmlerini biçimlendiren en önemli unsurlardan biri olduğu söylenebilir. Polonya'daki yaşamın kimsenin birbirine yardım etmediği, acımasız ve renksiz bir dünya olduğunu ifade eden Kieślowski'ye göre komşuya duyulan nefret Polonyalıların milli karakteridir (Stok, 2010, s.101 ve 138). Polonya'daki insanların başkalarını yargılama fırsatını kaçırmadıklarını ve durumu daha iyi olanlara karşı öfke beslediklerini belirten Kieślowski, bunun topluma hâkim olan bireyselci eğilimin temel bir özelliği olduğunu anlatmaktadır (Stok, 2010, s. 101). Bu bağlamda filmlerinde de bu görüşlerine paralel biçimde, aşırı yalnızlaşmış, bencilleşmiş, topluluktan uzaklaşmış, başkalarıyla bağlantı kurmak istese de bunu başaramayan insanları ele alır. Bu film kişileri üstesinden gelmek zorunda oldukları ahlâki problemlerle karşı karşıya gelirlerken yaşamın anlamını genel olarak acıyla, neredeyse trajik tecrübelerle deneyimlemek zorunda kalırlar. Musa'nın On Emir'inden yola çıkarak hazırlanan *Dekalog* filmleri de böyle bir çaba doğrultusunda biçimlendirilmiştir. *Dekaloglar* (1988), On Emir'in modern yaşamda taşıyabileceği anlamlar üzerine kuruludur. Kieślowski ilk başta bu filmleri siyaset dünyası içinde kurmayı düşünmesine rağmen, sonradan siyasetin önemsiz olduğunu fark eder; çünkü ona göre siyaset, insanların sorunlarını çözümlememekte ve hayatın anlamı üzerine düşünmemektedir (Stok, 2010, s. 160-161).

On Emir'e baktığınızda bunların her zaman var olan temalar olduğunu görürsünüz. [...] Sanırım İnsanlar hem iyi aynı zamanda da kötü. İnsanlar genelde daha iyi olmak istiyor ama nasıl olacaklarını bilemiyorlar. [...] İnsan ve yaşam konusunu anlamaya çalışıyorum. [...] Olay olarak, toplumsal ve politik olanı reddediyorum ve bu beni yaklaşıyor, iç dünyasına (Kabil, 1989).

Dekalog filmleriyle ilgili üzerinde durulması gereken önemli bir nokta filmlerin emirlere dair ahlâki bir yargı ortaya koymaktan çok, emirleri etik bir soruşturmanın konusu haline getirmesidir (Žižek, 2008b, s. 42). Žižek'in de belirttiği gibi *Dekalog* emirlerin sahnelenmesiyle ilgilidir, Kieślowski her bir emri almakta, onu örnek bir yaşamda edimselleştirerek uygulanmasındaki güçlüğü sergilemekte ve karşısına dönüştürmektedir. Dolayısıyla emirler yasağın çiğnenmesine yönelik çağrıya dönüşmektedir (2008b, s. 10-11).

Dekalog filmleriyle ilgili üzerinde durulması gereken bir diğer nokta ise filmlerin hâkim toplumsal cinsiyet ilişkileri düzeninde kadın aleyhine yaratılan bir söylem etrafında kapanmasıdır. Bu doğrultuda kadın ve erkek temsilleri arasında bir farklılaşmadan söz edilebilir. *Dekalog* filmlerinin büyük bir bölümü erkeğin bakışını geçerli hale getirirken, kadınları erkek için bir sınır, tehlike olarak konumlandırmaktadır. Žižek'in ifadesiyle, "*Dekalog* erkek merkezlidir: neredeyse tüm öyküleri erkek kahramanın perspektifinden anlatılır ve kadınlar erkek kahramanın dinginliğini bozan histerik patlamaların failleri gibi standart bir role indirgenmiştir. Kadınlar fazladır, kendilerine ve başkaları için bir tehlikedirler: eş olarak sadık değildirler, kocalarını en hassas oldukları sırada yaralarlar" (2008b, s. 75).

Yukarıdaki görüşler dikkate alındığında, *Dekalog* filmlerinden biri olan ve aşk temasına yaslanan *Dekalog 6* (1988) ve onun uzun versiyonu olan *Aşk Üzerine Kısa Bir Film*'in (*Krotki Film O Milosci*, 1988) de gerek anlatısal gerekse biçimsel düzeyde, masum erkek ve onu baştan çıkartan / ruhsal çöküntü yaşayan / *femme fatale* görünümlü bir kadın arasındaki ikili karşıtlığa yaslandığı ve bu karşıtlığın eril hâkimiyet kodlarını pekiştiren bir işlev taşıdığı söylenebilir. Bu çalışmada *Dekalog 6*'nın ve *Aşk Üzerine Kısa Bir Film*'in birlikte çözümlenmesiyle filmlerin kadın ve erkek temsillerine dair ne söylediği ayrıntılı bir biçimde ortaya konulacaktır.

Melodram filmlerindeki kavuşamayan âşıklar temasını modern yaşama dair bir trajediye dönüştüren *Dekalog 6*, filmin temel karakterlerinden biri olan ve aşırılıkla temsil edilen Magda'ya aşkın varolduğunu anlatmak için kurgulanmış bir film niteliğindedir. Magda'nın insanlarla kurduğu tek gerçek iletişim mekanik bir sevişmeden ibaretmiş gibi gösterilirken - Magda önce yatağının örtüsünü kaldırır, sonra üstünü çıkartır, kapıyı açar ve erkek arkadaşının üstündekileri çıkararak sevişme girişimini başlatır- cinsellik bakımından Magda'nın tam karşısına yerleştirilen ve iktidarsız¹ olarak çizilen Tomek'in aşırı cinselliğiyle öne çıkan Magda'yı aşık olmak için seçmesi ve onu aşırı cinselleşmiş bir figürden ideal bir aşığa dönüştürme çabası, filmin aşk üzerine ikili bir bakışı devreye sokmasını beraberinde getirmektedir. Buna göre bir tarafta, sadizmle bitleştirilen teşhircilik, küçültme ve erotik oyunlara indirgenen bedensel hazlar bulunurken; diğer tarafta yüce bir temele dayanan aşk yer almaktadır. Ayrıca tensel aşkın değersiz olduğunu, hemen hemen herkesle yaşanabileceğini, hatta Tomek için aşağılayıcı ve travmatik sonuçlara ulaştığını gösteren film, tensel aşkın karşısına yerleştirdiği yüceltilmiş aşkı idealize etmekte,² onu ancak fantezide gerçekleşecek bir tamlik, bütünleşme vaadi olarak kurgulamaktadır.

Filme ilgili öncelikli olarak üzerinde durulması gereken noktalardan biri hem karakterlerin temsili hem de anlatının gelişimi bakımından belirleyici olan gözetleme temasıdır. Bu bağlamda gözetlemenin anlatısal açıdan birkaç işlevi birden

¹ Kieślowski *Dekalog* filmleri arasında birtakım ortaklıklar olduğuna ve dikkatli bir izleyicinin bu ortaklıkları fark edebileceğine işaret eder (Stok, 2010, s. 132). Bu doğrultuda *Dekalog 6* ve *Dekalog 9*'un iktidarsızlık teması etrafında ortaklaştığı görülecektir. *Dekalog 6*'da Tomek'in iktidarsızlığı *Dekalog 9*'da karısıyla cinsel sorunlar yaşayan bir diğer iktidarsız figür olan Roman'la karşılaşmaları aracılığıyla ifade edilir.

² Kickasola cinsellik ve ideal aşk arasındaki bağlantıyı kurarken, filmin zinanın ötesindeki ideale bağlı olduğunu, ideali neyin küçülteceğini belirlediğini ifade eder. Tomek'in duygusal ihtiyaçla sırf cinselliği aşan bir ideali araştırdığını belirtir (Kickasola, 2006, s. 211). Ancak filmin bunu ifade etme biçimi göz önüne alındığında, cinsellik ve ideal arasındaki ikiliğin daha çok temeldeki bir iktidarsızlığı, yani erkeklik problemini gizleme amacı taşıdığı düşünülebilir.

karşıladığı söylenebilir. Bunlardan biri filmde âşık olmakla gerçekçelendirilen, kadını erotik bir haz nesnesi kılan ve bedenini parçalara ayıran dikizci bakışla ilgilidir. Özellikle eril iktidarın tehdit altında olduğu durumlarda, dikizleyici bakış iktidarsızlıktan kaçmanın bir yolunu sunmakta ve kadın üzerinde bir hâkimiyet kurma olanağını beraberinde getirmektedir. Tomek Magda'yı dikizleyici bir bakışın nesnesi kılarken; hem onun hakkında bilgi edinmekte hem de sevgilileriyle sevişmesini engelleyerek bakışı eril iktidarın hâkimiyetini sağlamanın bir aracına dönüştürmektedir. Dolayısıyla bakış, "Arzu edilen kadına 'sahip olamayan' ve bu yüzden çifti, yani arzu edilen nesneyle temas halinde olan rakibini gözleyen kıskanç bakışa indirgenmiş, iktidarsız bir gözlemci konumu" (Žižek, 2008b, s. 91) üzerinden harekete geçirilmektedir.

Bakışın bir diğer işlevi ise modern toplumun yalnız bireylerinin gerçek iletişimden yoksun olduğunu ortaya koyması ve bu kişilerin birbirleriyle temas kurmak için onun dolayımına ihtiyaç duyduklarını göstermesidir. Filmde gerçek iletişimin olmadığı ya da iletişimin kesintiye uğradığı noktalarda bu tarz bir bakış devreye sokulmaktadır. Örneğin Magda'nın Tomek'i gözetlemesi böyle bir gereksinim doğrultusunda ortaya çıkmaktadır. Onun bakışı hem özür dileme hem de aşk hakkında Tomek'in haklı olduğunu ifade etmek için kurgulanmış gibidir. Ev sahibinin bakışının ise Tomek'in hayatına yönelik bilgi toplama ihtiyacını karşıladığı ve bu bilgi sayesinde ona olayların gelişimine aktif biçimde müdahale etme olanağı sağladığı söylenebilir. Annette Insdorf'un da belirttiği gibi burada bakış Tomek için koruyucu bir işlev yüklenmektedir (1999, s. 100). Magda ve Tomek'in başarısız sevişme sahnesini izleyen kadın karakter, böylece Tomek'in yaşadığı küçük düşürülmeye tanık olmakta ve belki de bu bilgi sayesinde bileklerini kesen Tomek'in hayatını kurtarabilmekte, ayrıca Magda'yı engelleyerek Tomek'ten uzak tutabilmektedir.

Kieślowski bu filmle ilgili gözlemlerini ifade ederken, filmde bir perspektif değişimi olduğunu, aşkın hep seven kişinin gözünden aktarıldığını, sevilenin ise yalnızca nesne işlevi gördüğünü belirtmektedir. Ona göre "sevilen, parçalanmış durumda bir obje"dir (Stok, 2010, s. 143). Ancak yukarıda da belirtildiği gibi, Magda ve Tomek'in bakış açısı çekimlerinin aynı işlevi karşıladığı söylenemez. Ayrıca bakış açısı çekimine en çok başvuru karakterin Tomek olması, izleyicinin Tomek gibi dikizci bir pozisyona yerleştirilmesine ve anlatının Magda'nın suçlu bulunması ve cezalandırılması biçiminde bir döngüyü takip etmesi sonucunda Tomek'le büyük ölçüde özdeşlik kurmasına neden olur. Anlatının neredeyse üçte ikilik bölümünde olaylar Tomek'in gözünden izlenirken (Stok, 2010, s. 143); Tomek'in çerçevede net olduğu, arkasındaki ya da önündeki figürlerin flu olduğu bazı yakın çekimleri, kameranın Tomek'in etrafında dönecek duygusal algısına ortak olması izleyiciye onun ruhsal dengesi hakkında daha derinlemesine bilgi verir. Üstelik *Dekalog 6*'nın ilk sahnelerinden birinde kullanılan nesnel kamera da Tomek'in konumuna yerleştirilmiş (kameranın konuya olan uzaklığı ve çerçeveleme şekli Tomek'in bakışından gibidir, ama görüntüde Tomek'in bakışına işaret eden hiçbir şey bulunmaz) ve Magda dikizleyici bir bakışa tabi tutulmuş; böylece izleyicinin filmi bu bakış doğrultusunda anlamlandırması mümkün kılınmıştır. Bu sahnede önce Tomek'in teleskop çalmak için okulun camını kırmasını ve binaya girmesini izleriz, daha sonraki çekimde sabit olmayan nesnel bir kamera Magda'yı yarısı apartman duvarıyla çevrelenen pencere çerçevesinin içine yerleştirir ve kamera hareketleri aracılığıyla Magda'yı evin içinde takip eder. Bu bağlamda nesnel kamera ya da Tomek'in bakış açısı çekimleri Magda'yı hep evinin içinde, cam çerçeveler arkasından, dikizleyici bir bakışa tabi tutarken; Magda Tomek'i yalnızca başarısız sevişme sahnesinden sonra dışarıda, eve doğru hızlı

adımlarla giderken görüntüler. Tomek'i gözetlemekle birlikte, evinin içini göremez. Magda'nın görmesine izin verilen şey sınırlıdır, en fazla pencerede Tomek'in karartısını görebilir. Yani Magda'nın Tomek'i gözetlemesi onu parçalara ayırmaz. Magda'nın bakışı erotik bir arzudan çok bir pişmanlık ve vicdan azabının etkisiyle harekete geçirilir. Bu nedenle erkeğinki gibi hâkimiyet kurma olanağı barındırmaz.

Filimde gözetleme olgusu değerlendirilirken, ele alınması gereken bir diğer nokta da gözetlemeyi mümkün kılan cam penceredir. Camın filmde kullanılma biçimi düşünüldüğünde, cam malzemenin harekete geçirdiği fiziksel ve simgesel çağrışımlara bakmak ve bunun için Jean Baudrillard'a başvurmak yerinde olacaktır. Baudrillard ister ambalaj malzemesi isterse pencere ya da mekânı bölen bir araç olarak kullanılsın camın arkasında bulunan şeyleri şeffaf kılan ancak onlara dokunulmasını engelleyen temel bir özelliğe sahip olduğunu belirtmektedir. "Cam hem her şeyle iletişim kurulmasını sağlayan hem de bu iletişimi engelleyen bir malzemedir. Bir vitrine bakıldığında hem bir masal dünyası görülmekte hem de bir mahrumiyet duygusu hissedilmektedir" (Baudrillard, 2010, s. 52). Bu bağlamda filmde de cam nesneler bir yandan şeffaflığı sayesinde gözetlemeyi ve insanlar arasındaki iletişimi mümkün kılarken; diğer yandan da karakterler arasında fiziksel bir sınır oluşturmakta ya da karakterlerin imgesinin çoğaltılmasına kaynaklık etmektedir. Annette Insdorf'un deyişiyle; o hem insanları ayırmakta hem de görüşe nüfuz etmeyi kolaylaştırmaktadır (1999, s. 96). Tomek filmin giriş sahnelerinden birinde okulun penceresini kırarak içeri atlar. Cam bir sürü küçük parçaya ayrılmıştır. Bu durum Tomek'in fiziksel bir sınır işlevi gören camı gerek kırma gerekse gözetleme aracılığıyla geçme çabasına işaret eder. Yine postane sahnesinde cam banko hem Tomek ve Magda arasında fiziksel bir sınır oluşturur hem de yansıma özelliği sayesinde karakterlerin imgelerini yan yana getirir. Tomek'in görüntüsü cam bankonun arkasında duran Magda'nın yansımasıyla birleştirilir. Evde de benzer bir optik oyun karşımıza çıkar. Magda görsel olarak anlatının merkezindedir. Magda'nın dairesi dikizlenirken, penceredeki yansıması aracılığıyla imgesi çoğaltılır. Sarah Cooper'ın da belirttiği gibi, içeridekini dışarıdan ayıran bir sınır olan pencere, bir yandan her birinin öteki için görünür olmasını beraberinde getirmekte, diğer yandan da yansıtıcı bir yüzey olma işlevi edinmektedir. Hatta Cooper Kieślowski'nin filmlerinde pencerenin bu ikinci işlevi zaman zaman daha çok karşıladığını belirtir. "Pencereler yansıtıcı kapasitelerinden daha azını görüşün berraklığı için sağlarlar" (Cooper, 2009, s. 40).

Dekalog 6'da Tomek'in karşısında yer alan iki farklı kadın figürü onun cinsel kimliğinin kurulması bakımından önemli işlevler üstlenmektedir. Erkeğin "asli kayıp"tan kaçınması için, kayıp annenin "sonsuzca arzu edilen kişi, sonsuz tatmin sunan kötü kız" ve "fallik annesi ikame eden güvenli anne ve eş" şeklinde bölünmüş bir imgesel figür haline getirildiği ruhsal fantezi (Cornell, 2008, s. 108), filmde kadınların iyi ve kötü imgelere ayrıştırılması aracılığıyla ifade edilmektedir. Bu kadınlardan ilki, Tomek'in varlığına muhtaç, yalnız yaşamaktan korkan ikame bir anne adayıdır. Filmde Tomek'i terk eden gerçek annesinin yerine geçen bu yaşlı kadın Tomek'i kadınlar konusunda bilgilendirir, kadınlarla gerçek bir iletişim kurması için teşvik eder, onu ve Magda'yı gözetler, intihar ettiği zaman ambulans çağırır, yokluğunda süt dağıtım işini üstlenir. Dolayısıyla hem Tomek'e göz kulak olur hem de Magda'nın ona tekrar zarar vermesini engellemek için Magda'yı Tomek'ten uzak tutar. Bu cinsellikten uzak, koruyucu anne figürünün karşısında ise Tomek'in dikizlediği, aşırı cinselliğiyle tehdit oluşturan, Žižek'in deyişiyle masum oğlanları tuzağa düşüren *femme fatale* görünümündeki Magda yer alır (2008b, s. 75). Magda kötü anne figürüdür, doyumsuz ve sınırsız cinselliğini hep farklı erkeklerle doyurur. Magda'nın

farklı erkekler tarafından gözetlenen bir kadın olduğu vurgusu Tomek'in onu dikizlemeyi arkadaşından devraldığını ve onun için "Gkiv" ("Güzel kışkı iyi verir") kodlaması geliştirdiklerini itiraf etmesiyle birlikte ortaya çıkar. Ancak Tomek için Magda başlangıçta yalnızca cinsel bir haz nesnesi işlevi görürken; zamanla onu ideal bir kimlik haline getirmesiyle birlikte ideal aşk nesnesine dönüşür (Kickasola, 2006, s. 213- 214). Tomek artık Magda'yı yalnızca gözetlemekle yetinmez; onun başka erkeklerle sevişmesini kıskanır ve sevişmenin gerçekleşmesini engellemeye çalışır, onun mektuplarını saklar, ona sessiz telefonlar eder ya da onu görebilmek için posta dekontları gönderir. Dolayısıyla hayatına müdahil olur ve onu fiziksel olarak da taciz etmeye başlar. Kieslowski özellikle *Aşk Üzerine Kısa Bir Film*'de yetimhanede büyüyen Tomek'in Magda'ya hediye ettiği cam küre içindeki ev simgesiyle,³ bu ideal aşk temasını belirginleştirir. Magda'nın cam küreyi iki kez "Ben iyi biri değilim. Bana vermen gerekmez" diyerek kabul etmek istememesine karşın Tomek ona "Önemli değil. Seni seviyorum" der. Amacı sonsuz tatmin sunan kötü kadını güvenli eşe dönüştürerek evcilleştirmek ve kadının cinselliğinin neden olduğu aşırılığı ve tekinsizliği aile düzeni içerisinde bertaraf etmektir. Tomek'in Magda'ya yönelik takıntısı cinsel bir arzusun ötesindedir. Magda'dan hiçbir şey beklemez. Ne öpüşmek ne de sevişmek ister. Tam tersine onu kültleştirip idealize ederek her türlü cinsellikten ve bedensel arzudan uzaklaşır; böylelikle eril kaygılar duymasına gerek kalmaz. Bu bağlamda Magda'nın Tomek'in kendi eksikliğinden kaçınmak için fantezisinde kurguladığı bir kadın imgesi olduğu ve bu haliyle Lacan'ın "kadın yoktur" savının bir izdüşümü olduğu söylenebilir. Bu sav kadının gerçeklikte var olmadığı anlamına gelmez; mutlak bir kategori ve fantezinin güvencesi olarak kadının tanımlanamayacağını ifade eder (Rose, 2010, s. 86). Burada Tomek'in durumu Lacan'ın soylu aşkı olarak nitelendirdiği şeyle örtüşmektedir. Lacan'a göre;

platonik soylu aşkıta, kadının yüceltildiği yerde ifade ettiği yokluk ve erişilmezlik, erkekteki eksikliği temsil eder ("Âşık olduğu kadın -en kölece anlamıyla- tamamen kendi tebası olan adam için soylu aşk, cinsel ilişkinin yokluğundan zarafetle sıyrılmanın yegâne yoludur"). [...] Erkeğe nazaran kadın hem farklılığı hem de kaybı temsil eder: "Kadın, bir yandan erkek olmayan, yani cinsiyet farkı; öte yandan erkeğin vazgeçmesi gereken şey, yani Jouisance (keyif) olarak üretilir" (Lacan'dan aktaran Rose, 2010, s. 86).

Magda'nın da ideal aşkı kabul etmemesi, dikizlendiğini öğrendikten sonra Tomek'in yarattığı bu ideal bütünlüğü kırmaya çalışması, Tomek'i küçük düşürme yöntemiyle cinsel kimliğinin belirsizleşmesine katkıda bulunması onun Lacancı psikanalizdeki eril fantezinin dayanak noktalarından biri olan ve erkeğin reddetmesi gereken aşırılığı, "keyfi" cisimleştirdiğini gösterir (Rose, 2010, s. 213).

Filmde hiçbir cinsel deneyimi olmayan Tomek ve her önüne gelenle birlikte olan, aşırılıkla temsil edilen Magda arasındaki karşıtlık kadının ahlâksızlığı ya da kötülüğü ve erkeğin çocuksuluğu, masumiyeti temeline yerleştirilmiştir. Magda her şeyi cinselliğe indirgemiş, maddeci biri gibi temsil edilirken, bu sunum Tomek için koruyucu bir anne portresi çizen ev sahibinin "O kötü bir seçim mi yaptı?" sorusuna Magda'nın "evet" cevabıyla pekiştirilir. İyi biri olmamasının nedenlerinden biri sınırsız cinselliği olarak belirlenirken; diğeri Tomek'i iğdiş etmesi, onu "yeterince erkek" olmamakla itham etmesi ve onun yıkımına zemin hazırlamasıdır. Hassas, çocuksu bir

Bu metaforun Orson Welles tarafından *Yurttaş Kane*'de (*Citizen Kane*, 1941) de kullanıldığını belirten Kickasola sahneyi *Yurttaş Kane*'i defalarca izlediğini belirten Kieslowski'nin filme bir göndermesi olarak değerlendirmektedir (Kickasola, 2006, s. 219).

figür olarak çizilen Tomek güçlü, *fallik* kadın tarafından defalarca iğdiş edilir. Bunlardan ilki Magda'nın gözetlendiğini öğrendiği zaman teşhirci konuma geçtiği gösteri sahnesidir. Kadın teşhirciliği burada yıkıcı bir boyut barındırmakta, Lacan'ın da belirttiği gibi cinsel haz nesnesi olan kadının nazarı kışkırtmasıyla birlikte erkek için yabansılık hissi baş göstermektedir (aktaran Smelik, 2006, s. 160- 161).

Magda Tomek onu gözetlerken, perdeleri kapatmaz ya da gizlenmez. Kameraya bakarak etkin bir konuma geçer ve bakışı kışkırtır. Yatağını camın önüne çeker ve erkek arkadaşıyla camın önünde sevişmeye başlar. Tam sevişmenin ortasındaiken de yanındaki erkeğe onları gözetleyen Tomek'i işaret eder. Böylece sevişmeyi kesintiye uğratarak hem yanındaki erkeği hem de Tomek'i tuzağa düşürmüştür. Yanındaki komik bir şekilde çarşafa sarınarak kaçarken, Magda kahkaha atar. Magda'nın kahkahasının eril hâkimiyet kodlarına meydan okuyan bir işlev kazandığı bu sahne sonrasında⁴ iki erkek karşı karşıya gelir. Sonuç iki erkek açısından da başarısızlıktır.⁵ Magda'nın sevgilisi "O sen misin tatlım" diye hitap ettiği ve kadınsılaştırdığı Tomek'i bir yumrukla yere serer. Tomek sırtı adama dönük, yerde boylu boyunca yatarken, Magda'nın erkek arkadaşı "Bir daha asla yapma. Senin yaşında biri için doğru değil" diyerek bu sefer de Tomek'in çocuksuluğu ile erkeklik arasındaki zıtlığı sergiler. Tomek cevap vermez ve hızla arkasını dönerek histerik bir figüre dönüşür. Bu sahnede Tomek çocuksulaştırılırken yeterince erkek olmadığı da vurgulanmış olur. Ayrıca Magda daha sonraki sahnelerden birinde Tomek'in gözündeki morluğu görüp "Berbat görünüyorsun. Dövüşmeyi bilmiyor musun" diyerek onunla dalga geçer. Dolayısıyla Tomek hem fiziksel şiddeti kullanma becerisi üzerinden harekete geçirilen erkekler arasındaki iktidar hiyerarşisinde en aşağı konuma gönderilir hem de toplumsal cinsiyet ilişkilerine dair hâkim yapılanmada erkekten daha aşağı ve ikincil olarak görünen kadının bakışı aracılığıyla bu konumu onaylanır.

Bu şiddet sahnesinden sonra Tomek Magda'yı bir fincan kahve içmek için ikna eder. Ancak bu sahne de Tomek'i cinsel başarısızlığa hazırlama işlevi görür. Magda Tomek'in bir kadının elini nasıl okşayacağını bilmediğini ifade eder ve onu kendisinden daha tecrübeli bir erkekle karşılaştırarak bir kez daha küçük düşürür. Magda ve Tomek'in her karşılaşması Tomek'e yeterince erkek olmadığını hatırlatmakta ve aralarındaki karşıtlığı artırmaktadır.

Tomek'in cinsel başarısızlığının doruk noktası ise evde geçen başarısız sevişme girişimi çerçevesinde inşa edilir. Magda bu sahne öncesinde Tomek'le bir kez daha oyun oynar. Eğer otobüsü yakalayabilirlerse geceye Magda'nın evinde devam edecekler, yakalayamazlarsa evlerine tek başlarına döneceklerdir. Bu oyunu kabul eden Tomek otobüse doğru hızla koşar ancak otobüs hareket etmeye başlamıştır. Bununla birlikte tam kaçırdıklarını düşündükleri noktada otobüs durur ve Tomek geceye Magda'nın evinde devam edebilir. Kieślowski böylece bir yandan Magda'nın Tomek'le oynadığı oyunlara bir yenisini eklerken; diğer yandan daha mistik bir çerçevede birçok filminde sorguladığı kader ve şansın onların ilişkisinde oynadığı rolü tartışır (Insdorf, 1999, s. 102).

⁴ Kadın kahkahasının eril otoriteyi yıkma potansiyeli taşıyan bir direniş metaforuna dönüştürüldüğü *Bir Sessizlik Sorgusu* (*De Stille rond Christine M.*, 1982) filminin çözümlemesi için bkz. Smelik, 2006, s. 120- 123.

⁵ Magda evine gelmek isteyen erkek arkadaşını "evde yokum" diyerek geri çevirir. Tomek ise kavgada yeniliğe uğrar ve erkekliğin kuruluşu bakımından önem taşıyan fiziksel güçten ve eylemden yoksun oluşu nedeniyle çocuksu bir görünüm sergiler.

Magda'nın dairesindeki sevişme girişimi ise erkeğin gözetleyerek edindiği aktif konumu geçersizleştirir ve onun iktidarsızlığını onaylayan, kanıtlayan ya da pekiştiren bir işlev edinir. Magda bu sahnede Tomek'i kışkırtan ve korkutan teşhirci bir cinsellik ortaya koyar. Tomek kanepede otururken, yarı çıplak bir halde onun önünde dikilir ve yüzünü avuçlarının içine alır. "İçimde bir şey yok, biliyorsun değil mi?", "Kadın bir erkeği istediği zaman islanır, şimdi ıslığım", "Korkma" gibi sözlerle Tomek'in karşısındaki fiziksel ve sözel üstünlüğünü pekiştirir. Kadın etkin, *fallik* bir görünüm alırken erkek edilginleşmiştir. Tomek'in titreyen ellerini kendi çıplak bacağına koyar ve onun aşırı heyecanlanmasına neden olur. Böylece Tomek cinsel birleşme yaşanmadan önce Magda'nın bacağına okşarken boşalır. Sahne Tomek'in utanç içinde başını önüne eğip ağlaması, Magda'nın acımasızca "Tamam mı, iyi miydi? İşte aşk bu kadar" diyerek onun erkekliğiyle ve başarısız sevişmesiyle alay etmesi biçiminde ilerler. Daha sonra Tomek utanç içinde evden ayrılır ve bileklerini keserek intihar girişiminde bulunur. Böylece filmin başlangıcından itibaren harekete geçirilen Tomek'in çocuksuluğu ve iktidarsızlığı onaylanmış, Tomek'in kadının aşırı cinselliğinden dolayı duyduğu endişe mazoşistik bir kendine zarar verme girişiminde görselleştirilmiş olur. Slavoj Žižek'e göre Tomek'in intihar etmesi dikizci bir erkeğin kendisini travmaya uğratan kadına saldırdığı kesip-biçme filmlerinin arka planında okunabilecek özellikler barındırmaktadır. Ancak burada dikizci şiddeti kadına yöneltmek yerine kendi bedenine çevirmektedir. Bu doğrultuda Žižek'in de belirttiği gibi filmi içe dönük bir *slasher* örneği olarak okuyabilmek de mümkündür (2008b, s. 15).

Filmde üzerinde durulması gereken bir diğer nokta da Tomek'in narin, hassas ellerinin onun kırılgan doğasını vurgulamak için kullanılmasıdır. Insdorf'un da ifade ettiği gibi eller özellikle *Aşk Üzerine Kısa Bir Film*'in merkezi motiflerinden birini oluşturmaktadır (1999, s. 97). Tomek'in titreyen, kendisini yaralaması sonucunda kanayan, kadının bedenine acemice dokunan elleri hem çocuksu hem de mazoşist bir figür olarak değerlendirilmesini beraberinde getirmektedir. Tomek'in birkaç kez gerek acı çektiği için gerekse mutluluktan kendisine, özellikle de ellerine zarar verdiğini görürüz. Örneğin gaz şirketini arayıp Magda'nın sevişme girişimini kesintiye uğrattığı zaman aşırı sevinç içerisinde duvara sert bir yumruk atar. *Aşk Üzerine Kısa Bir Film*'de Magda'nın acı çektiğini gördüğü zaman onun acısıyla özdeşleşmek ister. Ev sahibinin bir acıdan kaçmanın en iyi yolunun başka bir acı olduğu tavsiyesini⁶ dinleyen Tomek kendisine zarar verebileceğini bildiği bir makas oyunu oynar. Ellerin incinebilirliğine dair (Insdorf, 1999, s. 97) bir gerilim duygusunun eşlik ettiği sahne, makası parmakları arasında hızlıca gezdiren Tomek'in makası eline saplamasıyla doruk noktasına ulaşır. Tomek'in parmağı kanamıştır. Filmin sonunda Magda'yla başarısız sevişme girişimi mazoşistik bir kendine acı verme deneyimine yol açar. Tomek bileklerini keserek intihar girişiminde bulunur. Tomek'in kanayan elleri yakın planda gösterilirken, filmin hem başında hem de sonundaki sargılar içindeki görüntüsü, onun hasta, zayıf ve mazoşist imgesini pekiştirir.

Kendi içinde çeşitli türlere ayrılan mazoşizmin temel özelliği acıdan duyulan haz olarak somutlaştırılabilir. Otto Kernberg'e göre; normalden patolojik olana kadar, kendini tahrir etme ve bilinçli ya da bilinçdışı olarak acıdan haz alma olarak

⁶ Ev sahibinin "Martin'in dişi ağrıyordu. Omzuna ütü bastı. Dışının ağrısını unuttu" şeklindeki sözleri mazoşizm üzerine ders verir niteliktedir. Bir acıyı ancak başka bir acının unutturabileceği varsayımıyla bağlantılı bu tavsiye Tomek'in aklına Magda'nın acısıyla özdeşleşmek için fiziksel acı çekme düşüncesini getirir.

betimlenebilecek mazoşizmin sınırları net değildir. Örneğin Kernberg'in Andre Green'den hareketle ifade ettiği gibi, "ölüm narsisizmi" olarak adlandırılabilir ilkse ve şiddetli psikopatolojiyle iç içe geçen kendini ya da kendi bilincini yok etme gibi temel bir motivasyonun olduğu uç bir noktaya da varabilir (Kernberg, 2003, s. 174). Kernberg'e göre şiddetli saldırganlık güdüsünün kendi kendini tahrip edicilik biçimine dönüştüğü bu durum kişinin uzun süreli ağır bir hastalık geçirmesi, anne ve babaya ilişkin bir nesneyle tacize varan ilişkiler kurması gibi faktörler nedeniyle ortaya çıkabilmektedir (aktaran Kernberg, 2003, s. 178). Bu çerçevede Kernberg ve Green'in ifade ettiği ölüm narsisizminin Tomek'in intihar girişimiyle örtüştüğü düşünülebilir. Tomek de bebekliğinde annesi ve babası tarafından terk edilmiş, daha sonra fantezisinde yarattığı bir kadın imgesi olan Magda'yla idealize ettiği bir aşk ilişkisi geliştirmeyi beklerken onun tarafından küçük düşürülmüş ve bu durum beraberinde kendi bedenine yönelttiği yıkıcılıkla sonuçlanmıştır.⁷

Film, kadın karakterin pişman olması ancak Tomek'e ulaşamaması ya da Tomek tarafından reddedilmesi biçiminde sona erer. Magda'nın sınırsız cinselliğiyle erkek için yarattığı tehlikeyi onarması ve ideal aşkın nesnesi olabilecek etik koda ve bedensel saflığa ulaşması gerekmektedir. Böylece bu başarısız sevişme sahnesinden sonra daha farklı bir kadın portresi çizilir. Onu evinde sevişmek dışında, battaniyeye sarılmış uyurken ya da perişan bir halde Tomek'i dürbünle dikizlerken görürüz. Ancak bu dikizleme daha önce de belirtildiği gibi Tomek'inki gibi aktif bir konum barındırmaz. Mary Ann Doane'ın kadın filmlerine yönelik araştırmasında ileri sürdüğü gibi, kadının araştırmacı bakışa sahip olması onun kurbanlaştırılmasıyla eş zamanlı olarak gerçekleşir (1984, s. 72). "Diğer bir deyişle, kadının bakışı, merak ve arzuyu mazoşistik fanteziye dönüştüren anlatı süreçleri aracılığıyla cezalandırılır" (Williams, 1984, s. 85). Magda'nın bakışı mazoşist bir suçluluk hissi tarafından harekete geçirilir. Tomek'e ulaşmaya çalışır ancak ya Tomek'in kendisi tarafından (*Dekalog 6*) ya da ikame annesi ev sahibi (*Aşk Üzerine Kısa Bir Film*) tarafından engellenir. Dolayısıyla ilk sahnelerde erkeği tuzağa düşüren bir *femme fatale* olarak temsil edilen Magda filmin ilerleyen sahnelerinde günahlarının kefaretinin ödemesi gereken bir suçluya dönüştürülmüş olur.⁸ Böylece kadının eril hâkimiyet için yarattığı tehlike geçersiz hale getirilirken, Žižek'in de belirttiği, *femme fatale*'in aslında ataerkil erkek kimliği için bir tehdit oluşturmadığı, simgesel yasanın içkin ihlali olarak sistemin fantazmatik desteği olduğu doğrulanır. "*Femme fatale* mantığının sergilenişinde onun ataerkilliği çökertmesini hoş görmemize izin verilir, çünkü sonunda bunun bedelini ödeyeceğini biliriz" (Žižek, 2008a, s. 20, 25-26).

⁷ Kernberg bu tarz bir psikopatolojiyi ifade eden sözleri şu şekilde tanımlar: "Korkularım, öfke ve acılarım içinde tek başıyım. İşkencecimle birleştirdim, kendimi ya da benlik bilincimi tahrip ederek kendimi koruyabilirim. Şimdi artık acıdan ya da ölümden korkmam gerekmez, çünkü onları kendime ya da başkalarına yönelterek bu belaları başıma saran ya da beni korkutan bütün herkesten üstün hale gelirim" (Kernberg, 2003, s. 178).

⁸ Insdorf Magda karakteri ile Krzysztof Zanussi'nin *Envanter* (*Stan Posiadania*, 1989) filmindeki Julia arasındaki ortaklıklara dikkat çekerken, bu iki kadın figürünün metaforik düzeye (baba devletinin bir reddi anlamına gelen) babanın yokluğunda 1980'lerin sonundaki, inanç ve sevgi aracılığıyla kurtarılabilecek çözülmüş Polonya'yı temsil ettiğinin düşünülebileceğini belirtmektedir (1999, s. 102-103). Insdorf'ünkine benzer bir yorum da Bülent Peker'den gelir. Peker'e göre Leh sembolizminden etkilenen bu filmler ataerkil yönetimin temsilcisi baba figürlerinin yokluğunda, ulusu kadın karakterlerle özdeşleştirmektedir (Peker, 1990, s. 79).

Gerek *Dekalog 6* gerekse onun uzun versiyonu olan *Aşk Üzerine Kısa Bir Film* benzer bir sonuca ulaşmakla birlikte; bunu farklı biçimlerde görselleştirir.⁹ Postanede Magda ve Tomek'in karşılaşmasıyla başlayan *Dekalog 6* yine postanede Tomek'in Magda'ya söylediği "Artık seni gözetlemiyorum" sözüyle bitirilir. Kadın karakter için acımasız bir son yaratılmıştır. Gözetlemenin aşkın bir sonucu olarak değerlendirildiği filmde; bu söz Tomek'in artık ona âşik olmadığını ve onu bakışının nesnesi kılmayacağını ifade eder. Böylelikle artık kendisine bakulmasını isteyen, yani bakış için kışkırtılan kadına dersi verilmiş olur. Kadın karakter erkeğin bakışı aracılığıyla yaratılan ideal bir bütünlükten indirilir ve yalnız bırakılır.

Aşk Üzerine Kısa Bir Film ise kadının pişmanlığına ve engellenmesine dair döngüsel bir anlatım ortaya koyar. Yakın çekimde sargılı bir eli tutmak için uzanan ama engellenen kadın eliyle açılan film aynı imgeyi filmin sonlarında yineler. Magda Tomek'in elini tutmaya çalışırken ev sahibi tarafından engellenir. Filmin başında devreye sokulan bu imge anlatıyla ilgili karamsar bir kaçınılmazlık duygusu yaratırken (Insdorf, 1999, s. 207), aynı zamanda sargılı bilekleriyle yatan ve gözleri kapalı olan Tomek'in mazoist ve kırılgan bir imgeyle sabitlenmesine neden olur. Bu imgeden birlikteliğe dair Magda'nın yarattığı bir fantezi sahnesine geçilir. Magda Tomek'in teleskobundan bakar ve Tomek'in daha önce izlediği ağlama sahnesini zihninde canlandırır. Bu sahnede Magda eve gelmekte, dolaptan çıkardığı süt şişesini devirmekte ve ağlamaya başlamaktadır. Magda kırılgan benliğinin ortaya çıktığı bu sahneyi fantezisinde Tomek'in devreye girişiyle tamamlar. Magda'nın gerçeklikte engellenen ilişkiye yönelik arzusunu gösteren bu görüntüde Tomek Magda'yı teselli etmeye başlar. Tomek'in temsilcisi olduğu cinsellikten uzak ideal aşkın kadın tarafından onaylanmasına işaret eden bu görüntü kadınların aslında bir kurtarıcıya, yani bir şövalye aşkına özlem duyduğunu gösterir.¹⁰ Fantezide bile olsa kadının kurtarılması erkeğin film süresince karşımıza çıkacak olan, kadın nedeniyle uğradığı kaybı ve başarısızlığı telafi etme açısından bir imkân sağlar. İzleyicinin de bu sona hazırlandığı söylenebilir. Örneğin Tomek'in ev sahibinin "Kızlar erkekleri öpmekten hoşlanır gibi görünürler ama aslında aradıkları şefkattir" sözü Magda'ya göndermede bulunur ve bu düşünce filmin bu son sahnesinde, içinde cinselliğin ve dolayısıyla erkeğin cinsel başarısızlığının olmadığı fantezide yaratılan ideal bir aşk kurgusunda karşımıza çıkar.

Kaynakça

Baudrillard, J. (2010). *Nesneler Sistemi* (O. Adanır & A. Karamollaoğlu, çev.). İstanbul: Boğaziçi.

Cooper, S. (2009). Living On: From Kieślowski to Zanussi. S. Woodward (der.), *After Kieślowski: The Legacy of Krzysztof Kieślowski* (s. 34- 49). Detroit: Wayne State University.

⁹ Žižek, Kieslowski'nin bu iki film için önerdiği iki farklı sonu "yarığı öne süren o kaçırılmış buluşmaya katlanmak" ile "yarığı dolduran fantezinin kapalı döngüsü" arasındaki seçim olarak yorumlamaktadır (2008b, s. 94).

¹⁰ Magda'nın acı çeken bir figür olarak sunulduğu bu fantezi sahnesinde Tomek'in şövalye kimliği, onun ruhunu kurtarabilme potansiyelinden ileri gelmektedir.

- Cornell, D. (2008). Etik Feminizm Nedir? (F. E. Sezer, çev.). S. Benhabib, J. Butler, D. Cornell & N. Fraser (der.), *Çatışan Feminizmler: Felsefi Fikir Alışverişi* (s. 86- 118). İstanbul: Metis.
- Doane, M. A. (1984). The 'Woman's Film': Possession and Address. M. A. Doane, P. Mellencamp & L. Williams (der.), *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism* (s. 67- 82). Los Angeles: University Publications of America.
- Insdorf, A. (1999). *Double Lives, Second Chances*. New York: Miramax.
- Kabil, İ. (1989). İzleyicinin Yaşamı Bir Kez Daha Gözden Geçirmesini Amaçlıyorum. *Ve Sinema*, 8, 83- 84.
- Kernberg, O. F. (2003). *Aşk İlişkileri: Normallik ve Patoloji* (A. Yılmaz, çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Kickasola, J. G. (2006). *The Films of Krzysztof Kieślowski: The Liminal Image*. New York& London: Continuum.
- Peker, B. (1990). Polonya Sineması İçin Tedbirli Bir İyimserlik Hali. *Ve Sinema*, 9, 77- 79.
- Rose, J. (2010). *Görme ve Cinsellik* (A. Deniz Temiz, çev.). İstanbul: Metis.
- Smelik, A. (2006). *Feminist Sinema ve Film Teorisi -Ve Ayna Çatladı* (D. Koç, çev.). İstanbul: Agora.
- Stok, D. (2010). *Kieślowski Kieślowski'yi Anlatıyor* (A. K. Yoviç, çev.). İstanbul: Agora.
- Williams, L. (1984). When the Woman Looks. M. A. Doane, P. Mellencamp & L. Williams (der.), *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism* (s. 83- 99). Los Angeles: University Publications of America.
- Žižek, S. (2008a). *David Lynch ya da Gülünç Yücenin Sanatı* (S. Gürses, çev.). İstanbul: Encore.
- Žižek, S. (2008b). *Kieślowski ya da Maddeci Teoloji* (S. Gürses, çev.). İstanbul: Encore.

SELİN ve JÜLİDE’NİN GİZEMLİ SERÜVENİ

Özgür Yaren*

Çoğu zaman böyle başlardı

Bahsedeceğimiz, bir kabarede sihirbazlık yapan Céline’le tarot kartlarına ve büyücülük kitaplarına meraklı kütüphane memuru Julie’nin birleşen, sık sık yer değiştiren ve yinelenen öyküleridir. *Céline ve Julie Sandalda* (*Céline et Julie vont en bateau*, 1974), Fransız Yeni Dalga’sının en aykırı sinemacılarından Jacques Rivette’in en kolay erişilebilen, en kolay izlenen filmlerinden biridir. Bununla birlikte anlatı alışkanlıklarını yıkan, kadın kahramanlarının rolleri ve onları canlandıran oyuncuların yapım sürecine katkıları¹ bakımından öncülük eden film, bu sayede sinema tarihindeki özel ve ayrıksı konumunu edinmiştir.

Film Julie’nin, harikalar diyarına doğru yola koyulan Alis’in izlemekten kendini alıkoyamadığı beyaz tavşan gibi aceleyle koşuşturan Céline’in peşine düşmesi ve ikilinin Paris sokaklarındaki uzun kovalamaca sahnesiyle başlar. Sonrasında Céline, Julie’nin evine taşınır. İki kahraman birlikte yaşamaya başladıkları anda birbirlerinin yerine geçerek yaşamlarındaki ilişkileri, bağlantıları ve sorumlulukları koparırlar ve kendilerini özgürleştirirler. Céline, Julie’nin yerine geçerek, onun çoktan beri beklediği çocukluk aşkı Gilou ile buluşur ve özentili, süslü cümlelerle konuşan, beyazlar içindeki bu gülünç derecede romantik figürü küçük düşürerek defeder. Julie ise Céline’in yerine geçerek kabarede sonunda sahneden fırlayıp kaçtığı, başarısızlığı önceden planlanmış bir performans sergiler. Böylece iki kadın beraberce girecekleri, aralarındaki ilişkiyi daha da derinleştirecek maceraya hazırlanmış olurlar. Viktoryen görünümlü tekensiz bir evin gizemleri, istedikleri macerayı onlara sunar. Bu evde bir grup oyuncu, aynı oyunu (Henry James tarzı eski moda bir drama) her Allah’ın günü, zamanın bir noktasında donmuş gibi görünen aynı kostümlerle, aynı repliklerle, aynı jest ve mimiklerle canlandırmaktadır. Oyun birbirlerine rakip iki kadının ve elde etmeye çalıştıkları dul bir adamın öyküsüdür. Adam ölen eşine, kızı hayatta olduğu sürece bir daha evlenmeyeceğine dair söz vermiştir. Bu lanetli gösteri günün sonunda dul adamın küçük kızının öldürülmesiyle sona erer. Kahramanlarımız her gün sırayla bu evin kapısını çalarak küçük çocuğun dadısı Miss Angèle Terre (Miss Terre = *mystère*/gizem) rolünde bu dramaya dâhil olurlar. Ancak günün sonunda kendilerini evin dışında bulduklarında hafızalarını tamamen yitirdikleri, tanık oldukları olay örgüsünü ancak

* Yrd. Doç. Dr., Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Televizyon Bölümü

¹ Céline ve Julie’yi canlandıran oyuncular Juliet Berto ve Dominique Labourier’in filme katkısı sadece yönetmenin izin verdiği ölçüde doğaçlamayla sınırlı değildir. Oyuncular aynı zamanda Bulle Ogier, Marie-France Pisier ve yönetmen Jacques Rivette’le birlikte filmin senaristidirler ve rollerini büyük ölçüde kendileri biçimlendirmişlerdir. Lesage’ın aktardığına göre Céline’i canlandıran Juliet Berto, amaçlarının başrollerini iki kadının paylaştığı iki filmin, *Personu* (Ingmar Bergman, 1966) ve *What ever happened to Baby Jane*’in (Robert Aldrich, 1962) bir karışımını yaratmayı düşlediklerini söyler (Lesage, 1981).

parça parça hatırlayabildikleri için olayların nasıl sona erdiğini, küçük kızı kimin öldürdüğünü bir türlü bulamazlar.

Gizemi çözmelerine yardımcı olan tek şey, evden sersemlemiş bir biçimde çıktıklarında ağızlarında buldukları sihirli hafıza şekeridir. Bütün parçaları yerli yerine oturtup cinayeti kimin işlediğini bulana kadar her gün aynı saatte gizemli evin kapısını çalıp sırayla oyuna dâhil olurlar. Dışarı çıktıklarında ise evlerine gidip sihirli şeker sayesinde bölük pörçük hatırladıkları sahneleri daha sonra birleştirerek olayın gizemini çözmeye çalışırlar. Gizemli eve yapılan sayısız ziyaretin ardından hazırladıkları büyüü iksirlerin ve nesnelerin de yardımıyla gizemli eve bu kez beraberce girerler, oyuncuları esir almış büyüye kendilerini kaptırmadan, açık bilinçle ve yıkıcı bir oyunculukla oyuna katılırlar ve sonunda cinayete kurban gidecek küçük kızla beraber evden kaçarak oyunun sonunu değiştirirler.

Ancak ertesi sabah

Filmin en belirgin gönderme yaptığı yazınsal kaynaklar, Lewis Carroll ile Henry James'in çok farklı biçimler taşısalarda birbirinin çağdaşı olan fantastik anlatılarıdır. Carroll'un *Alis*'ine benzerlik, Julie'nin beyaz tavşanı hatırlatan Céline'i takip ettiği ilk sahneyle sınırlı değildir. Gizemli evi sorgulayan Julie, bir sahnede Alis gibi çayını kocaman çanaklardan yudumladığı bir "çay partisi"ne katılır ve oradan beyaz tavşan gibi geç kalacağından yakılarak aceleyle ayrılır. Céline, arkadaşlarına gerçekliğinden emin olamadığımız dostu milyoner Amerikalı kadının çılgın evini anlatırken bir noktada sözcükleri tüketir, arkadaşına dönüp "Alice! Burası gerçekten harikalar diyarı" der. Gerçek dünyayla gizemli evin fantezi dünyasının birlikteliği, kadın kahramanların çocuksu neşesi, merakı ve yıkıcılıkları da filmi *Alis*'in anlatı evrenine yakınlaştırır. Filmin kahramanları, Carroll tarzı çocuksu sihirle hem gerçek hem fantastik dünyada eylemler yapabilirler. Sihir hem Céline'in kabare sihirbazı numaralarıyla hem de bir çocuk oyununun çocuksu ciddiyetiyle büyüü sıfat kazanan nesnelerle; ejderha gözü biçiminde çocuksu plastik yüzükler, şeker bayramında ikram edilen türden sihirli şekerler, maydanozlu sudan ibaret sihirli iksirlerle kendisini gösterir.

Filmin çerçeve anlatısı, gizemli evde her gün aynı saatte tekrarlanarak sürüp giden drama ise Henry James'in *Eski Giysilerin Romansı* (*The Romance of Certain Old Clothes*) adlı gotik hayalet öyküsünün ve yine yazarın, İbsen'in karanlık atmosferli oyunlarını andıran cinayet romanı *Öteki Ev'in* (*The Other House*) gevşek bir uyarlamasıdır. Alis'in oyunbazlığı, neşesi ve yıkıcılığıyla çevrelenen çerçeve anlatıdaki Henry James atmosferi, ima edilen okurun gözünde Céline ve Julie'nin yaşama karşı duruşlarını olumlayan, durağan ve köhnemiş, aşırı biçimsel, katı, *absürd* bir karşıtlık oluşturur. Film, kahramanlarında beden bulan oyunbazlığı, çocuksu neşe ve yıkıcılığı politik bir tavır olarak ortaya koyar. Büyük ölçüde bu tavır nedeniyle Julia Lesage, filmi bir lezbiyen öyküsü ve feminist anlatı olarak okur ve kahramanlarının çocuksu oyunbazlıklarını heteroseksüelliğin katı yetiştirilme tavrının karşısına yerleştirdiğini ileri sürer. Ona göre film, kadınların belirlediği yıkıcı bir fantezidir:

Çerçeve anlatıdaki rutine sıkışmış, erkek egemen burjuva ailesinde kendilerine verilen rollerin dışına çıkamayan, erkek için rekabete giren, iyi giyimli ve saçları yapılı, hareketleri katı ve kısıtlı kadınlarla, toplumsal rollerini bir kenara atıp özgürce yaşamayı, diledikleri fantezinin peşinden gitmeyi tercih eden Céline ve Julie arasındaki zıtlık, kadınların bildikleri (toplumsal roller, beklentiler) ile bilebilecekleri arasındaki farkı anlatır (Lesage, 1981).

Çözmek için can attıkları gizem Céline ve Julie'yi oyun arkadaşı çocukların ciddiyetiyle birbirlerine bağlar. Tekinsiz evin gizemlerini keşfederken, kendilerine bu macerada yardımcı olacak büyüü nesneler bulup iksirler hazırlarken oyun oynuyor gibilerdir. Tanıştıkları ilk andan başlayarak ikilinin arasında psişik ve telapatik bir bağ kurulur. Filmin başlarında Julie tam hazırladığı Bloody Mary'i getirirken Céline'in, ondan bir Bloody Mary istediği sahne bu bağın ilk habercisidir. Oyun arkadaşlığı bu baği daha da güçlendirir. Böylece birinin sihirli şeker sayesinde hatırladığı an, diğersinde de görülür.

Bu oyun ve çocuksu fantezi dünyası uydurma öykülerle ve sözcük oyunları ile başlar. Céline güvenilmez bir anlatıcıdır. Safari hikâyesinde *Boa constrictor* (Boa yılanı diye bildiğimiz), *Boa konkistador*'a (İspanyol istilacılara) dönüşür. Afrika savanlarında Bengal kaplanları öldürülür. Céline Afrika'yla Hindistan'ı, Çinliler'le Japonlar'ı birbirine karıştırır, Afrika'nın Bengal bölgesinden, Hong Kong'da akupunktur yapan Japonlar'dan bahseder. Céline'in yanlış telaffuzu ve Julie'nin çağrışımlarıyla ortaya çıkan, Karagöz'le Hacivat tarzı sözcük oyunlarını Türkçe'ye çevirsek:

“Çok korktum, *tramva* geçirdim” der biri. “*Tramvay*?”² diye cevaplar diğeri. Film boyunca Céline ve Julie bazı sözcükleri tekerleme gibi tekrarlar ve birbirinin yerine kullanırlar. Biri “maydonoz” dediğinde öteki “*karakoncolos*” ya da “pek kumaz”³ diye cevap verir.

Céline ve Julie Sandalda'nın sözcük oyunları, filmin oyunbaz karakterleriyle sınırlı değildir. Filmin orijinal adı *Céline et Julie vont en bateau*, düz anlamıyla son sahnelerden birine gönderme yapar; oysa *aller en bateau* aynı zamanda kendini anlatılan bir hikâyeye kaptırmak anlamına da gelir.

Ancak ertesi sabah

Filmin temel çatışması Proustgil bir tema olan bellek, amnezi ve hatırlama üzerinedir. Céline ve Julie, gizemli evden her çıktıklarında içeride yaşadıklarını bütünüyle unuturlar.⁴ Daha sonra emdikleri sihirli şekerler sayesinde hatıralar yavaş yavaş, geridönüşlerle gelir. Julie'nin kabarede Céline'i izlerken yaşadığı gibi, ilkin geridönüşler çok kısa, birbirinden kopuk, tutarsız ve mantıksız sahneler getirir. İki kadının unutmaya karşı verdikleri mücadelede deneyim kazanmaları, aralarında telepatik bağ kurmaları ve sihirli nesnelerin yardımına başvurmaları sayesinde bellekleriyle mücadelesi bu kopuk sahneleri yapbozun parçaları gibi bir araya getirip gizemli evin bitimsiz oyununu ortaya çıkarır.

Sihirli şekerlerin LSD çağrışımı yaptığına dair seyirci spekülasyonları olsa da Rosenbaum'un aktardığına göre Rivette, şekerin ayrı kurmaca dünyaları arasında geçişe izin vermek üzere tasarlanmış anlatısal bir mekanizma olduğunu söyler (Rosenbaum, 1995, s. 148). Sihirli şekerlerin önemli bir işlevi, hikâyenin kadın kahramanlarını film seyircisi haline getirmektir. Hatırlamak için şekerleri emen kahramanlar, film seyircisi gibi heyecanlanır, endişelenir, meraklanır, eğlenir, güler, sıkılır, esner, birbirlerine gördüklerine ilişkin yorumlar yaparlar. Hatta bir noktada

² “*J'ai été traumatisé*” – “*tomates*?”

³ “*Persil*” (maydanoz) ve “*Esprit*” (Ruh, hayalet ya da kıvrak zeka).

⁴ Gizemli evdeki dramının trajik kahramanı küçük kızın adı Madlyn, filmin Proust'un madlen kurabiyelerinde cisimleşen çocukluk anıları üzerine düşüncelerine bir gönderme olarak okunabilir.

devam etmeden önce bir sigara molası verip vermemeyi tartışırlar. Bu işleviyle şekerler filmin öz-düşünümsel özelliğini vurgular. Céline ve Julie, hatırlama seanslarında kameraya, dolayısıyla izleyicilere bakarken kendilerini de izleyici konumuna yerleştirirler. Gizemli evdeki oyunda rol almaları aslında edilgen bir izleyici deneyimine karşılık gelir. Sonunda eve beraber girdiklerinde sihirli nesnelerin ve birbirlerinin de yardımıyla gizemin gözbağcılığından sıyrılmayı başanır, anlatıyla aralarında bir mesafe kurar ve böylece ilk kez aktif bir konum alırlar. Önceki deneyimlerinde olay örgüsünü çözmeye ve katilin kim olduğunu bulmaya çalışırken bu kez oyunun sunduğu anlatı dünyasının kuralları dışına çıkarak olay örgüsüne müdahale eder, öldürülecek küçük kızı gizemli evin döngüsünden kurtarırlar. Bu olay örgüsüyle film seyirciyi anlatı ve seyir deneyimi üzerine düşünmeye teşvik eder.

Filmin anlatısı daireseldir. Ancak bu daire, başladığı noktaya varacak biçimde ilerlemez, hipnotik çarklardaki çemberler gibi kendi içinde döner, kahramanlarını birbirlerinin yerine geçirerek ve gizemli evde süregiden dramının eksiltildi sahnelerini her defasında daha az eksiltiyle tekrarlayarak ilerler. Final sahnesi giriş sahnesinin benzeridir ancak kahramanlar yer değiştirmiştir. Herhalde bu filmi Fransız Yeni Dalgası'nın az bilinen kült örneklerinden kılan özellik, bir yanıyla yapboz oyununa, bir yanıyla hipnoz çarkına benzeyen, bu deneysel anlatı biçimidir. Zaten Jacques Rivette, Fransız Yeni Dalgası'yla ilişkilendirilen sinemacıların arasında "anlatı üzerinde en ödün vermez deneyler yapan, zamanı en çok uzatıp seyircinin sabrını en çok zorlayan, eylemlerin mantıksal dizilimini kesmekten en çok hoşlanan" yönetmendir (Watts, 2005, s. 291). Yine de Robin Wood'a göre *Céline ve Julie Sandalda* bir yandan anlatının ve karakter sunumunun egemen kurallarını sistematik olarak yapıbozumuna uğratıp ortaya sererken, diğer yandan seyirciyi özdeşleşmeye, eğlenceye, geciktirime ve duygusal katılıma izin veren anlatı oyununa çeker. Zevk almaya izin verir, dahası teşvik eder (Wood, 1981, s. 11). Bu sayede film yüz doksan beş dakikalık uzunluğuna ve zorlayıcı deneyselliğine karşın seyirciyi izleme eyleminin zevkenden mahrum bırakmaz.

Anlatının deneyselliği, biçimde de kendisini gösterir. 16 mm'ye kaydedilen filmin kusursuz olmayan sinematografisi, diyaloglara da sinmiş olan doğaçlama etkisini taklit eder. Küçük çekim kusurları, ses kuşağına sızan denetimsiz dış sesler de filmin hesaplanmış spontanlığına katkıda bulunur. 70'lerin Paris'ini ve özellikle Montmartre'ı gösteren dış çekimlerde tuhaf bir gerçekçilik etkisi yaratır. Filmin girişindeki takip sahnesinde kamera pazar yerinden, sokak tezgâhlarının ve alış veriş yapan insanların önünden, yaz sıcağında tenhalaşmış sokaklardan ve parklardan, metruk binaların ve işlevsizleşmiş endüstriyel alanların önünden geçip gider. Bu takip sahnesi Montmartre'ı hem Carroll tarzı bir labirente hem de belgesel bir filmin yorumsuz sunulan nesnesine dönüştürken, Julie ve Céline'i bazen Alis ile Beyaz Tavşan'a bazen birinin hızla açtığı kapının diğerinin burnuna çarptığı *slapstick* biçiminde bir güldürünün kahramanlarına benzetir. Başka bir anlatıda gerilimli bir zirve anı olabilecek büyümlü iksir hazırlama sahnesinde bir kenara bırakılan büyü kitabının kendiliğinden kayıp gürültüyle düşmesini kahramanlarımız fark etmez, belli ki yönetmen de umursamaz.

Gizemli evde sürüp giden drama, dış dünyadan belirgince farklı bir biçimde yapay ışıqla aydınlanmıştır. Bu nedenle Julie'nin gizemli evdeki oyuna dair yaşadığı ilk geri dönüşler, *tungsten* renk ısıları nedeniyle başka bir film stokundan alınmış *insert* çekimler gibi görünür. Céline ve Julie'nin her defasında kendilerini kaptırdıkları ve daha sonra parça parça hatırladıkları sahnelerdeki bu ayrık aydınlatma ancak yaptıkları büyümlü iksir sayesinde eve birlikte girip, kendilerini dramaya ve

canlandırdıkları role kaptırmadan bilinçli gözlemci olabildiklerinde, yerini mekânın gizemsizleştirici doğal aydınlatmasına bırakır. Bu doğal ışık altında her gün aynı oyunu oynamaya lanetlenmiş oyuncuların yüzleri tekinsizce gri renkte görünür. Bu son ziyaretlerinde Céline ve Julie, oyuncuların rolleri dışına çıkamadıklarını fark ederler ve gözlemcilikten kıskırtıcılığa ve yıkıcılığa geçerler.

Ancak ertesi sabah

Rivette'in filmini dayandırdığı, biri gotik edebiyatın göbeğinden, diğeri gotiğin kıyısındaki fantastik edebiyattan, birbirinin çağdaşı iki öykü de Freudcu anlamda tekinsizdir. Freud, 1919 yılında yazdığı "Tekinsiz" (*Unheimlich*) adlı makalesinde kavramın daha önce yapılmış tanımlarını tartışır. Freud'un aktardığına göre tekinsizi bilgi eksikliğiyle tanımlayan Ernst Jentsch'e göre kurmacada tekinsizlik etkisi yaratan en işe yarar düzenek, bir figürün insan mı *automaton* mu (kendi kendine işleyen makine, robot) olduğunun bilinmemesidir. Freud'un çıkarımına göre tekinsiz, önceden bildiğimiz, tanıdık olanın tuhaflaşmasıdır. Almanca *unheimlich* sözcüğü, tanıdık, yerli, eve, yurda ait olanın olumsuzudur. Tekinsiz korkutucudur çünkü bilinmez ve tanıdık değildir (Freud, 1919, s. 218-19).

Otto Rank'ın "çift" (*doppelganger*) teması da Freud'un kayda değer bulduğu bir tekinsiz yazınsal düzendir. "Çift" teması aynadaki yansımayla, gölgelerle, ruhlarla inançla ve ölüm korkusuyla ilişkilidir. Rank daha sonra bu fikri geliştirerek aslında "çift" in egonun ortadan kaldırılmasına karşı bir sigorta olduğunu, "ölümün güçlü bir inkârı olduğunu" ileri sürer. Freud'a göre ölümsüz ruh herhalde bedeninin ilk "çifti"dir (Freud, 1919, s. 233-234). Tekinsiz bir atmosfer yaratan bir başka durum, yinelemedir. Pekala masum sayılabilecek bir durum bile istemsiz yinelemeyle kaçınılmaz, kurtulmanın mümkün olmadığı düşüncesini doğurur (Freud, 1919, s. 235-236).

Céline ve Julie Sandalda, Freud'un saptadığı yukarıdaki tekinsiz yazınsal düzeneklerin hepsinden yararlanıp ancak filmin korkusuz ve özgür kahramanlarının yıkıcı tavırları tekinsiz atmosferin de üstesinden gelir. Céline, Julie'nin yerini alıp Gilou'yla buluştuğunda, şaşkın erkek bu yer değiştirmeyi anlamaz ancak Julie'nin beklediği gibi davranmadığını fark eder yani onun için tanıdık olan tuhaflaşır. İlk yer değiştirmeyle birlikte Céline ve Julie birbirlerinin çifti (*doppelganger*) haline gelirler. "Çiftleşme Labourier'in (Julie) güçlü (ya da kulak tırmalayıcı) kabare numarası gibi her birinin diğerinin rolünü yerine getirmesini, bir kıvılcım çakarak anlaşmazlık yaratmasını sağlar" (Rosenbaum, 1995, s. 151). Gizemli evdeki dadı rolünü yer değiştirerek ve birbirlerinin yerine geçerek oynarlar. Çok geçmeden aralarındaki bağ derinleşir ve telepatik bir boyut da kazanır.

Gizemli evi tekinsiz kılan, evde sahnelenen dramının her gün yinelenmesidir. Bu dramının oyuncularını ise Freudcu anlamıyla *automaton*'durlar. İnsan figüründe olsalar da ruhlar yok gibidir. Repliklerinin dışına çıkamazlar, rol arkadaşları (Céline ya da Julie) oyunbozanlık ettiğinde tepki veremezler. Céline ve Julie birbirlerinden ve büyütlü nesnelerden destek alarak açık bilinçle gizemli eve yaptıkları son ziyaretlerinde, bu figürlerin cansız olduğunu kavrarlar. Yüzlerinde ölümcül bir grilik olan, kanları mavi akan bu figürler Céline ve Julie metin dışına çıktıklarında bile oyunlarına devam ederler. Wood, gizemli evdeki dramının oyuncularını George Romero'nun filmlerinde alışveriş merkezlerinde sersemce dolaşan,, yaşayan karakterlerin kendilerini sıyırmak için uğraştıkları geçmişin alışkanlıklarını temsil eden zombilere benzetir (Wood, 1981, s. 12). Sonunda metne sadık kalmak dışında eylem yapamayacakları anlaşıldığında kahramanların yıkıcı neşesinin ve oyunbazlığının hedefi haline gelirler. Ulusal anıtların

çevresinde hiç kıpırdamadan törensel nöbetlerini tutan askerlerin canlılığını ya da cansızlığını sınavan, onlara dokunan, konuşarak tepki almaya çalışan, dil çıkaran çocukların yaptığı gibi Céline ve Julie, yinelenen dramının oyuncularının tepkilerini sınırlar, kafalarına gülünç taclar takar, jest ve mimiklerini taklit edip onlarla dalga geçerler.†

Ancak ertesi sabah

Film eleştirmeni Jonathan Romney, filme ilişkin iki egemen eleştirel görüş bulunduğunu kaydeder. Bunların biri kadın kahramanları canlandıran oyuncuların senaryo ve yaratım sürecine aktif olarak katıldıkları bu filmi feminist anlatının bir örneği olarak gören Lesage'ın da savunduğu gibi filmi öncelikle feminist bir yapıt olarak değerlendirir. En yaygın eleştirel görüş ise, filmi sinemanın hazlarına ve seyircinin etkin rolüne dair öz-düşünsel bir yorumlama olarak kabul eder (Romney, TY.). Robin Wood eleştirmenlerin, özellikle Rivette'den beğeniyle söz edenlerin, yönetmenin filmlerinde anlatıyla oynamasının önemini tekrar tekrar vurguladıklarını aktarır (Wood, 1981, s. 2). Yönetmenin biçimsel deneyliliği ve öncülüğü elbette onun ayırt edici bir niteliğidir. Özellikle erken dönem kariyerinde filmlerinin ana akım sinemada geçerli dev bütçeler, epik ya da kanonik anlatılar gibi bahanelere sahip olmaksızın bu denli uzun olması da sinemacının biçimsel öncülüğüyle ilişkilidir.⁵

“Ancak [eleştirmenler] bunu yaparken sanki okuyucularda anlatıların içeriğinin pek de önemli olmadığı duygusunu uyandırır. Sanki seyirci karşısındaki gözbağcı egemenliğinin altının oyulduğu, klasik-gerçekçi mantığı yıkıldığı sürece herhangi eski bir anlatı da aynı işi görebilir” (Wood, 1981, s. 2). Ancak Rivette'in anlatı formuyla yaratıcı bir biçimde oynayan biçimsel öncülüğünün hakkını verirken, onun filmlerinin politik tavrını da gözden kaçırmamak gerekir. Rivette bir yandan ana akım sinemaya karşı cürekâr bir alternatif olarak ortaya çıkarken bir yandan da *Céline ve Julie Sandalda* örneğinde olduğu gibi radikal feminist bir tutumu güçlü vurgularla savunur. Filmde gerçeklikle fantazyanın birbirine karıştığı noktada Céline ve Julie'nin oyunda cinayete kurban gidecek Madlyn'i evden kurtardıkları ve onunla birlikte bir sandal gezintisine çıktıkları sahneler, Rivette'in feminist tutumu için güçlü bir simgesellik taşır. Filmin kadın kahramanları, yanlarında kız çocuğuyla birlikte akıntıya karşı kürek çekerek ilerlerken artık ömrünü doldurmuş bir dünyaya ait gizemli evin bu kez tamamen hareketsiz kalmış oyuncuları, başka bir sandalda akıntıyla birlikte sürüklenip giderler. Céline ve Julie, çocuksu bir neşeyle oyun oynamaktan başka derdi yok gibi görünen kahramanlarına, doğaçlama gibi görünen senaryosuna ve rastlantısal atmosferine, alışılmadık uzunluğunun ve içerdiği tekrarların akla getirdiği *avant-garde* havailiğine karşın sağlam, ayakları yere basan bir politik film olarak kabul edilebilir.

O sırada başka bir yerde

Céline ve Julie hiç tanışmasalardı neler olurdu? Eğer kahramanların kurmaca dünyası, bizim daha az renkli dünyamızla paralel zamanda ilerliyorsa, 1974 yılında Julie kütüphane memurluğuna devam ederken Céline de patronunun teklifini kabul edip Ankara, İstanbul, Bağdat ve Beyrut'a turneye giderdi. O zaman, gizemli evde sahnelenen dramının döngüsü kadar usandırıcı Ortadoğu döngüsü Céline'i Ankara ve İstanbul'da Kıbrıs hareketinin heyecanlı günlerine ve sokak gösterilerine karıştırır,

⁵ *Céline ve Julie Sandalda* 195 dakika, *L'Amour Fou* (1969) 252 dakika sürer. *Out 1: Spectre* (1974) filminin ise dört buçuk saatlik bir kısa kurgusu ve 13 saatlik bir uzun kurgusu vardır.

Bağdat'da Baas partisinin konsolidasyon hamlesiyle ulusal ilerici cepheyi ilan ettiği şenliklere sokar ve daha o zamandan yıldızı parlayan genç Saddam Hüseyin'le tanışır, nihayet Beyrut'a vardığında patlak veren kanlı iç savaşın ortasında bırakır. Céline'in neşesinde ve çocuksu yıkıcılığında gizli politik tavrının ve eyleme becerisinin sonuçlarını Montmartre'in tembel sokak aralarından sonra Ortadoğunun kalabalık bulvarlarında ve dolambaçlı sokaklarında izlemek çok eğlenceli ve öğretici olurdu.

Kaynakça

- Carroll, L. (2010). *Alis Harikalar Diyarında*. (Şengül Oral, çev.) İstanbul: Artemis. (Özgün eser 1865 tarihli).
- Freud, S. (1919). The Uncanny, J. Strachey (der. & çev.) *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XVII (1917-1919): An Infantile Neurosis and Other Works*. 217-256 http://www.alfanos.org/pdfs/03_intro_philo_spr09/17_Freud.pdf (Erişim tarihi 30 Haziran 2011).
- James, H. (2008). Eski giysilerin romansı, *Hayalet Hikayeleri*. (İ. Babacan, çev.) İstanbul: Turkuvaz. (Özgün eser 1868 tarihli).
- James, H. (1999). *The Other House*. New York: NYRB. (Özgün eser 1896 tarihli).
- Lesage, J. (1981). Celine and Julia Go Boating Subversive Fantasy. *Jump Cut*, 24-25, 36-43. <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC24-25folder/CelineJulie.html> (Erişim tarihi 30 Haziran 2011).
- Romney, J. (T.Y.). *Céline et Julie vont en bateau: Phantom Ladies Over Paris*. <http://www.filmreference.com/Films-Ca-Chr/Céline-et-Julie-Vont-en-Bateau-Phantom-Ladies-Over-Paris.html> (Erişim tarihi 30 Haziran 2011).
- Rosenbaum, J. (1995). Work and play in the house of fiction. *Placing Movies: The Practice of Film Criticism* (s. 142-152). Berkeley: UCP. (Özgün eser 1974 tarihli).
- Watts, P. (2005). Jacques Rivette's Classical Illusion. *Contemporary French and Francophone Studies*, 9(3), 291-99.
- Wood, R. (1981). Narrative Pleasure: Two films by Jacques Rivette. *Film Quarterly*, 35(1), 2-12.

İŞİKSİZ KENTTE ERİL DÜŞLER: *BUFFET FROID*

Bahar Şimşek*

*Ey kent, ağır, karanlık, nezleyle tutulmuş, sen
İster hâlâ uyuyadur yataklarında sabahın,
Akşamın altın perdelerinde gez, istersen
Baudelaire¹*

Popüler filmlerden sanat filmlerine kadar izleyiciyi sinema salonuna çeken beklentilerinin temelinde neyin yattığı sorusu güncelliğini korumayı sürdürüyor. Klasik anlatılardan beslenen filmlerin, izleyiciyi koltuğun sıcaklığına teslim olmaya ve özdeşleşmeye çağıran doğaları bu soruya verilecek ilk yanıtı da bütün çıplaklığıyla ortaya koyar: Haz. Sinema tarihinde onlarca örneğini gördüğümüz radikal denemeler, bu beklentinin doğasını açıklamakta başvuru olan “haz” teriminin çok çeşitli göndermeleri olduğunu göstermekte. Bu anlamda, güven ve sıcaklığın tesis ettiği bir haz duygusu ile tedirginlik ve mesafenin belirleyici olduğu haz duygusu arasındaki hattın, sinemasal metinlerin ardında yatan anlama ulaşma çabasını derinleştirmeyi zorunlu kıldığı söylenebilir. İsim tercihiyle izleyicisini ana yemeğin sıcaklığını ertelemeye hazırlayan *Soğuk Büfe* (*Buffet Froid*, Bertrand Blier, 1979), film üzerine derinlemesine bir çözümleme olmaksızın anlamlandırılması hayli zor, özgün bir deneme. *La Defense* metro istasyonunda başlayan film, sessizliği bozan ayak seslerinin sahibini perdeye yansıtmadan önce izleyicinin iştme duyusuna hitap etmeyi tercih ediyor. Yürüyen merdivenlerin mekanik sesi ve bekleme koltuklarında oturan muhasebeciye yaklaşan karakterin tedirgin edici ayak sesleri, modern kent ve tekinsizliğine dair sinemasal bir denemeyle karşı karşıya olduğumuzun ilk gösterenleri adeta. Zihni cinayet düşüncesiyle meşgul, polislerin peşinde olduğu, kâbuslarını hiç tanımadığı bir muhasebeciyle paylaşmakta sakınca görmeyen Alphonse Tram (Gérard Depardieu) ise bu hikâyenin ana kahramanı.

Bertrand Blier hakkında yapılan en kapsamlı çalışmanın sahibi Sue Harris, Blier filmlerinin, Fransız ana akım sinemasına özgü bileşenlerden beslenen anlatılara göre çok sıra dışı olduğunu yazar (2001, s. 2). Bu saptamanın ne denli yerinde olduğu, Blier’in filmlerinin olay örgülerine bakıldığında hemen görülebilir. Ana akım sinemanın uyuşmalarını benimsediği söylenemeyecek bu filmler, Blier’in anlatılarında var olan çeşitlilik göz ardı edilmeden analiz edilmelidir. Blier sinemasında özel bir konuma sahip *Soğuk Büfe*’yi Fransız tiyatro geleneğiyle ilişkisi bağlamında değerlendirmek, bu çeşitlilikleri belirli bir bütünlük içinde okumaya olanak sağlayacak bir çerçeve sunması sebebiyle dikkate değerdir (Harris, 2001, s. 61). Özgünlüğünü,

“Absürd Tiyatro” (*Théâtre de l’Absurde*)² ile özdeşleşen üslubu kullanmaktaki başarısına borçlu bu film (Harris, 2001, s. 33), izleyiciyi, sinema tarihinin en ilgi çekici örneklerinden birisiyle karşı karşıya bırakır. Bu noktada, filmin *absürd* doğasının yer yer ihlal edildiğini söylemek anlamlıdır çünkü olayların, neden sonuç ilişkisi bağlamında birbirlerinden tamamen bağımsız olduğunu söylemek mümkün değil. Tram’in hikâyesinin ana hatları, bu durumun açık biçimde gözlenebileceği bir örnek uzamı sunar. Öldürdüğü muhasebecinin kızı tarafından filmin sonunda “cezalandırılan” Tram’in ölümünün bir öncülünün oluşu, neden-sonuç ilişkisinin film evreninden dışlanmadığını gösterirken, Tram’in adını bile bilmediği suçsuz bir adamın hayatını sonlandırışının sebebinin belirsiz/keyfi bırakılışı filmin iki hali de içerdiğini gösterir. Filmde başvurabileceğimiz bir diğer örnek ise Tram’in, eşinin isimsiz katiliyle ilk karşılaşmasında yaşananlardır. İstemsiz olarak kadınları öldürdüğünü söyleyen, bir gerekçe sunamayan isimsiz katil, öldürdüğü kadına -Tram’in eşi- ait nesnelere (yeşil yapraklı elbisesi) pişmanlıkla/özlemle sarılmaktadır.

Eşiyle birlikte yaşadığı dairesine giden kahramanımızın modern kent mitinin başlıca göstergesi olan ıssız apartmanındaki tek komşusu bir polis müfettişidir. Kâbuslarının nesnesini yanı başında bulan Tram, kâbusuyla dost olmaktan kaçamaz. Öyle ki, müfettişe metro durağında “gördüğü” cinayetten bahsedebilir, eşi eve gelmediğinde kapısını çalabilir ve hatta eşinin ölüm haberini aldıktan sonra içkisini onunla paylaşabilir. Tram’in eşini öldüren katilin gelişi ise, apartman dairesinin soğukluğu gözle görünür bir hal almasını sağladığı için dikkate değerdir: Önceki çekimlerde çok da belirgin olmayan başat bir mavi, duvarlarda ve sütunlarda izleyici için görünür olur. Soğukun iliklerine işlediği Tram ve isimsiz katil sıcak çorbalarını içerken, polis müfettişinin de gelişiyle birlikte katil-yasın sahibi-müfettiş üçlüsünün içki içtiği sahneyi görürüz. Bu noktada, izleyicisini kahkaha ve şaşkınlık arası duygusal bir aralıkta bırakan Blier’in karakterlerine dair bir parantez açılabilir. Harris, *Soğuk Büfe*’ye ait mizahi yaklaşımın ardında absürd tiyatro geleneğine özgü politik saldırganlığın aranmaması gerektiğini ve hatta karakterlerin, metropolle özdeşleşen tehlikelerin yansımaları olarak değerlendirilmesi gerektiğini yazar. Müfettiş de katil de Tram de basmakalıp tiplerdir. Film dili ise politik anlamlara odaklanmış öfkeyle birlikte değil, dilsel çeşitliliği zenginleştirme çabasının hâkim olduğu canlılıkla birlikte düşünülmelidir (Harris, 2001, s. 4). Nihayetinde, hareketli ve dramatik çerçeveden faydalanan (Harris, 2001, s. 60) absürd bir çağdaş kara film (*film noir*) örneği olan *Soğuk Büfe*, Harris’in uyarıları ekseninde şekillenecek üç ana başlık altında incelenebilir: Metropol kişiliğine dair alışılmadık nitelikleriyle dikkat çeken eril karakterler ve düşleri, şehrin tekinsiz doğasının kurbanı olan kadınlar ve nihayet bu motiflerin üzerine işlendiği kara film türü.

² Fransa kökenli “absürd tiyatro [uyumsuzluk tiyatrosu], Avrupa ülkelerinin yanı sıra Amerika Birleşik Devletleri’nde de yaygınlık kazanmayı başarmış güçlü bir akımdır. Tarihsel olarak ortaya çıktığı dönemin İkinci Dünya Savaşı sonrası olması dikkate değerdir. Gerçeği, mantık kuralları çerçevesinde şekillenen tarihsel, değişmez ve diyalektik olaylar örgüsünde görmeye çalışan tiyatro geleneği ile arasına kalın bir hat çizen absürd tiyatro gerçekliği karmaşanın kendisidir” (Şener, 2010, s. 297-298). Harris, Blier’nin filmlerinin, dramatik tarz, *diegetik* dünya, yabancılaşma teknikleri ve karakterlerin kuruluşu açısından Absürd Tiyatro geleneğinin başlıca isimleri olan Samuel Beckett, Jean Genêt ve Eugène Ionesco’nun eserleriyle paralellik içinde okunması gerektiğini yazar (2001, s. 33).

Metropol Kâbusu ve Erkeklik

Metropolün beton ve yapay ışıklardan oluşan doğasının tekinsizliği modernizm tartışmalarının başlangıcından beri önemini korumuştur. Öyle ki pek çok sanat eserinde izlerine rastlayabileceğimiz bu kaygının metropol bireyinin varoluşuna içkin olduğu söylenebilir. Metropol kültürüne özgü bireyselliğin psikolojik doğasının, çevresel ve içsel uyaranlar aracılığıyla şekillenen sinir sistemiyle doğrudan ilgili olduğunu yazan Georg Simmel, onlarca değişkenin etkisi altındaki metropol insanının, kendini korumak için, yüreği yerine aklıyla hareket etmeyi tercih ettiğini belirtir (1996, s. 81-82). Akıldan beklenen, “metropol yaşamının baskıcı gücüne karşı öznel yaşamı” korumasıdır (Simmel, 1996, s. 82). *Soğuk Büfe*’nin henüz başlarında, yürüyen merdivenlerde beliren Tram (Gérard Depardieu), yalnızlığını ve kâbuslarını paylaşabileceği bir arkadaşlık beklentisiyle (“yüreğiyle”) bekleme koltuğunda oturan muhasebeciye yaklaştığı anda bu akılcılığı ihlal edeceğinin işaretini verir. Tram, Simmel’in betimlediği, aklın korunaklı sınırlarında yalnızlığı tercih etmesi beklenen metropol tipinin sınırlarına/sınırlılığına bağlı kalmaz. Tram’ın mutsuzluğu, geçim sıkıntısı ve işsizliğin yol açtığı buhranın açıkça gözlenebileceği diyaloglar aracılığıyla tekrar tekrar vurgulanır. Bu karakterin, çağdaş Fransız sinemasının en güçlü isimlerinden olan Gérard Depardieu’nün oyuncululuğunda hayat bulmasının olağan bir sonucu olarak, oyuncunun *persona*’sına özgü “serseri” hava karaktere yansımıştır. Böylece Ginette Vincendeau’nün, Depardieu’nün komediye ait *persona*’sının başlıca kaynağı olarak gördüğü, “komik *loubard*”³ tiplemesi, [bu filmde] Depardieu’nün tıknaz ve ağır bedeniyle gerçekleştirdiği saldırgan ve çevik oyunculukla (1993, s. 346) yeni bir görünüm kazanır. Yanından ayırmamaya özen gösterdiği bıçağı ile sonlandırdığı hayatların soğukluğunu üzerinde taşıyan Tram karakteri, *loubard* tiplemesine özgü kurucu unsurlardan bir diğerini, suçla özdeşleşen marjinal ve karşıt nitelikleri (Vincendeau, 1993, s. 348) de taşımaktadır. Ancak anlatıyı ve metropol kabusunu Tram’in dünyasıyla sınırlandırmak, *Soğuk Büfe*’nin karmaşık evrenini anlama çabasına haksızlık olur. Çünkü kâbusu ve anlatıyı sürekli kılan kentsel huzursuzluk ve bir sonraki alt başlıkta incelenecek olan kayıp ve kâbus, yalnızca Tram’a özgü değildir. Filmin üç erkek karakterinin hikâyelerinin kesiştiği odaklardır.

Simmel, metropol bireyinin içinde bulunduğu çok değişkenli ve karmaşık yapının, sıradan bir özensizlik ve muğlaklık sonucunda içinden çıkılmaz bir kargaşaya yol açacağını yazar (1996, s. 83). Metropol evrenin küçük bir yansıması olarak değerlendirilebilecek apartman, içinde yalnızca Tram ve polis müfettişi yaşıyor olmasına rağmen, film ilerledikçe kargaşanın hâkim olduğu bir mekâna dönüşür. *Soğuk Büfe*’nin tüm karakterleri, işsiz Alphonso Tram, adı verilmeyen ölü muhasebeci, evsiz katil ve emekliliği yaklaştırmış polis müfettişi Morvandieu kendilerini bu karmaşık evrenin içinde bulurlar. Dahası, modern metropol hayatının vazgeçilmezi olan para ekonomisinden (Simmel, 1996, s. 82) ya da metropol bireyini komşularının yüzlerini görmekten dahi alıkoyan korunaklı hayatlardan (Simmel, 1996, s. 85) habersiz gibidirler. Film boyunca paranın söz konusu olduğu yalnızca iki sahne vardır. İlkinde Tram, ikinci kez karşılaştığı –ilk karşılaşmanın ardından bıcakladığı– muhasebeciden, cebindeki parayı alır. İkincisinde ise, Tram, eşini öldürdükleri kadını (Geneviève) tedavi eden doktora muayene ücretini verir. Her iki sahne için de para, varlığı tesadüfen akla gelen hayli küçük bir ayrıntı gibi resmedilmektedir; oysa “Metropol insanı, tüccarlarıyla ve müşterileriyle,

³ *Loubard*, “şehrin banliyölerine ait proleter serseri” anlamında kullanılmaktadır (Vincendeau, 1993, s. 346).

hizmetlileriyle ve hatta çoğu zaman sosyal ilişki içinde bulunmak zorunda olduğu kişilerle” (Simmel, 1996, s. 82) var olur. Söz konusu komşuluk, arkadaşlık olduğunda ise Tram’ın, katilin ve müfettiş Morvandieu’nün iştahları hayli kabanktır. Tram, muhasebeci ile iletişim kurma çabasında hayli ısrarcıdır ve apartmana yeni birisinin (müfettiş) taşındığını duyduğu anda kapısını çalmakta tereddüt etmez. Müfettiş Morvandieu, acısını paylaştığı komşusu Tram’ın kapısını bir şişe şarapla çalar. İsimsiz katilin, insansız beton blokların onu cinayete nasıl sürüklediğini anlattığı sahne ise güvene ve kişilerarası iletişime dayalı bir sosyal yapılanmaya duyulan özlemin doruk noktasıdır adeta. Şeyler, para ekonomisinin içselleştirildiği tipik metropol öznesinin gündelik hayatında gözlenmesi beklediği gibi düz ve gri tonlarda olmaktan (Simmel, 1996, s. 84) hayli uzaktır. Metropol gecesinin vazgeçilmezi olan ışıklandırmalar, Tram’ın iri cüssesini ürperten mavilik, apartmanın içine hâkim ateşli kırmızı, inişli çıkışlı diyaloglar ve ince bir hatta ilerleyen erkek dostluğu/kardeşliği bu farklılığın fiziksel gösterenleridir.

Üç kafadar, mikro metropolün -apartmanın- dışına çıktıklarında, adeta terk edilmiş bir şehirle karşı karşıya kalırlar. Yapay ışıklandırmalar, modern kentlere özgü tılsımını kaybetmiş gibidir. Filme hâkim hava aracılığıyla 20. yüzyıl metropolüne özgü, ışıklı, renkli ve hareketli şablon ihlal edilmiştir. “Kentin, kendisini içinde insan yaşamının var olacağı, büyüyeceği ve organik ile sembolik dileklerini gerçekleştireceği bir yer olarak muhafaza etme mücadelesinin” mekânı olarak ele alınabilecek trafik (Kepes, 1996, s. 185), üç arkadaşın maceralarına ev sahipliği yapan ıssız yollar ve trafik lambaları ile sınırlandırılmıştır.⁴ Nereye ya da hangi kâbusa çıkacağı belirsiz ıssız yollar, Tram’i, Morvandieu’yü ya da isimsiz katili kâbuslarını “süsleyen” kadınlara götürmez. Birbirlerini buldukları ana kadar şehri uzaktan seyretmekle yetindikleri söylenebilecek üç erkek karakterin toplumla kurduğu bağ, kırgınlık ve öfkeden beslenmiş gibidir. Bunun yol açtığı yalnızlaşmanın, mimari ve şehir planlamanın cinsiyetçi politikaları ile paralellik göstermesi ise ayrıca dikkate değerdir. Dolayısıyla filme, şehir ve kadın öznelliği arasındaki ilişki ışığında bakmanın sağlayacağı eleştireliliğe başvurmak kaçınılmazdır.

Şehir, Kadın ve Cinayet

Fiziksel ve geometrik ölçüler temelinde gelişen mimari insansız düşünölemeyeceği gibi, kültürel üretim, cinsel etkileşim ve cinsel arzudan da bağımsız düşünölemez (Lico, 2001, s. 30). Esasında, fiziksel ve geometrik uyulaşmalar ve birimler özelinde bakıldığında dahi cinsiyetçi uygulamaların izlerine rastlamak mümkündür.⁵

⁴ Kepes’in “kentsel sanatın potansiyel paletleri” olarak adlandırdığı ışıklandırmaların (1996, s. 186), doğrusal olarak ilerleyen, gösterişli olmaktan uzak sokak lambaları ve siren ışıklarıyla sınırlandırılmış olması ve görsel çevreyi organize edecek imajların -yapıların estetik ayrıntılarından dış mekânları süsleyen resimlere- (1996, s. 189) neredeyse hiç kullanılmamış olması kentsel iletişimsizliğin gösterenleri olarak okunabilir.

⁵ Modern mimarinin güçlü isimlerinden Le Corbusier’nin kullandığı Modölor ölçeği bu durumun en açık gösterenidir. Le Corbusier’nin tasarımlarında başvurduğu temel ölçek olan Modölor, kolunu kaldırmış bir İngiliz erkeğin bedenini ölçüt alır. Bütönsel olarak Modölor’un sembolik yapısının gelişkin işleyişinin kadını ötelediği ve marjinalleştirdiği açıktır (Lico, 2001, s. 33). Heteronormatif temsil sistemine uyum gösteren bu tercih, temsiliyet önceliğini erkeğe vermek suretiyle kadını “ikincil, cinsiyetsiz, biçimsiz, merkezsiz (O/ö)teki” pozisyonuna itmektedir (Şentürk, 2011, s. 27). “Kadınla erkeğin arasına bir sınır çekerek, bunu keskin ve onarılmaz bir farklılık olarak kurumsallaştırmaya” yarayan bu çerçevenin ait olduğu heteronormatif cinsiyet rejimi, “erkek ve kadın arasındaki kolektifleştirilmiş tahakküm ilişkisinden öteye uzanarak, heteroseksüelliğin dışında kalan cinsellikler üzerinde güç kurmayı mümkün kılmaktadır” (Şentürk, 2011, s. 195).

Gerard Rey A. Lico, bu anlayışın ardında kadın ve erkek bedenlerinin etkileşiminin sınırlandırılması ve mekânın toplumsal cinsiyete göre tanımlanması gerekliliğine duyulan inancın olduğunu iddia eder. Kadın bedenini erkek bakışından sakınmanın başlıca yolu olarak mutfak ve yatak odasının kuytu köşelerde bırakıldığı ev içi düzenlemeleri, bu anlamda hayli öğreticidir. Ev, kültürel olduğu kadar fiziksel inşasıyla da, kadından beklenen pasif duruşun yuvası kılınmaktadır (Lico, 2001, s. 30). Evin duvarlarının ötesi ise, sokaklar ve caddeleriyle kötücül metropol kültürüyle özdeşleşen tehlikenin yuvasıdır. Çünkü Pain'in de belirttiği gibi kente ilişkin korkuların kaynağının kamusal alanları yabancılarla paylaşma zorunluluğuyla doğrudan ilişkili olduğu konusunda neredeyse toplumsal bir uzlaşma vardır (2001, s. 899). Oysa yapılan araştırmaların çoğu kadınların şiddet ve tecavüz kültürüne dair korkularının kamusal alan kadar ev içiyle de ilgili olduğunu gözler önüne sermektedir (Pain, 2001, s. 903).⁶ Bu bilgiler ışığında *Soğuk Büfe*'nin kadın karakterlerine yakından bakıldığında, yönetmenin mekânsal tercihleri ile erkek egemen mimari/şehir planlama anlayışı arasındaki ilişki aracılığıyla Blier sinemasına ait temel bir sorun gündeme getirilebilir: Kadın düşmanlığı. Blier sinemasına sıkça yöneltilen kadın düşmanlığı eleştirilerine hak veren Harris, kadın temsillerinin taşıdığı dönüştürücü potansiyeli ihmal etmemenin öneminin altını çizer:

[...] [Blier sineması] kadın öznelliğini kolaycı, muhafazakâr ve suçlayıcı bir edayla ele alarak kadın düşmanı eğilimlerinde ısrar ve süreklilik göstermektedir. [...] Öte yandan, fallus merkezli ve egemen ataerkilliğe alternatif olabileceği düşüncesiyle kadın bedenine odaklanarak, kadının fiziksel doğasını oluşturan toplumsal yeniden üretim ve duygusal gelişimi olumlu bir güç olarak resmetmektedir (2001, s. 107-108).

Filme dönecek olursak, muhasebecinin kamına saplanmış bıçağını aldıktan sonra terk edilmiş apartmana doğru yol alan Tram'i, işten dönen eşinin hazırladığı akşam yemeği beklemektedir. Tram yer yer monologlarla katil olup olmadığını sorgularken, mutfakta yemekle uğraşan kadın için Tram'in cebinde taşıdığı kanlı bıçağın yıkanması gereken herhangi kirli bir bulaşıktan farksız oluşu dikkate değerdir; umursamaz biçimde bıçağı alan kadın, onu hızla bulaşık makinesine yerleştirir. Kadın algısı ve öznelliği, eve özgü korunaklılık ekseninde var olmaktadır adeta; öyle ki dışarıya ait kötücül öğeleri "temizleme" gücü dahi vardır. Ertesi gün bir yapının bahçesinde cansız bedeni bulunacak olan bu kadının, mutfaktaki ve yatak odasındaki sorumlulukları konusunda hayli özenli oluşu da bu varoluş biçimini olumlamaktadır. Bu anlamda, Tram'in kuşkularına "Bir katille evlenmiş olamam" diyerek karşılık veren kadına Tram'in verdiği yanıtın, filmin kadın karakterlerle kurduğu ilişkinin sorunlu doğasını meşrulaştırdığı söylenebilir: "Hiç evlenmemektense bir katille evlenmiş olmak daha iyidir belki!" Ekibin (Tram, katil ve dedektif) ilk cinayetinın kurbanı olan kocasının ölümü ardından genç yaşta dul kalan Geneviève için de ölümden kaçış

⁶ Kamusal alanların kullanım biçimlerinde belirleyici olan, korkuyla şekillenen yabancı algısına dair şu yoruma baş vurmak ufuk açıcudur: "‘Tanışıklık’ ve ‘yabancı’ ayrımı aslında bir yanılsamadır: Yabancı olarak kendilik tanımımız dışına attığımız şeyler ‘iç-dış’, ‘özne-nesne’, ‘ben-ben olmayan’ ayrımlarının henüz yapılmamış, sınırların çizilmemiş, henüz bütünün ayrılmamış olduğu dönemlerde, yani bilinçdışının/doğanın kucığında iken, bizimle birlikte olan ‘bütün elemanları’dır. Ancak bu yanılsama benlik bilinçliliğinin oluşum koşuludur. Tanıma, tanımlama, tanımlanma ve ‘ilişki’ ancak bu ayrımla mümkün olur. Benlik bilinçliliği, ancak kendisi olmayan üzerinden kendiliğinin tanımlanmasına ulaşabilir ve -kendisi olmayan- nesnelerle ilişki içinde eylemlerini şekillendirebilir" (Saydam, 1997, s. 49).

yoktur; güzelliğiyle “renklendirdiği” erkekler dünyasından hızlıca gönderilir. Her iki kadının ölümünden de sorumlu olan isimsiz katilin gözünde gerçek suçlunun Tram oluşunun gerekçeleri ise, bu ölümlerin kaçınılmazlığının ardında yatan erkek egemen bakışı gözler önüne sermektedir. Tram suçludur, çünkü eşini tehlikeli şehrin sokaklarında bir başına bırakmıştır. Tram suçludur, çünkü yeni sevgilisi Geneviève’i kapıyı kilitlediği evinde yalnız bırakmıştır. Öte yandan dedektif Morvandieu’nün, Tram’ın eşinin cansız bedenini gördüğünde tecavüz edilmediğini teyit ettirerek “el değmemişliğinin” önemini vurgulayışı; Geneviève’in, kendisini muayene eden doktorun tecavüzüne uğradığında eril akla sadık kalışı, filme özgü ataerkil fantezinin diğer yansımalarıdır. Tram ve arkadaşları, doktora, yanlış teşhislerle neden olduğu ölümlere benzer bir ölümü layık görmektedir.

Film, yinelenen ölümler aracılığıyla, kadının ne kamusal alanda ne de özel alanda, bir erkeğin/erkin koruması olmaksızın hayatta kalabilmesinin söz konusu olmadığı söylemektedir sanki. Daha önemlisi Tram’ın eşinin cansız bedeni dışında, şehrin sokaklarında kadın bedeninin, özelliğinin izi dahi yoktur. Metropol sınırları içinde kadınları, yalnızca mutfakta, yatak odasında ya da yalıtılmış bir şatoda görebiliriz. Bu anlamda farklılaşan bir kadın portresinin başına gelebileceklerle dair filmin bakış açısını ele veren tek sekans, müfettiş Morvandieu’nün korkusu ve anılarıyla şekillenen şato sekansıdır. Bu sekans, Tram ve arkadaşlarını kentin sokaklarında bilinmez maceralara sürükleyen anlatının son halkasıdır. Yardım çağrısına karşılık olabilmek arzusuyla gittiği şatoda, hasta yatağında son orkestrasıyla baş başa kalan Morvandieu’yü orkestra üyelerinin tamamını öldürmeye iten şey, geçmişten gelen bir hayalettir: Mesleğinde uzmanlaşmış, başarılı bir müzisyen kadına duyduğu öfke. Gün boyu adli vakaların ardı sıra koşturan Morvandieu’nün evde beklediği ilgiyi bulamaması; evlendiği kadının müzikle kurduğu ilişkinin ikisi arasındaki “aşka” kıyasla daha önemli olması, kadının yokluğunun tercih edilmesine sebep olmuştur. Morvandieu, Tram ve isimsiz katille sürüklendiği maceraların ardından, “böyle” bir kadın karakterin öldürülmesinde ve bunu itiraf etmekte bir sakınca görmez. Sonuç olarak, *Soğuk Büfe*’nin evrenindeki metropol hayatı, kadınlar için uygun değildir. İş hayatındaki görünürlük ve başarının ya da varsılığın yol açtığı özgüvenle şekillenen kadın öznelerin kentte hayatta kalabilmeleri, erkek özelliğinin/erkin ve “tahammülün” sınırlarını zorladığı için mümkün değildir. Kıvanç Kılınç’ın başvurduğu ikiliği kullanacak olursak, ataerkil anlayışın dayattığı kamusal (sosyal, kentsel, erkek) ve özel (aile, kadın, ev) (2006, s. 21) arasındaki keskin sınır, *Soğuk Büfe* özelinde kadın ölümleriyle korunmuştur. Kamusalıktan arınmış doğal yaşam ise, kadının hayatta kalabileceği başlıca mekân olarak kapanışta karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla Blier’in soğuk büfesi, Joel Kovel’in toplumun arkaik simgesel temellerinden kabul ettiği (aktaran Saydam, 1997, s. 74) kadın ile doğa arasında kurulan özdeşlikte ısrar etmiş; doğayı, kadının var olabileceği biricik alan olarak ya da kadını, doğanın huzur içinde korunabileceği varoluş biçimi olarak kutsamayı tercih etmiştir.

Kâbus Biterken

John Orr sinema ve modernlik üst başlığı altında geliştirdiği tartışmaları sonlandırırken, modernleşmeden bağımsız düşünülemediğini belirttiği kara film türünü tanımlamak için ikili bir tasarıma başvurur. Bu tasarımın ilk adımı kara film türünü, modern kente, metropole özgü karmaşanın ve acımasızlığın sineması olarak ele almayı; ikincisi ise *femme fatale* tiplemesini türün temel özelliklerinin taşıyıcısı olarak değerlendirmeyi gerektirir (Orr, 1993, s. 200). “Kadının tanımlanmış eş ve anne rollerinin dışında bir kimlik kurabilmesi”nin ancak metropol kültüründe mümkün

olabildiği (Çiçekoğlu, 2006, s. 46) düşünüldüğünde bu iki ayağın birbirinden çok da bağımsız olmadığı söylenebilir.⁷ *Soğuk Büfe*, olaylara ev sahipliği yapan ıssız geceler, تنها metropol sokakları, Tram'ın balkonunun çerçevelediği modern mimari ve kent gecesinin vazgeçilmezi gibi sunulan suçun yanı sıra kara film türünün temel özelliklerinden bir diğeri söz konusu olduğunda da seyircisini şaşırtmayarak ilk tasarımı bağıllık gösterir. Bu özellik, John Orr'un, Howard Hawks'ın *The Big Sleep* (1946) filminden yola çıkarak ulaştığı; gerçekliğin sunumunun, popüler filmlerde alışkın olduğumuz biçimlerden “daha dürüst, daha çağdaş ve daha komik” olmak suretiyle farklılaşmasının bir ürünü olan “kötü fakat komik” sinemasal evrendir (Orr, 1993, s. 200). Ancak söz konusu ikinci adım olduğunda, anlatının kadın temsillerine dair çelişkili bakışı, filmin *femme fatale* tiplmelerini mercek altına almayı zorunlu kılar. Kusursuz sarı saçı, tutkulu bedeni ve şehirliliğiyle üç arkadaşı da baştan çıkaran Geneviève ve metropolü geride bırakmışken doğada karşılarına çıkan genç kadın, bu anlamda başvurulabilecek iki karakterdir. Geneviève'in akıbeti türün uyuşumlarına sadık kalır. “Fettan” ve “şehvetli” şehirli kadın, daha büyük felaketlere yol açmadan öldürülür; çünkü şehrin “zamanının ritminin aksamadan sürmesi, bu kadının yok edilmesine ya da kontrol altına alınmasına bağlıdır” (Çiçekoğlu, 2006, s. 75). Anlatının merkezine *femme fatale* karakteri almayan ve ayrıca hikâyeyi bu karakterin ölümüyle de kapatmayan yönetmen, doğayla özdeşleştirdiği bir diğer kadını hayatta tutarak sınırı ihlal eder. Geneviève yok edilir ancak film bitmez, çünkü kâbusun sahibi olan eril akıl için kadınlığa dair kötücül fanteziden vazgeçmek pek de olası değildir. Bu nedenle anlatıya içkin bir diğer temaya başvurmak anlamlıdır: Düş ve gerçek arasındaki sınır.

Soğuk Büfe, Tram'in düş ve gerçeklik arasındaki tereddütünü dillendirdiği andan itibaren izleyiciyi renkli bir kâbusun içine çeker. İssız metroda başlayan filmin/kâbusun, genç kadının yalnız başına seyahat ettiği kırmızı sandalda sonlandığı ana kadar üç fantezinin izlerini taşıdığı söylenebilir. Bu da bizi bir kez daha Orr'a dönmeye iter, çünkü Orr'un kara film türüne özgü net bir tanımlaması daha vardır: Kontrollü kâbus (1993, s. 201). Bu fantezilerden ilki tipik bir evliliği olan Tram'a aittir: Eşinin olmadığı bir dünya. İkincisi ise soluksuz kaldıklarında kuş seslerine benzer sesler çıkardıkları için –isimsiz katil için beton yığınları arasında kuş seslerinin paha biçilmez olduğu açıktır– kadınları öldürdüğünü söyleyen isimsiz katile: Güzel Geneviève'in son nefesinde çıkardığı sesi duyarak zihnindeki kuş seslerine bir yenisini eklemek. Sonuncusu ise dedektif Morvandieu'ye aittir: Geçmişle yüzleşmek, aslında kendisi için hiç ölmemiş karısıyla hesaplaşmak. Filmin *absürd* doğasının muğlaklıkları, katil ve dedektifi Tram'in bilinçaltının yansımaları olarak okumayı mümkün kılmaktadır. Kadınsız bir şehirde yaşama yolunda ilerleyen üç erkeğin ya da üç *persona*'nın, gün ışığına, bir ormanda uzanmışken kavuşması ise kadın ve doğa arasında kurulan özdeşlikte ısrar gibidir. Bu doğrultuda, Tram'i öldürmek için ormana kadar gelmiş katili en yakın karakola götürmek için yola çıkan üç erkeğin karşısına çıkan genç kadının, filme dair söylenecek son söz için önem taşıdığı açıktır. Katilin ve dedektif Morvandieu'nün ölümleri ardından Tram'in “Bitsin bu kâbus, daha fazla cinayet olmasın” çılgınlığının muhatabı olan genç kadın, metroda öldürülen muhasebecinin

⁷ Feride Çiçekoğlu, bu yeni kimlik tasarımının yol açtığı tekinsizliğin köklerinin Freud'un 19. yüzyıl sonları metropollerine dair gözlemlerine dayandığını not eder ve ekler: “Tekinsizlik karanlık içerir. Eşiğinde duran kadın için karanlıktır. Şehir de öyle. Nitekim güçlü, tehlikeli ve hepsinden önemlisi heyecan verici cinsellikleriyle erkeği suça yönlendiren, şehrin imgesini kendisiyle bütünleştiren ve *film noir* ile özdeşleşen *femme fatale* tiplmesi bu tekinsizliğin mükemmel örneğidir” (2006, s. 48-49).

kızıdır. Daireyi bu şekilde kapatmayı tercih eden Blier, kırmızı bir sandalda nehirde süzülen genç kadının görüntüsüne eşlik eden -Morvandieu'yü çıldırtan- Brahms'ın yaylılar için yazdığı bir eser ile filmi bitirir.

Soğuk Büfe'nin başlarında Tram eşiyle akşam yemeği yerken, kadın Tram'e paltosunu neden çıkarmadığını sorar; bu haliyle "misafir" gibi duruyordur. Tram'in yanıtı filme hâkim anlayışın net bir ifadesidir: "Hepimiz misafiriz. Geliriz, görürüz ve gideriz". Filmin *absürd* doğasının gereği olan bağlantısız geçişler, kopuşlar, anlamsız diyaloglardan entelektüel sınırları zorlayan temaları (yaşam, ölüm, suç ve ceza gibi) alayla temsil edişine varıncaya değin, seyirciyi hayli zorlayan ve belki güldürü öğeleriyle perdeye bağlayan *Soğuk Büfe*'nin karmaşık dünyasını, metropol ve toplumsal cinsiyet bağlamında yorumlamaya çalışan bu yazının amacı, filmi anlamaya dair bir adım atabilmiş olmaktır. Tram'in özetlediği biçimiyle herkes gibi biz de sinemaya gelir (ya da koltuğa yayılıp DVD oynatıcısını çalıştırır), filmi izler ve gideriz, görebildiklerimiz ve göremediklerimizle.

Kaynakça

- Baudelaire, C. (2006). *Paris Sıkıntısı* (E. Alkan, çev.). İstanbul: Varlık. (Özgün eser 1869 tarihli).
- Çiçekoglu, F. (2006). *Vesikalı Şehir*. İstanbul: Metis.
- Harris, S. (2001). *Bertrand Blier*. NY: Manchester University.
- Kepes, G. (1996). Kent Ölçeğinde Dışavurum ve İletişim Üzerine Notlar (B. Öcal Düzgören, çev.). *Cogito*, 8, 177-190.
- Kılınç, K. (2006). Toplumsal Cinsiyetin Mekânsal Tarihini Yeniden Yazmak: Mimarlık ve Kadın Kimliği Üzerine Kuramsal Bir Çerçeve. *Kadın Çalışmaları Dergisi*, 1(1), 16-23.
- Lico, G. R. A. (2001). Architecture and Sexuality: The Politics of Gendered Space. *Humanities Diliman*, 2(1), 30-44.
- Orr, J. (1993). *Sinema ve Modernlik* (A. Bahçivan, çev.). Ankara: Ark.
- Pain, R. (2001). Gender, Race, Age and Fear in The City. *Urban Studies*, 5-6, 899-913.
- Saydam, M. B. (1997). *Deli Dumrul'un Bilinci: Türk-İslam Ruhu Üzerine Bir Kültür Psikolojisi Denemesi*. İstanbul: Metis.
- Simmel, G. (1996). Metropol ve Zihinsel Yaşam (B. Öcal Düzgören, çev.). *Cogito*, 8, 81-89.
- Şener, S. (2010). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost.
- Şentürk, L. (2011). *Le Corbuisier, Modüler'un Bedeni: Modern Mimarlıkta Hegemonik Erilliğin Eleştirisi*. İstanbul: Altıkkırkbeş.
- Vincendeau, G. (1993). Gérard Depardieu: The Axiom of Contemporary French Cinema. *Screen*, 34(4), 343-361.

BÖLÜM DÖRT
MÜZİKSİZ OLMAZ!



YAĞMURDA ŞARKI SÖYLEYEBİLMEME DAİR

Ayşe Mirza*

Giriş

Kökleri Hollywood sinemasına dayanan müzikal tür, 1930-60 yılları arasında altın çağını yaşamıştır. Bu dönemden sonra ise türe ait filmler hem sayıca azalmış, hem de eski görkemlerini yitirmeye başlamışlardır. Dönemin önde gelen müzikal yönetmenlerinden Stanley Donen'in Gene Kelly ile birlikte yönettiği *Yağmurda Şarkı* (*Singin' in the Rain*, 1952), yüksek bütçeli müzikal filmlerin son örneklerindendir. Bu çalışmada film, müzikallerin hangi dönemine (deneyisel, klasik ve türün kendine baktığı) denk düştüğü üzerinden incelenmeye çalışılacaktır.

Müzikal Filmin Ortaya Çıkışı

Müzikal film genelde büyük ölçüde *diegetik* (perdedeki karakterler tarafından icra edilen) müzikli film olarak tanımlanır. Müzikal terimi ise salt müziğin varlığından öte müzikle bağlantılı toplumsal yapıları, karakter tiplerini ve ortak bir örgü kalıbını içerir (Altman, 2003, s. 342). *Yağmurda Şarkı*'yı müzikal tür açısından gösteri müzikali¹ ya da sahne arkası müzikali olarak adlandırabiliriz. Çünkü filmde izleyiciye sadece bir gösteri ya da bu gösterinin hazırlanışı değil, gösterinin hazırlanışına koşut olarak bir aşk ilişkisinin gelişimi de sunulur.

Müzikal film denildiğinde akla ilk olarak Hollywood ve Bollywood sinemaları gelmektedir. Müzikallerin teknolojik anlamda belli bir gelişkinlik düzeyine olan gereksinimleri ve yüksek yapım maliyetleri -gerek oyuncu kadrosunun, gerek yapım ekiplerinin büyüklüğü, dekor ve sanat yönetiminin gösterişli olması vb.- (Onaran, 1987, s. 53) bu sinemaların müzikal türde ön plana çıkmalarına neden olmuştur. Film tekniğindeki gelişmelerin etkisiyle 1927 yılında *Jazz Şarkıcısı* (*Jazz Singer*, Alan Crosland) ile ses Hollywood'a girmiş, ancak ilk özgün müzikal film *Broadway Melodisi* (*Broadway Melody*, Harry Beaumont, 1929) sayılmıştır. Adından anlaşılabilirliği gibi bu film Broadway'de sahnelenen bir müzikalin sinemaya uyarlanmasıdır (Abisel, 1999, s. 193-194). Hollywood müzikal geleneğini oluştururken Broadway'in yanında melodram, vodvil, sirk, müzikhol, varyete ve kabare gibi sahne gösterilerinden de oldukça yararlanmış (Abisel, 1999, s. 209), *Yağmurda Şarkı*'da Don (Stanley Donen) ve Cosmo'nun (Gene Kelly) Hollywood'da yükselmeden önceki yaşamları anlatılırken tüm bu geleneklerin de bir dökümü yapılır adeta. Ancak onlar sahnedekeyken seyircilerin tavrıyla, yuhalamalar, sahneye atılan nesneler vb.) müzikal öncesi olarak nitelendirilen bu dönemler, müzikalin karşısında küçük düşürülür.

Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü Araştırma Görevlisi

"Gösteri müzikali: Manhattan merkezli modern, orta sınıf tiyatro ve yayıncılık dünyasına yerleştirilen gösteri müzikali, çiftin oluşumunu bir gösterinin yaratılmasıyla bütünleştirir." Müzikal türler hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Altman, 2003, s. 349.

Film İçinde Film

Yağmurda Şarkı'nın müzikal türün klasik dönemine denk düştüğünü söyleyebiliriz. Thomas Schatz'a göre her tür birkaç aşamadan geçer: İlk dönem deneysel olarak adlandırılır, çünkü çeşitli uyuşumlar yeni belirginleşiyordur. Türün belli kodlarının olduğu ikinci dönem, klasik dönemdir. Bu dönemin sonlarında seyirci belli bir doygunluğa ulaşır ve Seçil Bük'er'in "türün kendini sorgulaması" dediği üçüncü dönemde yapımcılar türe yeni unsurlar eklemeye çalışırlar (Schatz ve Bük'er'den aktaran Onaran, 1987, s. 54).

Jane Feuer'in de belirttiği gibi 1940'ların sonu, 50'lerin başında müzikal filmler, özellikle MGM (Metro Goldwyn Mayer) bünyesinde olanlar gösteri dünyasını sahne arkasıyla birlikte perdeye yansıtmaya başlamıştır (Feuer'den aktaran, Chumo, 1996, s. 39). Abisel'e göre "Bu filmlerde sahne arkasındaki dünya ve onun çatışmalarıyla gösterinin hazırlanışı paralellik kazanıyor, numaralar gösterinin provaları olarak icra ediliyordu." Bu durum bir yandan müzik ve danslar için inandırıcılık sağlarken, bir yandan da filmin başkarakterinin aynı zamanda filmin yönetmeni de olmasıyla dönemin ekonomik bunalımının neden olduğu kasvetli ortamda umut tohumları ekilmesine yardımcı olmuştur (Abisel, 1999, s. 194). Konuyu biraz derinleştirmeye çalışırsak eğer ilk olarak film içinde filmlerin inandırıcılık sağlama işlevlerine, ikinci olarak da bu filmlerin dönemin çıkmazlarıyla mücadele etmede oynadıkları rol konusuna değinmekte yarar var.

Yönetmenler genel olarak (*sürrealist* ve *avangard* yönelimleri ayrı tutarsak) izleyiciyle bağ kurmak için filmlerin gerçeklikle ilişkisini kurmaya meyillidir. Bu özellik ana akım sinemada çok baskındır. Müzikallerde oyuncuların birdenbire şarkı söyleyip dans etmeye başlamaları anlatıyı kesintiye uğratar ve seyircide bir yabancılaşma duygusuna neden olur. Bu nedenle müzikaller Brechtyen estetiğe yakın bir türdür (Onaran, 1987, s. 54). Fatih Özgüven, dramatik anlatı yapısının yanılısamacı niteliğini bu kadar iyi vurgulayan bir türün yönetmenlerinin ironik bir biçimde yıllarca filmlere dans ve şarkılarını yedirip, inandırıcılığı sağlamak için çabalamalarını ilginç bulur. Bunu en iyi şekilde başaran yönetmenler olarak da Stanley Donen ve Vincente Minelli'yi² örnek verir. Onların filmlerinde müzikal olmayan ve müzikal olan anlar neredeyse hiç kesintiye uğratılmaksızın kaynaştırılırlar (Özgüven, 1985, s. 17-18)

Yağmurda Şarkı gösteri dünyasının içinden, sesli filmin çıkış yıllarının keşmekeşini ve sahne arkası gerilimlerini anlatmaya çalışan bir filmidir. Aslında filmin hikâyesinin iki ana izleği vardır. İlki filmin içindeki film olan "Düello Şövalye"nin bir müzikale dönüşmesi, ikincisi ise Don ve Kathy'nin (Debbie Reynolds) aşklarıdır. İlk izlekten hareket edecek olursak, Schatz'a göre *Yağmurda Şarkı'nın* da içinde yer aldığı bir grup film,³ müzikallerin artık müzik, dans, popüler eğlence değerleri ileri sürmekle kalmayıp, aynı zamanda onları yeniden kurup eleştirdiği, daha önce bahsettiğimiz, türün üçüncü dönemine ait filmlerdendir. Ancak Oğuz Onaran, Schatz'ın bu görüşüne karşı çıkarak, bu filmlerin -kendilerini savunmaları ögesi doğru olsa da- yapıları ve izlekleri bakımından daha önceki müzikallerden ayrı olmadıkları için üçüncü dönem müzikallerinden olmadığını belirtir (Onaran, 1987, s. 54-55).

² Özgüven, Gene Kelly'nin ise dansçılık ve şarkıcılık yeteneklerine vurgu yapar.

³ Diğer filmler: *The Barkleys of Broadway*, *An American in Paris*, *The Band Wagon*, *It's Always Fair Weather*.

Dönemin Etkisi

Daha önce de değindiğimiz gibi müzikallerin ortaya çıktıkları ve geliştikleri dönem ile 1929 Ekonomik Bunalımı ve ardından Roosevelt'in *New Deal* politikaları paralellik gösterir. Amerika'da on beş milyon işsiz olduğu, çetelerin büyüdüğü ve sistemin yozlaşmaya başladığı bu dönemde Roosevelt kemerlerin sıkılmasını ve morallerin sağlam tutulmasını istiyordu. Bu dönemde müzikaller lider imgesiyle bütünleşme çabalarına destek vermiştir. Otuzların sonuna doğru ise değişen ekonomik ortamın etkisiyle, müzikallerdeki lider yönetmenin ağırlığı azalmaya başlar ve yetenekleri kolektif çalışmayı aşan yıldızlar ön plana çıkarlar (Abisel, 1999, s. 194-198).

Yağmurda Şarkı'da filmin yönetmenleri olan Stanley Donen ve Gene Kelly, Debbie Reynolds ile başrolü paylaşırlar. "Düello Şövalye" filminin şirket içi gösteriminin bir düş kırıklığı ile sonuçlanmasının ardından, tam da umutların tükendiği yerde üç arkadaş filmi müzikale dönüştürmeye karar verir. Filmin gösteriminin bir felaketle sonuçlanması sanki ekonomik bunalım ile birlikte halkın moralinin oldukça düştüğü süreci imlerken, "lider" özelliğine sahip bu kişilerin yaratıcılıkları ve dayanışmaları sayesinde umutların tazelenmesi de sanki Roosevelt'in iktidara geldiği dönemi simgelemektedir. Müzikallerin izleyiciyi gösteriye katma izlenimi vermek için şarkı sözlerinden yararlanma özellikleri de (Büker, 1986, s. 72) bu sahnede kendini gösterir. Oyuncular parlak fikrin keşfini takiben "Good Morning" adlı şarkıyı seslendirmeye başlarlar. Şarkının sözlerinin taşıdığı umut, izleyiciyi de filme dahil eden ifadeler oyuncuların dans gösterisiyle birleşir. Dans ederken el altında buldukları tüm nesneleri kullanmaya başlarlar (Büker, 1987, s. 34). Bu sahne tüm filmi (neredeyse müzikalleri) özetleyen, saran bir *mise-en-abîme*⁴ gibidir.

Filmin ikinci izleği olan Don ve Kathy arasındaki aşk ilişkisine bakacak olursak eğer, bu durumun yine müzikallerin geliştiği dönemle ilişkisini vurgulamak gerekir. Müzikal filmler genel olarak eğlenceyi yüceltmeleriyle ön plana çıkarlar, bundan dolayı da eleştirmenler kimi kez onları küçümser. Bu eleştirmenlerden biri olan Manvell, "Müzikallerin kalp kırıklıkları ve günlük yaşamın mutlulukları için şarkı söylemeye ya da maddi başarıyla saf aşkı cilalamaya yaradıklarını" söyler (Gledhill'den aktaran Abisel, 1999, s. 184). Gerçek dünyada ekonomik başarı önemliyken, müzikallerde iyi bir dansçı olmak ya da sevgilinin kalbini kazanmak önemlidir (Büker, 1986, s. 73).

Ekonomik bunalım yıllarının etkisiyle müzikallerde izleyici gerçek dünyanın toplumsal çatışmalarından ve sistemin çarpıklıklarından ve kişisel rekabetlerin acımasızlığından uzak tutulmaya çalışılır. Gösteri dünyasını anlatan filmlerde rol alacak kişilerin seçiminde azim ve çalışkanlık her zaman galip gelir. Aşka özel önem atfeden müzikallerde rekabetler kadın ve erkeğin hemcinsleri arasında yaşanır (Abisel, 1999, s. 218-219).

⁴ *Mise-en-abîme*'i kısaca, filmin içindeki bir sahnenin tüm filmi özetleyecek özelliğe sahip olması olarak tanımlayabiliriz. Ayrıntılı bilgi için bkz. Hayward, 1996, s. 220.

Karakterler Arası İlişkiler

Yağmurda Şarkı'da gösteri dünyasındaki ve aşk hayatındaki rekabet iç içe geçmiştir. Don'un filmlerde birlikte oynadığı ve film şirketinin de hâsılatlarını arttırmak için sevgili olarak lanse etmeyi istediği Lina (Jean Hagen) ile arasında aslında bir ilişki yoktur. Ancak Lina, sevgili olduklarına inanmakta ve aşk ilişkileri varmış gibi davranmaktan hoşlanmaktayken, Don bir tesadüf sonucu karşılaştığı Kathy'e âşık olur. Lina ile Kathy arasında filmde hem kariyer, hem de aşk ilişkisi açısından bir karşıtlık kurulur. Lina'nın sesi oldukça tiz ve rahatsız edici olduğu için kariyeri pek parlak olmayacaktır. Film galalarında tüm konuşmaları Don yaparken, Lina'nın konuşmasına izin verilmez. Oysa sesli film söz konusu olduğunda oyuncunun konuşmaması düşünülemez. Bunun yanında Kathy hem ses yönünden, hem de dans yeteneği açısından oldukça başarılıyken yüzlerce rakibi arasında kendini gösteremez. "Düellocu Şövalye"nin müzikale dönüştürülmesi sürecinde Lina'nın sesi önemli bir engeldir. Bu durumda Kathy, sevdiği adamın filmini kurtarmak için Lina'nın dublajını yapmayı teklif ederek fedakâr sevgiliye dönüşür, kendi kariyerini tehlikeye atar. Ancak Don onun bu özverisini karşılıksız bırakmaz ve filmin sonunda onu Lina'nın sesi olarak izleyiciye tanıtarak Kathy'nin ünlenmesine yardım eder. Bu durum pek çok ana akım filmde olduğu gibi müzikalde de kendine has bir biçimde karşımıza çıkan bir durumdur. "Erkek karakterler kadının karşısına bir tür öğretmen olarak çıkarak kadının yeteneğini keşfeder, onu kendine inanmaya zorlar ve başarıya ulaştırır" (Abisel, 1999, s. 221). *Yağmurda Şarkı*'nın sonunda hem kariyer hem de aşk konusundaki tüm çatışmalar çözülür. Böylece müzikallerin izleyiciye aşlamak istediği "her şey yoluna" girecek mesajı yerini bulmuş olur.

İzleyiciyi Filme Dahil Etme

Müzikallerde seyircinin özel bir önemi vardır. Şarkı sözleri ve bakışların yanı sıra oyuncular seyirciye doğrudan seslenerek izleyicinin, gösterinin devamı için kendisine ihtiyaç duyulduğu izlenimine kapılmasına yol açar. Büker, izleyiciyi eğlendirmeye yönelik olan bu filmlerin seyirciye seslenmesinin zorunlu olduğunu söyler (1986, s. 73). Çünkü izleyici filme katılmalı ve eğlenmelidir. İzleyici, *Yağmurda Şarkı*'nın içinde pek çok sahnede yer alır ve gösterilerin başarısına alkışlarıyla katkı getirir. İzleyicinin kararı her zaman doğru ve gerekli olan yargı olarak sunulur. Yönetmen filmin içindeki filmin izleyicileriyle bizi aynı konuma yerleştirerek onlarla özdeşleşmemizi sağlar. Bunun yanında Don'un Kathy'nin arabasında yol aldığı sahnede Don doğrudan bize bakarak konuşur: "Şey, biz film yıldızları ünlü olunca sanırım onun getirdiği küçük sıkıntılara da katlanmalıyız. İnsanlar bizim çekici ve romantik bir yaşam sürdüğümüzü sanırlar. Ama bizler gerçekten yalnızızdır," diyerek izleyiciye dert yanar.

Yüksek Sanat - Alçak Sanat Karşıtlığı

Aynı sahnede pek çok müzikalde yapıldığı gibi yüksek sanat - alçak sanat tartışmasına da tanık oluruz. Leo Brady müzikallerdeki enerjinin yüksek sanata, toplumsal kurallara ve geleneğin dayattığı her şeye yönelik bir muhalefeti ortaya koyduğunu ve bu özelliğin müzikalin can alıcı noktası olduğunu söyler (Brady'den aktaran Abisel, 1999, s. 188). Müzikaller "ciddi"ye karşı popüler olandan yanadır, çünkü popüler olanı doğal, sıcak ve "hakiki" kabul eder. Bu filmlerde yüksek sanat

alçak sanat tartışması genellikle erkek karakterin, başka kadınlar aracılığıyla “ciddi” sanat çevrelerine girmesi ve sonrasında “samimi” olanı seçmesiyle yapılır (Abisel, 1999, s. 221).

Yağmurda Şarkı’da bu tartışma tiyatro ve sinema ikiliği üzerinden yapılır. Kathy’nin saygın olarak nitelendirdiği tiyatro karşısında, sinema endüstrisini “Birini görmüşseniz hepsini görmüş demeksiniz”⁵ ya da “Sinema kitleler için eğlendirici” gibi sözlerle eleştirdiğini düşünürken aslında anlarız ki o, sessiz sinema döneminin oyuncularını eleştiriyordur: “Perdedeki kişilikler beni etkilemiyor. Konuşmuyorlar ve rol yapamıyorlar. Yalnızca dilsiz şovu yapıyorlar.” Buna ek olarak filmin başlarında Don’un gerçek olmayan bir hayat hikâyesi anlatarak seyirciyi kandırması, stüdyolarda yaratılan illüzyonların ve fabrika yapımı gibi üretilen filmlerin gösterilmesi başlangıçta Hollywood’un öz-eleştirisini izlenimini yaratsa da, tam tersine bu dönemler aslında bir nostalji hissiyle anılıyor gibidir. Nihayetinde hem “Dans Eden Şövalye”, hem de bizim de yapımını izlediğimiz *Yağmurda Şarkı* kusursuz filmler olarak lanse edilir. Film yapımında emekleme ve çocukluk dönemi aşılmış, olgunlaşma çağına girilmiştir.

1952 yılında izleyiciyle buluşan *Yağmurda Şarkı*, klasik müzikal filmlerin son örneklerinden sayılabilir. 50’lerde Kore savaşı ve soğuk savaşın etkisiyle müzikallerin iyimser havası etkisini yitirmeye başlamış, aynı zamanda televizyonun rekabetiyle sarsılan sinema endüstrisinde bütçelerin kısılmasıyla müzikaller sayıca azalmış ve eski görkemini kaybetmeye başlamıştır. Stanley Donen, Gene Kelly ve Vincent Minnelli gibi az sayıdaki yönetmen bu dönemde müzikal yapmayı sürdürür (Abisel, 1999, s. 200). Altmışlara gelindiğinde “türün kendini sorgulaması” denilen döneme girilmiştir. *Batı Yakasının Hikâyesi* (*West Side Story*, Jerome Robbins ve Robert Wise, 1961) ile başlatılabileceğimiz bu dönem (Abisel, 1999, s. 201) daha sonra *Cabaret* (Bob Fosse, 1972), *Finians Rainbow* (Francis Ford Coppola, 1968) ve *New York New York* (Martin Scorsese, 1977) gibi filmlerle devam etmiştir (Onaran, 1987, s. 55).

Sonuç

Yağmurda Şarkı, 1930-50’ler arasındaki klasik müzikallerin neredeyse tüm uyulaşmalarına sahip bir yapımdır. Film, karakter özellikleri, olay örgüsü, müzik ve dansın işlevleri açısından tatmin edici bir yeniliğe sahip olmaması nedeniyle tam anlamıyla “türün kendini sorguladığı” bir eser sayılmasa da, *Yağmurda Şarkı*’nın içinde barındırdığı eleştirel unsurlar inkâr edilemez. Hollywood’da film yapım süreçleri nostalji hissiyle de olsa sorgulanır. Filmin tam anlamıyla türü sorgulamaması, onun değerinden bir şey eksiltmez. Müzikal izleyicileri, zaten gönüllü bir şekilde bu filmlerin kurmaca olduklarını kabullenmişlerdir. Önemli olan, tam da izlenen yapının bu özelliğini kabul etmişken, filmde hâlâ zevk alabilmektir.

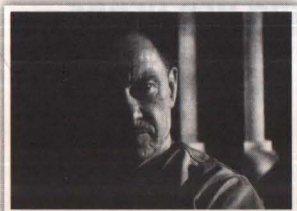
⁵ Chumo, *Yağmurda Şarkı*’nın anlatısını müzikal filmlerin ortaya çıktığı dönemden başlatmasının altını çizer ve filmin tüm müzikalleri özetlediğini söyler. Bu nedenle *Yağmurda Şarkı*’yı görmenin, bir anlamda bu türe ait –o zamana kadar çekilmiş- tüm bu filmleri görmek anlamına geldiğini belirtir (Chumo, 1996, s. 40).

Kaynakça

- Abisel, N. (1999). *Popüler Sinema ve Türler* (2. Baskı). İstanbul: Alan.
- Altman, R. (2003). Müzikal (A. Fethi, çev.). G. Nowell-Smith (der.), *Dünya Sinema Tarihi*. (s. 342-353). İstanbul: Kabalcı.
- Büker, S. (1986). Müzikal Söylem Yaratıyor. *Ve Sinema*, 3, 71-74.
- Büker, S. (1987). Müzikal Kendisine Bakıyor. *Ve Sinema*, 4, 33-36.
- Chumo, P. N. II (1996). Dance, Flexibility and the Renewal of Genre in 'Singin in the Rain'. *Cinema Journal*, 36, 39-54.
- Hayward, S. (1996). *Key Concepts in Cinema Studies*, New York: Routledge.
- Onaran, O. (1987). Müzikaller Değişiyor mu? *Ve Sinema*, 5, 53-61.
- Özgüven, F. (1985). Yağmurda Şarkı Söylemek. *Videosinema*, 11, 16-20.

BÖLÜM BEŞ

POLİTİKA HER YERDE



SZABÓ'NUN SESÇİL EVRENİNDE TARAF TUTMAK*

Sevgi Can Yağcı Aksel**

Giriş

Her yönetmenin bir yaşamı ve bu biricik yaşamın yalnızca bir “büyük deneyim”i vardır. Form önemli değildir, formu zaman zaman değiştirebilirsiniz, hep aynı üslupla devam etmekten sıkılabilirsiniz. Ancak deneyimlenmiş olanı değiştiremezsiniz ve aslında bütün yaptığınız, bu deneyimi farklı yollarla aktarmaktır.

Szabó

Orta Avrupalı olmak büyük yıkımlar, yeniden çizilen sınırlar, sil baştan tanımlanan siyasal ve toplumsal koşullarda var olmaktır. Politika hayatın her alanına yön verir. I. Dünya Savaşı'nın fırtınası durulmadan, yeni bir savaşın eşiğinde, 1938 yılında Macaristan'da dünyaya gelen ve filmlerinde kendi “büyük deneyim”ini tekrar tekrar işleyen Yahudi yönetmen István Szabó'nun deyimiyle, “Siz politikayla ilgilenmezsiniz, politika sizinle ilgilenir” Bu bölgede yaşamak, Szabó için “yüz elli yıldır ideolojiye kurban veren ailelerden birinin çocuğu olmaktır” (Szabó 'dan aktaran Canjavec, 2011).

Macar tarihinin en trajik olaylarından biri olan baskıcı Sovyet yönetimine karşı ayaklanan yüzlerce Macar'ın öldürüldüğü 1956 ayaklanmasında öğrenci olan Szabó, gençliğinde ülkesinin art arda radikal biçimde değiştiğine tanık olur. Mitler yıkılır, yenileri kurulur. Değişen siyasal rejimlerin yeni aktörleri gündelik yaşamdan sanata insanı kuşatır ve dönüştürür. Szabó, 1961 yılında Budapeşte Tiyatro ve Film Akademisi'nden “yönetmen” olarak mezun olduğundan itibaren, bireyin siyasal ve toplumsal koşullar tarafından belirlenmesini, seçimlerini ve hesaplaşmalarını filmlerinde işlemeye başlar. Baskı altındaki insanın yazgısını nasıl kurduğı, güven duygusundan yoksun yaşamının zorluğu, hayatta kalmak uğruna verilen ödümler, kimlik bunalımları, vicdani hesaplaşmalar, Szabó'nun her zaman kafa yorduğı sorunlar olmuştur. Kişisel deneyimleri ve toplumsal belleğe dair derin gözlemleriyle oluşturduğı sinema anlayışı, özellikle de Orta Avrupa tarihinin farklı dönemlerindeki insanlık hallerine ilişkin gündelik ayrıntılardan vardığı derin çıkarımlar, onu *auteur* kılan önemli etmenlerdir (Fainaru, 2002).

Sinemaya başladığı ilk yılları, “Biz sinemaya doğru zamanda başladık. Macar sinemasına yeni bir soluk getirmemiz bekleniyordu. Ustalardan daha farklı filmler yapmak peşindeydik. Fransız Yeni Dalga sineması imdadımıza yetişti” (Revész, 1997) sözleriyle anımsayan Szabó, ilk uzun filmi *Düşler Çağı*'nda

Bu makale, *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*'nde basılmıştır (2012 Bahar sayısı, s. 75-90). Aslında yazının çıkış noktası Prof. Dr. Öğüz Onaran adına basılan bu kitapta yer alması düşüncesidir. Yazının basılması için izin veren *sinecine*'ye teşekkür ederim (y.n.).

** Dr., Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü

(*Álmodozások Kora*, 1964) ve devamında, başta Truffaut olmak üzere Fransız Yeni Dalga akımı yönetmenlerinin izindedir. Bu filminden itibaren, bütün filmlerinde toplumsal atmosferin öznedeki izleri (Yalur, 2010, s. 42), insanı nasıl kuşattığı ve yaşamı nasıl belirlediği ele alınır.

Yönetmen, uluslararası kariyerine ilk adımlarını *Güven*'le (*Bizalom*, 1979) atar. Bu film "Avrupa sanat sinemasının sonu mu geliyor?" tartışmalarına, Macaristan'dan gelen umut verici bir yanıt olarak değerlendirilir (Stöhr, 2004). Alman işgali sonrasında saklanan iki partizanın aşk öyküsünü konu alan *Güven*, 1980 Berlin Film Festivali'nde "en iyi yönetmen" ve "Altın Ayı" ödülleri ile 1981'de "en iyi yabancı film" dalında Oscar ödülünü alır. Görüntü yönetmeni Lajos Koltai'yle o günlerde başlayan işbirliği günümüze değin sürer.

Szabó, *Mefisto* (*Mephisto*, 1981) ile benzer bir temayı, Nazi rejiminde yıldızı parlayan tiyatro oyuncusu Faust'un, başarı ile vicdan arasındaki çatışmasını anlatır. Film, Cannes Film Festivali'nde "en iyi senaryo" ödülü ve Akademi tarafından da "en iyi film" Oscar'ıyla ödüllendirilir. Sonraki iki filmi *General Redl* (*Colonel Redl*, 1985) ve *Hanussen* (1988), Budapeşte'den Berlin'e, 1. Dünya Savaşı'ndan 2. Dünya Savaşı'na, Orta Avrupa'nın savaşlarla şekillenen toplum yapısında bireyin psikopatolojisine odaklanır. Yönetmen, uluslararası ününü, işte bu "Orta Avrupa üçlemesi"ne borçludur.

Uluslararası kariyerinin yeni adımı olan *Taraf Tutmak* (*Taking Sides*, 2001), kendi ülkesinde Macarca *Szembesítés/Yüzleşme* adıyla gösterilir. Film 2002 yılında, Mar Del Plata Film Festivali'nde István Szabó'ya "en iyi yönetmen", Lajos Koltai'ye ise "en iyi görüntü yönetmeni" ödülünü kazandırır. Senaristi, aynı adlı tiyatro oyununun ve *Piyani* (*The Pianist*, Roman Polanski, 2001) filminin de senaryo yazarı, Oscar ödüllü Ronald Harwood'tur. Hitler diktatörlüğü sonrası rejimle hesaplaşma sürecini ve yeni söz sahiplerinin ülkede yerleştirmeye çalıştığı yeni ideolojileri sanat ve politika ilişkisi ekseninde işleyen *Taraf Tutmak*, ezber bozarak sistemin Yahudi mağdurları yerine elit Alman sınıfına; Nazi Partisine üye olmasa da suskunluk sarmalına kapılıp yaşananlara seyirci kalanların dünyasına yönelir. Film, izleyiciyi sanatçı ve siyasal iktidar ilişkisine dair derin bir hesaplaşmayla baş başa bırakırken, siyasal sistemin çizdiği sınırlarda mağduriyet ve suç ortaklığı arasındaki hassas dengenin önemi üzerinde düşünmeye yöneltir. Sanat ve politika ilişkisine bakışını, "hayat politiktir, sanat, politikadan ayrı ise, hayattan da kopuk demektir" (Fairbairn, 2002) diyerek ortaya koyan Szabó, didaktizme düşmeden politikayı tartışan, unutulmaz bir politik sinema örneğine imza atmıştır.

Kader Senfonisi

*İtalya'nın Napoli'si, Fransa'nın devrimi,
İngiltere'nin donanması varsa, Almanların da
Beethoven senfonileri vardır.*

Schumann

Film, 2. Dünya Savaşı sonrasında, Almanya'nın Nazilerden arındırılması kapsamında, Şef Furtwängler'in Nazi Partisi ile ilişkisini ortaya çıkarmak için Amerikalı Binbaşı Arnold Steve (Harvey Keitel) başkanlığında yürütülen soruşturma ekseninde yaşananları konu alır. Diktatörlük ve sanat ilişkisinin bir kesiti olan bu sorgulama, tarafların yüz ifadeleri, vücut dilleri ve belirsiz, çoğul okumaya açık, izleyiciyi anlam üretmek için zihnini yormaya yönelten konuşmalarla gerçekleşir

(Gardiner, 2010, s. 99-100). Steve ve Furtwängler (Stellan Skarsgård) sanat ve politikayı temsil eden iki karşıt “taraf” olarak haklılıklarını kanıtlamaya çalışırlar. Politika ve sanatın birbirine bir sevgi-nefret ilişkisiyle bağlandığını düşünen yönetmene göre “Politikacılar insanı ayartır ve bunu yapmak için de sanatçıya gereksinim duyar. Sanatçı ise büyük karizma sahibiyken insanlara ulaşacak güçten ve araçlardan yoksundur” (Yalur, 2010, s. 48).

Orta ve Doğu Avrupa'nın edebiyat geleneğinde de güçlü biçimde yer bulan metinlerarasılığı, disiplinlerarası anlatı oyunlarını seven Szabó, bu filmde de Şef Furtwängler'in kaderini belirleyen kültürel ve politik atmosferi anlatırken çoklu anlatı katmanlarını bir arada kullanır. Filmde tıpkı gerçek yaşam içinde de “duyulduğunda notada durduğu gibi durmayan” (Aydın, 2008, s. 551) müzik, anlatıyı güçlendiren önemli bir “aktör”dür. Berlin sokaklarında yankılanan ezgiler yalnızca orkestra şefinin yaşamının art alanı değil, diktatörlük rejiminde gündelik yaşamın ve toplumsal dönüşümün de sesidir. Filmde müzik, hareket imgelerinin de ötesinde, ses imgeleri ile zamana ilişkin ayrı bir kategori sunarken, gerçekliğin içine farklı biçimlerde nüfuz ederek (Bogue, 2003, s. 107), sahneleri içeriden düzenler (Başekim, 2010, s. 122). “Böylece sesçil evren / *Sonsign* [Deleuze] ve görsel imgeler arasındaki yarılmayı aktif bir anlam kurucu olarak yorumlayan izleyici” (Başekim, 2010, s. 122), bu filme konu olan tarihsel kesiti anlamlandırırken, müziğin dilini de hesaba katar. Müziğin dili bir şeyler söyler ancak anlatmaz; bilgi içerir ancak bilişsel değildir; soyutlamalar ve kavramsallaştırmalara açıktır (Aydın, 2008, s. 552). Bu nedenle filmde müzik görsel imgelerle de birleşen çok katmanlı bir çözümlemenin parçasıdır.

Beethoven'in *Kader Senfonisi* olarak da bilinen, insanın kaderiyle yüzleşmesini ve mücadelesini anlatan eseri 5. *Senfoni* (Cox, 2011), filmin başından sonuna aralıklarla duyulan ve öykünün atmosferini oluşturan sesidir. Beethoven'in ilk notaları yazdıktan sonra, “Kader kapıyı böyle çalar” dediği günümüze ulaşmış bir söylencedir (Yener, 1991, s. 42). Eser üç kısa bir uzun vuruşla başlar. “Kaderin kapıyı vuruşu”nu simgeleyen üç kısa bir uzun vuruşun, 2. Dünya Savaşı'nda “Müttefikler” tarafından kullanılan Mors alfabesinin, “V” harfinin de esin kaynağı olduğu, “Victory” (zafer) anlamında kullanıldığı da bilinmektedir (Fandel, 2006; www.classicalnotes.net).

5. *Senfoni*, girişteki ana temanın bütün bölümlerde birbirine bağlı tekrar oyunları ile işlendiği dört bölümden oluşur. Beethoven'in müziğinde parçaların bütünüle olan ilişkisi, bütünün anlamlı bir suretidir (Karaoğlu, 2011, s. 526-527). *Taraf Tutmak*'da temanın işleniş, tırmanan ve dinen tekrarlı gerilimi ve ritmik yapısıyla, her alt temanın diktatörlük ve baskının izlerini içerdiği buhranlı bir senfoniye andırır.

Sonata Allegro

Film, “kader motifi” ile başlar. Ses belirgin, uzam bulanıktır. Görmeyiz ama duyarız. Ses, izleyiciyi görüntüyü anlamlandırarak olan özneye dönüştürür (Başekim, 2010, s. 94) ve sahne üzerine akıl yürütmeye olanak tanır. Trombonlara diğer nefeslilerin katılımıyla oluşan “sesçil evren” Brecht'in yorumuyla “savaşın resmi”ni akla getirir (www.beethovenlives.net). Tema eşliğinde geriye açılan kamera, mekânı kaydırmalarla dolaşır ve savaş günlerinde Almanya'ya “resmeder”.

Berlin Konser Salonu'nda, nefeslerini tutmuş 5. *Senfoni*'yi dinleyenler (üniformalı Nazi subayları ve eşleridir. Müzik, Hitler ideolojisinin siyasi, askeri ve kültürel önderlerini koltuklarına mıhlamıştır. Açılış sahnesi Nazi iktidarında müzik ve politika ilişkisinin hiyerarşik “denge”sini, Alman kültüründe klasik müziğin önemini

daha baştan duyumsatmıştır. Dinleyiciler senfoninin giderek artan gerilimiyle soluklarını tutarken, kamera bu büyülu atmosferin yaratıcısı Dr. Şef Furtwängler'e odaklanır. Konser bombardımana rağmen sürmektedir. Orkestra tedirgin bakışlarla şefin komutunu izlerken, Dr. Furtwängler bombardımana aldırış etmeksizin elektrik kesilene değin konseri sürdürür. Furtwängler'in kulise geçişinden hemen sonra Hitler'in Silahlanma Bakanı kulisin kapısını çalar. Kapının tıklanması, 5. *Senfoni*'nin giriş motifindeki üç kısa bir uzun notaların matematiksel uzunluğuyla aynıdır. Furtwängler için kader kapıyı çalmıştır. Bakan şefe elini uzatır, şef onunla tereddütle tokalaşır. Tokalaşma sahnesinde kamera ellere odaklanarak sanatçının tedirginliğini ve politikacıya mesafeli duruşunu pekiştirir. Bakan, hayranı olduğu Furtwängler'i örtük bir dille uyarır:

—Bu savaştan ve bombardımandan uzaklaşın, yorgun görünüyorsunuz.

Şef, gitmek ve kalmak arasında bir seçim yapmak zorundadır. Kalmayı seçecek, Almanya'yı ve Berlin Filarmoni'yi bırakmayıp müziğe devam edecektir.

Sonata, Adolf Hitler'in, Almanları selamladığı arşiv görüntüleriyle sürer. Dikkatler, diktatörlüğün diğer ideolojik aygıtı sinemaya çekilir. İzleyici, Arnold Fanck, Leni Riefenstahl, Luis Trenker gibi, saf Alman ırkını yücelten, faşist rejime hizmet eden yönetmenlerin filmleriyle, iktidarın sinemayı kitlesel propaganda aracı olarak kullandığını anımsar.

Film, Leni Riefenstahl'ın *İradenin Zaferi* (*Triumph des Willens*, 1935) adlı belgeselinden görüntülerle sürer. Alman halkı coşkuyla Hitler'i görmek için toplanmıştır. Filmin başındaki konser sahnesinde gördüğümüz kamera hareketleri bu belgesel çekimi andırmaktadır. Hitler'i izleyen kitlenin gözlerindeki hayranlık, filmin başındaki konserde Furtwängler'i izleyenlerin bakışlarındaki hayranlıkla neredeyse aynıdır. Ancak görünüşteki bu paralellik bir tezatı da içerir. Sanat var olanı değiştirmek için varken, diktatörlük var olanı değiştirmez kılmayı arzular.

Belgesel görüntüler, tıpkı Fransız Yeni Dalga sinemasındaki *Hiroşima Sevgilim* (*Hiroshima Mon Amour*, Alain Resnais, 1959), *Jules ve Jim* (*Jules et Jim*, François Truffaut, 1962) filmlerinde olduğu gibi, Macar sinemasında da özellikle 60'lı yıllardan itibaren Szabó ve diğer Macar yönetmenlerce gerçekliği güçlendirmek ve estetik derinlik kazandırmak için kullanılmıştır (Hartai, 2002, s. 17). Özellikle *Hiroşima Sevgilim*'de fotoğraf ve gazete gibi belgesel özelliği olan nesnelerin filmsel gerçeği yaratmak için eğretilme olarak kullanılması ve görüntü içeriğinin “sözlü düzgü” ile tamamlanması (Büker, 1985, s. 64), *Taraf Tutmak*'ta da söz konusudur. Filmde arşiv görüntüleri, fotoğraflar, gerçek konser kayıtları ve bunları destekleyen diyaloglarla çağrışım yoluyla bir eğretilme yaratılmıştır. Yahudi soykırımının Alfred Hitchcock tarafından çekilen elli yıl boyunca yasaklı görüntüleri, örneğin cesetlerin buldozerle toplu mezarlara atıldığı vahşet anlarının gerçek kayıtları bu filmle ilk kez gün yüzüne çıkar (www.origo.hu, 2002).

Hitler diktatörlüğünün çöküşünden sonra hayata devam etmeye çalışan Alman toplumunun yeniden yapılanması sürecinde söz sahibi olan müttefik devletlerin temsilcileri Berlin'dedir. Almanya'yı Nazilerden arındırma çalışmaları sürerken, Hitler'e destek verdiği düşünülen kanaat önderleri sırayla yargılanacaktır. ABD'li Binbaşı Steve Arnold (Harvey Keitel) bu soruşturmayı yürütmek için Berlin'e gelmeden önce, üstleri tarafından görevi hakkında bilgilendirilirken kendisine Hitler döneminin bu arşiv görüntüleri izletilir.

“Bütün Almanlar Nazi'dir”. Ülkenin tamamı yargılanamayacağına göre, eğitim ve kültürde tanınmış kişiler hedef seçilecek ve cezalandırılacaktır. Dünyaca ünlü

orquestra şefi Furtwängler de bunlardan biridir. Sahne, Hitler'in gözde bestecisi Wagner'in ürpertici tonuyla değişir, Hitler ve subaylarının izlediği bir Berlin Filarmoni konserinin bitiminde Hitler sahneye yürür ve Furtwängler'i kutlar. Steve'e izletilen bu görüntünün ardından, Amerikalı General, Binbaşı Steve'e "av"ını tanıtmaya devam eder:

—İşte o! Furtwängler... Demek adını hiç duymadın. A. Toscanini'nin kim olduğunu biliyorsun değil mi? Toscanini kadar önemli biri! Belki de daha önemli! Bizde Bob Hope ve Betty Grable neyse o da aynı!

Bu sözler, Almanya'da kültür inşasını yeniden gerçekleştirmekte söz sahibi olan Amerikalıların Alman kültürüne bakışını ortaya koyar. Amerikalıların faşizm yerine vaat ettikleri özgürlükte yüzyıllardır süregelen klasik müzik geleneğinin yaşayan en büyük temsilcilerinden biri kabul edilen Furtwängler'i, aktör/komedyen Bob Hope ve dansçı aktris Betty Grable ile karşılaştırmaları yeni düzen için güdülen kültür politikasının uzantısıdır. Oysa Almanlar için müzik derin kültürel köklere sahiptir. Bach, Beethoven ve Brahms ("3B"), üç yüz yıllık Alman ulusal kimliğinin oluşturulmasında yapı harcıdır. Dolayısıyla devletin Alman kimliği oluşturmak konusunda müziği ideolojik bir aygıt olarak kullanması ve bunun için Beethoven'ın eserlerine başvurması Hitler'e değil, 19. yüzyıla dayanmaktadır. Müzik bu geleneğin devamı olarak, Hitler döneminin de en gözde ideolojik aygıtlarından biri olmuştur (Applegate & Potter, 2002, s. 1-2).

ABD'nin Almanya'da müziğin kültürel değerini yok sayıp onu politik bir dönemin uzantısı olarak yargılaması, politikanın sanata bakışına ilişkin net bir şeye işaret eder: Sanat, diktatörlük rejiminde olduğu gibi sonrasındaki bu yeni düzen sürecinde de salt siyasal ve kurumsal rolü ile yönlendirilecek ideolojik bir araçtır. Görev, Furtwängler'i suçlu ilan etmektir. Çünkü "O, şeytanın en sevdiği şef'tir ve "Almanya'daki tüm kötülükleri simgelemektedir". Szabó'nun *Mefisto*'da kullandığı şeytan imgesi bu filmde diyaloglarda yer bulur (Gardiner, 2010, s. 101). Amerikalı Binbaşı için Furtwängler'in dünyaca tanınan yeteneği, diktatörlük tarafından kuşatılan sanat atmosferinde varoluş savaşı vermiş olması hafifletici bir neden olmayacaktır. Yiğit Aydın'ın ifade ettiği gibi, müziğin çok katmanlı yapısı, herkesin kendi savı doğrultusunda onun ardına sığınmasına olanak tanımakta, bakış açıları ve argümanlar müzik işinin ardına kolayca gizlenebilmektedir (Aydın, 2008, s. 568).

Taraf Tutmak, Nazi döneminde siyasallaşan ve baskı altına alınan toplumsal yaşamı ve sanatçının maruz kaldığı baskıyı başarıyla betimlerken sanat kurumlarının siyasallaştırılmasını, Alman kültürünün nasıl yönlendirileceği konusunda kurumlar üzerinde yaşanan iktidar çatışmalarını ortaya koyar. Goebbels ve Göring arasında Alman kültürüne kimin yön vereceği üzerindeki çatışmada, şef Furtwängler bir piyondur. Diktatörlükte sanat dâhil her şey iktidara aittir ve tarafsız kalma şansı yoktur.

ABD'nin Berlin'e gelişi, neşeli *swingler* eşliğinde gerçekleşir. Steve'in araçtan inisiyle eş zamanlı olarak *svastika* (gamalı haç) binanın tepesinden düşerek parçalanır. Hitler rejimi düşen heykel gibi dağılırken Amerikan Bayrağı da göndere çekilir. Sesçil imge değişen günlük gerçekliği kavramamızı sağlar (Başekim, 2010, s. 122). *Swing*'in filmdeki belirgin rolü, yönetmenin dönemin toplumsal yaşamı kuşatan uluslararası atmosferinin gündelik yaşamdaki kültürel izlerini derinden kavramış olduğunu göstermektedir. Bilindiği gibi, rejim değişimi öncesinde, Hitler'in iktidara geldiği 1933 yılından itibaren Yahudiler ve siyahlar tarafından çalınan caz, Alman radyolarında yasaklıdır. Ancak 1940'tan sonra Alman radyosunda bir *swingband* kurulmuş ve toplama kamplarına gönderilmektense Nazi ideolojisine hizmet etmeyece

nıza gösteren müzisyenler İngiliz ve Amerikan *swing*lerini çalmaya başlamışlardır. Yine de ironik bir şekilde, Almanların Hitler'in *swingband*'ini radyodan dinlemesi yasaktır. Kurulan orkestra uluslararası bir propaganda yolu olarak Nazilere sempati toplamak için hayata geçirilmiştir (Daoust, 2004). Dönemin Alman asıllı Yahudi cazcılarını ise kendi ülkelerinde yasaklı, Batı Avrupa ve ABD'de "ünlü"dürler. Bu bilgi göz önünde tutulduğunda, filmde *swing*in yasaklardan kurtulup Berlin sokaklarındaki bu yeni yaşama eşlik etmesi, demokrasisi olan ama kültürel geleneği olmayan "yeni dünya"nın, kültürel geleneğe sahip ama ahlâki olarak çökmüş "eski dünya"ya nihayet müziğini de getirmesi anlamına gelir (Gardiner, 2010, s. 104).

Filmde müzikler gibi oyuncular da yalnızca kendilerini temsil etmez. Şef, Alman kültürünün ta kendisidir. Binbaşı Arnold Steve, ABD'nin Almanya'daki konumunu simgeleyen, aslen sigortacı ama savaş koşullarının sivilliliğini alıp götürdüğü bir karakterdir. Binbaşı Steve'in sorgu ekibinin genç Alman üyeleri, Alman tarihinin ve soykırım sürecinin ayaklı suretleri gibidir. Yahudi olduğu için kaçıp Amerikan ordusuna katılan Teğmen David Wills (Moritz Bleibtreu), babası Hitler'e suikast düzenleyen subaylardan olduğu için asılan ve annesiyle birlikte bir süre toplama kampında kalan Emmi Straube (Birgit Minichmayr), sonraki sahnelerde karşılaşacağımız Sovyet asker Dymshitz (Oleg Tabakov) 2. Dünya Savaşı sonucunda Almanya'nın inşa sürecinde söz sahibi olan ülkelerin suretidir (Gardiner, 2010, s. 104).

Ekip sorgu için hazırlıklara başlar. Steve, Emmi'den sorgu için gerekli olan Beethoven senfonilerinin plaklarını bulmasını ister. Emmi bombardımanla kül olmuş şehirde önünde yıkıntılar arasında kurulan bir pazar alanında savaştan artakalan porselenler, ev eşyaları tezgâhlarına bakınırken, daha sonra Berlin Filarmoni'de 2. kemancı olduğunu öğreneceğimiz ve daha sonra filmin önemli bir alt temasının kahramanı olacak Helmuth Rode'u (Ulrich Tukur) görürüz. Kemancı, pazar alanında Handel çalmakta, önündeki kutuya atılan parayla karnını doyurmaya çalışmaktadır. Sivilleşmeye çalışan hayatın içinde duyulan ve Helmuth'un arşesinden havaya dağılan müzik, Almanya'da ayakta kalmaya çabalayan kültürün sesidir. Teğmen David Wills ve Emmi gibi bütün Almanlar müzikleriyle hayata tutunmaktadırlar. Amerikalı Binbaşı ise, bu "gereksizce ciddi" müziği, her fırsatta küçümser:

—Bana bak David! Bana bir daha efendim dersen, sana ceza olarak Beethoven dinletirim!

Binbaşı Steve, Alman disiplini ve mesafesiyle büyümüş gençleri "Amerikanvari" bir kültüre buyurgan biçimde davet ederken, Kader Senfonisi yeniden duyulur. Orkestra Şefi için yeni bir kader anı eşikte beklemektedir.

Andante

5. *Senfoni*'nin ikinci bölümü *andante*, kader teması etrafında tematik çeşitlemelerle bilinir. Filmde de öykümüz daha sonra kader motifine bağlanacak yan temacıklarla ilerlemektedir. Binbaşı Steve'in, Furtwängler soruşturması kapsamında, onu suçlu gösterecek kanıtlara gereksinimi vardır. Bu nedenle orkestra üyeleri sorgulanacaktır. Görüşülen her bir orkestra üyesine Nazi Partisi ile ilişkileri, 1934'ten itibaren yaşananlar sorulur. Bu sorular şefleri Furtwängler'in suçlu olduğunu kanıtlamak içindir. Ancak müzisyenler şeflerinin masum olduğu yönünde, birbirinin neredeyse aynı cümleleri kurar. Hiçbiri kendisinin ya da şef Furtwängler'in Nazilerle işbirliği yaptığı suçlamasını kabul etmez. Sanatın siyasallaşmaması gerektiğine duydukları inanç ancak dönemin buna elvermeyişi, siyasal örgütlenme ve kurumsal denetim organlarının sanatçıyı baskı altına alışı, sanatçıların ifadeleriyle ortaya konur.

Şefleri, iddia edildiği gibi “Şeytan”ın doğum gününde değil, bir gün öncesinde orkestra yönetmiştir”. Şefleri, “Hitler’e, kesinlikle Nazi selamı vermemiş aksine elini uzatmamak için, bağızı uzatarak bu selamdan kaçmıştır”; “birçok Yahudi’nin hayatını kurtarmış bir kahramandır” “Hitler’in izlediği konserlerde Wagner yerine, Beethoven’in 9. *Senfoni*’sini çaldırmaya cesaret göstermiştir”.

Film, sanatçıların dünyasını, politikanın diline uzak bakış açısını başarıyla ortaya koyarken, iyi ve kötünün ölçütlerinin sanat ve politika açısından farklarını diyaloglarla pekiştirir. Sanatsal kaygılar politikayı temsil eden binbaşı için ise anlamsız zıvalıklardır. Aydın’ın da ifade ettiğı gibi: “Sanat uygulaması içinde olanlarla, sanatçılar üzerine kafa yoranların yıldızı pek barışmaz” çünkü üretim, yeniden üretim ve alımlama süreçleri, sanat ve diğer toplumbilimleri açısından farklı yorumlanır.

Bu iki grubun, deneyimlerindeki ayrılığa bağılı olarak, sanatı açıklamaya yönelik sözel ifadeleri, jargonları da farklıdır. İki taraf açısından da kimi zaman hazin sonuçları olan, kelime hazinesine yönelik bu farklılık bile, tek başına, dünyalarının aslında ne kadar ayrı olduğunu gösterir (Aydın, 2008, s. 558).

Politika sanatın dilinden anlamaz. Oysa sanatçılara sorulduğunda, Wagner yerine 9. *Senfoni*’nin çalınışı, müziğin faşizme direnişidir. Hitler’in favorisi, antisemitist karakteri nedeniyle, 2. Dünya Savaşı boyunca toplama kamplarında sürekli çalınan bir besteci olan Wagner dururken (Kutluk, 1997, s. 201), huzurunda Beethoven çalınması bir başkaldırı, tüm insanlık için barışa çağrıdır. Çünkü 9. *Senfoni*, Beethoven’in, son bölümüne Schiller’in dizelerini de eklediği bir kardeşlik şarkısıdır:

“Kucaklaşın ey milyonlar, bu öpüş tüm dünyanıdır.”

Beethoven’in bu eserle, müziğin evrensel biçimde bütün insanlığa ulaşmasını amaçladığı (Yener, 1991, s. 37), eserin coşkulu yapısının Beethoven’in devrimci burjuvazinin müzikal prototipini oluşturduğu (Adorno’dan aktaran Dellaloğlu, 2007, s. 101) bilgisi, politika açısından tatmin edici değildir. Steve, “Yanmış insan eti nasıl kokar biliyor musunuz?” diye haykırdığı an, şef de izleyici de sorunun düzlüğü ve dehşetiyle sarsılır, sanatçıyı yargılamaya başlar.

Burada kader motifine eklenen bir çeşitleme teması olarak, ABD üzerine düşünmek yerinde olabilir. ABD —onu simgeleyen karakter aracılığıyla— “şeytan”ın izlerini silerek gerçek demokrasiyi getirecek bir “melek” kesilmiş hesap sorarken kendi topraklarında komünizme karşı “solcu avı” başlattığında, Nazizmin bir tehlike oluşturmadığını iddia etmiş, yaşananlara göz yummuştur (Tamer, 1975, s. 5). István Szabó da, Almanya’da olup bitenlere savaş sonuna kadar seyirci kalan uluslararası siyasal aktörleri eleştirmekten geri durmaz:

2. Dünya Savaşı’ndan sonra büyük bir yıkım yaşandı. Her şeyin suçu Almanlara atıldı. Diğer ülkeler sorumluluklarından sıyrılıp gitti. Almanlar ise Protestan suçluluk duyguları sayesinde her şeyi fazlasıyla üstlendiler. Oysa Hitler tek başına değildi. Yanında başkaları da hep oldu. Macaristan için de böyledir, elli dokuz yıl başka bir ülkenin topraklarımızda söz sahibi olduğunu unutmamalı (www.SzabóIstván.lap.hu).

Filmde Binbaşı Steve’in Orkestra şefine ve üyelerine her fırsatta yönelttiği “Madem olup bitenden haberinizi yoktu, Yahudileri kurtarmanız gerektiğini nereden biliyordunuz?” suçlaması, izleyici tarafından soykırımın hesabını soran Steve’e de yöneltilir: “Madem Almanya’dan kaçan Yahudilere kapılarınızı açtınız, yaşanan vahşeti niçin o zaman sorgulamadınız?”

ABD ve diğer müttefikler, değişen tutumun failleri, ne gerçek demokrasiyle ne de gerçek sanatla ilgilidir. Asıl olan her zaman çıkarlardır. Bu yeni düzende de, sanat

tahakküm altındadır. Ancak elbette değişen toplumsal koşullar ve diktatörlükten sonra kurulan rejimdeki toplumsal etkileşim, sanatçının yargılanışında, süreci ve sonucu farklı etkileyecektir.

Scherzo

İzleyici, sanatın yargılanmasına tanıklık etmeye müzik eşliğinde, Berlin görüntüleri ve iki baş kahramanın buluşma öncesi anlarını izleyerek hazırlanır. Steve, odada bir başına dolanırken, 5. *Senfoni* yalnızlığına eşlik eder. Furtwängler ise, bombalanmış kent manzaraları eşliğinde ilerleyen köhne bir tramvayda gündelik hayatına devam eden Almanlarla birlikte yol almaktadır. Senfonide temanın dramatik özüne geri dönülen *scherzo*, filmde de şefin kaderle buluşmasını hazırlar. Büyük orkestra şefini aralarında gören yolcular, heyecan ve saygı içinde ona yer vermeye çalışırlar.

Furtwängler binaya ulaşır. Onarım gören binanın hasarlı merdivenlerinin basamaklarını tırmanarak soruşturma mekânına doğru ilerler. Basamaklar ve sürmekte olan heykel onarımı Almanya'nın kanlı tarihinin bir kesiti, toplumun kültürel belleğidir. Merdiven çıkmak bir yandan eski rejimle birlikte çöken ve yeni rejim için onarılan binada tarihsel bir yolculuk, bir yandan politikanın huzuruna çağrılan sanatın, kat edeceği yolun soluk kesen seyridir. Onarım gören merdivenler, ülkede yaşanan bireysel ve toplumsal iyileşme çabalarının, Assman'ın kavramsallaştırmasıyla (2001, s. 45), tarihin yeniden kuruluşuyla birlikte edindiği yeni bağlamın mekânıdır. Bir bellek eğrilemesi olarak düşünülen mekân Almanlar tarafından onarılırken, Amerikan askerleri ve sorgulanan orkestra üyeleri basamakları çıkıp inmektedir. Bir dönemin cellâtlarını ve kurbanlarını arayan mahkemenin huzuruna adım adım yaklaşan orkestra şefi de vicdan azapları ve pişmanlıklar arasında, yaşananlar ve anımsananlar arasında, geçmişle bugün arasında, politika ve sanat arasında ilerlerken kişisel yazgısıyla hesaplaşmaktadır. Furtwängler sanatı kavramsal düzeyde algılamakta, politikadan ayrı olması gerektiğini savunmaktadır:

—Ben daima insanın düşüncelerini savunması gerektiğini düşündüm. Kendime bir sanatçının görevi gitmek midir, kalmak mıdır diye sordum... Onların kültür politikasından benim sorumlu olmadığımı kanıtlamak istiyordum. Daima sanat ve politikanın ayrı olması gerektiğini düşündüm... Gidenler Yahudi'ydi, gitmekte de haklıydılar. Ben kötü durumda olan ülkemi terk edemedim. Ben bir Alman'ım, ülkemde kalmalıydım, bu suç mu?

Soruşturmadan sonra şefin hayranı olan Emmi ve Wills, Schubert konserine gider. Bu bir açık hava konseridir. Amerikalılar hariç, bütün Berlin Halkı, müttefiklerin üst düzey temsilcileri konserdedir. Furtwängler de oradadır. İzleyici filmin sesçil evreninde, Furtwängler ile aynı anda, aynı müziği dinler. Bu kez müzik görüntünün içinde görsel imgeyle iç içedir. Yağmur başlar. Şemsiyeler sessizce açılır. Tıpkı ilk sahnede bombardıman başladığında olduğu gibi kimse yerinden kıpırdamaz. Schubert'in *Adagio*'su, Almanya'da yaşanan savaş sonrası karmaşasına tezat oluşturan, dingin bir yanıt, "Savaş sonrasında şoke olan Alman halkı için teskin edici bir ilaç gibidir" (<http://www.guerilla-films.com>).

Aynı anda Steve ise odasında *swing* dinlemektedir. *Swing*, yıkık binada Amerikalı subayların partisinde de ortamı neşelendirir. Müzik Amerikalılar için eğlencedir, savaşı unutturur. Şarkıları güzel sesli subay kadınlar söyler. Sahnede yükselen buğulu ses, Glenn Miller'in *Moonlight Serenade*'ını söylemektedir. Adı, Beethoven'in *Moonlight Sonata*'sını çağrıştıran şarkı, yine iki müzikal kültürün farkını

düşündürür. Klasik müzik konserinden çıkıp bu partiye katılan Emmi ve Wills alışıktı olmadıkları *swing* ritmini kavrayarak dans adımlarına ayak uydurmaya çalışırlar. *Swing* ve klasik müzik, Berlin sokaklarında özgürce buluşmuştur. Emmi ve Wills'in dansa katılımıyla, sesler üzerindeki yasak kalkar. Klasik müzik yerini Amerikan *swingine* bırakarak, bu yeni sesçil imge ile toplumsal değişimin sinematografik sunumundaki dönüşüme izleyiciyi tekrar tanık kılar. Adorno'ya göre, müzikal kulağı olmayanların bile kolayca aklında kalan, dansı ve eğlenceyi teşvik eden bu fabrikasyon müzik, klasik müzik kodlarından yararlanarak onların basite indirgenmesi ile yeniden üretilmiştir (aktaran Karaoğlu, 2011, s. 527). Sesçil evren bu yeniden üretimi film boyunca anımsatır.

Müzik ile ilerleyen öykü, yönetmen Szabó için sanat ve politika ilişkisini ortaya koyan bir kültürel görüngü sunmaya devam eder. Müzik, her dönemde toplumsal ve tarihsel kesite uygun bir "toplumsal maya"dır (Adorno'dan aktaran Dellaloğlu, 2007, s. 91). Savaş sonrası Alman toplumu, diğer Avrupa ülkeleri gibi Amerikan kültürü ile tanışmanın da katkısıyla kitle toplumu olmaya evrilirken, toplum için ihtiyaç olarak tanımlanan yüksek kültür ürünleri —başta klasik müzik— kitle kültürü toplumunda eğlence ve eğlence endüstrisinin sunduğu müziklerle kaynaşacaktır. Savaş sonrasında gereksinim duyulan kültür değil, eğlencedir (Arendt, 2004, s. 243).

Yerin Kulağı Vardır!

István Szabó, filmde, diktatörlük rejimlerinde reel politika pratiği olarak işpiyon mekanizmasının nasıl kullanıldığını, gündelik yaşama serpiştirilen ajanların toplumsal baskının oluşumunda ve suskunluk sarmalının bir toplumu kuşatmasındaki işlevini, gerek sağcı iktidarlarda, gerekse kendi ülkesindeki Sovyetler Birliği eksenli komünist parti yönetimi altında doğrudan deneyimlemiştir. Bu deneyim, her diktatörlük rejiminde benzer biçimde işler. İnsanlar gündelik yaşamda apartmandaki komşusundan bile korkar, çünkü "yerin kulağı vardır." İşpiyon ve ajanlık mekanizması filmde Hinkel Arşivleri teması ile ele alınır.

Her orkestra üyesi için gizli kayıtların tutulduğu Hinkel Arşivleri'ne ulaşan sorgu ekibi, 2. kemancı Helmuth'un Nazi partisi üyesi olduğunu öğrenir. Binbaşı Steve için bu, Furtwängler aleyhine kullanacağı sağlam bir fırsattır. Filmin "yüzleşme" sahnesinin mekânı, muhteşem bir göl manzarasıdır. 2. Kemancı, Binbaşı Steve ile buluşmak üzere göl kıyısına gider. Steve sohbet sırasında bir anda Helmuth'a Nazi Partisi üye numarası ile seslenir ve bunu duyunca donup kalan Helmuth'u aşağılamaya başlar. Altüst olan Helmuth, eğilip göle kusar ve muhteşem göl manzarasını altüst eder. Mekânın güzelliğine gerçeğin çirkinliği bulaşmıştır. Mekân, doğal özellikleriyle değil, ona yüklenen anlamla sunulmaktadır. Helmuth öfke ve isyan içinde, komünist olduğunu gizlemek için Nazi Partisi'ne üye olmak zorunda bırakıldığını anlatarak kendini savunur:

—Her sabah korkuyla uyanmanın nasıl bir şey olduğunu biliyor musunuz siz Binbaşı!

Kemancı Helmuth kendini kurtarmak için Furtwängler'in özel hayatına ilişkin bilgileri Steve'e işpiyonlar. Özel alanın siyasal iktidarlarca kullanımı, diktatörlük rejiminin başvurduğu bir silah olarak izleyiciye hatırlatılır.

İşpiyon mekanizmasının Hitler rejimi sonrasında da sürdüğünün bir ifadesi olan bu sahne, Steve ve Helmuth'un iki âşık gibi, kayık gezintilerinin görüntülenmesiyle sürer. Uzak çekimle bir aşk sahnesini andıran huzurlu görüntü, aslında tarihsel bir sürecin, ahlâki bir çatışmanın ve korkuya teslim oluşun bunalımını

anlatmaktadır. Görüntü ve içeriğin çatışması, bu bağlamsal çarpıklık, siyasal koşullar nedeniyle yaşanan bu ahlaki ve duygusal çöküntünün ağırlığını daha da vurgular.

Fişlenme ve ispiyonlanma mekanizmasının yönetmen Szabó'nun kendi "büyük deneyim"indeki yeri 2006 yılında, *Elet és Irodalom* dergisinde yazılan bir makaleyle gündem yaratır. İddiaya göre yönetmen, Kádár iktidarı için çalışan bir muhbirdir. Stalin rejiminin etkisindeki ülkesinde, 1956 Macar özgürlük ayaklanmasının yüzlerce kişinin ölümüyle sonuçlanan bastırılışından sonra, rejim karşıtlarına yönelik bir av başlar. István Szabó'nun Sovyet yanlısı hükümet için işlerine bağlı bir ajan olarak çalıştığı, "*Taraf Tutmak*" ve "*Yüzleşme*" başlıklı haberlerle filme gönderme yaparak gazetelerde birbiri ardına yer alır (Domaniczky, 2006). Yönetmen, verdiği röportajlarda, Kepesi Endre kod adıyla tiyatro ve film yüksek okulunda olup bitenleri rapor ettiğini, ancak yazdığı raporlarla 1956 işgaline katılan birçok sinemacıyı koruduğunu hatta bir yönetmen arkadaşını idamdan kurtardığını anlatmıştır (www.origo.hu, 2006; Domaniczky, 2006).

Sovyet asker Dymshitz, filmin akılda kalıcı repliklerinden birinde orkestra şefini savunuşu ile belki yönetmenin vicdani hesaplaşmasına da tercüman olmuş gibidir:

—Belki de bir şeyleri koruyabileceğini sanmıştır? Burası onun ülkesi. Neden ülkesini terk etsin ki. Anadili, ailesi, tarihi geçmişi, geleceği? Birden ülke diktatörlükle yönetilmeye başladı diye mi yani? Diktatörlüklerde sanat partiye aittir. Dünyanın her yerinde ilişkiler gereklidir. Ve taviz vermek gereklidir. Başkalarına yardım eden iyi parti üyeleri de vardır, parti üyesi olmadan seni ihbar eden kötü insanlar da.

Finale

*Ve seyirci kalanlardan beklediğimiz
En azından utanmalarındır...*

Brecht

Furtwängler 1944 yılında kaleme aldığı güncesine, kendisini Nazi iktidarından önceki gerçek Almanya'nın yaşadığına dair bir kanıt olarak gördüğünü yazmıştır. Bu bir egoist sanrı da olsa, sanatçının kendisi ve hayatla ilişkisine yönelik bakışını ortaya koymaktadır (Gardiner, 2010, s. 102). Filmde de gerçeğe sadık kalarak, müziğin onun için bir iç-hakikat arayışı olduğu vurgulanır. Furtwängler son sorguda kendine biçtiği vicdani bir görev olarak müziği Alman kültürünün Naziler tarafından tamamen yıkılmasına engel olacak kültürel güç olarak gördüğünü anlatmaya çalışır (Lane, 2003, s. 1-2). "Ülkenin haline bir bakın, sanat neyi düzeltebilir ki" diyen Binbaşı Steve'e ilk kez meydan okur ve sanatın yok sayıldığı bir dünyanın neye benzeyeceğini sorar: "Nasıl bir dünya yaratacaksınız? Tek gerçeğin materyalizm olduğuna sahiden inanıyor musunuz?" İdealizm ve materyalizm tartışması filmin güçlü diyaloglarının, sağlam teorik temellerle beslendiğinin de ipuçlarını taşımaktadır.

Sanat ve müzik, bu korkunç soykırım sürecinde sustuğu halde masum kalabilmiş midir? İktidarın siyasal ve askeri güçleri ile baskı altına alınan bir toplumda, kendi olanaklarıyla direnen sanatçıyı katillerle aynı düzeyde suçlu görmek doğru mudur? Diyalogların zihinlerde bıraktığı bu sorular, Brunkler'in 7. *Senfonisi* ile aralanır. Orkestrayı Furtwängler'in yönettiği eser, en son "*Şeytan*"ın intiharından sonra radyoda çalınmıştır. Müzik, iki tarafı da dinleyen bir yargıç gibi sözü önce Steve'e sonra Furtwängler'e verir:

—Terazinin bir kefesine kültür ve sanatı bir kefesine de müziği ve dostların tarafından öldürülen milyonlarca insanı mı koyuyorsun... Toplama kamplarında orkestralar kurdular... Evet, asılmadığınız için sizi suçluyorum. Korkaklığınız için sizi suçluyorum.

Şef, taraf olmadığını söylemekle politikanın sanatı kullanmasına engel olunamayacağına ikna olmuş, kendisini bir anda yanlış tarafta bulmuştur (Lydia, 2008, s. 174).

—Müzikle faydalı işler yapabileceğimi sanmıştım: İnsanlığı, adaleti ve özgürlüğü korumak ve sürdürmek... Sürgünle darağacı arasında gidip geldiğim farkındaydım. Politikada etkin rol alsaydım burada kalamazdım. Sıradan yurttaş değilim ben, bir müzisyenim ve öyle bir ülkenin vatandaşıym ki o ülke dünyanın müzik dehalarını yetiştirmiştir... Onların neler yapabileceğini nereden bilebilirdim ki? Kimse bilmiyordu. Artık burada kalmak istemiyorum. Ülkeyi terk etmeliydim. Evet, gitsem daha iyi olacaktı.

Furtwängler, sözlü savunması bittikten sonra, umutsuzca yerinden kalkar, ökeçler ve olduğu yere yığılır. Emmi ve David'in yardımıyla sorgu odasını terk eder ve kader basamaklarını yeniden inmeye başlar. Basamaklardan aşağıya ilerlerken merdivenlerin ve büyük heykelin onarımının bittiğini görürüz. Bir anda 5. *Senfoni* duyulur ve müzik her yeri kaplar, çünkü sorgu odasında Binbaşı Steve, telefona sarılıp üstlerine şef için yeterli kanıt bulamadığını ancak kanıt icat edebileceklerini söylerken, Teğmen David senfoniyi pikaba takip sesi sonuna kadar açmıştır. Binbaşı Steve yüksek ses yüzünden telefon görüşmesini gerçekleştiremediği için öfkeyle tepinmekte, şef ise basamakta yolunu kesen 5. *Senfoni*'yi dinlemektedir. Sesçil imge, izleyiciyi Alman kültürünün ve müziğinin saygınlığının geri verilışinden, Şef Furtwängler'in mesleğine geri dönüşünden haberdar etmektedir. Sivil hayat ufukta belirmiştir.

Szabó finalde, yine arşiv görüntülerine, gerçek Furtwängler'e yer verir. Görüntülerde konser sonrası Goebels, sahneye ilerleyip şefin elini sıkışmış, şef ise onunla tokalaştığı elini mendiliyle temizlemiştir. Yönetmen bu el temizleme görüntüsünü birbiri ardına gösterir ve tarafını sezdirir. Sanatçının suçluluğunu kanıtlayan bir fotoğrafla başlayan film, sanatçıyı aklayan arşiv görüntülerin montajıyla sona ermiştir. Bu vurucu sahne, her yönetmenin taraf tutacağını vurgular; filmde gerçek ve gerçeklik ilişkisini, sinemanın bakış açılarına uygun farklı gerçeklikler sunma gücünü tekrar düşündürür. İzlediğimiz "gerçek" değil, sinemasal bir "gerçek"tir (Büker, 1985, s. 64).

Taraf Tutmak, senarist Harwood'un, "Şu açıkça belli ki, 'kültür' tek başına hiç kimseyi, hiçbir şeyden korumaz. Almanya Avrupa'daki en 'kültürlü' ulustu" şıptaması ışığında (Nathan, 2009) en köklü kültürel mirasın bile bir toplumun diktatörlüğe teslim oluşunu tek başına engellemeyeceğini ortaya koymuştur. Sanatçısı susturulan toplumun, barıştan ve adaletten yana refleksi zayıflar. Bu zayıf refleks ise yalnızca kendi kurallarını egemen kılmak isteyen iktidarların işine yarar (Yağcı, 2003, s. 13–23). Acı son adım adım yaklaşırken olup bitene susan toplumu da sanatçı kadar sorgulamak gerekir.

István Szabó, filmle ilgili beklentisini, 2002 yılında şöyle dile getiriyor:

Nazi diktatörüyle işbirliği yapan bir orkestra şefinin öyküsünü anlatırken, kostümlü bir geçmiş yüzyıl masalına çevirmemek önemliydi. İzleyici, Amerikalı Binbaşı ve karşıtı Alman orkestra şefi çatışmasında günümüzde yaşanan ikilemleri, çağdaş diktatörlüklerle uzlaşmanın ve kendini aklamanın ahlaki açmazlarını görebilsin istedim (www.origo.hu, 2002).

Taraf Tutmak, diktatörlükte suça ortak olmadan varlığını korumanın zorluğunu, baskılar karşısında sergilenen tutumun yarattığı vicdani hesaplaşma ve çatışmaların, yalnızca belli bir topluma ve döneme özgü olmadığını kanıtlıyor. Nazi dönemindeki gibi heykellerin yıkıldığı, kitapların toplatıldığı, özel yaşama ilişkin bilgilerin, politikaya malzeme edildiği, ispiyon mekanizmasının, insanları haksızlıklara göz yummaya yönelttiği günümüzde, Almanya’da soykırımla sonuçlanan diktatörlük rejiminin tarihin derinliklerinde kalan, bizden uzak kötü bir anı olmaktan ibaret olmadığını, tarihe yazılan her vahşetin gündelik süreçlerdeki tutumların sonucu olduğunu vurguluyor.

Taraf Tutmak, “kostümlü bir geçmiş yüzyıl masalı” olmaktan uzak, günümüz siyasal ikliminde insan olmanın zorluğunu, tarafsız kalmak ve taraf olmak arasındaki ince dengeyi ve olası bedelleri acıtıcı bir biçimde düşündürüyor.

Kaynakça

Applegate, C. & Potter, P. (2002). Germans as “the People of Music”: Genealogy of an Identity. C.Applegate & P. Potter (Der.), *Music and German National Identity* (s.1-35). Chicago: The University of Chicago.

Arendt, H. (2004). *Geçmişle Gelecek Arasında* (B. S. Şener, çev.). İstanbul: İletişim.

Assmann, J. (2001). *Kültürel Bellek* (A. Tekin, çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Aydın, Y. (2008). Müziği Yazmak Okumak. A. A. Avar & D. Sezer (Der.), *Hasan Ünal Nalbantoğlu’na Armağan* (s. 551-587). İstanbul: İletişim.

Başekim, S. G. (2010). Boğazda Hayat Var! S. Büker (Der.), *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (s. 92-139). Ankara: Kırmızı Kedi.

Bogue, R. (2003). *Deleuze On Cinema*. London: Routledge.

Büker, S. (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar*. Ankara: Dost.

Canjavec, J. (2011, 5 Şubat). Közös Bűnünk a hallgatás. <http://www.klubhalo.hu/modules.php?name=News&file=article&sid=271> (Erişim tarihi 24 Mayıs 2011).

Cox, M. (2011). Havaya Uçuran Müzik. <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:BclC08-WuU4J:www.beethovenlives.net/index.asp%3FID%3D7518+beethoven+5.+senfoni&cd=5&hl=tr&ct=clnk&gl=tr&source=www.google.com.tr> (Erişim tarihi 24 Mart 2011).

Daoust, P. (2004, 27 Ekim). Swingtime for Hitler. *Guardian* <http://www.guardian.co.uk/music/2004/oct/27/popandrock+cazz+for+hitler&cd=2&hl=tr&ct=clnk&gl=tr&source=www.google.com.tr> (Erişim tarihi 14 Mart 2011).

Dellaloğlu, B. (2007). *Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum*. İstanbul: Say.

Domaniczky, T. (2006, 27 Ocak). Szabó István: Szembesítés. <http://www.nol.hu/archivum/archiv-392171> (Erişim tarihi 10 Mart 2011)

Fainaru, D. (2002). Szabó a kilencvenes években. <http://www.filmkultura.hu/regi/2002/articles/essays/szabo.hu.html> (Erişim tarihi 24 Mayıs 2011).

Fandel, J. (2006). Beethoven Fifth Symphony. <http://www.google.com/books?hl=tr&lr=&id=wk2cIM7N5LAC&oi=fnd&pg=PA16&dq=fifth+s+y+m+p+h+o+n+y+a+n+d+morse&ots=chz7vID2rv&sig=d0Fc4u-7B-7nZFaVhUJOUKpXLFQ#v=onepage&q=fifth%20symphony%20and%20morse&f=false> (Erişim tarihi 12 Haziran 2011).

Fairbairn, M. (2002). Art, Politics, and Taking Sides: An Interview with István Szabó.' *Film-Philosophy*, vol. 6, no. 19. <http://www.film-philosophy.com/vol6-2002/n19Szabó-fairbairn>. (Erişim tarihi 16 Nisan 2011).

Gardiner, J. (2010). István Szabó's Taking Sides (2001) and the Denazification of Wilhelm Furtwängler. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 30(1), 95-109. URL: <http://dx.doi.org/10.1080/01439680903577300> (Erişim tarihi 20 Mayıs 2011).

Hartai, L. (2002). *Film-Es Médiafogalmak Kisszótára*. Budapest: Korona.

Karaoğlu, A. (2011). Eleştirinin Olanağı, Yargısız Sentezin Mantığı: Türkiye'de Telif Eserlerinde Adorno ve Popüler Müzik. D. B. Kejanlıoğlu (Der.), *Zamanın Tozu: Frankfurt Okulu'nun Türkiye'deki İzleri* (s. 525-546). Ankara: De Ki.

Kutluk, F. (1997). *Müziğin Tarihsel Evrimi*. İstanbul: Litera.

Lane, A. (2003, 8 Eylül). Background Music: István Szabó's Taking Sides (s. 1-2). http://www.newyorker.com/archive/2003/09/08/030908rcrci_cinema (Erişim tarihi 2 Nisan 2011).

Lydia, G. (2008). The Musicality of Violence. G. Lydia (Der.), *Elective Affinities: Musical Essays on the History of Aesthetic Theory* (s.171-204). Columbia: Columbia University Press.

Nathan, J. (2009, 14 Mayıs). Interview Ronald Harwood. *The Jewish Chronical Online*. <http://www.thejc.com/arts/arts-interviews/interview-ronald-harwood> (Erişim tarihi 24 Mayıs 2011).

Révész, S. (1997). Almodozások Kora <http://beszelo.c3.hu/97/06/15.htm> (Erişim tarihi 16 Mayıs 2011).

Schumann, R. (1839). <http://www.jstor.org/pss/1430638> (Erişim tarihi 24 Mayıs 2011).

Stöhr, L. (2004, 7 Mayıs). Bizalom, 1979 <http://magyar.film.hu/filmtortenet/filmelemzesek/bizalom-1979-filmtortenet-elemzes.html> (Erişim tarihi 12 Haziran 2011).

Szabó, L. (1991). http://szaboistvan.lap.hu/2000_elott/22703829?22703861#dobo (Erişim tarihi 15 Mart 2011).

Tamer, Ü. (çev.) (1975). *ABD'ye Karşı Çalışmaları Araştırma Komitesi Tutanakları: İhanet Yılları*. İstanbul: Cem.

www.beethovenlives.net (2011). <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:Bc1C08-WuU4J:www.beethovenlives.net/index.asp%3FD7518+beethoven+5.+senfoni&cd=5&hl=tr&ct=clnk&gl=tr&source=www.google.com.tr> (Erişim tarihi 24 Mayıs 2011).

www.classicalnotes.net/classics/fifth.html (Erişim tarihi 15 Nisan 2011).

www.guerilla-films.com/takingsides/music.htm (Erişim tarihi 10 Haziran 2011).

www.klasiknotlari.com.tr (2009). http://www.klasiknotlari.com.tr/81/Johannes_Brahms_Senfoni_No_1_Op_68_Do_Minor.html (Erişim tarihi 24 Mayıs 2011).

www.origo.hu (2002, 26 Mart). Szabó István a megalkuvással Szembesít. <http://www.origo.hu/filmklub/20020326noname.html> (Erişim tarihi 24 Mayıs 2011).

www.origo.hu (2006, 26 Ocak). Szabó István beismerte Ügynökmúltját. <http://www.origo.hu/itthon/20060126esugynok.html> (Erişim tarihi 24 Mayıs 2011).

www.SzabóIstván.lap.hu/+Szabó+István+Szembes%C3%ADt%C3%A9s+interju&cd=1&hl=tr&ct=clnk&gl=tr&source=www.google.com.tr (Erişim tarihi 10 Mayıs 2011).

Yağcı, Ö. (2003). *Savaş ve Edebiyat*. İstanbul: Toplumsal Dönüşüm.

Yalur, T. (2010). *Yönetmenlerin İzinde Macar Sineması*. Ankara: Phoenix.

Yener, F. (1991). *Müzik Klavuzu*. Ankara: Bilgi.

KOMEDİ SIRADAN BİR ADAMI AĞIRLIYOR

Gamze Hakverdi*

Commedia all'italiana olarak bilinen İtalyan güldürülerinin ilk yapımları 1960'larda ortaya çıkar. Bu türün ilk filmlerinde genellikle İtalya'daki ekonomik büyümeyle birlikte gelen tüketim kültürünün İtalyan yaşam tarzı üzerindeki etkisi mizahi bir yaklaşımla konu edilir. 1970'lere gelindiğinde İtalyan komedilerinde hem tematik hem de görsel bir kırılma yaşanır. 1970'lerin komedi filmleri, izleyicisini güldürmek yerine toplumsal değişimlerle ilgili rahatsızlık verici imgelerle tanıştırmaya başlar. İtalyan komedisinin usta yönetmenlerinden Mario Monicelli'nin, *Sıradan Bir Adam* (*Un Borghese Piccolo Piccolo*,¹ 1977) adlı filmi hem görsel hem de anlatısal olarak, 1960'ların İtalyan komedileriyle 1970'lerin korku filmlerini andıran komedi filmlerinin bir bileşimidir. Vincenzo Cerami'nin aynı adlı romanından sinemaya uyarlanan filmin ilk yarısı orta sınıf bir İtalyan ailesinin güldürü öğeleri barındıran hikâyesini anlatır. Filmin ikinci yarısında ise izleyici toplumsal güvensizliğin doğurduğu büyük bir trajediye tanıklık eder. Monicelli bu film ile, ünlü İtalyan komedi oyuncusu Alberto Sordi'nin canlandığı Giovanni Vivaldi'nin karakteri üzerinden dönemin İtalyan toplumuna eleştirel bir ayna tutar.

Uzun yıllar aynı devlet kurumuna hizmet etmiş Giovanni, emekli olmak üzeredir ve emekliliğinden sonra zamanının çoğunu kentin dışında ıssız bir kulübede geçirmeyi planlamaktadır. Tüm hayatı ailesi ve işi olan Giovanni'nin tek isteği oğlu Mario'nun (Vincenzo Crocitti) kendi çalıştığı devlet kurumuna muhasebeci olarak yerleşmesini sağlamaktır. Giovanni'nin eşi Amalia'nın (Shelley Winters) da tek dileği Mario'yu bu devlet kurumunda muhasebeci olarak görebilmektir ve bu dileğinin gerçekleşmesi için sürekli dualar eder. Mario'un yerleşmek istediği pozisyon için binlerce rakibi vardır ve işe alınabilmek için zorlu sınavları geçmesi gerekmektedir. Giovanni, oğlunun işe girebilmesi için gerekli desteği sağlamak amacıyla çalıştığı kurumdaki amiriyle görüşmeler yapar, Mario'yu kurumdan bazı arkadaşlarıyla tanıştırır ve hatta amirinin önerdiği şekilde Mason locasına yazılır. Mason locasına kabul edilmek için uzun ve anlamsız törenlerden geçmek zorunda kalan Giovanni sonunda üyesi olduğu locadan Mario'yu sınavda diğerlerinin önüne geçirecek desteği sağlamayı başarır. Filmin buraya kadar anlatılan ilk yarısında işi ve ailesi dışında bir hayatı olmayan orta sınıf bir İtalyan devlet memurunun hikâyesi anlatılır.

Oğlu Mario'nun sınavı kazanması için gerekli desteği sağlayan Giovanni, sınav sabahı sonuçtan emin olduğundan büyük bir neşeyle oğlunu sınava götürürken, Mario bir banka soyguncusunun açtığı ateşin kendisine isabet etmesi sonucu ölür. Bu ölümle birlikte filmin güldürü ağırlıklı ilk yarısından tam bir trajedi olan ikinci yarısına geçiş yapılır. Oğullarını böylesine beklenmedik bir anda ve beklenmedik bir şekilde kaybeden Giovanni ve Amalia'nın yaşadıkları bu acı tüm hayatlarını değiştirir. Amalia

* Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Bilimleri Bölümü Araştırma Görevlisi

Borghese İtalyanca'da orta sınıfa ait kişi anlamına gelmektedir. Filmin adı İngilizceye *An Average Little Man* olarak çevrilmiştir. *A Very Little Man* gibi bir çevirisine rastlamak da mümkündür. Türkçeye *Sıradan Bir Adam* olarak çevrilebilir (<http://www.wordreference.com>).

oğlunun kaybindan duyduğu üzüntü nedeniyle felç geçirir; konuşamaz ve yürüyemez hale gelir. Giovanni bir yandan kendi acısıyla mücadele eder, öte yandan eşini hayatta tutmaya çalışır. Polis olay günü orada olan ve saldırıyı düzenleyen kişiyi gören tüm tanıkları yeni şüpheliler buldukça bir araya toplar ve onlardan katili teşhis etmelerini ister. Zaman geçtikçe ve suçlu bulunamadıkça bu buluşmalara katılan kişi sayısı azalır. Son buluşmada polis saldırganı çok benzeyen bir genci, teşhis etmeleri için Giovanni'nin de içlerinde olduğu tanıkların önüne çıkarır. Giovanni, oğlunu öldüren kişi olduğundan emin olduğu bir şüpheliyi tanımasına rağmen onu teşhis etmez ve serbest kalmasına göz yumar. Adliyeden çıkarken serbest bırakılan şüpheliyi gören Giovanni onu takip eder ve böylelikle bu gencin ölümüyle sonuçlanacak olan intikam sürecini başlatır. Giovanni, katil olduğundan emin olduğu şüpheli genci bayıltarak emekliliğini geçirmeyi planladığı ıssız kulübeye götürür ve burada çeşitli işkenceler uygulayıp eve döner. Adaletle olan inancını kaybetmiş olan Giovanni'ye göre katil tutuklansa bile adalet sağlanmayacaktır. Şüpheliye uyguladığı şiddeti Amalia'ya anlatırken söylediği sözler onun adaletle olan güvensizliğini açığa vurur:

Ne yaptığımı anlıyor musun? Benim yerimde olsan, ne derdin? Söyle bana Amalia, ne derdin? Tamam, bu o! Katili yakaladılar. Evet, belki onu birkaç yıl hapse atacaklardı. Onu besleyip, barındıracaklardı. Hayır! Hayır! Onu gördüm, Amalia, platformun üzerindeydi. Diğerleriyle birlikte o namussuz surat. Suratında o belirgin küstah ifadesi. Ama o suratı Matteo'nun oğlu Vivaldi Giovanni fena ezdi. İşte bu şeyle. Bir kriko. Felaket! Bitirici vuruş. Ona nasıl da vurdum. Ne kadar da acı çekti, Amalia. Nasıl da acı çekti orada. Hayır, hayır, Amalia, güven bana. Güven bana, kaçamaz. Hayır, benden kaçamaz.

İntikam hırsıyla dolu bu sözler Giovanni'nin dönüşümünü açığa vurur. Filmin devamında Giovanni bu gence işkenceler uygulamaya devam ederek ölümüne neden olur. Tekerlekli sandalyedeki Amalia'nın da bir kısmına sessizce tanıklık ettiği bu ölüm, kendisine ıstırap verse bile Giovanni son ana kadar kendi intikamını kendisi almak konusundaki ısrarından vazgeçmez. Filmin sonunda ise katile benzeyen başka bir gençle daha karşılaşır ve onu da takip etmeye başlar.

Sıradan Bir Adam, İtalya'da hırsızlık, yankesicilik gibi suçların yaygınlaştığı ve toplumsal güvensizliğin yükseldiği 1970'lerin bireyini anlatır. Bu dönemde birey, devlete, politikacılara ve adalet sistemine olan güvenini tamamen yitirmiştir. Bu filmle Monicelli, kamerasını yaşadığı topluma olan güveni her yönüyle sarsılmış orta sınıf bir İtalyan vatandaşının sürüklendiği kişisel faşizme yöneltir ve gerektiğinde kendi intikamını kendi almaya yönelen bireyin en acımasız şekillerde şiddet uygulayabileceğini göstermeye çalışır. 1970'lerde İtalya'da oldukça popüler olan Amerikan filmlerinde de kendi elleriyle intikam alma teması sıkça işlenir. Monicelli, İtalya'daki toplumsal durum ile Amerikan filmleri yoluyla yayılan bu "kendi intikamını kendi alma" arzusunu birleştirir ve böyle bir arzunun nasıl kişisel faşizme dönüşeceğini göstermek ister. İtalyanlar tarafından çok sevilen komedi oyuncusu Alberto Sordi'yi sıradan bir devlet memurundan oğlunun katili olduğuna emin olduğu gence korkunç işkenceler uygulayan korkutucu bir karaktere dönüştürerek bu eleştirelliği etkili kılmaya çalışır. Monicelli, *Sıradan Bir Adam* filmi için neden Alberto Sordi'yi seçtiğini şöyle anlatır:

Riskli bir karta oynadım çünkü film kolaylıkla faşist bir film gibi anlaşılabilirdi. Bu yüzden Alberto Sordi'yi seçtim. Alberto Sordi, İtalyan izleyicisi tarafından oldukça sevilen, popüler olan kişilik. Sordi'yi böyle bir rolde oynatarak, İtalyan izleyicisine "bakın, sevdiğiniz, özdeşleştiğiniz ve popüler olan bir insan bile kendi intikamını kendisi almak istediğinde bir canavara dönüşebilir" mesajını vermek istedim. Film

gösterime girdiğinde üzerinde çok fazla tartışma oldu. Bazı izleyiciler benim söylemek istediğimi anladılar, bazılarıyla kendi intikamını almanın haklılığını göstermek istediğini sandılar. Rugero Guarini, *Messaggero*'da yayımlanan makalesinde filmin yasaklanması gerektiğini çünkü izleyiciyi şiddete teşvik ettiğini söyledi. Böyle eleştiriler beni yalnızca güldürür (Monicelli, 1984, s.101).

Monicelli, filmin ilk bölümünde daha sonra yaşanacak trajedi ile ilgili izleyiciyi tetikte tutacak hiçbir imada bulunmaz. Dolayısıyla filmin ikinci yarısı izleyici için tam anlamıyla şoke edicidir. İtalyan komedisinin tipik bir örneği olan ilk yarıda devlet kurumunda çalışan memurların çıkara dayalı yüzeysel ilişkileri, sürekli başındaki kepeklerden şikâyet eden Giovanni'nin amiri Dr. Spazioni (Romolo Valli) karakteri, mason locasına kabul edilmek için geçilmesi gereken anlamsız törenler gibi öğeler İtalyan komedi türünün özelliklerini tam olarak yansıtır. Komedi unsurlarının yerini yavaş yavaş yerini izleyiciyi dehşete düşüren acı ve intikam dolu sahnelerle bıraktığı filmin ikinci yarısında ise, komedinin eleştirel bakışının devreye girdiği tek sahne mezarlıkta geçen uzun sahnedir. Bu sahnede, mezarlıkta yer olmadığı için gömülemeyen ve üst üste konulmuş tabutların içinde bekletilen ölülerin başında uğrayan insanlar görüntüye gelir. Gömemedikleri ölülerinin başında abartılı ve teatral suylabilecek davranışlarla ağlayan, onlara çiçekler atan ve birbirleriyle tartışan insanlardan biri de oğlu Marco'nun tabutunu ziyarete gelen Giovanni'dir. Giovanni, oğluna uygun bir mezar yeri bulabilmek için, oğlunu işe yerleştirmek için üyesi olduğu masonluğunu kullanmaya çalışır. Fakat oğlunu işe yerleştirirken desteğini aldığı mason locası, ona bir mezar yeri bulmak konusunda hiçbir işe yaramaz. Bu sahne gülünç olduğu kadar trajiktir. Oğlunu tabutlar yığını arasında bulmaya çalışan Giovanni ve aynı amaçla orada olan diğer insanların gülünç davranışları İtalyan toplumunun mizahi bir yansımasıdır. Monicelli'ye göre "Savaş, yoksulluk, ölüm ve trajedi ona yaklaşımınıza göre gülünçleşebilir ve ona belli bir mesafeden bakmayı sağlayarak eleştiriye kapı aralayabilir" (Young, 2004, s. 40).

Filmin karakterleri devlet ile birey arasındaki kopuşun olduğu kadar birey ile birey arasındaki kopuşun da temsilcileri haline gelirler. Vivaldi ailesinin tüm karakterlerinde dönemin her şeyden önce kendi çıkarlarını düşünmeye teşvik eden ruhunun izi sürülebilir. Giacovelli, özellikle filmin ilk yarısında oğluna sürekli kurnaz olmayı ve hayatta kendi yolunu bulmayı salık veren Giovanni'nin dönemin bencil ruhunu oldukça iyi yansıttığını söyler. Giacovelli'ye göre babasından sıklıkla "Yalnızca kendini düşün Mario, yalnızca kendini. Muhasebeci bir oğlumuz var. Biz daha ne isteriz? Bizim için dünyada başka hiç kimse yok" sözlerini duyan Mario öldürülme muhtemelen dönemin kendi çıkarlarını her şeyden ve herkesten önce tutan, bencil bireylerinden birine dönüşecektir (Giacovelli, 1995, s. 91). *Sıradan Bir Adam*'da ev dışındaki dünya insanların yalnızca kendilerini düşündükleri ve kötülüklerle dolu karanlık bir dünya olarak tasvir edilir. Giovanni, dönemin İtalyan toplumunda hüküm süren genel düşüncüyü yansıtır şekilde yalnızca kendi evini ve ailesini düşünür. Giovanni'ye göre dış dünya cehennemden başka bir şey değildir ve en iyisi dış dünyadan ve onun anlamsız keşmekeşinden uzak kalmaktır. Vivaldi ailesinin tek umudu olan Mario, bu karanlık dünyada yönünü kaybetmiştir ve babasının ona liderlik etmesine ihtiyaç duyar. Böylelikle Mario, babasının kendisi üzerinden gerçekleştirilmesine izin verdiği hırsları ve arzularıyla tam bir zıtlık içinde çerçevelenir. Babasının kendi adına düşlediği işe ilişkin hiçbir ilgisi ya da tutkusu yoktur ama başka hiçbir işe karşı tutku duymadığı için babasının onun için çizdiği yolda ilerlemekte ısrar görmez.

Sıradan Bir Adam da dahil olmak üzere, Monicelli'nin tüm filmleri çekildikleri dönemin İtalyan toplumunun ruhunu, mizahı eleştirel bir araç haline getirerek yakalamaya çalışır. Spinazzola, Monicelli'nin İtalya'nın hem tarihi hem de güncel toplumsal gerçekliğine dokunan bir yönetmen olduğunu ve onun filmlerinin senaryolarını aşarak tüm İtalyan toplumunu filmin başrol oyuncusu haline getirdiğini söyler (1974, s. 209). Bu yönüyle film yalnızca Vivaldi ailesinin hikâyesini anlatmaz, dönemin İtalyan toplumunun ruhunu da izleyiciye duyumsatır. Filmin (ve elbette ki romanın) ismindeki *borghese* sözcüğü tam da bu tipik, sıradan ve orta sınıfa ait olma haline gönderme yapar. *Borghese* kelimesi İtalyancada "orta sınıfa ait kişi" anlamına gelmektedir. İtalyancada "küçük" anlamına gelen ve vurgulamak için yinelenen *piccolo* sözcüğü ile Giovanni'nin tipik orta sınıf vatandaşı olduğu vurgulanır. Böylelikle hikâyenin yalnızca Giovanni Vivaldi'ye ait kişisel bir hikâye olmadığı ve onun konumuyla az çok özdeş olan herkesin hikâyesi olabileceği izleyiciye duyumsatılır. Filmin adı Aristoteteles'in komedi tanımını anımsatır. Aristoteles'e göre komedi "Ortalamadan daha aşağı olan karakterlerin taklididir; bununla birlikte komedyaya her kötü olan şeyi de taklit etmez; tersine, *gülünç olan*'ı taklit eder" (1993, s.20). Monicelli'nin sıradan adamı da içine düştüğü dehşet verici bencillikle yer yer gülünçleşir ve tipik bir İtalyan komedisi karakterine dönüşür. Monicelli, Cerami'nin romanını ilk okuduğunda kitaptaki şiddetin kendi şiddet anlayışıyla örtüştüğünü görür. Monicelli'ye göre şiddet, oldukça sıradan görünen insanların bile ruhlarına sinmiş, bir köşede ortaya çıkacağı anı bekleyen ve en sıradan görünen insanı bile "canavara" dönüştürebilen bir dürtüdür (1984, s. 100).

Monicelli'nin dine yaklaşımı da oldukça eleştireldir. Din, Monicelli'nin filmlerinde batıl inanç ya da hurafe gibi temsil edilir. Amalia oğlu sınava gitmeden önce kiliseye gider ve buğday, tuz gibi çeşitli nesneleri küçük bir keseye koyarak çeşitli dualar eşliğinde kutsal suya batırır. Sonra bu kutsanmış nesneleri sınava girmeden önce oğlu Mario'ya verir. Giovanni ve Mario evden çıkmadan önce ise Amalia tüm evi tütsüler. Annesi evi tütsüleyerek çeşitli dualar ederken Mario'nun haç çıkarması da bu törenlerin dini bir boyutu varmış izlenimi yaratır. Gerçekte filmde dinle ilişkili olarak gösterilen hemen her şey dönemin batıl inançlarını, hurafelerini yansıtmaktadır. Bu törenlerin hiçbirisi gerçek anlamda Katolik değildir. Bu şekilde filmde din kurumu batıl inançla ilişkilendirilir.

Hem Giovanni hem de Amalia yalnızca dileklerde bulunmak için Tanrı'ya dua ederler. Giovanni mason üyeliğinden yarar sağlayacağını düşündüğü için kolaylıkla masonluğa geçmeyi ve kendi inancına ters düşen şekilde davranmayı kabul eder. Mason üyeliğine kabul edileceği akşam Giovanni, kendi içinde yaşadığı çelişkiyi Tanrı ile konuşarak dile getirir:

Bunun günah olduğunu biliyorum. Büyük bir günah. Ama her şeyi bilen sen bunu oğlum için yaptığımı biliyorsun. Sadece onun için. Masonluk hiç ama hiç umurumda değil. Sana inanıyorum. Sadece sana bağlıyım. Yeryüzünün ve ahretin yaratıcısı. Tamam mı?

Sözlerine haç çıkararak başlayan Giovanni, sözlerini yine haç çıkararak bitirir. Tüm bu sözler Giovanni'nin ve Amalia'nın dini yalnızca belirli istekleri olduğunda başvurdukları bir kurum haline getirir. Filmin ikinci yarısında Mario öldürülür ve Amalia felç olur. Amalia'nın korunması için Mario'ya verdiği kutsanmış nesneler iyilik getirmemiştir. Amalia'nın kutsanmak için sürekli elini sürdüğü kapıya asılı dini ikona ise kırılmış, inanç yerini inançsızlığa bırakmıştır.

Sıradan Bir Adam, Monicelli'nin 1958 yılında çektiği *I Soliti Ignoti* filmiyle başlayan ve 1970'li yıllarda altın çağını yaşayan İtalyan komedi türünün son örneklerinden biridir. İtalyan komedisinin ortaya çıkışında dönemin sosyokültürel yapısına ilişkin eleştirel bir duruşa ve görüş birliğine sahip olan yönetmenlerin ve bu türle özdeşleşen aktörlerin bir kuşak olarak birlikteliklerinin büyük önemi vardır. Bu türün önde gelen Age ve Scarpelli, Ruggero Maccari, Rodolfo Sonego gibi senaryo yazarları ve Luigi Comencini, Pietro Germi, Nanni Loy, Dino Risi gibi yönetmenlerin birlikteliği 1950'lerden 1970'lere kadar İtalyan komedisini kendine ait uylasimlara sahip bir tür olarak İtalyan sinemasına kazandırmıştır. Bu kuşağın üyelerinden biri olan ve filmlerinde büyük ekonomik yükselişten sonra gelen durgunluğun alt sınıflara etkisini, geleneksel aile ilişkilerindeki değişimi, dine eleştirel yaklaşımları, devlete ve politikaya olan derin güvensizliği, toplumsal iletişimdeki bozulmaları, toplumsal güvensizlik ve korku içine düşmüş insanların hikâyelerini anlatan Monicelli, savaş sonrası İtalya'sının en etkili yönetmenlerinden biri olarak görülür.

Hayatı boyunca sosyalist bir görüşe sahip olmuş olan Monicelli, *Cineaste* dergisi için Deborah Young ile yaptığı bir röportajda, "nasıl bir film çekerse çeksin filmlerinin DNA'sında her zaman sosyalizmin olduğunu ve o bunu ortaya çıkarmaya çalışmasa da hep bir şekilde filmlerinde sosyalist bir bilincin duyumsanacağını" söyler (Young, 2004, s. 39). Mussolini dönemi ve faşizm, Monicelli'nin filmlerinde mizah yoluyla eleştirdiği ana konulardan biridir. Nino Manfredi, Ugo Tognazzi, Marcello Mastroianni, Vittorio Gassman, Alberto Sordi ve ünlü Napolili oyuncu Totò gibi İtalyan komedisinin önde gelen oyuncularıyla uzun yıllar birlikte çalışan Monicelli, bu oyuncuların yüzlerine komedinin ve trajedinin gerçek hayattaki paradoksal birlikteliğini anımsatan yeni ifadeler kazandırır.

Dönemin İtalyan eleştirmenleri bu filmlerin sanatsal niteliklerini fark etmekte yavaş davranışlar da İtalyan komedi filmleri farklı ülkelerde büyük bir hızla dikkat çekmeye başlar. Özellikle Fransız sinema dergilerinden bu filmlerle ilgili olumlu makaleler ardı ardına gelir ve İtalyan komedileri dünya sinema tarihindeki yerini almaya başlar. Kuşkusuz Monicelli bu türün en güçlü filmlerini İtalyan sinemasına kazandırmıştır ve Monicelli'nin filmleri günümüzün İtalyan komedilerine de ilham kaynağı olmaya devam etmektedir.

Kaynakça

- Aristoteles. (1993). *Poetika*. (İ. Tunalı, Çev.). İstanbul: Remzi.
- Borghese, <http://www.wordreference.com/iten/borghese> (Erişim tarihi 10 Haziran 2011).
- Giacovelli, E. (1995). *La Commedia All'Italiana La Storia, I Luoghi, Gli Autori, Gli Attori, I Film*. Citta di Castello: Gremese.
- Monicelli, M. (1984). *L'arte della Commedia*. Bari: Dedalo.
- Spinazzola, V. (1974). *Cinema e Pubblico: Lo Spettacolo Filmico In Italia 1945-1965*. Milano: Bompiani.
- Un Borghese Piccolo Piccolo, <http://www.imdb.com/title/tt0129794/> (Erişim tarihi 10 Haziran 2011).
- Young, D. (2004). Poverty, Misery, War And Other Comic Material: An Interview With Mario Monicelli. *Cineaste*, Güz, 29, 36-40.
- Wood, M. P. (2005). *Italian Cinema*. New York: Berg.



Yedek subay okulunda grubun ortasında Filiz ve Oğuz Onaran, sağda Oğuz Onaran'ın annesi.

HIROŞİMA SEVGİLİM ÜZERİNE POLİTİK BİR OKUMA

Selin Çelik²

*İnsanların varlığını belirleyen şey,
bilinçleri değildir; tam tersine,
onların bilincini belirleyen,
toplumsal varlıklarıdır.*
Marx¹

Hiroshima Mon Amour (*Hiroşima Sevgilim*, Alain Resnais, 1959), sinema tarihçileri tarafından modern sinemanın zeminini hazırladığı öne sürülen Yeni Dalga hareketini müjdeleyen filmlerin en önemlilerinden biri olarak kabul edilir. Kendisi de bu hareketin içine dâhil edilen Resnais'nin ilk uzun filmi olan *Hiroşima Sevgilim*, «düregelen sinematografik anlatı biçimlerini yeniden yorumlayarak farklı bir sinema biçimini öne çıkarmasıyla, 1959'da gösterime girdiği günden bu yana, üzerine en çok tartışılan ve çalışılan, özgün ve öncül yapıtlardan biri haline gelmiştir.

Kuşkusuz, farklı anlatım yollarına başvuran, görüntüsel zıtlıklara, ritme ve hız duygusuna önem veren sıra dışı kurgu çalışması, pek çok makale için sinematografik açıdan incelenebilecek zengin bir malzemedir. Öte yandan film, unutmamanın gerekliliği, unutmanın kaçınılmazlığı, acının ve travmanın bireysel ve evrensel izdüşümleri, zamanın bellek üzerindeki etkisi gibi temaları duyguların, «özcüklerin ve müziğin görselleştirilmesine dayalı kurgusu vasıtasıyla izleyiciye ıktırır. Bu açıdan filmin kurgusu üzerine odaklanan, bu tür kurguyu ilgi çekici bulan pek çok yazı da vardır.²

Film, atom bombası atıldıktan on dört yıl sonra barış üzerine çekilen bir filmde rol almak için Hiroşima'ya gelen Fransız bir kadın oyuncunun, son iki gecesini burada tanıştığı bir Japon mimar ile geçirmesini anlatır. Her ikisi de mutlu bir evlilik «ürmelerine rağmen birbirlerine âşık olurlar. Tek gecelik bir serüven olarak başlayan ilişki tutkulu bir aşka dönüşür. Bu birliktelik sırasında kadın, bir yandan Hiroşima'da nüvasın yol açtığı yıkımı ve nedenlerini sorgularken diğer yandan oradan oldukça uzakta başka bir şehirde alt üst olan hayatını ve kendi geçmişini düşünür. Savaş «ırasında, Fransa'nın Nevers kasabasında yaşarken âşık olduğu Alman askerini ve bu ilk aşkının sebep olduğu yıkımı anımsamaya başlar.

Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Yüksek Lisans Öğrencisi

Karl Marx'ın bu sözünün yer aldığı kaynak (1993, s. 23).

Hiroşima Sevgilim'in biçemi üzerine ayrıntılı bilgi için Seçil Bükler'in *Sinema Dili Üzerine Yazılar* (1985) adlı çalışmasına bakılabilir. Film "Sinemada Eğretileme ve Düzdeğışmece: Alain Resnais" başlıklı bölüm içerisinde analiz edilmiştir. Bükler, filmde iki karşıt olgu olan aşk ve korkunun eğretilemesel olarak bir arada kullanılmasının, yananlamsal düzeyde insanın doğasında acı ve esrimenin bir arada bulunması durumunu gösterdiğini belirtir. "Film yananlam düzeyinde eğretileme üzerine kurulmuştur. Geçmişle yaşanan an arasında gidip gelen filmde, sevi coşkusu içindeki çiftin görüntüleri atom bombasının yol açtığı yıkımın görüntüleriyle kesilir. Film sürekli olarak yıkım ve yaratım karşıtlığını vurgular" (Bükler, 1985, s. 63-64).

Hiroşima Sevgilim'de bireysel ile toplumsal, tikel ile tümel aynı yolda birbirlerine koşut ilerlerler. Toplumların tarihi ile bireylerin yaşayışı iç içedir fikrinden yola çıkıp, *Hiroşima Sevgilim*'de öne çıkan temaları, yönetmenin politik tavrı üzerinden Marksist kuramı çıkış noktası olarak okumaya çalışacağız. Öncesinde Resnais'nin neden politik bir yönetmen olduğuna kısaca değinelim.

Politik Bir Yönetmen Olarak Resnais

Eric Rhode, Alain Resnais'nin en az çağdaşı Chris Marker kadar *politik* bir yönetmen olduğunu belirtir. *Hiroshima Mon Amour* hakkında yazılan ilk yazıların Resnais'nin kurgusunu övdüğünü, filmin politik yönüne pek değinmediklerini vurgular (Rhode, 1999, s. 31). Gerçekten de Resnais, apolitik görünen ama merkez sağ eğilimli *Cahiers du Cinéma* dergisi eleştirmenliğinden yönetmenliğe geçen grubun aksine, militanlığı ve din karşıtı duruşuyla bilinen *Positif* dergisinin desteklediği, Georges Franju, Chris Marker ve Agnès Varda'yı da kapsayan sol yaka grubuna dâhildir (Graham, 2003, s. 653). Susan Hayward *French National Cinéma* adlı yapıtında *Positif*'in Fransız sinemasıyla etkileşimini şöyle açıklar:

Teorik alandaki baskınlığı kesin olsa da, Cahiers önemli olarak nitelendirilebilecek tek grup değildir. 1952'de yayımlanmaya başlayan *Positif* de bir sinema eleştirmenleri topluluğudur. Bununla birlikte asıl farkı, açıkça sol görüşü benimseyen siyasi bir dergi olmasıdır. Pierre Kast hariç olmak üzere, Cahiers tamamen kültürel sağcı ve son derece apolitiklidir. Bu durum Cahiers'nin Amerikan sinemasına olan hayranlığını kısmen de olsa açıklar. Çünkü toplumsal sorunlar politik sorunlar olarak değil, [politik içeriklerinden soyutlanarak] salt toplumsalmış gibi ele alınmaktadır. *Positif* de Amerikan sinemasını ele alır; ancak tam tersine politik söylemlerden yoksunluğuna işaret eder. Liberalizmin getirdiği mutluluğun ardından, Fransa fazlasıyla apolitikleşir ve Cahiers de bu dönemin atmosferini yansıtmaya başlar. Fransız entelektüel yaşamının içinde Sartre, de Beauvoir, Camus ile dünya sinemasında yer edinmiş Signoret, Montand ve Fransız sinemasının manevi bir yeniliğe ihtiyacı olduğunu ifade eden Renoir gibi muhalif sesler mevcuttur. Bunlara yakın olarak *Positif* de, Alain Resnais ve Georges Franju gibi politik tavırlı yazarlarıyla muhalif kanadı temsil eder (Hayward, 2005, s. 148).

Bu noktadan hareketle, IDHEC'te gördüğü eğitimin ardından sinemaya belgesellerle başlayan yönetmenin filmlerindeki politik duruşun izlerini sürebiliriz. Resimler üzerine kurulu bir belgesel olan *Guernica* (1950), İspanya İç Savaşı'nda Naziler tarafından bombalanan Guernica şehrinin acısını, Picasso'nun resimleri, heykelleri, gazete haberleri, müzik ve şiir eşliğinde kurgular. Chris Marker'la birlikte yönettiği 1953 tarihli *Les Statues Meurent Aussi* (*Heykeller de Ölüyor*), siyahların el sanatlarının yok oluşunu anlatırken sömürgecilğe karşı aldığı tutumu sebebiyle sansür kurulunca yasaklanmıştır. Bellek/bilinç/anımsama olgularının önemini ön plâna çıkardığı ilk filmi *Nuit et Brouillard* (*Gece ve Sis*, 1955) toplama kamplarına değinir. Film, sonu itibarıyla, "Faşizmin Batı kültürü içindeki kökenleri ve kaynaklarını çözümlemeye yönelik herhangi bir çabanın desteğini almayarak" (Wood, 2002, s. 5) eleştirilirken, Jean Cayrol tarafından "Sadece üzerine düşünecek bir örnek değil, özellikle güneş için, barış için yaratılmış bir dünyanın üzerine düşen tüm gecelere karşıt bir çağrı, bir alarm aracıdır" (aktaran Makal, 1996, s. 137) şeklinde yorumlanmıştır.

Diğer taraftan 1950'lerin sonunda ve 1960'lı yıllara gelindiğinde, Resnais'nin gerçekleştirmeye başladığı uzun filmlerinin de büyük kısmında, -60'lı yılların getirdiği toplumsal-siyasal radikalleşme atmosferinin de etkisiyle- politik bir

tavrın izleri görülür. Geoffrey Nowell-Smith *Making Waves* adlı yapıtında sanatçıların çoğunlukla daha az resmi politikalara, radikal görüşlerin anlatımına ve belirli bir politik donanımına sahip olmayan düşüncelere yakınlaştığını belirtir. “Politik bir filmi neyin oluşturduğu daha tartışılır bir konu haline gelmiştir. Öfkeli ve eylemci bir politikayı benimseyen filmler olduğu gibi, yansıtıcı ve açıkça bir politik mesajı ya da dersi içermeyen bazı örnekler de mevcuttur. Alain Resnais’in erken dönem uzun filmlerinin dörtte üçü politik ya da kısmen politik olan konuları içerir. Bunlar, *Hiroşima Sevgilim*’de nükleer savaş ve Almanya’nın Fransa işgali; *Muriel*’de (1963) Cezayir Savaşı ve *La Guerre est Finnie* (*Savaş Bitti*, 1966) adlı filminde İspanya İç Savaşı’dır” (Nowell-Smith, 2008, s. 51). 1970’lere gelindiğindeyse, 1934’de Fransa devletinin dolandırılmasını ve hükümeti deviren mali krizi anlatan politik bir film olan *Stavisky*’yi (1974) çekmiştir.

Resnais’in filmlerinde öyle ya da böyle kendini belli eden politik problemler, *çağdaşlık* ve *çağının tanığı olma* gayretinin yansımasıdır. Georges Sadoul’un “Resnais’de kısa filmlerinden başlayarak bir ‘çağdaşlık duygusu’ kaldığı”na ilişkin tespitini aktaran (2005, s. 312) Dorsay, sanatçının çağıyla ve tarihiyle girdiği bir hesaplaşma kaygısının olduğuna işaret eder.

Resnais, filmlerinin çoğunda istikrarlı bir biçimde insan belleği/bilincinin boyutları ile geçmiş, bugün ve bazen de geleceği birleştiren doğrusal olmayan bir zaman olgusunu ele alırken, *politik* olanla *insani* olanı paralel bir düzlemde irdeleyen bir yaklaşımı benimsemiştir. Filmlerinde “Ana tema zamanın insan bilinci üzerindeki etkisi ve bilinçle politik süreçler arasındaki ilişkidir. [...] geçmiş, bugün ve gelecek, aynı zamansal ve uzamsal düzlemde algılanır ve nesnellikle-öznellik açıkça ayırt edilemez” (Cook, 2004, s. 456).

Nitekim *Hiroşima Sevgilim*’de de içerik yönünden ideolojik bir incelemeye fırsat veren bu paralel düzlemleri, Hiroşima’ya atılan bomba ve yıkımın sonuçları (politik-toplumsal-tarihsel düzlem) ve Fransız kadının (bu tarihsel-toplumsal düzlemle *bağlantılı* olan) trajik geçmişi şeklinde gösterebiliriz. Yönetmeni Alain Resnais’in niyetlerinden bağımsız olarak bu durum filmi, politik bir yorumlayışa imkân veren Marksist kuram temelinde analiz etmenin olanağını doğal bir biçimde sağlamaktadır. Belki her türden film ya da sanat eseri açısından geçerli olabileceğini iddia edebildiğimiz bu tür bir inceleme, *Hiroşima Sevgilim* açısından yalın bir biçimde mümkün görünmektedir.

***Hiroşima Sevgilim*’de Bellek ve Bilincin Toplumsal Açılımları**

Film, birbirine sarılmış bir çiftin omuzlarının ve ellerinin görüntüsüyle açılır. Bu ilk sahnenin çarpıcı yanı, birbirine sarılmış bedenlerinin üzerinin kül, yağmur ve çığ ile kaplanmış gibi görünmesidir. Bir kentin yıkımının ardından savrulan küllerdir bunlar, Hiroşima’ya atılan atom bombasının ardında bıraktığı kalıntılardır. Sahne açıkça, savaşın insanlar üzerinde yarattığı *yıkımın* izlerini simgeler. Bedenler küllerle kaplıdır, zihinler de anı ve belki de acılarla. Çıplak bedenlerin eşliğinde erkeğin sesi duyulur: “Sen Hiroşima’da hiçbir şey görmedin.” Ve kadının dingin sesi cevap verir: “Her şeyi gördüm, *her şeyi*.” Bu sözün ardından kamera, adeta bir belgeselci edasıyla Hiroşima sokaklarında gezinmeye başlar. *Biçimini yitirmiş* varlıkların yoklamasıdır bu. Hastane koridorları, odaları, hastalar; müzedeki belgeler, fotoğraflar, modeller, saç, deri ve metal parçalarının bozuk görünüşleri; haber filmleri ve Barış Meydanı’nın görüntüleri eşliğinde ve bu görüntülere tamamen zıt bir müziğin ritmiyle kadının adeta

hitap eder gibi konuşan donuk sesini duyarız. Hastanenin var olduğunu, müzede tam dört kez dolaşan insanları seyrettiğini, Barış Meydanı'nın sıcaklığını hissettiğini söyler. 6 Ağustos 1945'ten sonra çekilmiş haber filmlerini izlemiştir. Sağ kalanları da görmüştür. Hepsinin üzerinde atom bombasının bıraktığı izler vardır, kimileri can çekişmektedir. Bunları tarih yazmıştır ve bu durum sürüp gitmektedir:

Kadın: Dinle...

Biliyorum...

Hepsini biliyorum.

Sürüp gitti bu.

Erkek: Hiçbirini. Hiçbirini bilmiyorsun.

[...]

Kadın: Kadınlar sakat çocuklar, korkunç yaratıklar doğurma tehlikesiyle karşı karşıya, ama gene de sürüp gidiyor bu.

Erkekler kısır kalma tehlikesiyle karşı karşıya, ama gene de sürüp gidiyor hayat.

Yağmur korku salıyor insanın içine. Büyük Okyanus'un sularına yağın kül yağmurunu.

Öldürüyor okyanusun suları. Okyanusun balıkçıları öldü. Yiyeceklerden korkuyor insanlar. Koca bir şehrin yiyeceklerini atıyorlar.

Koca bir şehrin yiyeceğini toprağa gömüyorlar.

Koca bir şehir ayaklanıyor öfkeyle. *Koca koca şehirler öfkeyle ayaklanıyor.*

[...]

Kime karşı ayaklanıyor bu koca koca şehirler? İstesinler istemesinler, birtakım insanların kural olarak öbür insanlar üzerinde kurdukları eşitsizliğe karşı, birtakım ırkların kural olarak öbür ırkların üzerinde kurdukları eşitsizliğe karşı, bir takım sınıfların kural olarak öbür sınıflar üzerinde kurdukları eşitsizliğe karşı (Duras³, 1986, s. 18-19, vurgu Çelik'e ait).

Bu sözler, yaşanan çağdaş gerçekliğin ve sürüp gitmekte olan savaşların tarihsel nedenlerini Marksist bir bakış açısıyla, incelikli ve kapalı bir üslupla ortaya koyar: Eşitsizlik ilkesi. Yaşanılan acıların, yıkılan ve yeniden kurulan şehirlerin, yiyeceklerin toprağa gömülmesinin, öfkeyle ayağa kalkan insanların, *savaşı bitirmek için* atılan bombaların ya da savaşı başlatan nedenlerin kökeni, derinlerde bir yerde, bazı sınıfların diğer sınıflara uyguladığı baskı ve sömürü kurallarına dayanmaktadır.

Öte yandan erkeğin sessizliğini bozan ısrarla tekrarladığı reddedişlerdir: “Sen hiçbir şey görmedin Hiroşima’da. Hiçbir şey. [...] Hepsini uyduruyorsun. [...]

³ Alain Resnais’yi diğer Yeni Dalgâ yönetmenlerinden ayıran önemli bir diğer özellik de sinemanın bir işbirliği olduğuna inanmasıdır. Sinemayı “tek bir yaratıcı”nın kişisel ürünü olarak gören Yeni Dalgacılar’dan farklı olarak Resnais, biçimselliği ön plana çıkaran bir estetik anlayışı eşliğinde özgün edebi metinler üzerinde çalışmayı tercih eder. *Hiroşima Sevgilim*’de ise, Alain Robbe-Grillet, Jean Cayrol ve Jorge Semprun gibi Fransız romanının yenilikçi yazarlarından olan Marguerite Duras ile işbirliğine gitmiştir. “Edebiyat yaz, bunun bir film olduğunu unut” (Millar & Reisz, 1975, s. 359) diyerek teşvik ettiği Duras’nın elinden çıkan son derece edebi bir metni başarılı bir görsellikle buluşturur. Filmin yazınsal metni ön plana çıkarması ve kimi yazarlarca Resnais sinemasının bir tür *nouveau roman* – *yeni roman* (Millar & Reisz, 1975, s. 360) olarak yorumlanması filmin başansında, Resnais gibi politik bir sanatçı olan ve sonradan kendi filmlerini de yapan, Marguerite Duras’nın en az yönetmen kadar önemli bir payı olduğuna işaret etmektedir.

Hiçbirini. Hiçbirini bilmiyorsun.” (Duras, 1986, s. 17-18). Kadının gördükleri, yaşadıkları haber filmleri, modeller, fotoğraflar aracılığıyla yeniden üretilen temsilleridir; kadın yıkıma maruz kalmış bir Hiroşimalının yaşadıklarını ve gördüklerini asla tam olarak bilemez ya da kavrayamaz. Taşlarla, gölgelerle, belgelerle yeniden canlandırılan ve başkalarına ait olan anıların üzüntüsünü yaşayabilir sadece, “Büyük bir titizlikle hazırlanmış, insanda gerçeklik duygusu uyandıran filmler turistleri eğlendirir, ama turistler ne yapsın ağlamaktan başka?” (Duras, 1986, s. 17). Bu noktada film bir anlamda kendi üstüne düşünür. Sadoul filmin öncelikle yüreğe seslendiğini ve mesajını tüm ayrıntılarıyla anlamasanız da yüreğinizi yaraladığını ileri sürer (aktaran Dorsay, 1999, s. 209). Gerçekten de, *Hiroşima Sevgilim*’i izlerken, hem Hiroşima’da işlenen insanlık suçunun hem de yasak bir aşkın yol açtığı trajedinin acısına ortak oluruz, tıpkı haber filmlerini izleyen Fransız kadın gibi. Resnais’in filminin sıra dışı kurgusunun belki de en önemli özelliği budur; ne tam anlamıyla atom bombası ve Hiroşima ile ilgili bir belgesel ne de saf bir aşk hikâyesinin kötü sonudur anlatılan. Bu açıdan *Hiroşima Sevgilim*, bir savaşın yol açtığı yıkımın etkilerini yaşamış olan koca bir ulusu oluşturan insanlar ve aynı savaşın yol açtığı kişisel bir dramı yaşayan tek bir kadın ile izleyicinin *duygudaşlık* kurmasını sağlar.

Hiroşima’daki fotoğrafların, belgelerin, haber ve canlandırma filmlerinin müzelerde kullanılması ya da Sanayi Sarayı’nın çarpılmış iskeletinin öylece korunması ve sergilenmesi belleği ve hatıraları canlı tutmak, bir nevi *taşlardan ve gölgelerden bir bellek* oluşturmak içindir. Film unutmanın kaçınılmazlığı, zamanın anıları örtmesi, unutarak yaşama devam etmenin zorunluluğu ile her şeye rağmen hatırlamak için çaba harcamanın gerekliliği arasındaki çelişkiyi ortaya koyar:

Kadın: Senin gibi ben de var gücümle çırpındım unutmamak için. Senin gibi, unuttum. Senin gibi ben de avunmak bilmez bir belleğim olsun istedim; gölgelerden, taşlardan bir belleğim.

[...]

Kendi adıma her gün savaştım var gücümle, anıların nedenlerini anlayamamanın korkunçluğuna karşı. Senin gibi unuttum ben de...

[...]

Neden yadsımalı apaçık gerekliliğini belleğin? (Duras, 1986, s. 19-20)

Unutmak ile unutmamak arasında dillendirilen bu onulmaz çelişki, bombanın kül ettiği bir kadının bir taş üzerine vurmuş gölgesinin, Hiroşima’yı ziyarete gelen bir otobüs dolusu Japon turistin, Barış Meydanı’nın ve Sanayi Sarayı’nın iskeletinin görüntüleri eşliğinde verilir. Tüm bu görüntüler sanki özellikle son cümlemin altını çizmek için kullanılmıştır: Neden yadsımalı apaçık gerekliliğini belleğin? Film, bariz şekilde, bu çelişki üzerine tavrını yine politik bir biçimde hatırlamaktan yana koyar:

Kadın: Dinle beni. Bildiğim bir şey daha var. Yeniden başlayacak bütün bunlar.

İki yüz bin ölü. Seksen bin yaralı.

Dokuz saniyede. Yayınlanan rakamlar bunlar. Yeniden başlayacak hepsi.

[...]

On bin derece ısı olacak yeryüzünde. On bin güneş, denecek. Asfalt yanacak.

[...]

Korkunç bir kargaşalık başlayacak. Koca bir kent kurulup sonra yeniden kül olacak...

[...]

Yeni yeni bitkiler türeyecek kumlardan.

[...]

Dört öğrenci kardeşçe, destansı bir ölümü bekliyorlar birlikte. Ota ırmağının delta üzerindeki yedi kolunda, her gün belli saatlerde, her gün tam o saatlerde, alçalıp yükseliyor sular. Balık dolu serin sular. Kimi zaman külrengi kimi zaman mavi. Saatine, mevsimine göre. Çamurlu kıyılarda artık kimseler seyretmiyor Ota ırmağının deltası üzerindeki yedi kolunda suların alçalıp yükseldiğini (Duras, 1986, s. 20).

Yeniden kurulan şehrin görüntüleri, bu tarihsel yıkımın yavaş yavaş unutulmaya, daha doğrusu *sıradanlaşmaya* başladığını gösterir. Ancak bu sıradanlaşma tehlikelidir; çünkü her ne kadar öyle görünse de, hiçbir şey eskisi gibi olmadığı gibi, böyle bir yıkım yeniden yaşanabilir; Hiroşima’da ya da dünyanın herhangi başka bir yerinde. Kadın belki de bu yüzden *her şeyi görmek* istemiştir. Çünkü tarihsel ve ideolojik nedenleri olan eşitsizlikler, yıkımlar veya savaşlar dünya üzerindeki her insanı tek tek ilgilendirir:

Erkek: Peki neden her şeyi görmek istedin Hiroşima’da?

Kadın: Beni de ilgilendirdiği için. Benim de kendime göre düşüncelerim var bu konuda. Örneğin bir takım şeylere inceden inceye bakmak öğrenilecek bir şey bence (Duras, 1986, s. 22).

Bellek felsefe sözlüğünde, “geçmiş saklama ve yeniden meydana getirme yetisi” şeklinde tanımlanır. “Ansal bir işlemdir. Bir bilinç işidir ve insana özgüdür” (Hançerlioğlu, 1977, s. 27). *Hiroşima Sevgilim*’de her şey kadın karakterin bilinci, anımsama eylemi vasıtasıyla aktarılır. Hiroşima’da hiçbir şey yaşamamış/görmemiş olsa bile, gençliğinde bu yıkımla ilişkilendirilebilecek bir trajedi yaşamıştır. Kadının bilincini şekillendiren, yaşadığı dönemin tarihsel/toplumsal şartlarıdır. Yazımızın hemen başında Marx’tan yaptığımız alıntının öncesinde yazılanlar bu düşünceyi daha ayrıntılı açıklamak bakımından yararlı olacaktır:

[...] incelemelerime kılavuzluk etmiş olan genel sonuç, kısaca şöyle formüle edilebilir: Varlıklarının toplumsal üretiminde, insanlar, aralarında, zorunlu, kendi iradelerine bağlı olmayan belirli ilişkiler kurarlar. [...] Bu üretim ilişkilerinin tümü, toplumun iktisadi yapısını, belirli toplumsal bilinç şekillerine tekabül eden bir hukuki ve siyasal üstyapının üzerinde yükseldiği somut temeli oluşturur. Maddi hayatın üretim tarzı, genel olarak toplumsal, siyasal ve entelektüel hayat sürecini koşullandırır (Marx, 1993, s. 23).

Kadın bir yandan Hiroşima’da yaşananlara duyarlılıkla bakmaya çalışırken diğer yandan kendi travmatik geçmişini anımsamaya başlar. Doğup büyüdüğü, gençliğini geçirdiği Nevers’de ne yaşamıştır? Savaşın bitimine doğru âşık olduğu Alman askeri gözlerinin önünde öldürülmüş, kendisi de bu acıya katlanamayarak akıl sağlığını yitirmiştir. Düşmanla böyle bir ilişki içine girdiği için kınanmış, hakarete uğramış, saçları kesilerek bir bodruma kapatılmıştır. Kadının hayatını bu şekilde değiştiren nedenler toplumsal/tarihsel bağlamda karşılığını bulmaktadır. Tüm dünyayı saran ve tarihsel-ekonomik temelli bir savaş yüzünden Almanlar Fransa’yı işgal altına almışlar; Alman askeriyle kasabalarını işgal ettikleri için tanışmıştır. Dorsay, filmin büyük bir sayıklama, anımsama ve irdeleme çabası olduğundan bahseder. Filmin odak noktası ve bilincinin Fransız kadın olduğuna işaret eder. Kadın merak duygusunu kendi bireysel tarihiyle toplumların ortak tarihine yönlendirmiştir. Geçmiş ve şimdiyi kavramaya çalışan odur. Filmde bireysel yazgı toplumsal yazgıyla buluşur, bireyin dramı ayrılmaz biçimde kitlelerin dramıyla iç içe geçer. Kadının Nevers’de yaşadığı

kişisel yıkım ile kitlelerin Hiroşima’da yaşadığı kolektif yıkım arasında organik bir bağ keşfedilir (Dorsay, 1999). Öte yandan Dorsay, Hiroşima’daki kitlesel facia ile kadının kişisel dramını “çok genelde savaşın, ama daha özelde insanların kötülüğünün, kötülük yapma yeteneklerinin neden olduğu iki ayrı, ama bileşik facia” olarak nitelemektedir (Dorsay, 1999, s. 208). Buna karşıt olarak, Marksist kuram ışığında, bu bireysel ve tarihsel düzlemdeki paralel trajedilerin nedeninin görünüşte Dünya Savaşı, temelde ise insanların “varlıklarının toplumsal üretiminde, aralarında zorunlu, kendi isteklerine bağlı olmayan belirli ilişkiler kurmaları”(1993) olduğunu ileri sürebiliriz. Başka bir deyişle insanı *özü itibarıyla kötülük yapmaya meyilli bir varlık* olarak gören idealist düşünceye karşıt olarak, Hiroşima’da ve Nevers’de yaşanan ve yaşatılan kötülüklerin kaynağı, toplumsal yaşamın zorunlu olarak dayattığı bir takım ilişki biçimlerine bağlıdır. Yukarıda da belirttiğimiz üzere film, Hiroşima’ya atılan bombanın neden olduğu yıkımların ve bu yıkımların ardından biriken öfkenin hedefinin bir nevi *eşitsizlik ilkesi* olduğuna dikkat çektiği gibi, Fransız kadının trajedisinin derinlerdeki - alt yapıdaki- nedeninin bu eşitsizlik ilkesinin zorunlu kıldığı üretim ilişkilerine bağlı olduğunu da paralel bir biçimde ima etmektedir. Film, bir şekilde, bir aşk hikâyesiyle alakası yokmuş gibi görünen atom bombası olayını birleştiren kurgusu vasıtasıyla, yukarıda sözünü ettiğimiz bireysel bilinç/bellek ile toplumsal/tarihsel var oluş arasında inceden inceye bir bağlantı kurmuştur. Nitekim Fransız kadının oynadığı filmin setinde, bir gösteri yürüyüşü sahnesinde arka arkaya geçen pankartlardaki atom ve hidrojen bombasının gücü ve keşfi ile ilgili yazılar da yine politik ve toplumsal bir yoruma işaret eder:

Bir atom bombası 20.000 adi bombaya eşit olursa.

Bir hidrojen bombası ise 1.500 atom bombasına eşit olursa.

Bugün dünyada yapılan 40.000 atom ve hidrojen bombası neye eşittir?

Yeryüzüne atılan 10 hidrojen bombası yeniden tarih öncesine dönmek demektir.

Nedir 40.000 hidrojen ve atom bombası?

Bu başarı insanın bilimsel düşüncesinin onurlu bir kanıtıdır.

Ne yazık ki insanın siyasal düşüncesi bilimsel düşüncesinden yüz kat daha az gelişmiştir.

Bu da insana gerçekten hayranlık duymamıza engel oluyor (Duras, 1986, s. 32-33).

Üretim gücünü ellerinde bulunduran hâkim sınıflar/toplumlar ya da ülkeler, maddi hayatın bilimsel gelişme ve atılımlar için gerekli olan koşullarına da sahiptirler. Ancak bilim de bu hâkim sınıfların elindeki bir güç olarak, filmde bahsedilen eşitsizlik ilkesini sürdürmek ve derinleştirmek açısından önemli bir işleve sahiptir. Başka bir deyişle bilim, insan aklı ve yeteneğinin geldiği en üst noktayı simgelerken, bir yandan da siyasal/sınıfsal çıkarların yüceltilmesi adına insanlığa dönük büyük kırımların -Hiroşima, Nagazaki veya 20. yüzyılın diğer büyük soykırımları gibi- sebebi olabilmektedir.

Sonuç

Hiroşima Sevgilim farklı kültürlerin ve toplumların içinde yetişmiş iki insanın kısa ama tutkulu aşk hikâyesini atom bombası ve savaş temalarıyla birleştirerek anlatıp daha önce denenmemiş radikal bir yolu tercih eder. Kuşkusuz film, geçmiş zamanın yaşadığımız an üzerine etkisi, anılar, bellek, aşk ve trajedi üzerine çok farklı açılarından incelenilecek ve çok ayrı çalışma konularını oluşturabilecek zengin bir metne sahiptir. Bu çalışmada ise, filmin bir aşk hikâvesini, oldukça sıra dışı bir

yöntemle, bir savaş ve bu savaşın yol açtığı yıkımla çerçeveleyerek anlatmasının gerisindeki politik duruş ve çağa tanıklık etme kaygısı esas alınmıştır. *Hiroşima Sevgilim*'in yukarıda değindiğimiz pek çok sahnesinin açılımları, yönetmenin kendine özgü ve izleri bir bütün olarak diğer çalışmalarında da takip edilebilecek olan çağının tarihsel ve toplumsal maddesini kavramaya ve yansıtmaya yönelik siyasi tavrının göstergesi olma niteliğindedir. Bunun yanı sıra, filmin evrensel bir olay olan atom bombasını anlatan neredeyse belgesel yakın bir biçimde başlayıp, son derece kişisel bir bellek/bilinç sorgulamasına dönüşmesi Jean de Baroncelli'nin Resnais için yaptığı "görünmeyi araştırma sanatının ustası" (aktaran Dorsay, 2005, s. 311) yorumunu aklı getirir. Bireyselle toplumsalı, tikelle tümeli birleştiren bu sıra dışı yöntem, görünen aşk hikâyesinin ötesinde, bilinç ve bellek olgularının son derece toplumsal bir düzlemde ve verili toplumsal koşullar bağlamında ele alınması gerektiğini de vurgulamaktadır. Engels'in ve Marx'ın bu görüşü destekleyen "yaşamı belirleyen bilinç değildir, ama bilinci belirleyen yaşamdır" (2008, s. 46) ifadesi, filmin son sahnesinde *adları olmayan*, yaşadıklarıyla şekillenmiş bilinçlerinin ve anılarıyla güçlenmiş, olgunlaşmış belleklerinin tanımladığı Japon mimar (erkek) ve Fransız oyuncu (kadın) arasında geçen diyalogda da kendini bulur. Kadın geçmişi anımsama ve belleğiyle yüzleşme yolculuğunun sonunda, otel odasında âşık olduğu ve kendisinden ne olursa olsun yanında kalmasını isteyen erkekle birliktedir:

Odada çevrelerini saran "dünyanın düzeni" içindedirler ve artık hiç bozmayacakları bir düzendir bu.

Ne karşılıklı yeminler; ne de başka bir davranış.

Sadece bir kez daha seslenirler birbirlerine. Nasıl mı? NEVERS ve HİROŞİMA, diye. Çünkü, aslında artık hiç kimse değildir birbirlerinin gözünde. Yer adlarıdır, ad olmayan adlar. Sanki NEVERS'de saçları kazınan bir kadının yıkımı TAM karşılığını bulur HİROŞİMA'nın yıkımında.

[...]

Kadın: Hi-ro-şi-ma. Hi-ro-şi-ma. Senin adın bu.

Erkek: Benim adım. Evet. Senin adın da Nevers. Fran-sa-da-Ne-vers (Duras, 1986, s. 14, 53).

Kaynakça

Büker, S. (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar*. Ankara: Dost.

Cook, D. A. (2004). *A History of Narrative Film*. New York: W. W. Norton & Company

Dorsay, A. (1999). *Yüzyılın Yüz Filmi*. İstanbul: Remzi.

Dorsay, A. (2005). *Yüzyılın Yüz Yönetmeni*. İstanbul: Remzi.

Duras, M. (1986). *Hiroşima Sevgilim* (C. Çapan, çev.). Ankara: Dost.

Engels, F. & Marx, K. (2008). *Alman İdeolojisi* (S. Belli, çev.). Ankara: Sol. (Özgün eser 1845 tarihli).

Graham, P. (2003). Fransız Sinemasında Yeni Yönelimler (A. Fethi, çev.). G. Nowell-Smith (der.), *Dünya Sinema Tarihi* (s. 651-662). İstanbul: Kabcacı.

Hançerlioğlu, O. (1977). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi.

- Hayward, S. (2005). *French National Cinema*. London: Routledge.
- Makal, O. (1996). *Fransız Sineması*. Ankara: Kitle.
- Marx, K. (1993). *Ekonomi Politiğın Eleştirisine Katkı* (S. Belli, çev.). Ankara: Sol.
- Millar, G. & Reisz, K. (1975). *The Technique of Film Editing*. London: Focal.
- Nowell-Smith, G. (2008). *Making Waves*. New York: Continuum.
- Rhode, E. (1999). Yeni Dalga Bölüm I (A. Berkman, çev.). 25. *Kare*, 27, 25-39 (Özgün eser 1984 tarihli).
- Wood, R. (2002). Faşizm ve Sinema (E. Yılmaz, çev.). *Sinemasal*, 6, 3-11 (Özgün eser 1998 tarihli).



Asteğmen Oğuz Onaran

FİLM Mİ GERÇEK Mİ? MATTEI OLAYI

Özlem Özdemir

1968-70 arasındaki yıllar, İtalyan kültüründe ve toplumsal yaşamında bir dönüm noktasını işaret eder. İtalya'da, öğrenci ayaklanmalarıyla başlayan yıkıcı isyanlarla birlikte, şiddet ve terörizm, İtalyanlar için yaşamın bir parçası olur. 12 Kasım 1969'da, Milano'da, Piazza Fontana'daki patlamayla başlayan, 4 Ağustos 1974'te Florence-Bologna trenindeki ve Brescia'daki 28 Mayıs 1975'te terörist patlamayla devam eden, önceki başbakan ve Hristiyan Demokrat Partisi başkanı Aldo Moro'nun, 16 Mart 1978'de suikastıyla sonlanan şiddet ve terörizm, İtalyanların yaşamına hâkim olur (Bondanella, 2001, s. 318). Bondanella'nın da belirttiği gibi, 1960'ların hızla sonlanan İtalyan "ekonomik mucizesi", enflasyon dönemi düşen verimlilik, yabancı rekabet ve Arap petrol ambargo felaketinin görece refahı sonlandırdığı bir dönemde, kapsamlı sosyal değişiklikler gibi nedenlerle geline süreçte, hükümete, bürokrasiye, orduya, politik partilere karşı kamu güveni zayıflar. Bu gibi hızlı tarihsel ve kültürel değişimler, İtalyan sinemasında kaçınılmaz olarak ciddi etkiler yaratır (Bondanella, 2001, s. 318-319).

Popüler eğlence türlerinin çeşitlenmesi, televizyon kanallarının çoğalması ve bu kanallar arasındaki rekabet, İtalyan tiyatrosunun yaygınlığına sekte vurduğu gibi, enflasyon nedeniyle, sinema endüstrisi de büyük oranda kriz yaşar; film üretimi sayısında düşüş olur. 1968'de 294 olan film üretim sayısı, 1978'de 98'e düşer. Bondanella'ya göre, İtalyan film endüstrisindeki paradoks şudur: Artan kırılgan ekonomik sistem içerisinde, ustaların bireysel çalışmaları ve İtalyan film endüstrisi, İtalya devlet televizyonu tarafından eşit şekilde finanse edilmez (2001, s. 318-319).

1960'lı ve 70'li yıllar, İtalya'da politik mesajlara sahip filmlerin üretildiği yıllar olur. Politik konularda kendi yorumlarını oluşturmada, Pasolini ve Bertolucci'den daha farklı bir noktada duran Marco Bellocchio, Francesco Rosi, Elio Petri gibi yönetmenler, İtalyan yaşamındaki muhalif mirası somutlaştıran çalışmalar ortaya koyar (Bondanella, 2001, s. 319-320). Bellocchio ve Rosi gibi yönetmenler, çalışmalarında politik figürlere yer verir. Ayrıca 1970'ler, İtalya'da mafya dönemidir. Dino Risi, Elio Petri, Francesco Rosi, filmlerinde İtalya'nın karanlık ilişkilerine ve bu mafya olgusuna değinir.

Rosi'nin 1972'de yaptığı *Mattei Olayı (Il Caso Mattei)*, İtalya'nın yeraltı kaynaklarını değerlendirme girişiminde bulunan bürokrat Enrico Mattei'nin bir uçak kazası sonucu, esrarengiz bir biçimde ortadan kayboluşunu konu alır. Rosi, bu filmde, Enrico Mattei'nin uçak kazasının şaibeli yanına dikkat çekerek, çıkarları zedelenen büyük petrol şirketleri ile uçak kazası arasında bir ilişki olup olmadığını sorgular.

Politik sinema, Yeni-gerçekçilik¹ sonrası kuşak içinde öne çıkan yönetmenlerin çabasıyla, bu dönemlerde yerleşiklik kazanır. Rosi, İtalya'daki politik sisteme karşı, zengin ve özlü bir biçimde "dokümanlar" ortaya koyan yapıtlar verir. İkinci Dünya Savaşı sonrası İtalya'sının yozlaşmışlığıyla ilgili örnekler sunar. Rosi'nin yönetmen olarak ortaya çıkışında, 1958 yılı filmi *Meydan Okuma (La sfida)* dikkate alınır. *Salvatore Giuliano* ile 1962'de, 12. Berlin Film Festivali'nde en iyi yönetmen Gümüş Ayı ödülünü kazanır. *Mattei Olay* ise, bir yönetmen olarak Rosi'yi uluslararası üne kavuşturan bir film olur. Bazı eleştirmenler, bu filmi başyapıt olarak selamlar. Film, Cannes'da 1972'de Grand Prix ödülünü alır (Liehm, 1984, s. 256).

Rosi, 1960'lı ve 70'li yıllara ait çalışmalarında, politik olayları ele alır.² İtalyan sinemasının politik dönemi, İtalyan Yeni-gerçekçi mirasının izlerini taşır. Gillo Pontecorvo, Francesco Rosi, Pier Paolo Pasolini, Vittorio De Seta, Elio Petri, Taviani kardeşler (Vittorio ve Paolo), Lina Wertmüller, Ermanno Olmi, Marco Bellocchio ve Bernardo Bertolucci, görüntüyü reddeden, değiştiren teknikleri benimseyerek, bu geleneğe çeşitli şekillerde yanıt verir (Cook, 1990, s. 455). İtalyan Yeni-gerçekçiliği, içinden çıktığı tarihsel ve toplumsal koşullardan etkilenir, hatta o koşullardan doğar. Faşizmin yenilgiye doğru gidişi, Roma'nın bombalanması, Sicilya'nın işgali, Mussolini'nin Faşist Konsülün desteğini yitirerek Hitler'in kuklası haline gelmesi,

Penelope Houston'a göre, İtalyan sinemasının gücü, Yeni-gerçekçilik mirasını kaçırmamasında yatar. Fellini ve Antonioni, Yeni-gerçekçi gelenekle karşılaşmayı zorunlu kılmıştır (Houston'dan aktaran Cook, 1990, s. 454-455). Yeni-gerçekçilik, öncelikle savaş sonrası sinemadır. Yeni-gerçekçiler, stüdyonun yapay sınırlılığından, Hollywood kökenli stüdyo sisteminden film yapımcılığını özgür kılmak için, savaş sonrası sinemayı oluştururlar (Cook, 1990, s. 454-455). Yeni-gerçekçiliğin teorik kurucularından biri olan Zavattini, faşizmin kahramanına karşı, sıradan insana yer açmak gerektiğini belirtir. Zavattini, 1942'de, kurgusal oyunculuğu kaldırır ve sosyal gerçeklikle doğrudan ilgi kurmak için sokağa çıkar. Cook'a göre, İtalyan faşizmi her zaman kendi yıkımının tohumlarını içinde taşıyordu. 1943'te politik ve tarihsel olaylar, gazete sayfalarında, Yeni-gerçekçiliğin hükümünü özgürleştirmeyi vaat ediyordu (Cook, 1990, s. 441-442). Zavattini'nin ideal Yeni-gerçekçiliği, bir adamın günlük yaşamının doksan dakikası olmalıydı. Ancak Cook'a göre, pratikte yoksulluğun sineması oldu, katı bir şekilde savaşın hemen sonrasındaki kötümserliğin izlerini taşıdı. Cook'a göre, Yeni-gerçekçilik, zaman geçtikçe ve ekonomik koşulların değişmeye başlamasıyla, ilk olarak ideolojik temellerini kaybetti. Penelope Houston'un da dediği gibi, Yeni-gerçekçilik, devrimci bir toplumda devrimci bir sinemaydı, ancak İtalya'da popüler bir sinema olmadı ve 1949'da İtalyan sineması, Amerikan sinemasının ihracatı nedeniyle kriz yaşadı. Giulio Andreotti, koruyucu yasaların geçmesini sağladı, film ihracatını vergilendirdi, İtalyan filmleri gösteren tiyatrolar kurdu (Cook, 1990, s. 453).

² Sicilya mafyasının dünyadaki herhangi bir yerde, tüm gücü ve çöküşü için evrensel bir şekilde, kapsamlı bir metafora dönüşen, Leonardo Sciascia'nın *Equal Danger* romanından uyarlanan, politik iktidar ve politik yozlaşma arasındaki ibretlik öyküyü anlatarak *Mükemmel Cesetler (Cadaveri eccellenti)*, 1975), faşist İtalya'nın gününde yoksulluğa dair, Carlo Levi'nin Yeni-gerçekçi klasiğinin bir TV versiyonu olan *İsa Eboli'de Durdu (Cristo si è fermato a Eboli)*, 1979) filmini yapar. Edebiyat uyarlamalarından sonra, Rosi, üç kardeşin yan yana konulması yoluyla, çağdaş İtalya'nın bir görünümünü sunan didaktik *Üç Erkek Kardeş (Tre fratelli)*, 1981) adlı filmi çeker. Üç erkek kardeş, annelerinin cezalarında hazır bulunmak için, kendilerine şans getiren Kuzey'den, Güney'e dönmüşlerdir. Onların bireysel hikâyesi, tipik İtalyan yaşamını yansıtır. Anti-terörist grubu liderlik eden bir Roman sulh yargıçtı olan Raffaele ve onun yaşamı tehlikeydedir. Rocco, tıka basa dolu bir ceza kurumunda, suçlu azınlığı yeniden eğitime girişiminde bulunur. Kırsal terörizmi destekleyen otonom işçi grubunun bir üyesi olan Nicola, Turin'de bir fabrikada çalışır, ulusal birliklere karşı çıkar (Bondanella, 2001, s. 333).

İtalya'yı çok büyük karışıklıklara ve çalkantılara sürükler (Niş& Eryılmaz, 1981, s. 147). Bu nedenle, toplumsal ve siyasal olgular, basit ve yalın temalarla İtalyan Yeni-gerçekçiliğinde karşılığını bulur. *Mattei Olayı* bunun güzel bir örneğidir. Yeni-gerçekçiliğin savaş sonrası koşullardan doğması ve yoksulluk temasının izleri, Yeni-gerçekçilik sonrası dönemde de devam eder. *Mattei Olayı* filminde, Enrico Mattei'nin, İtalya'nın yoksulluğu ve yalnız bırakılmışlığından söz edişinde ve kendisinin yoksul insanlar arasında geçen çocukluğunu anlatışında gördüğümüz gibi, sözü edilen filmi anlamak için, İtalyan yaşamının karmaşık ve eklektik ilişkilerine de bakmak gerekir.

İtalyan siyasetine önemli etkilerde bulunan faşizm, mafya ve fütürizm (gelecekçilik) olgusunu hesaba katmadan, 1960'lı ve 70'li yılların İtalyan sinemasını ve dönemselleri anlamak mümkün değildir. İtalya'da faşist hareketin, 1919 yılında *Fascio di Combattimento* adlı örgütün kurulmasıyla örgütlendiği bilinir. Bu örgütün kuruluşundan bir yıl sonra, Ulusal Faşist Partisi adını alan örgüt, 1922 yılına kadar güçlenmesini sürdürür. Breuer'e göre, 1919'da tespit edilen faşizmin, 1915'te veya daha önce hazırlanmış olan bir programın gerçekleştirilmesi olmadığını, siyasi birlikteki gerçek ağırlıklarına, duruma göre karar verilen heterojen akımların örgütsel toplamı olduğunu anlamak önemlidir. Yazara göre, faşizmin ortaya çıkışını anlamak için sendikalizm, fütürizm biçiminde modernizm ve ANI'nın (*Associazione Nazionale Italiana* [İtalyan Milliyetçi Birliği]) milliyetçiliği gibi akımların karmaşık ilişkilerini de dikkate almak gerekir (Breuer, 2010, s. 123-125). İngiliz Roger Griffin'in, faşizmin özünde yer alan bir mit olduğunu belirttiği "ulusal yeniden doğuş" (*palingenesis*) tasavvurunun oluşturduğu ultra-milliyetçilik, bu sözü edilen akımlarda, siyasi fütürizmde, D'Annunzio ve Mussolini etrafında toplanan gruplarda görülür (Breuer, 2010: 123).

Breuer'in de anımsattığı gibi, faşizmin en kısa formüllerinden birini, Walter Benjamin'in "Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı makalesinde belirttiği, "siyasetin estetikleştirilmesi" tezi oluşturur. Siyasi yaşamın estetikleştirilmesi, D'Annunzio (1863-1938) ve bir sanat teolojisi olarak da karakterize edilen, "sanat için sanat" ile başlar. Bu estetikleştirme, savaşı yüceltmesiyle fütürizm tarafından benimsenir ve faşizmle son halini alır (Breuer, 2010, s. 143-144). D'Annunzio'nun erken dönem eserleri, züppelik ile Ben-kültünün etkisindedir. Breuer'e göre, hem yazın hem de siyasi faaliyetleriyle, İtalya'daki radikal sağa pek çok tasarı temin eden D'Annunzio, güzellik kültü ve gelenekselleşmiş edebi biçimler nedeniyle, genç neslin eleştirisine maruz kalır. 1908'de, D'Annunzio'yu, "müzeliğin kültür şahsiyeti" gibi bir adlandırmayla, geleneğin kişileşmesi olarak nitelendiren Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), sert bir şekilde eleştirir (Breuer, 2010, s. 148).

Marinetti, 1909'da *Figaro*'da, geçmişe bağlanmayı reddeden yeni bir sanat akımının kuruluş belgesini, *Fütürizmin Manifestosu*'nu yayımlar. Marinetti, burada tüm coşkusıyla, mekanik güçlerle donanmış bir dünyayı alkışlar, geçmişle bütün bağları kopararak, hızı ve saldırganlığı, yurtseverliği ve savaşı yüceltir (Lynton, 2009, s. 87). Marinetti'nin bu yaklaşımı, sadece bir sanat programı değil, yaşam programı olarak da hayata geçirilmeye çalışılır. Dolayısıyla, on dokuzuncu yüzyılda, özellikle Fransa'da, bazı sanatçıların, sanatlarını, sosyalist ve anarşist akımları desteklemek için kullanmalarından (Lynton, 2009, s. 88) daha doğrudan bir siyasal işlev yüklenir. Bütün "kütüphaneleri, müzeleri ve akademileri ateşe vermeye, ahlâkçılığın ve feminizmin hâkimiyetini kırmaya" çağıran Marinetti'ye göre, modern doğa bilimleri, teknoloji, yeni bir dünya vaat eden hızlı ulaşım araçları, kült haline getirilmiş bir başkalaşımı haber veriyordu (Breuer, 2010, s. 148).

Fütürizm, siyasi işlevinin yanı sıra yeni bir sanatçı türünü de ortaya çıkarır. Bu sanatçı türü, bir yaşam yenileme itkiyle, savaşa ve yıkıma, hıza ve saldırganlığa dolu

coşkulu bir onay verir. İtalya, Eylül 1911’de Osmanlı İmparatorluğu’na savaş ilan edip, Libya’yı işgal ettiğinde, Marinetti muhabir olarak oradadır ve Trablus’ta yayınladığı siyasi bildiriye, “nihayet İtalya’nın bu büyük fütürist anını yaşamaktan” mutluluk duyduğunu açıklar (aktaran Breuer, 2010, s. 149). Aynı saldırgan tavır, I. Dünya Savaşı’nın hemen sonrasında, İtalya başlangıçta tarafsız kaldığında gösterilir. Fütüristler, Eylül 1914’te ilk tarafsızlık karşıtı gösterilerini düzenlediler. Breuer’in de belirttiğine göre, Marinetti ve Mussolini bu gösteriler sırasında tanıştı (2010, s. 149-150). Mussolini, iktidarının çok farklı grupların ittifakına dayandığını göz ardı etmiyor ve tek bir grupla fazlasıyla yakın bağlantı kurmaktan kaçınıyordu (Breuer, 2010, s. 183). Breuer’in çok önemli olan şu tespitini burada tekrar etmekte yarar vardır: İttifak halindeki bu grupların görüşleri faşizme eklemlendikleri için, faşizm kavramının bunlardan herhangi biriyle özdeşleşmesinden kaçınmak gerekir. “Kavram prensip itibarıyla, onu ırkçılığın bir alt durumu olarak açıklamaya çalışan her şeyle, onu ırkçılıktan ayrı görmeye çalışan her şey kadar az bağdaşmaktadır” (Breuer, 2010, s. 173).

Bütün İtalyan sinema tarihi, hangi açıdan ve dönemden bakılırsa bakılsın, bu faşist dönem ve onun uzun yıllar etkisini hissettirecek, yukarıda bir tasvirini yapmaya çalıştığımız eklektik yapısı üzerine şekillenir. Görsel görkem arzusunun belirgin olduğu tarihsel filmlerle karakterize olan 1910’ların İtalyan sinemasından, ilk yıllarda sıra dışı gibi görünmesine karşın, git gide sinemada belirgin bir stil haline gelen gerçekçilik ve Yeni-gerçekçiliğe ve bu akımın baskın “direniş” temasına; 1970’lerin gizemli mafya ilişkilerini ele alan yapımlarından günümüzün İtalyan sinemasına kadar, faşizm olgusu ve bu olguya yönelik tepkiler, yorumlar, uzunca bir dönem İtalyan sinemasını etkiler. Bu karmaşık ilişkiler ve İtalyan faşizminin önemli kaynaklarından biri olarak değerlendirebileceğimiz İtalyan toplumunun konformizmi³ ve buna yönelik eleştiri, II. Dünya Savaşı sonrası İtalyan Yeni-gerçekçiliğindeki “direniş” motifinde, 70’li yılların politik sinemasında ve ülkenin yakın geçmişine odaklanmış günümüz İtalyan sinemasında kendini hissettirir.

Bu bağlamda, Gough-Yates’in önemli tespitini burada tekrarlamakta yarar vardır: Bu atmosfere paralel olarak sanatlarda, faşist kültürün içerimleri hissedilir ve o kendi rotasında ilerlerken, yeni kurumların ve formların tasarlanması gerekip gerekmediğine dair bir tartışma olmaz; İtalyan kültürel yaşamına dokunulmadan devam edilir. Gough-Yates’e göre, İtalyan kültür Rönesansı, mitsel bir şeydir. 1945’in baharı ve yazı, büyük politik isyanların ve Kuzey İtalya’nın işçileriyle devrim olasılığı süreciydi; ancak faşist kültür ayakta kalmayı başarıyordu. Pavese’nin de günlüğüne düştüğü notta belirttiği gibi, güzel sanatlar ve edebiyat, faşizmden muzdarip değildi. Faşizmi bir oyun olarak kabul edip, kendi yollarına gittiler. Faşizm, entelijensiya ve insanlar arasındaki ilişkiyi önlemeye hep tetikte oldu (aktaran Gough-Yates, 1970, s. 14-15).

Rosi’nin *Mattei Olayı* filminde anlatıldığı, devlet mülkiyetindeki petrol şirketi ENI’nin başkanı olan Mattei, bu eklektik ve karmaşık ilişkiler ağının içinde olan bir politik figürdür. Faşistlerle birlikte hareket ettiği için kınadığı, Mattei’nin başında bulunduğu şirketin eski yöneticisi Ferrari ile daha sonra kendisinin çalışmaya başlaması, bunun işaretidir. Faşistlerle iş icabı ortaklık kuran Ferrari ile daha sonra işbirliği yapması nedeniyle, Enrico Mattei, faşistlerle çalışmaktan suçlanacak ve kredi istediği bankadan ret yanıtı alacaktır. Mattei’nin İtalya’yı büyütme, güçlendirme tutkusu, filmin fütüristik estetiğiyle birleşir. Film, özellikle Mattei’nin yeraltı

³ Bu konformizm, kendini en çok da 1930’lu yıllardaki “beyaz telefon” filmleri denilen dönemde belli eder.

kaynaklarının bulunduğu bölgelere gittiği sahnelerde ve petrol çıkarma tesisindeki demir yığınlarını, teknolojik araç-gereçleri ve çelik asansörleri gösterdiği sahnelerde, büyüme tutkusunun görsel işaretlerini sunar. Bu film, Yeni-gerçekçi mirası taşımaya devam eder. Uzun çekimler, doğal oyunculuk, dışavurumdan uzak, tamamen nesnel bir üslup filme hâkimdir. Ancak Rosi, Yeni-gerçekçi sonrası kuşağın bir temsilcisi olarak, bu Yeni-gerçekçi üsluba kendi yorumlarını katarak, ona yeni bir form kazandırır. Bu anlamda Sitney'in, Rosi filmlerini değerlendirirken kullandığı "belgesel drama" terimi (1995, s. 205) oldukça anlamlı ve ilginçtir.

Film, biçimsel olarak karmaşık bir yapı sergiler. Filmin görüntü estetiğine, söylemsel düzeyde öykü yapısına ve kamera kullanımına bakacak olursak, Rosi, bu filmi bir haber filmi biçiminde tasarlar. Mattei'nin uçağının düştüğü yerde, koşturup duran yardım ekiplerini, olaya tanık olmuş köylüleri, gazetecileri, emniyet güçlerini, sağlık ekibini, adeta olay yerinden bir kameramanın bakış açısından izleriz. Rosi'nin kamerası, nesnel bir gözlemci olarak oradadır. Filmin bir de dramatik yapısını canlı tutan bir gizemi vardır. Rosi, adeta somut belge ve dokümanlarla iç içe bir anlatı kurar. Ancak bu gizem, Sitney'in yorumuna göre, daha çok dedektifvari bir sorunun gizemini taşır. Sitney'in, Rosi'nin *Salvatore Giuliano*'sunun açık olmayan anlatsal yapısının, Antonioni'nin *L'avventura*'sını çağrıştırdığı yönündeki tespiti, *Mattei Olayı* için de geçerlidir. Sitney'e göre, Rosi, hem öznenin özündeki gizem, hem de çağdaş Sicilya gerçekliğinin bize verdiği resimde, Sicilya'nın ötekiliğini temsil eder (1995, s. 199, 205). Bu ötekilik, Mattei karakterinin yoksul geçmişinde ve filmde Sicilya'nın yoksul insanlarına seslenişinde de belirir. Sitney'e göre, bu türden "belgesel dramaların" Rosi sinemasındaki prototipi, *Salvatore Giuliano*'dur⁴ (1995, s. 199).

Bondanella'ya göre, belki de İtalyan kurumlarını kınayan bu "belgesel" [belge-kurmaca] filmlerin en ilginç, Sicilya işgalinde, müttefik birliklerle İtalya'ya gizemli bir şekilde geri dönen bir İtalyan-Amerikan gangsterinin tuhaf hikâyesine odaklanan *Lucky Luciano*'dur (Rosi, 1973). Rosi, *Salvatore Giuliano* filminde yaptığı gibi, iktidar ve kârın İtalyan yaşamına hâkim olduğu bir dönemde, yasaları çiğneyenleri ve bunlar arasındaki küçük farkları gösteren, hem Amerikan politikacıları hem de İtalyan otoritesine karşı, çeşitli bir dizi "legal özetler" oluşturur (Bondanella, 2001, s. 332). Bu "legal özet"ler önemlidir, çünkü *Mattei Olayı* filmi de biçimsel olarak haber dili niteliğindedir. Bu, Mattei'nin ölümüyle ilgili tahminlerde bulunmaya yönelmesinden de ileri gelir. Rosi, *Mattei Olayı* filminde, devlet mülkiyetindeki kompleks petrol şirketi ENI'nin başkanı, yöneticisi Enrico Mattei'nin gizemli ölümünün ardındaki nedenler üzerine ve İtalyan hükümeti tarafından finanse edilen kamu şirketleri ve özel şirketler arasındaki karmaşık ilişki üzerine izleyicileri düşünmeye, tahminde bulunmaya zorlar.

⁴ Sicilyalı kanun kaçağı *Salvatore Giuliano* ve onun grubu, 1 Mayıs 1947'de Portella della Ginestra'da 50.000 insanın politik gösterisinde, 11 kişinin ölmesi ve 65 kişinin yaralanmasıyla sonuçlanan bir saldırı düzenler. (Sitney, 1995, s. 199). *Salvatore Giuliano*'nun bu saldırısından yaklaşık altı ay sonra Rosi, Napolitan film öğrencisi olarak, Visconti'ye asistan olarak *Yer Sarsılıyor* (*La Terra Trama*, 1948) filminde Sicilya'da eşlik eder. Onlar Acitrezza'da filmi çekerler ve Catania'daki adanın diğer yakasında yaşarlar. Giuliano, asla açıklanmayan koşullar altında Haziran 1950'de öldürülür. Giuliano'nun kariyerini çevreleyen Bizans entrikası, ölümü ve büyülenmiş İtalyan politik imajı, De Gasperi'nin kabinesindeki şüpheli suçlarla, Amerikan endişesini, John Kennedy'nin intiharı kadar besler. Çünkü her iki durumda da belli tanıklıkların şüpheli ölümleri vardır (Sitney, 1995, s. 199).

Rosi'nin sinemasında, suçu inceleme formatı önemlidir (Liehm, 1984, s. 256). *Mattei Olayı* ve *Lucky Luciano*'da, iktidarda bulunanların keşfini sürdürür. İtalya'nın en büyük petrol şirketinin başkanı olarak Enrico Mattei, 1962'deki gizemli uçak kazasında ölene kadar, ulusal ve uluslararası otoriteye başarılı bir şekilde başkaldırır. Birçok insanın, kazanın bir sabotaj olduğuna inanmasına rağmen, resmi bir inceleme, çarpışmanın bir kaza olduğuyla sonuçlanır. Liehm'e göre, bu filmde temelde Rosi'nin ilgilendiği şey, Mattei'nin ölümü değildir. Liehm'in yorumuna göre, Rosi, daha ziyade petrol üreten ülkelerle petrol tüketen ülkeler arasındaki ilişkiyi ve petrol arayan, bulan ve onu satan ülkelerle ilgilenir (1984, s. 256-257). Ancak Rosi'nin bu filminde, petrol üreten ve tüketen ülkeler arasındaki ilişkiye odaklandığına dair bir kanı oluşturmak zordur. Film, daha çok Mattei'nin ölümü üzerine birtakım yorumlar yapmamız için, ipuçlarına ve Mattei'nin hırslı, kararlı ve megaloman kişiliğine odaklanır.

Mattei Olayı, yağmurlu bir günde, olay yerinde arama çalışmalarıyla açılır. ENI başkanı Enrico Mattei'nin uçağının Bascapa yakınlığında düştüğü, olayı gören bir köylü tarafından polise ihbar edilmiştir. Adeta bir haber filmi gibi, görüntülerin üzerinde pilot Bertuzzi ve gazeteci William McHale'in öldüğüne dair bilgilendirici yazılar belirir. Çevredeki tanıklardan bazıları, gökyüzünde bir alev topu gördüklerini, bazılarıysa yerde, toprağın üzerinde bir patlamaya şahit olduklarını belirtir. Rosi, bu sahnelerde, telsiz seslerini, soruşturmaları, anlatı boyunca zaman zaman araya giren helikopter seslerini ve arama kurtarma ekiplerinin aracındaki sinyal ışıklarından yağmurun çiseleyen görüntüsünü filme ekleyerek, haber filmi izlenimi verir. Gözlemci, bir üçüncü göz gibi, bize olay yerini betimler. Gazetecileri, kameramanları, polisleri, itfaiyecileri, meraklı bakışlarıyla olay yerine toplanan köylüleri gösterir. Bu sahnelerde ve filmin genelinde, uzun çekimler ve sallantılı kamera hareketleriyle Rosi, adeta bir haber kameramanı olarak oradadır. Hatta olay yerindeki çekimlerden birinde, bir haber kameramanı görüntü almak için geri geri gelirken, Rosi'nin kamerasına öyle bir yaklaşır ki, sonunda bu kameraman ile Rosi'nin kamerası ve aynı zamanda kameramanın, Rosi'nin ve seyircinin bakış açısı özdeşleşir. Yine aynı gazeteci tavrını, basın mensupları Bayan Mattei'nin olaya ilişkin duygu ve düşüncelerini öğrenmek üzere onun yanına gittiklerinde de, fotoğraf makinesinin Bayan Mattei'nin yüzünde patlayan flaşlarıyla sürdürür.

Mattei'nin nasıl öldüğüne dair heyecan, merak duygusu ve onun ardındaki karanlık güçler, filmin tüm atmosferine sindirilerek canlı tutulur. Bu olay hakkında iki yetkili konuşurken, aralarında görüş ayrılıkları belirir. Adamlardan biri, uçağın havada patlamadığını, uzmanların bunu kabul etmediğini belirtir. Oysa uçağın havada patladığına şahit olan insanlar vardır. Ancak havada patladığı iddiasını kabul etmeyen adam, kanıt olarak, havada patladığı iddia edilen uçağın ağaçlara değmediğini gösterir. Uçak ağaçlara değmemiştir, spiral çizerek ağaçların tepesi arasından bıçak gibi yere çakılmıştır. Diğer adam, inceleme komisyonunun neden balistik inceleme yapmadığını merak eder. Mattei, uluslararası platformda çok önemli bir isimdir. 1960'ta, Monte Carlo'da Amerikalılarla görüşür. Mattei'nin Rusya'da geçen çekimleri sırasında, onun Arap dünyası ve Cezayir'de Fransız menfaatlerini yok etmeyi deneyen bir düşman olarak algılandığını öğreniriz. Kendinden emin tavrıyla Mattei, bir Fransız değil, bir İtalyan olduğunu, dolayısıyla İtalya'nın menfaatlerini temsil ettiğini belirtir. Kuzey Afrika'da uluslararası politikalara saldırmakla suçlanan Mattei, petrol işindeki hiç kimsenin dış politika güdemeyeceğini, "petrol savaş"ının önemli olduğunu, ayrıca "petrol savaşı" kavramını kendisinin icat etmediğini, Amerikan monopolünü örnek vererek anlatır. Mattei, Cezayir'in bağımsızlık savaşını haklı bulur.

Film, izleyiciye yorum yapması için pek çok ipucu sunar. Mattei, bir gece uyuyamamaktadır ve elinde bir mektup vardır. Mektubun ne olduğunu anlamaya çalışan eşinden, onu ısrarla saklar. Yine Sicilya'dan döndüğünde, şüpheli bir telefon alır. Telefondaki ses, Gela havaalanında sabotaj olduğunu bildirir. Mattei'nin, bir basın binasında, çeşitli ekranlardan yansıyan görüntülerini görürüz. Bu görüntülerden birinde balık tutmakta, diğerinde bir konuşma yapmakta ve başka birinde toprağın kurak, insanların yoksul olduğunu söylemektedir. Rosi, televizyon ekranından gördüğümüz bu sahnelerin her birini, geriye dönüşlerle yeniden kuracaktır. Dolayısıyla, belgesel ve kurmaca arasında, ama her ikisinin dolaysızca birbirinin içine geçtiği bir üslup geliştirecektir. Rosi, çektiği sahnelerden bir "belge" oluşturur. O nedenle yönetmenin sineması, biçimsel anlamda çeşitli üslupların bir harmanlanmasıdır. Liehm'in de belirttiği gibi, Rosi, çağdaş aktörler için, sonu ölümlle biten geleneksel anlatı formlarını uygun görür, sadece kurmaca ve kurmaca olmayanın harmanlanmasının çıkış yolu olduğuna inanır. Bu amaç için, tüm sıradan becerilerini uygular, fakat *Lucky Luciano*'da uygun karışımı bulmada başarısız olur (Liehm, 1984, s. 256-257).

Şirketin eski yöneticisi ve faşistlerle ilişkisi olan, sonradan tasfiye edilen Ferrari ile çalışmaya başladıktan sonra Mattei, yeraltı kaynaklarının bulunduğu alana, gazın çıktığı yere gider. Burada Rosi, çekim sahnelerinden durağan görüntüler elde eder; bir haber fotoğrafı yaratır. Gazın basınçla yukarıya doğru çıktığı alanda, gazın çıkışıyla heyecan duyan Mattei, ellerini havaya doğru kaldırır ve görüntü donar. Burada gazın fişkirmasına paralel olarak Mattei'nin kolları, gökyüzüne doğrulur. Bu görüntünün üzerine yazılar ilishirilir: "Petrol boru hattı ağı uzanıyor/ Milano 1947". Bu sırada gazın çıkışının gürültüsüyle, gazetenin basım sesi birbirine karışır. İki süreç, eşzamanlı olarak verilir. "1948/ Piacenza ve Milano arasında petrol alanları keşfedildi". "1949/ İtalya petrolü bir gerçekliktir. İtalya petrol savaşını kazandı".

Göl kenarında, bir gazeteciyle röportaj yaparken, Mattei'nin samimi anlarına tanık oluruz. Bu sahne, filmin başında haber filmi gibi verilen, basın binasındaki ekrandan siyah beyaz olarak izlediğimiz görüntünün sahnesidir, bu anlamda hep bir geriye dönüş vardır. Mattei, Arapların, onun dostları olduğunu, Amerikalıların ise onu istemediğini; Batı dünyasının İtalya'yı hep ikinci planda tuttuğunu belirtir. Mattei, Üçüncü Dünya'nın parçası olan ülkeleri reddeden Batı'yla ilgilenmediğini söyler. Bu sırada, bir yandan balık tutarken bir yandan da *Time* dergisine yaptığı röportajı dinlemek ister. Kayıt cihazında kendi sesi, görüntüde ise balık tutan Mattei vardır. Kendi söylediklerini dinleyen Mattei'nin bir belgeseline dönüşür bu sahne. Şöyle anlatır kendini Mattei: "İtalya'nın merkezindeki yoksul bir köyde doğdum. Babam polis memuruydu. Ünlü Mussolini ve bandosunu tutukladı. Çocukluğum yoksullar arasında geçti. 14'ümde bir yatak fabrikasında çırak oldum. Sonra bir deri tabakhanesine gittim. 20'lerimde Milano'ya taşındım ve başka işlerde çalıştım. Zordu. İngilizce bilmiyorum, fakat senin beni "kendini yaratan adam" olarak çağıracağını düşünüyorum", der gazeteciye. Bu kısmı dinlediğinde güler ve seslenir: "Onlara söylemeyi unutma! Enrico Mattei için petrol bir hobidir. Gerçek işim balık tutmaktır".

Amerikan gazetelerinin onu tanımlama biçimi, "Julius Caesar'dan sonra en önemli İtalyan" şeklindedir. Gezi güzergâhı boyunca yanında götürdüğü gazeteciye, Abadan petrolünün bulunduğu çölleri gösterir. Gazeteci ona, "Sen bir dev tasarladın, ama burada çok petrol yok" der. Mattei, Rusya petrolünden söz eder. Gazeteci ona, İtalya'nın belirli politik ittifaklara sahip olduğunu hatırlatır. Mattei, Almanlardan ve Fransızlardan teknik olarak daha ilerde olduklarını, bu kadarını kimsenin başaramadığını belirtir. Mattei, Hint okyanusunda yüzen adada petrol arama tesisleri kurmuştur. Tesisin içini gazeteciye gösterir, içinin otel gibi olduğunu belirtir. Burada

Mattei'nin yapıya, ilerlemeye, büyümeye olan tutkusu, filmin petrol arama tesisini gösteren çekimiyle birleşince, filmde fütüristik bir estetik ortaya çıkar.

Mattei, film boyunca Amerikalıların zengin, İtalyanların ise fakir olduğunu söyler. İtalya'nın parasını boşa harcadığını belirten gazeteciye Mattei, kimsenin onu eleştiremediği iki nokta olduğunu belirtir. Şöyle der: "Para, çünkü çalmadım; kadın, çünkü onlardan hoşlanırım" Mattei, petrolün gerçek anlamının ne olduğunu gazetesinde niçin açıklamadığını sorar gazeteciye. O da bunu sık sık yaptığından söz edince Mattei, romantik bir biçimde bunu yaptığını, petrolün hükümetler düşürdüğünü, devrimler tasarladığını, dünya dengesinin sebebi olduğunu hatırlatmadığını belirtir. Çünkü sanayicilerin çıkarlarına dokunmak istemediğini söyler. Mattei, kendine çok güvenir. "Güçlüyüm çünkü kimse benimle yarışamaz, beni durdurmaya cesaret edemez", der. Film, Mattei'nin ölüm sebebi yanında, onun karakterinin de bir analizini yapar.

12 Eylül 1970'de bir haber spikeri, Mauro de Mauro'nun gözden kaybolduğunu belirtir. Mauro de Mauro, Enrico Mattei'nin gizemli ölümüyle yakından ilgilenen bir İtalyan gazetecidir. Polisler, mafya tarafından kaçırılmış olabileceğinden kuşulanır. Mattei olayıyla bağlantısının olup olmadığı gündeme gelir. Mattei'nin ölümüyle ilgili olarak, Sicilya ziyareti önemlidir. Filmde, Sicilya'ya gelmenin Mattei için kolay olmadığı söylenir. Bir gazeteci, Mattei'nin bulunduğu bir yemekte "yüksekten attığını, övündüğünü" belirtir. O akşam yemeğine döneriz. Senatör, Mattei'nin Sicilya'da korktuğunu, çünkü sık sık tehdit aldığını belirtir. Mattei, herkese tekrar güven vermek için Gagliano'ya gelmiştir. Oğlunun Almanya'da olduğunu söyleyen bir kadına, onun için artık burada bir iş bulunabileceği vaadinde bulunur. Herkesin oğullarına artık eve gelmelerini söyleyebileceğini belirtir. Sicilya'da yeraltı kaynağı bulunmuştur, artık onu uzaklardan getirmeyeceklerdir. Her şey Sicilya'ya ait bir yerde bulunmuştur. Mattei, Sicilyalılara endüstri için, ihtiyaçları için, gazın orada kalacağını temin eder. Gaz uzaklara götürülmeyecektir. Dinleyici kitlesi içinden, kendisinin Sicilya'da kalmasını isteyen ve onu alkışlayan bir adama, "Ben de iş için evimi bırakmıştım, ben de senin kadar yoksul oldum" der. Mattei'nin tek amacı, İtalya'ya yeni bir çehre kazandırmaktır.

İtalyan sinemasının 1970'li yılları, mafya olgusu ve dönemin politik olaylarıyla yoğrulmuş bir sinemadır. Bu dönemde, Mattei'nin Sicilya'ya gittiğinde vurguladığı gibi, Güney sorunu ve oradaki yoksulluk, dönemin sinemasında önemli bir yer tutar. Visconti, Bertolucci, Olmi, Pasolini ve Taviani kardeşler gibi birçok yönetmenin çalışmasında, Güney sorunu önemli bir tema olur (Landy, 2000, s. 149-150).

Yakın dönemde ise İtalyan sineması, kendi yakın geçmişiyle yakından ilgilenir. 1970'li yılların sinemasındaki politik temaların uzantısını yeni dönem filmlerde de görmek mümkündür. Napolili yönetmen Paolo Sorrentino'nun İtalya'nın politik yaşamının önemli bir figürü olan, İtalya'yı 40 yıl yönetmiş, ülkede kanun dışı olup biten her şeyden sorumlu tutulmuş Giulio Andreotti'yi tartışan, Cannes'dan jüri ödüllü *Il Divo* (2008) filmi; Nanni Moretti'nin İtalya Başbakanı Silvio Berlusconi dönemini irdeleyen filmi *Timsah (Il Caimano)*, 2006; Daniele Luchetti'nin 1960'lar ve 70'lerde İtalya'daki sağ-sol çatışmasına iki kardeşin çatışan görüşleri üzerinden yer veren filmi *Abim Evin Tek Çocuğu (Mio Frotella è figlio unico)*, 2007 ve Marco Bellocchio'nun Cannes'da yarışan, Benito Mussolini'nin özel hayatına değinen *Yenmek (Vincere)*, 2009 filminde, İtalyan politik yaşamının izini sürmek mümkündür. Hollywood yapımları karşısında tutunmaya çalışan İtalyan sinemasının nasıl bir yöne

evrileceğini gelecekteki koşullar gösterecektir. Rosi'nin de içinde yer aldığı yönetmenler kuşağının başlattığı, İtalyan politik yaşamının karanlık yönlerini sergileyen ve irdeleyen çalışmaların yansımaları, yeni dönemde de İtalyan sinemasını politik çerçevede değerlendirmemizi olanaklı kılıyor.

Kaynakça:

Bondanella, P. (2001). *Italian Cinema from Neorealism to The Present*. New York & London: Continuum.

Breuer, S. (2010). *Milliyetçilikler ve Faşizmler: Fransa, İtalya ve Almanya Örnekleri* (Ç. C. Dikmen, çev.). İstanbul: İletişim.

Cook, D. A. (1990). *A History of Narrative Film*. New York: W. W. Norton & Company.

Gough-Yates, K. (1970). The Destruction of Neo-Realism. *Films and Filming*, 16(12), 14-22.

Landy, M. (2000). *Italian Film*. Cambridge: Cambridge University Press.

Liehm, M. (1984). *Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to The Present*. California: University of California Press.

Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü* (C. Çapan & S. Öziş, çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

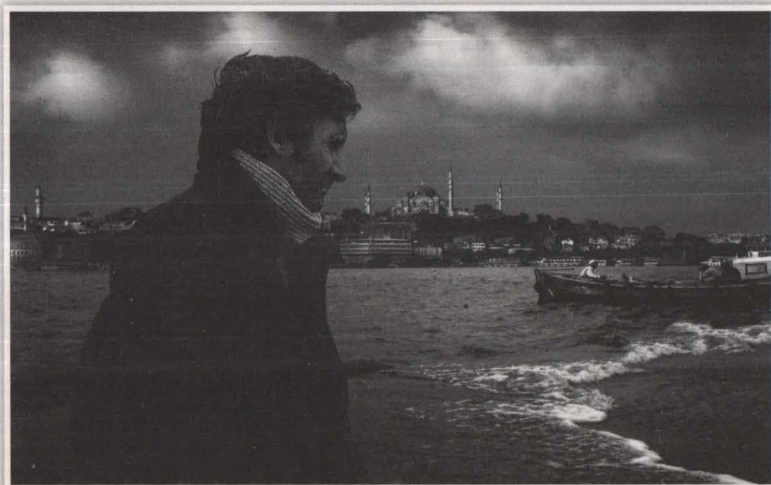
Niş, N. & Eryılmaz, T. (1981). Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni gerçekçilik, Yeni Dalgı. *Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulu Yıllık 1979-1980*.

Sitney, P. A. (1995). *Vital Crises in Italian Cinema*. Austin: University of Texas Press.



Fotoğraf: Atıla Cangır, Ocak 2012, Ankara

BÖLÜM ALTI
ÜLKE SINEMASI UZAKTA
DEĞİL !



SANAT SİNEMASINA UZAK'TAN BAKMAK

Ali Karadoğan*

Nuri Bilge Ceylan'ın 2002 yılında çektiği ve Cannes Film Festivali'nde Jüri Büyük Ödülü kazanan filmi *Uzak*, Türkiye sinemasının son dönemi düşünüldüğünde üzerine en çok yazılan ve konuşulan filmlerden biri olmuştur. *Uzak* filminden, “sanat sineması” söz konusu olduğunda Türkiye sinemasının en önemli örneklerinden biri olarak söz edilmiş ve filme ele aldığı konuyu sanat sinemasının kullandığı pek çok anlatsal, tematik ve görsel stratejiyi kullanarak aktarmasındaki başarısı nedeniyle ayrıksı bir değer atfedilmiştir. Film; gerek kullandığı plan sekanslar ve zamanı kullanma biçimi ile gerekse de “sesi görüntüden ayırmak,¹ sessizlik, zaman-imegyi görünür kılan tümüyle sessel ve görüntüsel durumlara odaklanmak, çerçeve içinde çerçeveler yapmak, yavaş ya da hareketsiz kamera hareketleriyle ‘ölü zamanlar’ yaratmak gibi anlatımda başvurduğu biçimsel araçlar [...]” (Akbulut, 2005, s. 168) ile oluşturulan biçimsel tavrıyla bir “sanat filmi” olarak değerlendirilmiştir.² Bu yazıda ise, temel olarak David Bordwell'in “Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması” (Bordwell, 2010) adlı makalesinden yola çıkılarak, *Uzak* filminin sanat sinemasının Bordwell tarafından tanımlanmış bazı pratikleriyle ilişkisine bakılacak ve filmin tematik olarak neyi merkeze aldığı ve nasıl temsil ettiği üzerinde durularak, filmin “sanat filmi” örneği olma” özelliği sorgulanacaktır.

Film Pratiğinin Kipi Olarak *Uzak*

Uzak filmine baktığımızda neden-sonuç ilişkisinin filmin temel devamlılığında önemli bir rol oynadığını görürüz. Yusuf'un (Mehmet Emin Toprak) İstanbul'a gelmesinin nedeni fabrikadaki işinden atılması ve kasabasında iş bulamamış olmasıdır. Bu neden-sonuç mantığı, filmin tamamında izleyicinin zihninde herhangi bir boşluk bırakmadan olayların tutarlı bir biçimde birbirine bağlanmasını sağlamaktadır. Sadece filmin sonunda bir boşluk duygusu ve bilinmezlik oluşmaktadır: Yusuf'un akıbeti. Filmin finalinde, Yusuf'un kendisiyle ilgili ne karar verdiği ve nereye gittiği belirsiz kalmaktadır. Ancak Yusuf'un gidişinin nedeni izleyici için oldukça açıktır. Çünkü izleyici, Yusuf'un, Mahmut'un (Muzafer Özdemir) giderek aşağılamaya dönüşen davranışlarına dayanamadığı için gittiğini bilir. Bu bilgi, filmi -sanat filmlerine özgü nedensellik zincirinin zayıflatılması söz konusu olduğunda- klasik sanat sinemasından çok geleneksel anlatı sinemasının neden-sonuç ilişkisi çerçevesinde işleyen örneklerine yaklaştırmaktadır. Bu durumun, Türkiye sanat sineması söz konusu olduğunda sıklıkla karşılaşılan temel eğilimlerden biri olduğu rahatlıkla söylenebilir. Türkiye sanat sinemasındaki film anlatıları, neden-sonuç ilişkisinden bağımsız olarak kurulmamakta, hatta anlatı içerisinde bu ilişki gevşek ya da belirsiz bir biçimde bile bırakılmamaktadır. Aksine film anlatılarında neden-sonuç ilişkisi oldukça görünür bir

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü Öğretim Görevlisi
Filmin ses ve müzik kullanımı konusunda bkz. Onaran, 2004, s. 11-21.

¹ Nuri Bilge Ceylan sineması ve *Uzak* filminin ayrıntılı bir değerlendirmesi için bkz. Akbulut, 2005, s. 125-172.

biçimde korunarak kurulmaktadır. Neden-sonuç ilişkisinin zayıflatılması ise çoğunlukla filmlerin finalinde ortaya çıkan belirsizlikle sağlanmaya çalışılmaktadır.

Gerçek mekânlarda geçen ve zayıflayan insan ilişkileri meselesi çerçevesinde gelişen bir film olan *Uzak*, kendi geçmişinde bıraktığı taşradan gelen akrabası Yusuf'la birlikte, hayatının tadının kaçtığını düşünen, mahremiyetinin zedelendiğini hisseden Mahmut ile Yusuf arasındaki gerilimi konu etmektedir. Mahmut geçmişinde bıraktığı kasabasından, davetsiz bir misafir olarak çıkagelen Yusuf'u, yerleşik düzenini bozacağı, durup dururken ortaya çıkmış bir sorumluluk ve hatta külfet olarak gördüğü için çok da hoş karşılamaz. Kendine göre bir düzen kurmuş, kente tutunmuş, ilgileri ve tüketim alışkanlıklarıyla "geldiği noktadan" oldukça farklılaşmış olan Mahmut, hayat konusunda fazlasıyla nettir. Karısından ayrılırken, "fotoğrafi terk ederken", Yusuf'a hayat dersleri verirken bu netlik fazlasıyla görünürdür. Her ne kadar son sahnede sigara içerken ikircikli bir ruh hali varmış gibi görünse de Mahmut kendi yalnızlığı içinde her şeyi net yaşayan biridir. Yusuf da kendine göre netlikleri olan bir karakterdir. Mahmut'un "geldiği noktadan" henüz yola çıkan Yusuf, iş arayacak, iş bulacak, kente tutunup, yerleşecek, kısacası kendine yeni bir hayat kuracaktır. Bunları yaparken (yapmayı planlarken), Mahmut'un kendisine destek sağlayacağından emindir; çünkü onun geldiği kasaba dünyasında, "doğal olan", "olması gereken" budur. Ama Yusuf'un henüz bilmediği ve zamanla öğreneceği gerçek, kendisinin artık Mahmut'un dünyasında sadece, onun geride bıraktığı kasabanın somut temsiline dönüştüğü ve neredeyse kasabanın ve geçmişte kalmış olması gereken yaşam alışkanlıklarının metaforik bir anlatımı olan, kokan ayakkabılar ve çoraplar anlamına gelmektedir.

Sanat sinemasının özelliklerinden biri, psikolojik karmaşıklığı olan karakterlere yer verilmesidir. Ancak *Uzak* filminin kahramanları psikolojik karmaşıklığa, hatta belirgin bir derinliğe bile sahip görünmemektedir. Aşırı çelişkileri, tutarsızlıkları, belirsizlikleri olan karakterleri görmeyiz bu filmde. Sanat sineması örneklerinde görülen psikolojik nedenselliğe dayalı yapı dikkate alındığında *Uzak* filmi de böyle bir özelliği taşımaktadır. Ancak karakterler üzerine yoğunlaşıldığında buradaki karakterlerin klasik sinemadaki gibi amaçlarının ve hedeflerinin olduğu görülecektir. Mahmut'un dile getirilmiş net bir hedefi olmasa da, kurulu düzenini korumayı bir hedef olarak gördüğü aşıkârdır. Düzenini korumak, Mahmut için temel amaçtır. Bu nedenle düzenini bozacak, onu etkileyecek her şeye karşı bir hoşnutsuzluğu vardır. Yusuf'un onun hayatını etkilemesine dayanamaz, rahatını bozup hasta annesine bile gitmek istemez, belki de kolay ulaşılabilir olmamak için cep telefonu taşımaz. Ancak mecbur bırakıldığında kendi hayatını zoraki de olsa biraz değiştirir. Buna rağmen kasıca bir zaman için bile olsa gittiği yerde kendi düzenini kurmanın yollarını bulur. Ablasının evinde de kendisini televizyon karşısına konuşturandır. Mahmut bir tek boşandığı eşi söz konusu olduğunda bir sorumluluk alameti gösterir, ancak kendisini sorgulamak ve eleştirmek gibi daha derin bir eyleme girişmez. Fotoğraf tartışmasında olduğu gibi daha çok suçlayıcıdır. Kendi yolundan emin, ikirciksiz belirli bir hayat perspektifi varmış gibi davranır. Mahmut'un hayatında belirsiz seçimlerin yerini gayet net seçimler almıştır. Mahmut'un bu "netlikleri", sanat sineması örneklerinde rastlanan anlatıyı sürükleyen "düzensiz niteliğin" (Bordwell, 2010, s. 74) *Uzak* filminde var olmadığının göstergesidir. Burada, *Uzak* filmini sanat filmine yaklaştıran tek şeyin, filmin finalinde Yusuf'un nereye gittiğinin belirsizliğinden doğduğunu yineleyebiliriz. Ancak filmin ana yönlendirici karakterinin Mahmut olduğunu düşündüğümüzde, filmin aslında başladığı noktaya geri döndüğünü; Yusuf'un gelmesiyle bozulan Mahmut'un düzeninin, Yusuf'un ona bir paket sigara bırakarak gitmesiyle tekrar tesis edildiğini

görebiliriz. Yaşananlar Mahmut'un kurulu düzeninde sadece zorunlu bir ara olarak yer almış gibidir. Her şey Mahmut'a "uzak"tır.

Sanat filmlerinde kahramanın yolculuğunun bir biçimi vardır: Bu biçim; bir yolculuk, bir amaç, bir arayış olabileceği gibi, kimi zaman da, bir sanat olayının gerçekleşme, hayat bulma sürecini filmin evreni içerisinde gösteren bir yapı olabilir. Bu anlamda baktığımızda Mahmut'un mesleği olan fotoğrafçılık ona belirli bir özgürlük alanı da sunar: Hem bağımsız olarak çalışma ve kimseye tabi olmama hem de doğal olarak hayatını daha serbest yaşayabilme olanağı. Mahmut'un uğraşı, onu bireysel hazları ve beklentileri olan daha bireyci bir karakter haline getirmiştir. Bu noktada "Mahmut'un yaşamını anlamlı kılan ne" sorusu çok daha özel bir önem kazanır. Film bize bu sorunun yanıtını net bir biçimde vermez aslında. Ama filmin diegesisi içinde Mahmut'un sahip çıktıklarına bakarak bu anlamı bulabiliriz. Bu da Mahmut'un kendi evinde kurduğu dünyanın dışarıdan herhangi bir etkiye maruz kalmadan olağan düzenini sürdürmesidir. Mahmut'un kendi yarattığı düzeninin hiç bozulmadan sürmesi, Mahmut'un birey olarak temel amacıdır. Mahmut'un "insan olarak" kendisine biçtiği "ahlaki" rol, bu izlek etrafında hayatı tek başına kimseye "ihtiyaç" duymadan, kimsenin de kendisine "ihtiyaç" duymasına olanak vermeden yaşamaktır.

Mahmut sanat filmi karakterlerinin genelinde olduğu gibi bir "kayıtsızlığa" düşmez, kendi rahatı söz konusu olduğunda yaşam alanını korumak konusunda sertleşir. Sanat sinemasında karakterlerin bir hedefinin olmaması aslında yaşamın anlamsızlığını vurgularken, *Uzak*'ta karakterlerin amaçlarının varlığı bizzat hayatın ve yaşamının o kadar da anlamsız olmadığını ortaya koyar. Sanat sineması için elzem olan "karakterlerin psikolojik durumlarını ifade edip açıklamalarına olanak verecek şekilde yeterince gevşek bir nedenselliğe sahip olmaları" (Bordwell, 2010, s. 74-75) durumu *Uzak*'ta pek karşılığını bulmaz. Her ne kadar bütün sanat sineması örneklerinde olduğu gibi "Yavaş hareket eden karakterler her şeyi anlat(ır)"sa da (s. 75) yine de filmde, Bordwell'in sanat sineması için altını çizdiği, sanat sinemasının "eylemden çok tepkiyle" ilgilenmesi ve "kendi nedenlerini arayan psikolojik itkilerin sineması" olması durumunu görmek zordur (s. 75). *Uzak*'ta karakterlerin kendi üzerlerine düşünmeleri ya da eylemlerinin sonuçları ya da nedenleri üzerinde durmalarına, durumları sorgulamalarına rastlamayız. Filmde anlatının akışı, karakterlerin bu tarz hesaplaşmalara girişmeleri nedeniyle kesintiye uğrayarak, neden-sonuç ilişkisinin akışını kesmez, anlatı nedensellik içerisinde devam eder. Ancak Bordwell'in belirttiği gibi sanat sinemasında karakterlerin "öyküler anlatması" *Uzak*'ta farklılıklar taşısa da karşılığını bulur. Mahmut Yusuf'a kendi "tutunma" öyküsünü anlatır ve nasihatlerde bulunur. Mahmut, kendi yaşadığı zorluklardan örnekler vererek, Yusuf'a kendi hayatının güçlükleriyle tek başına mücadele etmesini öğütür. Bordwell'in sözünü ettiği "rüyalar ve fanteziler" de (s. 75) filmde yer bulur. Yusuf'un uyur uyanık gördüğü ışık, Mahmut'un devrilen lambayı görmesi filmi sanat sinemasına yaklaştıran özelliklerdir. Fantezilere gelince; Mahmut kendisine filmlerden bir fantezi dünyası da kurmuştur; içinde sanat filmlerinin de, pomonun da, televizyondaki moda kanallarının da olduğu bir dünyadır bu. Mahmut'un hayatla bağlarının zayıflığı, sanat sinemasının "toplumsal etkiler" söz konusu olduğunda taşıdığı zayıflığı örnekler gibidir. " [S]anat sinemasında sosyal kuvvetler psikolojik olarak hassas bireyi etkiledikleri ölçüde anlam kazanırlar" (s. 75) diyen Bordwell'i izleyerek söylersek; Mahmut'un, Yusuf'a yardım etme konusunda söyledikleri "sosyal kuvvetlerin" sınırlı etkisini örnekler gibidir. Mahmut Yusuf'a, "onurlu ol, başkalarından yardım isteme" der. Mahmut'un, Yusuf'un her "yardım ve destek" çağrısında kendisinin "tek başına, dişile tırnağıyla, yardımsız, desteksiz ayakta kaldığını, kimseden hiçbir şey için yardım dilemediğini, bu nedenle de

Yusuf için de kimseden bir şey istemeyeceğini” net bir tavırla belirtir. Toplumsal olanın baskısı sadece bu diyaloglarda ve bir de Yusuf 2000 kişiyle birlikte fabrikadan çıkarıldığını söylediğinde, Mahmut’un “bir kasaba dolusu insan”, “burada da işsizlik var” demesiyle görünür hale gelir; bunun dışında yaşananlar Mahmut için, sadece bireysel yetersizliklerinin doğal sonucudur. Mahmut’a göre Yusuf, kişisel yetersizlikleriyle, kendisine bir yol açmadığı, yetenekli olmadığı için bir iş bulamamaktadır. Başkalarından yardım istemek yerine yeteneklerini geliştirse, sorununun çözümü kolaylaşacaktır.

Uzak filminde hâkim olan gerçeklik kavrayışı filmin zamansal ve mekânsal yapısını etkilese de bu etki, Bordwell’in sanat sinemasının gerçekçiliğinin içerdiğini söylediği olasılıklar yelpazesini içermez. Sanat sineması için,

Belgesel bir gerçeğe bağlılıktan, yoğun psikolojik öznelliğe varan pek çok seçenek vardır. [...] Böylece iki okuma stratejisine olanak verilmiş olur. Klasik zaman ve mekân kavramlarına ilişkin ihlaller beklenmeyen ve bilinmeyen bir günlük gerçekliğin veya karmaşık karakterlerin özel gerçekliğinin karışması olarak mazur görülür (2010, s. 75).

Uzak filmi için bu türden farklı gerçeklik düzeylerinden söz edilemez, sadece psikolojik bir öznenin kısmen görünür olduğu yüzeyde dolaşan bir gerçekçilik vardır. *Uzak*’taki gerçekçilik Kovács’ın belirttiği “yüzey imgeleri”yle temsil edilir:

Modern sinemanın gerçekliğe yaklaşımındaki başlıca eğilim gerçekliği, yaygın olarak klasik anlatıda ortaya çıkan temeldeki devam eden gelişme sürecine gönderme yapmayan yüzey imgeleriyle temsil etmektir. Eğer anlatının ereksel yapısı bir başlangıcın ve bir sonun olduğu imgeler dizisi sağlamıyorsa, gerçekliğin yüzey imgeleri her zaman parçalı ve statik olma eğilimi taşır. ‘Statik’ terimi burada hareketin olmaması değil, ama hareketin yönünün olmaması ya da kendine yeterli ve dairesel olması anlamına gelir. Ve parçalı olma devamlılığın olmaması değil, ancak imgelerin sürekli akışının ereksel bir sürecin tezahürü olmaması anlamındadır (Kovács, 2010, s. 128).

Bu yapı da “görsel stil” ile “anlatı mantığı” arasında bir ayrıma yol açar (Kovács, 2010, s. 146). Bu ayrım sonucunda film farklı düzeylerin birleştirilmesini gerektiren, yeni bir anlatımsal işlev kazanır. Film anlamak ancak “görsel stil” ile “anlatı mantığı”nı farklı düzeylerde gerçekleşen yapılar olarak anlayıp, onlar arasındaki karmaşık ilişkiyi yeniden kurmakla mümkün olur.

Kurmaca filmde en önemli ve en revaçta işlev doğal olarak anlatısal işlevdir. Klasik anlatı sinemasında görsel stil anlatının netliğini destekler, bu nedenle bir filmde kamera Bresson’un stilinde olduğu gibi ana “temayı” göstermediğinde ya da kurgu Truffaut ve Godard’ın ilk filmlerindeki gibi kafa karıştırıcı bir zaman ve mekân duygusu yarattığında veya Antonioni’nin, Ozu’nun ya da Tarkovsky’nin filmlerindeki gibi bir sahneyi anlatısının özünü anlamamıza yetmesinden çok daha uzun süre izlemek zorunda kaldığımızda, insanın sahip olduğu ilk izlenim stilin anlatıya üstün geldiğidir. Ancak görsel stil asla tamamen anlatıya tabi olmaz, hatta klasik Hollywood sinemasında bile (Kovács, 2010, 145).

Ceylan sinemasının anlatısındaki devamlılıkla sanat sineması içerisinde yer almasının nedenini burada aramak daha doğru olabilir. Ceylan, filmlerinde zaman, zaman stili anlatıya tabi kılar. Bunu yaparken de minimalist bir sinemanın çeşitli unsurlarından yararlanır. Her şeyden önce “ifade unsurlarını sistematik bir biçimde azaltır” (Kovács, 2010, s. 148). Kovács, modern minimalist biçim içinde üç temel eğilimi ayırt eder. Birinci eğilim Bresson’un filmlerinde görülen ve *metonimik minimalizm* diye adlandırdığı eğilimdir. İkincisi Antonioni’nin 1957 ile 1966 arasındaki

filmlerinin temsil ettiği *analitik minimalizm*'dir. Üçüncüsü de *dokunaklı minimalizm* olarak adlandırdığı ve başlıca temsilcisi Ingmar Bergman'ın, 1961 ile 1972 arasında yaptığı filmleri kapsayan eğilimdir (Kovács, 2010, s. 149). Burada *Uzak* filmini ve Ceylan sinemasını anlamak için belki de “metonimik minimalizm” terimini kullanmak işlevsel olabilir. Kovács, tanımadığı bu minimalist eğilimin temel temsilcisi olan Bresson'un filmlerinin üç yanı olduğunu söyler. “Birincisi ekran dışı alanın yaygın kullanımı, ikincisi üst düzeyde eksiltili anlatı stili ve üçüncüsü üst düzeyde sakin oyunculuk stili.” (Kovács, 2010, s. 150). Kovács'ın Bresson'un stilini metonimik olarak adlandırmasının nedeni ise ağırlıklı olarak “ekran dışı alanı” kullanmasıdır. *Uzak* filminde de Ceylan özellikle ses ve ses efektleri konusunda ekranda görülebilir olanın ötesine geçerek ekran dışı alanı kullanır. Bu durumu evdeki farenin öyküsünün neredeyse ekran dışında gerçekleşen ikinci bir öykü gibi uzun bir süre filmin evreni içerisinde bize sadece duyumsatılmasıyla örnekleyebiliriz.

Bir yönetmenin anlatı sürecinde ekran dışı alanı kullanmasının temel olarak iki nedeni vardır. Bir neden dramatik gerilimi artırmak, izleyicinin merakını artırmaktır; bu merak önceden görülmeyen gösterilerek tatmin edilecektir. Diğer neden fazla enformasyonu azaltmaktır. Anlatı enformasyonunun bir bölümü üç değil, yalnızca iki kanalla aktarılır; ya zaman ve görüntüyle (ne olduğunu görürüz) ya da zaman ve sesle (ne olduğunu duyarız). İkinci durumda ekran dışı alanın minimalist kullanımından bahsedebiliriz. Belirli olaylar ekranda asla görülmez, yalnızca sesleri duyabiliriz (Kovács, 2010, s. 150).

Ceylan'ın anlatımında başvurduğu bu “zaman ve sesle” olayları izleyiciye aktarma, onun minimalizminin de kaynağıdır. Ceylan, bu yapıya bir de müzik aracılığıyla başvurur. Müzik *Uzak* filminde, “hem olan bitenlere karşı nasıl bir tutum takınacağımızı belirtmekte, hem de görüntüde olmayan bazı bilgileri aktarmakta” (Onaran, 2004, s. 19) başarılı bir biçimde kullanılmaktadır. Mahmut'la boşandığı karısının konuşmasında, Mahmut'un deniz kıyısında öylece durduğu sahnelerde ve boşandığı karısının evine bakarken müziğin ve seslerin bu amaçla kullanımı söz konusudur. Ceylan'ın filmlerinde yer verdiği oyunculuk tarzı da onun bu eğilimini destekler. Ceylan *Uzak*'ta gerek diğer filmlerinin birçoğunda olduğu gibi, profesyonel olmayan oyuncularını kullanarak, gerekse de bu oyuncuların performanslarının olabildiğince duygusal patlamalara izin vermeyen sakin bir biçimde aktarılmasını sağlayarak, küçük değişikliklerle de olsa, genel tarzını sürdürür.³

Sanat sinemasının en bilindik ikiliklerinden biri olan kurmaca-gerçeklik (oyun-gerçek) ikiliği ise filmde yer bulmaz, bu nedenle de film ikili okuma stratejilerine izin veren bir yapıya sahip değildir.⁴ Klasik anlamdaki zaman ve mekân kavrayışına ilişkin pek bir ihlal barındırmayan film günlük gerçeklikle karakterin karmaşık öznel gerçekliği arasında da bir ilişki kurmaz. Karakterler kendi günlük gerçekliklerine karşı birer seyirci gibidir, dışarıdan seyrederek, onu içselleştirmez, kendi hayatlarına karşı bir sinema perdesi önündeymiş gibi hareket ederler. Karakterlerin öznel gerçekliği ile dış dünyanın nesnel varoluşu arasındaki ilişki karakterlerin psikolojik durumlarında bir karmaşıklığa ya da çelişkiye yol açmaz. Aksine onların

³ *Uzak*'ta oyuncu seçimi konusunda Ceylan, daha önceki filmlerinin aksine bir değişikliğe gitmiştir. Amatör oyuncuların yanı sıra Zuhal Gencer Erkaya gibi profesyonel oyuncular da başvurmuştur. Ceylan'ın *Uzak*'taki oyunculuk tarzı konusundaki bir diğer değişim de Yusuf'un oyuncak asker sahnesinde ortaya çıkan abartılı gülmesidir. Bu durum Ceylan filmlerinde pek görülmeyen ani patlamalara da bir örnek olarak gösterilebilir.

⁴ Akbulut, filmdeki düş sahnesinde bu ikiliğin izlerinin görülebileceğini ve bu sahnenin sinemanın düşe ne kadar yakın olduğunu ima ettiğini söyler (Akbulut, 2005, s. 170).

üzerinde dış gerçekliğin yatıştırıcı, rahatlatıcı bir etkisi vardır. Neredeyse onları sağaltan bir yapıya sahiptir. Gerek Yusuf'un, gerekse de Mahmut'un İstanbul'u gezmeleri ve seyretmelerinde bunu görmek mümkündür. Yusuf'un karla kaplı İstanbul'u gezdiği sahneler neredeyse Yusuf'un gerçekleşmesini umduğu "hayali dünyası"na dışarıdan bakması gibidir. Keza Mahmut da filmin finalinde benzer bir biçimde -hareket ederek değil film boyunca yaptığı gibi oturarak- İstanbul'a dışarıdan bakar. Oturduğu bankta geçmekte olan gemileri, dalgaların kıyıya vurmasını ve etrafı seyrederek. Sahne, Mahmut'un, Yusuf gittikten sonra evde unuttuğu bir sigara paketini bulmasından kesmeyle, Mahmut'un kıyıda bir bankta oturmasına geçer. Mahmut sırtı kameraya dönük bir biçimde denizi seyretmektedir. Sabit çerçevede, eylem çerçeve içindeki nesnelerin hareketiyle sağlanır, Mahmut neredeyse cansız gibidir. Gemiler gelip geçer, Mahmut'un önünden sürekli naylon poşetler ve kâğıt parçaları rüzgârla yer değiştirir. Daha sonra kameranın konumu değişir ve Mahmut'un yüzünü göreceğimiz bir açıya geçer. Sonrası ise Mahmut'un bulduğu sigara ile kurduğu tuhaf duygusal ilişkiyi gösterir. Mahmut'un bir yandan gitmekte olan gemileri seyretmesi diğer yandan giderken Yusuf'un bıraktığı sigaraya bakıp durması bu ikisi arasında bir ilişki kurduğu duygusu uyandırır. Bu sahne ile Bülent Diken'in *İklimler*'deki (2006) yelkenli sahnesi için söylediklerini bir araya getirmek mümkündür. Diken, *İklimler*'deki yelkenli sahnesinde yaratılan "simgesel mekân içinde İsa (değerlerin bulunmadığı dünya), Bahar (bir dünyaya ait olmayan değerler) ve yelkenli (idealizm) birbiriyle bağlantılıdır ve ayrıştırıcı bir sentez içinde birbirlerini besler/yıkarak" demektedir (2011, s. 58-59). Mahmut'un bulunduğu sahneye de böyle baktığımızda, Mahmut (net değerleri olan yeni dünya), Yusuf (geldiği kentte tutunamadığı için eski değerlerine döndüğü ima edilen, eski dünya) ve sigara (kaybedilen dünya) arasındaki ilişki filmin bütün anlatmak istediklerini vurgulayan bir yapıya sahiptir, hepsi de birbirleriyle ilişkilidir. Ancak burada dikkat edilmesi gereken *İklimler*'den farklı olarak, bu üçgenin ikinci noktası olan Yusuf'un bir yokluk olarak bu sahnede duyumsatılmasıdır. Film boyunca baktığımızda Mahmut hep Yusuf'u görmezden gelmeye çalışmış, onu temsil ettiği bütün değerlerle birlikte reddetmeye uğraşmıştır. Sahne bütün bunları görsel olarak izleyici için bir bütünlük halinde kodlar. *Yokluk* olarak Yusuf'un temsili, onun temsil ettiği dünyanın da bir *yokluk* olarak algılanmasına yol açar. *İklimler*'in iki karakteri İsa ve Bahar bu anlamıyla, "mevcut dünyanın olmaması gerektiği ve olması gereken dünyanın da var olmadığı yargısında bulunan" (Diken, 2011, s. 59) birer "nihalist"ken, *Uzak*'ın iki kahramanı, Mahmut ve Yusuf bu nihilizmden uzaktır.

"Fotoğraf *Uzak*'taki anlam katmanlarını keşfetmek için bereketli bir kavramdır" (Akbulut, 2005, s. 151). Sanat sinemasının kendi üzerine düşünmesi, kendi metni içerisinde kendi varoluşunun kurallarını sorgulaması onun, temel ayrııcı özelliklerindendir. *Uzak* filmi söz konusu olduğunda bu "kendi üzerine düşünme" sinemayla fotoğraf arasındaki ilişkinin ne olduğunun sorgulanması aracılığıyla yapılır. Ancak *Uzak*'taki bu tartışma bu "doğa"nın ne olduğunun sorgulanmasından çok, bunun ahlaki yönü üzerinedir. Burada sanat yapıtının kendi üzerine düşünmesinin "ahlaki" yönü üzerinde durulur. "*Uzak*'ın başlangıcı,⁵ bu nedenle sinema üzerine bir düşünme pratiğidir, öz-düşünümseldir ve bu nitelik, *Uzak*'ı 'sanat' filmine bağlar." (Akbulut, 2005, s. 127). Sanat filmi, modern estetiğin ayrımlarından biri olan "estetik öz-bilinçlilik" ya da "öz-düşünümsellik" (self-reflexiveness) niteliğine sahiptir (Lunn, 1995, s. 48). Fotoğraf ve sinema ilişkisi çerçevesinde bakıldığında belki de filmin "öz-

⁵ *Uzak* filminin ismi ile filmin anlamsal dünyası arasındaki ilişki hakkında bkz. Daldal (2003, s. 268).

düşünümsel” olmasından daha yararlı bir kavram olarak Aslı Daldal’ın Kracauer’den alıntılıdığı “basit anlatı” modelini kullanmak yerindedir (Daldal, 2003, s. 256). Daldal, Nuri Bilge Ceylan’ın önceki filmlerine oranla *Uzak*’ta “fotoğraf temelli ‘gerçekçi’ sinema anlayışından ve ‘basit anlatı’⁶ türünden bir ölçüde uzaklaşmaya başladığını” belirtir (s. 271). Daldal’a göre her şeyden önce Ceylan artık, “basit anlatı” türünün bir özelliği olarak “dramatik gerilimi minimize etmeyi” terk etmiştir (s. 269). Bu da karakterlerini abartısız bir biçimde çevresiyle ilişki içerisinde resmetme çabasının da kesintiye uğraması anlamına gelmektedir. Bu “terk ediş” aslında Ceylan’ın, sinemasal tarzındaki belgesele yakın üslubunu, klasik sinemanın sınırlarına yaklaştıran bir hal alması tehlikesini doğurmaktadır. Filmi bu açıdan ele aldığımızda Ceylan’ın “fotoğraftan gelen sinema anlayışında” bir kırılmadan söz etmek de mümkündür (s. 270). Çünkü filmin metni içerisinde yürütülen “fotoğrafın bittiğine” dair tartışma, aslında Ceylan’ın filminin öz-düşünümsel yanından çok onun kendi sanatsal evrimindeki bir kırılmayla ilgili görünmektedir. Ceylan, Mahmut aracılığıyla aslında daha önce yaptığı fotoğraf işinin artık sinema karşısında yenilgiye uğradığını vurgular. Bu kırılma aynı zamanda Ceylan sinemasının en güçlü yanı olan “kendiliğindenliği” yakalamayı güçleştirmekte ve filmi “basit anlatı” modelinden uzaklaştırmaktadır.

“Basit anlatı” olarak *Uzak* filminde, öykü düzeninde de kurgusal oynamalar yer almaz, öyle ki filmde herhangi bir geriyedönüşe ya da ileri atlayışa rastlanmaz. Öykü düzeni Yusuf karakterinin gelmesiyle başlar ve Yusuf’un gitmesiyle sona erer: Film, çizgisel, belirli bir noktadan başlayıp belirli bir noktada son bulan bir yapı gösterir. Belki de bu noktada söylenmesi gereken tek şey filmin ölü zamanları kullanma konusundaki yeteneğidir. *Uzak* filminin giriş sahnesinde Yusuf karakterinin *Uzak* bir noktadan kameranın konumlandığı yere gelişinin, tek ve kesintisiz bir çekimle gerçek zamana eş bir süreyle izleyiciye verilmesi “zamanın ve mekânın gerçekçi sürekliliğini temsil etmek” için yönetmenin kullandığı klasikleşmiş biçimsel bir araçtır. Bordwell’in “hem nesnel hem de öznel gerçeğe yakınlığa verilen önem, sanat sinemasının klasik anlatı kipinden ayrılmasını sağlar” derken kastettiği şeyi *Uzak*’ta tam anlamıyla görmek mümkün değildir. *Uzak* filmi, gerçekliği izleyiciye sunarken olabildiğince geleneksel anlatı kipleri ve biçimsel özellikleri kullanır. Bunu ihlal eden tek farklılık ölü zamanlarla desteklenen uzun çekimlerin yoğunluğudur. Bu biçimsel araçlarla Ceylan, filmle izleyici arasında “yarattığı mesafe duygusu”na (Akbulut, 2005, s. 165) karakterlerinin birbirleriyle arasındaki “mesafeyi” ve karakterlerin çevreleriyle olan “mesafe”lerini de ekler. Bu mesafe duygusunu da daha çok uzun çekimlerle, kamerasını olabildiğince seyirci konumunda tutup, nesnel bir pozisyonda kullanarak yapar. Burada belki de film metninin bütünlüğünü sağlayan şeyin ne olduğu sorusu üzerinde durmak gerekmektedir. Sanat sineması filmin bütünlüğünü, filmin evreni içerisinde yer vermediği neden-sonuç ilişkisinin yokluğu ya da gevşekliği nedeniyle,

⁶ “Basit anlatı” (*slight narrative*) kavramını Daldal, Kracauer’den yola çıkarak kullanır. “Kracauer’in de vurguladığı gibi, ‘basit anlatı’, fotoğrafla iç içe bir sinemadır ve öykünün hayatın içinden gelmesine büyük önem verir. Aslında filmin konusu çoğu kez ‘gündelik yaşantı’dır. ‘Hayatı olduğu gibi vermek’, bunu yaparken de mümkün olan en az müdahaleyi yapmak (sanatın ‘yalanını’ minimize etmek) arzusundaki sinemacı için çok katı kurallarla belirlenmiş bir kurmaya altyapıya gerek yoktur. ‘Basit anlatı’, çok sade, yaşamın gündelik akışı içinde belli belirsiz seçebileceğimiz olaylar çevresinde gelişen bir öyküleme kalıbıdır. Bu tarz bir sinemanın ‘sanat’ yönü, [...] ‘varolan yaşamdaki ahengi, şiirselliği yakalayabilmesi ve aktarmasıdır.’ Bu tür filmlerde geleneksel anlatıdaki ‘giriş-gelişme ve sonuç’ bölümlerini bulmak da mümkün değildir. Hayat, başı sonu olmayan, devam eden bir süreç olduğu için, ‘basit anlatı’ filmleri de hep ‘sürer’” (Daldal, 2003, s. 263).

dışsal ya da anlamsal başka araçlarla sağlamak zorundadır: Metaforik, sembolik, gerçeküstücü öğeler ya da filmin anlam dünyasının bir bütünleştirici unsuru olarak yönetmene atfedilen “auteurlük” gibi. *Uzak* söz konusu olduğunda yaratıcı sanatçının kişisel ifadesinin, filmin anlamını belirleyen temel etken olduğunu söyleyebiliriz. Nuri Bilge Ceylan’ın önceki filmlerinden getirdiği anlamsal dünya aslında burada da filmin anlamsal metninin kurulmasında önemli bir rol oynamaktadır. Hem filmler arası metinlerarasılık, hem de filmlerin etrafında örülen “aura” sanat filmlerinin anlamının ortaya çıkmasında etken olmaktadır.

Burada işleyen birkaç uyulaşım vardır. Ehil izleyici filmi, anlatıda düzen bekleyerek değil, teknik dokunuşlar (Truffaut’nun dondurulmuş görüntüleri, Antonioni’nin çevrilmeleri) ve obsesif motifler (Buñuel’in kilise karşıtlığı, Fellini’nin şovları, Bergman’ın karakter adları) gibi biçimsel imzalar bekleyerek izler” (Bordwell, 2010, s. 76).

Sanat filmi yazara göre kendini ifade eden bir bireyin eseri olarak okunmaktadır (s. 77). Yine Bordwell’in belirttiği gibi,

Sanat sineması metninde auteur kodu, klasik normun tekrarlanan ihlalleri şeklinde tezahür eder. Olağandışı bir açı, izin verilmeyen bir kamera hareketi, ışık veya ortamda gerçekçi olmayan bir kayma, kısacası sinemasal mekân ve zamanın neden-sonuç ilişkisi bağlantısındaki herhangi bir bozulmadan kaynaklanan ve klasik ölçütlerden olabilecek her türlü sapma “auteur yorumu” olarak okunabilir (2010, s. 77).

Uzak filmine baktığımızda; olağandışı bir açı, klasik sinemanın izin vermediği bir kamera hareketi, ortamda gerçekçi olmayan bir kayma ya da sinemasal mekân ve zamanın neden-sonuç ilişkisi bağlantısındaki herhangi bir bozulmadan kaynaklanan bir sapmaya rastlamayız. *Uzak* sinemasal olarak güçlü yapısını tuhaf bir biçimde sanat sinemasının bozmaya çalıştığı geleneksel anlatı yapısını ve neden-sonuç ilişkisini koruyarak ama bunu klasik sinemanın yapmadığı bir biçimde uzun çekimler ve itinalı mizansenleri aracılığıyla gerçekleştirirken, olay örgüsüne de çok fazla vurgu yapmaz. Bu durumda filmin bütünleştirici unsuru olarak filmin “gerçekliği” ve “auteur”ün dışavurumu” öne çıkmaktadır.

Belki de sanat sinemasının en önemli aracı anlatısal yapısında yer verdiği “belirsizlik”tir. Sanat sineması yapısında taşıdığı bu belirsizlikle, anaakım sinemadan belirgin bir farklılığa ulaşır. Sanat sinemasının taşıdığı bu belirsizlik onun anlatısal stratejilerini de yönlendiren bir yapıya sahiptir. Bu anlamda belirsizliğin okunma biçimi filmin anlatısal amacını açığa çıkarmak noktasında önemlidir. Ancak belirsizliğin nasıl okunacağı sorunu sanat sinemasının açık uçlu yapısını ve onun nedensellik zincirinde yarattığı boşluklarla bir anlamı nasıl inşa ettiğini de ortaya koyar. Bordwell’in belirttiği gibi:

Böylece sanat filmi, belirli bir okuma yöntemi gerektirir. Ne zaman nedensellik, zamansallık veya mekânsallık ile ilgili bir sorunla karşılaşsak önce gerçekçi bir güdü ararız. (Belirsizliğe yol açan karakterin ruhsal durumu mu? Yaşam böyle dağınık mı?) Öte yandan biraz aykırı bakıyorsak auteur yönlendirmesi ararız. (Burada ne “söyleniyor”? Normun ihlalinin gerekçesi nasıl bir önem taşıyor olabilir?) İdeal durumda, film duraklayarak karakter özelliği, yaşamın karışıklığı ve auteur görüşünü yansıtır. Bir kategoride aşırı olan her şey başka bir kategoriye ait olmalıdır. Belirsizlikler süregelir ama oldukları gibi, yani, apaçık belirsizlikler olarak anlaşılırlar. Kabaca ifade edecek olursak sanat sinemasının sloganı “Emin olmadığın yerde, maksimum belirsizlik oku” olabilir (2010, s. 78).

Anlatıda karakterlerin net amaçlarının olmaması ve belirsizliğin anlatı yapısının temel bileşeni olması filmin sonlandırılmasında da anlatı stratejisini zorunlu olarak filmi “açık uçlu” olmaya yönlendirir (s. 79). Bordwell’in “Açık ve keyfi sonla sanat filmi, belirsizliğin anlaşılabilirliğin egemen ilkesi olduğunu, filmi öyküden çok anlatım için izlememiz gerektiğini, yaşamın sanat kadar tertipli olmadığını ve bu sanatın da bunu bildiğini bir kez daha ortaya koyar” (s. 79) belirlemesi, *Uzak* söz konusu olduğunda ikili bir anlam kazanır. *Uzak* bir yandan anlaşılır olmaya özen gösteren nedensel yapısıyla diğer yandan da sonu itibarıyla taşıdığı kısmi belirsizlik nedeniyle; anlaşılan ancak sonunu bilmediğimiz bir yapı sunmaktadır. Tam da bu durumu Robert Self’in belirlemesiyle birlikte düşünmek açıklayıcı olabilir:

Klasik anlatı sineması mekânsal ve zamansal sistemleri anlatısal mantığın gerekliliklerine tabi kılarak sabit olmayan gerçekliği engellemeye çalışırken, modernist sinema mekânsal, zamansal, grafik ve ritmik boyutların hepsini anlatıdan bağımsız kılar ve anlamlandırma sürecinin kendisini vurgular. Sanat sineması, neden sonuç mantığının klasik kapanımı ile modernist bölünme arasındaki dengede inşa edilmiştir. [...] Klasik anlatı filmi merkezi bakış açılı karakter otoritesi aracılığıyla işlerlik kazanır, ama sanat filmi, anlatısal sesin konumunu silikleştirir (Self, 1979, s. 74-75).

Nuri Bilge Ceylan sinemasını ve özel olarak *Uzak* filmi değerlendirirken Bordwell’in yaptığı başka bir ayrımı da baş vurabiliriz. Bordwell, sanat sinemasının diğer sinemasal uygulamalardan yalıtılmış olarak inşa edilemeyeceğini belirterek, “sanat sinemasının her iki yanında, onu tanımlayan yakın kipler” olduğundan söz eder (s. 79). Bu kiplerden ilki olan “klasik anlatı sineması” tarihsel olarak egemen kiptir. Bir diğeri ise; “filmin sürekli olarak anlatının tutarlılığı ile sinemasal temsilin algısal ayrılıkları arasında bir gerilimde kalmasına neden olan, anlatısal yapının sinemasal biçimden radikal ayrımını sunan bir biçimsel özellikler ve izleme protokolleri grubundan oluşan modernist sinema”dır (s. 79). Bordwell “Modernist sinemanın sanat sinemasının olduğu anlamda belirsiz olmadığını belirtmeliyiz” diye ekler (s. 80). Tam da bu nedenle, *Uzak* filmi, sanat sinemasından çok modernist sinema içinde değerlendirmek daha doğru görünmektedir. Ancak modernist sinemanın “temel izleme stratejisini izleksel kararsızlık değil, algısal oyun” (s. 80) üzerine kurması *Uzak* düşünüldüğünde tam anlamıyla yerine oturmamaktadır. Burada sanat sinemasıyla klasik anlatı sineması arasındaki ilişkilere bakmak daha anlamlıdır. Bordwell’in belirlediği bu iki sinema arasındaki karmaşık ilişkilerin sonucunda artık her iki sinemanın da kullandığı bazı araçlar iç içe geçmiştir. Sonuç olarak artık belki de “saf” bir sanat sineması kavramından söz etmek doğru olmayacaktır. Bu gün için sanat sineması tanımını ve bu sinemanın bileşenlerini daha da genişletmek gerekmektedir. Son sözü *Uzak* dolayısıyla David Bordwell’e bırakalım: “Sanat sineması modernist sinemanın evcilleştirilmesini temsil eder. Sanat filmi, anlama taze bir tutarlılık getiren ‘gerçeklik’, karakter özneliği, *auteur* görüşü gibi aracı yapılar yaratarak modernizmin anlatısal nedenselliğe olan saldırısını yumuşatmıştır” (2010, s. 81).

Sanat Sinemasının Görünmeyen Kipi Olarak Bireycilik

Uzak filmi; davetsiz, istenmeyen, zoraki bir misafirin; mahremiyetine girildiği, mahremiyeti bozulduğu için huzursuz olan bir ev sahibinin; güneş altında yer kapmayı umut eden ama her yerin önceden kapıldığını fark etmeyen bir “hiç adam”ın

ve “ben kardeşimin bekçisi miyim”⁷ sorusunun yanıtsız kalışının öyküsü olarak okuyabiliriz. Film aslında temel olarak, dayanışmanın çözüldüğü, bireyselleşen ya da daha doğru deyişle bireyselleşen toplumun mikro öyküsünü anlatmakta. Ceylan’ın ev içi atmosfere sıkıştırdığı bir mikro öykü bu.

Sinemamızda bir önceki dönemin, göç ve kent hikâyelerinde görülen, hemşerilik, akrabalık, hısımlık, köylülük, tanışlık gibi biyolojik ya da sosyolojik bağların yarattığı dayanışma ve birlik duygusunun yerini artık yeni bir “durum”a bıraktığının örneği olan ve toplumun belirleyici gücünün sınırlarının sadece bireysel göstergeler etrafında örüldüğü bir dünyanın içinde hareket eden konusuyla *Uzak* aslında yeni bir toplumsal dönüşümün yol açtığı bir uğraşı ortaya koymaya çalışır.

Yusuf, Mahmut’un evine geldiği andan itibaren Mahmut, Yusuf’a karşı hoşnutsuzluğunu açıkça belli eder. Yusuf’a evini açmış olmak (ki bu noktada bir nevi emr-i vakiyle karşı karşıya kalmıştır, burada da bir gönüllülük durumu yoktur) Mahmut için olağanüstü bir “iyilik”tir zaten. Aralarındaki hiyerarşi Mahmut’un evini Yusuf’a açmış olmasıyla kendiliğinden kurulmuştur. Mahmut, Yusuf’a yardım etmek ya da Yusuf’un yardım çağrısını kestirmeden reddetmek yerine Yusuf’a ahlaki dersler verir, “onurlu ol, başkalarından yardım isteme” der. Mahmut, Yusuf’un her “yardım ve destek” dileğini, kendisinin “tek başına, dişiyle tımağıyla, yardımsız, desteksiz” ayakta kaldığını, güçlüklerle tek başına mücadele ettiğini, kimseden hiçbir şey için yardım dilemediğini, kendisi için bile kimseden iyilik istemediğini bu nedenle de Yusuf için de kimseden bir şey istemeyeceğini belirterek, reddeder. Mahmut, Yusuf’un “beklentisine” karşılık, olması gerekeni, kendince “ahlaki” olanı şöyle özetler:

Taşradan gelmişsiniz, işiniz gücünüz torpil aramak, bir vasıf bulmak diye bir derdiniz yok, amcaydı, dayıydı, bakandı, milletvekiliydi, her şeyi hazır bulmaya çalışıyorsunuz... Ben burada işe başladığımda kimse yardım etmedi bana, her şeyi tımağlarım ile kazandım. İstanbul’a geldiğimde cebimde otel parası bile yoktu.

Mahmut Yusuf’un yardım taleplerini bireyselleşmiş bir dünyada her bireyin kendi bireysel varoluşunu gerçekleştirme gerektiği savıyla reddederken, yardımlaşmanın ve dayanışmanın modasının geçtiği bir dünyayı ve toplumu seslendirir gibidir. Mahmut bireyselleşmiş bir dünyada her bireyin kendi bireysel varoluşunu gerçekleştirme gerektiğine inanırken kendi bireysel varoluşunun sonuçlarıyla yüzleşmeyi ise seçmez. Tıpkı evindeki fare tuzağa yakalandığında onun ne yapılması gerektiği konusunda kararsız kalıp, önce işi kapıcının “halletmesi”ni düşünürken, daha sonra bu işi de Yusuf’a yıkarak, “sorun”dan kurtulmayı seçmesi gibi. Mahmut da film boyunca herhangi bir sorunu “kendi başına” halledebilen bir birey gibi davranmaz, daha çok kendisi için bu işi yapacak birilerini bulmak onun “birey olmak” konusunda modern hayattan öğrendiği en temel ilke gibi görünür.

Artık toplum tarafından kurtarılmak yok” buyruğunu kafalara sokmak ve onu sağduyusal bir bilgelik ilkesine, çağdaş hayatın yüzeyinde kolayca ayırt edilen bir fenomene dönüştürmek, her şeyi “biraz daha dibe” iter: Burada kolektif kamusal aşkınlık araçları inkâr edilir ve birey tek başına yerine getirmek için ihtiyaç duyulan kaynaklardan çoğu insanın yoksun olduğu bir görevle tek başına mücadeleye terk edilir (Bauman, 2005, s. 15).

“Kapana yakalanan fare” olayında, Şükrü Argın’a göre (aktaran Akbulut, 2005, s. 157) Ceylan, Mahmut’un tavrını, şehirlinin ‘medeni vahşet’i ile taşralının

⁷ “Tanrı Kabil’e Habil’in nerede olduğunu sorduğunda, Kabil öfkeli bir biçimde bir başka soruyla yanıt verir: ‘Ben kardeşimin bekçisi miyim?’” (Bauman, 2005, s. 93).

'vahşi vicdan'ı arasındaki karşılaşmayı, yüzleşmeyi görünür kılmak için kullanır; bu tavırda iki temel insanlık halini birbiriyle çarpıştırır. Şehirlinin "medeni vahşeti" ile taşralının "vahşi vicdanı" arasındaki karşıtlık aslında kaybolan saat konusunda Mahmut'un takındığı tavrı psikolojik düzeyde de işler. Mahmut, Yusuf'un örtük de olsa hırsızlıkla suçlanması karşısında duyduğu suçluluk duygusuna ve acı çekmesine aldırmaksızın, saati bulduğu halde bunu Yusuf'a söylemez. Yusuf'u bir nevi kurduğu tuzağa düşen farenin çaresizliği içerisinde bırakır. Mahmut her ne kadar fareyi "halletmek" konusunda "medeni bir vahşet" göstermişse de Yusuf söz konusu olduğunda bu vahşet psikolojik düzeyde kelimenin tam anlamıyla bir zalimliğe dönüşür.

Uzak filmi ele alınırken, şehir(li)-kasaba(lı), kırsal-kent, taşra-kent gibi ikiliklere ve bu ikilikleri kapsayan daha geniş bir ikilik olan "kültür-doğa" (Akbulut, 2005, s. 63) karşıtlığına sıklıkla başvurulmaktadır. Arın'ın buradaki ikiliği de bu karşıtlıkları izler. Ceylan'ın filmlerinin "kırsaldan kente uzanış" (Çapan, 2003, s. 138) sürecini izlemesi ve *Uzak*'ta Ceylan'ın karakterlerinin artık kente yerleşmiş ve yerleşme derdinde olması bu ikiliğin artık ortadan kalkmaya başladığını göstermektedir. Ceylan artık anlatısında, karakterlerinin iç dünyaları üzerinde etkili olan kente daha fazla yer verme çabasıdır. Bu süreç daha sonraki filmleri *İklimler* ve *Üç Maymun*'la (2008) sonuçlanmıştır. Bu filmlerle Ceylan -Yusuf'un aksine-kasabadan kente yerleşmeyi başarmıştır.

Dış dünyanın, koşulların ve çevrenin görünmezleştiği, ayakta kalmanın salt bireysel yeteneklere, becerilere ve mücadeleye dayalı olarak ele alındığı ve başarı kriterlerinin de bu merkezde belirlendiği bir "hayat"ta, Yusuf'a kişisel çabalarıyla, "tek başına" ayakta kalmasını ve tutunmasını öğütlemek "güne uygun" bir davranıştır.

Bireylerin kendi bireysel varoluşlarını inşa ederken içinde bulundukları ve kendi seçimlerinin alanını ve sonuçlarını belirleyen koşullar, onların bilinçli etki sınırlarının ötesinde gerilerken (ya da yok edilirken), bu koşullara yapılan göndermeler ortadan silinir ya da sisli bir alana sürülür; dahası, bireylerin kendi mantıklarını yaratma ya da keşfetme ve onları dönüştürülebilir kişilerarası iletişim sembolleri içinde yeniden biçimlendirme çabası içinde kendi hayatlarına dair anlattıkları öykülerin arka planı nadiren araştırılır. Sürecin özü her vakada farklı olsa da hem koşullar hem de anlatılar aralıksız bireyselleştirme sürecinden geçer: Kişi, biçimleri ne olursa olsun "koşullar"ın etkisinden kaçamaz; onlar, davetsiz misafirlerdir ve kişi onların ortadan kalkmasını istese de kalkmazlar (Bauman, 2005, s. 15-16).

Artık toplum tarafından kurtarılanın olmadığı, "bireyselleşmenin" en büyük erdemlerden biri haline geldiği bir dünya nasıl bir dünyadır? Belki de asıl yanıtlanması gereken soru şudur: "Bireyselleşme neden –bütün özgürlük patırtıları içinde bağırıldığı biçimiyle iyi bir şey olması gerekirken ya da olmalıyken- "dayanışmanın" ve "kolektivizmin" ortadan kalkması anlamına gelmek zorundadır? Bauman'ın sözünü ettiği "kader olarak bireysellik" ile "pratik bir kendini kabul etirme yeteneği olarak bireysellik" (s. 64) arasında Mahmut'un ve Yusuf'un payına düşen nedir? Yusuf'a sunulan, kendi hayatı için kendi başına mücadele etmek ve ona bir yön verme zorunluluğudur; acısını da, mutluluğunu da, aşkını da kendisi bulmak ve gerçekleştirmek zorundadır. Yusuf birey olmayı toplumsal bir dolayım ile değil de toplumsaldan soyutlanmış -aslında yeni bir toplumsallık biçimi olan bireysellikten- bir bireycilik içinde kendi başına öğrenmek zorundadır. Bauman'a göre acı çeken ötekilerin yoldaşlığının sağlayacağı yegâne avantaja, herkese dertlerle tek başına savaşmanın diğer herkesin de her gün yaptığı şey olduğunu bir kez daha göstermektedir.

Doğal olarak da güçten düşenlerin yeniden canlanmak için yapmaya devam etmesi gereken şey, tek başına savaşımdır.

Kişî belki de bir sonraki “küçölme” turunda hayatını nasıl sürdürebileceğini, ergen olduklarını düşünen çocuklar ve yetişkin olmayı reddeden ergenlerle nasıl uğraşılacağını, şişman ve istenmeyen öteki “yabancı bedenleri” “kendi sisteminin dışına” nasıl atacağını, artık tatmin edici olmayan alışkanlıklardan ya da artık haz vermeyen ortaklardan nasıl kurtulacağını başka insanların deneyimlerinden de öğrenebilir. Ancak kişinin başkalarının ortaklığından öğreneceği ilk şey, ortaklığın sağlayabileceği tek hizmetin kişinin kendi onulmaz yalnızlığı içinde nasıl yaşayacağına ilişkin tavsiyesi ve herkesin hayatının, herkesin tek başına yüzleşmesi ve savaşması gereken risklerle dolu olduğudur (Bauman, 2005, s. 65).

Mahmut da Yusuf’u bizzat bu kuyuya atar. Kendisinin içinden tek başına çıktığı -dahası çıktığını sandığı- o kuyuyu Mahmut aslında evinde yeniden kazmıştır ve o kuyunun içindeki en küçük farklılığa bile yer yoktur: Ne Yusuf’un ayakkabılarını dolaba düzgün yerleştirmemesine, ne kendisi televizyon ya da film seyrederken salonda olmasına ne de kendisi sigarayı bıraktığı için Yusuf’un sigara içmesine. Yusuf düştüğü kuyuda, kendi yalnızlığı içinde, sadece Mahmut’un “öğütleriyle” (deneyim olarak aktarılan, ancak gerçekten yaşanmışlığı muğlak olan, yaşanmışlıktan çıkmış öğütlerle) yolunu bulmak zorundadır. Yusuf “muhtaç” biridir ve bu muhtaçlık durumu modern toplumun, “utanılacak” bir şey olarak sürekli hatırlattığı temel “ahlaki” kurallar arasındadır. Ancak muhtaç olanın “acıma ve merhamet nesnesinden hınç ve öfke nesnesine dönüşebilmesinin” de yolları vardır (Bauman, 2005, s. 98). Mahmut’la Yusuf ilişkisinde Yusuf’un “muhtaç” olduğu için acınan ve merhamet edilen bir figürden, “hınç ve öfke” duyulan bir nesneye dönüşmesi süreci bu yollardan birini öyküler. Mahmut, cep telefonu bile taşımayarak yaratmaya çalıştığı mesafeli mahremiyetine yeniden kavuştuğunda, ancak filmin sonunda rahatlar. Bu sürecin sonunda “muhtaç” Yusuf, başını alıp gittiğinde -ki nereye gittiğini bilmeyiz, bunun bir önemi de yoktur- hem izleyici olarak bizim için hem de Mahmut için gerilim sona ermiş ve rahatlatma gerçekleşmiştir. Filmin finalinde, Mahmut Yusuf’un gelişle kaybettiği rahatına Yusuf’un gidişle yeniden kavuşurken; Yusuf’un akıbetinin belirsizliği, izleyiciyi öykünün sonunda tatminsiz, zihninde bir boşlukla bırakır. İzleyiciyi, geleneksel anlatının kalıplarına “muhtaç” biri olarak ortada bırakan “son” -bu en azından popüler film izleyicisi için böyledir- Yusuf’u da bir “muhtaç” olarak, toplumun dışına itip, bilinmezliğe gömerek, soyutlaştırır: Evet filmin sonunda Mahmut’a kalan, terk ettiği ve yeniden kavuştuğu sigaranın dumanında, daha önce içmeyi reddettiği gemici sigarası olsa da, somutlanan rahatlatmadır, peki ya Yusuf’a kalan nedir?

Biraz kinik biçimde denebilir ki, zihinsel huzurumuz, hayatla uzlaşmamız, kendimizi uyumlu kıldığımız hayattan alabileceğimiz her türlü mutluluk, psikolojik olarak toplum dışı yoksulun çaresizliğine ve sefaletine bağlıdır. Toplum dışı yoksula düşen sefalet ve ezilmişlik arttıkça kendimizi daha az sefil hissederiz (Bauman, 2005, s. 99).

Yusuf’a ve bize kalan budur...

Kaynakça

Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman Mekân*. İstanbul: Bağlam.

- Bauman, Z. (2005). *Bireyselleşmiş Toplum* (Y. Alogan, çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Bordwell, D. (2010). Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması. A. Karadoğan (der.), *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s.71-82). Ankara: De Ki. (Özgün eser 1979 tarihli.)
- Ceylan, N. B. (Yönetmen/Senarist). (2002). *Uzak* [Film]. Türkiye.
- Çapan, S. (2003). Kırıldan Kentsele Uzanış: Nuri Bilge Ceylan. *Uzak*. (s. 138-139). İstanbul: Norgunk.
- Daldal, A. (2003). Gerçekçi Geleneğin İzinde: Kracauer, “Basit Anlatı” ve Nuri Bilge Ceylan Sineması. *Doğu Batı*, 25, 255-273.
- Diken, B. (2011). *Nihilizm* (A. Onacak, çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Kovács, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması 1950-1980*. (E. Yılmaz, çev.). Ankara: De Ki.
- Onaran, O. (2004). Sinemada Müzik Kullanımı ve Bir Örnek: *Uzak*. B. Kılıçbay & C. Pekman (der.), *Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü* (s. 11-21). İstanbul: Pan.
- Self, R. (1979). Systems of Ambiguity. *Film Criticism*, 4(1), 74-80.

YARALAR İÇİNDE ANCAK UMUTLU BİR HAYAT VAR

Çağla Karabağ*

Bütün bu yoksunluğu ben tek bir kelime ile tanımlıyorum: Aşksızlık. Sevgisizlikten de öte aşksızlık.

Erdem¹

Suyunu tek yönlü seyirlik yerine, aşkın ve acının, inancın ve direncin, yani yaşamının hazzından alan bir sinemanın peşindeyim.

Umut doluyum ve yaralar içindeyim.

Erdem²

Reha Erdem Türkiye sinemasının en yenilikçi yönetmenlerinden biri; her filminde farklı bir anlam dünyasının katmanlarını, yeni yöntemlerle, arayışlarla, denemelerle ve yeni bir biçimle kaldırıyor. Buna karşın yönetmenin tüm filmlerine belirli ortaklıklar etrafında bakmak da mümkün. Örneğin Güleğül Altıntaş'a göre Erdem'in filmleri "insana dair uzun süreli bir sorgulamanın tutarlı ve birbiriyle konuşan parçaları" olarak okunabilir. Bu bağlamda yönetmen, ilk uzun filmi *A Ay*'da (1988) "Gerçek nedir?", *Kaç Para Kaç*'ta (1998) "Ahlak nedir?", *Korkuyorum Anne*'de (2004) "İnsan nedir?", *Beş Vakit*'te (2006) "Zaman nedir?", *Hayat Var*'da (2008) "Aşk nedir?", *Kosmos*'ta (2009) "Kültür nedir?" gibi soruların peşinden gider (Altıntaş, 2009, s. 57-58).

Reha Erdem filmlerinde arada kalmışlık, sıkışmışlık, yoksunluk gibi kavramlar etrafında tematik süreklilikleri de takip edebiliyoruz. Bu yazıda inceleyeceğim *Hayat Var* filmi, *A Ay* ve *Beş Vakit*'teki gibi büyüme sancısını, çocuklukla yetişkinlik arasında bir geçiş olarak ergenlik halini ve pek çok anlamıyla yoksunluk durumunu irdeliyor. Filmde on dört yaşındaki Hayat (Elit İşcan), babası (Erdal Beşikçioğlu) ve dedesiyle (Levent Yılmaz) İstanbul Boğazı'na dökülen bir derenin kenarındaki derme çatma ahşap bir barakada yaşamaktadır. Balıkçı olan babası bazı yasadışı işlere bulaşmıştır; uluslararası taşımacılık yapan yük gemilerine para karşılığı uyuşturucu ve kadın götürerek evin geçimini sağlar. Annesi (Banu Fotocan) yıllar önce babasını terk etmiş, bir polisle evlenmiş ve annenin bu evlilikten bir oğlu olmuştur.

Hayat sert ve acımasız bir dünyanın ortasında çocuk olmakla kadın olmak arasında sıkışmıştır. Büyümeye direnir, parmağını emer, kardeşinin emziğini ağzına alır, babasının ona getirdiği oyuncakla vakit geçirir. Suskundur Hayat, konuşmaktan çok mırıldanır ve inler. Dilin ve kültürün dünyasından mümkün olduğunca uzak durur, sanki doğaya sığınır; tek başına yeşilliklerin arasında dolaşır sürekli, çimenlere yatar,

* Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü Araştırma Görevlisi

Söz konusu sözü yönetmen, Fırat Yücel ve diğerleriyle yaptığı söyleşi sırasında söylemiştir (Yücel vd., 2009, s. 152).

² Reha Erdem'in bu sözü için bkz. Erdem, 2009, s. 191.

adeta ağacın bir parçasıymış gibi rahat bir biçimde ağaç dalına uzanır.³ Bütün yabanıl ve uyumsuz haline karşın belki de tek istediği sevgidir. Onu dışlayan, onunla alay eden okul arkadaşları tarafından sevilmek ister; bunun için onlara bakkalın cinsel tacizlerinin karşılığında aldığı gofret ve bisküvileri dağıtır. Babasının eski sevgilisi olduğunu düşünebileceğimiz ve ağabey diye hitap ettiği adama onun tutkulu aşkından, duygusallığından mı etkilenmiştir bilinmez “Benimle evlenir misin der?”⁴, sürekli ilgi gören kardeşine imrenerek, öfkeyle bakar. Ama istediği sevgi, komşu kadın Kamile’ninki (Handan Karaadam) gibi sımsık ve tacizkâr bir sevgi de değildir.

Babasını sever Hayat, onunla aralarında sessiz bir bağ vardır, annesinden hiçbir şey istemez ve beklemez. Hayat’ın yaşadığı donuk ve soğuk, bedenini şefkatle sarmak yerine şiddetle terbiye eden erkek dünyasına (Altıntaş, 2008, s. 65) tezat rengârenk giysileri vardır. Ancak bu giysilerin hiçbirisi kendisine aitmiş gibi durmaz, sanki yaşça kendinden büyük birilerinden kalmıştır ona. Hayat, üzerine büyük gelen yaşamının öfkesini ancak bir hindiye her gördüğünde tekmeleyerek çıkarabilmektedir. Yalnızlığını ve sevgisizliğini televizyonla, yavru kediyle, babasının ona verdiği oyuncakla⁴ paylaşır.

Reha Erdem, filmde Hayat’ın sürekli izlediği Yeşilçam filmlerinin aksine diyalogların değil görüntünün ve sesin imge yaratma gücüne yaslanır. Filmin açılış sahnesinde başlangıç yazılarının ardından siyah bir çerçeve üzerinde uzun bir gemi düdüğü duyulur. Ses devam eder, görüntüye dibini görebildiğimiz durgun deniz suyu gelir, gemi düdüğünün sesine martı sesleri karışır. Kavisli bir borunun ucuna asılmış ampulden ibaret tuhaf bir sokak lambasının yakın çekiminin arka planında maviden griye dönen gökyüzü vardır, lamba yanar. Gemi düdüğü, martı ve dalga sesleri duyulur. Hayat’ı ilk kez gördüğümüzde sırtı kameraya dönüktür; çerçevenin ortasında, saçları beline dökülmüş, alacakaranlıktaki Boğaz manzarasının önündedir.

Bir sonraki çekimde çerçevenin sağında ve solunda birbirine sırtı dönük birinin ucunda ampul olmayan iki sokak lambası vardır, gökyüzü hâlâ mavi-gridir. Sonra geniş planda iskeleyi görürüz, hava epeyce kararmıştır; Hayat iskelenin ucunda oturmaktadır. Bu görüntüler bize Hayat’ın saatlerce o iskelede yalnız başına beklediğini anlatır. Film boyunca sürekli tekrar eden bir bekleyiştir bu. Nihayet babası gelir, Hayat küçük tekneye biner, hiç konuşmazlar. Boğaz’ın sularında, büyük gemilerin yanından geçerek ilerlerler, düdüğü sesleri yükselir. Sanki bu sesler onları tehdit eder, gemilerin ihtişamının yanında, küçük teknenin içinde adeta hayat karşısındaki ezilmişliklerini görürüz. Bu görüntü ve ses imgeleri tekrar tekrar karşımıza çıkar; huzursuz, tekinsiz, tehditkâr atmosferi durmadan duyumsatır bize. Film boyunca sesler ve görüntüler izleyiciyi diken üstünde tutar. Sürekli Hayat’ın başına kötü bir şey geleceğinden ya da onun kötü bir şey yapacağından endişe duyarız.

³ Çocuklarla doğa arasındaki bu “sanki bir parçasıymış gibi olma” halini *Beş Vakit* filminde de görebiliyoruz.

⁴ Babası Hayat’a bir gemiden kırmızı pelüş bir oyuncak getirir. Oyuncak şarkı söylemekte ve kahkahalar attıktan sonra *I Love You* demektedir. Oyuncakın şarkısı *My Only Sunshine*’in “sunshine” yerine “Valentine” sözcüğünün söylendiği bir versiyonudur. Buradan hareketle bunun sevgililer gününde hediye edilmek üzere üretilmiş bir oyuncak olduğunu ve Hayat’ın sevgisizliğinin altını çizmek için bu şarkıyı söyleyen bir oyuncakın tercih edildiğini düşünebiliriz. Oyuncakın şarkısı ve kahkahaları filmde sürekli tekrar ederek sinir bozucu bir hal alır.

Gilles Deleuze'un *Cinema 2* (1989) kitabında zaman imgesi⁵ sinemasını açıklarken vurguladığı gibi sinemada sesler de görüntüler gibi imge yaratma gücüne sahiptir. Reha Erdem *Hayat Var*'da martı çığlıkları, gemi düdükları, köpek havlamaları, siren sesleri, jet uçağı ve tren gürültüsü, fren ve çarpışma sesi, cam kırılması, silah ve karga sesi gibi sesleri etkili biçimde kullanır; filmin ses tasarısını da kendisi yapmıştır. Bu noktada sinemada ses olgusuna kısaca değinmekte yarar var.⁶

Sinemada Ses

Sinema tarihinin başından itibaren filmler, neredeyse hiçbir zaman tam anlamıyla “sessiz” olmadı. İlk gösterimlerde perdedeki görüntülere piyano, org gibi enstrümanlarla ve hatta orkestralarla eşlik edilmekteydi. Üstelik ara yazılar, oyuncular adına “konuşmaktaydı” ve izleyiciler sesleri duyamasalar da zihinlerinde canlandırmaya teşvik ediliyorlardı. İlk senkronize müzikli film olan *Don Juan* (Alan Crosland) 1926 yılında sinema tarihindeki yerini aldı, bir yıl sonra 1927'de yine Crosland'ın yönettiği *Caz Singer* (*Caz Şarkıcısı*) söz ve müziğin birlikte kullanıldığı ilk film oldu. Sesin bütünüyle baştan sona kullanıldığı ilk film ise 8 Haziran 1928'de gösterilen *The Lights of New York*'tu (*New York Işıkları*, Bryan Foy).

Sinemaya sesin girişi izleyici sayısında artışa neden olurken beraberinde teknik ve estetik sorunlar da getirdi. Mikrofonlar ağırdı ve hareket olanakları sınırlıydı; mikrofonun konumu oyuncu hareketlerini de kısıtlamaktaydı. Çekim sırasında kamera gürültüsünü engellemek için kameraların büyük kabinlere yerleştirilmesiyle, kamera devinimi de neredeyse imkânsızlaştı. Görüntünün olanaklarını araştırmak yerine diyaloga yaslanan, “çok konuşan” ve durağan filmler ortaya çıkmaya başladı. Bunların yanı sıra sesi görüntüsüyle uyumlu olmayan, mikrofonik olmayan ya da konuşmasında aksan bulunan sessiz sinemanın kimi yıldız oyuncularını perdeden silindi. Ancak bu olumsuz gelişmelere rağmen sesi, eşzamanlı (senkronize) biçimde kullanmanın

⁵ Deleuze *Cinema 1* (1986) ve *Cinema 2* (1989) isimli kitaplarında sinemayı, “hareket imgesi” ve “zaman imgesi” kavramları aracılığıyla tartışır. Deleuze sinemanın imge rejimi ve anlatı yapısıyla, tarihsel-toplumsal gelişmeler arasında bir ilişki kurarak, II. Dünya Savaşı'nın, sinema için bir kırılma noktası olduğunu belirtir. Ona göre İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile birlikte *opsign* ve *sonsign* diye adlandırdığı yeni göstergeler ortaya çıkmış, hareket imgesi sinemasının dayandığı duyu-motor şema çökerek yerini saf optik ses durumlara bırakmıştır. Bu saf optik ses durumlar ve eylemekten ziyade gören yeni bir karakter tipi, II. Dünya Savaşı sonrasının harap mekânları olan, Deleuze'un öylesine herhangi mekân (*any-space-whatever*) diye adlandırdığı yerlerde ortaya çıkmıştır. Saf optik ses durumlar öznel ve nesnel, gerçek ve hayali, fiziksel ve mental gibi farklı kutuplara sahip olsalar da *opsign* ve *sonsign*'larla bunlar arasında sürekli bağlantıyı sağlarlar. Bu yeni göstergeler gündelik hayatın sıradan ayrıntılarından, son derece sıra dışı durumlara referansta bulunabilirler ancak en çok öznel imgelere, çocukluk anılarına, sessel ve görsel düş ve fantezilere işaret ederler. Zaman imgesi sinemasıyla imgeler devamlılık kurgusuna ve rasyonel kesmelere bağlı olmak zorunda değildir. İmgeler arasındaki irrasyonel bağlantı ve rüya ile gerçeğin ayırt edilemezliği zaman imgesi sinemasının bir özelliğidir. Zaman imgesi sinemasıyla beden de hareketin öznesi ya da eylemin enstrümanı değil, bitkinliği ve bekleyişiyile zamanı geliştiren, görünür kılandır. Deleuze'un düşüncesinde saf optik ses durumları sayesinde “saf durum içinde bir parça zaman”ın (*a little time in the pure state*) sinema perdesini doldurması mümkün olmuştur. Hareket imgesi sinemasının duyu-motor durumları, etki-tepki mekanizması içinde pragmatik bir işlev görürken, saf optik ses durumları görmeye hizmet eder.

⁶ Sinemada ses kullanımına ilişkin ayrıntılı tartışmalar için Michel Chion'un *Film, A Sound Art* (2009) başlıklı çalışmasına bakılabilir.

ötesinde yaratıcı bir estetik araca dönüştürmenin imkânını arayan yönetmenler sinemanın erken dönemlerinde de vardı. Örneğin Fransız sinemacı René Clair, ilk sesli filmi olan *Sous Les Toits de Paris*'ten (*Paris Damları Altında*, 1930) başlayarak *Le Million* (Milyon, 1931) ve *A Nous la Liberté* (Özgürlük Bizimdir, 1931) filmlerinde de ses öğesinin olanaklarını araştırdı (Sözen, 2003, s. 134-135,154).

Charlie Chaplin gibi yönetmenler ve Rudolf Arnheim gibi kuramcılar sinemaya sesin gelişinin bu sanatın görsel ifade gücünü baltalayacağı düşüncesiyle olumsuz bir tavır sergilerken, Sovyet sinemacılar Eisenstein, Pudovkin ve Alexandrov, Ağustos 1928'de bir Leningrad dergisinde sesli sinemanın geleceğine ilişkin bir bildiri yayınlayarak sesin yaratıcı biçimde kullanıldığında büyük imkânlar getirebileceği düşüncesini dile getirdiler. Buna göre ses, *montaj*⁷ yöntemlerini güçlendirecek bir araç olabilir. Ancak, sesin doğal bir tarzla kaydedildiği, perdedeki hareketle eşzamanlı olan, insanların konuştuğu ve objelerin ses çıkardığı “yanılsaması”nı yaratan bir ses kullanımı, Eisenstein, Pudovkin ve Alexandrov'a göre *konusan resimlerden* başka bir şey değildi.

“Yüksek kültür dramaları” ve tiyatral bir düzenin fotoğraflanmış temsilleri için kullanılacak sesin, montaj kültürüne zarar vereceğini düşünen Eisenstein, Pudovkin ve Alexandrov, bildiride montajın gelişimine olanak sağlayacak tek yöntemin kontrpuantal⁸ ses kullanımı olduğunu vurguladılar. Onların düşüncesinde ses konusundaki ilk denemeler, görsel imgelerle keskin bir uyumsuzluğu hedeflemeliydi. Kısaca toparlarsak amaç, görüntü ve ses imgeleri arasında orkestral bir kontrpuan yaratılması, sesin görsel imgeyle çeşitli bağımsız biçimlerde kombine edilen bir montaj elemanı olarak görülmesidir (Eisenstein, Pudovkin ve Alexandrov, 2004, s. 370-371).

René Clair ve Sovyet sinemacıların yanı sıra Walter Ruttmann, Fritz Lang, Jean Vigo, Alain Resnais, Jean Luc Godard, Jean-Marie Straub, Marguerite Duras, Ingmar Bergman gibi yönetmenler sinema tarihi boyunca ses-görüntü ilişkisinde farklı denemeler yaptılar. Sesin yaratıcı bir estetik araç olarak kullanılması yönündeki benzer denemelere 1990 sonrası Türkiye sinemasında da -başta Nuri Bilge Ceylan ve Reha Erdem'in filmlerinde olmak üzere- rastlıyoruz. Reha Erdem az önce söylediğim gibi *Hayat Var*'la da bunun başarılı bir örneğini ortaya koymuştur. Şimdi çeşitli örnekler üzerinden *Hayat Var*'da görüntü ve ses imgelerinin birlikte nasıl yetkin biçimde kullanıldığını bakalım.

⁷ Eisenstein tıpkı Sovyet sinemacılar Kuleşov ve Pudovkin gibi montajın, filmsel yaratıcılığın temelinde yatan şey olduğunu düşünmekteydi. Ancak onlardan farklı olarak çekimlerin bir bütün oluşturacak “tuğla” ya da “yapı bloğu” şeklinde değerlendirilmesi fikrine katılmıyor ve bu görüşü eleştiriyordu. Montajın anlatımsal işlevlerinden çok entelektüel işlevleri üzerinde duran Eisenstein, dünya görüşüyle uyumlu biçimde film biçimini de diyalektik bir yaklaşımla ele almaktaydı. Ona göre “her çekim, hem kendi içinde çelişip zıtlaşan öğelerin birlikteliği, hem de öteki çekimlerle çelişen bir ‘hücre’dir. Bu çelişkilerden doğan sentezler, anlamı ve harekete geçirilen entelektüel çağrışımlar yoluyla fikirleri yaratır. [...] Dolayısıyla montaj, çekimlerin birbiri ardına, duvar örçesine yerleştirilmesi değil, hem kendi içlerindeki hem aralarındaki organik ilişkilerin kurulmasıdır” (Abisel, 2006, s. 254). Eisenstein'in çatışmaya dayalı montaj anlayışında iki çekimin bir araya gelişıyla ortaya çıkan şey, bu iki çekimin toplamından ya da çarpımından başka bir şey, yepyeni, farklı bir kavramdır.

⁸ Kontrpuan, iki ya da daha çok ezgi çizgisinin belirli teknik ve estetik ölçütlere uygun biçimde birleştirilmesi anlamına gelen bir müzik terimidir. Klasik müzikte Rönesans ve özellikle Barok Dönem'de gelişen kontrpuan tekniğinde birbirinden çok farklı sesler eşzamanlı çalındığında bir armoni yaratır.

Hayat Var'da Görüntü ve Ses İmgeleri

Açılış sahnesindeki uzun bekleyişin ve Boğaz'daki tekne yolculuğunun ardından Hayat ve babası dere kenarındaki evlerine varırlar. Hayat'ı eve gelir gelmez televizyonun karşısında görürüz, bir sedirin üzerinde oturmaktadır. Duvarda Hülya Aşar fotoğrafları asılıdır; Hayat üzerindeki okul giysisini televizyon ekranından gözünü bir an ayırmadan değiştirir. Televizyon çerçevesinin dışındadır, Neşe Karaböcek'in *Bir Öptüm* isimli şarkısını duyarız.

Hayat'ın televizyon izleyen görüntüsünden kesmeyle tavada kızaran balıkların yakın çekimine geçilir. Takip eden çekimde kamera evin dışına pencerenin önüne yerleştirilmiştir, balıkları kızartan kişinin Hayat'ın babası olduğunu görürüz. Babanın cep telefonu çalar, duyduğumuz ilk konuşma onun telefonu "N'aber?" diyerek cevaplamasıdır. Baba çerçeveden çıkınca arka planda oksijen tüpünden nefes almaya çalışan yataktaki dedeyi görürüz. Babanın telefon konuşması evin dışında sürer, ne konuştuğunu duyamasak da gülüşünden ve tavırlarından keyifli bir konuşma olduğunu anlarız. Dedenin hırıltılarına, tavada kızaran yağın çıkardığı ses karışır. Baba telefon konuşmasını yemeğin yanması endişesiyle bitirir, telefonu kapatıp koşarak eve girer. Hayat kızartma işini devralmıştır, babası durumdan memnun Hayat'a bakıp "Güzel kızım" der. Salataya limon suyu koymayı dener ancak şişe boştur. "Bitmiş, söğüş yeriz" diyerek tabağı sofraya götürür. Hayat hiçbir şey söylemez, yalnızca kızartma işiyle ilgilenir, boş şişeyi çöpe atıp, balıkları tabağa koyar.

Hayat ve babası masada, dede yatağında yemek yerler. Dede küfrederek rakısız balık yemekten bıktığını söyler. Babası yalnızca bakar, Hayat ise dedeyle değil yemeğiyle ilgilenir. Yemekten sonra baba dışarıda içki içerken, Hayat televizyon karşısında parmağını emerek ve bebek gibi inleyerek uykuya dalar. Bu sahnelerle yönetmen neredeyse hiç söze başvurmadan Hayat'ın dünyasını betimler bize. Uzun bekleyiş, tehditkâr ses ve görüntü imgeleri (büyük gemiler ve gemi düdükları), derme çatma tahta ev, telefonda birileriyle keyifli sohbetler yapan baba, yanmakta olan akşam yemeğini kurtaran ve babanın yarım bıraktığı işi devralan Hayat, yatağa mahkûm huysuz bir dede ve televizyon. Bir yanda evdeki sorumlulukları üstlenen bir yetişkin, diğer yanda parmağını emen bir küçük çocuk, işte Hayat'ın arada kalmışlığının özeti...

Filmde bir çekimde duyduğumuz sesler sonraki çekimde devam eder ya da bir sonraki çekime ait sesleri görüntülerden önce duyarız. Mary Ann Doane'ın söylediği gibi *diegesis*'in⁹ uzamının fiziksel sınırları yoktur; film tarafından inşa edilen bu sanal uzam görülebilir ve işitilebilir özelliklerle betimlenir. Buna karşın perdenin görülebilir uzamının sınırları bellidir (2004, s. 377). *Hayat Var*'da sesler sayesinde hem tehditkâr, huzursuz, tekinsiz bir atmosfer yaratılır hem de imgelemimiz çerçevesinin sınırlarının dışında doğru genişler. Örneğin öğretmenin koridorda Hayat'ı azarladığı sahnede öğretmen, ona babasının neden gelmediğini ve gönderdiği mektubun yine ona ulaşıp ulaşmadığını sorar. Film başladıktan yaklaşık dokuz dakika sonra ilk kez Hayat'ın ağzından bir cümle duyarız: "Bugün de işi çıktı". Öğretmen yanıtın ikna

⁹ Platon ve Aristoteles'e uzanan Yunanca kavramlar olan *mimesis* ve *diegesis*'ten ilki taklit, ikincisi sözle temsil etme anlamına gelir. Bir filmin *diegesis*'inden söz ettiğimizde ise filmsel anlatı dünyasına ait olan tüm öğeleri kast ediyoruz. Bu bağlamda *diegetic* ses, kaynağı çerçevesinin içinde olsun veya olmasın filmsel uzamdan kaynaklanan bir sese, *non-diegetic* ses ise film müziği, üst ses gibi filmsel uzama ait olmayan seslere gönderme yapar.

olmaz: “Ne işi kızım balıkçı değil mi senin baban?!” der ve ertesi gün mutlaka babasının okula gelmesini ister. Hayat inlemeye başlar, onun iniltilerine kaynağını çerçevenin içinde görmediğimiz martı sesleri karışır; öğretmen sinirlenip gider. İzleyen çekimde Hayat’ın babasını koca bir geminin yanında minicik kalmış teknesiyle, gemidekilere ıslık çalıp bir şeyler anlatmaya çalışırken görürüz, geminin düdüğü duyulur. Hayat’ın iniltilerine karışan martı sesleri bir yandan denizin ortasındaki babanın görüntüsüne geçiş sağlarken öte yandan bu sesler aynı zamanda Hayat’ın daralan ruhunun çılgılığı gibidir.

Filmin sonraki sahnelerinden birinde annesinin eşi Hayat’ın öğretmeniyle görüşmeye gelir. Adam önde, Hayat arkada okula girerlerken bir kedinin ağlamaya benzer seslerini, köpek havlamalarını, jet uçağı gürültüsünü ve martı çılgınlıklarını duyarız; kaynağı çerçeve dışında olan bu sesler de film boyunca olduğu gibi Hayat’ı kuşatan koşulları ve onun ruh halini anlatır bize.

Yine bir başka sahnede Hayat kopya çekerken yakalanır ve öğretmeni tarafından hırpalanarak müdür odasına götürülür. Müdür telefonla Hayat’ın babasına ulaşmaya çalışırken yine bir kedinin ağlamaya benzer, acı çektiğini ya da tehdit altında olduğunu hissettiren seslerini duyarız (Hayat’ın çaresizliği); sahne boyunca devam eden kedi sesine vapur düdüğü karışır (Hayat tehdit altında). Müdür, babadan cevap alamayınca Hayat’a ev telefonları olup olmadığını sorar, Hayat hayır anlamında başını sallar. Bir kuşun (büyük olasılıkla martının) kanat çırpma sesini¹⁰ ve ilkinden daha güçlü biçimde gemi düdüğünü duyarız, bu ses görüntüyü sonraki sahneye bağlar. Hayat her zaman olduğu gibi iskelede babasını beklemektedir. Yüzleri sarı lacivert boyalarla boyanmış iki çocuk çekirdek yiyerek iskeleye gelir. Hayat’a da çekirdek uzatırlar ancak o almaz, çocuklara arkasını döner. Çocuklardan biri Orhan Gencebay’ın *Bir Damla Muhluluk* şarkısını söylemeye başlar; şarkı bir tekne dolusu tezahürat yapan gencin iskeleye yansımasıyla kesilir. Çocuklar tekneye binip gittikten sonra, Hayat şarkıyı mırıldanmaya başlar. Tekneyle eve dönerken de şarkıyı mırıldanmaya devam eder.

Benzer başka bir sahnede Hayat yine deniz kenarında babasını beklemektedir, film boyunca Hayat’ın peşinde gördüğümüz çocuk gelip Hayat’ın biraz uzağına oturur. Martı seslerine Hayat’ın mırıldandığı şarkının sesi karışır. Sonra çocuk yine Gencebay’ın *Seveceksin* isimli şarkısını söylemeye başlar. Bu sahnede *diegetic* olan müzik, takip eden çekimde Hayat teknede uyurken çalmaya devam eder ve film müziği haline dönüşerek *non-diegetic* olur. Bir sonraki sahnede de Hayat yeşilliklerin arasında dolaşır ve aynı şarkıyı mırıldanırken, “film müziği” olarak *Seveceksin*’i duymaya devam ederiz. Dede ve babanın Hayat’ın dizlerinde yattığı ve onun güçlükle nefes aldığı sahnede ise bunun tersini görürüz. Orhan Gencebay’ın *Aklım Takıldı* şarkısı *non-diegetic* müzik olarak başlar, sonraki sahnede Hayat’ın da içinde bulunduğu çocuklardan oluşan koro tarafından söylenerek *diegetic* müzik olur. Alacakaranlık gökyüzünün ve Boğaz manzarasının önünde bir silüet olarak yakın plan görünen ve alçalıp yükselen Hayat’ın teknedeki çekimine eşlik ettiğinde ise yine film müziğine dönüşecektir.

¹⁰ Bu sesin Hayat’ın onu huzursuz eden koşullardan o an için bile olsa kurtulacağını haber verdiğini düşünebiliriz. Kanat çırpma sesini filmin başka yerlerindeki benzer durumlarda da duyuyoruz. Örneğin Hayat bakkalın tacizinden sonra dükkândan ve tecavüze uğradıktan sonra onu alıp götürken Kamile’nin evinden çıkarken. Hayat’ın bir yerdeki görüntüsünden başka bir mekâna geçildiğinde de kesmeyle birlikte bu ses duyuluyor, sanki oradan oraya kanat çırpan Hayat oluyor.

Kadınlığa Geçiş, Örtük Eşcinsellik ve “Aşk”ın Açık Denizi

Hayat ilk âdetini annesinin evinde görür. Örtünün kalkmasıyla pembe çarşafın üzerindeki kan lekesi görülür. Nefes alıp veriş sesleri duyarız. Hayat eli yüreğinde güçlkle nefes alıp vermektedir. Polis sirenleri tekinsiz, korku dolu ruh halinin altını çizer. Hayat’ın yüzüne bir tokat iner.¹¹ Annesinin yüzünden önce tokat atan elini görmemiz anlamlıdır, bu, annenin Hayat’a sevgi verecek ve şefkat gösterecek bir kişi olamayacağını gösterir. Anne hafifçe gülümseyerek “Kadın oldun” der. Hayat bir yandan güçlkle nefes alıp vermeye çalışırken, bir yandan da kanlı çarşafı toplayıp götürür. Kadınlık, annesinin tokadından daha ağır şeyler de getirecektir Hayat’a. Bakkalın tacizlerine maruz kalacak, sonra tecavüze uğrayacaktır.

Hayat’ın tacize uğrayışı şu şekilde izleyiciye gösterilir: Dedesi Hayat’tan rakı ve sigara almasını ister, geri kalan parayla da kendi istediği şeyleri alabilecektir. Hayat bakkala gitmek üzere yola çıktığında, karga sesleri, cam kırılması, polis sirenleri, köpek havlaması ve bir kedinin köpek tarafından sıkıştırıldığını hissettiren çığlıklarını duyarız. Bu sesler az sonra yaşanacakların tekinsizliğini önceden haber verir. Bakkala yaklaştığında yakın çekimle Hayat’ın ayaklarını ve eteğinin bir parçasını takip eder kamera, bu sinematografik tercihle de izleyicide huzursuzluk duygusu yaratılmak istendiğini düşünebiliriz.

Hayat almak istediklerini tezgâhın üzerine bırakır, yanına da dedesinin verdiği parayı koyar. Bakkal parasının hepsine yetmediğini söyleyince içeceği kenara ayırır. “Kaç oldun kız sen?” diye sorar adam, Hayat “On üç yok on dört” diye yanıt verir. Hayat konuşurken, onu bakkalın bakış açısından değil, adamın arkasında duran aynadaki yansımasından izleriz. Bakkal “Maşallah” dedikten sonra ondan rakıyı raftan kendisinin almasını ister. Hayat rakıyı alırken bakkal arkadan onu sıkıştırarak taciz eder, parasının yetmediği ve Hayat’ın bıraktığı kolayı “Bu da benim hediyem olsun, söyleme dedene” diyerek, poşetin içine koyar. Hayat avuç avuç gofret alır, kendince tacizin bedelini ödetir. Adamın yakın çekim yüz görüntüsünün üzerinde bir kuşun kanat çırpmasının, kapının çarpışının ve sirenin seslerini duyarız. Polis sireni, bir sonraki sahnede Hayat’ın babasının saklanmaya çalıştığı deniz polisinin sirenidir.

Bakkalın tacizinin sürdüğünü ve en sonunda Hayat’a tecavüz ettiğini yönetmen bize doğrudan göstermez. Farklı görüntü ve ses imgelerini okuyarak bu sonuca varırız. Bir sahnede Hayat elinde dolu poşetle eve gelir. Bluzunun arkası ıslaktır. Önce temizlemeye çalışır, sonra iğrenerek iter bluzu, eline bulaşan sıvıyı koklar, güçlkle nefes alır. Tacizin boyutlarının artarak devam ettiğini anlarız. Hayat, tacizlerin karşılığında aldığı gofret ve bisküvileri okuldaki arkadaşlarına dağıtarak

¹¹ Anadolu’da yaygın olan ve ataerkil zihniyetin ürünü bu âdete göre, ilk kez regl olan genç kadına onda utanma duygusu yaratmak ve bundan sonra hareketlerine bu duyguyu hatırlayarak dikkat etmesi için tokat atılır. Bir erkekliğe geçiş ritüeli olan sünnet, düğünle kutlanırken, kadınlık tokatla ve utanç duygusuyla karşılaşılır. Reglin utanılacak bir şey olarak görmesi feministler tarafından eleştirilmekte, kadınlığa geçiş ritüeli olarak reglin kutlanması gerekliliği tartışılmaktadır. Video enstalasyonları üzerine çalışan feminist Shigeko Kubota da *Video* isimli şiirinde “Erkekler ‘Düşünüyorum öyleyse varım’ der. Bir kadın olarak ben ‘Adet görüyorum, öyleyse varım’ ” diye yazar (aktaran Altunay, 2001, s. 155). Ekim 2008’de Psikolog Şule Akdağ’ın kızının ilk reglini, davetle kutlayacağını açıklaması da Türkiye medyasında epeyce tartışılmıştı.

dışlanmaktan kurtulur ve ilgi odağı haline gelir. Sevgi kazanmak için Hayat'ın ödediği bedel giderek ağırlaşacak ve tecavüze kadar varacaktır.

Hayat'ın tecavüze uğradığını bize anlatan görüntü ve seslerse şöyle: Tıpkı daha önceki bakkala gidişinde olduğu gibi yakın çekimle Hayat'ın ayaklarını görürüz, yürümektedir. Gök gürültüsü, köpek havlaması ve kedinin köpekten kurtulmaya çalıştığını hissettiren çığlık benzeri miyavlamalarını ve polis sireni duyarız yine. Sonraki çekimde kamera üst açıdan çimenlerin üzerinde yerde bir şey aramış gibi kayarak ilerler, görüntüye siren sesi eşlik etmeye devam eder. En sonunda Hayat'ı yüzüstü yere kapaklanmış olarak bulur kamera, gök gürler yine. Yerde bakkal poşeti vardır, tek ayakkabısı çıkmıştır Hayat'ın. Kamile onu bulur, Hayat'ın bacağından akan kan görülür. Kamile onu kaldırıp eve götürür, Hayat yine nefes almakta güçlük çekmektedir. Kamile "Ağlama canım benim, ağlama güzelim, bir tanem" der, Hayat da "Ağlamıyorum" diye cevap verir, eli yüreğinde ayağa kalkar. Kamile biraz ilaç sürdüğünü, biraz acıyacağını ama sonra geçeceğini söyledikten sonra, derin derin iç çeker ve "Bana aynısını yaptıklarında senden üç yaş küçüktüm" der. Hayat'ın Kamile'nin hikâyesini dinlemeye niyeti yoktur, poşetini alıp çıkar, (bir kuşun kanat çırpma sesi) çığlıklar atarak her gördüğünde yaptığı gibi hindiye tekmeler yine. Filmin ilerdeki sahnelerinden birinde Kamile'nin bakkala girip bağırıp çağırdığını ve elindeki bir şeyi fırlatarak bakkaldaki aynayı kırdığını görürüz. Daha önce tacizin yansıdığı aynanın kırılışı, tecavüzcünün bakkal olduğunu söyler izleyiciye. Bakkal yeni aldığı aynayı Hayat'ın babasının teknesiyle taşıyacaktı, böylece babanın yaşananlardan haberdar olmadığını anlarız.¹²

Reha Erdem'in doğrudan göstermediği, farklı parçaları birleştirerek çıkarabileceğimiz bir diğer anlam da Hayat'ın babasının eşcinselliğidir. Ancak bu durum Hayat'ın tecavüze uğramasından çok daha örtük bir şekilde ifade edilmiştir. Film boyunca perişan haldeki bir adam defalarca Hayat'ın babasını sorar. Babayı bazı genç adamlarla şakalaşırken, tekneyle denizin ortasında içki içerken görürüz. Bir gün sürekli babayı soran adam nehirden kayığıyla gelir. Baba bu sırada yanındaki adama "Sen kaybol" der. Karga sesleri ve jet uçağı gürültüsü, kötü bir şeyler olacağını hissettirir. Diğer adam babaya yaklaşır, yalvarır gibi iniltiler çıkarır, babanın onu itmesi üzerine ona vurmaya başlar. Hayat adamın ayaklarına kapanarak babasını kurtarır. Belki de eskiden sevgilisi olan bu adamın, çaresizce babaya âşık olduğunu düşünebiliriz.

Bir diğer sahnede Hayat tavada balık kızartırken babanın gülerek flörtçü bir şekilde "Uslu dur" dediğini duyarız. Hayat sesin kaynağına dönüp baktığında babasının genç bir adamın ayağına batmış bir şeyi çıkarmaya çalıştığı görülür. Tavada kızaran balıklar ve kızaran yağın çıkardığı ses filmin başlarındaki telefon konuşmasını hatırlatır ve belki de bize babanın konuştuğu kişinin bu adam olduğunu ima eder.

Filmin daha sonraki bir sahnesinde Hayat, oksijen tüpü yardımıyla nefes almaya çalışan dedesine içinde dini bilgiler yer alan bir kitap okur. Bu sırada babası kapının önünde genç bir adamla birlikte. Baba adama para uzatır, adam da alıp cebine koyar. Hayat okumaya devam ederken dedenin görüntüsü üzerinde sesler takılmış gibi tekrarlayarak üst üste biner, oyuncağın kahkahası ve silah sesiyle görüntü

¹² Filmin başlarında çerçeve dışındaki televizyondan gelen sesler ve Hayat'ın arkasındaki pencereye yansıyan belli belirsiz görüntüler aracılığıyla Hayat'ın *Fatmagül'ün Suçu Ne?* (Süreyya Duru, 1986) filmini izlemekte olduğunu anlarız. Kapanış jenerğinde de filmin ismi geçmektedir. Bu filme gönderme yapılmasının, Hayat'ın başına gelecek tecavüzün önceden habercisi olduğunu düşünebiliriz.

değişir. Silah patlaması, siren, oyuncağın kahkahası, Hayat'ın güçlkle nefes alıp verişinin sesi eşliğinde kamera üst açıdan nehir boyunca kayarak ilerler; sürekli babanın peşinde dolaşan adamın kaygısını görürüz. Hayat dere kenarında, yeşilliklerin arasında dolaşırken fonda karga sesleri vardır; Hayat ağaçların arasından -daha önce öpüşen bir çifti gördüğü anı anımsatan bir çekimle- bir şey görür. Kamera Hayat'ın karşısına konumlanmış ve ne gördüğünü izleyici bilmez. Hayat, kanat çırpma sesi ve karga sesleri duyulurken koşarak eve döner. Sonraki çekimde yatağına uzanmıştır, yüzüne ışık düşer, oyuncağı kucağındadır, oyuncağın kahkahaları ve şarkısı duyulur. Babası gelip kızına bakar, sonra yatağın ucuna oturur, başı önüne eğiktir. Ardından genç adamla kapının önünde birbirlerine bakmadan sigara içmekte olduklarını görürüz. Buradan Hayat'ın babasıyla o adamı sevişirken gördüğü anlamı çıkarılabilir.

Filmin sonuna doğru baba, bir gemiye uyuşturucu götürürken polis tarafından yakalanır. Hayat babasının başına gelenlerden habersiz gece gündüz onun yolunu gözler. Annesinin onu alıp götürmesini de istemediği için annesi gelince saklanır.

Filmin son sahnelerinden birinde Hayat annesinin verdiği yeni elbisesini giyer, babasının gemilere götürdüğü seks işçisi kadının hediye ettiği ruju cebine koyar. Bütün bu çaresizliğin içinde bedeni satmaya başlayacağından endişe ederiz.¹³ Dedesi oksijen tüpünü değiştirmesi için yalvarmaktadır, ancak Hayat hiçbir şey yapmaz, zaten daha önceki görüntülerden anladığımıza göre değiştirecek tüp de kalmamıştır. Bir süre oturur, sonra televizyonun antenini kurcalar, görüntü alamaz. Dedesinin sesini oyuncağın sesiyle bastırmaya çalışır. Oyuncağını eline alıp dışarı çıkar. Dedesi sürünerek kapıya doğru ilerler. Hayat kapıları kapatır, kilitler, dere kenarında oturup iniltili sesler çıkarır. Evin önündeki dereden içinde taraftar dolu bir tekne tezahürat sesleriyle geçer. Hayat bir ısıklık sesi duyar, film boyunca onu takip eden çocuk filmin başında olduğu gibi yine yüzü sarı lacivert boyanmış vaziyette Hayat'ın evinin bahçesine gelmiştir. Bu arada dede de sürekli kapıyı yumruklayıp yardım istemektedir.

Hayat ayağıyla oyuncağın düşmesine basar, oyuncak şarkı söylemeye başlar, bir tekmeyle oyuncağı dereye fırlatır. Artık yalnızlığını ve sevgisizliğini paylaştığı bu oyuncağı ihtiyacı yoktur. Çocuğa "İstanbul musun?" diye sorar, çocuk hayır anlamında bir baş hareketi yapar. Birbirlerine gülümserler. Martı çılgınlıkları duyulur, ancak bu kez Hayat'ın daralışının değil, heyecanının çılgınlıkları bunlar. Hayat çocuğun koluna dokunup koşmaya başlar, çocuk da onu takip eder. Bir sürat teknesini kaçırlar. Hayat cebindeki kırmızı rujla önce dudaklarını sonra tüm yüzünü boyar. Kırmızı ruju seksi bir kadın gibi görünmek için değil, oyuncu bir çocuk olmak için kullandıktan sonra fırlatıp atar. Denizde ilerlerken gülmekte ve şakalaşmaktadırlar. Yanlarından düdükleleriyle geçen büyük gemilere teneke kutular fırlatırlar. Bu meydan okumayla gemiler artık ezici ve korkutucu nesneler olaktan çıkar. Hayat film boyunca hiç olmadığı kadar mutlu görünmektedir. *Dert Bende Derman Sende* şarkısı çalmaya başlar, Mine Koşan'ın söylediği bu şarkı eşliğinde gülen yüzlerle denizde süratle ilerlerler. Deniz ilk kez bu görüntülerde uçsuz bucaksız ve ferah bir uzam olarak temsil edilir. Tekne hızla giderken kamera onun yardığı deniz sularını gösterir. Bu görüntülerle film son bulur.

¹³ Bu endişeyi yaratan şeylerden biri Hayat'a ruju hediye eden seks işçisi kadının, Hayat'ın çok güzel olduğunu ve yakında onların işlerini elinden alacağını söylemesidir.

Bir “Çırpınma Hâli” Olarak Arabesk

Kapanış sekansında olduğu gibi filmde arabeskin, özellikle Orhan Gencebay’ın özel bir yeri vardır. Hayat, Gencebay’ın *Aklım Takıldı* şarkısını mırıldanır sonradan bu şarkıyı bir koruyla birlikte söylediğini görürüz. Lunaparkta, Hayat’ın kasetçinin önünden geçtiği sahnede, Hayat’a âşık çocuğun ve seks işçisi kadının dilinde, babanın Boğaz’da gece teknenin içinde içki içtiği sahnede arabesk şarkılar vardır. Yönetmen ne olduğunu tam bilemese de filmde arabeskle uyuşan bir şey olduğunu söyler:

[...] film için çok uygun geliyor bana o sesler, o ağlama, o çırpınma hâli. Film, o şarkılara tutunuyor gibi geliyor bana, öyle bir ihtiyaç var gibi o dünyada, arabeskin o çok insani, çok sıcak, hatta yapış yapışlığı vardır ya, o dünyanın kuruluşuna iyi geliyor gibi.

Filmin yumuşak yastık koyduğu yer o şarkılar. Bir boşluğa işaret ediyorlar. [...] bu filmin ruhunda Orhan Gencebay gibi bir şey var. Hem isyankâr –Orhan Gencebay çok isyankârdır- hem de çok romantik, çok iyicil... Beni büyüleyen, arabeskin o isyan hâli, ritmi, zenginliği ve aynı zamanda o kendine has yalanlığı... (Erdem’le söyleşi, Yücel vd., 2009, s. 167-168).

Martin Stokes’in (1998, s. 137) belirttiği gibi arabesk, müzikologlar tarafından genellikle “Türk sanat ve Türk halk müziğini etkileyen bir yozlaşma sürecinin sonucu” olarak görülürken, Meral Özbek *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski* (1994) isimli kitabında Türkiye’nin 1950’ler sonrası hızlanan “modernleşme” sürecine yanıt veren bir “anlam haritası” olarak Gencebay arabeskinin inceler. Özbek’e göre “Orhan Gencebay arabeski, her ne kadar Türk Sanat Müziği, Türk Halk Müziği ve Batı Müziği tarzları içinde dolaşsa da, belirleyici özelliği, Türk müziği duyguları ve yapısı içinde olması, yani ‘nağme ve söz’ü ön plana çıkarmasıdır” (1994, s. 100). Özbek, Gencebay arabeskinin yalnızca sözlerine bakarak, üstelik de bu sözlerin sadece “kadere” ilişkin yanlarını seçerek yorumlayanların, şarkı sözlerine manasını veren, duyguyu belirleyerek anlamı tamamlayan “ses” ögesini atladıklarını söyler ve şöyle devam eder:

Bu coşku, Orhan Gencebay’ın arabeskinin tüm acı ve dert terennümüne rağmen “geleceğe açık olduğuna” dair ipucu veren öğelerinden biridir. Şarkıların yarattığı duygulardaki bu ikilik, Orhan Gencebay’da şarkı sözlerine de denk düşer, çünkü [...]jaşka dair ifadeler, bir yandan dert bir yandan mutluluk ve derdin zevk olmasıyla birlikte giden bir çelişkili bütün yaratır. Ayrıca, mecazi olarak alınıp yorumlandığında [...] Orhan Gencebay arabeskinin modernleşmeye müphem yanıtına da denk düşer bu biçim; yani bir yandan “geleceği açık gören”, “ilerlemeyi” onaylayan, diğer yandansa insani değerler açısından özellikle popüler geleneğe yaslanarak, modernleşmeyi eleştiren yanıtı. [...]

Orhan Gencebay şarkı sözleri “aşk-sevgi” dünyası üzerine kurulu olan duygusal bir kod aracılığıyla konuşmaktadır. Bu sözlerde her ne kadar analitik nitelikte diyebileceğimiz kavramsallaştırmalar varsa da, tüm bu kategoriler duygusal- ve ahlaki- bir koda bağımlı olarak çalışmaktadır. Yani “Anlam Problemi” çerçevesinde söylersek, bir anlamlar haritası olarak arabesk, gündelik ve pratik ilişkileri anlamlandırırken, kavramsallaştırırken ve öte yandan aynı zamanda gündelik hayatta yönelimler (dispositions) yaratırken, duygusal tecrübeyi baş tacı etmiş, problem haline getirmiş görünmektedir. Aşk, yaşama hakkı ve isyandan kader ve derde dek tüm kavramları kendisine bağlamakta; ‘seven’in kendine, ötekine,

başkalarına ve toplumsal sorunlara gösterdiği tepkiler “aşk”la bütünleşerek, aşk süzgecinden geçirilerek ifade edilmektedir (Özbek, 1994, s. 102-103).

Meral Özbek, arabeskin anlam haritası ile bu müziği popüler hale getiren ilk çekirdek toplumsal kesimlerin (gecekondu sakinleri ya da kentin kenarlarında yaşayan sınıflar) gündelik hayat pratikleri arasında bir devamsızlık olduğu tespitini de ortaya koyar. Çünkü bu insanların ekmek parası kazanmak, çocuklarına eğitim imkânı vermek, erkeklerin kadınların değişen konumuyla “baş etmesi”, sağlık, barınma, altyapıya ilişkin ihtiyaçlar gibi pek çok sorununa işaret eden bir söylemi yoktur arabeskin. Bunun yerine aşk, ölüm, mutluluk, yalnızlık, kader sabır gibi soyut ve evrensel sorunlar, sevgi, dostluk, yokluk, hor görülme gibi insan ilişkilerine ilişkin genel konular arabesk şarkıların sözlerinde karşımıza çıkar. Gündelik pratiklerle “bir anlam haritası olarak arabesk arasındaki bu *devamsızlığın* kendisinin, arabeskin temel niteliğini ortaya koyabilecek *önemli bir boyut olduğunu*” söyleyen Özbek, arabesk şarkı sözlerinin ve perspektifinin gündelik tecrübenin birebir yansıması olmadığını da belirtir. Arabesk, insan ilişkileri sorunu, sevgi-aşk çözümü çerçevesinde belirli insani değerleri, gündelik hayatın yarattığı var olma ve var kalma problemlerine bir yanıt olarak sunar (Özbek, 1994, s. 104-107, 110).

Bu noktada Özbek’e göre arabesk, “geleneksel ortamı kente taşıyan” ya da “kent kültürüne sırtını dönen bir uyumsuzluk kültürü” olarak görülmemelidir. Aksine kent dinamiği ile belirlenen bir “anlam problemi”nin varlığını kabul eden, ona yanıt getiren ve bu yanıtıyla da hem *umut* hem de *direnme* taşıyan bir pratiktir. “Yanıt getirdiği yani problem çözme çabasında olduğu ölçüde de, günlük sorunlardan bir kaçış değil, gündelik pratikte ve varkalabilme gücünü sağlayan bir *enerji* kaynağı olarak, bir *kültürel buluştur*.” Öte yandan bir anlam haritası olarak arabesk ile gündelik hayat arasındaki devamsızlıkta gördüğümüz gibi, arabeskin gündelik hayatla araya koyduğu mesafe, bir duygusal isyan olduğu ölçüde Dyer’in kavramıyla ütöpik niteliği olan bir kaçış olarak da görülebilir (Özbek, 1994, s. 110-111).

Hayat da tıpkı arabeskin anlam evrenindeki gibi maddi manevi bütün yoksunlukların ortasında sevgiyi ve aşkı arıyor. Yaşamın olduğu gibi kentin de kıyısında kaldıklarının farkında; babasının, dedesinin, kendisinin ve Hayat’ın anne-babasının hep İstanbullu olduğunu söyleyen dedesine “İstanbulular zengin olmaz mı?” diye soruyor. Yeşilçam filmleri izleyerek, arabesk şarkılar mırıldanarak, konuşmayarak, elini yıkamış gibi yaparak, “doğru oturmayarak”, dedenin parasını alıp çocuğa vererek, toprağa uzanarak, annesinden ve Kamile’den saklanarak, hindiye tekmeleyerek bulabildiği tüm yollarla sert, acımasız, tekinsiz, huzursuz, ürkütücü, ona nefes ıldırmayan dünyaya direniyor. “İstanbul olmanın” bir çocukla son sürat denize uçılıyor. Filmin açık uçlu sonu belki tam anlamıyla bir mutluluk vaat etmiyor, bize bundan sonra Hayat’ın iyi ve güzel şeyler yaşayacağını söylemiyor ancak biraz da olsa yüreğimizi ferahlatıyor, umut veriyor. Reha Erdem’in “Umut doluyum ve yaralar içindeyim” sözleri (Erdem, 2009, s. 191) sanki Hayat’ın dilinden dökülüyor.

Kaynakça

- Abisel, N. (2006). *Sessiz Sinema*. Ankara: DeKi
- Altıntaş, G. (2009). Kuru Rüyaalar Âlemi. F. Yücel (der.), *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan* (s. 49-69). İstanbul: Çitlenmbik.
- Altunay, A. (2001). “Feminist Video”. *İletişim*, 10, 147- 162.

- Chion, M. (2009). *Film, A Sound Art* (C. Gorbman, çev.). New York: Columbia Univ. Press. (Özgün eser 2003 tarihli).
- Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: Movement-Image* (H. Tomlinson & B.Habberjam, çev.). Minneapolis: University of Minnesota Press. (Özgün eser 1983 tarihli).
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time-Image* (H. Tomlinson & R. Galeta, çev.). Minneapolis: University of Minnesota Press. (Özgün eser 1985 tarihli).
- Doane, M. A. (2004). The Voice in The Cinema: The Articulation of Body and Space. L. Braudy & M. Cohen (der.), *Film Theory and Criticism* (s. 373-385). Oxford: Oxford UP.
- Eisenstein, S., Pudovkin, V. & Alexandrov, G. (2004). Statement on Sound. L. Braudy ve M. Cohen (der.), *Film Theory and Criticism* (s. 370-372). Oxford: Oxford UP.
- Erdem, R. (2009). Epilog-Aşk ve İsyan. F. Yücel (der.), *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan* (s.187-191). İstanbul: Çitlembik.
- Özbek, M. (1994). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim.
- Sözen, M. (2003). *Sinemada Ses Kullanımı*. Ankara: Detay.
- Stokes, M. (1998). *Türkiye’de Arabesk Olayı* (H. Eryılmaz çev.). İstanbul: İletişim. (Özgün eser 1992 tarihli).
- Yücel, F; Acar, B & vd. (2009). Reha Erdem ile A Ay’dan Kosmos’a. Reha Erdem’le söyleşi. F. Yücel (der.), *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan* (s. 143-183). İstanbul: Çitlembik.

ÇOĞUNLUK: “VARLIĞIM VARLIĞINA ARMAĞAN OLMUŞ BİR KERE”

Hakan Erkilic

İlkokulda her gün öğrencilere söylenen Andımız’ın “Varlığım Türk varlığına armağan olsun” dizesinden hareketle Bulutsuzluk Özlemi’nin “Uçtu Uçtu” (1990) albümünde yer alan “Acil Demokrasi” şarkısındaki “varlığım varlığına armağan olmuş bir kere” dizesi, *Çoğunluk*’un (Seren Yüce, 2010) temel meselesini özetlemektedir. Ancak Bulutsuzluk Özlemi, “Çelişkiler keskinleşsin diye. Böyle mi geçsin ömrüm?” dizelerinden sonra Acil Demokrasi isterken, *Çoğunluk*, bir teslimiyetin temsiline dikkat çeker: Erkek olma sürecini yaşayan Mertkan, bir ideolojiye, bir düşünceye, çoğunluğun ruhuna armağan edilir. Bir baba, bir oğul, bir aile ve orta sınıfa ait bir aile bağlamında bir çocuğun büyüme, aile, sınıf ve kültürel değerlere katılımı söz konusudur. Bir çocuğun, geleneksel değerlerle inşa edilme süreci ya da Mertkan’ın ailesi bağlamında çoğunluğumuzun ruh hali. *Çoğunluk*’u, anlatı, baba-oğul ilişkisi, erkeklik, iktidar, çoğunluk-azınlık ikiliği (etnik, sınıfsal ve toplumsal cinsiyet bağlamında), egemen değerler gibi son dönem için oldukça tartışmalı kavramlar üzerinden okumak mümkün.

Seren Yüce’nin *Çoğunluk* adlı filmi, ele aldığı tema ve anlatı yapısıyla son dönem yeni Türk sineması olarak ifade edilen yapımların ortak özelliklerini içerir. Yeni Türk sineması olarak tanımlanan ve ağırlıklı olarak minimal anlatı etrafında toplanan günümüz sineması içinde *Çoğunluk* yeni bir damar olarak yer almaktadır. Filmin öykü yapısını, McKee’nin (2007, s. 38-57)¹ klasik olay örgüsü ile minimal olay öyküsü arasında bir yere koymak mümkündür. Film özellikle Nuri Bilge Ceylan’ın *Uzak*’la (2002) başlattığı sürecin bir devamı gibi durmaktadır. Bu çerçevede öykü de kesit/ durumsal hikâye ile olay hikâye arasında melez bir yapı oluşturur. Kesit öyküden “konularını günlük yaşamın sıradanlığından çıkaran, sıradan insanları kendi ortamları içinde veren, gerilimsiz bir öykü biçimi”ni (Akyürek, 2004, s.93) alırken olay öyküden “ortamı tanımlamak üzere dolantıları” alır. Buna karşın öykü yapısı, olay öyküdeki gibi “çarpıcı bir olayın anlatımını” içermez. Film, bu yapıyı, Mertkan’ın çocukluktan yetişkinliğe, çoğunluğa dahil olma süreci çerçevesinde anlatır. Baba-oğul çatışması, yeniyetmelik-erkeklik serüvenleri, aile ortamı, aşk bağlamında azınlık-etnik kimlik

* Yrd.Doç., Mersin Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü

McKee, öykü tasarımı, klasik tasarım, minimalizm ve anti-yapı olarak üçe ayırır ve bir üçgenin köşelerine yerleştirir. Üçgen tablo bunlar arasındaki ayrımı ve geçişkenliği gösterir. Özetle klasik tasarım (klasik olay örgüsü) nedensellik, kapalı son, doğrusal zaman, dış çatışma, tek kahraman, tutarlı gerçeklik, etkin kahraman; minimalizm (mini olay örgüsü), açık uçlu son, iç çatışma, çoklu kahraman, edilgin kahraman; anti-yapı (anti-olay örgüsü), çakışma, doğrusal olmayan zaman, tutarsız gerçeklik özelliklerinden oluşur. McKee’nin film örnek tablosuna göre *M* (Fritz Lang, 1931) klasik tasarıma; *In the Realm of the Senses* (Nagisa Oshima, 1976) mini olay örgüsüne; *The Obscure Object of Desire* (Luis Bunuel, 1977) anti-olay örgüsüne; *Barton Fink* (Coen Kardeşler, 1991) üçünün kesişim noktasına; *Nashville* (Robert Altman, 1975) klasik olay örgüsü ile mini olay örgüsü arasına ve *When Harry Met Sally* (Rob Reiner, 1989) klasik olay örgüsü ile anti-olay örgüsü arasındaki geçişkenliğe örnektir (2007, s. 39, 47).

meseleleri, kaza sahnesi ile sınıfsal farklılık ve vicdan sorunu çeşitli dolantılar olarak öykü gelişimine katkı sunar.

Film, bir ormanlık alanda, koruda, bir baba ile çocuğun yürüyüş sahnesini gösteren planlarla başlar. Genel plandaki orman görüntüsü içerisine baba girer ve kameradan uzaklaşarak yürür. Baba ara sıra, arkasına dönerek bakar. Baba ve arkadaşları tarafından yok edilecek, bina yapılacağını daha sonra öğreneceğimiz koruda, baba önde, şişman çocuk isteksiz ve ona yetişmeye çalışarak arkadan yürür. Bu plan, babası gibi olmak zorunda olacak Mertkan'ın çocukluğu üzerinden filmin tüm ruh halini sergiler. Mertkan, babası gibi olacaktır. Ev sahnesi benzer duyguyu pekiştirir: baba gibi ayakkabılarını çıkartmak ve ev temizleyen Hanım'a kötü davranmak. Mertkan'ın sosyalizasyon sürecinin ipuçlarını veren sahnelerle başlar film ve çeşitli dolantılardan sonra finalde, Mertkan'ın babası gibi olmaya başladığı ve bundan babanın memnuniyetini gösteren birlikte televizyon karşısında yenilen "mutlu" akşam aile yemeği çekimiyle sonlanır. Mertkan'ın çoğunluğa dair sosyalizasyonu tamamlanmıştır. Mertkan, çoğunluğa kurban/armağan verilmiştir. Film, jenerik öncesi çocukluk geriye dönüş (*flashback*) kullanımından sonra Mertkan'ın yeniyetmelikten gençliğe geçişini doğrusal zaman akışında anlatır.

Çoğunluk, yalnızca öykü anlatımı açısından değil, kullandığı kimi motiflerle de yeni Türk sineması içinde yer alır: televizyon izlemek, arabesk şarkı kullanımına yer vermek, kapı açma- kapama, ayakkabı çıkartmak gibi tekrarlara başvurmak. Jameson'ın (2006, s.16) yeni Türk sineması üzerine kısa notlarında dikkat çektiği, televizyon izleme² sahneleri *Çoğunluk*'ta da kullanır. Bu motif, filmi, hem yeni Türk sineması anlatı özelliklerine bağlar hem de ona yeni bir şey katarak, ailenin toplanması ve memleket meselelerini "ajans"tan öğrenme gibi bu topluma özgü bir ritüeli gösterir. Akşam yemeği ritüeli o kadar önemlidir ki, Mertkan sevgiliyle birlikte olduktan hemen sonra yemeğe yetişmek için ondan ayrılır ve eve koşuşturur. Akşam yemeği aynı zamanda aile içi "iletişim yokluğu"na da dikkat çeker. Mertkan ve ailesi yemek sırasında ya konuşmadan ya da çok az konuşarak televizyon izlerler. Aslında izlemezler. Televizyonun sesi, akşam yemeği ritüelinin bir parçası olarak fonda yer alır. Birbirleriyle gündelik hayatın nasıl geçtiğine dair konuşamayan aile bireylerinin sessizliğine, televizyon sesi ortam oluşturur; ses olur. Aile sanki televizyon izledikleri için konuşamadıklarından değil, konuşamadıklarından televizyon izler. Aile bireylerinin konuşamadıkları şeyler, ideolojinin işlediği yerlerdir. Bu suskunluk anlarında Mertkan kız arkadaşı hakkında, annesi ise kişisel sorunları üzerine konuş/a/ maz. Aile mutlu, mesut, birlik içindedir. Farklılıklara yer yoktur.

Yeni Türk sineması motiflerine, pop-arabesk müzik kullanımı da örnek gösterilebilir. *Üç Maymun'dan* (Nuri Bilge Ceylan, 2008) *Hayat Var'a* (Reha Erdem, 2008), *Acı Aşk'tan* (Taner Elhan, 2009) *Çoğunluk'a* gündelik hayatın sıradanlığı, yoksulluk ve acı, aktarılan insan portrelerinin psikolojileri, arabesk atmosfer etrafında öykülenir. *Çoğunluk*, kamerasını orta sınıfa çevirmiş olsa da Mertkan'ın Doğuş dinlemesiyle bu eğilime katılır.³ Arabesk müzik kullanımı, çoğunluk fikri hakkında yeni bir pencere açar. Çoğunluğun "halet-i ruhiyeti"ni göstergesi olur.

² Jameson, özellikle Demirkubuz filmlerinden hareketle televizyon izlemenin yeni Türk sinemasında kullanımına dikkat çekerek, bunu işsizliğe ve artan boş vakte bağlar. Ama aynı zamanda yalıtılmış bireyler kümesini ekran başında toplayarak, yalnızlıklarını paylaştığı için kolektif bir işlevi olduğunu belirtir.

³ Doğuş, özellikle pop-arabesk türündeki şarkılarıyla 90'ların sonunda popüler olmuştur. Mertkan, Gül'den ayrılırken Doğuş'un "Biriciğim" şarkısını dinler.

Demirkubuz sinemasında sıkça kullanılan kapanmayan kapı motifi gibi, *Çoğunluk*'ta kapı açma-kapama ve ayakkabı çıkarma-terlik giyme tekrarları tekdüzeliği, kısırdöngüyü ve babanın rol-model ilişkisini vurgulamak için sıkça kullanılır. Mertkan, tıpkı babası gibi, eve geldiğinde aynı aç ve ölçekten ayakkabı çıkarır, dolaba koyar. Bu sahneler aynı zamanda bir iç mekân olarak evi dış dünyadan ayırır. Dışarıda görece özgür olan (babasının istemediği kız arkadaşı Gül ile birlikte olmak, sevmek; erkek arkadaşları ile takılmak, bara gitmek, içki-sigara içmek, otomobille dolaşmak gibi) Mertkan evde, özellikle babanın otoritesi altındadır. "Otorite bağı, güçlülük ve zayıflık imgelerinden oluşur; iktidarın duygusal ifadesidir" (Sennett, 1992, s. 10). Evin uyulması gereken kuralları vardır ve bu kuralları baba koyar. Mertkan, "kendine ait bir oda"yı da, "kendileme"miş⁴ midir? Kendine ait odasının kişisel bir özelliği, mekân düzenlemesi yoktur. Ayrıca İzmit'te inşaatın başına gönderildiğinde Mertkan, eve dönmek için babasından izin isteyecektir. İzmit'teki ev de Mertkan tarafından düzenlenmemiştir. Onun için kurulmuştur. Oysa Kaygusuzlar Apartmanı'nın büyük olasılıkla kaçak katında oturan ve geleceğine dair kaygıları olan Gül, zor şartlar altında hem okuyup hem de hamburgerciye çalışırken, kendi küçük odasını kendilemeyi başarmıştır. Odasının duvarında *Duvar* (Yılmaz Güney, 1983) filminin afişi, masanın üzerinde kitapları bulunmaktadır. Gül, Van'dan İstanbul'a okumaya gelerek burada bir hayat kurma çabasına girmiştir.⁵ Kendisi gibi üniversitede okuyan bir ev arkadaşı ve zaman zaman evlerinde konuk ettikleri bir kız çocuğu ile birlikte kalmaktadır. Mertkan'la sınıfsal ve kültürel olarak farklı konumlardadır. Mertkan ne kadar edilgin bir karakter ise Gül o kadar etkin bir karakterdir. Mertkan'la ilişkiyi başlatan da Gül'dür. Ailesinin onu Van'a geri götürmesine direnmekte, kendisine "yakışıklı bir prens" bularak evlenme hayalleri kurmaktadır; ancak bunu

⁴ "Genel olarak bir şeyi kendisi için alma, kendi kullanımına ayırma eylemini belirten kendileme (*appropriation*), yasalar açısından, bir mekan parçası veya eşyalar üstündeki egemenlikle ilgilidir, mülk edinmeyi belirtir; teknik olarak bir eşyanın işlevsel kullanımını, yani bir işe uygun bir şeyi alıp kullanmayı belirtir; antropolojik açıdan nesnel gerçeklik, üzerinde insanın eylemde bulunduğu bir gerçeklik olarak tanımlandığında kendileme, gerçeklik üzerinde, insanın kendini gerçekleştirmesine yarayan bir etkinlik biçimini belirtir; kültürel açıdan bireyin gizil potansiyellerini gerçekleştirmesini ve değer kazanmasını sağlayan çevre özelliklerine referansla tanımlanır; psikolojik açıdan, duygusal, devimsel ve algisal etkinliklerle kendi kontrolünü tanımayı, bireyin, şeylere ve dünyaya hâkim bir konumda görülmesini belirtir. Kendileme, insanın çevreyle ilişkisinde temel bir eğilimdir, insanın bir mekân parçasına el koyması, ona hâkim olmasıdır. Mekânla yakınlık kurmaktır; mekânın çeşitli yanlarını öğrenmek, keşfetmektir; mekânı rahatlatıcı, güven verici bir yere dönüştürmektir (Bilgin, 2003, s. 193). Son dönem filmlerde kendileme olgusu baba tarafından evin tümü için gerçekleştirilmektedir, çünkü baba iktidarın temsilcisidir, oğul için ise seçenек kendi odasıdır. Örneğin kendine ait bir oda, ev meselesi, *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005) filminde Sadık'ın babası Hüseyin'le hastaneye yatmadan önce son (aslında ilk) konuşması olan sahnede de geçer. Sadık, oğlu Deniz için babasından zaman zaman çıkıp gidebileceği bir oda ister: "Deniz'e bir oda ver, onu yanına al, burada büyüsün, bir evi olsun, gidecek başka hiçbir yeri yok [...] ona bir oda ver baba, bir evi olsun, ama zaman zaman da çıkıp gidebileceği bir ev." *Uzak* filminde Mahmut'un evinde geçici olarak kalan Yusuf, hem evi hem de İstanbul'u kendileme'de başarılı olamaz.

⁵ Alt sınıftan insanlar için hayattan "yırtmanın" en önemli yollarından biri hâlâ eğitimidir. Gül, bu süreci önemseyip, okumak için direnirken, orta sınıftan Mertkan, askerlikten "yırtmak" için okur gözükmektedir. Kürt kimliğiyle Gül, Mertkan'a Türk mimarisi üzerine kitap armağan ederken, Mertkan kitap okumadığını belirtir. Zaten yaptıkları müteahhitlik işi de kitaptakilerine benzememektedir.

başaramaz. Mertkan, Gül'e yardımcı olmaz. Feodalite de Gül'ün çabalarına baskın olur.

Sinematografik anlatımında da minimal bir yapı sergileyen (durağan kamera kullanımı, ağırlıklı olarak genel ve orta planlar, yalın oyunculuk gibi) *Çoğunluk*'u, yeni Türk sineması içinde, "büyümek" denen çetrefilli süreci, insan olmayı yapıbozuma uğratarak büyümenin sinemasını yapan Reha Erdem sinemasıyla; karakterleri, karamsar ve katı tutumuyla Zeki Demirkubuz sinemasıyla; aile içindeki samimiyet ve gerçeklik ilişkisi açısından *Üç Maymun*'la; yine aile çevresinde kara anlatı olarak *Dolaşan Yavien*'le (Taylan Kardeşler, 2009); erkeklik meseleleri bağlamında *Bornova Bornova* 'yla (İnan Temelkuran, 2009) ve kişisel dünya ile pastoral iklim dışında politik bir damar açan *Sonbahar*'la (Özcan Alper, 2008) birlikte düşünmek mümkündür.

Çoğunluk'ta, geleneksel otorite örüntüleri ve cinsiyetçi rol dağılımına uygun, çoğunluğu temsil eden bir aile ile karşılaşırız. Mertkan, annesi ve babasından oluşan orta sınıfa ait çekirdek ailede otorite babadır ve her şey onun etrafında dögümlenir. Anne, "ev ve aileye bağlılık ideolojisini" (Giddens, 2005, s. 175) kabullenmiş, durumuna razı olmuş bir figür olarak çizilmiştir. Film, bu aile bağlamında topluma dair örüntülerin çocuklara nasıl öğretildiğini, Mertkan'ın sosyalizasyon sürecini gösterir. Mertkan, askere gitmemek için Açık Öğretim'e devam eden, babasının yanında müteahhitlik işlerini gönülsüzce de olsa öğrenen, bir ideali olmayan, arkadaş grubuyla bara gitmek ve otomobille dolaşmak dışında bir tutkusu olmayan, sevdiği kızı babası istediği için terk edebilen, ağabeyi gibi baba otoritesinden kurtulmayı isteyen ancak babası dışında önünde bir rol-modeli de olmayan,⁶ her şeyi oluruna bırakan ve istemese de babası gibi olacak olan, bir gençtir.⁷ Mertkan'ın anlamı da bu açıdan ilginçtir. "Mert", "verdiği sözü yerine getiren, sözünün eri, güvenilir" (Püşküllüoğlu, 2005, s. 673) demektir. "Mertkan" ise "mert soydan gelen" anlamını taşır (www.guzelisimler.com). Buna karşın Mertkan, edilgin bir kahramandır. Hatta neredeyse anti- kahraman özellikleri gösterir. Ne dış dünyayla olan çatışmaları ne de iç dünyasındaki çatışmalar onu eyleme yöneltir. *Çoğunluk*, bir yeni yetmenin, Mertkan'ın, erkek olma sürecindeilmekilmek örülerek, egemen değerlere nasıl evrildiğini gösterir.

Filmde baba figürü oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Babanın varlığı ve tavrı, çoğunluğun ruhunu oluşturmaktadır. Çoğunluğun, "bu dünya görüşünün bekçisi aile düzeyinde baba"dır (Parla, 1990, s.17). Çoğunluk, ekonomik açıdan öte "daha çok bir ruh hali, bir düşünme biçimi, bir dünya görüşü, ezcümle pratikleri ve *doxa*'sıyla⁸ bir

⁶ Mertkan'ın diğer bir rol modeli ağabeyi olabilir. Ancak ağabeyi, kendisini çoğunluktan kurtarmış mıdır? Yoksa çoğunluğun içinde kalarak, yalnızca çoğunluğun bir görünümü olan baba otoritesinden mi kaçmıştır?

⁷ Daldal'a göre Mertkan, Goncharov'un "Oblomov" tiplemesini anımsatır ve "hayatının iplerini kendi eline alamayan, ancak iteklendiği yere kadar gidebilen, ruhu tembel bir kişiliktir" (2010, s. 57).

⁸ Egemen olanların belirli bir dünya görüşüne işaret eden *doxa*, Bourdieu'nün önemli kavramlarından biri olup, ideoloji sorunsalıyla ilgili açılımlar sağlamıştır. " 'Doxa', Bourdieu'nün, dünya ve onun içindeki yerimizle ilgili daha bilinçli düşüncelerimizi biçimlendiren, gerçekliği sorgulamayan, bilinç-öncesi anlayışları anlatan terimdir [...] *doxa* bize basitçe şeylerin olma biçimi olarak görünse bile, gerçekte toplumsal olarak üretilen bir anlayıştır ve *doxa*nın ne olduğu kültüre ve alana göre değişir. Yaşayabilmemiz ve bir şeyi kabul edebilmemiz için, *doxa*nın sunduğu bir eylem ve farkındalık yönelimine sahip olmamız gerekir. Ancak *doxa* bu yüzden yanlış-tanımayı, kısmi ve çarpıtılmış bir anlayışı ima eder" (Calhoun, 2007, s. 101).

ideoloji olarak" (Türk, 2010, s.69) karşımıza çıkar. Babanın Mertkan'a verdiği nasihatler, iş bitirme yöntemleri ve arkadaşlarıyla konuşmaları çoğunluğun özelliklerini gösterir: "Hepimiz Türküz, elhamdülillah Müslümanız", "ben sizin için, vatan için çalışıyorum", "sen kendi gibilerle beraber ol" sözleri hem çoğunluğu oluşturan halet-i ruhiyeyi somutlaştırmamızı sağlar hem de ne kadar içinde olduğumuzu gösterir. *Çoğunluk*, "kendisi gibi olmayana karşı duyulan şüphe ve hoşnutsuzluk" üzerinden "sıradan faşizme" dikkat çeker. Filme hâkim olan eril dil, militarizasyona övgü ve teşvik, "ha çingene, ha Kürt, ha Komünist" olarak kendileri dışındaki herkesi ötekileştiren söylem, çoğunluğa ait egemen ideolojiyi gösterir. Babanın temizlikçi kadın Şükriye'yi uyarması ("Onun adı Mertkan"); Mertkan'ın yürüyüş sonrası temizlikçi kadına kötü davranması; babanın taksiciye karşı olan tavrı; tüfikle oynayan toruna övgü; babanın Mertkan'ın sevgilisi Gül'ün Van'lı olduğunu öğrendiğindeki "o kızı sepetlemelisin", "anasının babasının belli olmadığı", "bu gibi tiplerin vatani bölme derdinde olduğu" gibi söz ve eylemler, (Mertkan ile babasının bu diyaloglarının olduğu sahnede arka fonda Türk bayrağı dalgalanır) gündelik hayat içerisine sızmış sıradan faşizmi gösterir. Gül'ün Kürt kimliği, orta sınıftan Türk bir baba için korku kaynağıdır. Baba, Mertkan'ın Gül'le ilişkisinden sonra oğlu üzerine daha çok düşer. Eco, kök faşizmi (ebedi faşizm, sıradan faşizm) aslında çok da tutarlı olmayan, oradan buradan kaptığı motifler ve fikirleri birleştirerek bir bütünlük yaratmaya çalışan bir totaliterlik olarak tanımlar. Geleneği, görüş ayrılığını, farklı olandan korkmayı, ihaneti, kadınları küçük görmeyi, erkeklik ve machismo kültürünü kök faşizmde belirleyici özellikler olarak belirtir. Faşizmin "çok şeyi az şeyle anlatma" (*pars pro toto*) özelliği (Eco, 1998, s. 28-49), filmde, babanın hegemonik dilinde görülür.

Mertkan'ın erkek olma hikâyesi, seyirciyi çoğunluğun dinamikleriyle yüzleştirir. Filmde çoğunluğun ruh hali, sıradan faşizmin suretleri, erkeklik olgusu üzerinden işler. Brannon'un dört temel gruplandırma üzerinden yaptığı erkeklik tanımlamasına göre, erkekte mevcut olan nitelikler şunlardır: "tüm kadını davranış ve özelliklerden kaçınma; başarı, statü kazanımı ve ekmeğini kazanma yetkinliği; güven ve bağımsızlık; saldırganlık, şiddet ve cesaret" (aktaran Atay, 2004, s. 11). Filmde bu nitelikleri baba figürü üzerinden okumak mümkündür. Baba, evdeki otoritesi, iş bitiriciliği, ötekilere karşı saldırgan tutumu, erkekler arası ilişkileriyle Mertkan'a uymaya zorunlu olduğu "bir erkek model"i sunmaktadır. Baba, Mertkan'ı iş takipçiliği (polisteki kaza tutanağının yasal olmayan yollarla değiştirilmesi, araç tamiri) yaptırarak, erkek mekânlarına (hamamda erkeklik ve askerlik meselelerini konuşmak) götürerek, dini inançları öğreterek (tıpkı açılış sahnesindeki yürüyüşte olduğu gibi camide de baba önde Mertkan arka sırada namaz kılar), işte ona sorumluluklar vererek ya da onu zorla işe koşarak (İzmit'te inşaatın başına gereksiz olduğu halde sürgün ederek, daha öncesinde de gereksiz yere İzmit'e tahta göndererek) erkekliği, egemen erkek ideolojisini ve milliyetçi muhafazakâr bir dünya görüşünü öğretir. Mertkan, kayıtsız şartsız bu istemlere uyar. Althusser'in çağırma metaforuna uygun olarak davranır ve genel ideolojiye katılır. Althusser'e göre ideoloji bize "Hey sen" diye seslenir. Bu çağrıya yanıt verdiğimizde ideolojiye katılmış oluruz (1994, s. 64). Film bu dönüşümün başlangıcını, çarpıcı bir sahneyle verir. Filmin açılış sahnesinde gördüğümüz ormanlık alan, baba gibi siyah giyinmiş ve baba gibi büyük siyah araçlara sahip diğer erkeklerin ellerindeki planlardan anlaşılacağı üzere "imara" açılacaktır. Baba, doğayı tahrip ettiği gibi oğlunun ruhunu da tahrip etmektedir. Siyah giyen adamlar, doğayı nasıl tahrip edecekleri konusunda anlaşır büyük, lüks siyah arabalara binip ayrılırken baba da, Mertkan'ı orada yalnız bırakır. Ormanın, koruluğun kaderi ile Mertkan'ın kaderi baba tarafından çizilir. Mertkan'da babasının egemen değerler

çağrısına yanıt verir: Kız arkadaşı Gül'ü terk eder; inşaatın başında işçilere kötü davranır; güvenlik gerekçesiyle “silah” ister. Artık Mertkan, babası gibi olmaya başlamış, erkekliğini, rüşünü ispatlamıştır. Ancak bunu yapmadan önce ruhunu, vicdanını temizlemelidir. Film iki sahne ile Mertkan'ı bu dönüşüme hazırlar. Birincisi, babasına rağmen kız arkadaşına (sarhoşken) gider. Ama artık Gül yoktur; ağabeyleri tarafından Van'a götürülmüştür ve geleceği belirsizdir. İkincisi taksiciye karşı vicdanını rüya sahnesi ile temizlerden korkularından da arınır. Mertkan'ın babası gibi olmaya başlamadan önce farklılığını belirten diğer bir sahne ise Şükriye'nin ölümü üzerine annesinin ağlamasına gizlice eşlik etmesidir. Araya giren kısa geriye dönüş sahnesi (Şükriye'nin cam temizlemesi), Mertkan'ın çocukluktan, çocuk saflığından kopuşuna da işaretir. Bu sahnelerden sonra belki de Mertkan bir daha ağlamayacaktır.

Baba ve Mertkan ilişkisini, bir baba-oğul ilişkisinden öte hegemonik erkeklik kavramı üzerinden açmak mümkündür. Connell'in tanımlaması çerçevesinde hegemonik erkeklik, bir kültür veya yapıda genellikle farklı erkeklik biçimleri bir arada ve birbirlerine alternatif yaşam biçimleri olmaktan çok, karşılıklı hiyerarşi ve mücadele gibi ilişkiler içerisinde varlık gösterir. Ancak çoğunlukla bu erkeklik biçimlerinden birisi, diğerleri üzerinde egemenlik kuran, baskın bir yapıya sahiptir (Connell, 1998, s. 142). Mertkan ile babası arasında da böyle bir hegemonik erkeklik ilişkisi vardır. Mertkan'ın annesinin tutumu bu konuda çok belirleyicidir. “Kadınların, daha farklı erkeklik değerlerinin varlığına rağmen, egemen erkeklik pratiklerine gösterdikleri onay çok önemli rol oynar; kadınlar onaylamadan hegemonik erkeklik oluşamaz” (Sancar, 2009, s. 38). Annenin “Sizleri nasıl bu kadar duygusuz yetiştirdim” sözleri, babanın tavırları karşısındaki “suskun” hali ve Mertkan'ın babasının Gül'den ayrılmasını istediğini söylediğinde, annesinden destek yerine, “Babanla münakaşa etme, baban istiyorsa bir bildiği vardır” sözleri, hegemonik erkekliği pekiştirmektedir.⁹

Filmden hareketle Mertkan'ın oedipus kompleksini yaşadığını söylemek zordur. Anneyi bir sevgi objesi olarak benimseyerek, babanın yerini almak istemek, babayı rakip olarak görmek ve bu yüzden baba tarafından cezalandırılacağını, hadim edileceğini düşünmek üzerine kurulu oedipus kompleksini Mertkan'da görmek mümkün değildir. Ancak rıza dışı bir özdeşleşme olarak, “baba özdeşleşmesi”, “oğlanın ruhunda sürekli bir yer ele geçirmekte, giderek oğlan tarafından kendi ‘ben’i içerisine aktarılmakta ve benle bir karşıtlık içinde ondan bağımsız bir parça olarak varlığını sürdürmektedir. Freud, ben kapsamına alınan bu özdeşleşmeye, anne ve baba etkisinin mirasçısı anlamına gelen üst ben adını vermekte ve bunu önemli işlevlerin kaynağı saymaktadır. Ben ile üst ben bir araya gelerek baba rolünü oğlanın da ruhunda oynayıp dururlar. Genellikle oğul ile baba arasındaki ilişki, ben ile üst-ben arasındaki ilişkiye dönüşür (Freud, 1995, s. 232-234). Mertkan'ın büyüme, erkek olma sürecinde babasının yerini böyle yorumlamak mümkündür.¹⁰

Derrida (1992, s. 7-8), armağanı bir zaman alış veriş olarak yorumlar. Bu zaman alışverişi, insanların birbirleriyle girdikleri ilişkilerde “zamanı vermeyi” içerir.

⁹ Çocuğu babaya gönderen bizzat annenin söylemidir. Lacan'a göre “Baba sadece, sözden ibaret yasası sayesinde mevcuttur ve bu da sözü anne tarafından tanındığı ölçüde Yasa değerini kazanır” (Tura, 1996, s.130).

¹⁰ Simgesel düzenin başlıca Yasası “Babanın Adı”, “Babanın Simgesi” olarak ortaya çıkar. Baba, burada cinsel organ anlamında değil, simgesel olarak *Fallus*'a sahip olan yetkeyi temsil eder. “Çocuk, “Babanın Adı”na ulaşmakla başladığı süreci Babanın yasasına tabi olmayı kabul ederek tamamlar ve kültürel bir ‘özne’ kimliğini kazanır” (Tura, 1996, s. 131).

Zaman görülmeyeni vermiş olduğu zaman, armağan da imkânsızı sunar.¹¹ Dolayısıyla burada bir ruh, bir hayalet söz konusudur. Mertkan, babası ve dolayısıyla çoğunlukla girdiği ilişkide "zamanını vermeyi" kabullenir. Bu zaman, bir ruh olarak Mertkan'ın gençliğini, hayatını babasına armağan etmesidir. Böylece hem babanın hem de ailenin çoğunluk içindeki yerini pekiştirmek ve çoğunluk içinde kalarak varlıklarının sürdürmelerini sağlamak için Mertkan'ın yaşanmamış gençliği, aile tarafından çoğunluğun ideolojisine armağan olarak sunulur.

Çoğunluk, iki temel eleştiriyle karşılaşmıştır. Birincisi filmin siyasal anlamından çok daha derin bir şeye işaret ettiğine¹² dikkat çekmekte (Türk, 2010, s. 71); ikinci eleştiri ise, filmi son dönemlerde iyice popülerleşen "*çok şey söyler gibi duran ama hiçbir şey söylemeyen*" ya da tam tersi "*hiçbir şeyi net söylemeyen ama pek çok şekilde okunabilen*" postmodern tarza yakın bulmaktadır (Daldal, 2010, s. 58, vurgular Daldal'a aittir). *Çoğunluk*, çoğunluk üzerine düşündürmesi açısından önemlidir. Ancak filmin, anlatıda Mertkan gibi edilgin bir karakter üzerinden olay örgüsünü kurması, Gül karakteri bağlamında azınlık, Gül ve anne bağlamında kadın hakları konusundaki suskunluğu eleştirilebilir. Buna karşın *Çoğunluk*, günümüz Türkiye toplumu üzerine düşünme ve kendi ideolojik inşamıza bakma fırsatı sunar. 11 Haziran 2011 seçimlerinde, her iki kişiden birinin aynı partiye oy verdiği günümüzde, çoğunluğun bunu da aşan hegemonik bir olgu olduğu düşüncesi, film üzerine düşünmeyi daha da anlamlı kılmaktadır.

Kaynakça

- Akay, A. (1999). *Armağan*. İstanbul: Bağlam.
- Akyürek, F. (2004). *Senaryo Yazarı Olmak Senaryo Yazmak*. İstanbul: Mediacat.
- Althusser, L. (1994). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* (4.Baskı). (Y.Alp & M.Özışık, çev.). İstanbul: İletişim. (Özgün eser 1970 tarihli).
- Atay, T. (2004). "Erkeklik" En Çok Erkeği Ezer. *Toplum ve Bilim*, 101,11-30.
- Bauman, Z. (1998). *Sosyolojik Düşünmek* (A.Yılmaz, çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Bilgin, N. (2003). *Sosyal Psikoloji Sözlüğü*. İstanbul: Bağlam.
- Calhoun, C. (2007). Bourdieu Sosyolojisinin Ana Hatları (G. Çeğin, çev.). G. Çeğin, vd. (der.). *Okac ve Zanaat* (s.77-127). İstanbul: İletişim.
- Connell, R.W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* (C.Soydemir, çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Daldal, A. (2010). Yeni Türk Sineması'nda İki Orta Sınıf Temsili: 'Kavşak' ve 'Çoğunluk'. *Hürriyet Gösteri*, 302, 54-58.
- Derrida, J. (1992). *Given Time I. Counterfeit Money* (P. Kamuf, trans.). Chicago IL: University of Chicago Press.
- Eco, U. (1998). *Beş Ahlak Yazısı* (K.Atakay, çev.). İstanbul:Can

¹¹ Armağan üzerine bakınız Akay (1999) ve Bauman (1998).

- Freud, S. (1995). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, (S. Fischer, yay. Haz.; K. Şipal, çev.). İstanbul: YKY. (Özgün eser 1969 tarihli).
- Giddens, A. (2005). *Sosyoloji* (C.Güzel, haz.). Ankara: Ayraç
- Jameson, F. (2006). Yeni Türk Sineması İçin Kısa Notlar. S. R. Öztürk (der.). *Kader: Zeki Demirkubuz* (s. 15-18). Ankara:Dost.
- McKee, R. (2007). *Story* (N. Yılmaz, E.Yılmaz & F. Kınalı, çev.). İstanbul: Plato.
- Parla, J. (1990). *Babalar ve Oğullar*. İstanbul: İletişim.
- Püsküllüoğlu, A. (2005). *Arkadaş Türkçe Sözlük*. (9.Baskı). Ankara: Arkadaş.
- Sancar, S. (2009). *Erkeklik:İmkansız İktidar*. İstanbul: Metis.
- Sennett, R. (1992). *Otorite* (K. Durand, çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Tura, S.M. (1996). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. (2.Basım). İstanbul: Ayrıntı.
- Türk, H. B. (2010). Bir Ruh Hali Olarak Çoğunluk. *Birikim*, 260, 66-71.
<http://www.guzelisimler.com/bebekisimleri.php>

BÖLÜM YEDİ

SINIRDA, YOLDA, KIYIDA



KARA TAHTA: SINIRIN HAYALETLERİ

Hasan Akbulut*

Bütün üyeleri sinemacı olan Makhmalbaf ailesinin genç kızı Samira Makhmalbaf'ın *Kara Tahta* (*Texte Reş, Takhte Siah*, 2000) adlı filmi, onun *Elma*'dan (Sib, 1998) sonra yaptığı ikinci filmidir.¹ Cannes Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü'ne layık görülünce ve Kürtçe çekilen film, Halepçe katliamından sonra İran-İrak sınırında yaşayan insanların kaçak mal taşıyarak yaşam mücadelesi veren çocukları, eski köylerine dönmek isteyen yaşlıları ve pek çok öyküyü kesiştiren sırtlarındaki kara tahtalarla okuma-yazma öğretmeye çalışan gezgin ve işsiz öğretmenleri konu edinir. Kurmaca ile belgesel formatları arasında salınan *Kara Tahta*, sınırda kendilerine öğrenci arayan öğretmenlere ve onların karşılaştığı kaçak mal taşıyan bir grup çocuk ile Halepçe katliamından sonra tekrar kendi köylerine dönmeye çalışan bir gruba odaklanır. Samira'nın kamerası, sırtlarındaki kara tahtalarla öğrenci arayan öğretmenleri gösterirken savaşın, katliamın yarattığı yıkımı da gözler önüne serer. Yokluğun ve yoksulluğun kol gezdiği sınırda kara tahtalar, yalnızca bir eğitim-öğretim nesnesi olarak yer almaz, aynı zamanda bir kalkan, korunma aracı ve değişim değeri olan değerli bir alışveriş nesnesine, hatta bir insana da denk gelir. Teksoy, "Olağanüstü bir ayrıntı zenginliği, puslu doğa görünüşleri, yaşamın zenginliklerinden yoksun insan portreleri ile buruk bir filmin ortaya çıktığını" (2005, s. 612) yazar. Yapımcılığını ve senaryo yazarlığını Mohsen Makhmalbaf'ın yaptığı filmdeki İranlı yönetmen Bahman Ghobadi'nin ve bir diğer profesyonel oyuncunun dışındaki roller, yöre halkından seçilen kişilerce oynanmıştır.

Bu makalede, sınırda yaşam mücadelesi veren, varlıklarını sırtlarında taşıdıkları karatahtalarla görünmez kılmaya çalışan karakterleri anlatan *Kara Tahta*, göçebe, görünmezlik, hayalet kavramları eşliğinde okunmaya çalışılacak ve filmin resmi eğitim-öğretim süreçlerine yaptığı eleştiri açılacaktır.

'Görünür Olan'ın Görünmezliği

Kara Tahta, ağda benzer bir şarkıyla açılır. Uzaktan, sırtlarında kara tahtalar taşıyan bir grup erkek kameraya doğru yaklaşır. Onlar, Irak, Türkiye, İran sınırında kendilerine öğrenci arayan gezgin öğretmenlerdir. Öğretmenlerden biri, babasının kendisinin öğretmen olmasını istemediğini, şimdi onun sözünü dinlemediği için pişman olduğunu söyler arkadaşlarına. Çünkü seçtiği yol, onu sürekli gezgin ve parasız kılmış, her türlü ölüm tehlikesine de açık bırakmıştır. Duydukları helikopter sesi üzerine hepsi, dağlara doğru kaçıp sırtlarındaki kara tahtaların altına sığınmaya çalışır, görünmez olurlar. Burada kara tahta, öncelikle öğretmenlerin tekinsiz bir coğrafyada görünmezliğini sağlayan bir araca dönüşür. Taşların arasına rastgele bırakılmış izlenimi veren tahtaların altında, sınırı denetleyen ülkenin askeri helikopterlerine görünmemeye çalışan öğretmenler vardır. Ses uzaklaştığında, onlar da tahtaların altından çıkarlar.

Prof. Dr., Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü

Samira sinemayı, babası Mohsen Makhmalbaf'tan öğrenmiştir. Ailenin diğer sinemacıları, Hana Makhmalbaf ve Marziyeh Meshkini'dir.

Tahtaları gibi, öğretmenlerin giysileri de siyah renklidir ve sırtlarındaki tahtalarla çorak, dağlık coğrafyada oldukça “tuhaf”, gerçeküstü görünürler. Kıyafetleri ve sırtlandıkları kara tahta, onları, dağlık arazinin bir parçası yapar. Görünmemek için tahtalarını çamurla sıvadıklarında görünmezlikleri daha belirgin hale gelir. Kendi fiziksel varlıklarını büyüten kara tahtalarıyla onlar, gerçekte görünmezliği arzuluyorlar. Bu halleriyle onlar, “hayalet” gibidirler. Hem görünür, hem görünmezler. Hem var, hem yokturlar. Görünmezliği arzulayan görünür varlıklarıyla onlar, bir sınır ekonomisi oluştururlar. Varlık ve yokluk, görünürlük ve görünmezlik iç içe geçmiştir bu ekonomide. Filmi Derrida’nın musallatbilim,² hayalet kavrayışıyla irdeleyen Nermin Saybaşı’na göre film bize, “bu metruk, boş mekânların aynı zamanda yoğun mekânlar olduklarını, başka bir deyişle bu alanların, ‘olaylar’la örülü topografyalar olduğunu” (2011, s. 83) gösterir.

Sınırdaki hareketler ya da meydana gelen olaylar, bir görünürlük/ görünmezlik meselesini, ya da belirirken gözden kaybolma durumunu ortaya çıkartır. Sınırları geçen insanların titrek ve sönük görünürlüğü, öznel yörüngeleri kısıtlamayı amaçlayan sınırlanmış ve kontrol altında tutulan mekânlara huzursuzluk getirir. İnsanların hareketleri yoluyla, sınırlar kendi hatlarını aşarak, limitler olmaktan çıkarak, süreçlere atıfta bulunan pasajlara, geçişlere dönüşürler (Saybaşı, 2011, s. 82).

Öğretmenler, iki kola ayrılırlar, iki öğretmen tehlikeli olmasına karşın diğerlerinden farklı bir yol izlemeye karar verir. Onlardan biri köye, diğeri dağa gidecektir. Dağlara tırmanan öğretmen, uzakta ağzını ve başını bir giysiyle kapatmış saman savuran yaşlı bir köylüye rastlar. Ona kendisinin öğretmen olduğunu ve okuma yazma öğretebileceğini söyler; yaşlı adam, hiç ilgilenmez. Bambaşka bir dünyadadır sanki. Sonra, uzaktaki oğlunun gönderdiği mektubu okuması için öğretmene uzatır. Öğretmen mektubu evirir, çevirir; belki Farsça yazılmış olduğunu söyleyerek biraz da uydurarak mektupta yazılanları özetler. Oğul iyidir, soranlara selam söylemektedir ve anne-babasından kendisini merak etmemelerini ister. Burada okuma-yazma öğrenmek, temel bir haberleşme yeterliğine sahip olmak anlamına gelir.

Adını bilmediğimiz ve film boyunca da öğrenemediğimiz öğretmen, girdiği köyde bağırarak okuma yazma öğretebileceğini duyurur. Üstelik “Çok para da istemem” diye ekler. Öğretmen, karın tokluğuna bu işi öğretmeyi vaat etmektedir. Bu tekinsiz sınır coğrafyasında eğitim, her türlü kapitalist ilişkiler pratiğinden de soyutlanmıştır. Çünkü ne eğitime, okuma-yazma öğrenmeye dair bir talep, ne bu talep doğrultusunda rekabet eden öğretmenler ne de öğrenme içeriğinin metalaştırıldığı kitaplar vardır. Öğretmenin okuma yazma öğretmek için duyuru yaptığı köyde yalnızca birkaç yaşlıyla çok az sayıda çocuk vardır, erkekler ise ortalarda yoktur. Kaderine, sessizliğe terk edilmiştir bu coğrafyanın insanları. Bu sessizlik, huzurun, sükûnetin değil, felaketin, travmanın sessizliğidir. Diğer öğretmen ise, yolda karşılaştığı ve sırtlarında ağır yükler taşıyan çocuklara, tıpkı ilk öğretmen gibi okuma yazma bilip bilmediklerini, köylerinde okul ve öğretmen olup olmadığını sorar. Çocuklar okuma yazma bilmediklerini ve öğrenmeye de gerek duymadıklarını söylerler. Eğitim, okul

² *Hauntology* kavramının karşılığı olarak kullanılan musallatbilim, Jacques Derrida’nın *Marx’ın Hayaletleri: Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonal* (1994) çalışmasında, “bir hayalet bilimine doğru” ya da “geri gelenin/ geri dönenin bilimine” gönderme yapar (Saybaşı, 2011, s. 13). Derrida’ya göre musallat olma edimi, geçmişle bugün, burasıyla orası arasında, ama bunlardan herhangi birine indirgenmeden gidip gelen “izler” hakkındadır (1994, s. 51).

denildiğinde akla ilk gelen çocuklar, bu coğrafyada eğitimden, okuldan uzaktır. Eğitim-okul ve çocuklar arasındaki düzdeğişmeceli ilişki, burada bozulmuştur. Çocuklar sırtlarında ağır yükleri olduğunu söyleyip öğretmenden yoldan çekilmesini isterler. Öğretmen, onların nereye gittiklerini öğrenmeden onlarla birlikte yola koyulur. Kimsenin onunla ilgilenecek vakti, enerjisi ve öğrenme talebi yoktur. Zira bu topraklarda yetişkinler, öğretmenler gibi çocukların da yaşamak için çalışması gerekmektedir, hem de ölümü göze almak pahasına. Dar bir patikada sırtlarındaki ağır yüklerle zor bir yolculuk yapar çocuklar. Üstelik kaçakçılık yapıp, sırtlarındaki kaçak malları sınırdan geçirmek gibi tehlikeli bir iş yaptıklarından, askerlere yakalanma ve öldürülme riskleri de vardır. Öğretmenin, yolculuk ederken kitap ya da gazete okuyabileceklerini, bunun için de okuma-yazma bilmeleri gerektiğini söylemesi üzerine çocuklar, okuma-yazmanın patron için gerekli olduğunu söylerler. Zira kendileri çalışmak, hareket etmek zorundadırlar. Bu nedenle çocukların söylediği şu cümle oldukça anlamlıdır: “Okuma-yazma öğrenmek için, oturmamız gerekir” Burada “oturmak”, ikili bir anlamda kullanılmıştır. İlkinde oturmak, hareket etmenin, yolda olmanın karşısı anlamıyla oturmaktır. Yani bildiğimiz anlamıyla öğretimin okullarda, sınıflarda yapılabileceğini ima eder. İkinci kullanımda ise sözcük, bir yerde ikamet etmek, bir yere sabitlenmek anlamını taşır. Oysa bu çocuklar, evsiz, yersiz, yurtsuz birer göçbedirler.

Yönetmen, ilk öğretmenden sonra, diğer öğretmenin macerasına geçer. Bu öğretmenin yolu, Halepçe katliamından sağ kurtulmayı başarmış, ancak şimdi Irak'taki köylerine dönmeye çalışan bir grup yaşlıyla kesişir. O da arkadaşı gibi okuma-yazma öğretmek için kendisini tanıtır. Yerlerinden edilmiş, sürgün olmuş yaşlı göçmenler, onunla hiç ilgilenmezler. Öğretmen o kadar çaresizdir ki, tıpkı sarp yamaçlarda kaçak mal taşıyan çocuklar gibi, yaşamak için “ekmek, su karşılığında ne iş olursa” yapabileceğini söyler. Yaşlılardan biri, kırk ceviz karşılığında kendilerini güvenli bir yolda Irak sınırına götürmelerini ister. Öğretmenin pazarlık edecek gücü yoktur, kabul eder. Çünkü burası sınırdır ve bir coğrafi alan olmanın ötesinde sınırın, diğer mekânlardan farklı olarak kendine ait işleyişi, örgütlenme biçimi ve yaşam pratikleri vardır.

Bir Eşik Olarak Sınır

Sınırdaki yaşam pratikleri öylesine başkadır ki, kimsenin bir şeyler öğrenmeye ihtiyacı yoktur; insanların nereden gelip nereye gittikleri belli değildir; bir öğretmen ne iş olsa yapabileceğini söyler; burada alış-veriş aracı olarak para değil, ceviz kullanılmaktadır. Sınır, bu nedenle yalnızca iki ülke arasında aşılacak bir yol değil, aynı zamanda kuralların, alışkanlıkların aşıldığı, olağan ile olağanüstü, gerçek ile kurmaca/ düş arasında salınan bir eşiktir. Bir sinema alanıdır, olayların hem geniş biçimde zamana ve mekâna yayıldığı hem de sıkıştığı mikro evrendir. Öyle ki öğretmen, yaşlı göçmenlerden birinin uzun zamandır işeyemediği için hasta olduğunu ve onun en büyük istediğinin kızını evlendirmek olduğunu öğrendiğinde, kendisi onunla evlenebileceğini söyler. Evlenmek için kendisinden başlık parası niyetine istenen ceviz ağacını veremez, ama sırtındaki kara tahtayı vermeyi önerir. Bir yaşlı, kara tahtayı kadın ile erkeğin arasına koyar ve oracıkta nikâhlarını kıyar. Adının Said olduğunu öğrendiğimiz öğretmenin evlendiği Haladed'in de üç yaşlarında bir oğlu vardır, ama film, karakterlerin geçmişi üzerine bilgi sunmadığı için, Haladed'in de geçmişine ilişkin hiçbir şey bilmez izleyici. Görünen, Haladed için evliliğin oldukça sıradan ve önemsiz olduğudur. Zira nikâh kıyıldığı anda Haladed, oğlunu işletmektedir. Onun bu kayıtsızlığı da, sınırın rutini bozan bu evlilik törenini sıradanlaştırır ve gülünçleştirir.

Anı gerçekleşen evlilik, çocuk, öğretmen ve yaşlıların zamana ve mekâna yayılan yürüyüşleri ile bir karışıklık oluşturur. Bu olayın böylesine ani gerçekleşmesine karşın herkes yoluna devam eder. Bir sınır yolculuğundaki evlilik töreni, anlık bir durumdur, ancak yolculuk rutin biçimde devam eder.

Said, yeni evlendiği eşiyle birlikte olmanın yollarını arar. Mola verdikleri yerde kara tahtasıyla eşiyle baş başa kalabileceği özel bir alan kurar. Böylece kara tahta, yine işlevi dışında başka bir şeyin yerine geçer. Ancak yine Haladed orali olmadığı gibi, onun oğlu da buna izin vermez. Yorgun ve güçsüz yaşlılar, çocuğu onlardan uzakta meşgul etmeye çalışarak Said'i anladıklarını gösterirler. Buna karşın çocuk, onların engelini aşarak annesinin yanına gitmeyi başarır, Said'in hevesi de kursağında kalır. Molada yaşlıların ortaya koyduğu, para yerine geçen cevizler, burada oyun aracına dönüşür. Ceviz, bu yönüyle filmde ölüm karşısında yaşamdır, yokluk karşısında varlıktır. Eşine "seni seviyorum" cümlesinin nasıl yazılıp okunduğunu gösterir bu arada Said. Deli gibi görünen Haladed'in kayıtsızlığı üzerine Said, ona önce "sıfır", ardından da "akıllı bir kız olduğu için on sekiz" verdiğini söyler. Yaşamını, varlığını öğretmek üzerine kurmuş birinin, eşiyle olan bu diyalogu ironik görünür. Öğretmen, aslında herkesin yaşamından bildiği bir şeyi (adları, sevmeyi) pedagojik bir eyleme dönüştürürken ya öğretmek ya da sevmek eylemleri gülünç görünür. Okuma-yazma öğretilabilir olsa da "seni seviyorum" demek öğretilabilir görünmez. İroni, yalnızca diyalogdan değil, aynı zamanda bu diyalog sırasında Haladed'in oğlunu işletmeye çalışmasından da kaynaklanır. Bu sırada diğer yaşlıların prostat olan yaşlı babayı işletmeye çalışması da bu ironiyi güçlendirir. İşeyememe, filmdeki minimal anlatı öğelerini birbirine bağlayan, gerilim yaratan bir anlatısal araçtır. Filmin sonuna doğru kimyasal gaz atıldığı korkusuyla yaşlılar kaçmaya başladığında doruk noktaya gelinir. Aniden yaşlı baba işediğinde düğüm de çözülmüş olur.

Az sonra Haladed, Said'in "Seni seviyorum" yazılı kara tahtası üzerine derede yıkadığı çamaşırları serer. Kara tahta, çamaşır ipine dönüştür. Romantik bir aşk arayışı çabası, bir kez daha sonuçsuz kalmış olur bu eylemle. Eşinin, öğretme girişimlerine kayıtsız kalması Said'i sinirlendirir. "Seni nasıl sevebilirim ki?" diye sorduğunda Haladed, izleyiciyi ve Said'i şaşırtan şu cümleleri söyler: "Yüreğim bir istasyon gibi. Her durakta biri iner, biri biner. Fakat hiç inmeyen biri var; oğlum." Davranışlarıyla, kayıtsızlığı ile deli gibi görünse de, Haladed'in, yaşadıklarından öğrenmiş, ne istediğini bilen biri olduğu anlaşılır. Said'in bu yolculuktaki rolü çok açıktır artık. Bu evlilik gerçek bir evlilik değildir, yaşlıları köylerine yaklaştırdığında kocalık görevi de bitecektir ve Said, istasyondan inecektir. Görevin sonlanmasına çok az zaman kalmıştır. Az sonra sıradaki askerlerin ateş etmesi üzerine yaşlılar koşarak kaçmaya başlarlar. Ortalık mahşer yeri gibidir. Said, eşi ve çocuğunu, kara tahtanın altına saklayarak korumaya çalışır. Haladed, "Halepçe gibi" der. Yaşlılar, "Kimyasal" diye bağırır. Bir yaşlı, vurularak uçuruma yuvarlanan oğlu için yalnızca uzaktan ağlar, yanına gidemez. Yaşanan gerçeklik, öylesine çabuk kabullenilir ki, kimse bir şey yapamaz. Fonda işitilen Kürtçe ağıt, sınırdan yaşananları, bir katliam olarak nitelendirmeye olanak verir. Ateş kesildiğinde ortalık toz dumandır ve Said, görünen yerin Halepçe olduğunu söyler. Ancak yaşlılar yollarını kaybettiklerini iddia ederler, çünkü bombalar nedeniyle köy tanınmayacak haldedir Said'e göre. Bir yaşlı, kendi topraklarında ölmek istediğini söyleyerek eğilip toprağı öper. Diğer yaşlılar, sisler içinde belirsizliğe doğru yürür. Tıpkı hayaletler gibi.

Kara Tahta, İşlevleri ve Eğitim Eleştirisi

Filimde kara tahtanın, Beverly Andrews'in de vurguladığı gibi "eğitim-öğretim aracı olmaktan çok, hayatı sürdürmenin bir aracı olarak" (2001, s. 46) kullanılması, onun eğretilmeli kullanıldığına işaret eder. Öncelikle sınırı denetleyen uçaklardan, askerlerden öğretmenleri gizleyen, onları saklayan ve görünmez kılan kara tahta, ardından, önce ceviz ağacı yerine önerilen bir başlık parasının yerine geçer, sonra dini usullere göre hazırlanmış nikâh töreni için, gelin ve damadı ayıran paravan olarak kullanılır. Nikâhı kıyan yaşlı, paravanın iki yanındaki gelin ve damada ayrı ayrı sorar. Daha sonrasında ise kara tahta, işeyemeyen ve durumu fenalaşan yaşlıyı taşıyan bir sedyeye dönüştürülür. Ardından Said'in kara tahtası, Irak askerlerinin uçak bombardımanından Haladed, yaşlı babası ve oğlu ile kendisinin altına saklandığı bir kalkana dönüşür. Gerçekte bir tahta parçası, uçaktan atılan bombalara ya da insanları bombalardan korumaya engel olamayacak olsa da, onları görünmez kılmayı başarabilir. Filmin sonunda ise kara tahta, Said ve eşi boşandığında, Haladed ile birlikte gider. Bu boş kara tahta, yalnızca bir başlık parası yerine geçmez, aynı zamanda Haladed'e kocasından bir iz olarak, onun gerçekleştiremediği eğitim-öğretim işinin bir kanıtı olarak kalır. Zira Said, ne kadar uğraşsa da eşine okuma-yazma öğretemez, diğerlerine öğretemediği gibi. Yönetmen Samira Makhmalbaf, burada eğitim-öğretim aracılığıyla kültürü eleştirir görünür. Hamid Dabaşı'nın belirttiği gibi kara tahta, "bilginin üretim aşamasıdır, siyahtır ve boştur, üzerine ender olarak bir şeyler yazılır" (2004, s. 281). Ayrıca yönetmenin liseden terk olması hesaba katıldığında, onun resmi eğitim sistemini eleştirdiği, "öğretmenlerine bir ders verdiği" yorumları yapılabilir. Film, bu yönüyle tümüyle eğitim-öğretim sürecini, yöntemini, öğrenme içeriğinin hayattan kopukluğunu eleştirir, kitabı bilginin ölü olduğunu vurgular.

Said, yaşlılara rehberlik ederken, diğer öğretmen kaçak mal taşıyan çocuklarla yola devam eder. Peşlerine takıldığı çocuklara, okuma-yazma öğrendiklerinde yolda birbirlerine hikâye okuyup anlatabileceklerini söyler. Bu çocuklardan biri olan Hayyaz'ın verdiği cevap, oldukça düşündürücüdür: "Hikâye mi, bende yüzlercesi var." Sözlü anlatı kültürünün oldukça güçlü olduğu bu kadim coğrafyada hikâye anlatmak için okuma-yazma bilmeye gerek yoktur. Öğretmen, çocukların bile bildiği bu bilgiden yoksundur. Dengbej olarak adlandırılan gezgin hikâye anlatıcılarının var olduğu bu topraklarda, çocuklar da hikâye anlatma becerisine sahiptir. Nitekim Hayyaz, bunu anlattığı hikâyelerle gösterir filimde. Diğer bir çocuk Rebuvar ise, kendi adını yazıp okumayı öğretmesi karşılığında öğretmene yiyecek vermek üzere anlaşır. İkisinin zorlu süreci başlar böylece. Öğretmen, kara tahtaya yazdığı Rebuvar'ın adını, defalarca heceleyerek okutur. Hatta bir tehlike belirip kaçmaları gerektiğinde bile Rebuvar, okuma denemesinden vazgeçmez. Kaçarken düşüp kolunu kıran Hayyaz için kara tahta ikiye bölünür ve doktorun yerine geçer böylece. Bir süre sonra çocuklar da tehlike üzerine iki gruba ayrılarak yola devam ederler. Öğretmen, ortasından ikiye bölünmüş kara tahtasına yazdığı adını Rebuvar'a tekrar ettirir. Grup bir keçi sürüsünün arasına karışarak, askerlere görünmeden sınırı geçmeye çalışır ve başarır. Küçük bir kız çocuğu, yeni sağmış olduğu keçi sütünden bir tas ikram eder öğretmene. Bu sırada Rebuvar, tahtaya kendi adını yazar, ancak askerlerin açtığı ateşle vurulur, ölür. Burada eğitim sürecinin öznelere ve bilgi yapısı yer değiştirmiş gibidir.

Öğretmeni sütünü içerken, çocuk da ihtiyacı olan bilgiyi alır. Bu beklenmedik sahnede kamera, süt ile tebeşir arasında çevrinme yapıp durur; canlı bir beyaz madde ile ölü bir beyaz bilgi arasında gidip gelir. Öğretmen çocuğa ölü bilgiyi geçirirken, kendisi yaşayan taze hayatı içine çeker. [...] Öğretmen içtiği şeyle canlanırken, çocuk kendi adını yazmayı öğrendiği anda ölür. Ad, böylece adlandırılanın ölümüne dönüşür (Dabaşı, 2004, s. 282).

Bir başka deyişle karşılıklı öğrenme süreci öğretmene yaşamı, öğrenciye ölümü getirir. Rebut, kendi adını yazmayı ve okumayı öğrenmiştir, ama hayatını kaybetmiştir. Yukarıda da vurgulandığı gibi yönetmen, filmde insan için neyin yaşamsal olduğunu, öğrenme sürecini, kaynağını ve yöntemini sorunsallaştırır. Öğretmek, kişiyi yaşamdan koparıp ayırır, böler, sınıflar, adlandırır ve sonunda öldürür. Film, eğer bir öğrenmeye işaret ediyorsa, öğrenen öznenin, öğretme işini üstlenmiş öğretmenler olduğu görülür. Said, yolculuğundan ve yolculuk boyunca eşi olmuş Haladé'den öğrendiği yaşam bilgisi karşılığında, öğretme aracı olan kara tahtasını kaybeder, üstelik kendisi de eşine hiçbir şey öğretemez. Öğretmen, "seni seviyorum" cümlesini okuyup yazmayı öğretemez, ama birini sevmenin, ona bağlanmanın nasıl bir şey olduğunu öğrenir. Diğer öğretmen de, yalnızca Hayyaz'dan hikâye anlatmanın, okuma-yazma gerektirmediğini öğrenmez, aynı zamanda Rebut'dan öğrenmenin nasıl bir tutkuya dönüştüğünü öğrenir. Böylece filmde klasik öğrenci-öğretmen rolleri tersine çevrilmiştir. Sıradan insan ile eğitilmiş insan arasındaki yarılmayı, "aydınlar ile halk arasındaki uçurumu" (Kirel, 2007, s. 386) görünür kılan film, eğitilmiş olmanın, çok bilmek ve yaşamak için yetmediğini söyler.

Filmde öğretmenler de, karşılaştığı gruplar da yollarına devam ederler. Onların yolculuklarının bir sonu yoktur. "Her şey, herkes hayaletler gibi havada asılı kalmıştır; ince tüy gibi gerçek bir hava, bir atmosfer" (Saybaşı, 2011, s. 83). Öğretmenler, karınlarını doyurmak karşılığında okuma-yazma öğretecek öğrenci bulamazlar gerçekte. Sınırdan karşılarına çıkan kaçak mal taşıyan çocuklar, muhtemelen kaçakçılık yapmaya devam edeceklerdir, üstelik görünmemeyi başarmaya çalışarak. Köylerine dönmeye çalışan çoğu yaşlılardan oluşan grup ise, sisler arasında kaybolur, birer hayalet gibi. Filmde göçmenler, kaçakçılık yapan çocuklar ve öğretmenler için tehlike arz eden askerler de görünmez. "Tehlikenin görünmez ve isimsiz" (Georgakas, 2003, s. 64) oluşu, sınırı daha tekinsiz kılar. Filmde öykünün belirli bir başlangıcı olmadığı gibi, belirli bir sonu da yoktur. Bu yönüyle *Kara Tahta*, izleyiciyi başlangıcı ve sonu belli bir anlatı yörüngesine sabitlemekten çok, onu daha evvel başlamış ve devam etmekte olan bir duruma, bir sürece ya da olaylar dizisine seyirci olmaya çağırır. Hayaletlerin ortada dolaşması gibi, olaylar da olmaya, süreç işlemeye devam edecektir. Saybaşı filmdeki olayları "hayaletsi olaylar" olarak adlandırır ve "sınır kaçakçıları ile göçebelerin tekrar görünebilmek (yakalanmamak ya da ölmek) için kaybolmak zorunda" (2011, s. 84) olduğunu söyler. "Hayalet, orada olmadan oradadır; Derrida'nın sözleriyle, 'belli bir görünürlüğün sıklığı'dır; görünmezliğin görünümü ya da görünümün görünmezliğidir" (aktaran Saybaşı, 2011, s. 84, italik Derrida'nın). Böylelikle filmdeki olaylar, sınırın olağan halidir, rutindir ve bir tekrardan ibarettir. Daha önce böyle olmuştu, şimdi de oluyor ve gelecekte de böyle olacaktır. Bu sınırın gerçeğidir. Sırtlarında kaçak mal taşıyan çocuklarla, köylerine geri dönmeye çalışan yaşlılar grubunun bir görünüp bir ortadan kaybolması, onları "hayalet"e benzetir. Film, iki öğretmenin karşılaştığı bu iki grup, iki olay arasında gider gelirken de geçişleri belirsizleştirir. Bu olayın şu olaydan farkı yoktur. İkisi de benzer bir sürecin görünümleridir. Yönetmen bu tür bir anlatı ve belirsiz geçişleriyle sınır bulanıklaştırır,

hayaletsileştirir. Böylece hayat, hem bir kurmaca gibi görünür, hem de kurmaca keskin bir gerçekliğe açılır.

Samira Makhmalbaf, İran'da bir röportajında şöyle söyler: “Babamız – Mohsen Makhmalbaf- bize, yaptığımız faaliyetlerle İran halkını ve insanlığın kültürünü olumlu etkileyebilmenin, aldığımız ödüllerden daha önemli olduğunu ve ancak bunu başarabiliyorsak kendimizi başarılı hissedebileceğimizi öğretti” (Zolnur'dan aktaran Pour, 2007, s. 148). Samira da çok genç yaşta yaptığı *Kara Tahta* ile, yalnızca göçmenliği, yaşlılığı, çocukluğu ya da İran halkının yaşamını değil, aynı zamanda insanlığın sonsuz hallerini, sıradan olanın içindeki özgünlüğü anlatarak insanlığın kültürüne bir katkı yapar. Haim Bresheeth'nin belirttiği gibi (2010, s. 29) sınır ve eğitim, özellikle kız çocuklarının eğitimi, toplumda kadınların rolü Samira'nın filmlerinin odağında yer alır. Pek çok İranlı yönetmen gibi Samira Makhmalbaf da doğrudan ya da dolaylı olarak etkilendiği Abbas Kiarostami gibi “gerçeklik inşamızı yapıbozuma uğratar; Kiarostami'nin kamerasının yaptığı gibi, seyircinin daha önce görmeyi başaramadığı gerçekliği kavraması için, yeni bir gözle bakmasını sağlar; çoklu gerçeklikler üretir” (Sheibani, 2010, s. 100). *Kara Tahta*, karakterleri gibi izleyiciyi de Kuzey Irak sınırında dolaştırır, onları hayalet gibi kavramaya çağırır. Yerleşik rolleri ve bilgileri tersine çevirerek sınırın hayaletlerini görünür kılar.

Kaynakça

- Andrews, B. (2001). Blackboards. *Middle East*, 308, 46.
- Bresheeth, H. (2010). Two Theses on the Afghan Woman: Samira and Hana Makhmalbaf Filming Agheleh Farahmand. *Third Text*, 24(1), 25-38.
- Dabaşı, H. (2004). *İran Sineması* (B. Aladağ & B. Kovulmaz, çev.). İstanbul: Agora.
- Derrida, J. (1994). *Marx'ın Hayaletleri: Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonal*. (A. Tümertekin, çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Georgakas, D. (2003). Blackboards. *Cineaste*, Spring 1, 64.
- Kirel, S. (2007). İran'da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme. E. Biryıldız & Z. Çetin Erus (der.), *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* (s. 355-417). İstanbul: Es.
- Saybaşı, N. (2011). *Sınırlar ve Hayaletler: Görsel Kültürde Göç Hareketleri*. İstanbul: Metis.
- Sheibani, K. (2010). Kiarostami ve Modern Fars Şiir Estetiği. (S. Sönmez, çev.). *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 97-122.
- Pour, M. S. (2007). *İran Sineması: Tarihsel Gelişimi Işığında*. (çev. belirtilmemiş). İstanbul: Es.
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi* (2. baskı). İstanbul: Oğlak.

ŞİFRELERİ ÇÖZMEK: MASUM DEĞİLİZ HİÇBİRİMİZ!

S. Ruken Öztürk*

Giriş

Michael Haneke sinemaseverlerin ilgisini çeken, Tarkovsky, Antonioni, Bergman gibi Avrupalı büyük *auteur*'lerden sonraki kuşakta yer alan, farklı tarzları olsa da daha çok von Trier ya da Lynch'le karşılaştırılan bir yönetmendir. Avrupa sineması içinde günümüz insanının buzlaşmış ruhuna yaklaşan, çarpıcı filmler yapmış, izleyiciyi filmleriyle sarsan nadir yönetmenlerden biridir. Richard Falcon'un sözleriyle Haneke, son zamanlarda Avrupa sinemasının entelektüel açıdan en kamçılayıcı, duygusal olarak en kışkırtıcı eserlerini bize vermektedir (2001, s. 46). Wheatley'in de belirttiği gibi gençliğinde Bresson, Antonioni, Pasolini hayranı olan yönetmen, modernist sinemanın büyük ustaları gibi anaakım filmlerin egemen uyuşmalarına karşıdır. Pek çok yazara göre yönetmen soğuk, mesafeli, entelektüel, saldırgan, analitiktir, gündelik dehşetin ustasıdır; izleyicisine işkence yapar, saldırır (Wheatley, 2009, s. 22-30). Bu çalışmada önce Haneke'nin geçmişine ve filmlerine kısaca değinilecek, ardından *Bilinmeyen Kod* (Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages, 2000) adlı filminin olay örgüsü plan-sekanslarıyla (çekim-ayrılmalarıyla) açıklandıktan sonra filmin başta izleyici olmak üzere herkesi suçlu bulan anlatısı çözümlenecektir.

Michael Haneke: Dehşetin Avrupalı Yönetmeni

Catherine Wheatley, Haneke üzerine yazdığı *Michael Haneke's Cinema: The Ethic of the Image* (2009) adlı kitabında yönetmenin yaşam öyküsüne ilişkin bilginin çok sınırlı olduğunu altını çizerek (s. 15). Haneke 1942 Münih doğumludur; annesi oyuncu, babası tiyatro yönetmenidir. Viyana Üniversitesinde psikoloji, felsefe ve drama üzerine eğitim gören Haneke, bir burjuva entelektüeli olarak dönemin özellikle varoluşçu felsefesinden, modern edebiyatından ve sanat sinemasından etkilenmiştir. Yönetmenlik kariyerine sinemada değil Almanya'da tiyatro alanında başlayan yönetmen, bir ara eleştirmenlik ve senaristlik de yapar. 1970'lerin başında tiyatro oyunları ve sonra televizyon filmleri yönetir ve bunu 1990'ların sonuna kadar sürdürür (Wheatley, 2009, s. 5- 17).

İlk filmi *7. Kıta* (*Der Siebente Kontinent*, 1989) ile Cannes gibi A sınıfı festivallere seçilir.¹ Filmin başarısı bir üçlemenin de yolunu açar, böylece *Benny'nin Videosu* (*Benny's Video*, 1992) ve *Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası* (*71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, 1994) ortaya çıkar. Üçlemeyi Almanca çektiği *Funny Games* (1997) izler. Uluslararası başarısı, Fransa'da oyuncu Juliet Binoche ve yapımcı Marin Karmitz'le uzun sürecek ilişkisinin kapılarını açar. Böylece *Bilinmeyen Kod*'u Fransızca çeker. Viyana'ya döner ve ödüllü bir yazardan uyarladığı (Elfriede Jelinek) *Piyaniş'te* (2001) Fransız Isabelle Hupert'le çalışır. Aynı oyuncuyla *Kurdun Günü*'nü

Prof.Dr., Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü

Haneke'nin *7. Kıta*, *Benny'nin Videosu* ve *Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası* adlı filmleri Cannes Film Festivali'nde paralel bölüme seçilmiştir. *Funny Games*'den sonra *Kurdun Günü* dışında bütün filmleri yarışmalı bölümde yer almıştır. *Kurdun Günü* yarışma dışı gösterilen tek filmidir.

(2003) ve yeniden Binoche'la *Saklı*'yı (*Caché*, 2005) Fransızca çeker (Wheatley, 2009, s. 18). Son olarak yaptığı filmler İngilizce çektiği *Funny Games US* (2007) ve Almanca çektiği *Beyaz Bant*'tır (*Das Wiesel Band: Eine Deutsche Kindergeschichte*, 2009). Uzun uzun yönetmenin uluslararası başarılarından ya da ödülllerinden söz etmeye gerek yok. Ama Cannes'da *Saklı* ile en iyi yönetmen, *Beyaz Bant* ile de Cannes'da Altın Palmiye ve ABD'de en iyi yabancı film Oscar'ı aldığını anımsatmak gerekir.

Frey'in makalesinde (2003) ve daha pek çok kaynakta Haneke'nin filmografisi temelde ikiye ayrılır: 1988-97 arasında Avusturya toplumuyla ilgili filmler (ülkesinin "duygusal buzlaşması"nı yansıtır) ve daha çok Fransız oyuncularla Avrupa'nın sorunlarını anlattığı ikinci dönemi. Yönetmenin filmleriyle toplumsal dönem arasında ilişkiler kurulur. Örneğin Wheatley'e göre Fransızca çektiği son dönem filmleri Avrupa'nın bütünleşmesi (*Bilinmeyen Kod*), 9/11 sonrası felaket örnekleri (*Kurdun Günü*) ve postkolonyal sonuçlarla/yan etkilerle (*Saklı*) ilgilidir (2009, s. 23).

Her ne kadar onun Münih doğumlu bir Avusturyalı olduğunu söylesek de gerçek bir Avrupalı olan Haneke, ilk döneminde Almanca yaptığı filmlerinin ardından çoğunlukla Fransızca filmler çekmiş, hatta pek çok hayranını şaşırtarak yıllar önce Almanca yaptığı *Funny Games*'i ABD'de İngilizce olarak yeniden çekmiştir. Bu çok dilliliği ve farklı ülkelerde, farklı mekânlarda çalışmasına bir örnek de *Bilinmeyen Kod*'dur. Kendisi ve film yapım tarzı da tıpkı Avrupa gibi çok kültürlü, sınırlar ötesi olan bu Avusturyalı yönetmen, *Bilinmeyen Kod*'u Fransız yapımcılarla (Marin Karmitz ve Alain Sarde), usta bir Alman görüntü yönetmeniyle (Jürgen Jürges) ve ağırlıklı olarak Fransız oyuncularla (Juliette Binoche, Thierry Neuvic) birlikte Ağustos 1999'da Paris'te, Romanya'nın kuzeyinde ve Mali'de çekmiştir.

Filmin Olay Örgüsü

Bir başka film olsa, özellikle de popüler anlatıya sahip bir film (örneğin bir Hollywood filmi), yüzlerce çekiminin bir iki sayfada dökümünü yapmak mümkün olmazdı. Ama bazı Haneke filmlerinde çekim sayısı çok azdır, çekimler de uzun olduğu için bu çekimleri sıralamak o kadar zor değildir. Özellikle de 40 sekansa bölünmüş *Bilinmeyen Kod* söz konusuysa. Filmdeki sahnelerin ya da sekansların çoğu plan-sekanstır, bir başka deyişle çoğu sekans uzun bir tek çekimden oluşmaktadır. Sekansları ayrıntılı anlatmadan önce² ana karakterleri sıralayalım: Fransız oyuncu Anne, Fransız gazeteci/fotoğrafçı Georges, gazetecinin kardeşi Jean, dilencilik yapan Rumen göçmen Maria ve Batı Afrikalı mültecinin oğlu Amadou. Peucker'e göre çoklu etnik yapıya sahip Paris'te aslında üç öykü anlatılır: Fransız Yeni Dalga usulü romantizm, Romanyalının öyküsü ve de Afrikalının öyküsü (2010, s. 17).

Sekanslar arasında karamalar vardır. Siyah fonda oyuncuların adı ve yapım bilgileri verilir.

² Söz konusu sekansların dizilimine ya da sürelerine herhangi bir kaynaktan ulaşamamıştır. Bunun yerine defalarca izlenerek filmin sekans dizilimi yapılmış ve süreleri tutulmuştur. Bu nedenle saniyeler/dakikalar hesaplanırken küçük de olsa (bir iki saniyelik) yanlış payı hesaba katılmalıdır. Atlayarak ve çok genel olay örgüsünü anlatan Speck'e göre filmde toplam 39 fragman + 1 prolog + 1 epilog sahnesi, dolayısıyla toplam 41 fragman/sekans vardır (2010, s. 215). Bu şu anlamda doğrudur: Yukarıdaki ayrıntılı dizilimde yer alan ilk sekans Speck'e göre prologdur, bu nedenle fragmanları sonraki sekanstan itibaren sayar. Böylece ortaya 39 fragman çıkar. Ayrıca yazar, 40. sekansta geçen son çekimi de (pantomim) epilog olduğu için saymaz.

1. sekans (Prolog)/17 çekim (1 dakika 32 saniye): İştme engelli kız çocuğu duvar kenarına büzülmüştür, bir tür pandomim yaparak diğer engelli çocuklarla iletişim kurar. Diğer çocuklar işaret dilini anlamlandırır (anlam izleyiciye altyazıyla verilir), duvar kenarındaki kız sürekli olarak başıyla “değil” anlamına gelen bir jest yapar. Çocukların yorumları şöyledir: “Yalnız”, “saklanacak yer”, “gangster”, “vicdan azabı”, “üzgün”, “hapsolmuş”. *(Bu sekansın ilk çekimi 30 saniye sürer, bu sürede pandomim gösterilir, sonraki çekimler açı-karşı açı şeklindedir).*

Filmin ve yönetmenin adı jenerikte görünür.

2. sekans/tek çekim (8 dakika 10 saniye): Binaın kapısından Anne çıkar. Kapıdan giremeyen Georges’un kardeşi Jean Anne’i beklemektedir. Anne dışarı çıkınca Georges’u sorar. Georges Kosova’dadır. Jean kapının şifresi değiştiği için giremediğini, telefonla aradığını ama Anne’ın açmadığını söyler (Anne büyük olasılıkla duştayken duymadığını söyler). Jean artık babasına dayanamamaktadır, taşradan (Dinville) kaçmıştır, burada kalmak ister; Anne bunun mümkün olmadığını söyler. Anne pastaneden poğaça alır. Yürürler. Anne Jean’a dinlenmesi için evin anahtarlarını verir, Jean dönüp eve doğru yürürken elindeki poğaça kâğıdını dilencinin kucasına atar. Sokaktan geçen siyah bir çocuk Jean’ı uyarır, dilenci kadından özür dilemesini ister. Polis geldiğinde tüm dikkatini olaya ve Jean’a değil, onu şikâyet eden siyah çocuğa ve elbette bu olayda hiçbir etkisi olmasa da dilenciye çevirir. Bu karşılaşma çiçekçinin önünde gerçekleşir. Çoğunlukla sokağın bir başından diğer başına kamera kayar. Bu uzun kaydırmalı çekim, polisin herkesi karakola götürmesiyle biter.
3. sekans/16 durağan çerçeve (1 dakika 4 saniye): Kosova ile ilgili 16 fotoğraf görüntüsünü³ izlerken ses kuşağında Georges Anne’a yazdığı mektubu okur. Georges’un oğlu Antoine beş yaşına girecektir, Georges Anne’dan “geçen günkü davranışı için” özür diler, oyunu için başarılar diler; diğer sekansa geçerken mektup yarım kalır, tümce tamamlanmaz.
4. sekans/tek çekim (1 dakika 37 saniye): Araba süren siyah bir adam telefonla konuşur, oğlunun polisler tarafından götürüldüğünü öğrenir (götürülen erkek çocuğun 2. sekanstaki siyah çocuk olduğu çok açıktır), sonra arkadaki müşteriye görünce onun taksi şoförü olduğunu anlar. Bu sahnede hızlı sürdüğü için müşteri sürücüyü kızar, sürücü çok kibardır, acelesi olduğu için onu başka bir taksinin önünde bırakır ve müşteriden para almaz.
5. sekans/tek çekim (3 dakika 45 saniye): Anne bir film çekiminde, seçmelerdedir. Kameraya karşı oynar, yakın çekimde doğrudan izleyiciye bakar, karşıda sahibini göremediğimiz ses artık onun dışarı çıkamayacağını söyler. “Sizi ölüren seyretmek istiyorum” der çerçeve dışındaki ses. Anne çekimi kesmek ister, tedirgindir, korkar, ağlar. İzlediğimiz filmin içindeki film mi yoksa izlediğimiz filmin

³ Kapanış jeneriğinde de belirtildiği gibi fotoğraflar Luc Delahaye’e aittir.

- “gerçekliği” midir? Bu sorunun kesin yanıtı yoktur. “Gerçek yüzünü görmek istiyorum” der ses, onun doğal olmasını ister.⁴
6. sekans/tek çekim (3 dakika 6 saniye): Jean’ın babası yemek yer, Jean eve geldiğinde babası ona da yemek koyar. Baba banyoya girer, ağlar.
 7. sekans/tek çekim (1 dakika 57 saniye): Uçağa binenler arasında polis eşliğinde getirilen göçmen kadın da (2. sekanstaki dilenci) vardır. Sınır dışı edilir.
 8. sekans/tek çekim (2 dakika 25 saniye): Siyah kadın siyah bir adama büyük oğlunun yardımsever olduğunu, onu bırakmaları gerektiğini, suçsuz olduğunu, ama onu dövdüklerini anlatır (buradan kadının 2. sekanstaki siyah çocuğun annesi olduğunu anlarız); adam oğlunun gururlu olduğunu ama beyazlarla görüşmemesini, atalarının evine dönmesini söyler. Siyah anne diğer çocukları Salimata’nın dilsiz olduğunu söyler.
 9. sekans/tek çekim (2 dakika 5 saniye): 7. sekansta uçağa polis gözetiminde bindirilen kadın (Maria) Romanya’da torunuyla konuşur.
 10. sekans/tek çekim (2 dakika 57 saniye): Anne ütü yapar, bir yandan da karşıda duran televizyona (kameranın altındaki konuma) bakar. Alt kattan gelen gürültüyü/şiddeti duyar, rahatsız olur, ama bir şey yapmaz. Sadece daha iyi duyabilmek için TV’nin sesini kısar, tedirgin olur, şarap içer, sesler kesilince ya da azalınca TV’nin sesini açar, hiçbir şey olmamış gibi işine devam eder.
 11. sekans/tek çekim (2 dakika 8 saniye): Romanya’da Maria’nın ailesi yeni evlerini gezer. Konuşmaları yarım kalır, sahne biter.
 12. sekans/tek çekim (52 saniye): Trampetlerden oluşan bando, uyumlu bir biçimde çalar. 2. sekanstaki siyah çocuk da orada bandoyu yöneten bir öğretmendir.
 13. sekans/tek çekim (3 dakika 11 saniye): Georges eve gelir, Anne da gelir, karşılaşırlar.
 14. sekans/tek çekim (1 dakika 59 saniye): Jean’ın babası Jean’a motosiklet alır.
 15. sekans/3 çekim (2 dakika 40 saniye): Bu sahnede kamera da gösterildiği için bir film çekiminde olduğumuzu anlarız. Eve bakmaya gelir kadın (Anne). 5. sekansta yer alan sahneden de izler görürüz (5. sekansın bu sahneden provası olduğu anlaşılır). Bu sekans üç çekimden oluşur. İkinci çekimde yanlış bir çekim ölçeği kullanıldığından üçüncü çekime geçilir, bu çekim ilk çekimin (kadının eve bakmaya gelmesinin) başka bir açıdan tekrarını içerir.

⁴ Bu sahne, bu filmde dört yıl sonra çekilen *Testere* (Saw, 2004, James Wan) serisinin adeta çıkış duyusunu hatırlatır; bu filmde de eve kapatılıp işkence edilen insanlar vardı (bir anlamda yönetmen, kendi filmi *Funny Games*’e de gönderme yapmış olabilir). Sanki bu sahneden ardından korkunç işkenceler gelecek gibidir. Haneke’nin güçlü öngörülleri *Saklı* (Caché, 2005) filminde de geçerlidir, göçmen sorunuyla ilgilenen yönetmen sanki olabileceklerini hissetmiş gibidir, nitekim filmi çektikten birkaç ay sonra Paris’te göçmen ayaklanması yaşanır. Aslında *Bilinmeyen Kod*’un içindeki bu film çekimi pek çok yazarın da dikkatimizi çektiği gibi John Fowles’un romanı *Koleksiyoncu*’dan (*The Collector*) uyarlanmıştır (Wood’dan aktaran Wheatley, 2009, s. 121; Gogroff-Voorhees, 2010, s. 269).

16. sekans/tek çekim (50 saniye): Jean ve babası ahırda sessizce çalışır.
17. sekans/tek çekim (6 dakika 28 saniye): Anne ve Georges arkadaşlarıyla dışarıda yemek yerler. Anne, Georges için balığın kılçıklarını ayırır. Aynı mekâna siyah çocuk beyaz bir kızla gelir, ona babasıyla ilgili bir hikâye anlatmaktadır. Rezervasyon yaptırdığı halde biraz geciktikleri bahanesiyle onlara güzel masa verilmez. Adının Amadou olduğunu öğrendiğimiz siyah çocuk bunu sakın karşılar. Kız arkadaşının saatini beğenmeyince ondan etkilenmiş görünen genç kadın saati atılması için küll tablasına bırakır. Öbür tarafta masada Francine Georges'un yaptığı işi eleştirir, ona göre açlığı göstermek için aç bir insanın fotoğrafının çekilmesi gerekmez. Georges ona aynı şeylerden bahsetmediklerini söylerken "senin için bu bir teori, benim için yaşanmış bir deneyim" der. Julie tuvaletten gelirken Amadou'yu farkeder, sahnenin sonunda Georges'a arkadaki Amadou'yu ("Jean'ı tartaklayan genç zenciyi" diyerek) gösterir.
18. sekans/tek çekim (2 dakika 31 saniye): Romanya'da Maria'yı yoldan alıp eve bırakan adam Dublin'de karı koca iyi bir işleri olduğunu (eşinin bir doktorun çocuklarına baktığını, kendisinin bahçeyle ilgilendiğini) söyler. Maria'ya ne iş yaptığını sorunca Maria dilencilik yaptığını gizlemek zorunda kalır, Paris'te okulda bir iş bulduğunu söyler.
19. sekans/tek çekim (2 dakika 55 saniye): Anne eve girerken kapının altından atılmış mektubu görür, okur ve şaşırır, rahatsız olur, Georges'u arar ama ulaşamaz, mektupla karşı komşuya gider. Mektupta ne olduğunu bilmeyiz. Komşuya "siz mi yazdınız" der, komşu kadın reddeder.
20. sekans/tek çekim (1 dakika 11 saniye): Amadou'nun 8. sekansta gördüğümüz annesi rüyasını (kabusunu) aynı adama (ermişe/büyücüye/kahine) anlatır. Migreni onu rahatsız etmektedir.
21. sekans/tek çekim (54 saniye): Babası Jean'ın yazdığı veda mektubunu okur, Jean kaçıştır.
22. sekans/tek çekim (4 dakika): Süpermarket sahnesinde Anne ve Georges tartışır Alt katta şiddet gören çocuğun durumu Georges'un umurunda değildir; "mektup sana geldi, bana değil" der, komşulardan kimseyi tanımadığını söyler. Anne Georges'u bencil olmakla, hep kaçmakla suçlar, oğluyla ilişkisini bu duruma örnek gösterince Georges kızar. Anne, önce hamile olduğunu, sonra bebeği düşürdüğünü söyler. Ama doğru olup olmadığı anlaşılmaz. Georges inanmaz. Anne "hayatta mutlu ettiğin tek bir kişi var mı?" diye sorar, sonra ona sarılır, ağlar. Konuşmaları yarım kalır.
23. sekans/tek çekim (1 dakika 4 saniye): Romanya'da Maria ve ailesi bir düğünde eğlenirler.
24. sekans/tek çekim (2 dakika 37 saniye): Siyahların evi. Küçük çocuk Salimata, baba 4. sekanstaki taksi şoförü, anne 8. ve 20. sekanstaki kadın, ağabey ise 2. ve 17. sekanstaki Amadou'dur. Baba çocukları Demba'nın esrar işiyle ilgisi olup olmadığını sorar, anneye göre siyah olduğu için suç onun üzerine kalmıştır. Demba reddeder. Babası yine de doğru olup olmadığını sorar.

25. sekans/tek çekim (1 dakika 21 saniye): Georges evde masada fotoğraf makinesinde düzenek kurar.
26. sekans/tek çekim (1 dakika 20 saniye): Tek bir silah sesiyle çiftlikte babanın bütün boğaları öldürdüğünü anlarız, adam ahırdan çıkar, sigara içer.
27. sekans/tek çekim (2 dakika 15 saniye): Anne tiyatro sahnesinde oyun oynar (aslında prova yapmaktadır, seyirci yoktur), güler, sonra sessiz kalır, salonu göremez, karanlığa bakar, “kimse var mı?” der (*bu soru oyun içinde midir, yoksa oyundan çıkış tümcesi midir, bilemeyiz*).
28. sekans/tek çekim (1 dakika 15 saniye): Dilsiz kız Salimata’ya Amadou babasıyla ilgili açıklama yapar, ailenin babası ortadan kaybolmuştur, ailenin büyük kızı babasına karşı sözler söyler ama anneleri babayı savunur.
29. sekans/tek çekim (2 dakika 20 saniye): Metroda Georges gizlice bir kadının fotoğrafını çeker. Karşısına oturan ilk kadın Georges’un bakışlarından rahatsız olur ve yerinden kalkar.
30. sekans/tek çekim (41 saniye): Romanya’dayız, tekrar yasa dışı yolla yurt dışına gidileceği için Maria kocasına gidip gitmeme konusunu danışmak ister.
31. sekans/tek çekim (4 dakika 8 saniye): Jean’ın ve Georges’un babasının evinde üçlü sahne: Baba - Anne - Georges. Baba Jean’ı anlatır. Bu sahnede baba Anne’a nasıl olduğunu sorar, Anne “Koleksiyoncu” adlı bir polisiye filmde oynadığını söyler, baba Anne’a güzelliğinden dolayı iltifat eder.
32. sekans/tek çekim (36 saniye): Göçmenler araca gizlenirler, patron dedikleri adamdan (sürücü) talimat alırlar.
33. sekans (2 dakika 50 saniye): Küçük Françoise’in cenaze törenine Anne da yaşlı komşusuyla katılır. (*Françoise’in şiddet gören komşuları olduğu anlaşılabilir*).
34. sekans/40 durağan çerçeve (metroda insanların yakın çekim 40 yüz fotoğrafı,⁵ 2 dakika 3 saniye): Metroda insan portreleri gösterilirken Georges, Kabil’de Taliban tarafından nasıl tutsak alındıklarını ve ne yaptıklarını anlatır mektubunda: “Barış zamanı bana uygun değil” der.
35. sekans/tek çekim (1 dakika 13 saniye): Tarla sürülür. Van Gogh tablosuna benzeyen, içindeki traktörün harekete ettiği ve sonra çerçeveyi terk ettiği bir manzara çekimi.
36. sekans/tek çekim (3 dakika 38 saniye): Göçmenler İtalya’ya geçen Lenuta’nın belgelerini kimin aldığı üzerine konuşurlar. Maria yalnız kalınca ağlar, bir arkadaşına kendisinin bir dilenciden öğrendiğini, Paris’te dilenirken de başkasının kendisinden öğrendiğini, bu durumdan çok utandığını anlatır.
37. sekans/25 çekim (4 dakika 9 saniye) (Bu sekans “havuz” ve “dublaaj” olmak üzere iki sahneden oluşur. İlk havuz sahnesi açılır ve karşı açılardan oluşan 24 çekimi içerir. İkinci “dublaaj” sahnesine geçtiğimizde ilk sahnenin/24 çekimin film olduğunu anlarız, çünkü

⁵ Fotoğrafların sahibi 3. sekansta da savaş fotoğraflarını çeken Luc Delahaye’dir.

perdede filmi dondururlar. Anne ve oyuncu arkadaşı oynadıkları filmin seslendirmesini yaparlar. Bu ikinci “dublay” sahnesi tek uzun çekimden oluşur): Havuz sahnesi. Kamera görünmediği için film olduğunu sonradan anladığımız bu sahnede kadın ve erkek neşeyle havuzda eğlenirken birden Anne’nin oynadığı karakter çocuğun balkondan düşmek üzere olduğunu⁶ fark eder. Hızla havuzdan çıkıp çocuğu son anda yakalarlar, Anne ona tokat atar. Sonra stüdyodaki sahneye geçeriz, Anne ve diğer oyuncu filmin havuz sahnesinin seslendirmesini yapmaktadır. Bu işi yaparken çok eğlenirler, birbirlerine sarılırlar. Çerçeve dışından sesini duyduğumuz seslendirme yönetmeni Anne’a erkek oyuncuyu kastederek rol icabı “Ona seni seviyorum demek zor mu?” diye sorar, sanki soru gerçekmiş gibi Anne adama bakar ve “hayır” der.

38. sekans/tek çekim (1 dakika 31 saniye): Araba el değiştirir. Siyah şoför babanın şimdi Afrika’da olduğunu düşünürüz.
39. sekans/tek çekim (5 dakika 30 saniye): Metroda “Siz manken misiniz”le başlayan taciz sahnesi. Taciz eden iki kişiden etkin olan gencin, göçmen siyah tenli bir Arap olduğunu düşünürüz. Anne’ı kendini beğenmişlikle suçlarlar. Taciz nedeniyle Anne yerini değiştirir. Yolcular da tedirgindir, ona kimse sahip çıkmaz. Genç “şefkat isteyen bir Afrikalı olduğunu” söyler (kapanış jeneriğinde genç Arap olarak yer alır). Tacizciler Anne’ın yüzüne tükürünce yan koltukta 50 yaşlarındaki esmer tenli siyah adam (kapanış jeneriğinde yaşlı Arap olarak yer alır), gence tekme atar ve gözlüğünü çıkararak karşı koyar.⁷ Genç adam metrodan inerken bile onları korkutur. Kimsenin korkudan kılını kıpırdatmadığı bu sahnenin sonunda Anne, kendisine yardım eden siyah adama teşekkür eder ve ağlar.
40. sekans/5 çekim/çekimler arasında kararmalar var (8 dakika 55 saniye): Kaynağı filmin içinde yer alan müzikle açılan ilk çekimde açık alanda, Amadou da trampet çalanlar arasındadır. Kesme/kararma. 2. uzun çekimde ikinci sekanstaki mekândayız, ama ses kuşağında trampetler devam eder; dilenci Maria eski köşesine bakar, oturacak yer arar, ancak eski yerine oturduğunda orada oturmaması için esmer tenli iki kişi onunla konuşur ve onu kaldırırlar. Kesme/kararma. 3. çekimde trampetler devam eder, Anne metrodan çıkar, şifreyi girerek bina kapısından girer. Kesme/kararma. 4. çekimde de trampetler sürer. Georges Kabil’den gelir. Kapıya yönelir, ama önce yandaki kuaförden parfüm alır. Yağmur yağar, şifre değiştiği için içeri giremez. Karşıya geçer, niyeti telefon etmektir, telefonu çevirir, ama fazla çalmasına fırsat vermeden telefonu kapatır, vazgeçer. Kodu öğrenmek için telefonun

⁶ Filmi yıllar sonra yeniden izleyen izleyicinin Lars Von Trier’in *Antichrist*’ini (2009) hatırlamaması mümkün değildir. Haneke’den sadece izleyicilerin değil bazı yönetmenlerin de etkilenmiş olması mümkündür.

⁷ Bu emektar oyuncu (Maurice Bénichou) *Kurdun Günü* (*Le Temps du Loup*, 2003) dışında en akılda kalıcı oyununu sonraki yıllarda çekilen *Saklı* filminde bambaşka bir rolle gösterdi. *Saklı*’da başka bir Georges’u vicdanen rahatsız eden ve kendi intiharını Georges’un karşısında gerçekleştiren Cezayir kökenli Majid’i oynadı. İlginçtir, *Saklı*’da Majid’in oğlunu oynayan oyuncu metroda Anne’ı rahatsız eden genç Arap’tı.

çalmasını beklemez; kulübeden çıkar, taksi bekler. Kesme/kararma. Son çekimde trampet sesi kesilir; tekrar bir çocuk pandomim yapar. Ama bu kez yorumlanmaz, altyazı yoktur.

Kapanış jeneriği tıpkı film gibi müziksiz akar.

Mekân Düzenlemesi

Bir söyleşisinde Haneke, özellikle sekiz dakikadan uzun süren ikinci sekansı, Paris'in en ünlü caddesi olan Saint-Germain bulvarında çektiklerini, ama buradaki sorunun sokaktan geçen insanlar olduğunu söyler.⁸ Bu filmde Haneke kamera hareketleri kullanmamış, kamerayla kişilere eşlik etmiştir. Özellikle uzun çekim aktörler için uygun, elverişli olabilir ama yönetmen için pek çok nedenden ötürü elverişsizdir; kendisi bulvarda geçen sekiz dakikadan uzun sürecek kalabalık sahnelerde çok sayıda figürana ihtiyaç olduğunu, bu kadar çok oyuncunun hareketlerini yönetmenin güç olduğunu söyler. Üstelik bütçeleri, gerekli 400 figüranın ancak yarısına yetmiştir. Bu uzun çekimde Haneke'nin, Anne'in mekânla ilişkisini ilginç bir biçimde kurduğunu da belirtmek gerekir.

Haneke, mekânı uzun süre aradıklarını, nihayet bulvar üzerinde bir halıcı gördüklerini, bu dükkânı da Anne'in girip poğaça alacağı bir fırına dönüştürdüklerini söyler. Ekip özel olarak metro istasyonuna yakın bir bina ve kapı arar. Çünkü film başlarken Anne bir kapıdan çıkar ve izleyiciye göre sağa doğru yürür, sonradan geri dönüp kavga alanında Jean'ın yanına gelmesi tuhaftır, çünkü sağdan çıkacağı düşünüldükten yeniden dönmesinin bir nedeni olmalıdır. Sağa doğru yürüdüğünde (gazete almak için o tarafa yürümüş ve Jean'dan ayrılmıştır) aynı yönden çıkıp işine gitmesi gerekir (Jean'la konuşurken geciktiğini de söylemiştir). Oysa Haneke Anne'in çıktığı evin kapısının solunda kalan metroyu son sahnede bu yüzden gösterir; bir anlamda, izleyicinin başlarda şaşırması için kurucu çekimin sona saklandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Anne, sağa doğru bulvar boyunca uzun bir yürüyüş yapıp gazeteyi almış ama metroya binmek için tekrar evine doğru (evinin de solunda kalan metroya doğru) ters tarafa yürümüştür. Haneke, her şeyi özellikle bir hat üzerinde kurduğunu söyler; o yüzden mekân önemlidir. Ancak filmi ilk kez izleyen izleyici Anne'in neden geri dönüp tartışmaya dahil olduğunu tam anlayamaz, oysa son sahnede de gösterileceği gibi Anne metroya yönelmek için dönmüştür.

İç avluya aslında olmadığı halde bir süpermarket kurulur. Pasajı olan bir yeri, iç ara sokakları olan bir bulvarı özellikle seçerler. Çünkü Jean'ın bulvarda poğaça yerken ve yürürken bir köşede oturan dilencinin kucağına kâğıdı buruşturup atması ve o kucağa o uzaklıktan kâğıdı düşürmesi zordur. Bu nedenle oyuncuyu iç pasaja çekecek bir şeyler olmalıdır. Bu da marketin önünde müzik yapan gençlerdir; Jean müziği dinlemek için ara sokağa yönelir ve tam oradan çıkarken kâğıdı buruşturup dilenciye atar. Böylece müzisyenlere bakıp tekrar bulvara dönerken köşede oturan dilencinin tam yanından geçmesi mümkün olur. Bu nedenle yönetmen iç avluyu, on beş yaşında bir çocuğun ilgisini çekebilecek şekilde yeniden düzenlemiştir.

İkinci sekansta Jean'ın ve Amadou'nun itişip kakışması bulvarda bir çiçekçinin önünde gerçekleşir. Bu seçimi Haneke yorumlamaz, ama çiçeklerin önünde yapılan kavga mekânın da bilinçli seçildiğini gösterir. Niyet önemlidir. Kimse kötü

⁸ Metin içinde yönetmenin kaynak göstermeden atıf yaptığımız sözleri ve görüşleri Türkiye'de piyasaya çıkan DVD'sindeki "Kamera Arkası" ve "M. Haneke Anlatıyor" bölümlerinde, 2000 ve 2001 yıllarında yapılmış Fransızca söyleşilerinden alınmıştır.

niyetli değildir, ama ortada düşünülmeden yapılan bir aşağılama vardır. Güzel ve hoş olmayan bir durum gayet güzel bir manzaranın önünde gerçekleşir. Mekânın çağrıştırdığı duyguya zıt bir duygu/ortam yaratılır.

Yönetmenin Şifresi

Haneke anaakım film yapan yönetmenlerden çok farklıdır. Bir örnekle açıklayalım. Speck'in de belirttiği gibi Maria'nın dilendiği köşenin diğer Doğu Avrupalı göçmenler tarafından tutulduğu sekansta (40. sekans, 2. çekimde), televizyondan ya da gazetelerden daha önceki bilgilerimizle bunun bir çete işi olduğunu anlarız. Bu sahnede kötü bir yönetmen olsaydı, seyirciye durumu açıklayarak, bakış açısı çekimleri ve yakın çekimlerle duygusal etki yaratarak izleyicinin kurban konumundaki Maria ile özdeşleşmesini, ona sempati duymasını sağlardı; bunun için çaba harcardı (2010, s. 19-20). Oysa Haneke öyle yapmadı. Uzaktan bakıp duygusal bütünleşme yerine düşünmemizi sağladı.

Wheatley'e göre Haneke'nin her çalışması etik bir sorun sunar bize. Örneğin intihar, cinayet, komplo, tecavüz yinelenen motiflerdir; bunlar suçluluğun ve sorumluluğun da altını çizer. Yazara göre Haneke'nin estetik düşünümüllüğe (*reflexivity*) sahip eserleri, izleyicinin ahlaki düşünümüllüğüne de yardım eder ve izin verir. Haneke'nin çalışmalarını kışkırtıcı ve problematik kılan sorular şunlardır: Aygıtla nasıl bir suç ortaklığı kuruyoruz? Bunun ahlaki sonuçları nelerdir? Haneke filmlerini izlerken neden bu kadar rahatsız olur ve hatta kendimizi suçlu hissederek? Yazara göre, etik izleyicilik kuramı yeni bir düşünüş yolu önerir. Haneke'nin "eleştirel estetiği"ni çözümlemesi, biçimsel düşünümüllük ve ahlaki düşünümüllük arasındaki ilişkinin ne olduğunu, yönetmenin izleyicinin perdeyle ilişkisini nasıl radikalkeştirdiğini ve bunun film kuramı için ne tür içerimleri olduğunu açıklamaya kalkışır (Wheatley, 2009, s. 4-5).

Eleştirel açıdan farkında olmasına karşın, karşı-sinemanın seyircisi de sinemasal aygıtın "masum" kurbanı olarak, hâlâ edilgin konumlanır. Haneke seyircisini gönüllü olarak edilgin konumda tutar. Haneke'nin seyirciye önerdiği konum, *inancın* özneliliğiyle değil, *ahlaki seçimin* özneliliğiyle ilgilidir (italikler Wheatley'e ait, 2009, s. 36-37). Etik izleyicilik kuramını Kant'ın ahlaki felsefesine dayandıran yazara göre, *Funny Games* ve *Benny'nin Videosu*'nun anlatısı çok özel toplumsal ve etik sorunlara odaklanırken, *Bilinmeyen Kod*'da ve *Kurdun Günü*'nde insanların dünyada ahlaki açıdan nasıl yaşayacaklarına ilişkin daha karmaşık sorular ortaya atılmıştır. Fakat Haneke, bunları yaparken çok az anlatı yargısı sunar, izleyiciyi özgür bırakıp ahlaki bir aktör olarak onun düşünmesini sağlar (2009, s. 37, 44).

Haneke'nin filmleri seyircisini hem uyarır hem de ona ders verir, ama bu dersi her birey kendi kendine öğrenmelidir. İzleyicinin odağında şu soru vardır: "Yönetmen, bunu *bana*, seyirciye niye yapıyor?" (italikler özgün). Bu sorunun altında yatan Haneke'nin etik izleyicilik projesidir. Yalnızca Haneke'nin ya da filmin niyetlerini değil, aynı zamanda kendimizi ve ötekilere olan sorumluluklarımızı da sorgulamamız gerekir (Wheatley, 2009, s. 189).

Wheatley *Funny Games* ile deneyimlediği "ahlaki izleyicilik" konumuna en yakın film olarak *Piyanist*'i gösterir (2009, s. 150). *Bilinmeyen Kod*, gerçekliği yeniden yaratmayı değil, film ile gördüğü şeyin bilişsel analizini yapacak izleyicinin çağrılması arasındaki alanı yaratmayı amaçlar. Haneke, Bazinci anlamda bir nesnelliliğin mümkün olmadığını, hep yönlendirmenin olacağını gösterir (Wheatley, 2009, s. 120).

Yönetmenin genel olarak sinema anlayışı, özel olarak da *Bilinmeyen Kod* üzerine söyledikleri bize ışık tutacaktır.⁹ Haneke filmin bağlamı dışında genel olarak sinema için düşündüklerini açıklarken aslında *Bilinmeyen Kod*'da yarattığı tarzı da açıklar. Yönetmene göre sinemanın kendisi ve kamera hareketleri bir yönlendirmedir (*manipulation*). Ama plan-sekans'ların kullanılması ve montajdan vazgeçilmesi en azından zamanın değiştirilmesini, farklı algılanmasını engellemeye yarar. Filminin zamanını sabit hale getiren çekim ya da plan-sekansın kendisi, gerçek zamandır. Kurgulanmış çekim içinde zaman'la oynanır, zaman, kısılır ya da uzatılır. Bu yüzden süreklilik içinde çekim yapmayı tercih eder yönetmen. Zamanı yönlendirmez, sürekliliği bozmaz.

Haneke'ye göre bir yönetmenin ilk sorumluluğu, senaryoyu olabildiğince net/kesin şekilde sahneye koymaktır. Ona göre bir film aslında gerçek olamaz, ama içten olmalıdır. Gerçekten de bu sahicilik seyirciye ve eleştirmenlere geçmektedir. Örneğin Falcon, *Bilinmeyen Kod* için "Kuru bir şekilde bir tezi göstermek yerine, her bir sahne derin bir biçimde sahiciliğin ve doğrudanlığın etkili bir duygusunu taşır" diye yazar (2001, s. 46). Haneke'ye göre daha içten olmayı deneriz, yalamı değil; daha adil olmayı deneriz. Bütün *auteur*lerin, yönetmenlerin amacı budur. Kolonyalizmden, çoklu kültürel yapıdan, iletişim zorluğundan söz eden Haneke, filmin, gerçekliğin bir modeli olduğunu söyler.

Haneke filmlerinde müziği kullanmaz, olsa bile diegetik müzik vardır; bir başka deyişle müziğin kaynağı sahnenin içindedir. Bu filmde O Donoghue'un da dikkatimizi çektiği gibi ilk sekanstan son sekansa kadar tüm sesler diegetiktir (2005). Karakterlerinin adları da neredeyse bütün filmlerinde aynıdır. Sineması Georg ya da Georges, Anna ya da Anne'larla doludur.

Tekrarlayan karakter isimleri ve genellikle aile birliğini dağıtan öyküleri, yinelenen travmaları, açık sonlarıyla olay örgüleri, nedensiz şiddet ya da TV sesi gibi motifleri, imzası olan belli çekimleri, durağan kamerayla yaptığı uzun çekimleri Haneke'nin filmlerinin *auteur* imzası taşıdığını gösterir (Speck, 2010, 5-6). Haneke, izleyiciye fazla bilgi vermeden, ipucu vermeden (hatta çoğu zaman yanlış ipucu vererek) onu etkin tutar, anlamı izleyicinin kendisinin çıkarmasını ister ve bunu da sağlar. Buna güzel bir örneği Speck verir. Henüz 10. sekansta Anne'in ilgisini çeken ve sadece ses kuşağında gösterilen taciz/işkence edilen komşu kızı ile 33. sekanstaki cenazede "küçük Françoise" hakkında yapılan konuşmayı izleyici iz sürerek kendi kendine bağlamak zorundadır (Speck, 2010, s. 1-2). İzleyici, 10. sekansta çocuğun adını bile bilmez, ama 33. sekansta küçük bir çocuk için yapılan dua, başta eziyet gören çocuğun öldüğünü izleyicinin anlamasına yarar. Yönetmen bilgiyi yaratma edimini izleyiciye bırakmış olur.

Psikoloji ve felsefe alanında eğitim görmüş yönetmen adeta kuram yazar gibi film yapar. "Sinemanın filozofu" olarak görülen yönetmenin *Bilinmeyen Kod*'un İngiltere'deki gösterimi sırasında biçimle, içerikle, etikle ve algıyla ilgili bazı soruları basına yazılı olarak dağıttığını Wheatley bize aktarır: Hakikat, duyduğumuz ve gördüğümüz şeyin toplamı mıdır? Gerçeklik temsil edilebilir mi? Gözlemciye göre temsili nesneyi gerçek, inandırıcı ya da daha çok kesin ve inanılmaya değer yapan şey nedir? Kukla mükemmel bir biçimde gerçek yaşamı taklit ediyorsa kuklacının sorumluluğu nedir? Yanıtlar yalan mıdır? Sorular yanıt mıdır? Tamlik, doğruluk estetik

⁹ Bu bölümde Haneke'nin gönderme yapmadan aktardığımız sözleri de aynı DVD'deki söyleşilerden alınmıştır.

mi ahlaki bir kategori midir? İşte Haneke'nin bir filozof-yönetmen olarak sorduğu sorular bunlardır. Wheatley ayrıca, filmin bir tez filmi olarak görülmemesi gerektiğini, ama Haneke filmlerinin en kuramsal olanı olduğu konusunda kuşkusunun olmadığını yazar (2009, s. 115).

Bir söyleşinde filmdeki sözsüz iletişimle ilgili soruya, Haneke, iletişimdeki sürekli başarısızlığın insanlık durumuyla ilişkili olduğu, iletişim arzusunun tıpkı bir aşk arzusu gibi insani ve üretken olup bizi büyüttüğü yanıtını verir (Grabner, 2010, s. 22-23). Gerçekten de filmde iletişim kurmak, birbirine dokunmak sonuç olarak zordur ama imkânsız mıdır? Bunun yanıtını arayalım.

Başkaları Cehennem, Herkes Öteki

O'Donoghue'a göre film ve karakterleri Paris'ten Romanya'ya ya da Mali'ye, özel alandan profesyonel yaşama, dilenciden artiste farklı zeminlerde hareket eder. Çeşitli dilleri kullanır, sadece ulusal dilleri de değil aynı zamanda beden dilini, işaret dilini de kullanırlar. Fakat herhangi bir yere gidiyormuş gibi ya da herhangi bir şey söylüyormuş gibi görünmezler (O'Donoghue, 2005). Böylece bir tür "anlamsızlığın" başat olduğu bir evreni bırakır izleyiciye. Örneğin Amadou'nun bir siyah olarak Paris'te doğduğundan bu yana yaşamasının, "düzgün" bir işinin olmasının, işitme engellilere öğretmenlik yapmasının hiçbir anlamı yoktur. Şikâyet eden kişi olmasına karşın polis önce Amadou'yu karakola götürür. Suçlu değildir ama gözaltına alınan odur. Polisin yabancı düşmanlığı/korkusu açığa çıkar. Lokantada şef, yeri ayrıldığı halde, o yeri bizzat Amadou'nun siyah olduğunu gördükten sonra bahaneler uydurup onlara vermez, kız arkadaşının yanında kötü duruma düşmesine karşın Amadou bunu soğukkanlılıkla karşılar; bu tür deneyimlere zaman içinde alışmış olduğu açıktır. Kristeva'nın şu sözleri onun için söylenmiş gibidir.

Başkaları tarafından hiçe sayılmak. Kimse seni dinlemez, ayağına basmaya cesaret etsen bile asla sağlam bir zemin yoktur, topluluğun lafazanlığı ve kendinden tamamen emin sözleri senin sözünü çabucak silip atar. Sözünün geçmişi yoktur ve grubun geleceği üzerinde bir gücü yoktur: Niye dinlesinler ki seni? Sözünü faydalı kılmak için statün yeterli değildir –'toplumsal zeminin yoktur' yabancılığı nedeniyle hayranlık verici olabilecek sözünün de bir sonucu, etkisi olmayacaktır, iyileşme yaratmayacaktır (Kristeva'da aktaran Saybaşıllı, 2011, s. 147).

Jean ve babasının sessiz bir şekilde anlaşılamaması, Georges ve Anne'in anlaşılamaması, Georges'un en uzaktaki savaşa karşı duyarlı olması ama alt kattaki şiddet için bir şey yapmaması, hatta Georges'un düz anlamıyla Anne'in kapısının önünde takılıp kalması, kapıdan içeri girememesi gibi her karakter farklı bir güçlük yaşar. 2. sekansta şifreyi bilmediği için dışarıda kalan Jean'a Anne kendisinde kalmasının mümkün olmadığını söylerken yananlamsal ve simgesel olarak kapıyı açmamış da olur. Maria Paris'e bir türlü yasal yollardan giremez, Anne şiddet gören komşu çocuğu için bir şey yapamaz, aynı şekilde kendisi tacize uğradığında ona yardım etmek isteyen Arap karakter bile yeterince yardım edemediği için kendini kötü hisseder.

Bu filme aldığı tepkiler de bir anlamda yönetmenin cehennemi olur. Andrew James Horton'ın aktardığına göre çok kültürlü Paris'te iletişimsizlik ve topluluğun yokluğu üzerine yapılan analizler, niyet edilenin, beklenilenin karşısı bir etkiye yol açar. Film, Fransa'da en azından Haneke'nin felsefesine hayran olan sol kanatın tersine sağın hayranlığını çeker (Horton, 2001). Verdiği bir söyleşide "geçmişte filmlerime karşı olanlar ya da lehte olanlar aynı kişilerdi, ama *Bilinmeyen Kod*'da, örneğin Fransız

solu gibi filmlerimden yana olanlar bu kez ters tarafta oldular, tersi de geçerli. Gerçekten anlamıyorum” der. Bu film de Haneke’ye göre diğerleri kadar ahlaki, entelektüel ve hilelerle doludur. Bu filmde de insanlarla oynamakta, hepsini tuzağa düşürmekte ve tuzağa düştüklerini de göstermektedir. Anne ve Georges gibi en çok iyi niyetle hareket eden karakterler bile yanlış anlamalarla ve ahlaki gidip gelmelerle yüzleşir. Aynı şekilde Haneke şöyle der:

İmgelerin ekolojisinin iki tarafını da göstermek istedim. Bir tarafta savaş fotoğraflarıyla övülen bir fotoğrafçı var, öte yanda Arisinee Khanjian’ın oynadığı ve fotoğrafların gerekli olmadığını söyleyen Francine karakteri var. Bu nedenle her şey belirsiz ve çözümü izleyiciye bırakmak istiyorum. Filmin ilk sahnesinde Amadou’ya olanlara bakalım. Rumen kadına yardım etmesi çok insani, ama sonuçları Amadou açısından olumsuz. Yaşamın da belirsizliklerle dolu olduğunu göstermeye çalışıyorum. Yönetmenin görevi öğüt vermek değil, doğru soruları sormaktır (James, 2001, s. 8).

Bu belirsizlik hali, karakterlerin yalnızlaşması, birbirine dokunamaması sinematografiyle de beslenir. Anlatı parçalıdır, karmalar sık sık bir boşluk yaratır. Müziksiz uzun çekimler, plan-sekanslar çoğu kez yarım kalır, diyaloglar bitmeden kesilir. Biçem, geçmişteki Godard sinemasını anımsatır. Kaydırmalı çekimler ya da kıpırtısız kamera, çekim/karşı çekimin yokluğu (var olduğu sahneler sadece film içindeki filmlere aittir) izleyiciyi de yalnızlaştırır. Film içindeki fotoğraflar durağan kare ile gösterilirken film içindeki filmler tam bir anaakım filmde olabilecek araçları içinde barındırır: Çekim/karşı çekim, bakış açısı çekimi, zoom.

Filmin sonunda tüm karakterler yeniden bir araya gelir, en önemli karakterler arka arkaya gösterilir: Amadou bandonun arasındadır, müziği diğer çekimlerdeki (sahnelerdeki) karakterlere de eşlik eder, Maria kendine dilencilik yapacağı yer arar, Anne evine girer, Georges kapı kodu değiştiği ve bu yüzden eve giremediği için Anne’a telefon eder. Ancak birbirine dokunmadan, birbirlerini yeniden görmeden bir araya gelir karakterler. Hemen ikinci sekansta Jean’ın Anne’a telefon ettiği ama telefonun açılmadığı, mesajın yerine ulaşmadığı bilgisi bize gösterilmez, diyalogla verilir. Son sekansta Georges’un niyeti kapı açılmadığı için Anne’a telefon etmektir. Aynı çekim içinde Georges telefon kulübesine girer; ancak karakterin telefonu yine yerine ulaşmaz, bu kez karakterin motivasyonu düşüktür, çok kısa çaldığı izlenimini edindiğimiz telefonu hemen kapatır. Bir kez daha iletişim kurulamamış olur. İletişimin kurulamayacağının bir işareti de önceden 37. sekansta Anne’ın oyuncu arkadaşıyla dublaj yaparken aynı zamanda onunla flört etmesiyle verilir. İlişki bir kez sarsılmış, Anne bilinçli olarak Georges giremesin diye şifreyi değiştirmiştir. Bu durumda izleyiciye rahatsız olmak düşer, karşı karşıya kaldığı gerçek artık onu hoşlanma duygusuna götürmeyecektir.

Speck’in de anımsattığı gibi Wollen’in Godard sineması üzerine yazdığı klasik makalesinde tanımladığı karşı sinema özellikleri (anlatıdaki geçişsizlik, yabancılaşma, öne çıkma, çoklu diegesis, açıklık, rahatsız olma ve gerçeklik) aynen Haneke sinemasında da geçerlidir (2010, s. 44-45). Sinematografik açıdan bütün biçimsel seçimler Öteki’ne duyulan korkuyu, iletişimsizliği, insanların birbirine dokunamamasını, yalnızlığı besler.

Gündelik Kodlar

Çoğu eleştirmenin dikkatimizi çektiği gibi (Gates, 2001; Horton, 2001) Haneke, gerçeklik algımızla ve izleme serüvenimizle fena halde oynamaktadır, çoğu

bilginin gerçek olup olmadığı belirsizdir. Anne'in hamile olup olmadığını bilmediğimiz gibi Georges'un binaya girememesinin nedenini de bilemeyiz. Bir yandan gözetleriz öte yandan gözetlediğimiz gerçekliğinden kuşku duyarız.

Andrea Gogroff-Voorhees "Surveillance and Voyeurism in Haneke's Code Unkonwn and Caché" adlı makalesinde (2010) Haneke'nin seyircisine yabancılaşma, şiddet ve umutsuzluk girdabını gösterdiğini belirtir. Yönetmenin seçtiği kamera ve karakterleri, ne kadar tanıklık ve güvenilir görünse de aracı imgelerin yönlendirici ve güvenilmez olduğu fikrine hizmet eder. Filmlerinde gözetleme sadece gündelik yaşamdaki dışarıya değil (sokaklar, metro, süpermarket) aynı zamanda özel yaşama da yayılır, insanların nasıl etkileşim içine girdiklerini (girip girmediklerini), nasıl iletişim kurduklarını (ya da kuramadıklarını) ve ötekini nasıl sevdiklerini (ya da sevmediklerini) de etkiler. Bu anlamda gözetleme (özel ya da kamusal kontrol mekanizmaları), kendini tanıma çabası anlamında kendini-gözleme ve dikizcilik (izlenmeden izlemenin gücü) Haneke sinemasının da özüdür. Yazar *Bilinmeyen Kod*'u 9/11 öncesi, *Saklı*'yı da 9/11 sonrası gözetleme kuramları temelinde incelediği yazısında *Bilinmeyen Kod*'un panoptik bakış ve gözetleme ile ilgili olduğunu iddia eder. Her iki filmde de yönetmenin kamerası gözetleyen bir kameradır. Foucault'ya dayanarak her iki filmin de panoptik iktidarın/disiplinin dinamiklerini açığa çıkardığını yazar. Panoptik gözetleme azınlığın çoğunluğu incelemesidir. Farklı kültürlerin, sınıfların ve etnik grupların bir araya gelip çarpıştığı *Bilinmeyen Kod*'da isim bile gözetlemeyle ilgilidir; kod gözetleme ile ilişkilidir.¹⁰ Beden dili, kapı kodları ve dilbilim kodları filme sızar. Anne komşu çocuğun çılgınlıklarını dinlerken içsel açıdan gözetler, ama fazla bir şey yapmaz; film çekiminde ise yeterince gözetlemediği için çocuğu neredeyse balkondan düşecektir, suçluluk duygusuyla çocuğuna tokat atar. Filmin içindeki *Koleksiyoncu*'nun çekiminde bile oyuncu Anne onu yönlendiren, "gerçek yüzünü" görmek isteyen kişi tarafından gözetlenir. Bir yandan seri katil onu gözetlerken, aynı konumdan izleyici de oyuncunun oynadığı karakterin korkularına tanıklık eder. Bu bağlamda yazar bize metro gözetlemecisini de anımsatır, Georges gizlice insanların fotoğrafını çeker (29. sekansta çekimler ve 34. sekansta ürünler). Amadou'nun henüz filmin başlarındaki iyi niyetli gözetlemesi Jean ve arasında bir tartışmaya neden olur (Gogroff-Voorhees, 2010, s. 261-271).

O'Donoghue (2005), metroda yolcuları gizlice fotoğraflayarak onların özel alanına giren Georges ile özel hayatına iki genç tarafından saldırılan Anne'in sahnelerinin birbirini yankılayan bir çift ayna sahne olduğunu yazar.

Aidan Power'a göre daha sonra *Saklı*'da beyaz orta sınıf entelektüelleri bir araya getireceği gibi bu filmde de çağdaş Fransız toplumuna farklı perspektiflerden (Malili ve Rumen göçmenleri de kapsayarak) bakar. Yazar, *Bilinmeyen Kod*'u, 2006 Akademi'den en iyi film ödülü alan ve tematik ve yapısal olarak modern büyük bir kente geçen, ırk ve sosyal gerilimlerle ilgilenen *Crash*'e (Paul Haggis, 2004) benzemesine karşın onun tersine seyirciye hayat dersi vermediğini, en azından bunu ukala bir tarzda yapmadığını söyler (Power, 2010). *Crash*'le bir ters açıdan benzerliği de Speck kurar. Ona göre Godard'ın ünlü "*juste une image*" (sadece bir imge) ve "*une image juste*" (doğru/gerçek bir imge) arasındaki ayrıma atıf yaparak *Crash*'in sadece imgeler sunduğunu ama Haneke'nin filmin doğru, kapsayıcı imgeler kavramını sorguladığını belirtir (2010, s. 150-156). Bu anlamda Haneke'nin sorguladığı, gündelik

¹⁰ Kod, uzlaşımların toplamı demektir. Kodun dışında kalanlar hemen fark edilir. Bu anlamda çoğunluk olsalar da farklı etnik kökenliler, farklı ırklar ve sınıflar sürekli kodun dışında olmakla suçlanır ve gözetlenirler.

kodlardır, amacı da gündelik kodları suratımıza çarpmaktır. Filmde bu kodlar bazen ırkçılık ve cinsiyetçilik gibi ayrımcılık, bazen masum bir duyarsızlık, çoğu zaman da gözetleme olarak karşımıza çıkar. Irkçılık filmin ikinci sekansında suçsuz olmasına karşın Amadou'nun gözaltına alınmasına, 17. sekansta Amadou'nun lokantada gizli ayrımcılığa uğramasına, 24. sekansta Amadou'nun kardeşi Demba'nın kurban olmasına ve 7. sekansta Romanyalı Maria'nın sınır dışı edilmesine neden olur.

Simgesel olarak kapıdan giremeyen insanların, aslında konumları, durdukları yer değiştiğinde, anlam çerçeveleri de, birbirlerine ve ilişkilerine yükledikleri anlamlar da değişir. 39. sekansta geçen taciz olayı için Grundmann, Binoche'un ikili konumunu vurgular. Anne, erkek şiddetinin tehdit ettiği kadın kurban olarak ve Fransız kolonyal tarihinin öznesinin kızgınlığını çizen ayrıcalıklı birinci dünya vatandaşı olarak çizilir. Hegemonik pozisyonları, egemen ve bastırılmış olandaki ikilikle yapılandırılır: Batı Avrupalı olarak tarihsel açıdan baskın bir grubun üyesidir; ama kadın olarak da erkek baskısı altındadır (Grundmann, 2010, s. 34-35). Gerçekten de ikinci sekansta Amadou (siyah) ve Jean (beyaz) arasında yaşanan tartışmada Anne'in, tanışıklığına dayanarak Jean'dan yana nasıl tavır aldığı anımsatalım. Aynı biçimde baştaki siyah adam (Amadou), göçmen kadın (Maria) ve beyazın (Jean) şiddet yüklü karşılaşmasında da beyaza hiçbir şey olmaz; Rosalind Galt'a göre Haneke zengin Batı'nın perspektifinden genişlemiş Avrupa Birliği'nin sorunlarını anlatır (2010, s. 224).

Jones'a göre liberal, hoşgörülü, açık görüşlü Binoche bile metroda Arap gençlerin saldırısına uğradığında kendi şeytanlarıyla yüzleşmek zorunda kalır. *Bilinmeyen Kod*, konuşulmayan koddur; ötekinin de insan olduğunu, onun içinde de aynı özün olduğunu kabul etmemektir. Gerçeklikle yüzleşmek yerine toplumsal uylaşımların, görevlerin arkasına gizlenmektir. Georges, Kosova'daki savaştan döndükten sonra Paris'teki yaşamın ikiyüzlülüğünü görür ve orada rahat edemez. Paris'te amacı yoktur, her şey yalanların altına gizlenmiştir (Jones, www.thehighhat.com). Fakat yeri gelince o da ötekinin sesine kulağını kapatır. Paris'te Kosova'daki savaşın acılarını anlamayan arkadaşlarına kızarken kendisi de alt kattan gelen ve acı çeken çocuğun sesini duymazlıktan gelir.

Galt'a göre Haneke, Romanyalı karakterleri kasten *Bilinmeyen Kod*'da ve *Kurdun Günü*'nde uluşasını AB bütünleşmesini ve ırkçılık sorunlarını sahneye koymak için kullanır. Romanyalı karakterler, çağdaş uluşasını Avrupa hakkında bir şey söylerken oyuncular Avrupa film endüstrisinin jeopolitiğini kendiliğinden söylemiş olur: Bazı Doğu Avrupa ülkeleri, ucuz işgücü ve stüdyolarıyla Avrupalı üretimin ekonomik mekânlarına girerken, Doğu Avrupalı özellikle de Romanyalı bazı filmlerin ve oyuncuların festivallerdeki başarısıyla Avrupa sanat sinemasının da kültürel mekânlarına girilmiş olur. Özetle bu filmler metinsel olarak Avrupa'nın sorunlarına hitap ederken, yapım tarzıyla onun resmi retoriğini yansıtır (Galt, 2010, s. 236). Balibar'dan yaptığı alıntıda Galt, sınırın, bölgenin, özerkliğin temsilinin ve sınırla bölgenin temsil olasılığının, dönüşü olmayan tarihsel bir zorlamanın nesnesi olduğunu aktarır. Ona göre Haneke'nin Avrupalı filmleri toplumsal durumları betimlemekle kalmaz, daha çok Balibar'ın tarihsel zorlamasını gösterir. Filmler, Avrupa'yı herhangi bir güvenli ya da merkezi tarzda kaydetmenin olanaksızlığını, sınırların ve kenarların şiddetli kopuşunu, içeriği ve dışarıyı kodlar (Galt, 2010, s. 225-226). Bu bağlamda geçilmesi gereken sınırlar, girilmesi gereken içeriler (Paris, Fransa) vardır. Her seferinde kıyıda kalmak, sanki kader gibidir: siyah olan Amadou için, Rumen olan Maria için, kadın olan Anne için, duyarlı bir gazeteci olan Georges için.

Bir Eğretileme Olarak Prolog ve Epilog

İzleyici için ilk sekansta çocukların oyun oynaması ve yaptıkları pandomim, Brigitte Peucker'e göre iki soruya yol açar. İlki Barthes'ın da analizini anımsatacak şekilde imgelerin dilin yardımı olmaksızın nasıl anlaşılacağı, ikincisi de gerçek duygu ile taklit edilmiş duygu, yaşama performans, gerçekle yanılma arasındaki sınırın ne olduğudur. Pek çok sekans da filmin diegetik gerçekliği ile onun içindeki performansı arasında gidip gelir. Bu nedenle izleyiciyi belirsiz bir yerde tutar (Peucker, 2010, s. 16).

Austin'e göre *Bilinmeyen Kod*, işitme engelli çocuk tarafından oynanan korku duygusu hakkındadır (2007, s. 532). Aslında ilk plan-sekans *Ayna*'daki (*Zerkalo*, Tarkovsky, 1975) prolog gibi belirleyicidir. *Ayna*'da kekeme bir çocuğun dilini çözmeye çalışan bir doktorun yaptığı hipnoz, düz anlamda diğer sahnelerle hiç ilgili değildir; hatta alegorik olarak da bir ilgi kurmak zorlama olabilir. *Bilinmeyen Kod*'da da prolog sahnesi yoruma gayet geniş bir biçimde açıktır. İşitme engeli nedeniyle sağır olma ve dolayısıyla konuşamama (dilsiz olma) da nihayet, içinde yaşadığımız çağdaki toplumu betimlemek için en iyi eğretilmedir. İletişimsizlik burada da söz konusudur. Çocuklar sessiz oyunu anlamlandırmakta güçlük çekerler. Filmin alt başlığı "çeşitli yolculukların tamamlanmamış hikâyeleri" demektir. Bu kadar birbirine dokunamayan ya da iletişim kuramayan bir toplumda yönetmenin filmi işitme engellilerin mükemmel uyumu ile bitirmesi (epilog) belki de boşuna değildir. Engelli olmayanların başaramadıklarını başarmaları iletişim becerisinin dile bağlı olmadığını gösterir ve izleyiciye yine o bilmediği kodu işaret eder. Bu kalabalık ve farklı renkten grup, aynı zamanda Avrupa'nın bütünleşmesinin, birlikte yaşayabilmenin de eğretilmesidir. Bu bağlamda, işitme engellilerin en iyi, eşzamanlı ve uyumlu bir biçimde müzik yaptıkları sahnede (40. sekansın ilk çekimi) başlayan ve daha sonraki sahnelere yayılan güçlü müzik, engelsizlerin niçin anlaşamadıklarını sorgular gibidir; bu sert müziği duymak da izleyiciyi kaygılandığı kadar ona umut da verir. "Engelsizlerin" engeli bilinmeyen kodun şifresini çözmemek olabilir mi?

Bu sahne, Oğuz Anaran'ın sevdiği bir yönetmen olan Robert Guédiguian'ın Marsilya'yı resmettiği *Sakin Şehir* (*La ville est tranquille*, 2000) filminin son sahnelerinde filme yayılan piyano müziğinin gücüne benzer bir etki yapar. Anaran'ın çeşitli görüşmelerde söylediği gibi Bunuel'in gerçeküstücü yapıtı *Altın Çağ*'ın (*L'Âge d'Or*, 1930) sonunda da trampetler farklı sahnelerle eşlik etmektedir; bu açıdan Bunuel'le bir benzerlik söz konusudur; bu benzerliği O'Donoghue (2005) da yazısında vurgular.

Sonuç

Gerek izleyiciyi sürekli olarak düşürdüğü tuzaklarla, farklı referans çerçevelerinden değişen anlamları göstermesiyle, gerekse kesik, parçalı, kopuk biçimiyle karşı-sinemayı bir kez daha kutsamasıyla *Bilinmeyen Kod*, izleyiciyi şoke eder, uzaklaştırır. İzleyicisini çaresiz bırakır: Rumen dilencinin sınır dışı edilmesi konusunda izleyicinin elinden bir şey gelmez ya da küçük Françoise'ın göz göre göre ölüme gitmesi konusunda tıpkı Anne gibi izleyici de bir şey yapamaz. Referans çerçevesi değiştikçe anlam da değişir. Niyet edilmeyen şeyler yapılır. Büyük olasılıkla Araplar ve Afrikalılar Paris'te birçok kez ayrımcılığa uğramaktadırlar. Filmde Amadou, Rumen kadını korumaya çalışırken kadının sınır dışı edilmesine neden olur. Arap genç metroda Anne'ı taciz eder ve tüm yolcuları sözlü şiddetiyle / saldırganlığıyla korkutur.

Karakterler eleştirdikleri duruma mutlaka düşerler ya da kendilerine yöneltilen eleştiri / meydan okuma / aşağılama, kendileri tarafından ötekilere yapılır/zaten yapılmıştır. Örneğin Maria, 18. sekansta komşusuna Paris'te okulda çalıştığı yalanını söyler ve 36. sekansta arkadaşına bir başka dilenciden öğrendiğini anlatır, oysa sonra kendisi aynı duruma düşecektir. Georges da savaşı bizzat görmüş biri olarak ötekine duyarlıdır ama yakındaki şiddeti görmez, üç maymunu oynar. Anne'nin şiddet gören çocukla ilgili çaresizliğine suçlamayla karşılık verir, bunun Anne'nin sorunu olduğunu söyler. Bu sorunların şifresini bilemediğimiz için, anlatısıyla gerçeklik-yanılsama konusunda bizi sürekli belirsiz bir yerde bıraktığı, sürekli yanılttığı, tuzağa düşürdüğü ve bunu gösterdiği için, gözetlemeci ve suçlu kimliğimizle oturduğumuz koltukta rahatsız oluruz. Bu nedenle bütün bu gündelik kodlara tanık olmak izleyiciyi düşündürür.

Haneke'nin insanlık durumuyla iletişimsizliğin bağlantılı olduğuna dair söylediği sözleri anımsayalım. Başından beri söylediğimiz gibi insanların birbirlerine dokunamaması, iletişim kuramaması Büyük Yazgı mıdır?

Bilinmeyen Kod'daki film/oyun sahnelerinde seyirci asla nerede duracağını bilemez. Filmin içindeki filmde (5. sekans) ya da filmin içindeki oyunda (27. sekans) mı bu tür replikler var, yoksa izlediğimiz filmdeki (*Bilinmeyen Kod*) Anne mı bunları söylüyor diye düşünür, şaşırır. Haneke, bilinmeyen kod üzerine izleyicinin farkındalık geliştirmesini, kendisini sorgulamasını isterken, sinemasal biçimiyle ustalarını da anımsatarak tüm insanların "farklı" ama "aynı" olduğu kodunu bulup çıkarmamızı ister. Aslında kodu çözmek çok da zor değildir, şifreler her zaman çözülebilir, yeter ki "anahtar" bulunsun. Yönetmen izleyicisini çaresiz bıraksa da çaresizlik içinde çare vardır, yeter ki görebilelim. Filmde işitme engelli, duyamayan konuşamayan insanlar vardır, ama göremeyen yoktur, "görmeyi" başarırsak, şifreler kolayca çözülür. Karşı sinema çaresizliği sunar gibi yapsa da çaresizlik sürekli değildir, film kişileri çoğu kez kendilerini karşıdakini (ötekini) suçlar durumda bulur, ama kendilerini eleştirmeyi hiç düşünmezler. Konular bu denli çeşitliken, bu konuları duyumsamak, hegemonik konulardan rahatsız olmak ve o konuları terk etmek şifreyi çözmek için yeterli olabilir.

Birlikte yaşamak güçtür ama imkânsız değil. Bunu da en güzel işitme engellilerin olağanüstü orkestrası örnekler. Şifre birlikte yaşamayı başarabilmektir. Herkesi ortak insan paydasında buluşturabilmektir. İşitme engellilerin başardığı uyumu yakalamaktır. Bu gerçeği fark ettiğimiz an kodu çözebiliriz, şifre aslında elimizdedir.

Kaynakça

Austin, G. (2007). Drawing Trauma: Visual Testimony in Caché and J'ai 8 Ans. *Screen*, 48(4), 529-536.

Falcon, R. (2001, Mayıs). Code Unknown. *Sight and Sound*, 11(5), 46.

Frey, M. (2003). Michael Haneke. *Senses of Cinema*. 28. <http://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/haneke-2/> (Erişim tarihi 30 Ağustos 2011).

Galt, R. (2010). The Functionary of Mankind: Haneke and Europe. B. Price & J.D. Rhodes (der.), *On Michael Haneke* (221-242). Detroit: Wayne State University Press.

Gates, A. (2001, 30 Kasım). The Universality of Racial Tension. New York Times. <http://www.nytimes.com/2001/11/30/movies/30CODE.html> (Erişim tarihi 14 Temmuz 2011).

Gogroff-Voorhees, A. (2010). Surveillance and Voyeurism in Haneke's Code Unkonwn and Caché. A. D. Ornella & S. Knauss (der.), *Fascinatingly Disturbing: Interdisciplinary Perspectives on Michael Haneke's Cinema* 259-281). Oregon: Pickwick.

Grabner, F. (2010). 'We Live in a Permanent State of War' An Interview with Michael Haneke. A. D. Ornella & S. Knauss (der.), *Fascinatingly Disturbing: Interdisciplinary Perspectives on Michael Haneke's Cinema* (13-33). Oregon: Pickwick.

Grundmann, R. (2010). Introduction: Haneke's Anachronism. R. Grundmann (der.), *A Companion to Michael Haneke* (s. 1-50). West Sussex: Wiley-Blackwell.

http://www.amazon.com/Companion-Michael-Haneke-WBCF-Wiley-Blackwell/dp/1405188006#reader_1405188006 (Erişim tarihi 28 Aralık 2011).

Haneke, M. (2000) *Bilinmeyen Kod* DVD'si (Kamera Arkası ve M. Haneke Anlatıyor bölümleri). Türkiye (A.E. Film, basım yılı: 2006).

Horton, A. J. (2001, 28 Mayıs). Locked Out! Michael Haneke's Code inconnu: Recit incomplete de divers voyages. *Central Europe Review*, 3(19) http://www.ce-review.org/01/19/kinoeye19_horton.html (Erişim tarihi 20 Haziran 2011).

James, N. (2001). Code Uncracked. *Sight & Sound*, 11(6), 8.

Jones, B. (Tarihsiz). More Than a Master of Everyday Horror. <http://www.thehighhat.com/Nitrate/004/haneke.html> (Erişim tarihi 9 Kasım 2011).

O'Donoghue, D. (2005). Code inconnu: Récit incomplete de divers voyages. *Senses of Cinema*, 34. http://www.sensesofcinema.com/2005/cte/code_inconnu/ (Erişim tarihi 8 Kasım 2011).

Onaran, O. (2011). Söyleşi. 6 Ekim 2011. Ankara.

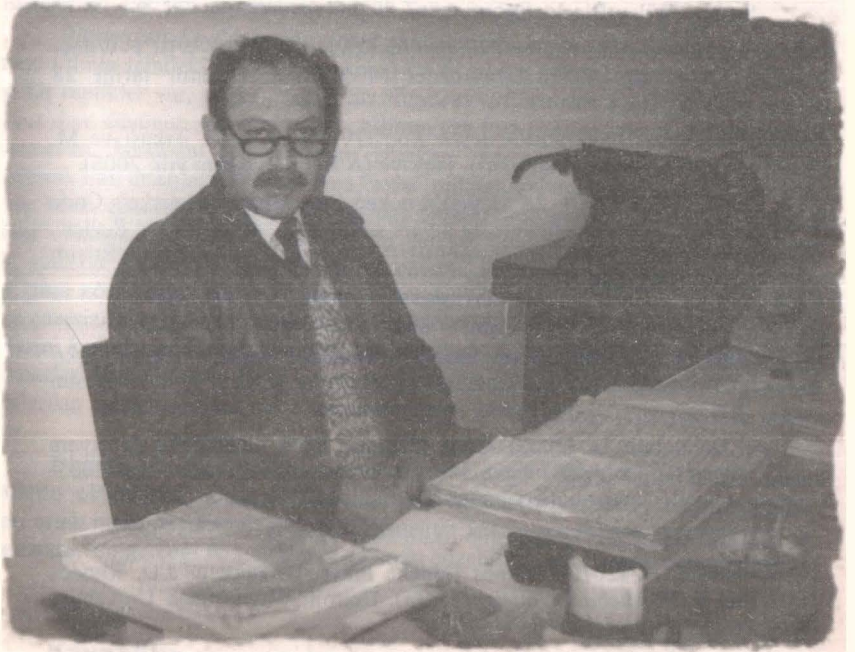
Peucker, B. (2010). Games Haneke Plays. B. Price & J.D. Rhodes (der.), *On Michael Haneke* (15-33). Detroit: Wayne State University Press.

Power, A. (2010). Overheating the Melting Pot: Cultural Compositions in the Cinema of Michael Haneke. *Birmingham Journal for Europe (BJE)*, 1(3). <http://ejournals.org.uk/BJE/article/2010/3> (Erişim tarihi 14 Temmuz 2011).

Saybaşılı, N. (2011). *Sınırlar ve Hayaletler: Görsel Kültürde Göç Hareketleri* (B. Doğan, çev.). İstanbul: Metis.

Speck, C. (2010). *Funny Frames: The Filmic Concepts of Michael Haneke*. NY: Continuum Books.

Wheatley, C. (2009). *Michael Haneke's Cinema: The Ethic of the Image*. New York, Oxford: Berghahn Books.



Oğuz Onaran, 1980'lerin başında Siyasal Bilgiler Fakültesi'ndeki odasında.

BÖLÜM SEKİZ

RUHLARIN DANSI



NOSFERATU: VAMPIİRİN YALNIZLIĞI

Y. Gürhan Topçu*

Giriş

Genç adam korkuyla kapıya yaklaşır, yavaşça kapıyı açar ve koridorun sonundaki soluk ince yüzlü, sivri kulaklı, uzun dişli korkunç vampiri dehşetle fark eder. Friedrich Wilhelm Murnau'nun 1922'de yönettiği *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*'in bu sahnesi bir vampirin beyazperdede ilk görünüşü değildir. *Nosferatu*'dan önce çekilmiş vampirleri konu alan altı film daha sayılabilir. Ancak *Nosferatu*, hemen hepsi kayıp olan bu kısa filmler arasından sıyrılıp sinemanın gerçek anlamda ilk vampir filmi ve ilk *Dracula* uyarlaması olarak nitelenebilir. 1922'nin naif seyircisini dehşete düşüren *Nosferatu*, doksan yıl sonra da sadece korku sinemasının değil, sinema tarihinin başyapıtlarından biri olarak saygıyı hak eder.

Vampir inancı antik çağlara kadar uzanır. Birçok toplum, vampir inancına sahip olduğu için, mitoloji, folklor ve efsaneler vampir öyküleriyle bezelidir. 18. Yüzyılda Avrupa'da vampirler hakkında birçok araştırma ve inceleme yayınlanmıştır. Hatta Voltaire, *Felsefe Sözlüğü*'nde vampirler için "En iyi kanıtlanmış batıl inanç" yazmakta tereddüt etmez (aktaran Scognamillo, 1994, s. 87). 19. Yüzyılda vampirler Gotik edebiyatın sayfaları arasında kendilerine yer bulmaya başlarlar. Polidori'nin *The Vampyre*, La Fanu'nun *Carmilla* eserleri ilk vampir romanlarıdır. Ancak Bram Stoker'ın 1897'de yazdığı *Dracula* "güncelliğini yitirmeyen, her çağa uygun, her kültürde var olan, giderek kitle kültürlerinde yerini bulan, [...] bir çeşit evrensel vampir imgesini yaratmıştır" (Scognamillo, 1994, s. 86). Balkanların vampir mitlerinden, Kazıklı Voyvoda gibi tarihsel kişiliklere kadar geniş kaynaklardan yararlanan Stoker, kan emen, çekici aristokrat Kont Dracula tiplmesiyle edebiyat ve sinema başta olmak üzere popüler kültürdeki vampir imgesini çizmiştir denebilir. Edebiyat ve sinema, aynada yansıması olmayan, yarasa ve kurt gibi hayvanlara dönüşebilen, haçtan korkan, tabutunda uyuyan vampir mitini günümüze kadar geliştirerek kullanmıştır.

Vampir figürünün edebiyatta, sinemada, popüler kültürde bu kadar yer almasının temel sebeplerinden birisi de içerdiği potansiyel erotizmdir. Vampir, kurt adam ve zombi gibi diğer korku figürlerinin aksine fiziksel olarak çekicidir. *Nosferatu*'daki Kont Orlok istisna kabul edilirse erkek vampirler genelde yakışıklı, zarif, kadın vampirler ise güzel ve cinsel olarak çekicidir. Vampirin sivri dişlerini batırarak kurbanının kanını emmesi kolaylıkla cinsel göndermelere zemin hazırlar. Korku sinemasında, 1960 ve 1970'lerde Jean Rollin ve Jesus Franco'nun birçok örneğini verdikleri "erotik vampir filmleri" bir alttür olarak ortaya çıkmıştır. Vampir filmleri erotizm kadar romantizm de içerebilir. Çünkü vampirler genellikle yalnızdırlar. Ölümsüzlüğü paylaşacak bir "eş" ararlar. Coppola'nın yönettiği ve türün en iyi örneklerinden biri olan *Bram Stoker's Dracula* (1992) temelde Dracula ve Mina arasındaki aşka odaklanarak, korkudan çok romantizmin alanına girer. Günümüzde de *Twilight* serisi ile romantik vampir imgesi bir fenomene dönüşmüştür. Bu da vampir

filmlerinin iki farklı ucu, korku ve romantizmi aynı potada rahatlıkla eritebildiğini gösterir. *Nosferatu*'da da vampirin bütün çirkinliğine rağmen romantizm eksik değildir.

Nosferatu ve Murnau

Nosferatu, küçük bir film şirketi olan Prana Film tarafından çekilmiş, düşük bütçeli bir filmidir. Şirket *Nosferatu*'dan sonra başka film yapamamış ve kapanmıştır. Senaryo, dışavurumculuğun ilk örneklerinden *Golem*'in yönetmeni Henrik Galeen tarafından Bram Stoker'ın *Dracula* romanından uyarlanmıştır ama yapımcılar telif ücreti ödememek için filmin ve karakterlerin adını, olayın geçtiği mekânları değiştirmişlerdir. Kont Dracula Kont Orlok, Jonathan Harker Hutter, karısı Mina ise Ellen olmuştur. Olay Londra'dan Wisborg'a taşınmıştır. Yine de Bram Stoker'ın eşi Florence yapımcıları mahkemeye vermiş, hatta filmin negatifini ve gösterim kopyalarını imha ettirmiş, film düzgün bir şekilde dağıtılamamıştır. Ancak yıllar içinde, *Nosferatu*'nun tıpkı konu edindiği ölümsüz vampir gibi, farklı ülkelerde bazı kopyaları ortaya çıkmıştır (Koller, 2011; Roberts & Wallis, 2002, s. 14). *Nosferatu*'nun günümüze ulaşan kopyaları da o gösterim kopyalarının restore edilmesiyle elde edilmiştir.

Filmin yönetmeni F. W. Murnau "sanat, yalnızlık, romantizm ve trajedinin birbirine karıştığı" (Dorsay, 1995, s. 67) kısacık ömrüne¹ sığdırdığı dokuz filmle yalnızca sessiz Alman sinemasının değil sinema tarihinin en önemli yönetmenlerinden birisi olmuştur. Murnau, birçok kaynaktan dönemsel olarak dışavurumcu akım içerisinde gösterilmesine rağmen filmlerinde dışavurumculuğun izleri fazla görülmez. Ne *Nosferatu*, ne de başyapıtı olarak kabul edilen *Der Letzte Mann* (Son Adam, 1924) dışavurumcu olarak değerlendirilebilir. Ancak *Nosferatu* konusu itibarıyla, ölüm, bilinçaltı, kader, kötülük gibi temaları işleyen dışavurumculuğa daha yakındır. Scheunemann, aslında vampir gibi doğaüstü figürlerin dışavurumculuğun değil romantik dönem figürleri olduğunu ifade eder (2003, s. 12). Lotte Eisner de doğanın filmdeki rolü, incelikli kamera ve kurgu çalışmasıyla *Nosferatu*'yu dışavurumcu olarak nitelemekte isteksiz davranır ve Murnau'yu, dışavurumcu ilkelere bağlı kalarak gerçeklikten uzaklaşan Fritz Lang gibi yönetmenlerden ayırır. John Barlow da doğacı dış çekimleri yüzünden Murnau'yu dışavurumcu olarak görmez. Filmin köklerinin dayandığı dışavurumcu ruhu dikkate almak gerekse de *Nosferatu*'nun kökenini romantik fanteziler ve gotik kâbuslarda aramak gerektiğini ifade eder (Eisner ve Barlow'dan aktaran Scheunemann, 2003, s. 14). Gerçekten de Murnau filmin birçok sahnesini o dönem Alman sinemasındaki yaygın uygulamanın aksine stüdyoda değil, doğal mekânlarda çekmiştir. Murnau filmde doğayı dramatik bir unsur olarak kullanır. Sarp, geçit vermeyen Karpatya dağları, çimenlerde koşan atlar, uluyan çakallar, ıssız ormanlar, filmin tedirgin edici atmosferine katkıda bulunurlar. Reimar ve Reimar filmdeki atmosferin filme hem gerçekçilik, hem de düş havası kattığını vurgularlar (2008, s. 211). Kracauer de Murnau'nun filmlerinde gerçek ve gerçek dışı arasındaki sınırlar silindiğini, gerçekliğin düşlerle ve içine doğmalarla kuşatıldığını ifade eder (1966, s. 78). Murnau *Nosferatu*'da bu iki zıt kutbu başarıyla iç içe örmüştür. Murnau'nun atmosfer yaratmadaki becerisi *Nosferatu*'nun tedirgin edici, doğaüstü havasının doğmasını sağlamıştır. Kuşkusuz filmin sinema tarihindeki yerini sağlamlaştıran yönetmenin becerisidir.

Murnau, 1926'da Almanya'daki son filmi *Faust*'u tamamladıktan sonra yapımcı William Fox ile imzaladığı kontrat ile Hollywood'da çalışmaya başlamış, Fox için çektiği *Sunrise* ile üç Oscar kazanmıştır. Ünlü belgeselci Flaherty ile çektiği *Tabu* son filmi olmuş, 1931'de 42 yaşında bir otomobil kazasında ölmüştür.

ve Murnau ve Orlok ve Ellen

Nosferatu, bir günce görüntüsüyle başlar. “Wisborg’daki büyük ölümün güncesi: 1838” yazmaktadır güncenin başlığında. “Nosferatu: bu kelime ölüm kuşunun gece yarısı çılgılığı gibi yankılanmıyor mu? Kasabam Wisborg’daki büyük ölümün başlangıcı ve bitişi hakkında çok düşündüm. Öykü şöyle başladı: Hutter ve genç karısı Ellen Wisborg’da yaşıyorlardı” cümleleriyle başlayan güncenin kime ait olduğu filmin başında belli değildir. Ancak ilerleyen sahnelerde güncenin Hutter ve Ellen’in zengin arkadaşları Harding’e ait olduğu anlaşılır. Görünüşte önemli bir rolü olmamasına rağmen Harding, öyküde anlatıcı rolünü üstlenir. Hutter, emlakçı Knock’un yanında çalışmaktadır. Knock, tuhaf harflerle yazılmış bir mektubu okuduktan sonra gülerek Hutter’ı çağırır ve Transilvanyalı Kont Orlok’un kasabada bir ev satın almak istediğini, Kont ile bir kontrat imzalamak üzere Transilvanya’ya gitmesi gerektiğini söyler. Onu ikna etmek için de “Çok para kazanabilirsin” der. Hutter para kazanma hırsıyla çok sevinir ve karısına mutlulukla “Hayaletler ülkesine gidiyorum” der ama karısı Ellen endişelidir. Murnau, Hutter’ı düşüncesiz, maceracı, para hırsı ile her şeyi tehlikeye atan bir karakter olarak çizerken, Ellen temkinli, tehlikeyi sezen, fedakâr bir kadın olarak çizilir.

Hutter karısını zengin arkadaşı Harding’e ve kız kardeşine emanet ederek yola çıkar. Ancak Karpatlara yaklaştıkça yolculuk zorlaşır. Vahşi, yabani topraklarda güçlüklerle yol alan Hutter bir anda konaklar. Orada Kont Orlok’un şatosuna gideceğini söyleyince herkes dehşete kapılır, ancak bu durum Hutter’ı etkilemez. Hutter handaki odasında vampirler hakkında bir kitap bulur. Kitap kanla beslenen vampir Nosferatu hakkında bilgi verir, ancak Hutter bu uyarıyı da dikkate almaz ve gülüp geçer. Daha sonra aynı kitabı Ellen bulacak, vampirin varlığına inanacak, hızla karar verip, kendini feda ederek şehri kurtaracaktır. Hutter, Orlok’un şatosuna doğru yol alırken güneş batmak üzeredir; bu nedenle arabacılar daha ileri gitmek istemezler. Hutter, yürüyerek Orlok’un topraklarını ayıran köprüyü geçtiğinde siyah bir at arabası hızlandırılmış hareketle ilerler. Gizemli bir arabacı ona binmesini işaret eder. Hutter tedirgin bir şekilde biner. Murnau, daha sonraki filmlerinde de ispatlayacağı gibi sinemasal araca başarıyla hükmederek, arabanın hızlandırılmış hareketi ve negatif görüntü ile kontun topraklarındaki doğaüstülüğü vurgular. Araba yıkık dökük bir şatoya gelir ve kapı kendiliğinden açılır. Kont Orlok onu beklemektedir. Birçok eleştirmen Orlok’un kemerli burnu, saçsız kafası, zayıf bedeni ile o dönem Almanya’da yükselmeye başlayan anti-semitizmle ortaya çıkan bir Yahudi tiplemesi olduğunu vurgular. Cherry (2009, s. 177) ve Morgan (2002, s. 12), Kont Orlok’un, o dönemde Yahudilere atfedilen bütün olumsuz stereotipik özellikleri barındırdığını ifade ederler. O dönemin karikatürleri Alman halkının kanını emen zengin Yahudileri, Orlok gibi zayıf, kemerli burunlu, fare gibi çiziyorlardı. Filmin ilerleyen bölümlerinde Kont Orlok’la birlikte Wisborg’a gelen fareler kente veba getirirler. Anlatıdaki bu olay, ortaçağda Avrupa’da vebayı yaymakla suçlanan Yahudilerle ilgili kolektif bellekteki anti-semitist anılara bir göndermedir. Ayrıca vampir Orlok, aryan bir kadın olan Ellen’i baştan çıkardığı için Alman ırkının saflığına da bir tehdit oluşturur. Bu açıdan bakıldığında Orlok aşılması gereken iki sınırı aşar; birincisi, vampir olarak, yaşayanlar ve ölümler arasındaki sınır, ikincisi de Yahudiler ve aryanlar arasındaki sınır. Max Schreck’in canlandırdığı vampir, itici tipiyle Stoker’ın romanındaki tatlı dilli, baştan çıkarıcı,

çekici vampir tiplemesinden oldukça farklıdır.² Reimar ve Reimar, Murnau'nun vampiri, Stoker'ın aksine Avrupalı bir entelektüelden iğrenç bir canavara dönüştürdüğünü ifade ederler. En önemlisi de Murnau, Stoker'ın Viktoryen İngiltere'nin nevroitik korkularını yansıtan cinsel bastırılmışlık alt metnini, Almanya'nın 1. Dünya Savaşı sonrası yaşadığı acılarla değiştirir (Reimar & Reimar, 2008, s. 215).

Yemekte Orlok sözleşmeyi okurken Hutter parmağını keser. Orlok kanı hissettiğinde, odadaki ölüm figürlü saat çalmaya başlar. Murnau bu saati vampirin gelişini haber veren bir motif gibi kullanır. Orlok "Değerli kanın" diyerek Hutter'ın parmağını emer. Hutter korkarak geri çekilir ve bayılır. Ertesi sabah uyandığında Hutter boynundaki izi görür ama önemsemez. Gündüzleri Orlok ortada yoktur. Sadece geceleri ortaya çıkar. Orlok, o gece sözleşmeyi incelerken Hutter'ın eşyaları arasındaki Ellen'in fotoğrafını görür. Çok beğendiğini belli eder. "Karının ne güzel bir boynu var" der ve Hutter'ların evininin tam karşısında olduğu için evi almaya karar verir. Daha sonra Hutter, odasında handan aldığı vampirlerle ilgili kitabını çıkarır ve vampirin geceleri kan emdiğini okur. Yine ölüm figürlü saat çalar. Hutter dehşetle kapıya yönelir ve koridorda bütün ürkütücülüğüyle Orlok'u görür. Dehşet içinde yatağına kaçır, küçük bir çocuk gibi yorganı üzerine çeker. Orlok, Hutter'a yaklaşıp kanını emeceği sırada Wisborg'da Ellen telepatik bir şekilde tehlikeyi hisseder ve uyanır. Uyurgezer gibi dolaşmaya başlar. Vampirin gölgesi Hutter'a yaklaşıırken Ellen çılgık atar ve vampir geri çekilir. Vampir ile Ellen arasındaki ilk telepatik ilişki bu sahnede görülür. Ertesi gün Hutter mahzende Orlok'un tabutunu bulur. Vampir gözleri açık bir şekilde uyumaktadır. Hutter dehşetle odasına kaçır. O gece, vampirin bir arabaya tabutlar yüklediğini görür. Son tabuta Orlok yatar ve tabutun kapağı kendiliğinden kapanır, araba hareket eder. Hutter vampirin Ellen için gittiğini anlar ve "Ellen, Ellen" diye bağırır. Çarşafı sarkıtarak odadan kaçmaya çalışır ama düşer. Bu sırada salcılar tabutları nehirde götürmektedir. Hutter'ı köylüler bulur ve manastıra taşır. Hutter dehşetle "tabutlar" diye bağırır.

Murnau filmi beş bölüme ayırmıştır ancak anlatısal olarak temelde filmi iki bölüme ayırabiliriz. Orlok, Wisborg'a doğru yola çıkana kadar, anlatı sanki uzun ve yavaş bir giriş yapmış gibidir. Ancak yelkenli yola çıktığında anlatı da hızlanır. Bu noktadan sonra Murnau sık sık paralel kurguya başvururken, anlatının bıraktığı kimi boşlukları da göz ardı etmeyi tercih eder. Elsaesser, Murnau'nun anlatısının Hollywood tarzı bir neden sonuç ilişkisiyle değil, tutku, endişe ve arzusun önceliğiyle belirlendiğini vurgular (aktaran Guerin, 2005, s. 116). Gerçekten de Murnau, filmin

² Max Schreck'in vampir rolünü soyadı nedeniyle (Schreck Almanca'da "korku" anlamına gelir), hatta gerçekten vampir olduğu için aldığı efsane gibi anlatılır. Ancak Schreck, Max Reinhardt tarafından yetiştirilmiş yetenekli bir oyuncudur ve Orlok rolünden önce de birçok filmde rol almıştır. 2000 yılında *Nosferatu*'nun çekim sürecini anlatan ve Max Schreck'in gerçekten vampir olduğu efsanesini işleyen *Shadow of the Vampire* adlı bir film çekilmiştir. Elias Merhige'nin yönettiği, John Malkovich'in Murnau'yu, Willem Dafoe'nin Max Schreck'i canlandırdığı filmde, ekip üyeleri gerçek bir vampir olan Max Schreck tarafından öldürülürken, Murnau da umutsuzca filmini tamamlamaya çalışır. Filmin bir sahnesi sinema ve vampir ilişkisini kurması bakımından anmaya değer. Bu sahnede vampir, projeksiyon makinesine yaklaşarak kolu çevirir ve perdeye görüntüler yansıtmaya başlar. Vampir büyülenmiş gibi bu görüntüleri izler. Abbott, sinemasal aracı vampire benzetir. Sinema, ölümleri, geçmişin hayaletlerini dondurarak sonra tekrar canlandırabilir, tekrar öldürebilir. Sinema filmi yaşamın bir parçasını tıpkı bir vampir gibi sonsuzluğa hapseder (Abbott, 2007, s. 43). Filmde de vampir adeta bu benzerliği fark etmiş gibi görüntüleri izler.

ikinci yarısında artık vampir ve vebanın yarattığı endişe ile Orlok ve Ellen arasındaki tutkuya odaklanmayı tercih eder.

Vampirin tabutları yelkenliye yüklenir. Gemiciler bir tabutu devirdiğinde onlarca fare gemiye yayılır. Bu sırada Hutter'ın patronu Knock tuhaf davranışları nedeniyle akıl hastanesine kapatılmıştır. Knock, Orlok'un yaklaştığını hissederek ve "Efendim geliyor. Kan hayattır, kan hayattır" diye bağırır. Murnau, filmin kalanında sık sık yapacağı gibi paralel kurguyu başarıyla kullanarak gerilimi adım adım yükseltir. Orlok'un gemisi Wisborg'a yaklaşırken, Hutter manastırdan çıkıp eve ulaşmaya çalışır, Ellen endişeli biçimde deniz kıyısında oturur. Veba tüm Balkanlara yayılmıştır. Ölenlerin boynunda yaralar vardır. Doktorlar sebebini açıklamakta zorlanırlar. Orlok'un tabutunu taşıyan gemide de tayfalar hastalanmaya başlar. Hasta gemicilerden biri Orlok'un hayalini görür. Kısa sürede kaptanla yardımcısı hariç tüm mürettebat ölür. Kaptanın yardımcısı baltayı alıp aşağıya iner. Tabutları parçalar, fareler gemiye yayılır. Bu sahne filmin en ürkütücü sahnelerinden biridir. Orlok dik bir şekilde tabutundan yükselir. Gemiciler korkuyla yukarı çıkar ve kendini denize atar. Orlok güverteye çıkarken kamera alt açıdan onu takip eder. Kaptan kendini dümene bağlar. Dehşetle kendine yaklaşan vampire bakar, kamera vampiri göstermez, kaptanın bakışlarıyla Orlok'un kendine doğru yaklaştığını anlarız. Murnau, ilk korku filmlerinden sayılabilecek *Nosferatu*'da daha sonra korku sinemasının sık tekrarlayacağı bir taktik uygular; korkuyu yaratan unsuru mümkün olduğunca az göstererek dehşeti arttırmak. İleriki yıllarda *Jaws*'dan *Alien*'a kadar korku sinemasının en başarılı örnekleri bu taktiği kullanacaktır. *Nosferatu*'da da Murnau vampiri çok az göstererek tedirginliği artırır.

Tüm mürettebatı ölen gemi başıboş ilerlerken Ellen balkonda bekler. Sahile vuran dalgalar ölümün habercisi gibidir. Ellen'in arkadaşı onu balkonda bulur. Ellen uyurgezer gibidir. "O geliyor, ona gitmem lazım" Bu cümle filmin anahtarlarından biridir. Çünkü Ellen'in beklediği kocası Hutter değil Orlok'dur. Daha önceki bir sahnede de Ellen'ı deniz kıyısında beklerken görürüz. Oysa Hutter Transilvanya'ya kara yoluyla gitmiştir ve aynı yolla dönecektir. Denizden gelen Orlok'dur. Murnau, Ellen ve Orlok arasında romantik bir bağ kurar.

Yukarıda belirtildiği gibi birçok eleştirmen Murnau'nun Orlok'u bir Yahudi gibi kodladığını, itici bir canavar olarak çizdiğini vurgular. Oysa kaynaklarda Murnau'nun Yahudi düşmanlığına dair herhangi bir bulgu yoktur. Dönemsel olarak I. Dünya Savaşı'nın ağır tahribatı ve ekonomik kriz Almanya'da Yahudilerin bir iç düşman, bir günah keçisi olarak görülmelerine neden olmuştur. Orlok'un Yahudi olarak yorumlanmasının temel sebebi olarak bu görülebilir. Başka bir açıdan bakıldığında Murnau'nun Orlok'a sempatiyle yaklaştığı iddia edilebilir. Murnau'nun eşcinselliğinden kaynaklanan "öteki"lik duygusu ile vampirle kendisini özdeşleştirdiği düşünülebilir. Bir büyük savaşın acıları unutulmadan, yıkımların yaraları sarılmadan ikincisinin hazırlıklarının başladığı, Nazilerin ayak seslerinin duyulduğu bir dönemde Murnau'nun eşcinselliğini bastırdığı, sanat çevresinde bile itiraf edemediği varsayılabilir. Koller, vampirle Murnau'nun eşcinselliğiyle olan kişisel mücadelesinin travması ve Almanya'daki baskı ortamı arasında bağlantı kurulabileceğini ifade eder (2011). Bu nedenle Murnau, vampiri yalnız, Ellen'e duyduğu tutkuyla ölüme giden bir âşık olarak çizer. Bu durumu Orlok, Wisborg'a ulaştıktan sonraki sahnelerde görebiliriz. Gemi rıhtıma yanaşır ve gemiden inen Orlok kendi tabutunu taşır. Gizemli güçler ya da yardımcı kullanmaz. Hatta tabutunu biraz zorlanarak taşır. Orlok'un gizemli güçleri Wisborg'da adeta yok olmuştur. Orlok Wisborg'da kimseyi doğrudan öldüremez. İnsanlar onun getirdiği farelerin gemiden çıkıp şehre yayılmasıyla vebadan

ölürler. Orlok, Wisborg'da utangaç bir âşık gibidir. Yabancı topraklarda güçsüz ve beceriksizce Ellen'a ulaşmaya çalışır. Koebner, Orlok'un, Ellen'a işaretle pencereyi açıp kendisini içeri almasını anlatırken sevgilisinin evini gözleyip işaret bekleyen bir âşık gibi olduğunu söyler. Koebner'a göre bu sahneler rahatlıkla romantik bir filmde de yer alabilir. Koebner, Murnau'nun Galeen'in senaryosunu yumuşattığını, yürüyen bir ölü yerine, kel kafalı, yaşlı bir adam çizdiğini ifade eder (2003, s. 115-17).

Şehirde veba giderek yayılır. Veba korkusu nedeniyle herkes evlere kapanmıştır. Murnau, vebanın dehşetini ölenlerin kapısına haç çizen adam, boş sokaklarda dizi dizi taşınan tabutlar, insanların dehşet içindeki bakışları gibi etkileyici görüntülerle verir. Hutter eve dönmeyi başarır. Ellen Hutter'ın getirdiği vampirlerle ilgili kitabı okur ve vampirin kurbanlarının kanını emdiğini öğrenir. Tek kurtuluş yolu günahsız bir kadının vampire kanını gönüllü sunarak onu gün ısıyana kadar yanında tutmasıdır. Reimar ve Reimar burada Murnau'nun, öykünün yönünü değiştirdiğini vurgularlar. Murnau, cinsel bastırılmışlık ve endişe yerine ölüm ve fedakârlığa odaklanan gotik bir kötülük öyküsü ortaya çıkarır. Erkeksi güç gösterisini, kadınsı fedakârlıkla değiştirir (Reimar & Reimar 2008, s. 216). Orlok, gece Ellen'ı çağırır. Evleri tam karşı karşıyadır. Ellen hipnotize olmuş gibidir, yanındaki koltukta uyuyan Hutter'a bakar ve vampir için pencereyi açar. Murnau gölgeleri başarıyla kullanır. Vampirin yaklaşmasını gölgesinden izleriz. Ellen vampiri gün doğana kadar yanında tutmayı başarır. Güneş doğar, Orlok gün ışığıyla birlikte buharlaşır.³ Orlok tutkusunun kurbanı olmuştur. Ellen de Hutter'ın kollarında ölür. Günlükten vampir ölünce salgının da bittiğini anlarız. Film yıkık şato görüntüsüyle sona erer.

Sonuç Yerine

Sinema tarihçileri *Nosferatu*'yu birçok açıdan incelemiştir. Örneğin Alman sinemasını başlangıcından 2. Dünya Savaşı sonuna kadar irdeleyen Kracauer, Orlok'u veba ile temsil edilen Tanrı'nın gazabı olarak tanımlar. O, masallar ülkesinden gelen, kana susamış bir tiran, kan emici zorba bir figürdür. Kracauer, o dönem Alman imgelemine bir tür sevgi-nefret ilişkisi ile bu tiplerin cazibesine kapıldığını söyler (1966, s. 79). Birçok yazar ve eleştirmen de Kracauer'in yorumlarını takip etmiş, benzer eleştiriler getirmiştir. *Nosferatu*'da vampir Orlok iki yönden incelenebilir. Birincisi, filmin çekildiği dönemde sonradan Nazilere iktidar yolunu açacak, büyük ekonomik bunalımın, 1. Dünya Savaşı yenilgisinin getirdiği tahribat gibi etkenlerle bir iç düşman olarak etiketlenen Yahudilere benzer biçimde vampirin Alman halkının kanını emen bir Yahudi olarak çizildiğini düşünmek, ki birçok kaynakta Orlok bu yönden incelenmiştir. İkincisi ise, filmin üzerinde özellikle durulması gereken, ancak ihmal edilmiş boyutu olan Orlok ve Ellen arasındaki ilişkidir. Yukarıda da vurgulandığı gibi Ellen ve Orlok arasında telepatik bir bağ, bir tutku, bir romantizm vardır. Murnau, Orlok ve Ellen arasındaki bu "imkânsız aşk"ı kendi yaşamının bir metaforu gibi kurar. Eşcinselliğinden kaynaklanan "öteki"lik duygusu ile Orlok ve kendisi arasında bir bağ kurarak, vampirin aradığı ama ulaşamadığı tutku ve sevgi ile ölüme gitmesini, kendi eşcinselliğinin çıkmazıyla özdeşleştirir. Hem Murnau, hem de Orlok yalnızlık içinde kendi şatolarına hapsolmuşlardır. O şatodan tek çıkış yolu da *Nosferatu*'da olduğu gibi ölümdür.

³ Vampirlerin gün ışığı ile yok olması ilk kez bu filmde kullanılmıştır. Murnau, filmin sonunu Stoker'ın romanı ile farklılaştırmak için böyle bir son hazırlamıştır. Vampirlerin gün ışığı ile yok olması popüler kültüre bu filmde sonra yerleşmiştir (www.imdb.com).

Kaynakça

Abbott, S. (2007). *Celluloid Vampires, Life After Death in the Modern World*. Austin: University of Texas Press.

Cherry, B. (2009). *Horror: Routledge Film Guide Books*. London: Routledge.

Dorsay, A. (1995). *100 Yılın 100 Yönetmeni*. İstanbul: Remzi.

Guerin, F. (2005). *A Culture of Light: Cinema and Technology in 1920s Germany*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Koebner, T. (2003). Murnau - A Conservative Filmmaker? On Film History as Intellectual History. D. Scheunemann (der.) *Expressionist Film New Perspectives* (s. 111-123). New York: Camden House.

Koller, M. (2011). Nosferatu (Eine Symphonie des Grauens). *Senses of Cinema*. <http://archive.sensesofcinema.com/contents/cteq/00/8/nosferatu.html> (Erişim tarihi 18 Nisan 2011).

Kracauer, S. (1966). *From Caligari To Hitler A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press.

Morgan, J. (2002). *The Biology of Horror. Gothic Literature & Film*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Reimar, R.C. & Reimar, C.J. (2008). *Historical Dictionary of German Cinema*. Lanham: The Scarecrow Press.

Roberts, G. & Wallis, H. (2002). *Key Film Texts*. London: Arnold.

Scheunemann, D. (2003). Activating the Differences: Expressionist Film and Early Weimar Cinema. D. Scheunemann (der.) *Expressionist Film New Perspectives* (s. 1-32). New York: Camden House.

Scognamillo, G. (1994). *Dehşetin Kapıları*. İstanbul: Mitos.

<http://www.imdb.com/title/tt0013442/trivia>

DEKALOG: DOGMALARDAN VİCDANA

Nazlı Bayram*

Sinema, çerçeve içinde estetik bir düzenleme oluşuyla, karakter yaratma ve öykü anlatma teknikleriyle, üç boyutluluğu taklit etme yöntemleriyle ve matematiksel kurgu yapısıyla büyük sorular sorabilen bir sanat dalıdır. Bu biçimsel özelliklerinden biri eksik olsa çağın sanatı haline gelmeyecek ve insanın düşünce derinliğini belki de bu kadar iyi yansıtamayacaktı.

Bir sanat eserinin sorabileceği büyük soruların herhangi bir kuralı, ölçütü, sınırı yok elbette. Ne de bir eser yalnızca böyle sorular sorduğu için sanat eseri sayılabilir. Bazen zihnimizi bulandıran bazen de apaçık berraklaştıran soruları her eserin soramadığı da bir gerçek. Aslında, çoğunlukla her sanat tüketicisinin kendi meseleleriyle ilgilidir bu büyüklük. İçinde yaşadığı örgütlenmelerle, toplumsal ve bireysel tarihiyle bağlantılıdır. Bu noktada, coğrafyası, geçmişi, günü farklı olsa da aynı çıkmazlarda dönüp duran insanı, evrensel benzerliklerini yakalayabilen sanat hiç kuşkusuz ki konu edilmeye ve anımsanmaya değerdir.

Kieslowski, *Dekalog*'da büyük sorular sorar. Tartıştığı kavramlarla, bu kavramları ele alış biçimi, karakterlerinin ikilemleri ve seçimleriyle sinema sanatının yapabileceği en güzel şeylerden birini yapar; kendimizle hesaplaşmamızı sağlar. On Emir'den hareket edilmiş, on farklı filmde Varşova'daki bir sitede yaşayan insanların öyküleri anlatılmıştır. *Dekalog*'un karakterleri sıradan hayatlar süren ve hayatlarının bir ânında bazı seçimler yapmak zorunda kalan insanlardır. Yaptıkları seçimler yalnızca kendilerini değil ilişkide oldukları kişilerin hayatlarını da etkiler. İşte bu seçimlerde ve yaşadıkları ya da yaşattıkları ikilemlerde karşımıza o büyük sorular çıkar. Karakterlerin kararları yalnızca onlara ve o âna ait kararlar olarak kalmaz; insanın temel değerlerini tartışmamızı sağlayan kavramlara dönüşür.

Dekalog 1, bilime olan güveni oğlunun ölmesini engelleyemeyen Krzysztof'un dine isyanıyla biter. Bilim ve din arasında seçim yapmaya zorlanan modern insanın çelişkilerinden biriyle, hayatta kalmak için güvenmemiz gerekenin ne olduğu sorusu ile karşı karşıya kalırız. Film, elbette buna yanıt vermez. Ancak, modern insanın kendini güvende hissetmek için kullandığı araçları, güvenilir bir dünyanın olup olmadığını hatta giderek, bizi koruyacak olan bir gücün varlığını sorgularız. Krzysztof, göldeki buzun kırılıp kırılmayacağını hesaplar. Yaptığı işlemi yineler ve kontrol eder. Bununla da kalmaz, eline bir demir çubuk alıp göle gider ve hem kendi ağırlığını hem de çubuğu kullanarak buzu kontrol eder. Buraya dek karakterin seçimleri, davranışı açısından bir sorun yoktur. Bir babanın yapması gerekeni yapmıştır. Oğlu Pawel, arkadaşıyla birlikte göle kaymaya gider; buz kırıldığı için göle düşüp boğulurlar. Acı içindeki Krzysztof, kiliseye girip din ikonunun önüne konmuş adak mumlarının bulunduğu masayı devirir. İsa'ya isyan eder. Film, işte tam bu noktada Krzysztof'un ikilemini seyirciye büyük bir soru olarak bırakır: Neye güvenmeliyiz? Bilime mi, dine mi? Masum bir çocuğun, çocukların ölmesini engelleyecek olan, bizi koruyacak olan

* Prof. Dr., Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü

nedir? Yoksa hayat, herhangi bir seçim yapmamızı gerektirmeyecek kadar rastlantısal mıdır?

Dekalog 2, Dorota'nın kendisini içine düşürdüğü tuhaf durumdan çok yapacağı seçimde belirleyici olan doktorun çelişmesini tartışmaya açar. Dorota kocası Andrzej'i aldatmış, başka bir adamdan hamile kalmıştır. Andrzej ağır hastadır. Kanser onu tüketmektedir. Ancak, iyileşip iyileşmeyeceğini kesin olarak bilmeyiz. Her şey kötü görünmektedir. Dorota, kocasını da sevmekte ve eğer o iyileşecekse kurtaj olacak, ölecekse bebeği doğurup diğer adamlarla hayatına devam edecektir. Doktora gelip durumu açıklar. Kocasının yaşayıp yaşamayacağını tam bir kesinlikle bilmek ister. Dorota'nın öyküsü, doktorun vereceği yanıtla değişecektir. Önce Dorota'nın davranışındaki ahlaki sorunla ilgileniriz. Kocasını aldatmasıyla ve içine düştüğü ikileme. Ama filmin asıl ikilemi doktorun zihnindedir. Bilim ona hasta adamın yaşayıp yaşamayacağını söyler. Tam bir kesinlikle olmasa da laboratuardaki inceleme geleceğe ilişkin bir işaret vermiştir. Kieslowski bu bilgiyi seyirciyle paylaşmaz. Aslında *Dekalog*'un hemen bütün bölümlerinde seyirciyi bazen karakterlerden daha fazla bilen konumuna yerleştirir; zaman zaman da ondan bazı bilgileri saklayarak öyküyü daha kavramsal ve insani boyutta tartışmasını sağlar. Andrzej'in kan örneklerinin verdiği sonuç net değildir. Laboratuardaki konuşmada geçen "İlerliyor" sözü hastalığın da tedavinin de ilerlediği anlamına gelebilir. Doktorun yüz ifadesi Andrzej'in yaşama şansının olmadığı izlenimini verir. Ama doktor o anda hasta adamdan çok bebekle ilgili kararı düşünmektedir belki de. Bir önceki sahnede ev işlerine yardımcı gelen kadına çocuklarını nasıl kaybettiğini anlatmıştır. Vurgu, çocuğun hayatı üzerindedir. Dorota, doktordan bilgi almadan kararını vermiştir. Bebeği aldıracak ve kocasıyla kalmaya devam edecektir. Bu kararda aldatma eylemini sonlandırarak iyi bir seçim yapar ama bebeği aldırıldığında bir canlının hayatına son verecektir. Seçimlerimizde tam bir iyiliğe ulaşmanın yolu nedir? Başka insanların canını acıtmadan, onları üzmeden hayatımızı sürdürmek için bir canlının yaşamına son vermek âdil midir? Bencilliğimizin ve bir insanı aldatmanın bedelini başkasına ödetmek doğru mudur? Andrzej yaşam mücadelesi vermektedir, Dorota'nın rahmindeki canlı da. Doktor, Dorota'ya kocasının öleceğini, hiçbir umut kalmadığını söyler. Son sahnede Andrzej'in iyileştiğini, çocukları olacağı için çok mutlu olduğunu öğreniriz. Doktor'un seçimi bir yalana dayanmış, Dorota'yı kandırmış olabilir. Bu yalan bir çocuğun doğmasına fırsat vermiştir. Doktorun vicdanıyla yaptığı hesaplaşmayı, ikilemini yalnızca tahmin edebilir ve sezebiliriz. Bu öyküdeki büyük soru, insan hayatında kesinliklerin aldatıcı olduğu anlarda, şümarık ve bencil biçimde bu kesinliği aradığımızda ve aldatırken kendimizi içine sürüklediğimiz paradokslarda saklıdır.

Dekalog 3'de, eski sevgilisi Januzs'u bir yılbaşı akşamı ailesinden ayırıp o geceyi kendisiyle geçirmesi için yalan söyleyen Ewa'nın çaresizlik ve yalnızlık duygusuyla yaptıklarını izleriz. Ewa, Januzs'u yanında tutmak için onu baştan çıkarmaya çalışır. O anda Ewa'nın ruh halinden ve hilelerinden çok Januzs'un kararları önem kazanır. Ewa'dan istemeyerek ayrılmıştır ve zaafına yenilip tekrar onunla olması çok kolaydır. Januzs, kadının içinde bulunduğu çırpınısın, yalnızlığının ve söylediği yalanların farkına varır. Yine de direnmeyi başarır ve gecenin bitiminde evine döner. Gece boyunca yaşadığı gelgitleri ve daha da önemlisi Ewa'nın onu arabayla hız yapmaya ve yaşamlarını tehlikeye atmaya kışkırtmasını görürüz. Yargımız ve dikkatimiz Ewa'nın saplantılarına değil Januzs'un seçimine yönelir. Aşk, insanın sahip olduğu değerleri yıkması için geçerli bir neden midir? İnsan, mutluluk arayışında ne kadar bencil davranabilir? Januzs eve döndüğünde sabah olmuştur ve karısı koltukta uyuklamaktadır. Januzs'un evden çıkabilmek için yalan söylediğini anlamıştır. Bir

zamanlar aldatılmış ve incinmiş bir kadın olarak kocasına seçimini sorar. Bizim sorularımız da bununla bağlantılıdır: Tutkularımızla nasıl baş edebiliriz? Gelecekte yok olacağını bilebilseydik tutkunun bizi yönetmesine izin verir miydik? Vazgeçtiklerimiz aslında yaşanmaya değer olanlar mıdır? Ve geri dönüşü olmayan bir anda bunu anladığımızda seçimimizi içimize sindirebilir miyiz?

Dekalog 4'ün öyküsü tehlikeli bir oyun üzerine kuruludur. Anka'nın annesi o daha bebekken ölmüş, Anka'yı babası Michal büyüttüştür. Yirmi yaşındaki Anka, babası kent dışına gittiği sırada evde kendisine yazılmış bir mektup bulur. Annesinin yazdığı, kapalı bir zarftaki mektubu açtığını döndüğünde babasına söyler. Mektupta Michal'in Anka'nın gerçek babası olmadığı yazmaktadır. Aslında Anka mektubu açmamış, annesinin el yazısını taklit ederek kendisi yazmıştır. Michal bunu bilmez. Anka, Michal'e yanıtlanması çok güç sorular sormaya başlar. Michal dürüstçe yanıtlamaya çalışır. Bu bilgi ilişkilerinin biçimini değiştirecek midir? Daha önce baba ile kızı arasındaki doğal gibi görünen davranışlar tedirginlik, kaygı ve çekingenlik yaratmaya başlamıştır. Anka Michal'i kendisine âşık olduğunu itiraf etmeye zorlar, hesaplasmayı onu sevişmek için kışkırtmaya dek götürür. Anka'nın aslında mektubu açmadığından habersiz Michal'in baba olarak kalmayı seçtiği an o büyük soruda odaklanır: Bizi içgüdülerimiz mi yönetir, uzun bir süreçte oluşturduğumuz değerlerimiz mi? Anka sabah babasını evde göremeyince onu bırakıp gittiğini düşünür ve oyununa son verir. Süt almak için çıkmış olan Michal'in ardından koşarak gerçeği söyler. Açılmamış mektupta Anka'nın annesinin bu konuyla ilgili bir şey yazmış olma ihtimali vardır. Michal zaten yıllardır Anka'nın gerçek babası olup olmadığından emin değildir. Birlikte bir seçim yaparlar ve mektubu açmamaya karar verirler. Michal, Anka'nın çocukça ama tehlikeli oyununu içgüdülerini değil değerlerini izleyerek karşılamıştır. Birlikte verdikleri karar ise, gerçek ne olursa olsun ilişkilerini olduğu haliyle korumaktır. Gerçek, benliğimizi sınamak ve doyurmak için kullanabileceğimiz bir araç mıdır? Başkasının gerçeği, bizim değerlerimizle çatıştığı ve onları parçaladığı zaman bu gerçeğe saygı duyabilir miyiz?

Dekalog 5'in sonundaki idam sahnesi yalnızca hukuki açıdan değil toplumsal, ahlaki ve tarihsel boyutlarıyla da büyük bir sorudur: Ölüm cezası öldürme suçu kadar vahşice midir? Ya da tersinden okuyacak olursak, öldürmenin cezası doğasında aynı vahşiliği barındıran öldürme mi olmalıdır? Daha açık ifadeyle; öldüren birini öldürdüğümüzde biz de onunla aynı eylemi yapmış olmuyor muyuz? Kieslowski ve Piesiewicz ikilisinin yazdıkları senaryoda katil öldürmek için bir taksi sürücüsünü seçmiştir. O an öldürmek istediği için öldürür. Mahkeme idama karar verir. Ceza uygulanır. Katilin ölmekten (öldürülmekten) duyduğu korkuyu görürüz. Ölüm cezasını ahlaki olarak yanlış bulan ve sorgulayan avukat dışında karar verenler de kararı uygulayanlar da mekanik biçimde yalnızca işlerini yaparlar. Avukat infazın ardından arabasıyla kent dışında bir alana gidip bağırarak isyan eder. O, ölüm cezasının var olduğu bir sistemin içinde çalışmaktadır ve belki de pek çok kez infazlara tanık olmak zorunda kalacaktır. Ancak, hem taksi sürücüsünün hem de katilin öldürülüşüne tanık olan biz seyirciler baştaki sorulara şunu da ekleyebiliriz: Soğukkanlılıkla öldürenler karşısında soğukkanlılığımızı koruyabilecek kadar ideal bir ahlaki duruş mümkün müdür?

Dekalog 6, Tomek'in Magda'ya olan tutkusunu anlatırken günümüzde popüler medyanın bolca sömürdüğü bir konuyu, aşkı gündeme getirir. Tomek, odasının penceresinden dürbünle Magda'yı izlemektedir. Yalnızca fiziksel çekiciliğini değil yaşamını, duygularını gözlemektedir. Magda'ya aşkını açıkladığında "Aşk yoktur, yalnızca seks vardır" cevabıyla karşılaşır. Magda bunu kanıtlamak ister ama yarattığı

etki Tomek'in intihar girişimine neden olur. Belki de hayatında ilk kez aşk gibi bir şeyle, hem de böyle talep etmeden belli bir mesafeden bir aşkla karşılaşan Magda Tomek'in tutkusunu devralır. İnsan düşüncelerinde yanılabilir ama hissettiklerinde yanılmaz. Hissetmediğimiz ve bize hissettirilmeyen bir duyguyu yok sayabilir miyiz? Film, Magda'nın değişiminde bize şu soruyu sordurur: Sevememek, seilmemekten daha kötü değil midir?

Dekalog 7, küçük bir kızın annelik iddiasındaki iki kadın arasında kalarak belki de hayatının ilk büyük sorusunu sorduğu anla biter: Güvende olduğum ve sevdiğim yer neresidir? Majka küçük yaşta hamile kalmış, annesi bebeği doğurmasını ve anne olarak kendisini benimsemesini istemiştir. Altı yaşındaki Ania, gerçek annesinin ablası olduğunu zanneder. Majka bunu değiştirmek, çocuğunu alıp Kanada'ya göçmek ister. Ania'yı kaçıtır. Ona gerçeği söyler. Babasının evine getirir. Parası ve Ania'nın bakımını sağlayacak mesleği yoktur. Verebildiği tek şey sevgisidir. Bildiğimiz bir sorunun, anne kimdir, doğuran mı bakan mı sorusunun üzerine kurulmuş görünen öykü, Majka'nın yakalanıp Ania'yı bırakması ve kaçmasıyla biter. Majka'nın bindiği trenin ardından koşan Ania, iki anneye sahip bir çocuk olarak, bu bilginin getirdiği karmaşa ve ablasına (annesine) duyacağı özlemle bize büyük bir soru bırakır: Kendi ihtiyaçlarımızı bir çocuğun üzerinden tatmin etme hakkını hangi insani gerçekten alıyoruz?

Dekalog 8'de Yahudi soykırımı sırasında sığındığı bir evde saklanmasına politik nedenlerle izin verilmeyen küçük bir kız, yıllar sonra o evin sahibini, kendisini saklayan ve yaşamasına neden olan kişiyi bulmak için Varşova'ya gelir. Üniversitede hocalık yapan Zofia, kadının sözlerinden bir zamanlar evinde kalmasına izin vermediği o küçük kız olduğunu anlar. Onu evinde kalmaya davet eder. O zamanlar herkes pek çok acı yaşamış, yakınlarını kaybetmiştir. Yardım talep edenin de yardım etmeyenin de kendilerine göre haklı nedenleri vardır. Zofia suçluluk duygusundan çok bu gerçeği bilen biri olarak Elzbieta'ya dostça davranır. Elzbieta hayatı boyunca sorduğu sorunun cevabını aramaktadır. Zofia sakın biçimde açıklar. Bu açıklama ne Elzbieta'nın kayıplarını geri getirecek ne de o gecenin anısını yok edebilecektir. Eski sorusunun yerini belki de bizim filmi seyrederken sorduğumuz soru alacaktır: Bilmediğimiz ve anlamadığımız durumlar üzerine ahlaki yargılarda bulunmanın bize kaybettirdiklerinin farkında mıyız? Elzbieta'yı saklayıp korumuş olan adam, o yıllarda yaşananlar üzerine konuşmak istemez. Elzbieta'nın teşekkürünü bile duymazdan gelir. Bu noktada film bir soru daha sormamızı ister: Savaşın bir açıklaması ve özrü olabilir mi?

Dekalog 9'da iktidarsızlığı nedeniyle karısını cinsel açıdan mutlu edemeyen Roman'ın karmaşalarını ve intihara varan kıskançlığını izleriz. Roman, karısını özgür bırakmak ve tatmin olduğu bir ilişki kurmasına izin vermek ister. Karısı Hanka bunu kabul etmez; kocasını sevmektedir. Kısa bir süre sonra, Hanka'nın kendisini genç bir eklele aldattığını fark eden Roman onu izlemeye başlar. Hanka o adamı terk eder. Ancak bir rastlantı, Roman'a Hanka'nın onunla görüşmeye devam ettiği izlenimini verir. Roman bu duruma katlanamayarak kendini öldürmek ister ama kurtarılır. Hanka kocasının yanındadır. Basit bir bilgi, bir görüntü, bir izlenim Roman'da hayatına son vermeyi istemesine neden olacak kadar büyük bir yargı oluşturmuştur. Hanka durumdan habersizdir. Genç adam ise Hanka'ya duyduğu aşkla hareket edip peşinden gitmiştir. Herkes masumdur. Masum olmayan, yitirilmiş olan güven duygusudur. Güven, bu kadar kırılgan bir değerse bu kaygan zemin üzerinde kurulmuş olan ilişkilerin güçlülüğünden söz edebilir miyiz? Kendimizi ve ilişkimizi korumak için bu kadar kolay yok olan bir değere güvenebilir miyiz?

Dekalog 10, babalarından miras kalan pul koleksiyonuyla hayatları alt üst olan iki kardeşin öyküsünü anlatır. Koleksiyonda değeri çok yüksek parçalar vardır. Birileri bu parçaların peşindedir. İki kardeş nasıl bir mirasla karşı karşıya kaldıklarını anlayınca ne yapacaklarını, pulları satıp satmamayı tartışırken bir oyuna gelip soyulurlar. Mirasın büyüklüğü ve hırsızlık, onların birbirlerinden kuşku duymasına neden olur. Hayattayken babalarıyla da birbirleriyle de sıcak ilişkileri olmayan iki kardeş önce onun nasıl biri olduğunu anlamaya, daha sonra da birbirlerini tanımaya başlarlar. Mirasın asıl büyüklüğü belki de buradadır: Birbirinden epeyce uzaklaşmış iki kardeşi yeniden yakınlaştırmak. Pulların değeri o kadar fazladır ki hiç ilgileri yokken ansızın birer koleksiyoncu gibi davranmaya başlarlar. Ama o dünyadan habersizdirler ve kandırılırlar. Her şeyi kaybettiklerinde ellerinde kalan şey birbirlerine duydukları yakınlıktır. Başka bir insanla bu yakınlığı kurmak için önce, insan ya da mal, bir şeyleri kaybetmek mi gerekmektedir? Kayıplar üzerine inşa edilen bir yakınlık ne kadar gerçek ve kalıcı olabilir?

Dekalog, televizyon filmi olarak hazırlanan on bölümlük bir yapıttır. Dogmalardan, kesin ve tartışılmaz kabul edilen cümlelerden yola çıkar. Ancak, bu cümleleri mutlaklıktan arındırır ve yanıtlarını seyirciye bıraktığı sorulara dönüştürür. Kibir, hırs, aldatma, inanç, ceza, öldürme, aşk, özveri, tutku, yalan, gerçek gibi temalar çerçevesinde insanı çözümler. Sorduğu ve sormamızı sağladığı sorular ne bu yazının söz ettikleriyle ne de bireysel yaşam deneyimlerimizle sınırlıdır. Yanıtları ise sahip olduğumuz değerlerin, kimi zaman içinde yaşadığımız çağa ve topluma rağmen, kimi zaman da onlar aracılığıyla nasıl biçimlendiğine bağlıdır. Büyük soruları yanıtlamamızı sağlayacak evrensel ve zaman aşırı bir ölçüt ya da değer yok mudur? *Dekalog*'un bir ya da ikisinin dışında bütün bölümlerde bir an görünen ama olay örgüsüne hiçbir şekilde dâhil olmayan bir figür bu konuda bir ipucu verebilir. Olayları, karakterleri ve seçimlerini gözlemleyen, olanı bilen ve olacak olanı sezinleyen bir tavırla bize sanki hiç kimsenin olmayan ama aynı zamanda hepimizin olan bir vicdanı hatırlatmaktadır. Belki de insanın kendisiyle yüzleşebildiği tek an o duygunun ortaya çıktığı andır demek ister.

RUH BEDENİN HAPİSHANESİ OLABİLİR Mİ?

Bahar Altay Erişen*

Bir filmi izlemeye karar vermenin onlarca sebebi olabilir. Filmin ismi, yönetmeni, türü, konusu, mekânı, oyuncular, aldığı ödüller, hakkındaki eleştiriler, bir serinin devamı olması, filme kayıtsız şartsız gitmemize neden olabilir. Bir filmi sevmek için de aşağı yukarı aynı nedenler belirleyicidir. Bunların dışında filmin konusunun hayatımıza temas etmesi, ana karakterle kurduğumuz ruhani ilişki, bir çeşit özdeşlik, izlediğimiz filmle bizi bir adım daha yakınlaştırır. Bazen tüm bunların dışında durumlarla da karşılaşabiliriz. Nasıl mı? Örneğin filmin adından konusunu, hatta sonunu tahmin edebilir, sürprizsiz izlemeye baştan gönüllü oluruz. Yıldız oyuncular ya da dramatik bir oyunculuğu film boyunca göremeyebiliriz. Değil karakterlerle özdeşlik kurma, onların neyi niçin yaptığını anlamakta dahi güçlük çekebiliriz. Film, bitişi ile bizi şaşırtmayabilir, hayallere sürüklemeyebilir ama yıllar geçse de aklımızdan çıkmaz. Hiç olmadık zamanlarda hatırlatır kendini. Kurgusu, sinematografisi, ışığı, *mise-en-scene*'i ile belleğimizde yer eder. Doksan iki yıllık yaşamı boyunca sadece on dört film yapan, anaakım sinemaya karşı olduğu kadar performans ve diyalog temelli Fransız sinemasına da karşı olan Robert Bresson, sinema tarihinde kendine has üslubu ile özel bir yere sahiptir.

Filmlerinde özellikle profesyonel oyunculara yer vermemesi, dramatik yapıyı mümkün olduğunca terketmesi, soyutlamaya varan bir yalınlıkla film dilini oluşturmaya ve aşkın üslubun izinde insanlığın yeryüzündeki çilesini mesele edinmesi ile tanınır Bresson (Teksoy, 2005, s. 331).

“Bresson, başkalarının çevirdiği filmleri *sinema*, kendi filmlerini *sinematograf* olarak tanımlar. Ona göre filmin konusu görüntülerle değil, görüntüler arasındaki ilişki ile anlatılmalıdır” (Teksoy, 2005, s. 332). Diğer yandan oyuncu kelimesi yerine *model* kelimesini kullanır ısrarla, çünkü sinematografide oyuncuya yer yoktur. Yönetmen tıpkı bir ressam gibi modelden, onun rol yapmayan, sahici görünümünden yararlanmalıdır (Bresson, 2000, s. 6).

“Ellerimizle, başımızla, omuzlarımızla ne çok şey anlatabiliriz! Böylece, gereksiz yere söylenen, ortalığı dolduran ne çok söz ortadan kalkar! Ne büyük iktisat!” (Bresson, 2000, s. 102), diyerek hem oluşturmaya çalıştığı sinema dilinde, hem de modellerine yaklaşımında ne kadar minimalist bir anlayışa sahip olduğunu bizlere adeta özetlemiş olur. Elbette ki filmleri belli bir hikâyeden mahrum değildir. Her filmin hikâyesinde bir giriş, gelişme, sonuç, hafif de olsa heyecan ya da gerilim duygusu bulunur (Schrader, 2008, s. 79). Yönetmenin, 1970’de Charles Thomas Samuels ile gerçekleştirdiği söyleşide, kendini *metteur en scene* (sahneye koyan/yöneten) diye tanımlamaktan ziyade, *metteur en ordre* (düzene koyan/düzenleyen) diye tanımladığını okuruz. Bresson film yapmayı tanımlarken “gerçek şeylerin görüntü ve seslerini onları etkili kılacak bir düzende bir araya getirmek” şeklinde ifade eder (Samuels, 2005, s. 34). Aynı söyleşide yinelediği tanımı ile Bresson için sinema hiçbir

* Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Yüksek Lisans Öğrencisi

şey gösterme sanatıdır (2005, s. 36). Bu ifade ile *düzen koyucu* Bresson eksilti anlayışının da arkasında durur. Kendisini elitist, zalim ve soğuk bulanları önemsemez. Rol kesmeye dayalı oyunculukla, seyirciyi güden sinema geleneğini rededer (2005, s. 36). Bresson'un kaleme aldığı *Sinematograf Üzerine Notlar* kitabına önsöz yazan Le Clezio, Bresson için şu tanımlamayı yapar: “Bir insandır, yalnızca bir insan, umutsuzca, bütün yüreğiyle duygularının titreşimlerini gün ışığına kavuşturmaya ve onlara biçim vermeye çalışan bir insan. Ne bir Tanrı, ne bir kahraman: bir insan” (Bresson, 2000, s. 6).

Le Diable Probablement (Herhalde Şeytan, 1970) Robert Bresson'un filmografisinde sondan bir önceki filmidir. Yozlaşmış bir dünyada yaşamaktansa intiharı yeğleyen genç bir delikanlıyı anlatır (Teksoy, 2005, s. 333). Filmin ana karakteri Charles (Antoine Monnier) 20'lerinin başında çevresindeki hiçbir gruba dâhil olmayan, iki genç kadın Alberte (Tina Irissari) ve Edwige (Letitia Carcano) başta olmak üzere başka genç kadınlarla da ilişkisi olan, okula ya da herhangi bir işe devam etmeyen biridir. Film boyunca yanında gördüğümüz Michel (Henri de Maublance) Charles'ı hayata karşı seçim yapmaya zorlasa da Charles ona karşı kayıtsızdır. Film, bir gazete kupürünün seyirciye gösterilmesi ile başlar. Şöyle yazmaktadır: “Pere Lachaise'de genç bir adam intihar etti”. Ardından başka bir kupür perdeye yansır “Pere Lachaise 'intiharı' cinayetmiş” Sonrasında “altı ay önce” ibaresiyle Charles'ın hayatına tanıklık ederiz. Bu giriş aslında pek çok Bresson filminde alışık olduğumuz bir giriştir. Daha filmin başında aslında sonunun nasıl biteceğine dair bilgiye sahibizdir. Bu bilinçle filmi izlemeye başlarız.

Georg Simmel'e göre modern yaşamın en derin sorunları, toplumun egemen güçlerine karşı, tarihsel mirasın, dış kültürün ve yaşam tekniğinin ağırlığına karşı, bireyin kendi varoluş bağimsizliğini ve bireyselliğini koruma çabasından doğmuştur (2003, s. 92). Filmde ana karakter Charles'ın ekseninde modernizmin, bilimin ve teknolojinin modern insanı kuşatması resmedilir. Charles, okula devam etmeyerek, herhangi bir işe gitmeyerek, kız arkadaşlarıyla duygusal bir yakınlık kurmayarak, tanıklık ettiği politik, dini ya da akademik tartışmaların hepsini boş ve anlamsız diye değerlendirerek, kendini bir şekilde “dışarıda” tutmaya çalışır. Sistemin içinde varolmayı, sistemin içinde tanımlanmayı (anarşist, solcu, muhafazakâr, evli, öğrenci gibi) reddeder. Öte yandan uyuşturucu kullananlar, Charles'ın sürekli bir kadından diğerine gitmesi, paralı genç bir adamın otelde para karşılığında Edwige'e yaklaşma talebi, psikiyatrı Charles'ın diyalogları modernizm ve birey algısına eleştirel göndermelerdir. Bresson, Charles karakteri ile izleyiciye modernizmin geldiği noktayı, bilimin ve teknolojinin baş döndürücü bir hızla ilerleyişinin insanı doğal felaketlerle daha sık karşı karşıya getirdiğini, modernizmin iktidar algısını daha da perçinleştirdiğini, bu yüzden de bireyi ruhen ve bedenen sakatladığını anlatır. Charles bilinçli bir tercihle okumayarak, çalışmayarak bilgiye/iktidara sırtını çevirmiş, bireysel varoluşunu bedensel aktivitelerini ön plana çıkararak ortaya koymuştur. Colin Burnett “Bresson and Film Theory” (Bresson ve Film Teorisi) adlı makalesinde, *Herhalde Şeytan* filmine değinirken, bu filmin Bresson'un, ilk kez bir karakterini tamamen çıplak gösterdiği film olduğuna dikkat çeker (2004). Burnett bu durumu *reductio ad absurdum* (bir şeyin mantıksızlığının ispatı) diye tanımlar. Ruhu hapis olan Charles için beden/et değersizdir. Kendine ısrarla bir kimlik vermekten kaçınan Charles, bedenini de önemsemez. Bu yüzden belki de film boyunca Charles'ı genelde sevmek, içki içmek, uyuşturucu kullanmak, sigara içmek, uyumak, öpmek, banyo yapmak gibi bedensel eylemlerin çoğunlukta olduğu sahnelerde görürüz. Bütün bu görüntülerde Charles ne zevk alır ne de mutludur.

Nilüfer Göle'nin de belirttiği gibi beden, modern dönemde, iktidar ilişkilerinin simgesel odak noktası haline gelmiştir (2004, s. 175). Beden, politik, sosyal, kültürel, ekonomik yapılar ve ilişkiler içerisinde önemlidir. İktidar insan bedenlerini düzenleyerek, onların içine sızarak, insanların yaşamlarına ulaşır. Foucault'ya göre batı toplumunun yaşadığı iktidarın amacı bedeni ele geçirmektir. İktidar ilişkileri bedeni kuşatmakta, damgalamakta, terbiye etmekte ona azap çekirtmekte, onu işe koşturmakta, törenlere zorlamakta, ondan işaretler talep etmektedir (2000, s. 63). Charles genç yaşına rağmen her şeyi “fazlasıyla net görebilmektedir”. Bu yüzden toplumda iktidarı pekiştiren tüm kurumlara (okul, kilise, hükümet) sırt çevirmiş, bedenini de kendi arzu ve istekleri doğrultusunda yönlendirmeye çalışmıştır. Foucault'ya göre *ruh bedenin hapishanesidir* ve modern dönemde ruhların hapsedilmesi söz konusudur. Charles kendince teslim olmamayı, intiharı tercih ederek gösterir. Psikiyatrin “Tanrı'ya inanıyor musun?” sorusuna, Charles'ın (belki de Bresson'un) “Evet ama intihar da edebilirim. Anlaşılmaz olanı anlayamıyorum diye küçümseneceğimi düşünmüyorum” diyerek cevap vermesi, intihar eylemine katıldığı *aşkın bir yorum* olabilir. Belki bu yüzden intiharın karar mekanizması kendisi olsa da eylemi gerçekleştiren bizzat kendisi olmaz.

Herhalde Şeytan filmi diğer Bresson filmlerinden daha politik bir üsluba sahip olması, ilk kez bir karakterini çıplak göstermesi, yer yer gülümseten diyaloglara yer vermesi ile ayrılrsa da seyircisi ile arasına koyduğu mesafe, eksilti anlayışı, ses ve müzik kullanımı, ifadesiz modelleri ile de diğer Bresson filmleri ile aynı ortak paydada yerini alır.

Susan Sontag “Spiritual Style in the Films of Robert Bresson” (Robert Bresson Filmlerindeki Ruhani Stil) adlı makalesinde Brecht'in tiyatrodaki *yabancılaşma etkisini* Bresson'un sinemada yaptığını savunur (1987, s. 178). Sontag bu tespitini makalenin içeriği göz önüne alındığında Bresson'un ilk altı filmi için yapmıştır ama Sontag'ın tespitleri sonraki Bresson filmleri için de geçerliliğini korumaktadır. Sontag'a göre, bazen bir sanat eserinde en iyi sonuç içerik ile biçimin amaçları kesiştiğinde ortaya çıkar. Brecht'in tiyatrosunda yaptığı budur: Sıcak bir meseleyi soğuk bir çerçevede anlatmak. Bazen de içerik ve biçim bütünlük içinde olmasına karşın Sontag'ın sözünü ettiği etki yine ortaya çıkar, Bresson'un yaptığı da budur (1987, s. 180). Her ikisi de izleyicisini belli bir mesafede tutar. Konunun içine ya da karakterin yazısına dâhil etmez (1987, s. 181). Sontag, özellikle Bresson'un böyle bir yöntem izlemesinin sıcak/insani duyguları, mesafeli/soğuk verme hevesinden kaynaklanmadığını, aksine böyle yapmanın filmin entelektüel boyutunu gölgeleyebileceğini savunur. Sontag'a göre Bresson filmlerindeki duygusal uzaklık/ mesafe, insan kalbinin ve hareketinin yarattığı gizemi baltalamak içindir. Brecht ve Bresson gayet iyi farkındadırlar: Karakterlerin izleyici ile mesafesi büyük bir duygusal gücün kaynağını oluşturur.

Sontag, Bresson filmlerinin anti-dramatik olduğunun altını çizer. Bresson'un filmlerinin mümkün olduğunca doğrusal bir düzlemde ilerlediğini, çekimlerin kısa olduğunu vurgular (1987, s. 183). Bütün Bresson filmlerinin temel meselesinin *hapis ve özgürlük* olduğunu yazar. Filmlerin konusunun hapsedme/hapsolme ve sonuçları çerçevesinde oluşturulduğunu vurgular (1987, s. 186). Bu noktalar göz önüne alındığında *Herhalde Şeytan* da Sontag'ın Bresson'la ilgili genel altını çizdiği noktalardan farklı bir yerde durmaz.

Richard Hell “The Devil, Probably” (*Herhalde Şeytan*) adlı makalesinde Bresson'un, Hollywood filmlerinde görmeye alışık olduğumuz her şeyi dışladığını,

insanların ayaklarını, kapı tokmakları üzerindeki ellerini çekmeyi çok sevdiğini yazar. Bresson'un kapılardan, pencerelerden, sokak gürültüsünden hoşlandığı belirtir (Hell, 2002). Buna ek olarak Burnett, *Herhalde Şeytan* filminin sınırlı müzik kullanımı, yavaş, tekrarlanan hareketleri, profesyonel olmayan oyuncular, durağan kamera kullanımı, eksiltili kurgusu, ifadesiz karakterleri ve kontrpuan ses kullanımı ile diğer Bresson filmleriyle benzerlik gösterdiğini vurgular (2004).

Filme ana karakter Charles'ı canlandıran Antoine Monnier ile Lindley Hanlon'un 1978'de yaptıkları söyleşi hem Monnier'nin filmle ilgili deyimlerini dile getirmesi açısından hem de setteki Bresson'un nasıl olduğunu anlamak açısından dikkate değer ayrıntılara sahiptir. Hanlon, Monnier'in Bresson'la önceden bir tanışıklığı olup olmadığını sorarak başlar söyleşiye. Monnier ise Bresson'u önceden tanımadığını, sadece ailesinin ve Bresson'un ortak tanıdıkları olduğunu söyler (Hanlon, 1986, s. 188). Bresson öncelikle *Lancelot du Lac* (*Gölün Lancelot'su*) filminden bir iki satır okutur Monnier'e ve böylelikle sesine bakar. Söyleşide, Hanlon'ın da vurguladığı gibi ses, Bresson için çok önemlidir. Sonrasında filme dahil olan Monnier ilk bir buçuk ay sözleşmesiz çalıştığını, bunun da hem Bresson hem de kendisi için bir baskı oluşturduğunu söyler; çünkü filmde 20'li yaşları canlandıran Monnier aslında 15 yaşındadır. Monnier, Bresson'a sette herkesin "diktatör" dediğini ama bunun rahatsız edici bir yanına tanıklık etmediğini de belirtir (Hanlon, 1986, s. 189, 194 ve 191). Hanlon, Bresson'un sadece komutlar verdiğini, modeli yönlendirmek için herhangi bir müdahalede bulunmadığını hatırlattığında, Monnier bunun doğru olduğunu ama kendisinin Bresson'a bazı küçük fikirler verdiğini söyler (1986, s. 191). Monnier kendi yaşatlarının filmi izlemediğini, Charles karakterini çok eski moda, gerçek dışı bulduklarını vurgular. Kendisi de rolüne hazırlanırken zorlanmış, bazı yönleri ile karakteri uç bulmuştur. Buradan yola çıkarak da Bresson'un anlaşılması zor bir yönetmen olduğunu, Fransa'da fazla sevilmediğini söyler (Hanlon, 1986, s. 192). Öte yandan yine bu söyleşi aracılığıyla çekimlerin yaklaşık bir yıl sürdüğünü, sesle ilgili düzenlemelerin çekim aşamasından sonra gerçekleştiğini, çekim süreci boyunca parasızlıkla mücadele ettiklerini öğreniriz (Hanlon, 1986, s. 202). Fransız hükümeti tarafından oluşturulan komisyon para vermeyi önce kabul edip sonra vazgeçer. Fransa Devlet Başkanının devreye girmesi ile filme para sağlanır, fakat bu sefer de Fransa'da bazı kesimler tarafından bu durum eleştirilir. Monnier'nin filmle ilgili öznel görüşlerine gelirsek, o filmleri ikiye ayırdığını söylüyor: komediler, ilginç filmler (sanat filmleri). Komedi filmlerinin insanı eğlendirdiğini, ilginç filmlerin ise insanı düşündürdüğünü, bu anlamda *Herhalde Şeytan* filminin her iki unsura da sahip olduğunu vurguluyor ve ekliyor: "*Herhalde Şeytan* çok 'saf' bir film. İnsanları etkilediyse bu yüzden, eğer insanlar anlamadıysa yine bu yüzdendir" (1986, s. 205).

Özetle *Herhalde Şeytan* "Bir ressamın gözüne sahip ol. Ressam bakarak yaratır" (2000, s. 107) diyen Bresson'un en "bakarak yarattığı" stil sahibi filmlerinden biridir. Film izlerken bakışın yalınlığında eleştirel ve politik bir duruş görmek, ruhun beden hapisanesi olabileceğini düşünmek, Bresson'un her zamanki gibi dikkatli, sabırlı, düşünmesini seven seyircisine doksan dakikalık bir armağan gibidir.

Kaynakça

Bresson, R. (2000). *Sinematograf Üzerine Notlar* (N. Güngörmüş, çev.). İstanbul: Nisan.

Burnett, C. (2004, 31 Mart). Bresson and Film Theory: Reassessing the Theory of Transcendental Style, Part 1: A Case Study of *Le Diable Probablement*. *Offscreen*. http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/transcendentalstyle_pt1.html (Erişim tarihi 15 Temmuz 2011).

Butler, J. (2005). *İktidarın Psikik Yaşamı* (F. Tütüncü, çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, M. (2000). *Hapishanenin Doğuşu* (M.A. Kılıçbay, çev., 2.Baskı). Ankara: İmge.

Göle, N. (2004). *Modern Mahrem*. (8. Baskı). İstanbul: Metis.

Hanlon, L. (der.) (1986). Bresson's Model: An Interview with Antoine Monnier. *Bresson's Film Style* (s.188-209). Fairleigh Pres: New Jersey.

Hell, R. (2002, 9 Kasım). The Devil, Probably. <http://www.richardhell.com/Bresson.html> (Erişim tarihi 15 Temmuz 2011).

Samuels, T.C (2005). Söyleşi: Robert Bresson. (N. Konukçu & C. Kayalığıl, çev.). *Sekans*, 3, 34-58.

Schrader, P. (2008). *Kutsalın Görüntüsü* (Z. Hepkon & O. Şakı Aydın, çev.). İstanbul: Es.

Simmel, G. (2003). *Modern Kültürde Çatışma* (T. Bora, N. Kalaycı & E. Gen, çev.). İstanbul: İletişim.

Sontag, S. (1987). *Against Interpretation*. Andre Deutsch Limited: London.

Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak.



Oğuz Onaran piyano çalarken, 1950'ler.

BÖLÜM DOKUZ
AŞK'LA SINEMA



BASKICI GERÇEKLİK İLKESİNE KARŞI EROS: AŞK

Süreyya Çakır

*Zamanlar çevriliyor/ Tarih yürüyor/
eski zaman kanlarının / açtığı yolda. /Nehir kırmızı/
Troya alev alev / İçinden fıskıran zarif/
güleç yüzü gelincik /İade ediyor her bahar/
aşk'ını Helena'nın
Süreyya Çakır*

Matruşkalari anımsatır bana sanat yapıtları. Aşinalık ve benzersizliğin, sevinç ve ürpertinin, akıl ve akıldışının, bilinç ve bilinçdışının, birey ve toplumun iç içe geçtiği bu yapı, anlamı yüzeyde tutup sabitlemekten çok, iç içe geçmişliklerin derinliğine inmeyi gerektiren karmaşık bir “yap-boz” oyunu gibi durur karşımda. Yapıtla birlikte içsel bir yolculuğa çıkarken, arada bir kafasını kaldırarak bu dünyaya yabancı olmanın verdiği tedirginlikle bakan kaplumbağa misali, kabuğumun dışına şaşkınlıkla çıkmamı sağlayan tuhaf bir “derinlik sarhoşluğu” içinde yaşadığım gerçekdışı bir oyun içinde bulurum kendimi. “Doğru yaşamın bilinçsiz provaları” olan oyunlar gibi sanatın gerçek dışılığı da “gerçekliğin henüz gerçek olmadığının işaretidir” (Adorno, 1998, s. 236).

Bu oyunun sacayaklarından biri olan ve sanatsal metnin başka insani, toplumsal bilimlerle ilişkisini mümkün kılan, kendine özerk yanları saklı kalmak koşuluyla onun “toplumsal tarih”le ilişkisidir. Toplumsal olan sanatsal olan tarafından içerilir. Toplumsal olanın ayrı bir üretim alanı olarak sanat yapıtının içine sızan (açık veya örtük) bir nitelik taşıması, toplumsal/tarihsel olan ile ilişki kurmayı gerektirir. Bu nedenle sanat metnlerinin okuması yapılırken, çağın ortak sorunsallarının, söyleminin, ideolojisinin, düşünce ufkunun sınırları ile sanat metninin dili, söylemi, ideolojisi arasındaki ilişkisellik üzerine de düşünmek gerekir. Bunun yanında, gerçeklik ilkesinin egemenliğinde cereyan eden bireysel ve toplumsal tarihimizin, kendine özgü yasalara sahip ve başka bir gerçeklik düzlemi olan bilinçdışının alanına giren içgüdülerle bağlantı kurmayı, imgelem dünyasında dolaşmayı mümkün kılan psikanalitik bir yaklaşım da verili gerçeklik ilkesinin dışında haz ilkesi ile bağlantı kurmamızı sağlar.

Bir sanat biçimi olan sinema söz konusu olduğunda da, sadece bir filmin sinematografik yapısı ile sınırlı olmayan film eleştirisi, onu içinde bulunduğu ve iletişime girdiği dünya ile ilişkilendirmeyi mümkün kılan başka bilmelere kapı açacak bir çağrı alanıdır. Sinema ile tarih arasındaki iç içe geçişlerin pek çok örneği bulunduğunu ve tüm bu iç içe geçiş noktalarında sinemanın devreye girdiğini söyler Ferro (1995, s. 15). Dolayısıyla bir film okuması yaparken toplumsal/tarihsel/siyasal bir yaklaşım, sinematografik söylemin anlamsal inşasına nüfuz etmek konusunda yol açıcı olurken, film ile “toplumsal tarih” ve sinema tarihi arasındaki ilişkilendirmeyi yapmak için gerekli olan verileri sağlar. Filmin bilinçdışı alanda çalışan imgesel dünya ile içgüdüsel dürtülerle bağlantı kurmamızı mümkün kılan psikanalitik bir yaklaşım da kendi kavramsal çerçevesi içinden bir başka okuma alanı sunar.

Geriyeye filmi incelemek, onu, kendini üreten dünyaya ortak etmek kalıyor. Varsayımımız şudur: Film, gerçeğin görüntüsü olsun ya da olmasın, ister belge ya da kurmaca, isterse gerçek ya da tümden düşsel entrika olsun tarih'tir; postulamız da şu: cereyan etmemiş olan şey (ve neden olmasın, aynı şekilde cereyan etmiş olan şey de), insanın inançları, niyetleri, imgeseli, en az Tarih kadar Tarih'tir (Ferro, 1995, s. 32).

Macar yönetmen Károly Makk'ın *Aşk (Szerelem)*, 1970) filmi de hem sinema tarihi, hem toplumsal tarih açısından sinema ile toplumsal tarih arasındaki iç içe geçişleri dikkate almamızı, toplumsal tarih okuması yapmamızı gerektiren bir bağlama sahiptir. Bununla birlikte film, içine doğup gelişilen ortam kadar bu ortam içindeki bireyin psikolojik yapısının da dikkate alınmasını, iç dünya ile bağlantı kurulmasını gerektiren nitelikler taşır. Bilinç kadar bilinçdışı, akıl kadar akıl-dışı, gerçek kadar gerçek-dışı boyutların sessiz de olsa dilleri vardır. Bu nedenle *Aşk* filminin analizinde, "toplumsal tarih"le ilgili yaklaşımla birlikte bireyin içsel dünyasıyla bağlantı kurmamızı olanaklı kılan psikanalitik bir yaklaşım bir arada ele alınacak; bu iki yaklaşımın koordinatlarında şekillenecek bir okuma yapılacaktır.

Gerçeklik İlkesinin Egemenliği: Tarihsel Gerçeklik ve Sinema

2. Dünya Savaşı sonrasında Doğu Avrupa sinemasının dönemselleştirilmesi, 1945, 1948-49, 1956, 1968, 1980 ve 1989 gibi Doğu Bloku'nda meydana gelen önemli politik faktörlerle bağlantılı olan evreler içerir. 1945 Alman işgalinden kurtulmaya işaret ederken, 1948-49 bu bağımsızlaşmanın olumsuz bir başka ayağına işaret eder. Bu tarihte bölgede Sovyet sosyalizmine bağlı olarak kurulan rejimlerle birlikte, Polonya, Çekoslovakya, Macaristan gibi Sovyet Bloku içindeki ülkelerin sinemasına "Sosyalist Gerçekçi" bir anlayış dayatılır. 1956 yılı, özellikle Polonya ve Macaristan'da yavaş, fakat tersine çevrilemez bir Stalincilikten uzaklaşma sürecinin başlangıcının işaretlerinin verildiği bir dönüm noktası niteliğini taşıırken, 1968, Sovyetler'in Çekoslovakya'yı işgal ettiği "Prag Baharı"nın gündeme geldiği yıldır. 1989 ise sosyalist sistemin her yerde çöktüğü önemli bir değişime işaret eder (Hendrykowski, 1996, s. 632). Siyasal atmosferle bağlantılı olarak tüm bu tarihler, aynı zamanda sinemanın yapım, üretim ve dağıtım koşullarını da etkiler.

2. Dünya Savaşı öncesinde film üretimi nitelik ve nicelik açısından önemsiz iken savaş sonrasında Alman işgalinden kurtarılan ve sosyalist cumhuriyetlerin kurulması ile birlikte SSCB'nin etkisi altına giren Doğu Avrupa ülkelerinde (Çekoslovakya, Yugoslavya, Macaristan ve Polonya) film endüstrisi parti aygıtının bir parçası olur. Film endüstrisinin 1945'de Polonya, Macaristan ve Yugoslavya'da Sovyet modeline göre ulusallaştırılması, endüstriye devlet yatırımı ve para yardımı gibi bir takım üretim teşvikleri yoluyla belli avantajlar yaratırken, aşırı merkezileşme ve Parti'nin yönetsel-ideolojik belirleyiciliği altında olma gibi ağır bir bedel de yükler. Devletin ilgilendiği konularda sinemacıların üretim yapmalarına izin verilen bu dönemde her proje, senaryodan çekim aşamasına kadar resmi parti organları tarafından kontrol edilir. Özellikle Stalin döneminde, filmler gösterime çıkmadan önce son bir kez denetime tabi tutulur (Hendrykowski, 1996, s. 635). Bu dönemde Sovyet sinemasının sosyalist gerçekçi anlayışı doğrultusunda yapılan filmler şu özellikleri taşır:

Genellikle yakın geçmişi, Nazi işgalini, işgale direnişi ele alan bu filmler, ulusal geleneklerden de yararlanarak çoğu kez barışçı bir iletı vermeyi önemsediler. Batı ile Doğu arasındaki soğuk savaşın yoğun olduğu yıllarda, bu ülke sinemalarının her ülkenin kendi kültüründen kaynaklanan özellikler bir yana bırakılırsa, toplumu ve

insan ilişkilerini, resmi görüşü yansıtan didaktik ve propaganda ağırlıklı bir açıdan ele aldıkları görüldü (Teksoy, 2005, s. 355).

Teksoy, toplumsal gerçekliğin çelişkilerini ele alan filmlerin yapılabilmesi için, Batı ile Doğu arasındaki buzların çözülmesi gerektiğini belirtir (2005, s. 355).

Aşırı merkeziyetçi ve Parti'nin yönetsel-ideolojik belirleyiciliği altında olma gibi katı ve baskıcı bir Stalinist politika yönelimine karşı gelişen 1956'nın toplumsal ve politik olaylarından sonra, Stalincilik çözülmeye başlar ve sanatta sosyalist gerçekçi yönelimin yumuşatılması gündeme gelir. 1956'dan sonra sinemacılar iniş çıkışlarla da olsa gittikçe daha geniş bir özgürlük alanı elde eder. 1956-60 arasında faaliyette olan Polonya Film Okulu'nun da katkısıyla 1950'lerin ikinci yarısında Polonya sinemasının yeşermesini Çek, Macar ve Yugoslav sinemasının rönesansı izler. İlk olarak, 1956-60 arasında faaliyet gösteren Polonya Film Okulu ve ardından 1960'larda Çekoslovakya, Yugoslavya ve Macaristan sinemasında gündeme gelen Macar Yeni Dalga Hareketi - Fransız Yeni Dalga hareketinin de etkisi altında-, uluslararası ölçekte film yapan yetenekli genç yönetmenleri ortaya çıkarır (Hendrykowski, 1996, s. 635-636).

Doğu Avrupa'da kurulan devlet sinema okulları, 1960'larda uluslararası ölçekte filmler yapan yeni bir yetenekli yönetmen kuşağının ortaya çıkışı ile sonuçlanır. Polonya'da Roman Polanski ve Krzysztof Zanussi, Macaristan'da da Márta Mészáros gibi yönetmenler, yaptıkları filmlerle dünya çapında bir yere sahip olur. Avrupa'da beklenmedik önemli bir gelişme olarak 1960'ların ortasında ortaya çıkan Çek rönesansı ise, Milos Forman, Ivan Passer, Jiri Menzel, Vera Chytilova gibi yönetmenlerin önemli filmlerine vesile olur. Ancak 1968'de gündeme gelen Sovyet işgali ve ardından Stalinizme geri dönüş, bu hareketi hadım eder (Monaco, 2002, s. 312-313). Yine de Doğu Avrupa Sineması 1970 ve 1980'ler boyunca da önemli bir toplumsal rol icra etmeyi sürdürür (Hendrykowski, 1996, s. 637).

Doğu Avrupa ülkelerinde ortak olan şey, sinemanın nihai olarak devlet kurumlarının otoritesine bağlılığı olsa da, uygulamalar her ülkenin koşullarıyla bağlantılı olarak farklılaşır. Macar siyasal tarihinin, aynı zamanda bir temsil sistemi olan sinema ile doğrudan veya dolaylı bağlantıları vardır. Bu nedenle Macaristan tarihi ve sineması arasındaki ilişkiye de ayrıca bakmak önem taşımaktadır.

Macar Sineması

19. Yüzyılın sonlarında başlayan Macar sineması, 1919'da kısa süreli bir komünist yönetim altında, dünyanın ilk devletleştirilmiş sinema endüstrisinin kuruluşuna sahne olur. Tüm Doğu Avrupa sinemaları gibi Macar sinemasının asıl gelişimi, 2. Dünya Savaşı ertesinde devrimden sonra başlar. 1948 öncesinde Macar filmleri ülkede geniş bir yerli izleyici kitlesine sahipken, nadiren uluslararası alanda yer alır (Çalkıvık, 2009-10, s. 61). Hitler Almanyası ile birlikte 2. Dünya Savaşı'na katılan Macaristan'da, direnişçilerin de desteğiyle Sovyet birlikleri 1945'de Alman işgaline son verince ülke koalisyon hükümetlerince yönetilmeye başlar. 1945 seçimlerinde, mutlak çoğunluğu elde eden Küçük Toprak Sahipleri Partisi, Sovyet yetkililerince daha az oranda oy alan Komünist Partisi ve Sosyal Demokratlar ile geniş tabanlı bir koalisyon hükümeti kurmaya zorlanır. Bu arada kilit noktaları ele geçiren komünistler sürekli güç kazanır ve 1947'deki seçimlerde Küçük Toprak Sahipleri Partisi oy kaybına uğrar; komünistler ve sosyal demokratların toplam oyları yükselir. Sosyal Demokratlarla Komünist Parti'nin birleşmesinin dayatılması üzerine kurulan Macaristan Sosyalist İşçi Partisi, 1949 seçimlerinde büyük bir üstünlük sağlar, ardından yeni anayasanın yürürlüğe girmesiyle sosyalist yönetime geçilir. Ülkeyi SSCB

politikaları doğrultusunda yönlendiren Yeni Partinin genel sekreteri Matyas Rakosi döneminde baskıcı, özerk olmayan bir politika izlenir: Rakosi döneminde “Parti içinde ‘Moskova kanadı’ olarak bilinen grup ‘ulusal kanat’a yönelik temizlik hareketine girişti. Aynı dönemde eski rejim yanlılarını ve savaş suçlularını hedef alan bir sindirme kampanyası da uygulandı. Bütün kurumlar parti politikaları doğrultusunda yeniden düzenlendi. Kilisenin gücü kırılarak eğitim sistemi devlete bağlandı” (Macaristan, 1994, s. 216). Tarımda kooperatifleşme, kilisenin etkisinin ortadan kalkması gibi her açıdan toplumcu bir zemin yaratılırsa da sosyalist olsun ya da olmasın her tür düzen eleştirisinin cezalandırıldığı bu dönemde, özgürlük önemli bir toplumsal sorun oluşturur. Ülkenin Stalinist politikalar doğrultusunda yönetildiği bu dönemde film üretimi sosyalist gerçekçi çizginin etkisi altında şekillenir; sinema sektörü ikinci kez devletleştirilir, tüm etkinlikler devlet denetimine girer ve sinema çalışanları devlete bağlanır. İkinci devletleştirmenin “stüdyoların yenilenmesi, düzenli üretim yapılması, sinema eğitiminin gündeme gelmesi” gibi olumlu katkıları olurken, bu katkı “filmlerin içeriğinin yöneticilerin görüşleri doğrultusunda olması zorunluluğu” gibi bir olumsuzluğu da beraberinde getirir (Teksoy, 2005, s. 355-356). 1953’e kadar devam edecek olan “Rakosi rejiminin sansürü, filmlerin sosyo-politik konuları ele almasını engeller” (Yalur, 2009, s. 22). Batıyla ilişkilerin kesildiği, eleştirelliği dışlayan olumlamacı bir sinema anlayışının hüküm sürdüğü bu dönemin tekkesli anlayışı, Stalin’in öldüğü ve siyasal baskıları yumuşatarak reformlara girişen Imre Nagy’nin iktidara geldiği 1953’den sonra çökseslilik içermeye başlar. Onat Kutlar, 1950’lerin ilk yıllarında sosyalist gerçeklik akımının etkisi altında yapılan bu filmleri, “ciddi bir araştırmadan yoksun, şematik, ortalığı güllük gülistanlık gösteren filmler” olarak değerlendirir (2009-2010, s. 58).

Stalin’in öldüğü 1953 yılında, Sovyetler’e olan bağlılığın sorgulandığı ve Rakosi iktidarının eleştirildiği muhalif hareketin baskısı üzerine siyasal baskıları yumuşatarak reformlara girişen Rakosi karşıtı Imre Nagy iktidara getirilir. Batı’yla yakın ilişkiler kurarak reformlar yapmaya çalışan Nagy’nin 1953-55 arasında izlediği “reformcu, Stalin karşıtı, dışa açılma siyasetleri ‘Yeni Yön’ olarak bilinir”; ancak bu siyaset engellemeler sonucu tümüyle yaşama geçirilemez (Yalur, 2009, s. 23-24). 1955’de Nagy yönetimden alınırsa da Rakosi karşıtlarının ayaklandığı 1956’da tekrar başkan seçilir. Açıklık politikasının izlendiği Nagy dönemini de kapsayan 1953-1956 yılları arasında, çağdaş Macar sinemasının kurucusu ve yeni bir sinema anlayışının öncüsü olan yönetmenler kuşağı ortaya çıkar. Teksoy’un da belirttiği gibi “Károly Makk’ın *Liliomfi* (1955); Felix Mariassy’nin, Ferenc Karinthy’nin romanından uyarlanan ve savaş yılları Budapeşte’sini konu edinen filmi *Budapesi Tavaszz* (*Budapeşte’de İlkbahar*, 1955) ile Zoltán Fábri’nin *Hannibal Tanar Ur* (*Profesör Hanibal*, 1956) adlı filmleri” bu yeni sinema anlayışının ilk örneklerindendir. Bu kuşağın temsilcisi olan Károly Makk, Janos Hersko, Zoltán Fábri, András Kovács, Péter Bacsó, Felix Mariassy gibi yönetmenler, çağdaş Macar sinemasının kurucuları arasındaki yerlerini alırlar (Teksoy, 2005, s. 356).

Ulusal devrimin patlak verdiği 1956 yılı, Macaristan tarihinin toplumsal hafıza açısından önem taşıyan dönemeç noktalarından biridir. Nagy döneminde atılan adımlar, Stalin’e karşı başlatılan öğrenci yürüyüşleri kampanyası ve Polonya’daki gelişmeler değişim rüzgârları estirmiştir. Halktan da destek gören öğrenci yürüyüşleri, ordu birliklerinin ayaklananlara katılması ve halkın da silahlanması bir “karşı devrim” ile sonuçlanır. Ülkenin hemen her yerinde yerel konseyler açığa çıkar, köylüler kamulaştırılmış arazileri işgal eder, bürokrasi ve kolluk kuvvetleri dağılmaya başlar ve eski siyasal partiler canlanarak iktidara ortak olma noktasına gelir. Başlangıçta bu

şekilde gelişen hareket, daha sonra Sovyet birliklerinin müdahalesiyle bastırılır ve reformcuların çoğu tutuklanır. Sovyet tanklarının koruması altında iktidara gelen Janos Kadar, 1956'dan 1988'e kadar otuz yıl sürecek olan bir döneme başkanlık yapar. Reformlara gidilmesini öngören bir programla yeni hükümeti kuran Kadar, silahlı direnişin kırılması ve işçilerin genel grevinin sona erdirilmesinden sonra geniş çaplı tutuklamalara girişir, çoğu aydınlardan oluşan 150 bin kadar Macar yurtdışına kaçar (Macaristan, 1994, s. 216). Devrimin yenilgisinin sonucu olarak kitlesel terör ve baskıya başvuran Kadar rejiminin ilk üç yılı boyunca tutuklamalar, mahkemeler ve idamların sürdüğünü belirtir Lomax. Bu arada Nagy gibi birçok reformcu da idam edilir. Bu baskı sürecinde içlerinde yazar Tibor Déry'nin de olduğu birçok sanatçı, siyasetçi ve işçi tutuklanır ya da idam edilir; yirmi binden fazla insan toplama kampına gönderilir veya bazıları ömür boyu olmak üzere hapis cezasına çarptırılır. Toplam infaz sayısının 2000-2500 civarında olduğunu söyleyen Lomax, mahkemelerin ve idamların 1960'a kadar devam ettiğini belirtir. 1959, 1960 ve 1963'de olmak üzere ara ara af yasaları çıkar. Üç yıllık tutukluluktan sonra Déry, 1959'daki af zamanında hapisten çıkarılanlar arasındadır (Lomax, 1990, s. 291-292). Daha fazla özgürlük ve bağımsızlık isteyen Sovyet karşıtı 1956 ulusal devriminin Sovyet müdahalesiyle bastırılması ve Imre Nagy'nin yenilmesi üzerine iktidara gelen, binlerce insanın öldüğü, kaçtığı veya sürgüne gönderildiği Kadar rejiminin film yapımı üzerinde sıkı bir kontrol uyguladığı bu ilk yıllarda, Nagy döneminde yeni yeşermeye başlayan ulusal film endüstrisi geçici olarak durur. Ancak yine de, Kadar'ın kamu düşüncesini sıkı kontrolüne karşın, devrime yol açan gelişmeler birkaçı uluslararası ölçekte dikkate değer olan yirmi dört filmde ele alınır (Bisztray, 2000, s. 247).

Başlangıçtaki karşı-devrimci terör döneminden sonra, rakiplerinin ortadan kalkmasıyla 1960 başlarından itibaren politik olarak kendini güvende hissederek Kadar, dizginleri gevşetmeye başlar ve Sovyet onayıyla kontrollü bir liberalizm, hoşgörülü bir sosyalizm görüntüsü sergiler. Kültürel üretim üzerindeki kontrolün de azaldığı bu yıllarda film üretimi yeniden canlanır. Bu dönemde yalnızca Marksist "sanat yapıtı" değil, aynı zamanda politik olmayan üretimler de desteklenir. Hem kitlelerle ilişki kurma olanağı taşınması hem de batı dünyasında başarı elde etme umudu ile bağlantılı olarak rejimin favori sanatı olan sinema sanatı, yavaş yavaş diğer sanatlar ya da edebiyat için mevcut olmayan özgürlükler talep eder. Bu da Macar tarihinin sinemada yeniden değerlendirilmesi ve yorumlanması gibi bir eğilime yol açar (Bisztray, 2000, s. 243-44). Kadar döneminde her ne kadar baskı ve sansür araçları kullanılsa da, sinema gelişmeye devam eder. Siyasi olan ve olmayan tüm sanat biçimlerinin desteklendiği, sansürün örtük olarak işlediği bu dönemde, Kadar rejiminin "bize karşı olmayan bizdendir" sloganının, sinemanın bu dönemdeki gelişimi açısından ipucu verebileceğini söyler Yalur. Her ne kadar bu yıllarda film çekmek çok fazla sorun olmasa da filmlerin gösterimleri engellenebilir.

Özellikle 1956 devrimi ve Sovyetlerin zayıf yönleriyle ilgili filmler, gösterimde sorunlarla karşılaşır. Bu sebeple tarihsel olaylarla günlük olaylar arasında bağlar kurma olgusunun hâkim olduğu filmler yapılır veya bu olaylar yönetmenlerin üsluplarındaki belgesel, deneysel, kurmaca, gerçekçi, gerçeküstücü ve satirik öğeler bağlamlarında ele alınır. Böylece siyasi yasak, sözlü olmayan sinemasal bir muhalefetle aşılar (Yalur, 2009, s. 27-28).

1960'larda Macar sineması yükselişe geçerek dünyada önemli bir yer edinmeye başlar. 1960'larda kurulan devlet sinema okulları kanalıyla Doğu Avrupa'da yeni bir yetenekli kuşağın ortaya çıkmasına vesile olan politika, Macaristan'da da sinema açısından önemli olur ve *avangard* sanat filmleri yapan yeni bir nesil ilk

filmlerini bu dönemde çeker. Genç film yapımcılarını desteklemek üzere deneysel bir sinema atölyesi olarak planlanan Bela Balazs stüdyosunda başlayan, Fransız Yeni Dalgası, *Cinéma Vérité* ve belgeselcilikten etkilenen, farklı alanlardan sanatçıları kendine çekerek Macar sinemasının estetik ve sanatsal gelişimine katkıda bulunan ve sinemaya yeni kapılar açan Macar Yeni Dalga hareketi gelişir. Bu hareket, Zoltán Fábri, Miklós Jancsó, Károly Makk, Péter Bacsó, András Kovács gibi sinemacıların çalışmaları ışığında gelişen, uluslararası alanda daha önceki dönemlerle kıyaslanamayacak bir başarı kazanan, “yönetmenlerin on yılı” olarak anılan ve 70’lerin ortalarına kadar süren bir sinema hareketi olarak ortaya çıkar. Bu sinema hareketi ile bağlantılı olarak Miklós Jancsó, István Szabó gibi yönetmenler kendilerine özgü bir dil ve üslup kurarak Macar sinemasına yeni boyutlar katarlar (Yalur, 2009, s. 29). Kısa ömürlü fakat Macar sinemasında gözle görülür bir başarı bu yönetmenlerin filmleriyle başlar. 1965’de Miklós Jancsó ve bir yıl sonra István Szabó filmleriyle sinema tarihinde önemli bir yer edinir. Miclos Jancso, “konunun kendisinden çok konu ile kamera arasındaki ilişkiye dikkat eden öncü yapımcı yönetmenlerden biri olarak ün kazan(ırken)”, Márta Mészáros, uluslararası festivallerde ödül kazanan, ağırlıkla kadınların rolleri üzerine bir dizi film çeker (Monaco, 2002, s. 313). 1960 sonları ve diğer ülkelerle kültürel ilişkilerin yoluna girdiği 1970’lerde bu listeye Béla Tarr gibi uluslararası ölçekte önemi olan birkaç yönetmen eklenir; bu yönetmenler,

[...] toplumcu gerçekçilik, sembolizm, belgeselcilik ve sanattan beslenen bu dalganın önde gelenlerindendir. Yetmişlerde Budapeşte Okulu olarak bilinen belgesel-kurmaca hareketi de Macar sinemasına yeni bir eğilim kazandırır. Béla Tarr gibi Béla Balázs stüdyosundan gelen sinemacıların katılımıyla, sinemada o güne kadar değinilmeyen alanları, sadece toplumdaki sıradan insanların gerçeğini siyasal bir amaçla göstermek isteyen filmler yapılır (Yalur, 2009, s. 30).

Diğer ülkelerle kültürel ilişkilerin yoluna girdiği 1970’lerde sinemada uluslararası alanda dikkate değer gelişmeler kaydedilir. Hem yurtdışı festivallerde daha çok sayıda film gösterime girer, hem de Macaristan’da yabancı filmleri izleme olanağı artarken, Macar sineması kültürlerarası iletişimin aracı haline gelir (Yalur, 2009, s. 28-29).

Polonya, Çekoslovakya ve Yugoslavya’da olanlara kıyasla daha sakin bir gidişatı olan Macaristan, 1980 sonunda pazar ekonomisine geçer. Ülkede 1956’daki devrimin otuzuncu yıldönümü, sistemin sonuna yaklaştığını gösterir. Toplumsal bozulma ve uyuşukluk yaygınlaşır, sinema ve diğer sanatlar durgunluk işaretleri verir. Önce Kadar ve bir sonraki yıl da Komünist Parti yetkisini kaybeder. Sovyetler’in rejime ilişkin kendi toplumsal sorunlarıyla ve kimlik kriziyle uğraştığı bir dönemde artık sosyalist yapıları oldukları haliyle sürdürmek güçtür. Komünizmi kınayan Márta Mészáros’un *Sevgililerime Günce (Napló szerelmeimnek, 1987)* bu döneme ait son önemli filmidir (Bisztray, 2000, s. 245). 1989 yılında politik sistemde meydana gelen değişimle birlikte, sinema endüstrisi hem finansman, hem de kimlik krizi ile bağlantılı olarak kriz içine girer (Çalkıvık, 2009-2010, s. 65). Sinemada muhalif tutum sergileyen yaklaşım 90’lardan itibaren ortadan kalkarken, tüm dünyada olduğu gibi kitlesellik niteliği diğer sanatlara göre daha yüksek olan sinema, pazar ekonomisine geçişle birlikte olumsuz işlevi öne çıkan, “popüler eğlence aracı” niteliğindeki piyasa filmlerine yönelir. Ancak küreselleşmenin egemen olduğu bu yıllarda yüksek bütçeli yabancı filmlerin belirleyiciliği altına giren sinema, kitleler için popüler bir eğlence aracı niteliği kazansa da yine de Macar sinemasının iki işlevini sürdürdüğünü belirtir Çalkıvık:

Öncelikle, içinde gerçek sanat filmlerine de yer açtığı “bağımsız bir cennet” olma özelliğini sürdürmeye çalıştı. Ayrıca, Avusturya-Macaristan Monarşisi’nden miras aldığı kabare kültürünün geleneklerini ve Macar Hollywood’dan “ithal ettiği”, İtalya’da bir döneme damgasını vuran “beyaz telefon komedilerini” zenginleştiren birtakım komedi değerlerini canlandırmaya çalıştı (2009-2010, s. 65).

Bugün Macaristan, bir yandan uluslararası ortak yapımlara imza atarken, diğer taraftan da, kendi seyircisi için üretim yapan “bir tür kültürel getto aracı olan yerel endüstri”ye sahiptir (Çalkıvık, 2009-2010, s. 68).

Károly Makk ve Aşk

1925’de Macaristan’da doğan Károly Makk’ın çocukluğu, babasının çalıştığı sinemada film ruloları arasında geçer. 1950 sonrası Macar sinemasının gelişiminde önemli bir yere sahip olan Makk, Macar dili ve edebiyatı, sanat tarihi, estetik ve ardından Budapeşte Film Sanatları Akademisi’nde yönetmenlik eğitimi alır (Yalur, 2009, s.77). 2. Dünya Savaşı’ndan sonra yaşanan sosyalist dönem ile 1990’da Macaristan tarihinde yaşanan ilk özgür seçim arasındaki dönem, fırtınalı geçen 20. yüzyılın büyük olaylarına tanıklık eden Makk’ın yaşamını ve sanatını etkiler. Bir komedi oyunundan uyarladığı ilk uzun kurmaca filmi *Liliomfi*’yi (1954) Nagy zamanında çeken Makk, çağdaş Macar sinemasının kurucusu ve yeni bir sinema anlayışının öncüsü olan bir yönetmenler kuşağı içindeki yerini alır. Macaristan tarihinde dönüm noktası olan 1956, Makk’ın da yaşamını etkiler ve bireysel hafızasında yer eder. Makk, daha geniş bir özgürlük ve bağımsızlık alanı isteyen 1956 isyanı temelinde yükselen karşı hareketin, sanatçıların sinemada daha geniş bireysel ifade olanaklarını zorlayan ayağını meydana getiren bir kuşağa aittir. İlk filminden sonra *A 9-es Körterem* (1955), *Ház a sziklák alatt* (1958) ve bürokrasiyi eleştiren *Megszállottak* (1961) filmlerini çeken Makk, 1960’larda Çekoslovakya, Yugoslavya ve yeni Macaristan sinemalarında ortaya çıkan Yeni Dalga Hareketi ile bağlantısı olan bir yönetmendir. Görece serbestleşmenin, film okullarının, Yeni Dalga Hareketi’nin meyvelerinin verildiği 1960’ların 1970’lere de sarkan uzantısı, Makk açısından “yönetmenlerin on yılı”nda çektiği *Aşk*’la sonuçlanır. Makk, bu film ile 1980’lere kadar bir daha yakalayamayacağı uluslararası bir üne kavuşur. 1974’de bir kadınla erkeğin öyküsünü anlattığı, geçmiş özlemini dillendiren, uzam ve zaman kavramlarıyla oynayan *Macskajáték*’i çeken Makk, 1982’de muhalif ve eşcinsel bir gazeteciyi ele alan, lezbiyenlik ve siyasal baskı üzerine bir film olan *Egymásra Nézve*’i yapar. Makk’ın Dostoyevski’den uyarladığı *Kumarbaz* (*The Gambler*, 1997), Dostoyevski’nin romanı yazış süreciyle romanın içeriğini içi içe geçirir (Teksoy, 2005, s. 356-357; Yalur, 2009, s. 78-82). 2003’de *Aşk* filminin oyuncularını olan Mari Töröcsik ve Ivan Barvas ile 1956 devrimi zamanındaki bir ilişki üzerine odaklanan *Egy Hét Pesten és Budán*’ı çeker (Yalur, 2009, s. 80).

Filmlerinde politik olanla ahlaki olanı iç içe geçiren yönetmen, estetik olana politik olan kadar önem verir. Macaristan yakın tarihindeki belli olaylara, farklı karakterler aracılığıyla, etkileyici, duygu yüklü ve gelişkin bir film estetiğine sahip görüntüler eşliğinde yaklaşır. “Aynı zamanda sevgi, duygusal yorgunluk veya baskı ortamında karakterlerin vazgeçilmez bir öğesi olan mizah da filmlerindeki vazgeçilmez motiflerden biridir” (Yalur, 2009, s. 83). Filmlerinde zor zamanlarda öne çıkan ve insana yaşam umudu veren aşk, sadakat, inanç gibi güçlü insani, evrensel değerler üzerinde duran yönetmen, hayatın zorluklarını aşma ve sorunların üstesinden gelmede neşenin ve aşkın yardımcı olacağını söyler (Lipthay, 2006, s. 2). İçinde bulunulan politik iklim, her film projesi için birkaç yıl çalışan yönetmenin yapıtlarının uzun

oluşum süreçlerinde etkili olur. Totaliter bir yönetim anlayışı içinde sanat üzerinde devlet kontrolünün egemen olduğu bir kültürel iklimde film yapan Makk, sansür nedeniyle doğrudan politik sorunlar üzerine odaklanan filmler yerine, örtük bir politik eleştirelilik taşıyan filmler yapar. Sürekli sansürle uğraşmak durumunda kalan Makk, filmlerinin yasaklanmaması için uygun zamanı kollamak durumunda kalır ve örtük bir eleştirelilik taşıyan filmleri ile çoğu zaman sansürcüleri yanlış yönlendirir. *Aşk* filmi de benzer konformist olmayan çabaların ürünüdür (Károly Makk's Love, 1999). Yazar Déry'nin 1956 olaylarında anti-komünist ilan edilmesi nedeniyle çekimine izin verilmeyen film, yıllarca süren uzun bir çabanın sonucu gerçekleşir. Bir rejim eleştirisi olan *Aşk* filmi, tarihin zor bir zamanında açığa çıkan güçlü duygularla bağlantılıdır. Macar yazar Tibor Déry'nin yaşam öyküsünden oluşan iki kısa öyküden uyarlanan, başrollerini Lili Darvas, Mari Töröcsik ve Ivan Darvas'ın paylaştığı *Aşk*, 1971 Cannes Film Festivali'nde Jüri Ödülü'nü alır. Macaristan tarihindeki sancılı bir dönemde geçen, oğul, anne ve gelin arasında gelişen sevgiye odaklanan film, dönemin gergin ortamının insan ilişkilerine yansıyan boyutu üzerinde durur. Sansürle dans eden ve onun gönülsüz onayını alan, öyküsünü kimi zaman belli kodlar içinde söylese de, bir baskı ve korku dönemi eleştirisi niteliği taşıyan *Aşk*, konusunu duygusalığa kaçmayan insani bir duyarlılıkla işler.

Belli tarihsel koşulların büyük filmleri ortaya çıkarabileceğini söyler Makk (Lipthay, 2006, s. 3). *Aşk* filmi de tarihsel/politik koşullarla bağlantılı niteliklere sahip "büyük" bir filmidir. *Aşk*'in şu özellikleri ona sosyo-politik bir nitelik katar: Her şeyden önce yönetmen Makk, daha geniş özgürlükler isteyen 1956 kuşağının özgürlükçü kanadından biri olarak bu hareketin ruhunu taşır ve bunu filme yansıtır. İkinci olarak filmin konusu, 1950'lerin başlarında ülkeyi katı bir Stalin çizgisinde yöneten Matyas Rakosi dönemi sırasında geçer. İnsanların öldürüldüğü, ancak bir kaçının geri döndüğü, kamplara sürgüne gönderildiği ya da kaçtığı bir korku ve baskı dönemi olan bu dönemde geçen film, bu zor zamanların yaralarına gönderme yapar. Bunun yanında, sosyalizme inanmış ancak aynı zamanda eleştirel de kalabilmiş olan yazar Tibor Déry'nin otobiyografik nitelikler taşıyan iki öyküsünden uyarlanan film, kaynak metin ve yazarıyla bağlantısından dolayı da politik bir nitelik taşır. 1956 devriminin liderlerinden olan Déry, devrimin bastırılmasıyla tutuklanmış ve ancak üç yıl sonra af yasası ile hapisten çıkmıştır. Filmin metni, Déry'nin kendi yaşam öyküsünün izlerini taşır. Üstelik filmde tutuklu bulunan oyuncu Ivan Darvas da 1956 ayaklanmalarında gerçekten filmdeki gibi hapiste yatmıştır. Filmin politik ortamla bağlantısını kurmamızı mümkün kılan son nokta da, filme rengini veren yetenekli oyuncu Lili Darvas'la ilgilidir. Ünlü Macar romancı/oyun yazarı Ferenc Molnar'ın eşi olan Lili Darvas, 1930'ların ikinci yarısında Nazi iktidarından kaçmak üzere kocasıyla birlikte ABD'ye göç etmiş, daha sonra ülkesine dönmüş ve son filmi *Aşk*'ta yeteneğini ispatlamıştır. Hollywood'ta nadiren küçük roller bulan oyuncu Darvas, bu filmdeki olağanüstü performansıya Macaristan sinemasının Darvas'ın sürgününden neler kaybettiğini göstermektedir (Károly Makk's Love, 1999).

Aşk filmi, katı bir Stalin çizgisi izleyen Matyas Rakosi zamanında, 1950'lerin başlarında Budapeşte'de geçer. Bir korku ve baskı zamanı olan Rakosi döneminde Rakosi karşıtları toplanmış, öldürülmüş ya da çok azının geri döndüğü kamplara gönderilmiştir. Film, bu zor zamanların yaralarına gönderme yapar. Büyük Macar oyuncu Mari Töröcsik (Luca), kocası (Janos) totaliter rejim tarafından nedensizce tutuklanan genç bir kadını oynar. Janos totaliter rejimin kurbanlarından biri olarak ortadan kaybolmuş, tutuklanmıştır. Luca kocasının hayatta olup olmadığını bile bilmemektedir. Janos belki de hiçbir zaman dönmeyecektir. Hem Luca, hem de ölüm

döşğinde olan yaşlı annesi (Lili Darvas) korkunç acılar içindedir. Oğlunun tutuklandığından habersiz olan yaşlı kadın ölmeden önce son kez oğlunu görmek, ölümlerinin onun elini tutmak istemekte ve bu nedenle onun dönüşünü beklemektedir. Oğlunun ve geçmişin anılarının hüznü içinde son günlerini geçirmekte, şefkatle davranan gelini Luca onu hayata bağlamakta, içindeki boşluğu doldurmaktadır. Yaşlı kadın geçen yüzyıldan kalma eski, ahşap mobilyalarla kaplı odasında siyah başlığı ile beyaz yastığında uzanmakta, yatağından kısa yürüyüşler dışında çıkamamaktadır. Luca, sevdiği kocasıyla son bağı olan ve bu nedenle sevgisini, şefkatini, emeğini sunduğu yaşlı kadını her gün çiçeklerle ziyaret etmekte, evin geçimini sağlamaktadır. Genç kadın, yaşlı, hasta ve ölmekte olan kayınvalidesini korumak, onun kederini azaltmak için ondan oğluyla ilgili korkunç gerçeği gizler. Oğlunun ABD’de ünlü bir film yönetmeni olduğu yalanını söyler ve onun ağzından yaşlı kadına mektuplar yazar. Zor günler geçirmekte olan Luca’nın bu yalanları sürdürmesi gittikçe güçleşir. Kocası yüzünden öğretmenlik işinden kovulan genç kadın, gazete dağıtıcılığı yapar. Parasız kalan Luca, büyükannesinden kalan sandık gibi anı yüklü eşyalarını satmak zorunda kalır. Arkadaşlarının evine gitmekten de tedirgin olan ve iyice yalnızlaşan kadın gittikçe zorlanır. Kocasından haber alamamakta ve yaşlı kadın da ölüme yaklaşmaktadır. Korku dolu, belirsizlik içinde geçen, nefes almanın güçleştiği tedirgin edici bir atmosfer vardır. Ancak yine de sevgisinin gücüyle ayakta durmaya çalışır. Artık yaşlı kadına günlük ziyaretleri sırasında getirdiği çiçek buketlerini getirmekte zorlanan Luca, kayınvalidesinin bir önceki günün beyaz karanfillerini tanımayacağını umarak onları alıkk ile boyar. Sonunda kocası Janos bir gün ansızın çıkagelir; yaşlı kadın daha fazla bekleyememiş vefat etmiştir. Adam kederler içindedir. Araya yabancılaştırıcı korkunç zamanlar girmiştir ve her şeye yeniden başlayabilmek mümkün müdür?

Kültürü, yol açtığı acı ve sefalet açısından araştıran ve toplumun içgüdülerde yatan kökleri olduğunu öne süren Freud’un teorisini kendi sosyo-tarihsel içeriğinin sınırları içinde yeniden yorumlamaya çalışan Marcuse, “Yerleşik gerçeklik ilkesi tarafından kabul ettirilen, belirli bir tarihsel baskı kalıbını açıklamak için, Freud’un Eros’un karşılıklı kavramından yararlan(dıkları)” belirtir (Marcuse, TY, s. 62-63).¹ Bir önceki bölümde *Aşk* filmi, gerçeklik ilkesinin egemenliği altında çalışan belli bir tarihsel/politik baskı ile ilgili olarak ele alındı. Bundan sonraki kısımda, verili gerçeklik ilkesinin egemenliğinde gelişen tarihsel baskı ile karşılıklı oluşturan Eros arasındaki farklılık temel alınarak filmin analizi yapılacaktır.

Baskıcı Tarihsel Gerçeklik İlkesine Karşı Haz İlkesinin Egemenliğinde Eros

Doğu Avrupa kurmaca sineması özellikle belgesel niteliğiyle ve toplumsal teşhis aracı olarak kullanılabilen somut gerçeklik temeline bağlılığıyla karakterize edilir. Miklós Jancsó, Milos Forman, Krzysztof Kieslowski gibi Doğu Avrupa’nın ünlü yönetmenlerinin çoğu ünlerini belgesel yönetmeni olarak yapmışlardır. Károly Makk, bu yönetmenlerden biridir (Hendrykowski, 1996, s. 633). Macaristan sineması için vazgeçilmez öğeler olan “eğitsellik” ve “toplumsal gerçeklik” özelliklerine bağlı olarak

Marcuse, Freud’un teorisini, “Uygarlıkla barbarlık, gelişme ile sıkıntı, özgürlükle mutsuzluk arasındaki iç ilişkinin, yani, en uç noktada, kendini Eros’la (yaşam içgüdü) Thanatos (ölüm içgüdü) arasındaki ilişki olarak ortaya koyan bağının, kaçınılmaz gerekliliğini ortaya çıkarmak ve araştırmak yolunda, sürekli yinelenen bir çaba” (Marcuse, TY, s. 33-34) olarak değerlendirebilir.

erken başlayan eğitsellik ögesi, daha sonra Miclos Jancso, Márta Mézsáros ve Károly Makk gibi yönetmenlerin belgeselci üslupları için temel oluşturmuştur (Yalur, 2009, s. 14).

Siyah-beyaz yakın çekimler, kamera hareketinde süreklilik ve yaşanan tarihle iç içe geçen bir anlatı yapısı kurma gibi belgesel unsurlar, gerçeklik duygusu çok yüksek olan bir film çıkarır ortaya. Tarihsel bir gerçekliğe tanıklık ettiği için bir tür tarihsel belge niteliği taşıyan *Aşk* filmi, bastırılan, susturulan, iç dünyası yok edilmeye çalışılan baskıcı bir rejimde sevgi, sadakat, inanç, dostluk, aşk gibi insanlık değerleri üzerinden toplumsal bir yergi geliştirir. 2. Dünya Savaşı sonrasında kurulan sosyalist toplumlarda, otoriteryan kültürün baskıcı ve kısıtlayıcı bir niteliği vardır. *Aşk* filmi, birey özgürlüğünün sınırlandığı, toplumun baskıcı kurumları arasındaki ilişki kanalıyla insanın insana tahakküm ettiği bir dönemde Macaristan'da gelişen otoriteryan ve baskıcı eğilimleri eleştirirken, verili gerçekliğin kurbanları olan birey ve toplum arasındaki çatışmada çıkarsız, yalansız gerçek aşkı öne çıkarır.

Belli bir toplumsal işbölümü temelinde, görevlerin ve ilişkilerin hiyerarşisine göre örgütlenen modern toplum yaşamı, kısıtlamaların, baskıların tarihidir aynı zamanda. Büyük ölçüde içgüdülerin yadsınması üzerine kurulu olan uygarlığın “ön koşulunun güçlü içgüdülerin tatmin edilmeyişi (bastırılması, dışlanması, vs.) olduğunu” söyleyen Freud, bu “kültürel engellenme”nin insanların toplumsal ilişkilerine de hâkim olduğunu belirtir (Freud, 2009: 55). Kültürün, insanın hem toplumsal hem biyolojik yaşamını kısıtladığını, içgüdüsel yapısını bastırdığını öne süren Freud’a göre, köle ayaklanmalarından sosyalist devrime dek tüm mücadeleler bir başka tahakküm biçimiyle sonuçlanmış, “gelişim, gittikçe düzene sokulan bir baskı ve denetim zincirlemesiyle oluşmuştur” (Marcuse, TY, s. 112). İnsanın ve doğanın çeşitli tahakküm biçimleri, toplumsal kodlar, normlar ve kurumlar sistemi içinde gelişen kültürel yapılarla bağlantı içinde olan gerçeklik ilkesinin² çeşitli tarihsel kalıplarıyla sonuçlanır. Gerçeklik ilkesinin tüm kalıpları, içgüdüler üzerinde yaygın bir baskıcı denetim kurulmasını gerektiren uygar insan toplumu için vazgeçilmez olan baskılara ek olarak, belli toplumsal koşullardan, gerçeklik ilkesinin belli tarihsel kurumları ile tahakkümün belli kurumlarından doğan ve onun çıkarları ile bağlantılı olan “artık baskı” adını alan ek baskılar oluşturur (Marcuse, TY, s. 55-56). Bu tahakküm biçimlerine bağlı olarak baskı kalıpları da farklılaşır. Birey, toplum ve devlet arasındaki insan ilişkilerini düzenleme yöntemlerine, yani insanın kültürünü yeniden üretirken ya da organize ederken kullandığı üretim sistemlerine bağlı olarak geliştirdiği farklı organizasyon ve örgütlenme biçimleri, yöntem ve teknikleri temelinde oluşturduğu yaşam üslubunun biçimine ve niteliğine göre, baskının alanı ve ölçüsü değişir. Bu ayrımlar, toplumsal

² Marcuse, Freud’un teorisindeki gerçeklik ilkesi ile haz ilkesi arasındaki ilişkiyi ele almasını şöyle açıklar: Hayvan evresindeki insandan insan evresine geçerken içgüdüleri yöneten değerler sisteminde meydana gelen değişimi Freud, “haz ilkesinin gerçeklik ilkesine dönüşümü” olarak tanımlamıştır. Freud’a göre, haz ilkesi tarafından yönetilen bilinçaltı, bilinçsiz davranışların, zihinsel süreçlerin biricik türü olduğu bir gelişim evresinin kalıntılarını içeren daha eski süreçleri kapsar. “Ancak, kısıtlanmamış haz ilkesi, doğal ve insancıl çevre ile çatışmaya düşer. Birey, ihtiyaçlarının tamamen ve acıya meydan vermeden karşılanmasının olanaksız olduğunu, acı çekerek anlar. Ve bu düş kırıklığından sonra, ansal işlemin bir başka ilkesi güç kazanmaya başlar. Gerçeklik ilkesi, haz ilkesini geride bırakır [...] Hazzın, gerçeklik ilkesine uydurulması, içgüdüsel doygunluğun yıkıcı gücünün, yerleşik toplumsal düzgüler ve ilişkilerle uyumsuzluğunun bastırılmasını ve başka bir yöne çevrilmesini; bunun doğal sonucu olarak da, hazzın kendisinin bir başka nitelik almasını gerektirir” (Marcuse, TY, s. 29).

kurumlar ve ilişkiler sistemi ile içgüdülerin gerekli değişimini zorlayan kanunlar ve değerler sistemi içinde oluşan gerçeklik ilkesinin içeriğini etkiler.

Gerçeklik ilkesinin egemenliği altındaki yıkıcı, yok edici bir baskı ve yabancılaşma dünyasında, Eros'un özgürleşmesi³ "baskıcı gerçeği yöneten ilkenin yadsınması kalıbında faaliyet gösterecektir" (Marcuse, TY, s. 116). Gerçeklik ilkesine göre çalışan baskıya dayalı toplumsal ilişkiler düzeni, var olmanın temeli ve yaşamın amacı olan haz ilkesini yadsır veya baskıcı hoşgörü ortamlarında serbest bırakır. Erotik amaç ise, baskıcı gerçeklik ilkesine karşı haz ilkesinin egemenliğinde çalışır. Freud'a göre, libidonun bileşenlerinden biri olan erotik itkinin görünümünden biri olan cinsel sevgi, "haz duyumunun en güçlü deneyimini yaşatmış ve böylelikle de mutluluk çabamıza bir örnek oluşturmıştır" (Freud, 2009, s. 41-42). Bu durumda bir karşı duruş, bir direniş niteliği kazanır Eros: "Hasta bir uygarlığın yıpratmış ve zincire vurduğu Eros'un birleştirici ve doyurucu bir güç olduğu fikri, [...] haz ilkesinin yadsınması demek olan bir ilke altındaki toplumsal ilişkilerin baskı-üstü düzenine karşı koyduğu anlamını taşır" (Marcuse, TY, s. 61-62).

Totaliteryen bir rejim eleştirisi olan *Aşk* filminde de, baskıcı toplumsal ilişkilerin hâkim olduğu bir düzende, bu düzene karşı koyan ve haz ilkesinin egemenliğinde çalışan aşk, yaşanan acıları onaracak yapıcı, birleştirici, doyurucu nitelikleri öne çıkan bir duygu olarak verilir. Filmde "yaşayan varlığa biçim veren önemli kategorilerden biri" (Simmel, 1995, s. 167) olan ve "nesnesine en sıkı ve koşulsuz biçimde bağlanan duygu" olan aşk, "mutlak bir biçimde nesnesiyle iç içe girmiş" olmasından dolayı birleştirici bir şeydir (Simmel, 1995, s. 168-169). İki kadının sevgisi ve dostluğu, yaşlı kadının oğluna duyduğu sevgi, genç kadının kocasına olan aşkı birbirlerine güç verir. Yaşadıkları açmazı, insanın temel gereksinimlerinden biri olan aşkın, sevginin gücüyle aşarlar. Birey-toplum çatışmasının su yüzüne çıktığı, insan özgürlüğüne, onun istek ve arzularına gem vurulduğu baskıcı, insani insana yabancılaştıran bir toplum düzeninde sevgi ve aşk duygusu, yaşanan acıları aşmanın, kötülükleri telafi etmenin bir yolu, doyunluk verici üstün bir güç, yüce bir duygudur. "Özgül olarak ötekine seslen(en)" ve "sadece sevilen çizgi ve özelliklere bağlan(an)" sahici aşk (Adorno, 1998, s. 82), çıkarsız, yalansız gerçek aşk, hayatın açmazları karşısında yaşamdaki son sığınak, tutunacak bir dal, bir nefes alma alanıdır. Sistemin mağdurları olan, birbirlerini seven Janus ve Luca aşk yoluyla yaralarını onarmakta, yok olmaktan kurtulmaktadır. Onlar için aşk toplumla kendileri arasındaki ve kendi içlerindeki boşluğu dolduracak bir aşma olanağı, kendileriyle toplumsal düzen arasındaki çatışmayı telafi ederek öldürücü olmaktan çıkaran bir kaçış alanıdır. "Aşk genelden tikele bir kaçıştır hep; genelin hakkı hep tikelde verilebilse de, bu kaçış her zaman genele ihanet olarak gerçekleşir" (Adorno, 1998, s. 169).

İnsanın mutluluğa sahip olma ve acıdan uzaklaşma yönünde bir eğilimi vardır. Freud, insan yaşamının amacı olan mutluluk duygusunun kaynağı olarak cinsel yaşamımızın önemli olduğunu belirtir (Freud, 2009, s. 63). "Cinsel (genital) sevginin insana en güçlü tatmini sunması, her tür mutluluk için geçerli bir örnek oluşturmaları

³ Baskıcı uygarlık karşısında "baskıcı olmayan yücelme görüşünün ışığında, Freud, Eros'u 'yaşamın uzaması ve daha yüce gelişimlerin gerçekleşmesi için, canlı maddeyi, her sefer daha büyük üniteler biçimine sokmaya' çalışmakla nitele(r)" (Marcuse, TY, s. 240). Varlığı Eros çerçevesinde yorumlayan Freud'a göre, başlangıçta "uygarlığın içgüdüsel kaynağı" olan Erotik itki, kültürün temeli iken, "yaşam savaşının tahakkümün çıkarına uygun olarak düzenlenmesiyle birlikte" bu temel değiştirilir ve "Varlığın özü içgüdüleri bastıran Logos (Mantık) olur" (Marcuse, TY, s. 148- 149).

deneyiminin, insana yaşamdaki mutluluk arzusunun tatminini cinsel ilişkiler alanında aramayı sürdürmeyi ve genital erotizmi yaşamın merkezine koymayı” telkin ettiğini söyler Freud (2009, s. 59). Hapisten çıkan Janus’un araya giren yabancılaştırıcı zaman karşısında taşıdığı endişeyi aşmak üzere cinsellik devreye girer ve şöyle bir diyalog geçer aralarında:

Janus: Bana yeniden alılabilecek misin?

Luca: Seni seviyorum

Janus: Yaşlandım

Janus: Bu gece benimle yatacak mısın?

Luca: Evet

Janus: Tüm gece benimle kalacak mısın?

Luca: Evet, yaşadığım her gece.

Cinsellik alanı kuralların belli ölçüde eriyip gittiği, politik olanın, tabu olanın ötesine geçildiği bir unutma alanıdır aynı zamanda. Unuturken kendini yeniden bulma sürecidir; tükenirken kendini yeniden üretmenin, toplumsal yaşama köprü kurmanın da yoludur aynı zamanda. “Erotik doygunlukta, birinin bedenine duyulan aşktan, başkalarına duyulan aşka, oradan güzel iş ve oyuna duyulan sevgiye ve sonunda güzel bilgiye karşı beslenen sevgiye uzanan, sürekli bir yükseliş vardır” (Marcuse, TY, s. 239).

Baskılananın Geri Dönüşü: Gerçeklik İlkesinin Egemenliğine Karşı İmgelemin Gücü⁴

Gerçek unsurların yanında önemli bir başka gerçeklik alanı oluşturan gerçek-üstü öğelerin de bulunduğu *Aşk* filminde gerçek kadar düşler, anılar ve bugün kadar geçmiş de harekete geçer; bunlar arasında gidip gelmeler önem kazanır. Böylelikle gerçek, düş ve anı ile geçmiş ve bugünün iç içe geçtiği bir anlatı yapısı kurulur. Gerçeklik duygusu çok yüksek olan filmde, gerçeküstü öğelerin verilisinde nesnelere odaklanma veya anılara geçiş yapma gibi geleneksel olmayan teknikler kullanılır. Gerçek unsurların verilisinde kamera hareketinde süreklilik temel alınırken, farklı kamera tekniklerinin kullanıldığı düşler, anılar gibi gerçek-üstü sahnelerle kesmeyle geçilen bir üslup egemen olur. Bu gerçek-üstü sahnelerde filmi belgesel tarzının dışına taşıran ancak gerçeklik duygusunu arttıran stilize edilmiş ve dekoratif nitelikli görsel bir kompozisyon vardır. Sade ve yalın bir anlatımı olan filmde, çarpıcı bir boyut kazanan bu sahnelerde, gerçeklik karşısında kendine özgü bir başka gerçeklik alanı olan fantezi dünyası devreye girer; fantazyalara yaslanan imgelem dünyası önem kazanır. “Kendi kanunları ve gerçeklik değerleri olan bir düşünce işlemi olarak alın(an)”, baskıcı gerçeklik ilkesinin yönetiminin dışında kalan tek bir zihinsel eylem olan, haz ilkesine bağlı ve “kültürel değişikliklerden korun(an)” hayal (imgelem) dünyasının, gerçeği gerektirdiği gibi değiştirmekle işlevli olan yapısı vardır (Marcuse, TY, s. 166). “Bireyin bütünle, istegin gerçekleşme ile mutluluğun mantıkla bağdaşmasını” önleyen yerleşik gerçeklik ilkesine karşı bir başka bilme biçimi olan

⁴ Marcuse, Freud’un, “tarihte baskı altına alınmış olanın yeniden ortaya çıkışı yolundaki görüşün(ü) şöyle özetler: “Birey, kendi türünün gelişimindeki, büyük izler bırakmış (travmatik) olayları yeniden dener ve bunlara yeniden katılır ve içgüdüsel dinamik, baştan sona kadar, bireyle tür arasındaki (tekle bütün arasındaki) çatışmayı ve bu çatışmanın çeşitli çözümlerini yansıtır” (Marcuse, TY, s. 36).

imgelem, bu bağdaşmayı gerçek ve mümkün kılar (Marcuse, TY, s.168). Gerçekle hayalin iç içe geçtiği filmde, imgelem dünyasına ait olan tüm unsurlar, haz alınmayan, hoşnut olunmayan verili gerçekliğe yabancılaştırır; gerçeklik ilkesine karşı içgüdüsel olana, mutluluk ve haz verici olana yer açan bilinçdışı haz ilkesinin egemenliğinde çalışan fantezi dünyasına yer açar.

İnsanların mutluluğa sahip olmada kullandıkları türlü yollardan birinin fantezi dünyasını harekete geçirmek olduğunu belirten Freud, bu yolla tatmini iç, ruhsal süreçlerde arayarak dış dünyadan uzaklaşmanın amaçlandığını söyler (Freud, 2009, s. 39). Kendine özgü yasaları olan fantezi dünyasının serbest çağrışımları yoluyla dış dünyanın engellemelerinden uzaklaşılır, bastırılmışlıklardan kaynaklanan acı, yanılsama yoluyla da olsa bir süreliğine hafifletilir. Nitekim *Aşk* filminde pencereden bakarken veya koltukta otururken sık sık hayaller kuran, düşlere dalan yaşlı kadın, hasretini ve acıyı dayanılır kılmak için bu düşlere sarılır. Ölmekte olan kadın eski bir fotoğraf eşliğinde gençliğini anımsarken veya kocasının, gelininin kaldırımında yürüyüşü gözünün önünden geçerken, verili gerçekliğin yol açtığı hasretliklerden kaynaklanan acı hafifler; oğlunun dönüşünü gözlerken tüm bu düş dünyası özlemlerine, acılarına panzehir olur ve oğlunun yokluğunun yarattığı acıdan kısmen de olsa düşlere sığınarak uzaklaşır.

Gerçekliğin mutluluk ve özgürlüğü engelleyici sınırlamalarına karşı imgelem, alternatif olarak eleştirel bir nitelik taşıyan hayalin kendi gerçekliğini koyar (Marcuse, TY, s.173) ve düşler yoluyla sağlanan içgüdüsel doyum mutluluğa yol açar. Freud, “Güç gerçekleştirilecek arzuların karşılanmasına ayrılmış” bulunan fantezi dünyasında sağlanan tatminin yanılsamalı olduğunu ancak yine de bu fanteziler kanalıyla gerçeklikten sapmanın zevk ve haz kaynağı olduğunu belirtir (Freud, 2009, s. 40). Ölmekte olan kadın, gelininin, oğlunun ağzıyla yazdığı, gerçekte tutuklu olan oğlunun New York’un en büyük sinemasında açılış filmi olarak gösterilecek filminin hazırlıkları içinde olduğunu bildiren hayal ürünü mektupları okurken haz alır, mutlu olur. Dolayısıyla filmde içgüdüler dünyasının harekete geçirilmesiyle baskılanmış, bastırılmış olan duygular, arzular açığa çıkarak doyum ve mutluluk olanağına kavuşur. İşte bu yolla, Marcuse’un dediği gibi “haz verici, ama yararsız ve gerçek dışı” olan ve düş diline bağlı kalan hayal, “baskıdan kurtuluşun, engellenmemiş istek ve doygunluğun türküsünü söylemeye devam eder” (TY, s. 167).

Filmde geçmiş zaman, bugünün reddi anlamına gelen bir metafor niteliği taşımaktadır. Karakterler geçmişe dönerek bugünü yaşar. Yaşlı kadın gelini ile geçmiş anılarını paylaşmakta, ona kocasını, gençlik anılarını, çocuklarını anlatmaktadır. Luca bu anılar yoluyla çok sevdiği kocası ile buluşmaktadır. Janos hapisten çıktığında, eve giderken yolda geçmişi ile anıları peşinden gelmektedir. Belleğin anımsama fonksiyonuna bağlı olan bu geçmiş aktarımları ve paylaşımlarıyla birlikte gerçeklik dünyasının yadsıdığı özlemlerin boşluğu telafi edilir. Belleğin iyileştirici rolü, insanın bir zamanlar geçmişini dolduran ve tümüyle unutulmayan “vaadler ve potansiyelleri koruma ve sürdürme görevinde saklı” (Marcuse, TY, s. 35) olan belleğin gerçek değerinden ortaya çıkar. Belleğin görevi olan bu verili gerçeklikten uzaklaştırıcı ya da yabancılaştırıcı “idrak” sayesinde yaşam katlanılır hale gelir ve daha az acı verir. Geçmiş mutluluk deneyimine bağlı kalmayı engelleyen gerçeklik ilkesine karşı, idrak görevine sahip olan belleğin serbest bırakılması ile birlikte açığa çıkan geçmiş, “bugünün tabulaştırdığı dönüm noktalarını ortaya koyar” Böylelikle baskılanan, yadsınan geçmişe yönelme, bugün ile uzlaşmanın ve geleceğe yönelmenin de yoluna dönüşür (Marcuse, TY, s. 35). İnsanın boyun eğmeye zorlandığı bir zaman diliminde

unutuşa, unutuluşa karşı anımsama, aynı zamanda, ütopyan nitelikli bir özgürlük aracı niteliği kazanır.

Küçük Şeylerin Değeri

Temposu yavaş olan filmde imgeleme açığa çıkma olanağı veren sahnelerin yanı sıra, varoluşlarının farkına bile varmadığımız küçük nesnelere odaklanarak verili zaman algısına başkaldıran ve yabancılaştıran sahneler de vardır. İnsanın doğaya yabancılaştığı bir dünyada, kameranın çiçekler, yapraklar, yağmur damlaları gibi doğal nesnelere yakın çekimle odaklanması, unutuşa karşı onların varoluşlarını anımsatır. Her şeyi bir araca veya amaca bağlı olarak algılayan uygarlığın tersine, çiçekler doğaldır; kendilerini yaşarlar hiçbir amaçsallık veya araçsallık taşımadan ve oldukları halleriyle kendi biçimsellikleri içinde güzeldirler. Doğal nesnelere böyle bir odaklanış, Kantçı anlamda⁵ doğal nesnelerin oldukları halleriyle, kendi biçimleriyle bağlantılı, kendi güzellikleri içinde algılanması, onları sahiçilikleri içinde, herhangi bir pratik amaçlılıktan uzak idrak olanağı sağlar. Nesne ile mantık dünyası arasındaki bağların koparıldığı, özne ve nesnenin salt kendisi olmaktan kaynaklı özgürlüğe ulaştıkları bu yeni idrak biçiminin sonucu olarak, “nesnenin bu durumda, kendini gösterdiği kalıbın yarattığı bir yeni haz niteliği ortaya çıkar” (Marcuse, TY, s. 205).

İnsanın ihtiyaçlarıyla bağlantılı olarak doygunluk hissini yaşadığı nesneleri seçmesi ve kullanması dışında insanların ihtiyaçlarını denetleyen ve belirleyen bir tüketim ve reklam kültürünün dayattığı nesne tüketimine karşı, küçük şeylerin kendinden menkul değerlerine bağlı varoluşları önem kazanır. Filmde tabakta bir kısmı yenmiş iki yarım elma veya limon, değişim değerine odaklanmış bir meta kültüründe, nesnelerin gerçek değerlerini unutuş karşısında, onları kendi yaşamsal ve anısal değerleri içinde anımsamamıza vesile olur. Yaşlı kadının dünyasını anlamamıza vesile olan geçmiş zamana dair imgelerle yüklü eski bir fotoğraf veya kadına kocasının verdiği eski zamanlardan kalma bir şapka, insan-nesne ilişkilerinin araçsallaşmadığı bir başka nesne-insan ilişkisi tasavvuruna olanak verir.

Filmde zamanın tik-takları, tüm bu nesnelere odaklanan kesmelere eşlik eder. Bu sahnelerde, insani olmayanların farkındalığından uzak, verili gerçeklik kalıplarının dayattıkları doğrultusunda şuursuzca yaşadığımız hayat karşısında, onun tik-taklarının hissedildiği, farkındalıkla yaşanan bir başka zaman tasavvuru mümkün olur. Verili yaşam üslubunun sürdürülmesinden yana olan hızla akıp giden zaman karşısında, hız’a bir karşı-duruş, bir direniş niteliği taşıyan saatin tik-takları, verili tarihsel zamanın sürekliliğini kırar. Verili zamanın hız çılgınlığının akımına kapılmış mekanik insan algısına karşı, onu duyumsayarak ve kendi içsel zamanının sesine kulak vererek yaşayan insanla bağlantılı bir başka idrak olanağı doğar. İnsanın boyun eğmeye zorlanmadığı bir ütopyan hissiyat ve edimin iç içe geçtiği bütünsellik içinde hiçbir şeyin es geçilmesine izin verilmez. Luca’nın ayak sesleriyle birlikte, verili zaman ile kurulu baskı düzeni arasındaki, zamanı “Eros’un ölümcül düşmanı” haline getiren anlaşmaya karşı (Marcuse, TY, s. 263), verili zamanın tehdidini hissetmediğimiz karşı-zamanın saati çalar. Genç kadın, bizim adımıza, “insanla doğanın, özne ile nesnenin

⁵ Kant’a göre, “amaçsız amaçlılık”, nesnenin estetik tasarımdaki görünüş biçimidir. “Nesne ne olursa olsun (nesne ya da çiçek, hayvan ya da insan), yararlılığı çerçevesinde, hizmet edebileceği bir amaca bağlı olarak veya ‘içsel’ bütünlüğü ve tamamlığı açısından simgelenip yargılanmaz. Estetik imgelemede, nesne, böylesi ilişkiler ve niteliklerden arınmış olarak, kendisi olarak simgelenir” (Marcuse, TY, s. 205).

uyum içinde olmasının” yarattığı doygunlukla var olduğunu hissettiği bir başka zamana yürür.

Son Söz

Sanat metni, verili söylemi onaylayan bir söylem geliştirebileceği gibi, bir başka ufkun içinden bir dünya kurarak bu onaylayıcı dilin sınırlarının dışına da taşabilir. Bu çağın ufkunun sınırlarının “ötesine uzanma” niteliğiyle bağlantılı olan sanat metninin içerdiği “artık anlam”, “estetik aşkınlık” niteliği taşır. Metnin söyleminin aşkınlık ve eleştirellik niteliği, “metnin niyeti”, biçim ve içeriğin iç içe geçtiği bir doku olarak onun verili hayat üslubu ve etik karşısında nasıl konumlandığı ile bağlantılı olarak açığa çıkar.

Bilinçli bir özne olarak nesnel dünyayı kendini gerçekleştirdiği bir alan olarak kuran insan, gerçeklik ilkesinin egemenliğindeki baskıyı aşmış, özgürlük ve mutluluk öne çıkmış ve hayal, düş dünyası ile tarihsel gerçeklik arasındaki mesafe daralmış olur. Ancak günümüz insanı açısından bu mesafe çok geniştir. İnsanlık geldiği noktada her türlü teknolojik ilerlemeye rağmen eksiklikleri doygunluğa dönüştürme ve “artık-baskı”dan kaynaklanan acıları azaltma konusunda zafiyet göstermektedir. “Bizlerin dürtü donanımımız ve çevremizin koşullarında insan türünün yaşamda kalabilmesi için en az teknik kadar vazgeçilmez” olan insan sevgisine (Freud’dan aktaran Babaoğlu, 2009, s. 19) yer açma, insanın yaşam amacı olan mutluluğu sağlama, baskıcı ve tahakküm edici bir yaşam karşısında insan haysiyetini ve özgürlüğünü temel alan bir düzen kurma konusundaki yetersizlikleri, bu arzuların gerçek kılınması için hayale kapı aralayan ütopyan, eleştirel bir düş dilini zorunlu kılmaktadır. Bu düş dili, verili düzenin baskıya dayalı egemen mantık ilkesinin karşısında, imgelemin haz ilkesine bağlı olarak kendi gerçekliğini koyan sanatın dili olabilir. “Sanat, yaratıcı çalışma ve aşk alanlarındaki çabalar(in)” baskıcı olmadığını söyleyen Marcuse (TY, s. 317), “estetik kalıbın gerisinde, duysallığın ve mantığın bastırılmış uyuşumu, yani, yaşamın, tahakküm mantığı tarafından düzenlenmesine karşı sonsuz protesto, edim ilkesinin eleştirisi bulun(duğunu)” öne sürer (TY, s. 169). Böyle bir eleştirelilik, idrak ve dolayısıyla aşma potansiyelini de kendi içinde taşır.

Hareketli imgeleri mümkün kılarak bir dünya kuran sinema, imgelemi de harekete geçirir. Károly Makk’ın *Aşk* filmi bilinç kadar bilinçdışı ile de bağlantı kurarak gerçeğin daha kapsamlı kavranmasını mümkün kılar. Kişisel ve eleştirel bir üsluba sahip özel bir tınısı olan film, baskılanmışlık karşısında “çağdaş toplumlarda insana kalmış tek özgürlük alanı olan fantazyalar” (Oskay, TY, s. 65) aracılığıyla, hayatın yetersizliğine karşı protesto niteliğini taşıyan düş dilinin olanaklarını taşır. Kurmaca metnin sahip olduğu, anlamın çoğalmasını mümkün kılan “artık anlam”a bağlı olan aşkınlık ve eleştirelilik içeren bir söylem kanalıyla verili gerçeklik üzerinde düşünmeyi, sorgulamayı içeren eleştirel bir idrak olanağı sağlar. İnsanı kendi gerçekliğinden uzaklaştıran sunak taşı niteliğindeki toplumsal gerçekliğin huzura ermemiş mağdurlarını, varoluşun dışına çıkmalarını sağlayacak bir dünya kurarak arzuyu, umudu canlı tutar. Bu idrak ve umut, filmde, susturulamayan, ihmal edilemeyen aşk, sevgi, dostluk gibi duygular ve değerler aracılığıyla mümkün olur.

Muktedirin sahip olduğu yetke, ötekine karşı kurumsal tahakkümü olanaklı kılar. Bu yetkeye bağlı olarak hayatın yetersizliğine, yaşamın tahakküm mantığına göre düzenlenmesine karşı, bu tahakküm ilişkisinin ötesinde gelişen, özgür ilişkilerden doğan, insanın doğa ve toplum ile uyum içinde olduğu bir başka yaşama duyulan özlem, umut, direnç de aynı zamanda devam eder. Toplum ve birey arasındaki verili

açmaz karşısında, “iki insanın sahip olduğu, en az açıklanabilen, en az toplumsallaşabilen ve toplumun onlara dayattığı kendileriyle ilgili imge ve rollere, kültürel aidiyetlere uymayan şey kapsamında”, “iki insanın karşılıklı büyülenmesi” olan aşk (Gorz, 2007, s. 222-223), hâlâ ütopyan düşünce için mutluluğa kapı aralayan bir olanak olarak durmaktadır.

Kaynakça

Adomo, W. T. (1998). *Minima Moralia* (O. Koçak & A. Doğukan, çev.). İstanbul: Metis.

Babaoğlu, A. (2009). Freud'da Toplum, Kültür, Din Felsefesi. *Uygurluğun Huzursuzluğu* (H. Barışcan, çev.). İstanbul: Metis.

Bizstray, G.(2000). The Image of History in Modern Hungarian Cinema. *East European Quarterly*, XXXIV (2), 243-253.

Çalkıvık, S.(2009-2010). Macar Sinemasına Bakış. *Yeni İnsan Yeni Sinema*, 25, 60-63.

Ellis, C. J. (1995). *A History of Film* (4.Baskı). USA.

Ferro, M. (1995). *Sinema ve Tarih*. (T. Ilgaz & H. Tufan, çev.). İstanbul: Kesit.

Freud, S.(2009). *Uygurluğun Huzursuzluğu* (H. Barışcan, çev.). İstanbul: Metis.

Gorz, A. (2007). *Son Mektup: Bir Aşk Hikâyesi* (A. Özgüner, çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Hendrykowski, M. (1996). Changing States in East Central Europe. G. Nowell-Smith (der.), *The Oxford History of World Cinema* (s. 632-640). Oxford: Oxford Üniversitesi.

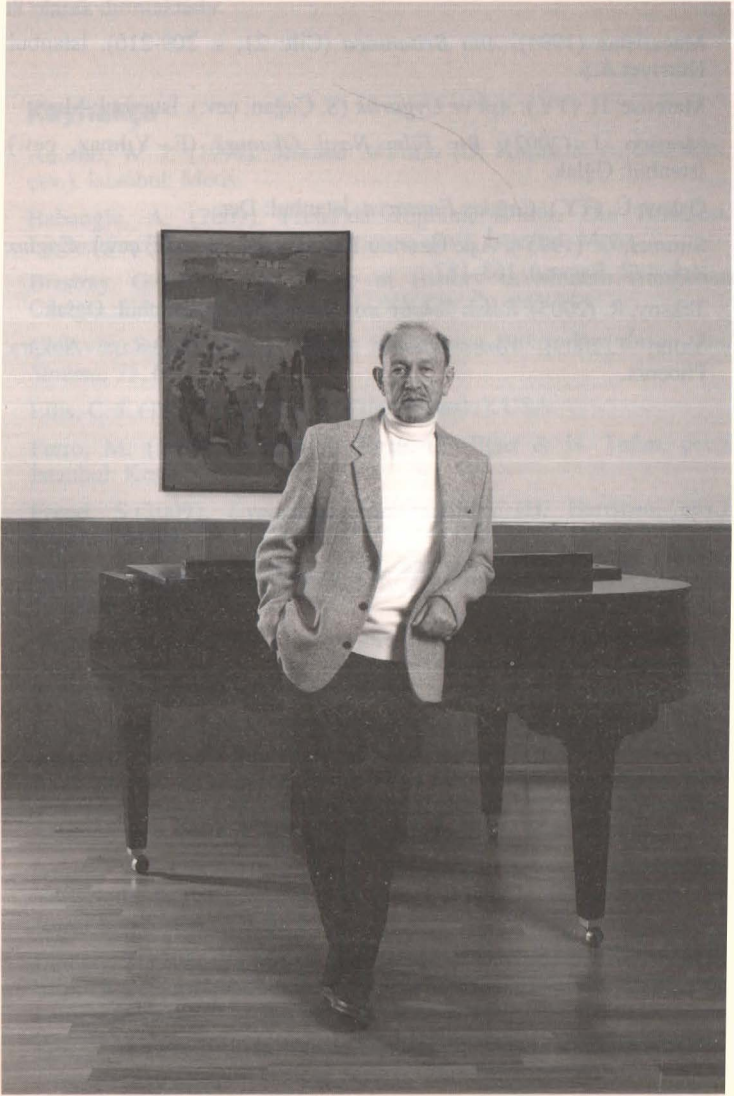
Károly Makk's 'Love' Set in Era of Fear and Suppression. (1999, 20 Ağustos). *Santa Fe New Mexican* <http://ehis.ebscohost.com/eds/detail?hid=20&sid=583defd9-8e5b-41f9-896e-4f18ac1d54db%40sessionmgr13&vid=2&bdata=JnNpdGU9ZWZLWxpdmU%3d#db=n5h&AN=378896654> (Erişim tarihi 14 Mart 2011).

Kutlar, O. (2009-10). Macar Sineması: Belgesel ve Güldürü Türlerinde Sağlanan Atılım, Plastik Üstünlükle Bütünleniyor. *Yeni İnsan Yeni Sinema*, 25, 58-59.

Lipthay, Z. (2006, 20 Mayıs). The Image of Loving Life: Károly Makk <http://www.cafebabel.co.uk/article/1814/the-image-of-loving-life-karoly-makk.html> (Erişim tarihi 15 Mart 2011).

Lomax, B. (1990). 1956: Macar Devriminin Mirası. R. Zarakolu (der.). *Doğu Avrupa Dosyası* (F. Koç, çev.) (s. 280-306). İstanbul: Alan.

- Macaristan (1994). *Ana Britannica* (Cilt: 21, s. 209-216). İstanbul: Hürriyet A.Ş.
- Marcuse, H. (TY.). *Aşk ve Uygarlık* (S. Çağan, çev.). İstanbul: May.
- Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur?* (E. Yılmaz, çev.). İstanbul: Oğlak.
- Oskay, Ü. (TY.). *Çağdaş Fantazya*. İstanbul: Der.
- Simmel, G. (1995). *Aşk Üzerine Parçalar* (B. Gülmez, çev.). *Cogito: Aşk*, 4 (2. Basım.), 163-187.
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak.
- Yalur, T.(2009). *Yönetmenlerin İzinde Macar Sineması*. Ankara: Phoenix.



Fotoğraf: Oğuzhan Burak, Ankara, Ocak 2012

BİR CİNAYET NE KADAR PARİSLİ OLABİLİR?

E. Nezh Orhon*

İnsanlar bana "tüm bu filmleri farklı yönelimlerde yaptın, nedir bunların ortak yanı?" diye sorduklarında tek yanıtlayabildiğim "ben" oluyor.

Malle¹

Paris'in yaza ait hafta sonu sakinliği yavaş yavaş kendini gösterir. İşlerine devam edenler ise akşamın gelmesiyle toparlanmaya başlamıştır. İşte böyle bir anın parçası olan bir başka işyeri de geçmişte Fransa adına güneydoğu Çin'de ve Cezayir'de görev yapmış Julien Tavernier'nin olduğu yerdir. Telefonda sevgili ile konuşmaktadır. Filmin yönetmeni Louis Malle'in ailesi tarafından da ilerleyen yıllar içerisinde Rialto Pictures aracılığı ile 35mm. filmin restore edilmesiyle *Elevator* (Asansör) adıyla piyasaya sürdüğü film Paris ve çevresi ile Normandy'deki mekânlarda geçmektedir. Malle, bu film için yeterince hazırdır. Ünlü sualtı kâşifi Jacques Cousteau ile birlikte çektiği filmler, Robert Bresson'a yardımcılık gibi deneyimler kendisini *İdam Sehпасı* (*Ascenseur pour l'échafaud*, 1957) için hazır hale getirmiştir.

Champs-Élysées'de aşkları adına cinayet işlemiş sevgilisini arayan ama bir türlü nerede olduğunu bulup ona ulaşamayan Florence Carala'nın (Jeanne Moreau) sokaklar arasında gezinişi, akan trafik, günlük kostümacılar içinde olan insanlar ve benzer diğer günlük etkinlikler belgeselci-gözlemleyen bir tavır içerisinde sunulur. Bu belgeselci tavrı çoğu zaman yönetmen, var olan akşamdan kalan gün ışığından, caddelerde yer alan ışık kaynaklarından ve trafikteki araçların ışıklarından yararlanır. Louis Bunuel, Jeanne Moreau için, onu o inanılmaz yürüyüşü ile tanıtan Louis Malle olduğunu söyler. Moreau yürüdüğünde topuklu ayakkabılarından çıkan sesin hafifçe titrediğini ve belli bir düzensizlik, gerilim yarattığını işaret eder (Bunuel, 1986).

Jeanne Moreau'ya özgü duru ifade ve doğal görünüm de bu aydınlatma kaynakları vasıtası ile ortaya konulmaktadır. Keskin gölgelerin olduğu, özel bir yıldız için hazırlanmış aydınlatmadan kaçınılmış; oyuncu, gözlemlenen doğal bir sürecin içerisinde takip edilen temel bir öge olarak yansıtılmıştır. Böylesine bir görsel düzenlemenin François Truffaut ve Claude Chabrol'un de görüntü yönetmenliğini yapmış Henri Decae'ye ait olduğunu vurgulamak görüntüleme tercihleri anlamak için yeterli olacaktır. Elbette, filmin babası filmin çekildiği tarihte henüz yirmi dört yaşında olan Louis Malle'dir. Film, ortaya koyduğu filme özgü yapı ile sadece Yeni Dalga'nın öncü filmlerinden biri olmakla kalmamış, aynı zamanda Malle'e Fransa'nın en prestijli film ödülü olan Delluc ödülünü de getirmiştir.

Film, tutkunun ve aşkın bir cinayete ne kadar kolay neden olabileceğini son derece doğal bir şekilde yansıtmaktadır. Söz konusu olan kadın ve erkek arasındaki aşktır, tutkudur. Filmin başında yakın çekimlerde Julien Tavernier ve Florence Carala arasında geçen içten sahneler bu tutkunun, paylaşılan aşkın ifadesidir. Kurban Florence'ın kocası Simon Carala'dır (Jean Wall), suç kaçınılmaz hale gelmiştir. Louis

* Prof. Dr., Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü

¹ American Film Institute.

Malle böylesine sade bir öyküde adeta Hitchcock'a selam göndermek ister. Zaten, bir filmin öyküsü ne kadar sade kalabilir? Kusursuz bir cinayet olabilir mi? Julien çalıştığı binanın telefon operatöründen herkesin binayı terk ettiğini öğrendiği anda daha fazla çalışması gerektiğini söyleyerek planı için bir bahane uydurur. İlk işi kimsenin planının izini keşfedemeyeceğini düşündüğü eldivenlerini giymek olur. Masasının çekmecesinden tabancasını ve uzun bir iple iliştilmiş kancasını alır. Julien son derece ince düşündüğünü sandığı cinayette üst kattaki sevgilisinin kocası olan patronu Simon Carala'nın ofisine balkonundan girerken çekmecesinde sakladığı kancalı ipi kullanır. Patronu Carala zaten pek sevilesi biri değildir. İşadamlığının yanında savaş üzerine kurulu bir gelir düzeni vardır.

Julien Tavernier, Hitchcock'u çok da çağrıştıran bir şekilde cinayeti işler. Aşağı katta telefon gürültüyle çalar, telefonun başındaki kadın gürültü çıkartan kalem açacağını çalıştırırken cinayet soğukkanlılıkla işlenmiş olur. Julien, sevgilisi Florence'in kocası ve kendisinin de patronu Simon Carala'yı başından vurur. Olaya hiç şüphe uyandırmayacak bir de intihar süsü verir ve tekrar çalıştığı yere geri döner.

Cinayet kusursuz işlenmiştir ama bir yandan da geride unutulmuş balkonda asılı duran bir ip vardır. Bu, izlediğimiz gerilim filmlerinin geri dönüş anlarından biri için hazırlanmış bir oyundur. Acaba ne olacak? Bu işten kusursuz sıyrılabilirler mi? Bu aşk istediği yere varacak mı? Filmde gerilim ritmik biçimde yükseldikçe izleyici de bu soruları sorar. Geri dönüşlerle birlikte gerilimin artması ve izleyicinin belli bir yükseliş ile gerilimin üst noktasına taşınmasında farklı aşamalara da ihtiyaç vardır. En keskin örnek Julien'in ipi unuttuğunu fark ettiği anda ortaya çıkar. O an Julien'in aşağıda sokakta çiçek satan dükkânın önünde otomobiline yaklaşması ile belirir. Çiçekçi çalışan Veronique (Yori Bertin) ile erkek arkadaşı Louis'nin (Georges Poujouly) hemen önüne gelip otomobilinin yanında başını kaldırdığında unuttuğu kancalı ipi görür.

Filmin gerilime yönelik ikinci tırmanış anı bu noktada başlar. Asansöre binip patronunun katına dönmek istediğinde günün ve haftanın mesaisini tamamlamış olan güvenlikçi de şalteri indirmiş olur. Kör âşık Julien bir kapana yakalanmıştır. Kendiliğinden gelişen doğal bir kapan. Olaylar izleyicinin Paris'in güzelliklerine daldığı ve Florence'in arayışlarına eşlik ettiği sırada o kadar hızlı gelişir ki belki de en son düşündüğümüz şey asansördeki esas erkek, Julien'dir. Gerilimi tırmandıran tek başına bir sorun olabilir mi, tek bir terslik olabilir mi? Elbette hayır. Julien asansörde kapalı kalmış ve kaçınılmaz bir hafta sonu geçirmeye hazırlanırken, işyerinin hemen karşısına park ettiği otomobili bir başka sürpriz için yolculuğa hazırlanmaktadır. Julien'in otomobilini açık ve anahtarı üzerinde bulan iki genç sevgili, çiçekçi çalışan Veronique ve erkek arkadaşı Louis, hem kendileri, hem de Julien için yaşamsal bir serüvene de karar vermiş olur. Julien'in üstü açılabilen arabası adeta bir yasak elmadır. Arabayı yaşlarına uygun bir heyecan yaşamak için kaçırıp görmek istemeleri aslında filmin ikinci öyküsünü, paralel olayları da beraberinde getirecektir. Süreç bir cinayet sarmalına doğru ilerlemektedir. Julien'in otomobilini görmek için çalan gençler, Florence ile Julien'in aşkının sonucu olan cinayetin dışında ikinci ve hatta üçüncü bir cinayetin daha gerçekleşmesine neden olacaktır. Tüm bu cinayetlerin tek bir ortak tarafı vardır. O da Julien ve Julien'e ait olanlardır. Julien'in kendisi, kullandığı otomobil ve fotoğraflanan görüntülerdeki imgesi çözülmesi gereken olayların parçalarıdır. Bu kaçınılmaz ortaklıklar Julien'i bir anda bu üç cinayetin de temel sanığı durumuna getirmiştir.

Çaresizce sevgilisi Julien'den haber almaya çalışan ve beraber gezdikleri yerlerde sevgilisini bulmayı umut eden Florence oturup beklediği *cafede* bir anda sevgilisinin otomobilinin geçişine de tanıklık etmiş olur. O anda kısmen görebildiği tek şey yan koltukta oturan genç bir kızdır. O da aslında çiçekçiye çalışan Veronique'dir. O an düşünülebilecek olan da haliyle Julien'in genç bir sevgili ile kaçıyor olduğudur. Umutsuzluk ve hayal kırıklığı içinde evi arar ve kimsenin aramadığı yanıtını alır. Son bir çare olarak Julien'in çalıştığı binaya gider ve içeriye girmeye çalışır. Kapalı kapılar ardında aslında kendisini duyabilen tek kişi yine kapana kısılmış olan Julien'dir.

İki sevgili, Julien'in otomobilini alarak kendileri için de bir oyun hazırlamış olurlar. Coşkuyla sürdükleri araba bir süre sonra Alman turist çift Horst Bencker (Ivan Petrovich) ve Frida Bencker'in (Elga Andersen) arabası ile yarışmaya başlar. Yarışın son bulunduğu yer ise Normandiya yakınlarında bir motel olur. Bu motel filmdeki rolünün dışında da Fransa'da bir motel olarak tasarlanan ilk örnek olma özelliğini taşımaktadır. Bencker çifti gençleri oturmaya, bir şeyler içmeye davet eder. Gençlerin otomobilde bulunduğu küçük fotoğraf makinesi başlangıçta birbirlerinin fotoğraflarını çekmek için bir araçtır, ama filmin sonunda bambaşka bir anlam edinecektir. Bu anlam Antonioni'nin *Cinayeti Gördüm* (*Blow Up*, 1966) filmini çağırıştır. Banyo edilen her yeni kare yeni bir bağ, cinayeti çözmek için yeni ipucunu sunar. Gece uzundur ve devamında gençler yine serüvene devam etmek isterler. Louis, moteli Bencker çiftinin otomobili ile terk etmek gibi bir çılgınlığa daha imza atmak ister. İşleri bozan ise Horst Bencker'in elinde silahla Louis'nin karşısına çıkmasıdır. Louis'nin Julien Tavemier'nin otomobilinde buldukları sadece eldiven ve fotoğraf makinesi ile sınırlı değildir. Bir de silah vardır otomobilde ve Louis bu silahı Horst Bencker'den önce kullanmayı başarır. Alman çift Louis'nin kurbanı olur. Ortada iki yeni cinayet vardır ve bu cinayetler Julien'in silahı ile işlenmiştir.

Çiçekçi kız Veronique, içinde bulundukları durumdan kurtuluşun hap içerek intihar etmek olduğunu düşünedursun polis çoktan cinayetlerin işlendiği yere varmış ve Julien'e ait silahı, eldivenleri, yağmurluğu ve en önemlisi küçük fotoğraf makinesini bulmuştur. Polis soruşturmaya başlamış ve Florence ile bile görüşmüşken, Julien, hakkındaki iki cinayet suçlamasından habersizdir. Polis işyerine geldiğinde kendilerine eşlik eden, şalteri kaldıracak olan görevlidir. Patronu Simon Carala'nın cesedi de ortaya çıktığında, kendisi ancak binadan kurtulabilmiştir ama gazetelerde aranan biri olduğunun farkında bile değildir. Karnını doyurup bir şeyler içmek için girdiği *cafede* polis tarafından tutuklanır.

Sevgilisi için ümitlerini yaşatmaya çalışan Florence, Veronique ve Louis'nin izini takip eder. İntihar çabalarına rağmen hâlâ hayatta olan gençlerden Louis geride kalan fotoğraf makinesine ulaşabilmek için hızla geri döner. Louis ve ardından Florence cinayetlerin işlendiği motele vardıklarında karşılarında emniyette görevli kişiler vardır. Banyo edilen fotoğraflar belirginleştikçe Louis'nin cinayetler ile ilgisi de ortaya çıkmaya başlar. Gerilim bu noktada bir kere daha güçlenir. Çünkü banyo edilen film bobininde sadece en son çekilen fotoğraflar değil, Julien ve Florence'ın geçmişte birlikte çektikleri fotoğraflar da vardır. Banyoda berraklaşan her yeni ama geçmişten gelen kare Julien ve Florence için de kaçınılmaz sonu hazırlamış olur. Filmin sonunda, buluşabildikleri tek yer eski fotoğraflar olur.

Görsel düzenlemelerin içerisinde Yeni Dalga sinemasına da özgü özelliklerden olan "doğal ışık kullanımı" için Louis Malle oldukça farklı bir yorumda bulunur. O dönemlerde yeni çıkmış olan "hızlı film" Tri-X'in grenli sonuçlar verdiğini ama yine de onu kullandıklarını vurgular. Görüntüler yine siyah beyazdır. Aslında

böylesine grenli, loş aydınlatmalı bir vurgulamanın Paris'in o melankolik havasını yansıtmada, filmi belli ölçüde kara filmin ortamına sokmada en keskin yol olduğunu söylemek de yanlış olmayacaktır. Kamera bebek arabasına yerleştirilmiştir, tamamen doğal ışıkla çekimler gerçekleştirilir. Jeanne Moreau'nun takip çekimlerinde Champs-Elysées'deki mağaza ışıklarından yararlanılır (French, 1996). Sokaklardaki hareketlerin perdeye yansımadaki yöntemler, alacakaranlık görüntüler, hayatın devinimi ve şimdiki ile geçmiş zaman arasındaki akışkanlık Jean Luc Godard'ın *Serseri Aşıkları*'nı (*À bout de souffle*, 1960) anımsatır. Arabanın içinde veya sokakta, Paris'in o "anlarına" tanıklık ettiren bir hava yansıtılır.

Louis Malle, filmin öykü yapısı üzerinde çalışırken Bresson ile Hitchcock arasında gidip geldiğini vurgular. Gerilimlerle kurulu bir yapı Hitchcock'u anımsatırken, asansörün içinde sıkışmış bir adamın gerilimi ile Bresson'a öykünölmüş gibidir. Malle, gerilimler ve sürprizler ile kurulu yapı içinde Hitchcock ile Bresson arasında gidip geldiğini işaret eder (French, 1996). Özellikle Bresson'dan etkilenmesinde belki de en önemli nedenlerden biri Bresson'un yardımcılığı yapmış olmasıdır.

Gençlerin giysi seçimi dönemi çok iyi vurgular. Paris'in banliyölerindeki gençlerin "yeni Paris'i" vurgulamak için giydikleri *blousons noir* (siyah deri kıyafetler) Malle'in kendi kafasındaki Paris'e uygundur (French, 1996)

Malle'in filmi çektiği dönemde Miles Davis tutkuyla dinlediği bir müzisyendir. Kendisini tam bir caz delisi olarak ifade eder. Davis'in Paris'e geldiği kısa süreli bir ziyarette kendisini ikna ettiğini ve bir gece içersinde filmin tüm müziklerini doğaçlama kaydettiklerini vurgular. Veronique'in odasında Miles Davis albümünün görünmesi yönetmenin caz ve Davis tutkusunun kanıtıdır. Aynı zamanda, filmin açılış sahnesinde Miles Davis'in müziğiyle girişi filmde izleyicinin yakalanabilmesini sağlar (French, 1996). Film daha başladığı anda birbirine kavuşamayan iki sevgili arasındaki duygusal gerilimin en önemli ifadesi Miles Davis'in düzenlemesinde kendini bulur. Davis'in hazırladığı film müziklerinin tümünün doğaçlama olması pek çok caz yorumu değerlendirmelerini de beraberinde getirmiştir (Hardy, 2001). Caz filme anlamsal derinlik katarken onun melankolik nefesi de olur. Caz belki de ilk kez böylesi bir birlikteliği bu filmde yaşamaktadır. Sinema tarihine baktığımızda cazla buluşan film sayısı çok da değildir.

Ses kuşağında Miles Davis'in imzasının yanında dikkati çeken bir başka nokta ise karakterler tarafından sıkça vurgulanan "Indochine" (Güneydoğu Çin yarımadası) ve Cezayir'dir. Böylesi bir vurgulama politik işaretlemeye yönelik bir tercih olabilir. Malle, sanki dönem eleştirisini bir alt metne yerleştirerek, Fransa'nın o dönemki politikalarına atıfta bulunmaktadır.

Malle, kameranın kullanımını o kadar önemser ki, kamera ile dünyanın çok daha iyi görülebileceğini ifade eder. Bu yüzden de yönetmen kimsenin, hatta kendi kişiliğinin bile kameranın görüntüsünün önüne geçmesine izin vermeyeceğini ifade eder (Rafferty, 2005).

Tanık olduğumuz tüm karakterler ve olaylar Paris'e ve dönemine ait özellikler içerir. Alman işgalinin üzerinden çok geçmemiş olmasına rağmen Paris o büyüleyici ama bir o kadar da melankolik yanıyla, konu edindiği karakterleriyle "kusursuz" bir çekicilik sunmaktadır. Böylesi bir kusursuzluğun içinde peki nasıl olur da kusursuz bir cinayet bekleyebiliriz? Bu ancak Malle'in izleyicisine sanki kandırıcısına tattırdığı, Paris'te işlenen bir cinayetten beklenebilirdi.

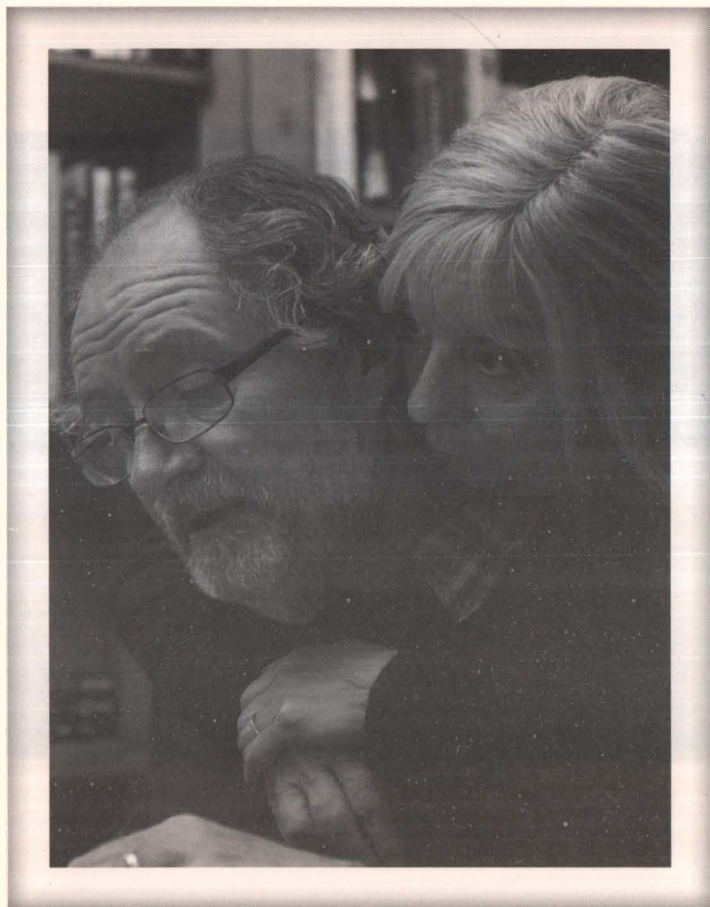
Kaynakça

- Bunuel, L. (1986). *Son Nefesim* (İ. Kurudak, çev.). İstanbul: Afa.
- French, P. (1996). *Malle on Malle*. Londra: Faber & Faber. (Özgün eser 1992 tarihli).
- Hardy, P. (2001). *Faber Companion to 20th Century Popular Music*. Londra: Faber & Faber.
- Katz, E. (1998). *The Film Encyclopedia: Third Edition* (3. baskı). Londra: Collins Reference.
- Katz, E. & Nolen, R. D. (2008). *The Film Encyclopedia 6e: The Complete Guide to Film and the Film Industry*. Londra: Collins.
- Rafferty, T. (2005, 19 Haziran). In Every Film, A Different Louis Malle. *The New York Times*. <http://www.nytimes.com/2005/06/19/movies/19raff.html> (Erişim tarihi 10 Ekim 2011).



Filiz ve Oğuz Onaran, 1957 ya da 1958

BÖLÜM ON
YUVADA YAŞLANMAK



HAYATIN EN MUTLU ANI

Seçil Büker

Yargısız, s k n içinde olmak orta ya a yakı ır kuşkusuz. Tom (Jim Broadbent) ve Gerri (Ruth Sheen) * mr m zden Bir Sene*’de (*Another Year*, 2011) ikili bir “bütün” sunarlar izleyiciye. Mike Leigh bu “bütün”  hemen göstermez. İzleyiciyi biraz bekletir, filmin afi inde yalnızca dallarını yanlara uzatmı  bir a a  gören, oyuncular konusunda bir fikri olmayan izleyici, filmde kimlerle karı ılacağını da pek bilmez.

İlkbahar

Doktorun muayene odası olduğunu sonradan anladığımız bir odada sorulara yanıt veren, uykusuzlu una çare arayan orta ya lı bir kadın izleyicinin karşısına olanca olumsuz duygularıyla çıkar. Siyah, hamile bir doktor ona yardım etmeye çalışır ama uykusuzluk sorunu yalnızca ilaçlarla çözülecek bir sorun değildir. Ruhlara  ıfa da ıtan bir uzmana gerek vardır. Böylesi bir uzman olsa olsa doğada bulunur. Kesme. Tanıtma yazıları, film Tom ve Gerri’yle ba lar.

Tom ve Gerri boş zamanlarını hobi bahçesi olarak nitelendirilebilecek toprak parçasında değerlendirirler. Açıkçası hobi olarak çiftçilik yaparlar. Çiftçilik bir tür bedensel etkinliktir onlar için. Tom böylesi çalışmanın onun ya ına uygun olmadığını, bu “için” ona g c geldiğini s yer. Belini g c l kle do rultur. Onların boş zaman etkinliği spor değildir. Spor ancak düzenlenmiş ortamlarda, yarışma ortamında yapılan bir etkinliktir. Etkinliğin onaylanmış kuralları vardır ve fiziksel g c belli koşullarda harcanmalıdır (Coakley, 1986, s. 12). Ekmek biçmek “oyun” öğesi barındırmadı ı gibi, “yarışmacı ve toplumsal bir süreç” (Fi ek, 1980, s. 35) de değildir. Yalnızca i ten uzaklaşma söz konusudur. Tom ve Gerri i ten uzakla ırlarken toprağa yaklaşırlar. Böylece Fi ek’in spor tanımındaki “estetik, teknik ve fizik” (1980, s. 38) süreçlerin onların bedensel etkinliklerinde olmadığını söyleyebiliriz. Bu durumun onları doğrudan üst konuma yerle tirdiğini düşünüyoruz;    nk  onlar estetik bir süreç sergilemezler, seyirlik bir nesneye d n  mezler, dahası yarışmacı bir ortamı tümüyle yadsımı  olurlar. Yarı ın, rekabetin ötesine geçerler. Tom başarılı bir jeolog, Gerry ruhlara  ıfa da ıtan bir uzmandır. Aslında film ikilinin başkalarından ne denli farklı olduğunu hemen gözlerimizin önüne serer. Onların  ıfa da ıtıcılara gereksinimi yoktur.    nk  ölçü ve denge yaşamlarının temel ilkesidir. Ya larına ve konumlarına göre davrandıkları hemen vurgulanır filmde. Bahçede yağmur ya dı ında bahçedeki barınakta keyifle kahve içen ikilinin hayatlarından mutlu bir anı izleyici de keyifle izler. Kesme.

Gerri i  yerinde, kendisine başvuran “hasta”sını bekliyor. Tanıtma yazılarından önce g rd  m z uykusuzluk çeken orta ya lı kadının, siyah doktorun sözünü dinleyerek Gerri’ye  ıfa bulmak için geldiğini görürüz. Gerri ilk sorusunu yöneltir: “Hayatınızın en mutlu anını anlatır mısınız?” Kadın soruyu anlamakta g c l k

çeker. Gerri'ye ne demek istediğini sorar. "Güzel bir anı, çocuğunuzun doğumu gibi". Kadın hayatının en mutlu anı olarak tanımlayabileceği bir anıyı bulup anlatamaz. Kesme.

Gerri, bölüm sekreteri Mary'nin (Lesley Manville) odasına gider, böylece Tom ve Gerri'nin dışında bir film kişisiyle tanışmış oluruz. Birlikte bara giden kadınlar kendi sınıfsal konumlarını da izleyiciye açarlar. Beyaz şarap eşliğinde sadece bir saat sürecek olan sohbet başlar. "İçki seçimi ve miktarı doğrudan statüyü yansıtır" (Fussell, 1983, s. 107). Orta yaşlara gelindiğinde Fussell'in deyişiyle "hafif" içkilere yönelmek ya da "az" içmek orta üst sınıfın başarabileceği bir şeydir. Mary, Gerri'ye iyi bir işi ve bahçeli bir evi olduğu için mutlu olduğunu, ama bahçeyle ilgilenmediğini, kimsenin ona ne yapması gerektiğini söylemediğini, sınırsız bir özgürlüğü olduğunu, bundan dolayı da mutlu olduğunu söyler. Gerri ise ona bahçeyle ilgilenmek gerektiğini anımsatır. Mary bu konuda kendini suçlar, *suçlu* olduğunu bahçeyi *ihmal* ettiğini vurgularken, çimlerin arasında kendiliğinden bitiveren nergislerden söz eder. Mary emek vermeden bitiveren nergislere yüreğini açar ama emek vermek ona göre değildir. Gerri'ye göre Mary çim biçme makinesi almalıdır. Eve yaklaştığınızda "önce çim çıkar karşınıza: varlığıyla *Anglophilia*'yı¹ ilan eder. İngiltere çimin kendine özgü anlam kazandığı bir ülkedir. [...] Orta sınıf çevrelerinde çimi *ihmal* etmek cezaya davetiye çıkarmaktır" (Fussell, 1983, s. 82). Yemek yapmasını da bilmez Mary, dolabı boştur, o nedenle bahçe işlerinden anlayan, iyi yemek pişiren bir erkek aramayı düşünür. Küçük kırmızı bir otomobil almayı aklına koyan Mary çimlere bakmak için bir işçi tutamaz. Mary sigarasını tütürür, içkisini yudumlarken Gerri eve dönmesi gerektiğini söyler, ikinci kadehi içmez çünkü yemeği hazırlayan Tom evde onu beklemektedir.

"*Individualis* ve *individual* karı koca gibi birbirinden ayrılmayan, bölünmezlik anlamını Orta Çağ'dan XVII. Yüzyıla dek korudu. Ama on yedinci yüzyılın ilk çeyreğinden bu yana tek, başkalarından ayrılabilen kişi" (Özel, 1998, s. 11) anlamını taşıyor. Tom ve Gerri'yi düşündüğümüzde düzenli, taşkınlığa, aşırılığa olanak tanımayan bu ikilinin, tek varlık gibi kendi sınırları içinde esenlikle yaşamlarını sürdürdüğünü söyleyebiliriz. Bölünmez bütünün karşısında "parçalanmış"lar (1998, s. 12) vardır, onların tek ve yalnız başına yapabilen, kendilerine yeten kişiler olduklarını söylemek zordur. İzleyicinin filmin hemen başında tanıştığı Mary'nin mutlu olduğuna inanması da güçtür. Çünkü Mary arayış içindedir, aradığı o kadar çok şey vardır ki, bar sahnesinde, özellikle de Manville'in oyunculuğu orta sınıf kadının arayışını ve düş kırıklıklarını yetkin bir biçimde yansıtır. Küçük kırmızı bir otomobil için tatile çıkmaktan vazgeçecek olan Mary söylediği kadar mutlu mu? Acaba onun mutluluk notu kaç? Gerri ona bu soruyu film boyunca sormayacak, çünkü Mary onun uzun yıllardır "arkadaşı", danışanı değil. Uzun yıllardır arkadaşlar çünkü Mary bölünmez ikilinin oğullarının küçüklüğünü anımsıyor. Sınıfsal yarılmanın göstergesi olarak ortaya atılan "ev ve otomobile sahip olma ya da olmama" (Fussell, 1983, s. 13) koşulu iki kadın şaraplarını yudumlarken açığa çıkar. Mary kiralık bir bahçe katında oturur ve otomobili yoktur, ona yemek pişirecek, çimleri budayacak eşinin olmaması gibi. Gerri onun sahip olmadığı her şeye sahiptir, çok uzak ülkelere gidebilir, Mary onların gittikleri ülkelerin adlarını karıştırır. Kendisi çok yakınlardaki İrlanda'ya gitmeyi başaramaz. Onların gittikleri uzak ülkeleri aklında tutamaz. Arjantin'e gittiklerini düşünür ama yanılır, doğrusu Brezilya olmalıdır. Onlarla çevre sorunları üzerine tartışırken sarhoş olur, Gerri'ye onunla bir şeyler paylaşmayı isteyip istemediğini sorar ve sarılır, aslında paylaşmayı, sarılmayı isteyen kendisidir.

Üçünün birlikte yemek yediği bu sahnede aile ve yalnız kadın arasında karşıtlık ilişkisi kurulur. Film kişilerinin tümünün orta sınıf üyeleri olduklarını söyleyebiliriz ama aile güçlü bir kurum olarak Mary'nin ve daha sonra Tom'un okul arkadaşı Ken'in (Peter Wight) karşısına çıkar. Bu güçlü aile "toplumun en temel birimi olarak" örnek gösterilebilecek niteliklere sahiptir: *ölçü, denge, kontrol*. Bu güçlü duruş karşısında Mary ve Ken dengede kalmakta zorlanırlar. İçmediklerinde de "sallanırlar", "ayakta duramazlar" Mary akşam yemeği için geldiği evde geceyi geçirmek zorunda kalır, öylesine içmiştir ki evine dönecek durumda değildir. İngiliz Merkez İstatistik Dairesi'nin desteklediği bir araştırmada alkol tüketimi ile düşük gelirli mesleki statü grupları arasında açık bir ilişki görülmüştür, aynı durum sigara içme konusunda da geçerlidir (Chaney, 1999, s. 40). Bedeni koruma konusunda özensiz olan Mary ve Ken içki ve sigara tüketimi üzerine yaşamlarını kurarken Tom ve Gerri kendilerini gerçekleştirme yolunda çaba harcamaya odaklanırlar, "kendi işini kendin yap türü ürünleri satın almayı" ve "ekolojik bir etik yaklaşımı benimsemeyi" (1999, s. 39) ilke edinirler. Orta sınıf üyeleri olarak nitelendirebileceğimiz film kişileri yaşam tarzlarıyla farklılık gösterirler. Davranış ve tüketim kalıplarının ayrışması onların yaşamda farklı yerlerde konumlanmalarına yol açar. Tom ve Gerri boş zamanlarında seçkinler gibi davranırlar: "Antik Yunan'da seçkinlik, derin düşünme, estetik hazlar ve beğeni oluşturma zamanıydı. Boş zaman bir ölçüde ruhun arındırılması, derin düşünümsellik yüklü bir zaman olarak görülüyordu" (Aytaç, 2002, s. 235).

Mary'nin sarhoş olduğu akşam yemeği sonrası tatile çıkma konusu gündeme gelir, Tom ve Gerri İrlanda'da Ring of Kerry bölgesine gideceklerini söylediklerinde Mary yalnızlığını bir kez daha anımsar. Onun evli bir erkekle ilişki kurduğunu ve ilişkinin sonunun gelmediğini izleyici henüz bilmez ama Mary'nin hüznünü, sonra da hüznle nasıl başa çıkmaya çalıştığını izler. Mary yaşam biçimini birbiriyle doğrudan ilişkili üç olgu (üç S) üzerine kurar: seçmek, sevmek, sevilmeyi beklemek. İlk olguda yanlış yapar, doğru insanı seçmez, yanlış seçimi sever, sonra da sevilmek ister. Genç olmayı seçtiği için de yaşına uygun giysileri seçmez, kendi yaşı için "uçuk" olarak nitelendirilebilecek giysi ve takılarla "genç kadını" oynar. Bundan dolayı da Tom ve Gerri'nin onu küçümsemelerine ama ardından da hoş görmelerine yol açar. Mary onlara zarar vermediği sürece hoş görülmesi gereken bir dosttur. Çünkü Mary modern yaşamın ve tüketim toplumunun yarattığı gerginlik ve sunduğu seçeneklerden kendisine bir kimlik seçmekten öte bir şey yapamayan "masum" bir kadındır. Tüm orta ve orta alt sınıf üyeleri gibi kendisine sunulan seçeneklerden seçimler yaparak izlencesini kurmaya çalışmaktadır.

Ama ona bu izlencede uzman olma şansı verilmemiştir. Mary otomobil alarak özgürleşeceğini, başka biri olacağını söylerken konu çevre kirliliğine gelir. Tom demiryollarını, hava yollarını ve kara yollarını çevre kirliliği açısından değerlendirir. Mary çevre dostu olduğunu örneklerle kanıtlamaya çalışır ve Tom'un soyutlayarak anlattığı sorunu somuta indirger. "Hava yoluyla seyahat etmiyorum, gereksiz büyük bir evde yaşamıyorum. Yemek pişirmiyorum, ben çevreciyim" Tom ona her gün paket servisi istediğini anımsattığında, herkesin dışarıdan yemek getirttiğini söyler. Hemen Tom'u suçlamaya girişir: "Sen de kara yolları yaptın bu daha çok otomobil demek!". Tom otomobil satışlarının ekonomik olarak büyüme olduğunu anlatmaya çalışır. Tam da burada Giddens'a başvurmak gerekiyor. Modern çağda uzman, modernlik öncesine göre, sorunu açık ve kesin bir biçimde ortaya koyma becerisine sahiptir. Açıklamalarda soyutlama önemlidir. Sorun uzman bakışıyla ancak böyle çözülebilir. Sorun odağa çekildikçe konu başkalarının kafasında bulanıklaşabilir (Giddens, 1991, s. 31). Hele de başkalarının kafası zaten şarapla bulanıklaşmışsa uzman kahve içmeyi önermelidir.

Ama Mary ayılmak istemez, nedenini az sonra anlarız. Gerri'ye çok mutlu olduğunu söyler. Ayıkken bunu söylemek onun için zordur.

Giddens'a göre ayrılmış ya da boşanmış kişi yeni ilgi alanları bulma, yeni ilişkiler kurma konusunda cesarete gereksinim duyar, kendi yetenekleri ve kararları konusunda kuşkuludur, geleceği düzenlemenin de önemsiz olduğunu düşünür. Yaşamın beklenmedik biçimde darbelerini indirdiğini düşünen kişi geleceğe ilişkin uzun ya da kısa dönemli planlar yapma konusunda da cesaretini yitirmiştir (1991, s. 14). Tom, Gerri için kahve hazırlarken Mary, Gerri'ye sarılır ve ona kendisiyle paylaşmak isteyebileceği bir sorunu olup olmadığını sorar, iyi bir dinleyici olduğunu söyler. Gerri alt metni okumak istemez, yalnızca iyi olduğunu söyler. Evini ona açar ama yüreğini asla! Eve gidemeyecek durumda olan Mary geceyi Gerri ve Tom'un evinde geçirir.

Yaz

İkilinin diğer dostu Ken'i ilk kez trende görürüz. Elinde cips torbaları ve iki teneke kutu bira ile yerine oturmaya çalışır. Eve geldiğinde Tom ve Ken'in okul arkadaşı olduklarını anlarız, Tom öylesine çocuklaşır ki Ken'in sırtına biner. Böylece izleyici ilk kez Ken'in kontrolden çıkış biçimini görür. Giddens'a göre modern dönemi geçmiş dönemlerden ayıran temel olgu durağanlığın yok olması, dinamizmin toplumda başat olmasıdır. Değişim hızının yanında, var olan davranış kalıplarının değişimindeki kapsam alanı ve değişimin derinliği dünyamızı "kontrolden çıkmış" bir dünyaya dönüştürdü (1991, s. 16). Geleneksel davranış biçimleri ve alışkanlıklar bu dinamik yapı içinde belki de [bıçakla] kesilir gibi kesildiler. Gündelik yaşamın doğası değişti (1991, s. 1).

Ken hafta sonunu geçirmek için Tom ve Gerri'ye geldiğinde gündelik yaşama ilişkin sorular Ken'e yöneltilir. Evi dağınık mı, bir yardımcı tutuyor mu? İşe nasıl gidiyor? Beş dakikada yürüyüşle gidilebilecek iş yerine Ken neden otobüsle gider. Kahvaltı için Ken şekerli çöreği iş yerine patronundan gizli nasıl sokar? Ken acımasız patronu "mektepli ne olacak" diye nitelendirirken Tom ve Gerri bir ağzıdan "hepimiz mektepliyiz" diye haykırırlar. Tom ve Gerri emeklilik konusunu da gündeme getirirler, Ken'in kendisine yöneltilmesi gereken soruyu onlar Ken'e yöneltilirler: "Nasıl yaşayacaksın?" Ken: "Yiyip, içip, eğleneceğim." Peki nasıl eğleneceksin o zaman? Giddens'ın "kurumsal dönüşüm" olarak nitelendirdiğini "kurumsal başkalaşım" olarak çevirerek Ken'in yanıtlarını irdelemek olanaklı. Kendi seçeneklerini oluştururken Ken'in çok özgür olduğu söylenemez, çünkü eskiden cuma geceleri takıldığı barlarda Hint yemeğini büyük bir keyifle yerken artık şamatacı gençler sayesinde bu keyfinden de yoksun kalmıştır. Ken gençlere ve gürültüye dayanamaz. Yaşam başkalaşmıştır ama Tom ve Gerri bunu başkalaşım olarak görmezler, bir zamanlar barlarda kendilerinin de şamata yaptıklarını, ayrıca Ken politik söylevler çektiği için bazı barlarda kabul görmediklerini anımsatırlar. 1968 Wight Adası Müzik Festivali'nde kendileri de az mı şamata yapmışlardı. Jefferson Airplane, T-Rex, Pretty Thing o yıl ilk kez düzenlenen festivale katılan gruplardı, zaten 1970'lerden sonra festivale giyim, davranış, bağırıp çağırma konusundaki aşırı "rahatlıktan" dolayı ara verildi. Kentte yaşayanlar aşırılığa dayanamadı.

Ken tatile de çıkamaz, tatile kiminle çıkabilir ki! Vıcık vıcık güneş yağdı süren insanların doldurduğu sahiller iç acıcı değildir. Gerri ona kültür gezilerini önerir. Ken bu tür gezilerin ona göre olmadığını söyler. Mektepli olmasına karşın az önce kendisini patronun karşısında eğitim almamış biri gibi konumlamıştı. Kültür gezisine de katılmayı düşünmeyen, teneke kutu içindeki birasını sürekli yudumlayan Ken'in,

Mary'nin ve daha sonra ortaya çıkacak olan Tom'un erkek kardeşinin, Tom ve Gerri'den çok farklı oldukları açıktır. Tom ve Gerri kültürel sermayelerini artırmanın bir yolunu bulmuşlardır. Bu durum Bourdieu'nün kültürel sermayenin aileden kalıtsal olarak mı geldiği yoksa eğitimle mi kazanıldığı konusunu da gündeme getirir (1984, s. 13). Bourdieu eğitimin sağladığı nitelikleri tümüyle yadsımaz kuşkusuz ama eğitiminden bağımsız olarak kişi hangi özellikleri edinmiştir ya da ne tür bir kültürel sermaye edinmiştir? Filmde, film kişilerinin (kuşkusuz Tom ve Gerri'nin oğlu ve Tom'un erkek kardeşi dışındakilerin) ne tür ailelerden geldiklerini açıklayacak açık bir gösterge yoktur. Yalnız Ken gençlik yıllarından söz ederken futbol konusunda Tom'un, Ken kadar "heyecanlı" olmadığı ortaya çıkar. Futbol Tom'un yaşamında odakta değildir.

Yaşam tarzları filmde beslenme, boş zaman değerlendirme ve spor yapmayla gündeme gelir. Beslenme filmin başındaki bar sahnesinden başlayarak gündemdedir ve kültürel sermayenin varlığı ya da yokluğu yeme içme konusunda, film kişilerinin seçimlerini belirler. Ken, Gerry ve Tom yemek yedikten sonra, Tom ertesi gün bedenleri için bir etkinlik yapmayı önerir. Eski bir arkadaşın ve Joe'nun katılımıyla bir dörtlülük olur, golf çantalarını alarak, üzerlerine özel golf için uygun olabilecek pantolon ve gömlek giymeden, sahaya doğru yola çıkarlar. "Golf oyuncusu rengi dilediğince seçebilir ama oyuncunun sol elinde bir eldiven olmalıdır, pantolonu kumaş olmamalıdır ama ütülü olmalıdır, yakalı tişört ve özel ayakkabı ön koşuldur" (www.uzmantv.com). Fussell aileden miras yoluyla gelen parayı "ecdat parası" olarak nitelendirir, özellikle de dört kuşak boyunca parayı elinde tutan aileyi üst sınıf üyesi olarak tanımlar (1983, s. 19). Parayla birlikte kültürel sermayeye sahip olanlar için golf bir gelenektir. Oyun geleneğe uygun olarak oynanır. "Top küçüldükçe sınıf yükselir, golf topu bu konuda birinciliği diğer toplara bırakmaz" (Lisa Birnbach'tan aktaran Fussell, 1983, s. 126). Golf sahasında dörtlülük oluşturan film kişilerinin giysilerinin de ayakkabılarının da oyun için uygun olmadığını düşünüyoruz, ayakkabılarının tabanlarını görmüyoruz, ama üzerlerine geçirdikleri pantolon ve gömleklerin gelişigüzel seçilmiş olduğu çok açık. Sol ellerinde eldiven vardır, ama bakalım diğer kurallar işleyecek mi? İlk vuruşu Tom üstlenir. Golf sahasının iki temel kuralından biri şöyledir:

Bir golf oyuncusu vuruş hazırlığına başladıktan sonra vuruşu bitene kadar çevredekiler hareket etmezler, konuşmazlar. Oyuncu vuruşunu yaparken oyuncunun arkasında ya da onu rahatsız edecek yakınlıkta durulmaz. En doğru yer tam hizasında ve karşısında durmaktır. Vuruş hazırlığı, golf oyuncusu vuruş yapacağı sopasını çantasından aldığı anda başlar. Genelde vuruşu yapmadan önce her oyuncunun izlediği bir ritüel vardır. Bu ritüel yaklaşık 30-40 saniye sürebilir. İşte bu süre oyuncunun konsantrasyonu için çok önemlidir. Bu sırada etraftaki oyuncular ya da seyirciler arasında konuşanlar olursa vuruşu yapacak kişi konsantrasyonunu kaybeder (www.golftesisleri.com).

Tom vuruşu üzerine yoğunlaşırken ve tam vuruşu gerçekleştirecekken Ken bir çılgılık atar, oyun bozulur. Tom arkadaşının üzerine yürür, bir tür itişip kakışma başlar, bedensel temas golf oyununa özgü töreni alıp götürür. Bir sonraki çekimde çalıların arasından Ken görülür. Tom ona yabancı doğayı kirlettiğini anımsatır, bu sorunu ancak doktorun çözebileceğini anımsatır. Golf oyuncusunun özen göstermesi gereken ikinci kural: "Vuruş sırasında sahada hasar verdiğiniz yerleri tamir ediniz. Çim kapaklarını yerine koyunuz. Greendeki [yeşil alandaki] top izlerinizi onarınız. Kum engelinde bıraktığınız izleri düzeltiniz" (www.wikipedia.org). 1960'lı yılların

umursamaz gençleri yaşlandıklarında golf sahasını tuvalet olarak kullanmakta bir sakınca görmezler.

1960'larda İngiliz rock'ının ivme kazandığı yıllarda İngiliz rock grubu *The Pretty Things*'i dinledikten sonra golf sahalarına gövdenin artıklarını bırakmak ancak umursamazlık duygusuyla, kurumsal dönüşümle açıklanabilir. 1960'lı yıllarda dinledikleri *The Pretty Things* grubu "Rolling Stones'un çirkin kuzenleri" olarak tanımlanıyordu ve grup, Bo Didley'in 1955 yılında söylediği *Pretty Thing* şarkısından esinlenerek bu adı almıştı (en.Wikipedia.org). Şarkı² sevdiğine "güzel insan bırak da sana bir evlilik yüzüğü alayım, bırak sana yaşamımı adayayım, sen her zaman benim eşim olarak kalacaksın" diye sesleniyordu. Ken bir kadına yaşamını adamaktan söz edecek kadar duyarlı değildir. Onun kadınlara "seslenme" biçimi çok değişmiştir. Ken bahçede yenen yemek sonrası kendisini otomobiliyle metro istasyonuna bırakan Mary'ye yaşamını ona adayacağını söylemeden, dokunmaya kalkar. Ken'in seslenme biçimi ancak taciz olarak nitelendirilebilir. Mary kendisinden izin alınmadan gövdesine bir erkek elinin değmesinden hoşlanmaz, Ken'den tiksindir. Wight adasındaki festivalde 1960'larda rock'ın roll da, var olan değerlere bir umursamazlık olarak ortaya çıkmıştı. Rahatsız ediciydi ve kışkırtıcıydı, ama bir tarzı. "Alt kültür tarza ilişkin yeniliktir" (Hebdige, 2004, s. 87). Bu olgu basit bir "kültürel süreç değildir, tecimsel ve ekonomik boyutuyla bir ağ oluşturur. Her yeni alt kültür yeni eğilimler oluşturur ve ilgili endüstriyi besler. Böylece giyim, müzik gibi kitle üretim nesneleri metalara dönüşür, ayrıca sapkın davranışlar polis, medya adalet kurumlarınca etiketlenir" (2004, s. 88-89). Filmde Ken aracılığıyla 68 kuşağının sapkın davranışını izleriz ama bu sapkın davranış sağlık sorunu olarak tanımlanır. Alt kültürün yarattığı yeni geleneğin yerini 68 kuşağının sergilediği aldırmaçlık, umursamazlık almıştır. 68 kuşağının takılarını, süslemelerini, tarzını bir biçimde seçtiği giysilerle yansıtan Mary de son yemek sahnesinde bitkindir. O da artık içinin boşaldığının farkındadır. Tarzın içi boşalmıştır, tıpkı Mary'nin içi gibi. Ken, Mary ve Tom'un ağabeyi Ronnie (David Bradley) içleri boş 68 kuşağının orta sınıf üyeleri olarak "yalpalarlar"

Ken onuruna Tom ve Gerri'nin bahçelerinde verdikleri öğle yemeğine Mary geç kalır, otomobille gelmek onun sandığı kadar kolay olmamıştır. Yolların, trafiğin önüne bir engelleyici olarak nasıl da dikildiklerini Mary uzun uzun anlatır. Sonunda yemeye katılır, ilk çekimde hamile olduğunu gördüğümüz siyah doktor doğum yapmıştır ve bebek de Gerri'nin kucağında uyur. Bu durum Gerri'nin babaanne olup olamayacağı konusunu gündeme getirirken, Joe'nun seçimi de aklara gelir. Joe'nun seçeceği kadını Mary düşünmek istemez. Joe ile özel bir ilişki kurmaya çalışır, birlikte bara gitmeyi önerir. Mary genç yaşlarda evlenmeme konusunda onu ikna etmeye çalışır. Ona kaç yaşında görüldüğünü sorar, ayrıca bara gidip birlikte içki içmek konusunda onu arayacağına ilişkin Joe'dan söz alır. Daha sonra Joe ve Ken'i uygun bir yerlere bırakmak üzere otomobiline aldığıda yalnızca Joe ile birlikteliğinin uzun olmasını arzular. Ama ne yazık ki Joe, Ken'den önce otomobilden iner. Mary ise yukarıda da değindiğimiz gibi Ken'in ellerini gövdesinde hissettiğinde ürperir. Ama Mary şimdilik Joe konusunda umutlu olabilir, Joe "boştur" ve onu tehdit olarak görmez. Onun birlikte bara gitme önerisinin üzerinde durmaz, şimdilik küçük bir "ceza"yı yeterli bulur, Mary'nin ısrarlarına aldırmaz ve otomobilden inmesi gereken yerde iner, ona eşlik etmez.

² "You pretty thing let me, buy you a wedding ring [...] Let me dedicate my life, you will always be my wife."

Sonbahar

Tom ve Gerri bahçelerinden eve döndüklerinde Joe'nun kız arkadaşıyla (Katie) onları beklediğini görürler. Tom ve Gerri oğullarının kız arkadaşıyla tanışmaktan hoşnut olurlar. Ama bu birliktelikten hiç hoşlanmayacak olan Mary ansızın çıkagelir. Aranmadığı için yakınmak üzereyken erkeğin yalnız olmadığını görür. Katie (Karina Fernandez) sonbahar gününe uygun uzun kollu bir kazakla Joe'nun yanında yer alırken Mary *blue-jean*'i ve daracık ve göğüs dekoltesi derin dantel bluzu ve bluzun bir bölümünü saran incecik kazağı ile gerçekten genç kız gibidir. Lurie her zaman toplumun buyurduğu kuralların dışına çıkarak kendisini daha genç ya da yaşlı gösteren giysiler seçenlerin olabileceğini vurgular. Biz farkında olalım ya da olmayalım giysiler çevreye iletilerini gönderirler. Aslında insanlardan yaşına uygun giyinmeleri beklenir. Toplumda bir kişinin kendi yaşına uygun bir giysi giymemesi pek de onaylanmaz. Bu onayın derecesi toplumun ne kadar katı olduğuna bağlı olarak değişebilir. Onunla sevecenliği de elden bırakmadan dalga geçilebilir ya da kişi toplumdan dışlanabilir (Lurie, 1981, s. 52-53). Mary oğulları için tehdit olmadığında katlanılır, biraz da çılgın ama zararsız bir dosttur. Gerri onun için pasta yapabilir. Ama Mary Katie'den hoşlanmaz, bunu açıkça belli eder, konuşmalar sürerken Katie'nin de Mary'nin de Craydon College'dan mezun oldukları ortaya çıkar. Katie kendi bölümünü açıkladıktan sonra, Mary'ye "sekreterlik okulundan mı mezunsunuz" diye sorar. Bu onu derinden yaralar, çünkü bu soru aşağılamayı da barındırır. Katie kendisine daha önceden söylendiği için bu soruyu sorduğunu açıklamaya çalışsa da tüm çabaları boşa gider, Mary intikam almaya kararlıdır, Joe ile "özel anları" olduğunu söyler. Gerri, Mary'nin oğlu için Mary Teyze olduğunu söyleyerek duruma el koyar. Tom da Mary Teyze diye yineler, ardından pasta tabağını Mary'ye uzatan Joe, Mary Teyze diye seslenir ona. Mary, teyze olmaya niyetli değildir, Katie ile yarışmayı kafasına koymuştur. Katie gibi gelirken çiçek getirmedeği için üzüldür, Gerri "saçmalama" dese de o sonu olmayacak bir yarış başlatmıştır.

Bu durumda kapı dışarı edilmelidir. Gerri "domateslerini almayı unutma" derken gitmesi gerektiğini anımsatır ona. Soğuk kış günleri gelmişçesine üşür Mary. Kapının önünde yalnız başına bir an durur, kapanan kapıya bakar.

Kış

Kış ölümü getirir, Tom'un erkek kardeşinin (Ronnie'nin) eşinin ölüm haberi gelir ve cenaze töreni için yola çıkarlar. Törene geç kalan oğul annesi için üzüldürken babasını suçlar. Aile bağlarını koparmış, kimsenin nerede, nasıl yaşadığını bilmediği Carl (Martin Savage) siyah pantolonu, siyah deri ceketi ve varlığı ile yokluğu pek de belli olmayan saçlarıyla (dazlak ama dazlak değil) "aile dışının" bir başka temsilcisi olarak filmde izleyicinin karşısına çıkar. O da Mary gibi aile için bir tehdittir. Baba'ya karşıdır, annesinin haksızlığa uğradığını düşünür. Annesinin cenaze törenine geciktiği için üzüldür, böylece "genel terbiye sınırları" (Hepdige, 2004, s. 91) içinde kalır, ama evdeki konuklara, babasına ve akrabalarına karşı geliştirdiği duygusal şiddet onu "terbiye sınırları içinde" kalmadığı için "hayvansı" olan tarafa yerleştirir. Öte yandan soğuk kış gününde (belki güneşli günlerde de giydiği) siyah pantolon ve deri ceket onu sınıfsız kılar. Orta sınıf üyesi olabileceği gibi işçi de olabilir. Herhangi bir alt kültürün üyesi olmadığını da söyleyemeyiz. Carl giyim tarzı ve davranışlarıyla; "sertliği, erkekliği ve işçi sınıfından olmayı" (2004, s. 108) sergiler. Ölüm sessizliğindeki cenaze

töreninde Carl “gürültü” için vardır sanki. Böylece filmin sonuna yaklaşırken, film başladığında önce siyah doktorun sonra Gerri’nin sağaltmaya çalıştığı mutsuz, tükenmiş, uykusuzluk çeken kadının görüntüsünü anımsamakta yarar var. Onun “hikâyesi” anlatılmadan mı bitmiştir? Yoksa anlatılan onun hikâyesi mi? Carl annesini mutsuz ettiği için mi babasına böylesine kızgın? Filmin başında gördüğümüz kadın Carl’ın annesinin bir çeşitlemesi mi? Evet demek gerekiyor, iyileşmek için doktora gelen kadın “askıda” kalmamalıdır, Carl’ın annesinin ölümü onun da ölümüdür. Carl onun da “oğlu”dur. Anne ve oğul cenaze töreninde de tam anlamıyla bir arada olamazlar, çünkü oğul geç kalır. Ama törende mutsuz orta yaş orta sınıf kadınlarının iki çeşitlemesi vardır. Onlar filmin başında gördüğümüz kadına ve filmde görmediğimiz Carl’ın annesine benzerler. Baş sağlığı ziyaretine gelen üçüncü kişi de bu kadınların bir benzeri olan eşini yıllar önce kaybetmiş bir erkektir. Carl babalara kırgındır ve babası onu uyarınca sözlerini ağırlaştırır: “Kendi evimde bana ne yapacağımı söyleme” Tom: “Burası senin evin değil” der. Ev yuva olmadığında böylesi tartışmaların çıkması doğaldır.

“Ev-yuva ilişkisi hiç de yeni değildir. Hatta biraz bilgiçlik taslayarak bunun, oturma işlevinin doğal ortamı olduğunu söyleyebiliriz. Oraya *döneriz*, kuşun yuvaya, kuzunun ağıla döndüğü gibi, oraya dönmeyi düşleriz. Bu dönüş göstergesi, sonsuz düş kurmaların belirtisidir” (Bachelard, 1996, s. 119). Mary “yuva”yı özler, Tom ve Gerri’nin sıcak yuvalarına kavuşmak için aylar boyunca düş kurar. Filmdeki tüm kişilerin dönmek istediği ev, gerçek bir yuva olan Tom ve Gerri’nin evidir. Mary daha fazla dayanamaz ve kovulduğu yuvaya döner, Tom ve Gerri evde yoktur, kapıyı acılı Ronnie açar, onu eve almak istemez ama Mary yabancı olmadığını kanıtlar, içeri girer, sıcak çayını içer ve kanepeye uzanır. Tom ve Gerri davetsiz konuğu yuvadan atacak kadar kaba olamazlar. Yalnız Gerri özür dilemeye çalışan, bağışlanmayı bekleyen Mary’ye kesin yanıtı verir: “Bu benim ailem” Gerri ailesini korumaya karardır bu gerçeği Mary bilmek zorundadır. Daha sonra Joe ve Katie de yuvaya gelirler. Mary’nin çağrılmamasına karşın katılmaya çalıştığı ve sonunda Gerri’nin Mary’i de davet etmek zorunda kaldığı son yemekte Tom ve Gerri evliliklerinin ilk yıllarında dilediklerince para harcayarak diledikleri ülkelere gittiklerini anlatırlarken, o ülkelerden birine Mary’nin de gittiği ortaya çıkar. Mary Yunan adalarında bir bar işlettiğini söylerken, Joe onun aslında garsonluk yaptığını açıklar ve onu aşağılar. İzleyicinin içini burkan bu sahnede Tom, Gerry, Joe ve Katie yaptıkları ve yapacakları gezilerden söz ederlerken Mary küçülür küçülür, giderek “yok olur” Film biter. Mary’nin yaşadığı kişisel deneyim aslında toplumsal gerçekliğin (onu temsil eden Gerri ve oğlunun) ona verdiği acımasız bir cezadır, bu ceza “toplumsal öznelerin gerçekleştirdikleri ayrımlarla kendilerini ayırt ettikleri (farklı gördükleri), güzeli çirkinden, seçkini sıradan olandan ayırt ettikleri” (Bourdieu, 1984, s. 6) bir süreçtir, karşıdan bakıldığında çok da neseldir. Joe aracılığıyla gerçekleşen simgesel şiddet aslında Mary’nin (ve tanımadığımız ailesinin) yetenek ve bilgiye ulaşmak için gerekli olanaklara ve koşullara sahip olmamalarından kaynaklanmaktadır. Üniversiteyi bitirmiş olsa da Mary orta sınıfın başka bir kesimine yerleştirilerek kendisine konumu acı bir biçimde anımsatılmıştır. Olanlar ancak “eğilimler sistemine (*habitus*’a) bağlanabilir” (1984, s. 6). Tom, Gerri, Joe ve Katie’nin söylemlerindeki, davranışlarındaki estetik farklılık onların *habitus*’undan kaynaklanmaktadır. Tom ve Gerri yaşlarının gereği olarak daha

az “saldırgan”,³ olmayı seçerlerken Joe simgesel şiddeti güçlerini ve seçkin konumlarını korumak için kullanmaktadır. Kültürel sermayeye sahip olanlar kendilerine güvenirler, yaşam tarzlarını korumak için de simgesel şiddeti meşrulaştırırlar. Joe bir zamanlar garsonluk yaptığını Mary’e anımsatırken, aslında ona sıradanlığını da anımsatmış olur. Mary yaşam tarzının ve *habitus*’un bedelini masada “küçülerek” öder. Barthes küçük burjuvanın “kendi sonunu içinde taşıyan olgudan [...] sözcüğün gerçek anlamıyla *ödenen* her olgudan” (1990, s. 66) hoşlandığını söyler. Ona göre “her şey kısa ama dolu, kaçak yapmayan bir düzene, “ödemeye” düzenine getirilir. Barthes verdiği örnekle bozuşmanın sorumluluğunu göze alanın sonuçlara da katlanması gerektiğini vurgular (1990, s. 66). Bu noktada bir ayrımı vurgulamakta yarar var: Mary bozuşmayı seçerken sorumluluk almaz, sonuçlarını hiç düşünmez. O ailenin genç oğlunu arzu nesnesi olarak seçer ve onu Katie ile görünce duygusal davranır, Joe’nin ilişkisini sonlandırabileceğini düşünür. Oysa Joe’nun “davranışı salt ‘göze göz, dişe diş’ ilkesine uymak olduğundan, hep böyle olması gerektiğinden” (1990, s.67) Mary onu aşağılayanların arasında “küçülmek” zorunda kalır. “Küçülür”, “küçülür” ve “yok” olur.

Kaynakça

Aytaç, Ö. (2002). Boş Zaman Üzerine Kuramsal Yaklaşımlar. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(1), 231-260.

Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası* (A. Derman, çev.). İstanbul: Kesit. (Özgün eser 1957 tarihli).

Barthes, R. (1990). *Çağdaş Söylenler* (T. Yücel, çev.). İstanbul: Hürriyet (Özgün eser 1957 tarihli).

Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (R. Nice, çev.). Cambridge: Harvard University Press.

Chaney, D. (1999). *Yaşam Tarzları* (İ. Kutluk, çev.). Ankara: Dost. (Özgün eser 1996 tarihli).

Coakley, J. J. (1986). *Sports in Society: Issues and Controversies*. St. Louis: Times and Mirror. (Özgün eser 1978 tarihli).

Fişek, K. (1980). *Devlet Politikası ve Toplumsal Yapıyla İlişkileri Açısından Spor Yönetimi*. Ankara: A. Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayını.

Fussell, P. (1983). *Class*. New York: Ballantine.

Giddens, A. (1991). *Modernity and Self Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Stanford: Stanford University Press.

Hepdige, D. (2004). *Alt kültür: Tarzın Anlamı*. İstanbul: Babil.

Lurie, A. (1981). *The Language of Clothes*. New York: Owl.

Özel, M. (1998). *Birey, Burjuva ve Zengin*. İstanbul: Kitabevi.

³ Tom ve Gerri Mary’nin oğullarına ilişkin niyeti ortaya çıkmadan önce de aşırılıkları konusunda kimi kez sözlerle kimi kez bakışlarla Mary’yi uyarıyorlardı. Bunların hiçbirini yapamadıklarında kendi aralarında bakış, jest, kısa cümlelerle durumu değerlendiriyorlardı. Bu konuda oyuncuların başarısı da kutlanmaya değerdir.

http://en.wikipedia.org/wiki/The_Pretty_Things (The Pretty Things) (Erişim tarihi 29 Ekim 2011).

www.wikipedia.org/wiki/Golf (Golf) (Erişim tarihi 23 Ekim 2011).

www.golf-tesisleri.com-kurallari.php (Golf Kuralları) (Erişim tarihi 23 Ekim 2011).

www.uzmantv.com/golf-oyunlari-nedir-tur-kiyafetleri-giyilir (Golf oynarken ne tür kıyafetler giyilir) (Erişim tarihi 23 Ekim 2011).

Sinema

- **Film Sanatı: Bir Giriş** ▶ David Bordwell & Kristin Thompson
- **Sessiz Sinema** ▶ Nilgün Abisel
- **Sinemayı Anlamak: Marksist Perspektifler** ▶ Mike Wayne
- **Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı** ▶ Seymour Chatman
- **Altyazılı Rüya: Avrupa Göçmen Sineması** ▶ Özgür Yaren
- **Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi** ▶ Siegfried Kracauer
- **Değişen Bakış: Çağdaş Uluslararası Sinema** ▶ Robert Phillip Kolker
- **Film, Biçim ve Kültür** ▶ Robert Kolker
- **Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar** ▶ Ali Karadoğan (Editör)
- **Derviş Zaim Sineması: Toplumsalın Eleştirisinden** ▶ A. Doğan Topçu (Editör)
- **Devlet-i Aliyye'de Sinema** ▶ Ali Özuyar
- **Sinemanın Osmanlıca Serüveni** ▶ Ali Özuyar
- **Film İcabı: Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış** ▶ Rıza Kıracı
- **Filmde Yöntem ve Eleştiri** ▶ Ertan Yılmaz (Derleyen)
- **Hollywood'a Yeniden Bakmak** ▶ Y. Gürhan Topçu (Editör)
- **Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması** ▶ András Bálint Kovács
- **Özgürlüklerden Kayıplara ve Sonrası** ▶ Süalp & Kanbur & Algan

Bedrettin Cömert'in Bütün Eserleri

- **Croce'nin Estetiği**
- **Eleştiriye Beş Kala**
- **Estetik**
- **Giotto'nun Sanatı**
- **Kalmasın Ellerim Sizlerden Uzak (Şiir)**
- **Mitoloji ve İkonografi**

Ekonomi – Politika

- **12 Mart'tan 12 Eylül'e Kriz Kışkacındaki Türk Siyaseti ve 1978–79 CHP Hükümeti** ▶ Faruk Ataay
- **Neoliberalizm ve Devletin Yeniden Yapılandırılması: Türkiye'de Kamu Reformu Üzerine İncelemeler** ▶ Faruk Ataay
- **Neoliberalizm ve Muhafazakar Demokrasî** ▶ Faruk Ataay
- **Politik Profesyoneller ve Uzmanlar** ▶ Fatih Keskin
- **İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e Petropolitik** ▶ Hikmet Uluğbay

Eleştiri

- **Edebi Gündelik: Türkiye Romanında Gündelik Hayat** ▶ Tuğba Taş (Editör)
- **Thomas Bernhard'ın Şiir Dünyası** ▶ Ahmet Sarı
- **Şu Şiir İşçiliği** ▶ Jorge Luis Borges

Felsefe, Dil, Psikanaliz, İletişim, İdeoloji

- Deleuze ve Sanat ▶ Anne Sauvagnargues
- Sanat Eserinin Kökeni ▶ Martin Heidegger
- Sanatta Anamnesis Sarsıntıları ▶ Necmi Karkın
- Etiğin Tüketiciler Dünyasında Bir Şansı Var mı? ▶ Zygmunt Bauman
- JeanBaudrillard: Radikal Belirsizlik ▶ Mike Gane
- Maskenin Ardından Konuşmak: Hannah Arendt ve Toplumsal Kimlik Siyaseti
▶ Norma Claire Moruzzi
- Piaget ve Çocuk ▶ Lilliane Maury
- Psikanaliz ve Dilbilim (Sözceleme Öznesi) ▶ Laurent-Danon Boileau
- Medya Çalışmalarında İdeoloji ▶ Şerife Çam
- İdeoloji ve Ütopya ▶ Karl Mannheim
- İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar ▶ Sevilay Çelenk (Derleyen)
- Öğrenme ▶ André Giordan

Sosyoloji

- Sosyolojik Düşüncenin Ustaları - Tarihsel ve Toplumsal Bağlıklarında Fikirler
▶ Lewis A. Coser
- Zamanın Tozu: Frankfurt Okulu'nun Türkiye'deki İzleri ▶ Beybin Kejanhoğlu
(Editör)
- Medyayı Anlamak: Stereotipler Değerler ve Söylem ▶ Dilek İmançer

Tiyatro

- Amerikan Tiyatrosunda Aile ve Başarı Düşü ▶ Arthur Miller & Edward Albee
& Ahmet Beşe
- Brecht'ten Sonra ▶ Süreyya Karacabey
- Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim ▶ Peter Brook & Eugenio Barba &
Robert Wilson
- Dünya Düzelticisi ▶ Thomas Bernhard
- fanzından • tek perdelik cut-up / kolaaj • yeraltı trajikomedisi ▶ Yunus Öztürk
- Hamlet Makinesi (Bütün Oyunlar 1) ▶ Heiner Müller
- Immanuel Kant ▶ Thomas Bernhard
- Kaspar ▶ Peter Handke
- Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller ▶ Süreyya Karacabey & Ritter Dene
Voss & Thomas Bernhard
- Tiyatro Teorileri - Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir İnceleme ▶
Marvin Carlson

Şiir

- Kar ve Köpük - Şiirler ▶ Mustafa Yılmaz
- Rock Ozanları ▶ Leonard Cohen & Patti Smith

Özveriliydi, öğrencisi için kitap, film taşımak onun için yük değildi. Bunu öylesine doğalmış gibi yapardı ki, sanki o ağır yükleri taşıyan o değil, sanki taşıdığı o kocaman kutuların içindeki filmler bir kuş kadar hafif. Oğuz hoca 16, 35 mm'lik filmleri kültür merkezlerinden taşıyor. İstasyonlarda bekliyor, çünkü tren gecikiyor, bize ulaştırıyor, sonra biz yine ona veriyoruz, bu kez Ankara'ya götürüyor. Biz de "buna can mı dayanır" demiyoruz, kimi kez teşekkür etmeyi de unutuyoruz; çünkü her şey teşekkür edilecek bir şey yokmuş gibi yapıyor. Yoruluyor belki de, ama biz onun ne yorulduğunu ne de üzüldüğünü anlıyoruz; çünkü o duygularını belli etmemeyi başarır. Olaylar karşısında dinginliğini korumayı bilir. Sabırla bekler, gözlemler. Sabır ve suskunluk döneminin bitmesi gerektiğine inandığında konuşur. Ama sözcükleri özenle seçerek, ses tonunu denetleyerek. Akışın bozulmasına yol açacak hiçbir davranışta bulunmaz. Çatışmanın yok olması, uzlaşımın sağlanması temel amacdır. O seçtiği her sözcükte "sükûn"dan "barış"tan yanadır.

Smultronstället Bergman Kaos Taviani Sur Solanas Le Fantôme de la Liberté Buñuel La Règle du Jeu Renoir La Terra Trema Il Gattopardo Visconti 8^{1/2} Fellini Monsieur Verdoux Chaplin Jules et Jim Truffaut Casque d'or Becker Dayereh Panahi Krótki Film o Miloseci Dekalog Kieslowski Céline et Julie Vont en Bateau Rivette Buffet Froid Blier Singin' in the Rain Donen & Kelly Taking Sides Szabó Un Borghese Piccolo Piccolo Monicelli Hiroshima mon Amour Resnais Il Caso Mattel Rosi Uzak Ceylan Hayat Var Erdem Çoğunluk Yüce Takhté Siah Makhmalbaf Code Inconnu Haneke Nosferatu Murnau Le Diable Probablement Bresson Szerelem Makk Ascenseur pour l'échafaud Malle Another Year Leigh

Öğretmen için...

**SİNEMADA
HAYAT** Seçil Büker
VAR S. Ruken Öztürk



www.sinecine.org