

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>

Nejat Ulusay-Umut Tümay Arslan
Ali Karadoğan-Pembe Behçetoğulları

HAYATIN TAKLİDİ DÜNYANIN DERDİ
Film Çalışmalarında Güncel Yaklaşımlar

HAYATIN TAKLİDİ DÜNYANIN DERDİ

Film Çalışmalarında Güncel Yaklaşımlar



Nilgün
Abisel'e
Armağan

1

DERLEYENLER

Nejat Ulusay-Umut Tümay Arslan
Ali Karadoğan-Pembe Behçetoğulları

*dipnot

*dipnot

Derleyenler

Nejat Ulusay - Umut Tümay Arslan
Ali Karadoğın - Pembe B   etoğulları

HAYATIN TAKLİDİ DÜNYANIN DERDİ

Film   alışmalarında Güncel Yaklaşımlar

Hayatın Taklidi Dünyanın Derdi: Film Çalışmalarında Güncel Yaklaşımlar

© Dipnot Yayınları, 2022

DipnotYayınları: 378

ISBN: 978-605-73576-0-1

SertifikaNo: 48147

1. Baskı: 2022/ Ankara

Editör: Emir Ali Türkmen

Derleyenler: Nejat Ulusay, Umut Tümay Arslan, Ali Karadoğan, Pembe Behçetoğullan

Düzeltili: Ümit Özger

Kapak Tasarımı: Duysal Tuncer

Kapak Fotoğrafı: Agnès Varda'nın *Biri Şarkı Söylüyor, Diğeri Söylemiyor*

(*L'une chante, l'autre pas*, 1977) adlı filminden.

Baskı Öncesi Hazırlık: Dipnot Bas. Yay. Ltd. Şti.

Baskı: Sözkese Matbaacılık (Sertifika No: 46586)

İvedik O. S. B. 1518. Sok Mat-Sit İş Merkezi No: 2/40 Yenimahalle/ANKARA

Tel: (0312) 3952110

Dipnot Yayınları

Selânik Cad. No. 82/24 Kızılay/Ankara

Tel: (0312) 4192932/Faks: (0312) 4192532

e-posta:dipnotkitabevi@yahoo.com

www.dipnotkitap.com

NİLGÜN ABİSEL'E ARMAĞAN

Derleyenler

Nejat Ulusay - Umut Tümay Arslan

Ali Karadoğan - Pembe Behçetoğulları

HAYATIN TAKLİDİ DÜNYANIN DERDİ

Film Çalışmalarında Güncel Yaklaşımlar

* **dipnot** yayınları

İÇİNDEKİLER

Sunuş.....	7
SİNEMA, BEDENLER, DUYGULAR	
Işığına Tavşan Olduğum Filmler <i>Murathan Mungan</i>	13
‘Arzunun Kanunu’ <i>Fatih Özgüven</i>	29
Dünyanın Sonundan Şarkılar <i>Neveser Köker</i>	33
Sinema Sevgisi, Kökler, Kanatlar <i>Umut Tümay Arslan</i>	41
Üç Tanı(ş)ma: Abisel’den Filmlere, Filmlerden BTS’e. <i>Nur Betül Çelik</i>	49
Duruşun Farklılığı <i>Eser Köker</i>	69
Kubrick’in Mandalası ya da Stanley Hotel: <i>The Shining</i> Üzerine Bir Aşırı-Yorum Denemesi <i>Emrah Öztürk</i>	85
İssız, Zorba, Toksik Olmayan Mümkün ve Muhtemel Erkeklik: Colln Firth <i>Zehra Çelenk</i>	95

SİNEMA VE SOSYAL TEORİ

Lázlo Moholy-Nagy ve Büyükşehrin Dinamiği: Bir Tipofoto-Film Senaryosu Üzerine	105
<i>Aykut Çelebi</i>	
Hollywood'un Gözüyle 1950'lerde Lizbon ve İstanbul	153
<i>Nejat Ulusay</i>	
Sessizliğe Yolculuk: <i>Metalin Sesi</i>'nde Varoluşsal Duygular	197
<i>Adrian Ada Ossmann</i>	
Hayatın Taklidi, Dünyanın Derdi	235
<i>Meral Özbek</i>	

SİNEMA VE POLİTİKA

Popüler Amerikan Sinemasında İrk Ayrımcılığı ve Yeni İrkçilik	295
<i>Ülkü Doğanay</i>	
Sınıfsal Karşılaşma Mekânı Olarak Ev: Seremoni ve Parazit Filmleri Üzerine Bir Değerlendirme	331
<i>Aksu Bora</i>	
Barış Sineması Üzerine Düşünceler	345
<i>Sevilay Çelenk</i>	
Savaşı Renklendirmek: Kolektif Belleğin İmgeleri ve Temsilin Etiği	363
<i>Tuğba Taş - Burcu Sümer</i>	
Katharina Blum'un Çiğnenen Onuru Üzerine: Devletin ve Basının Çifte Şiddeti	389
<i>Oğuzhan Taş</i>	
Öyküler Anlatan Mucize Márta Mészáros ile Söyleşi	401
<i>Sevgi Can Yağcı Aksel</i>	

SUNUŞ

Hayatın Taklidi Dünyanın Derdi: Film Çalışmalarında Güncel Yaklaşımlar, iki kitaptan oluşan bir film çalışmaları derlemesinin ilk kitabı. İkincisi, *Başka Bir Dünyadan Şarkılar: Sinema ve Türkiye Sosyolojisi* başlığını taşıyor. Bu iki kitap bir armağan kitap olarak tasarlandı. Doktora tezi, verdiği dersler, kitap, makale ve çevirileriyle film çalışmalarının ve akademik sinema eğitiminin Türkiye üniversitelerindeki öncü ismi Nilgün Abisel'e armağan ettiğimiz bu kitapların ortaya çıkmasının vesilesi, Abisel'in kendisi.

Armağan kitap, Birinci Dünya Savaşı'ndan önce Avrupa'da başlatılan bir gelenek. Daha sonra Nazi rejiminin zulmünden kaçan bilim insanları tarafından ABD'ye taşınıyor ve 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren uluslararası bir düzlemde benimseniyor. Akademide armağan kitap kavramı, onurlandırılan öğretim üyesinin meslektaşları, eski doktora öğrencileri ve dostlarının katkılarının yer aldığı çalışmalara karşılık olarak kullanılıyor. Nilgün Abisel'e sunulan armağan kitaplarda da onun dostlarının, meslektaşlarının, öğrencilerinin ve henüz kariyerlerinin başındaki genç akademisyenlerin yazıları yer alıyor. Bu yazılarda, anekdotlar ya da eserlerine yapılan atıflar aracılığıyla, doğrudan ya da dolaylı biçimde Abisel'e selam gönderiliyor. Kitaplarda, bir akademisyen olarak hem kamusal hem de özel alanında Nilgün Abisel'i kendisi

yapan, onu biricik kılan düşünceleri, yaklaşımları, tercihleri, eserleri ve ilgileri üzerinden inşa edilen ve bir anlamda Abisel'in merkezinde yer aldığı, içinden geçtiği çalışmalar var.

Heri iki kitapta, çoğunluğu iletişim bilimlerinden olmak üzere farklı disiplin ve alanlardan toplam 31 katılımcının yazdığı 29 yazı yer alıyor. Konuları ve biçimsel özellikleriyle akademik metinlerden deneme ve söyleşiye, zengin bir çeşitlilik içeren bu yazıların farklı bir okuma deneyimine kapı açtıkları söylenebilir. Kitaplar, sinema ve filmlerle kişisel olarak kurduğumuz ilişkiden yönetmen ve oyunculara dair değerlendirmelere, akademik sinema eğitimi üzerine yorum ve önerilerden sinema tarihi odaklı inceleme ve tartışmalara, melodramdan 'sanat filmi'ne, sınıfsal eşitsizliklerden toplumsal cinsiyet olgusuna ve yaşlılığa, ırkçılık ve ayrımcılıktan ekolojik sorunlara, etik meselelerden varoluşçuluğa, sinema ve şehir ilişkisinden barış ve demokrasi tartışmasına, film müziğinden sinemada ses kullanımına, geniş bir konu yelpazesine sahip. Yazılardaki değerlendirme ve analizler filmlerle sınırlı kalmıyor, dizi ve video (müzik ve hayran videoları) örnekleri de bu derlemeye dâhil oluyor.

Hayatın Taklidi Dünyanın Derdi ile *Başka Bir Dünyadan Şarkılar*, aynı zamanda birer 'Ankara kitabı'. Bir kere, Nilgün Abisel klasik bir söyleyişle ifade edecek olursak, "doğma büyüme Ankaralı." Ankara'dan, burslu olarak ya da ders vermek üzere farklı dönemlerde belli süreler için ayrıldı. Uzun yıllar Bahçelievler'de oturduktan sonra, Ankara'da başka bir semte taşındı ve halen orada yaşıyor. Kitapları yayına hazırlayanlardan ve yazılarıyla katkıda bulunan dostlarımızdan 13 isim Ankara'da ikamet ediyor. Geriye kalanların neredeyse hemen hepsi, geçmişte uzun yıllar Ankara'da yaşamış kişiler. Ankara'nın, onların anılarında önemli bir yeri olmalı. Dipnot da Ankaralı bir yayınevi... Bu vesileyle, şu notu da düşmek isteriz: Armağan kitap projeleri, Türkiye'de yayıncıların, okur ilgisinin yetersizliği gerekçesiyle genellikle uzak durdukları

bir kategori. Bunun bizim için elbette anlaşılır bir yanı var. Türkiye’de üniversiteler geçtiğimiz on yıllar içinde bu kadar kan kaybetmeseydi, belki üniversite yayıncılığı da işlevsel bir hale gelebilirdi. Bu çerçevede, mesleğine yıllarca emek vermiş bir akademisyene adanmış bu kitapları okura ulaştırabilmek için, yayıncılığa kaçınılmaz olarak ticari bir perspektiften yaklaşan özel yayıncılara değil, akademik bir kurumun olanaklarına başvurabilirdik. Bu nedenle, hacimli bir çalışmanın yayımının riskli bir girişime dönüştüğü bir zamanda, Dipnot Yayınları’nın kitabın okurla buluşmasını sağlayarak, bu projeye verdiği desteğin önemini vurgulamak gerekiyor.

Değerli çalışmalarıyla kitaplara katkıda bulunan bütün dostlarımıza, bu iki kitaplı derlemenin yayımı ve basımında emeği geçen, başta Emir Ali Türkmen olmak üzere Dipnot çalışanlarına müteşekkirimiz. Bizlere hem insani hem de akademik anlamda çok şey kazandırdığı ve bu proje sayesinde bir kez daha ortak bir çalışmada bir araya gelmemize vesile olduğu için sevgili Nilgün Abisel’e de teşekkürlerimizi sunuyoruz.

Nejat Ulusay, Umut Tümay Arslan,
Ali Karadoğan, Pembe Behçetoğulları



SİNEMA, BEDENLER, DUYGULAR



İŞIĞINA TAVŞAN OLDUĞUM FİLMLER

Murathan Mungan

Bazı televizyon kanalları arasında gezerken birden tanıdık, bildik bir filme rastgeldiğimizde ekran karşısında kalakalırız. Daha önce birkaç kez seyrettiğimiz halde neresinden yakalamış olursak olalım sonuna kadar seyretmekten kendimizi alamayız. Bana bu yazı için esin veren şey, seyirciliğin işte bu “ışığa tutulduğunda kımıldayamayan tavşan halı” oldu.

Ülkede sınırlı sayıda televizyon kanalının bulunduğu, internet siteleri, özel sinema kanalları gibi olanakların seyir seçeneklerini bu denli çoğaltmamış olduğu dönemde, vizyona çıktığında izlediğiniz ağzınızda tadı kalmış bir filmi bir daha ne zaman yakalayacağımız da belirsizdi. Böylelikle etkisi altında kaldığınız filmler sizde bir süre sonra uzak bir hatıra sisine bürünerek yaşardı. Bu durumu sinema üstüne yazdıklarımı topladığım *Kullanılmış Biletler** kitabımda yer alan “Kare As” başlıklı yazımda şöyle anlatırım:

Video kaset, VCD, DVD öncesinde, filmler, şimdiki kadar elimizin altında değillerdi. Bu nedenle aklımızda kaldıkları halleriyle hatırlardık onları. Ancak, kim bilir ne zaman sonra, bir ölü sezon gösteriminde ya da yazlık açık hava sinemasında çıktıklarında, yeniden izleme olanağı bulur, hafıza tazelerdik. Dolayısıyla o filmler bizde daha çok bir hatıra olarak yaşar; bizdeki büyülerini de bu nedenle daha uzun süre koruyabilirlerdi (s. 143-144).

* Murathan Mungan, *Kullanılmış Biletler*, İstanbul: Metis, 2007.

Bu yazının konusu nedeniyle anacağım, ışığına tutulduğunuzda tavşan olduğunuz filmlerin ille de yüksek sanat değerine sahip olmaları gerekmez. Filmin bizde iz bırakmış sahnelerinden, belleğimize kazınmış bazı diyaloglarından, oyuncuların güçlü performanslarından tutun da hikâyesinin bize değdiği, dokunduğu, içimizde bir yerleri harekete geçirdiği yanlarına varana dek kişiden kişiye değişen pek çok nedeni olabilir bunun. Örneğin, meraklarımıza, ilgi alanlarımıza, takıntılarımıza sesleniyor, tutkularımızı kışkırtıyor, heyecan duyma ihtiyacımızı karşılıyor, çağrışımalarımızı tetikliyor, hatıralarımızı canlandırıyor, sinema zevkimize hitap ediyor olabilir.

Bu filmler daha çok bizim dünyayı keşfetmeye, hayatı anlamaya çalıştığımız yeniyetmelik, gençlik yıllarımıza ait taze heyecanları, ilk izlenimleri bize yeniden yaşatan, anılarımızı canlandıran güçlü etkileriyle de belleğimizde köklü biçimde yer eder. *Gene Kullanılmış Biletler* kitabımda yer alan “Seyretmenin Hatırası” başlıklı yazıda bu konuda da şunları söylerim:

Filmler kadar onları izlediğimiz sinemalar da anılarımızda derin izler bırakır; bazı filmler nedenleri, niyeleri olmaksızın belleğimizde onları izlediğimiz sinemalarla birlikte yer eder, öylece kalır. Günün saati, havanın yağmuru, oturduğumuz koltuk ya da yanımızda kim olduğu belleğimizde capcanlı durur. Hatırlamanın şiddetini yaratan, bizde ne bıraktığını hiçbir zaman bilemediğimiz bir güçtür. Yalnızca seyrettiğimiz filminden değil, içinde yaşanan andan da güç alarak benliğimize kazınan bu görüntüler, yıllar geçse de bizde solmayan bir dirilikle yaşar. Gördüğümüz filmlere ve sinemalara ilişkin anımsadıklarımızın çoğunun çocukluk ve gençlik dönemlerine ilişkin olması boşuna değildir. Yalnızca belleğimizin değil, hayallerimizin ve ümitlerimizin de taptaze zamanlarıdır; hayatımız seyrettiğimiz filmler gibi olsun isteriz. Seyrettiklerimizden öğrendiklerimizle içimiz belirsiz bir geleceğe kamaşır. Onlar yalnızca birer film değil, ümit etmenin de hatırasıdır. Bu nedenle yalnızca o filmleri değil, gençliğimizi de özleriz (s. 115-116).

Kendi payıma söyleyecek olursam, rastladığımda karşısında kalakaldığım filmlerin bir bölümü merak, gerilim, gizem unsuru taşıyan, dolayısıyla bende heyecan uyandıran, politik göndermeler, casusluk hikâyeleri, bilimkurgusal ya da fantastik öğeler içeren, genelde olaylar zinciri birbirini izleyen maceralar üstüne kurulu filmlerdir. Neredeyse her sahnesini bildiğim bu filmleri tekrar izlemekten bıkmam. *Three Days of the Condor* (Akbabanın Üç Günü, Sydney Pollack, 1975), *Marathon Man* (Vahşi Koşu, John Schlesinger, 1976), *Scorpio* (Akrep, Michael Winner, 1973), *All The President's Men* (Başkanın Bütün Adamları, Alan J. Pakula, 1976), *Chinatown* (Çin Mahallesi, Roman Polanski, 1974), *The French Connection* (Kanunun Kuvveti, William Friedkin, 1971), 1974), *JFK* (Kapanmayan Dosya, Oliver Stone, 1991), *L.A. Confidential* (Los Angeles Sırları, Curtis Hanson, 1997), *The Usual Suspects* (Olağan Şüpheliler, Bryan Singer, 1995), *Reservoir Dogs* (Rezervuar Köpekleri, Quentin Tarantino 1992), *The Grifters* (Stephan Frears, 1990), *The Silence of the Lambs* (Kuzuların Sessizliği, Jonathan Lemme, 1991), *Total Recall* (Gerçeğe Çağrı, Paul Verhoeven, 1990), *Matrix* (Lana Wachowski, Lily Wachowski, 1999), *Minority Report* (Azınlık Raporu, Steven Spielberg, 2002) gibi filmlerle Tarkovski'nin *Solaris* (1972), *Stalker* (İz Sürücü, 1979) filmlerini bunların başında sayabilirim.

Her kesimden seyirci için hep ilgi çekici olmuş politika, erotizm ve suçun iç içe geçtiği filmler benim için de cazibesini korumuştur. Hayat mücadelesinin yıpratığı yorgun, kulağı kesik adalet ve hakikat savaşıcı tipleri, sinema tarihi terminolojisinde "Private eyes" diye tabir edilen hırpani, serseri tipli özel detektifleri ya da polisleri merkezde konumlayan filmler de öyle... Bu nedenle listemdekilerin bir bölümü de devletin çeşitli katmanlarındaki yozlaşmaları, kendi departmanı içindeki yolsuzlukların kökünü kazımayı kafaya koymuş başına buyruk polisleri ve onun kirli polislerle olan savaşını ya da mafya hesaplaşmalarını anlatan filmlerdir: *Serpico* (Sidney Lumet, 1973), *The Godfather* (Baba, Francis

Ford Coppola, 1972), *Once Upon a Time in America* (Bir Zamanlar Amerika, Sergio Leone, 1984), *Prizzi's Honor* (Prizzi'lerin Onuru, John Huston 1985) filmleriyle Brian De Palma'nın yönettiği *Scarface* (Yaralı Yüz, 1983), *Untouchables* (Dokunulmazlar, 1987) ve seyirciye hem Antonioni'nin *Blow Up*'ını (Cinayeti Gördüm, 1966) hem Francis Ford Coppola'nın *The Conversation*'ını (Konuşma, 1974) hatırlatan yanlarıyla *Blow Out*'u (Patlama, 1981) bunlara örnek olarak sayabilirim. Benim bu çeşit filmlere özel ilgi duymamın bir nederi de çocukluğumdan beri güçlü bir adalet duygusuna sahip oluşum, haksızlıklara karşı duyarlılığım, gerçeklere, olayların ve insanların içyüzüne olan dinmez merakım ve hakikati bilme ve dillendirme gereksinimim olabilir. Yani aslında beri "yazar" yapan şeyler okumalarımı, seyretmelerimi, yönelişlerimi de belirlemiştir. Benliğimde köklenmiş bu merak, hak, hukuk ve adalet arayışı, gerçeklerle yüzleşme ve kötülüklerle ödeme ihtiyacı mahkeme filmlerine de özel bir ilgi duymama, bazılarını defalarca seyretmeme neden olmuştur. *Judgement at Nuremberg* (Nürenberg Duruşması, Stanley Kramer, 1961), *Anatomy of a Murder* (Bir Cinayetin Tahlili, Otto Preminger, 1959), *And Justice for All* (Herkes için Adalet, Norman Jewison, 1979) *Suspect* (Şüphe, Peter Yates, 1987), *The Accused* (Sanık, Jonathan Kaplan, 1998) ile *Sidney Lumet*'nin yönettiği *12 Angry Men* (12 Öfkeli Adam, 1957) ve *The Verdict* (Karar, 1982) gibi mahkemelerde geçen ya da bolca mahkeme sahnesi olan, sanıkların, kurbanların, tanıkların, jüri üyelerinin hikâyesini barındıran filmler de bir yerlerde yakaladığımda mutlaka yeniden takıldığım filmlerdir. Gene aynı merak, gizem ve gerçeği aramak temasının izini süreceğim olursam, Alfred Hitchcock'un *Rear Window*'u (Arka Pencere, 1954), Irwin Kershner'in *Eyes of Laura Mars*'ı (Gözler, 1978), gibi gözetleme filmleri ya da Billy Wilder'in, kara filmlerin muhteşem oyuncusu Barbara Stanwyck'li *Double Indemnity* (Çifte Tazminat, 1944), Stanley Kubrick'in *The Killing* (Son

Darbe, 1956) ve Dick Richards'ın benim iki gözde oyuncum Charlotte Rampling ve Robert Mitchum'lu *Farewell, My Lovely* (Elveda Sevgilim, 1975) gibi kara film örnekleri de bu listeye girer.

Listemde farklı türlerde çekilmiş filmler de vardır kuşkusuz. Örneğin, François Ozon'un *8 Femmes* (8 Kadın, 2002), Nora Ephron'un *Julie and Julia* (2009), Pedro Almodovar'ın *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar, 1988), Robert Altman'ın *Short Cuts*'ı (Sosyeteden İnsan Manzaraları, 1993), Herbert Ross'un *Steel Magnolias* (Çelik Manolyalar, 1989) gibi eğlenceli bulduğum filmleriyle, David Lean'ın *Ryan's Daughter* (İrlandalı Kız, David Lean, 1970), Stephan Frears'ın *Dangerous Liaisons* (Tehlikeli İlişkiler, 1988), *Violette Nozière* (Zehirli Çiçek, Claude Chabrol, 1978) gibi dönem filmleri, Woody Allen'in pek çok filmi ve *The Postman Always Rings Twice* (Postacı Kapıyı İki Kere Çalar, Bob Rafelson, 1981), *Thelma and Louise* (Ridley Scott, 1991), *Taxi Driver* (Taksi Şoförü, Martin Scorsese, 1976), *The Deer Hunter* (Avcı, Michael Cimino, 1978), *Tess* (Roman Polanski, 1979), *Paris Texas* (Wim Wenders, 1984) ve Bernardo Bertolucci'nin *Il Conformista* (Konformist, 1979), *Novecento* (1900, 1976) gibi farklı türlerdeki filmler listemi çeşitlendirerek uzatır.

Dünyada "auteur" sineması diye nitelendirilen, yönetmenin özel dünyasını ve imzasını taşıyan filmler de vardır elbet karşısında kalakalıp tavrı olan filmler de vardır. Bunlara örnek olarak Fellini'den *Otto e mezzo* (Sekiz Buçuk, 1963), *Amarcord* (1973), Visconti'den *Rocco e suoi Fratelli* (Rocco ve Kardeşleri, 1960), *Il Gattopardo* (Leopar, 1963), Stanley Kubrick'ten *Shining* (Cinnet, 1980), *2001: A Space Odyssey* (2001: Uzay Yolu Macerası, 1968), Tarkovski'den *Andrey Rublev* (1966), *Stalker* (İz Sürücü, 1979), Wim Wenders'ten *Der Himmel über Berlin* (Berlin Üzerinde Gökyüzü, 1987) gibi filmleri sayabilirim.

Ben sinema salonları devrinin çocuğuyum. Bazen gişe önünde uzayan bilet kuyruğunda sıra beklenen günlerin, dolu salonlarda

insanlarla birlikte film seyretmenin, duyduğun heyecanı sıcağı sıcağına yanındakiyle paylaşmanın apayrı bir tadı olduğu dönemlerin seyircisiyim. Hem *Yaz Sinemaları* hem *Kullanılmış Biletler* kitaplarımda andığım çocukluğumun Mardin’indeki “Lale”, “Melek” ve “İstiklal” sinemaları benim ilk sinema okullarım sayılır. Ortaokulun ilk ve ikinci sınıflarını okuduğum, her yıl yaz tatillerinin bir bölümünü orada geçirdiğim Ankara’nın o yıllardaki bazı sinemaları da öyle... Kurtuluş’a varmadan Kolej Durağı’nın hemen arkasına düşen Konak Sineması, yüksek tavanı, geniş koltukları, tavan süsleri ve film başlarken yavaş yavaş açılan görkemli perdesiyle daha çok bir opera binasını hatırlatan Demirtepe’deki Gölbaşı Sineması, Maltepe’de, Nokta Durağı’nda “ismiyle müsemma” avuç içi kadar Mini Sinema, anılarımda nedense *Ieri Oggi Domani* (Dün Bugün Yarın, Vittorio de Sica, 1963) ve bende Lino Ventura hayranlığına yol açan *Les Aventuriers* (Macera Peşinde, Robert Enrico, 1967) filmleriyle hafızamda yer etmiş Kızılay’da pasaj içindeki Büyük Sinema, gene anılarımda Stanley Kubrick’in *2001: A Space Odyssey* ve David Lean’ın *Ryan’s Daughter* gibi gösterişli geniş ekran filmlerle yaşayan Akay’daki Dedeman Sineması, belleğime Agnès Var-da’nın *Le bohnleur* (Mutluluk, 1965) filmiyle kazınmış Maltepe’de Alemdar Sineması, Küçükesat’taki Karınca Sineması, Necatibey’deki Derya Sineması, Cebeci’de Hukuk Fakültesi’nin hemen yanındaki Site Sineması, Kızılay’daki Nergiz Sineması ve Ankara’da o yıllarda kurulan Sinematek’in ilk gösterilerinin gerçekleştiği Menekşe Sineması, başta *Mekanik Bir Piyano için Bitmemiş Sonat*, *Aşk Esiresi* ve Aleksandr Volodin’in oyunundan uyarladığı *Beş Akşam* filmleriyle tanıdığım Nikita Mikhalkov’un filmleri olmak üzere pek çok Sovyet sineması ve bazılarında efsanevi dansçı Maya Plisetskaya’nın yer aldığı bale filmleri örnekleriyle tanıştığım Çağdaş Sahne ve açıldığında büyüklüğüyle Başkent’te çok ses getirdiğine tanık olduğum Akün Sineması...

Istanbul yıllarımdaysa Beyoğlu'ndaki Emek, Atlas, Fitaş, Elhamra, Lale, Pangaltı'daki İnci, Şişli'deki Kent, Osmanbey'deki Site, Gazi sinemaları başta olmak üzere her biri anılarımda yerini çoktan aldı.

Bu dökümle birlikte sözü sinema salonlarının kendi ışığına getirmeye çalışıyorum aslında. Işıkların usulca kararmasıyla perdenin aydınlanması arasında bir hayattan diğere geçiyor gibiydik. Eski sinema salonlarının perdesinden koltuklarına duvarlarından tavanına değişen özellikleriyle sahiden kendilerine özgü bir ışığı, bir atmosferi, bir büyüğü vardı. Özellikle bazılarında film izlemek apayrı bir keyifti. Hatta görmek istediğimiz film aynı hafta farklı sinemalarda birden gösteriliyorsa, oturduğumuz semte daha uzak olduğu halde gider daha çok beğendiğimiz o sinemada seyrededik. Film başlamadan önce çalan gong, salonun duvarlarındaki apliklerin ardına gömülmüş ışıkların usul usul kararması bile bir ritüel özelliği taşırdı. Şimdinin AVM içlerine, alışveriş merkezlerine yuvalanmış, kendine özgü hiçbir özelliği olmayan birbirinin aynı zincirleme salonlarında değil, çoğu belli bir mimari üsluba sahip, baştan sinema salonu olarak tasarlanıp inşa edilmiş binalarda içinde yer aldığımız mekânın bize zevk veren yapı özellikleriyle de kuşatılarak ayrı bir keyifle izlerdik filmleri. Söz konusu bu sinema salonlarının bazıları salon, balkon diye ikiye ayrılırdı. İçlerinde localı olanları bile vardı. Ankara'da Sus, Cebeci, Melek, Ankara, İnci, Karınca, Talip, Kavaklıdere, Cep, Eti sinemaları hemen her kuşaktan Ankaralının hatırında, hatıralarındadır. Elbette bir kitabıma ad olarak verdiğim "yaz sinemaları"nı, yalnızca Ankara, İstanbul gibi büyük kentlerde değil yurdun hemen her yerinde yaz mevsimini güzelleştiren açık hava sinemalarını, "bahçe sinemaları"nı da unutmamak gerek.

Sinemaların bir bir kapandığı önce BETA, ardından VHS video kasetlerin ortalığı pıtrak gibi sardığı dönemlerde izlediğimiz filmler anılarımızda ev içlerine, gündelik ev hayatına ilişkin çağrışım-

larla yer etmiştir. Özellikle uzun kış akşamlarının önemli bir eğlencesi olarak yeni bir oyuncuğa kavuşmuş çocuk sevinciyle benim kuşağımdan kim bilir kaç insanın video karşısında geçirdiği o upuzun saatlerin hatırası vardır.

Video göstericilerin yavaş yavaş her yere girmeye başladığı ama her evde bulunmadığı dönemde arkadaşım Memet Baydur'un evinde seyrettiğim, yurtdışından getirdiği, Türkiye'de hiç vizyona girmemiş ya da henüz gösterilmemiş eski ya da yeni tarihli filmler bende o günlerin anılarıyla birlikte yaşar. Ingmar Bergman'ın *Höstsonaten* (Güz Sonatı, 1978), Michael Cimino'nun *The Deer Hunter*, Francis Ford Coppola'nın *The Conversation*, Yılmaz Güney'in *Duvar* (1983), Marcel Carné'nin *Les enfants du paradis* (Cennetin Çocukları, 1945), Roman Polanski'nin *Repulsion* (Tiksinti, 1965) ve *Le locataire* (Kiracı, 1976) ve Wim Wenders'in hayranı olduğu yönetmen Nicholas Ray üzerine onunla birlikte çektiği, "Nick'in Filmi" diye de bilinen *Lightning Over Water* (1980) filmleri bunlardan birkaçıdır. Donald Cammell ile birlikte yönettiği *Performance*'da (1979) Mick Jager, *The Man Who Fell to Earth*'te (Dünyaya Düşen Adam, 1976) David Bowie, *Bad Timing*'de (Kötü Zamanlama, 1980) Art Garfunkel gibi ünlü müzisyenleri filmlerinde oynatma merakıyla bilinen Nicholas Roeg'un en sevdiğim *Don't Look Now* (Karanlığın Gölgesi, 1973) filmi de bende o videolu günlerin hatırasıyla saklıdır.

Ankara, Bahçelievler'de yaşadığım yıllarda sevgili arkadaşım Nilgün Abisel ile komşuyduk, evlerimiz arasında üç-dört apartman vardı. Videocu dükkânlarından kiralınmış, ya da tanıdığımız birilerinden bulup buluşturduğumuz filmleri sabahlara kadar art arda kitledikten çıkmış gibi seyrederdik. Aslında bir tür kitledikten çıkmak sayılırdı elbet. Hatta adımız iyice deliye çıkmasın diye bir gece içinde seyrettiğimiz filmlerin sayısını başkalarına eksik söyledik. Ticari şansı olmadığı düşünülerek ithal edilmemiş, dolayısıyla gösterime girmediği için izleme şansımız olmamış eski-yeni pek çok film sayesinde yeni yönetmenler, yeni oyuncular keşfediyor, bilmediğimiz ülke sinemalarıyla tanışıyorduk. Bazılarında

hayal kırıklığına uğrasak da çoğunlukla bizim için önemli keşiflerde bulunuyor, ekran başında kapıldığımız hız yarışında adeta dünya seyircisiyle aramızdaki mesafeyi kapatmaya çalışıyorduk. Kendi payıma Claude Goretta'yı, izlerken adeta çarpıldığım *La Dentellière* (Dantelci Kız, 1977) filmiyle tanımuştım. Nagisha Ôshima'nın, içerdiği cüretli sevişme sahneleri nedeniyle asla sinemalarda göremeyeceğimizi bildiğim *Duyular İmparatorluğu* (1976), *Duygu İmparatorluğu* (1978), Yasujirô Ozu'nun *Tokyo Hikâyesi* (1953) gibi Uzakdoğu sinemasından örneklerini izleyebilmemizi de videonun o altın çağına borçluyuz. Hiç unutmam, bir gece Abisel'in evinde Akira Kurosawa'nın üç saat süren o görkemli *Kagemusha* (1980) filmi seyrederek büyülendikten sonra kaseti başa sarıp tekrar izlemiştim. Türkiye'de gösterime girmeyeceğini bildiğimiz Fassbinder'in Jean Genet romanı uyarlaması *Querelle* (1982) filmi de video çağının o altın günlerine borçluyuz, *Querelle*'i yıllar sonra Sinema Günleri nedeniyle bu kez Emek Sineması'nın geniş perdesinde tekrar seyretmek fırsatı bulmuştuk. Terrence Malick'in *Badlands* (Kanlı Toprak, 1973) ve *Days of Heaven* (Cennet Günleri, 1978), Mike Newell'in *Dance with a Stranger* (Bir Yabancıyla Dans, 1985), Jean Becker'nin *L'été meurtrier* (Öldüren Yaz, 1983) filmleriyle Wim Wenders'in, Patricia Highsmith'in *Ripley'nin Oyunu* romanından uyarladığı, Amerikalı yönetmen Nicholas Ray'in küçük bir rolde görüldüğü *Der amerikanische Freund* (Amerikalı Arkadaş, 1977) filmi Bahçelievler'deki o evin anılarından bende kalanlar arasındadır.

Video öncesi dönemde bir kaynağımız da yabancı elçiliklerin himayesindeki kültür dernekleriydi. Gençlik yıllarımda Ankara'da yoğun düzeyde etkinliklere ev sahipliği yapan Fransız, İtalyan, Alman kültür derneklerinin şehirdeki öneminden bize, sinema kültürümüze kazandırdıklarından *Kullanılmış Biletler* adlı kitabımda yer alan 2005 tarihli "Seyretmenin Hatırası" başlıklı yazımda şöyle söz ederim:

Tek kelime Fransızca bilmediğim halde, üniversite yıllarımda Ankara, Kızılay'daki Fransız Kültür Derneği'nin film gösterimlerinin neredeyse hiçbirini kaçırmaz, başta Jean Renoir, Marcel Carne, Jacques Becker filmleri olmak üzere Fransız Sineması'nın klasiklerini, çok sevdiğim Jeanne Moreau, Simone Signoret, Jean Gabin, Annie Girardot, Alain Delon, Catherine Deneuve, Lino Ventura gibi oyuncuların eski yeni bütün filmlerini, bizde gösterime girme şansı olmayan sıradışı yapımları, ticari sinema dışındaki örnekleri, çıkış yapan genç Fransız yönetmenlerinin filmlerini izlemeye özen gösterirdim. Örneğin, o zamanların genç yönetmenleri Bertrand Blier'nin, Claude Miller'ın ilk filmlerini orada seyrettim. Belçika asıllı André Delvaux gibi bazı yönetmenleri orada keşfettim. Ünlü İngiliz tiyatro yönetmeni Peter Brook'un Marguerite Duras'ın romanından uyarladığı, 1960 yapımı *Moderato Cantabile*'yi hem Brook'a, hem Duras'a olan özel ilgimden ötürü ayrı bir merakla orada izledim. Dönemin en önemli tiyatro yönetmenlerinden biri sayılan, grubu ile yaptığı uzun, zahmetli prova süreçleri ve sert çalışma yöntemiyle bir efsaneye dönüşen Arieane Mnouchkine'in o destansı filmlerini, 1974 yapımı 1789'u ile 1978 yapımı *Molerië*'ini orada seyrettim. André Delvaux'nun *Bray'de Randevu*'su (1971) ile Claude Miller'ın *En İyi Yürüme Tarzı* (1976) adlı filmini nasıl bir heyecanla seyrettiğimin anıları hâlâ capcanlı duruyor bende (s. 113).

O yıllarda bir yandan İtalyan Kültür'de İtalyanca kurslarına katılıyor, dernekte gösterilen hemen her filmi hem İtalyancamı ilerletmeme hem sinema kültürüme katkısı olsun diye seyrediyordum. Aynı yazıda şöyle sürdürüyorum:

Kültür derneklerindeki bu çeşit etkinliklerin, o günlerin yoksun ortamında bir sinema kültürü ve zevki edinmek konusunda nasıl bir katkı sağladığının bilincinde olmalıyım ki, o sıralar 7 *Gün* dergisinde yayımlanan yazılarımdan biri "*Dillinger'in Ölümü* ve Kültür Dernekleri" başlığını taşır. Başrolünde Michel Piccoli'nin oynadığı, Marco Ferreri'nin 1969 yapımı olan *Dillinger'in Ölümü* filminin İtalyan Kültür Derneği'ndeki gösteriminden yola çıkarak, o yıllarda ticari sinema gösterimleri dışındaki filmlerin varlığından haberdar olabildiğimiz neredeyse tek yer olan elçiliklerin kültür dernekle-

rine teşekkür ediyordum. O yılların önemli bir sorunu olarak sansür engeline takılıp yurdumuzda gösterime giremeyen yasaklı filmleri seyredebileceğimiz tek yer, gene kültür derneklerinin sinema salonlarıydı. Nitekim sansür engelini aşamamış Fellini'nin *Roma* (1972) ve *Satyricon* (1969) filmlerinin yanı sıra, Vittorio de Sica'nın ülkemizde *Ayakkabı Boyacıları* diye bilinen *Sciuscia'sını* (1946), Visconti'nin *Postacı Kapısı İki Kere Çalar* uyarlaması olan *Osessione'sini* (1943), İtalyan yeni gerçekçiliğinin klasiği sayılan Roberto Rossellini'nin *Roma, città aperta'sını* (1945) İtalyan Kültür Derneği'nin o küçük salonunda tıkiş tepiş seyretmiştik. Belki de yoksunluğun daha da güzelleştirdiği seyirlerdi onlar. Her seyrin, her öğrenmenin, her zenginleşmenin bugünlere göre çok daha fazla özveriyle edinilebildiği, olanakları kık günlerin gençlik sevinçleriydi (s. 115).

Yabancı film gösteren sinemaları elinde tutan dağıtım şirketlerinin, çoğu piyasa isteklerine göre yapılmış ticari filmler olmak üzere çok sayıda Amerikan, az sayıda Avrupa filmi dolayışında tuttuğu yıllarda sinema zevkimizi, seyir ölçütlerimizi başta Hollywood yapımları olmak üzere Batı sineması formatlarına, gramerine göre biçimlendirilmiş filmler belirliyordu. Dolayısıyla diğer ülkelerin sinemasından, deneysel yapımlardan, bağımsız sinema örneklerinden ve "auteur" yönetmenlerin pek çoğunun filmlerinden habersizdik. Örneğin, o yıllarda "demir perde" diye tabir edilen Doğu Avrupa ülkelerinin yanı sıra, Uzak Doğu ya da Latin Amerika sineması hakkında da pek bilgi sahibi değildik. Gene o yıllarda sansürün geniş kitlelere ulaşma şansı en yüksek sanat olan sinema üzerindeki ezici baskısını da hatırdı tutmak gerekir. Geçtim Anadolu seyircisinden büyük kentlerdeki seyircilerin bile bu filmleri Sinematek gibi kuruluşların, yabancı elçiliklere bağıli kültür derneklerinin programları ya da bir nedenle yapılan özel gösterimler dışında izleyebilme şansı yoktu. Bu durum, yazının girişinde yer alan daha çok yeniyetmelik ve gençlik hatıralarına yaslanan listemde Amerikan filmlerinin ağırlıklı olmasını bir parça açıklar sanırım.

“İstanbul Sinema Günleri” ardından “İstanbul Film Festivali”, Anadolu kentlerinde ardı ardına düzenlenmeye başlayan çeşitli festivaller seyircinin dünya sineması örnekleriyle tanışma şansını; sinema görgüsünü, bilgisini artırdı, film yelpazesini ve ufkunu genişletti. İKSV’nin (İstanbul Kültür Sanat Vakfı) başlangıçta “Sinema Günleri” adıyla düzenlediği festival sinema seyircisinin yetişmesinde başlı başına bir okul işlevi gördü.

Henüz sinema zevkimizin gelişmediği çocukluk yıllarımızdan, kafamızın karışık olduğu yeniyetmelik zamanlarının ardından sonra hayat bilgisi, sinema görgüsü edindikçe gözümüzü de eğitir, bakmayı, görmeyi, gördüğümüzü anlamlandırmayı öğreniriz. Çünkü yalnızca gözlerimizle değil, yavaş yavaş edinmeye başladığımız hayat bilgisiyle de seyretmeye başlamışızdır filmleri...

Yeniyetmelik zamanlarınızda yaşıyorsunuz gereği pek anlamadan seyrettiğiniz ama ad veremediğiniz biçimde büyüüne kapıldığınız sanat değeri taşıyan usta işi filmler vardır. Bu filmlerle kurduğunuz ilişki aslında ileride nasıl bir seyirci olabileceğinizin de ilk işaretlerini taşır. Nice sonra filmin son sahnesinin ardından başlayan yazıları sonuna kadar izlemeden sinema salonunu terk etmeyen seyirciler de sizin gibi zamanında bu büyüye kapılanlar arasından çıkar. Bu kez de bir yönetmenin ışığına tutulmuşsunuzdur. Bu ışığın derinliklerinde önceden tanımadığınız bir güç sezersiniz, dünyaya başka türlü bakmanın, farklı olmanın ışığıdır bu, onun düşürdüğü ışığın ardına takılırsınız, çünkü o başka türlü görüyor, gösteriyor, başka türlü anlatıyordu. O güne dek izlediğiniz filmlerdeki verili kalıpların dışında bir anlatımdır bu. Farkında olmasanız da size yeni bir görme biçimi kazandırıyor, başka yollarla görmeyi öğretiyordur. Çoğunlukla sinemada kendi imzasını ve kişisel dünyasını oluşturmuş “auter” yönetmenlerin filmleridir bunlar. Fransız sinema kuramcısı André Bazin’in temellerini attığı “auter yönetmen” kavramını 1962’de Amerika’ya tanıtan Andrew Sarris’in tanımlamasıyla teknik ve artistik ustalığı, kişisel tarzı, kendine has temalarıyla diğerlerinden ayrılan özellikler gösteren yönetmenlere “auter” denmeye başlamıştır artık.

Yeniyetmelik ve gençlik yıllarımda Fellini, Bergman ve Antonioni filmlerinin üzerimde böyle bir etkisi olmuştur. O dönemler herhalde Antonioni yönettiği için değil, Alain Delon, Jeanne Moreau, Marcello Mastroianni, Monica Vitti gibi dönemin ünlü oyuncularını oynadığı için ithal edilmiş filmler arasında *La Notte* (Gece, 1961), *L'eclisse* (Batan Güneş, 1962), *Il Deserto Rosso* (Kızıl Çöl, 1964) bana bilmediğim seyir kapıları açmıştı. O kapılardan süzülen ışık *Blow-Up*'tan (Cinayeti Gördüm, 1966), *Professione: Reporter*'a (Yolcu, 1975) Antonioni izleyicisini ardı sıra sürüklemeyi bildi. Gene aynı biçimde Bergman'ın *Det Sjunde Inseglät* (Yedinci Mühür, 1957), *Tystnaden* (Sessizlik, 1963), *Persona* (1966) filmleri sayesinde Bergman ışığıyla tanıştım ve sonraki her Bergman filminde o ışığı takip ettim. Zamanla Angelopulos'tan, Tarkovski'den Andrey Zvyagintsev'e, Yorgos Lanthimos'a pek çok "auteur" yönetmenin ışığının takipçisi, dünyasının izleyicisi oldum. Benim gibi çoğu kişi "Sinema Günleri"nde keşfettiği o kendine özgü dili, dünyası, meselesi olan "auteur" yönetmenlerin sonradan sıkı takipçisi olmuştur.

Önce video kasetlerin, ardından DVD'lerin hayatımıza girmesi evlerimizde kendi arşivimizi oluşturmanın, sevdiğimiz filmleri istediğimiz zaman bir kez daha izlemenin, beğendiğimiz yönetmenlerin filmlerinden kendi koleksiyonumuzu oluşturmanın önünü açmıştı. Kimilerimiz yeni keşfettiği yönetmenlerin ya da farklı ülke sinemalarının, vazgeçemeyeceğini bildiği filmlerin koleksiyonunu yapmaya başladı. Her yıl hem keşiflerimiz artıyordu hem dünya seyircisiyle aramızdaki mesafe kapanıyordu. Bir seferinde Viyana'daki Satürn Film Welt'ten Fassbinder'in bulabildiğim sekiz filminin VHS kasetlerini toplayıp getirmiştim. Kısa sürede Sergei Parajanov'un tüm filmlerini topladım. Wong Kar-Wai'i *Chunking Ekspresi*'yle (1994) keşfettikten sonra hemen *Happy Together* (Mutlu Beraberlik, 1997), *Do lik tin si* (Düşkün Melekler, 1995) gibi diğer filmlerini almıştım. Hong-Kong'lu yönetmen Stanley Kwan'ın "Center Stage" adıyla da bilinen *Yıldız*'ını (1992) uzun aramalardan sonra Hollanda'da zar zor bulmuştum. Nasıl

olsa Türkiye’de gösterilmez diye bir yurtdışı gezim sırasında Pasolini’nin *Salo o le 120 giornate di Sodoma* (Sodom’un 120 Günü, 1975) filmi arşivime katmıştım. Gene festivalde izleyip çok beğendiğim Todd Solontz’un *Happines* (1998) filmiyle Pedro Almodovar’ın başta *La lei del deseo* (Arzunun Kanunu, 1987) olmak üzere pek çok filmi kaset koleksiyonum raflarına dizildi. DVD dönemiye başka tür bir koleksiyona yol açtı. Ne bulduysam aldığım Beta ve VHS kasetler dönemi iştahımızı biraz olsun doyurduğu için bu dönemde yalnızca vazgeçemeyeceğim filmleri arşivlemeye başladım. Bu arşiv içinde Peter Greenaway’in erken dönem kısa filmleri, *Cabaret* (Elveda Berlin, Bob Fosse, 1972), *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975) ve *Chicago* (Rob Marshall, 2002) gibi müzikal yapımlar, başta Asghar Fahradi, Abbas Kiyarüstemi filmleri olmak üzere İran Sineması örnekleri, Kurosawa’nın, Yasujiro Ozu’nun ve Michael Haneke’nin tüm filmleri, Ang Lee’nin, Kieslowski’nin, Polanski’nin bazı filmlerinin yanı sıra Stephen Daldry’nin *Billy Elliot* (2000), *The Hours* (Saatler, 2002) David Lynch’in *The Straight Story* (1999), *Mulholland Dr.* (Mulholland Çıkmazı, 2001), *Peeping Tom* (Kadın Katili, Michael Powell, 1960), *Vera Drake* (Hemşire, Mike Leigh, 2004), *Das Leben Der Anderen* (Başkalarının Hayatı, Florian Henckel von Donnersmack, 2006), Istvan Szabo’nun *Taking Sides* (Taraf Tutmak, 2001), *Alice Doesn’t Live Here Anymore* (Alice Artık Burada Oturmuyor, Martin Scorsese, 1974), *The Magdalene Sisters* (Günahkâr Rahibeler, Peter Mulran, 2002), *The Virgin Suicides* (Masumiyetin İntiharı, Sofia Coppola, 1999), *Memento* (Akıl Defteri, Christopher Nolan, 2000), Michel Gondry’nin *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Sil Baştan, 2004) ve John Huston’un James Joyce uyarlaması olan *The Dead* (Ölümler, 1987) gibi filmler bu arşivin demirbaşları arasında yerlerini aldı. Raflardaki Nathanel Kahn’ın *My Architect - A Son’s Journey* (Mimar Babam-Bir Oğulun Yolculuğu, 2003) gibi belgesel filmleri saymıyorum bile. Bu arada müziklerini beğendiğim filmlerin “sound-track”lerinden oluşan zengince sayılabilecek bir CD koleksiyonu yapmayı becerdiğimi de söylemeliyim.

Günümüzde internetteki pek çok film sitesi, çeşitli sinema kanalları, dijital platformlar ve tabii ki Netflix filmleri bugünün seyircisi için çok çabuk ulaşılabilir ve paylaşılabılır hale getirdi. Hemen her şey elimizin altında bugün, birkaç tuşa dokunmaya bakıyor; teknolojiye bağlı olarak her şey hızla değişiyor ve bugün bambaşka bir seyir alışkanlığı içinde yaşıyoruz. Özel koleksiyonerler ve meraklıları dışında Beta, VHS kasetler, DVD'ler kimselerin pek ilgisini çekmiyor olmalı. Belki kara plakların yeniden moda olması gibi bunlar da günün birinde yeniden değer kazanır.

İnsanın gözlerini, algısını, içini eğitmesi, zevkini inceltmesiyle birlikte seyircilik de zamanla geliştirilecek bir şeydir elbet. Seyirci olarak sinemaya kavramsal bir bakışla yaklaşma özelliğini iyi filmler izledikçe ediniz. Bu tür filmler bize yalnızca çerçeveleyip kadrāja aldıklarını göstermekle yetinmez, kadrāja dışında neler yaşanmış olabileceğini de düşündürür, algımızı derinleştirir. Dünya sinemasının çeşitli örneklerini, farklı ülkelerden yaratıcı yönetmenlerin filmlerini izledikçe piyasa taleplerini belirleyen egemen sinema anlayışlarının, tecimsel sinema şablonlarının, gelenekselleşmiş klişelerin dışında yapılan filmlerin de tadına varmayı, onlardan da keyif almayı öğrenir, zenginleşmiş bir iç dünyayla sadece filmlere değil, hayata da çoğulcu bir bakış açısı kazanırız. Böyle filmler bize sadece estetik bir haz ve keyif vermekle kalmaz, aynı zamanda gündelik yaşamda önceden göremediklerimizi görme konusunda da eğitir; farkındalık kazandırır, varoluşumuzu renklendirir. Çünkü sinemanın gündeliği şekillendirici etkisi azımsanamayacak ölçüde güçlüdür. Sağlam kurulmuş filmlerde dramatik olayların gözeneklerine yakın dikkat gösterme gereği bizi hayattaki çeşitli karşılaşmalara da hazırlar. Ne de olsa sanat ile hayat arasında karşılıklı ve kesintisiz bir akış vardır.

Saydığım ve sayamadığım pek çok şey içinde bence en önemlisi insanın kendi ışığını kaybetmemesidir. Çünkü adeta bir evren yasası olarak inandığım odur ki, ışık ışığı çeker.

'ARZUNUN KANUNU'

Fatih Özgüven

Bu film neden beni çok uğraştırıyor?

Neden bu filmdeki yazar ve tiyatro yönetmeni adamı garip biçimde anlıyorum? Tanıyorum hatta.

Neden son sahnesinde hep gözlerim doluyor? Sadece arzusunun mantıkdışı - deli - gücünü bir tür zayıflık haline getirecek kadar her şeyi göze almış ('*seninle sadece bir saat istiyorum*') bu aşığı nereden biliyorum? Ama sadece onu değil. Onun arzusu karşısında bir - ya da birden fazla - damla gözyaşı döküp sakat ayağına rağmen - ya da o yüzden - hiç sevmeyeceğini sandığı - bu delinin omuzuna tutunan, kendini onun tarafından kucaklanıp yatağa götürülmeye bırakan yazarı da. Nereden biliyorum, nereden.

Kördü, sonra gözleri açıldı: '**...çünkü körüm, sen ise görüyorsun/ tamamen kör oldum ben/ ne olur geçip gitme yanımdan**' Filmde de öyle oluyor. Bir kaza oluyor. Gözler açılınca ve aynı anda da kapanınca... ya da tersi. Kazalar filmlerde hep bir dramatik yükselişe ve bir barajın duvarlarının yıkılıp da suların boşalması gibi bir şeye yol açar. Sadece kahraman açısından değil, seyreden açısından da. Filmleri sadece kahramanlarına 'bakarak' seyretmeyiz,

kahramanlara yapışarak da seyrederiz. Burnumuzu cama yapıştırmış gibi. Bazen orada burnumuzun ucunun izi kalır.

Herkes çok aşırı ama her an da değil. Belki İspanyolcadan. Belki Almodovar'ın en iyi filmlerindeki komik tumturaklılıktandır. Anne rolünde bir travesti oyuncu. Bir kadın oyuncu da anneden daha anne bir travesti anne yarısını oynuyor. Yanlış anlamalar, tesadüfler, nefes nefese konuşmalar. Anlamalı yer değiştirmeler, numaralar ama 'manalı' ya da 'manidar' olmuyorlar. Yoksa yarı yolda gülerdim.

Neden bu filmin adı, *Arzunun Kanunu*, aklıma hemen bu filmle hemen hemen hiç alakası olmayan *Aşkın Kanunu* şarkısını getiriyor da ama ikisi tam da üstüste oturmuyor ama niye birbirlerine bu kadar yakın olsun iki şey, iki fikir? '*Aşkın Kanunu yazsam yeniden/ Kimi ümitleri yel alır gider*' Benziyor ama o şarkı değil.

Bu filmde filmi anlatan başka şarkılar var zaten. '*Şüphedeyim, şüphedeyim, şüphedeyim/ beni sevmeyeceksin/ seni sevdiğim gibi/ ama bende bulduğun saf aşkı/ inan bulamayacaksın/ binlerce maceran olacak, aşksız/ sonu hep hüsrân/ hazdan kendinden geçeceksin/ ama sana hissettirdiğim saf hayali/ sanmam, bulamayacaksın*'

Off.

Yazar neden daktiloyu balkondan aşağı atıyor da - o daktiloda sevdiği başka birine, onun mektuplarını kusursuz bulmadığı için mektuplar yazıp imzasız olarak yolluyordu da ondan onları imzalayıp kendisine geri yollamasını istiyordu - tanıyorum bunu da - yazarca bir oyun muydu - kontrol düşkünlüğü mü -

Ne saçma işler yapıyoruz.

Filmin sonunda yazar dünyanın kaç bucak olduğunu görüyor demek geliyor içimden. Diyorum da. Ama öyle diyebilir miyim, tamamen inanarak, 'saf' bir kalple? Ben o seyirci miyim? Ama niye olmayayım: 'oh olsun', 'oynar mısın aşkla'. Dedim işte. Bu arada, deli aşık başka birisini de öldürmemiş miydi? Öbür çocuğu. Yok, aslında yazar çok önceden öldürmüştü öbür çocuğu. Hayalinde. Ya da sevmediği için. Yeterince sevmediği, kendi oyunlarını daha çok sevdiği için çocuk ölmüştü. **'Ölür kuyuya düşen çocuk/ çocuğun mercan saati çatlar mutlaka'**

Ama sonunda anladı. Desem? Ama neden kendisi ölmedi ki... Bu hikâyeyi anlatacak biri mi kalmalı geride, yaralanmış ve.... daktilo kullanmayı (!) bilen. Ha-ha. Hadi ya. Boşversene.

Ama yani neden **'aşkında yalansız olanlar'** geride kalmıyor da onlar anlatmıyor hikâyeleri gerçekten. Bir sır. Saf bir aşka mı asıl ihtiyacımız, yoksa onun hikâyesine mi? Elde tutulamayışının hikâyesine mi. Elle tutulamayışının. Ancak o zaman mı anlıyoruz dünyayı?

'Niçin niçin niçin/ kuyuya düşen çocuk neden ölmesin?'

Gerçekten de, yoksa nerden bileceğiz bütün bunları, nasıl.

Ama ölmesin çocuk.

İkisi de ölüyor. Yazar kalıyor.

Böyle işte.

(‘Arzunun Kanunu’nu bu kimbilir kaçınıcı seyredişimde yarımşır zıplaya zıplaya Leonard Cohen, Mehmet Erbulan, Los Dudos, İsmet Özel ve -yarılmıyorsam- Sezen Aksu geçip gittiler.)

DÜNYANIN SONUNDAN ŞARKILAR

Neveser Köker

Uzun 19. yüzyıl boyunca hayalî cemaatlerin oluşumu ve gelişimi için romanlar hangi işlevi gördüyse, uzun yirminci yüzyıl boyunca da sinema benzer bir işlev görmüştür.¹ Bu bağlamda film müzikleri de bir yandan eşlik ettiği görüntülerin anlamını etkilerken, bir yandan da kolektif hafızalanımızda yer etmiş şarkılara yeni anlamlar yükleyebiliyor. Film izleme ve müzik dinleme alışkanlıklarımız 21. yüzyılın ilk iki on yılı içinde önemli ölçüde değiştiyse de görüntülere eşlik eden ses ve müziklerin sinema sanatındaki ve bu sanatın toplumsal hayata yansıma biçimlerindeki etkisini yadsımak mümkün gözüküyor (Wojcik ve Robertson, 2014).

Mart 2020'den bu yana dünyanın her yerinde "bildiğimiz dünyanın sonu"ndan bahsediliyor. Bu yazıda, bildiğimiz dünyanın yıkıntıları arasında tutunmaya çalışmayı hikâyeleştiren üç farklı

¹ Roman ve filmlerin bireysel ve kolektif duygulanımları oluşturma, düşünme ve anlatmakta oynadığı rol hakkında kuir perspektiften bir makale için bkz. (Berlant, 2015). *International Journal of Politics, Culture, and Society* dergisinin aynı sayısında, Berlant'ın "düz(leştirilmiş) duygu" kavramını eleştirel bir perspektiften uygulamaya koyan bir makale için bkz. (Stacey, 2015).

filmin müziklerinden üç şarkının karşılaştırmalı bir okumasını yaparak, yok olmuş veya yok olmakta olan bir dünyanın kalıntılarıyla henüz var olmayan bir dünyanın hayalleri arasında sıkışıp kalmış olma halini kısaca tartışmak istiyorum (Berger, 1999; Bloodsworth-Lugo ve Lugo, 2014; Anker, 2014). Ferzan Özpetek'in *Finestra di Fronte* (Karşı Pencere, 2003), Elia Suleiman'ın *The Time That Remains* (Geride Kalan, 2009) ve Jim Jarmusch'un *Only Lovers Left Alive* (Sadece Aşıklar Hayatta Kalır, 2013) filmleri, çoktan yok olmuş bir geçmişle, bu geçmişin yıkıntıları arasından nasıl kurtulacağına karar verememiş bir şimdiki zaman arasında sıkışıp kalmışlığın üç ayrı hikâyesini anlatıyor. Dahası, bu üç filmde de "bildikleri dünyanın sonu"nu deneyimleyip hayatta kalmış karakterleri Akdeniz coğrafyasının çeşitli kentlerine (Roma, Yafa, Nasıra, ve Tanca) yerleştiriliyor. Özpetek, İkinci Dünya Savaşı sırasında âşık olduğu adamla Yahudi komşuları arasında bir seçim yapmak zorunda kalmış Romalı pastacı Davide'nin hikâyesini 2000'lerin başında mutsuz bir evliliğin ve hayatın içinde kendini bulan Giovanna'nın hikâyesiyle kesiştirirken, Nasıra doğumlu Suleiman, Filistin'in 1948 sonrası tarihini kendi otobiyografik hikâyesiyle birleştirerek anlatıyor. Jarmusch ise, biri üç bin yıldır, diğeri beş yüz yıldır dünya üzerinde dolaşan iki vampirin 21. yüzyılın durmaksızın ve acımasızca büyüme arzusunun yarattığı yıkımı melankolik bir romantizmle gözlemlmelerini Detroit ve Tanca görüntüleri arasında seyirciye aktarıyor.

Karşı Pencere'nin anlattığı, geçmişle şimdiki zaman arasında gidip gelen iki "yasak aşk" hikâyesinden ilki, 1940'ların Roma'sında, Nazi işgalinin gölgesinde birbirlerine âşık olan iki genç adam, Davide ve Simone'nin hikâyesi. İkincisi de 2000'lerin Roma'sında, gündelik orta sınıf hayatlarının içinde kendilerine yabancılaşan Giovanna ile karşı komşusu Lorenzo'nun birbirlerine âşık olma hikâyesi. Davide'nin travmasıyla Giovanna'nın mutsuzluğu birbirine denk değilse de Özpetek'in paralel anlatısıyla beraber film

bize “gerçek aşk”ın ne kadar kırlıgan bir şey olduğunu göstermeye çalışıyor.

İtalyan şarkıcı Nada’nın seslendirdiği *Ma Che Freddo Fa*,² filmin son çeyreğinin başında, Davide ile Giovanna’nın beraber pasta yaptıkları, daha doğrusu Davide’nin Giovanna’ya pasta yapmayı öğrettiği sahneye eşlik ediyor. Şarkı başlamadan hemen önce Davide, Simone’yle birbirlerine yazdıkları mektupları nasıl birbirlerine ulaştırdıklarını Giovanna’ya anlatıyor. Davide’nin bakıcısı Sara, “her şey hazır” dedikten hemen sonra, şarkının neşeli ritmini duymaya başlıyoruz. Bu neşeli ritme, Davide’nin mutfağındaki rengârenk masa eşlik ediyor. Büyük bir özenle ölçülerek hazırlanmış, meyveler, şekerlemeler, çeşitli çikolatalar, el mikserleri ve eleklerin olduğu masaya odaklanan kamera, tekrar Giovanna ve Davide’ye döndüğünde müzik birden duruyor. Davide, Giovanni’ye bir parça çikolata vererek, tadıyla ilgili sorular sormaya başlıyor. Giovanna’nın cevaplarını beğenen Davide, “Tutkunuzu bir hobi yapmışsınız, yeteneğinizi böyle harcamamalısınız,” diyor. Hemen ardından ikili pasta yapmaya başladıklarında şarkı tekrar başlıyor. Pastanın çeşitli aşamalardan geçmesini izlerken, birbirlerine gülümseyen Davide ve Giovanna’yı da izliyoruz. Şarkının ritmi ve sahnenin aydınlığı, Davide’nin geçmişindeki, Giovanna’nın da şimdiki zamanındaki karanlığı bize bir anlığına da olsa unutturuyor. Öte yandan, bu aydınlık sahnenin arka planında, Nada’nın sesinden şu cümleleri duyuyoruz: “Kışın yorgun güneş/ Erkenden yatıverir / Takatsizce / Gece, soğuk elleriyle üzerine çöker / Hem de ne kadar soğuk/ [...] Hayat aşksız nedir ki / Yapraklarını dökmüş bir ağaç / [...] Kendimi artık çiçeklerin üzerinden uçmayan / Bir kelebek gibi hissediyorum [...] Hem de ne kadar soğuk.” Şarkı, Giovanna, elinde bir pasta kutusuyla mutfaktan çıkıp, Sara’yı koridorda sigara içerek kendisini beklerken bulunduğu sona eriyor.

² Nada Malanima, *Ma Che Freddo Fa*, RCA Talent, 1969.

Benzer bir biçimde, *Geride Kalan* da bize geçmişle şimdiki zaman arasında gidip gelen bir hikâyeyi anlatıyor. Mayıs 1948'den 2009'a uzanan bir süreçte Filistinlilerin hayatta, ülkelerinde ve evlerinde kalma mücadelelerinin öyküsünü izliyoruz. Suleiman, bu öykünün merkezine kendi ailesinin hikâyesini yerleştiriyor ve anne-babasının ilk gençlik aşkının, ülkelerinin işgali ve sonrasında İsrail devletinin süregelen yersizleştirme ve mülksüzleştirme politikalarının sonucunda nasıl dönüşümler geçirdiğini kendine özgü trajikomik üslûbuyla betimliyor. Filmde müzikler, en az diyaloglar kadar yer tutuyor.

Mısırlı şarkıcı Leila Mourad'ın seslendirdiği *Ana Albi Dalili*,³ filmin ilk çeyreğinde, İsrail askerlerinin Filistin'in çeşitli köy ve kasabalarını işgalinin anlatıldığı sırada çalmaya başlıyor. Elia'nın babası Fuad, bir grup askerden kaçarken, komşularından birinin evini yağmalayan başka bir grup askere denk geliyor. Evden çıkardıkları gramofonu, ciplerinin kaportasına koyan askerler, gramofonun iğnesini plağın üzerine yerleştirdiklerinde, cızırtılı bir kayıttan 1930'lar ve 1940'ların popüler vals ritminde bir şarkı çalmaya başlıyor. Bu sırada, güneşli bir Doğu Akdeniz gününün aydınlığında, askerler duvar saati, dantelli masa örtüsü, aile portrelerini komutanlarının onayıyla ciplerine yüklüyorlar. Askerlerin kayıtsızlığına eşlik eden neşeli ve oynak vals ritmi, sahnenin anlattığı işgal, yağma ve mülksüzleştirmeyi bir dansa dönüştürüyor.

Bu sırada cızırtıların arasından Leila Mourad'ın sesinden şarkının ilk dört dizesini dinliyoruz: "Kalbim rehberimdir / Bana âşık olacağımı söyledi / Kalbim hep benimle konuşur / Ben de ona inanırım / Daha onu [sevdiğimi] görmeden / O [sevdiğim] benimledir." Şarkının sözleri bir yandan Fuad'ın geçici olarak kaybettiği aşkıyla bir gün yeniden buluşacağını bize müjdelerken, bir yandan da gerek Filistinli direnişçilerin gerek İsrailli işgalci güçlerin romantik kaderciliğiyle inceden dalga geçiyor.

³ Leila Mourad, *Ana Albi Dalili*, 1947.
Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>

Sadece Aşıklar Hayatta Kalır'da, Vampir Adam ve Eve'in, 20. yüzyılda bambaşka nedenlerle simgeleşmiş, 21. yüzyılda bambaşka nedenlerle içleri boşaltılmış iki kenti – Detroit ve Tanca – arasında yaşadıkları uzun mesafe ilişkisi üzerinden 21. yüzyıl kapitalizminin acımasızlığını eleştirmesini izliyoruz. Yüzyıllardır dünya üzerinde olumsuz bir kan-içici olarak dolaşmanın getirdiği bilgelik ve melankoliyle boğuşan Adam ve onu bu melankoliden üç bin yılın bilgeliğiyle kurtarmaya çalışan Eve'in insan ırkının aynı hataları üst üste tekrarlamasını eleştiren diyaloglarına, 1980'lerin punk-rock müziklerini andıran, hemen hepsi Jim Jarmusch'un da parçası olduğu SQÜRL grubunun şarkıları eşlik ediyor. SQÜRL, kendini "hayali film müziklerini seven, hevesli marjinal bir rock grubu" olarak tanımlıyor (ABOUT-SQÜRLWORLD, 2021), Detroit ve Tanca'nın çöküşünün başladığı 1970'lerin sonu, 1980'lerin başında popülerleşen müzik trendlerinin nostaljisini, Adam ve Eve'in melankolisiyle birleştirerek Jarmusch, izleyicileri belki de kendi "ahlaklı vampir" vicdanlarıyla yüzleşmeye çağırıyor.

Filmin soundtrack albümünde SQÜRL imzası taşımayan tek şarkıyı, filmin uzun kapanış sahnesinde duyuyoruz. Bu sahne boyunca, Adam ve Eve'i, aklıktan bıçare bir halde, gecenin geç saatlerinde Tanca sokaklarında dolaşırken görüyoruz. Sahnenin başlangıcında, Lübnanlı şarkıcı Yasmine Hamdan'ın sesine doğru meyleden Adam, Hamdan'ın şarkıyı söylerken beline bağladığı boncuklu eşarpla sallanarak dans edişine büyüleniyor. Adam'ın yüzündeki büyülenmiş ifadeyi gören Eve, "Bu Yasmine. Lübnanlı. Bir gün çok ünlü olacak," diyor. Adam ise "Umarım haksız çıkarsın. Ünlü olmak için fazlasıyla iyi" diye cevap veriyor. Adam'la beraber izleyici olarak bizler de Tanca'nın köhne bir barında, mavi ışıklar altında dans eden Hamdan'ın *Hal* [Çare] şarkısını söyleyişine odaklanıyoruz. Bu noktada, biz de Hamdan'ın

“Yokluğun acısına / Çarem yok / Aşk kapıyı çaldığında”⁴ nakaratında sallanarak dans edişine büyüleniyoruz veya büyüleniyor-muş gibi yapıyoruz.

Aynı sahnenin sonunda, filmin son karelerinde, Adam ve Eve, vampir içgüdülerine teslim olup, kendilerini gecenin sarhoşluğuna kaptırarak Tanca sokaklarında öpüşerek dolaşan genç bir adam ve kadını gözlerine kestiriyorlar. Film, genç çiftin şaşkın bakışları altında dişlerini gösteren Adam ve Eve’in yüzlerinin yakın çekimiyle kapanıyor. Hamdan’ın söylediği arabesk-rock “aşk” şarkısının, aslında Adam ve Eve’in yıllar boyunca köhneleştirmeye çalıştıkları iştahları karşısındaki çaresizlikleriyle ilgili olduğunu böylece anlıyoruz. Dünyanın sonu geldiğinde neden “sadece aşıklar hayatta kalır”? Aynı soruyu, Jarmusch’un kurguladığı “ahlaklı vampirler” ve Hamdan’ın şarkısının sözleri üzerinden başka bir biçimde de sorabiliriz: Dünyanın sonu geldiğinde çaresizce hayatta kalanlar yeniden nasıl bir hayat kurabilirler?

21. yüzyılın ilk pandemisi yok olmuş bir dünyayı varmış gibi düşünmemizi sağlayan ufak tefek aşinalıklarımızı ve alışkanlıklarımızı bile ortadan kaldırdığı için pek çok açıdan yıkıntılar arasında çaresizce, kâh tökezleyerek kâh düşerek hayatta kalmaya çalışan birisi olarak, bu sorulara nasıl cevap verebileceğimizi bilmiyorum. Yine de bu yazının sonuç kısmında Nada, Leila Mourad ve Yasmine Hamdan’ın şarkılarının ve Özpetek, Sulieman, ve Jarmusch’un bu şarkılar üzerinden seyirciye aktardıkları “ümitsiz umutluluk” halesinin içinde, İtalyan feminist filozof Adriana Cavarero’nun geliştirdiği “eğik öznellik” (*inclined subjectivity*) kavramına (Cavarero, Butler 2021) ve bu özelliğin özgürleştirici potansiyeline değinmek istiyorum. Cavarero’ya göre, antik çağdan günümüze kültürel ve siyasal imgelemlerin temel sorunu, öznelliği

⁴ Yasmine Hamdan, *Hal* [(Only Lovers Left Alive, Original Motion Picture Sound-track içinde, ATP Recordings, 2014). Şarkının sözleri için bkz. (Hamdan, 2021).
Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://tanitey.org>

bir şekilde tek başına ayakta durabilmekle eşdeğer tutmuş olmalarıdır. Bu öznellik anlayışının yarattığı geometrik, coğrafi, kültürel ve siyasal düzenlemeler de mizojin, patriyarkal, homofobik ve sömürgeci kapitalist düzeni ayakta tutuyor. Bu eril dikey öznellik anlayışı yerine Cavarero, “insanı düz bir eksene yerleştirmektense onu çoğul bağlamsal, rastlantısal, kesintili ve kimi zaman gelişigüzel yönlere dağıtabilecek” (2021, s. 42) feminen ve Öteki’ye meyleden bir öznellik anlayışının “yaralanabilenlerin ontolojisini” (*ontology of the vulnerable*⁵) yeniden düşünmek için daha etik bir başlangıç noktası olduğunu savunuyor. “Dikeylik ve simetri üzerine kurulan düzenler bu çerçevede bir anomali sayılıyor ve ‘kendini pekiştirerek, hayali bütünlüğünü ancak ve ancak kendi yaralanabilirliğini, bağımlılığını ve açıkta kalmışlığını inkâr etme pahasına yeniden kurabilen bir özne’ fikri içler acısı bir gaf haline geliyor.” (Cavarero, 2021, s.43). Belki de, bildiğimiz dünyanın sonundan sonra hayatta kalabilirsek eğer, birbirine meyleden öznelere dönüşen ve kırılganlıklarımızı saklamadığımız yeni bir dünyayı, hareketli ritimlere eşlik eden mahzun şarkı sözlerinin tırasında düşlemeye başlamalıyız.

Kaynakça

- ABOUT-SQÜRLWORLD. (2021). <http://www.squrlworld.com/about-sqrl> (Erişim Tarihi: 1 Ağustos 2021).
- Anker, E. (2014). *Orgies of Feeling: Melodrama and the Politics of Freedom*. Durham: Duke University Press.
- Berger, J. (1999). *After the End: Representations of Post-Apocalypse*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Berlant, L. (2015). “Structures of Unfeeling: Mysterious Skin.” *International Journal of Politics, Culture, and Society*, 28, 191–213. <https://doi.org/10.1007/s10767-014-9190-y>

⁵ “Vulnerable” kelimesinin Türkçe’ye tercüme edilmesiyle ilgili ilginç bir tartışma için bkz. (Ertür, Butler ve Athanasiou, 2018).

- Bloodsworth-Lugo, M. K. ve C. R. Lugo, *Projecting 9/11: Race, Gender, and Citizenship in Recent Hollywood Films*, Lahnam: Rowman& Littlefield.
- Cavarero, A. (2021). "Scenes of Inclination." A. Cavarero, J. Butler. B. Honig, vd. (Ed.), *Toward A Feminist Ethics of Non-Violence* (s. 33-45). New York: Fordham University Press.
- Ertür, B., Butler, J. ve Athanasiou, A. (2018, 16 Mart) "Mülksüzleştirme Türkçe'ye nasıl çevrildi?" Bianet,) <https://m.bianet.org/bianet/toplum/195231-mulksuzlesme-turkce-ye-nasil-cevrildi>. (Erişim Tarihi: 1 Ağustos 2021).
- Hamdan, Y. (2014). *Hal. Only Lovers Left Alive* (Original Motion Picture Soundrack), ATP Recordings.
- Hamdan, Y. (2021). "Music.", <https://www.yasminehamdan.com/en/> (Erişim Tarihi: 1 Ağustos 2021).
- Malanima, N. (1969). *Ma Che Freddo Fa*, RCA Talent.
- Mourad, L. (1947). *Ana Albi Dalili*.
- Neumeyer, D. (Ed.). (2014). *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Stacey, J. (2015). Crossing over with Tilda Swinton—the Mistress of "Flat Affect." *International Journal of Politics, Culture, and Society*, 28, 243–271. <https://doi.org/10.1007/s10767-014-9193-8>.
- Wojcik, A. K. ve Robertson, P. (Ed.). (2001) *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*. Durham: Duke University Press.

SİNEMA SEVGİSİ, KÖKLER, KANATLAR

Umut Tümay Arslan

“Bu hareket, haziran ayında ilk kez göle girerken buz gibi suya önce ayaklarını sokup sonra bütün bedenini bırakmak gibiydi. Başlangıçta feci bir şok, sonra çelik gibi bir sadakatin akışıyla yükselecek hala hareket ediyor olmaktan duyulan şaşkınlık –soğuşun acısı bedene sapanmaya devam ettiği halde hayatın yüzeyinde sakin, batmadan varlığını sürdürmek.”

-- Alice Munro, *Nefret, Arkadaşlık, Flört, Aşk, Evlilik.*

Nilgün Abisel’in *Sessiz Sinema* kitabını okuyanlar hemen fark etmiştir. Sinemanın bu en erken dönemini, teknolojik bir icat olarak ortaya çıkışından sesin sinemaya dahil oluşuna kadar geçen dönemi anlattığı bu muhteşem kitapta büyük toplumsal dönüşümlerle tek tek insanların merakları ve tutkuları iç içedir. *Sessiz Sinema* sinema tarihi kitabıdır; ama onu 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başı modern dünyayı, heyecanları, hayal kırıklıklarını, arzuları anlamak üzere de okumak mümkündür. Teknoloji tarihi olarak da, insanın ölmek bilmeyen, ölümlü bedenine göre biçilmemiş hırs, tutku ve meraklarının tarihi olarak da okunabilir. Aslında aynı durum Abisel’in *Türk Sineması Üzerine Yazılar* için de geçerli. Sinema/Film çalışmalarının belirli bir “alanında” uzmanlaşmanın

değil üretim sürecinden yakın film okumasına sinema tarihinden film sosyolojisine Türkiye sinemasının üzerine farklı ışıklar düşüren, farklı merceklerle bakan yazılar vardır burada da. Dahası ayrı yazının içinde farklı ayrıntıları görebilen çok sesli mercekler vardır. Sadece bir örnek: 1928-38 arası sinema kavrayışını, *Türk Sineması Üzerine Yazılar* (1994) adlı kitabındaki, sinemanın yarattığı korku, arzu ve endişeleri tartıştığı “1928-38 Dönemi Türkiye’inde Sinema Üzerine ‘Düşünceler’” yazısı. 1934’te Polis Vazife ve Selahiyetleri Kanunu’nun görüşmeleri sırasında, Türkiye’de sinemayı derinden etkileyecek, film çekim ve gösterimini polis iznine bağlı kılan 6. Madde hakkındaki tartışmalar -Şükrü Kaya’nın “Türklerle icap ettiği kadar ruhsat verilir” sözlerinin de yer aldığı- sinemanın siyasi çevrelerce nasıl kavrandığını göstermek amaçlı tümüyle aktarılırken (Abisel, 1994, s. 51-53), aynı yazıda 1936 tarihli sinema ve seyirci ilişkisinin üzerine ışık tutan şu haberi de buluruz: “İstanbul’da sinemaya gitmek ihtiyacıyla iki ördeği sarhoş ederek çalan 11 ve 12 yaşındaki iki çocuk yirmişer gün hapse mahkum oldu” (s. 16).

Nilgün Abisel’in akademik çalışmaları, verdiği dersler ve danışmanlığını yürüttüğü tezler, akademik/entelektüel özerkliği düşünülüğünde onun Türkiye’de sinema/film çalışmaları alanını inşa eden, başlatan kişi olduğunu söylemek mümkündür -fakat buradaki alan kavrayışını Benedict Anderson’ın *Sınırları Aşarak Yaşamak* (2017) kitabında bahsettiği biçimde kullandığımı eklemeliyim. Sosyal teori ile sinemayı birini diğerine indirgemedenden düşünen bu akademik yaşam, bir yandan alanın sınırlarını, içsel kurallarını, gerektirdiği sorumlulukları inşa etmiş ama diğer yandan bu sınırları çeşitli biçimlerde -akademik hiyerarşi ve ağlar, yavanlığa ve kibre giden gamsız akademik jargon, eril güç ve sahiplenme- akademik çit ve duvarlara dönüştürmekten de uzak durmayı tercih etmiştir. Nilgün Abisel’in alanın sınırlarıyla, içsel kurallarıyla ilgili olarak esas ilgilendiği, alanın tarihini ve literatürünü bilmek gibi sıradan, olmazsa olmazların yanında tutkuyla

konuya yaklaşmak, sahici bir merakı ifade edebilecek cümleleri bulabilmek, itirazlarıyla düşünce tembelliğine ve kolaya kaçmanıza engel olmaktadır denilebilir. Bir alanı sınırlarını aşmaya açık kılarak yaratıcılık ve yenilikle filizlendirmekle, bir alanı akademik çitlerle kapatmak arasındaki fark. İlkinde çok az rastlanıyor.

Bu müstesna durum Nilgün Abisel'in kendi tercihleriyle kurduğu akademik yaşamıyla ilgili şüphesiz. Ancak şunları da eklemek isterim. 1998 yılında yüksek lisansa başlayarak bir parçası olduğum –bugün olağanüstü hal ve KHK'larla üstü betonla örtülmüş bir enkaz olan– İlefl'te canlı bir akademik, entelektüel tartışma vardı. Bu dönemi ve tabii öncesini de kaybedilmiş bir cennet gibi yad edenlerden değilim. Yakın zamanda yayımlanan anılarında İsmail Beşikçi, 1970'lerde Ankara Siyasal'ın en muteber hocalarının dahi Kürt meselesi'nde “emperyalistlerin işi”, “her devlet kendini koruyacak önlemleri alır” gibi cümle koltuklarına yerleşebildiklerini anlatıyor (2021, s. 117-136).¹ Benim yüksek lisans ve doktora yaptığım 90'ların sonu ve 2000'lerde de akademik muhayyilenin ve bilim anlayışının sınırlarını çizen zengin bir ayrımcı repertuvardan söz etmek elbette mümkündü. Homofobiden mizojiniye, sömürgeci zihniyet ve bakışa, ortasınıfçılıktan soykırım inkarcılığına ve ırkçılığa güç ilişkileriyle şekillenmiş her yapı gibi.

¹ Beşikçi kitabın bir başka bölümünde 12 Mart döneminde, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde 12 Mart rejimine karşı nasıl bir tutum sergilemeliyiz sorulu toplantıların özellikle 1971 Nisan ve Mayıs aylarında sık sık yapıldığını, hocaların büyük bir kısmının katıldığı bu kalabalık toplantıların birinde Kürtlerin demokratik haklarının tanınması gerektiğine odaklanan kısa bir konuşma yaptığını da aktarır. Ertesi sabah fakültenin dekanı Mümtaz Soysal'dan, yaptığı konuşma nedeniyle ihbar edildiğini, Soysal'ın Başbakanlık'tan arandığını, SBF'de bu tür konuşmaların nasıl yapıldığının, buna Soysal'ın nasıl izin verdiğinin sorgulandığını öğrenir. Mümtaz Soysal 13 Haziran 1971'de fakülte gözetimine alınıp tutuklanırken İsmail Beşikçi de 19 Haziran'da fakültede gözetimine alınarak Diyarbakır'a götürülür. Mümtaz Sosyal *Anayasa Giriş* kitabından yargılanır. Beşikçi, hem kendisinin hem de Soysal'ın duruşmalarında ihbar edilen konuşmanın hiç gündeme gelmediğini özellikle belirtir (2021, s. 65-6).

Şüphesiz bilimin kendisi her zaman ihtilaflı ve angaje bir maddi pratik. Bir iktidar alanı. Bir parçası da olduğum bütün bu ayrımcı repertuvarın içinde bunların bir parçası olmama, olmamaya gayret etme imkânları ve açıklıkları, olanaklılık haritaları da vardı. Burada öne çıkarmak istediğim işte bu açıklık kısmı. Bu açıklığa iten, karşılaşma imkânı veren tartışmalar, konuşmalar, seçimler ve ortaklıklar. Benim açımdan bu olanakların en kuvvetli yanı sinemanın da içinde olduğu kültürel incelemelerle Türkiye tarihi, ideoloji ve iktidar teorileri arasında kurulmuş kavramsal köprülerdi. Üçüncü kattaki araştırma görevlisi ve öğretim üyeleri odaları öğleden sonraları sigara ve kahve eşliğinde hararetle ve uyuşmazlıkla bu tartışmaların yapıldığı, dünyayı anlamlandırma ormanına kendinizi cesaretle atmanızı sağlayan, kendi yorumlama kabiliyetinizle tanışmanızı sağlayan öğrenme mekânlarıydı. Nilgün Abisel'in duvarları itinayla seçilmiş film sahneleriyle dolu odası da bu mekânlardan biriydi. Yine de onun akademik yaşam seçimleri ve yazdıklarıyla kurduğu alanın kendine has özellikleri olduğunu unutmamak gerekir.

Benim görebildiğim ve miras aldığım kadıyla bu özelliklerin başında sinema sevgisi geliyor. Yine burada sinemayı kendi dışına çıkabilecek bir biçimde düşünmek gerek. Buradaki sevgi, ne yüce sanat olarak sinemaya, üstün estetik zevklere, en nihayetinde orta-üst sınıf habitusa sevgi ve bağlanma ne de sinemayı ulusal-kültürel çerçeveye demirleyen ulusalcı-milliyetçi miyopluktur. İnsanı başka hayatlara, ihtimallere, başkalarının yaratıcılıklarından zevk almaya iten, kurmaca dünyanın gerçeklikten daha fazla gerçek oluşunu merakla tanıyan, yaşam dürtüsüyle, tutkuyla açıklanabilecek bir sevgi daha çok. Bu yönüyle son derece politik bir sevgidir; çünkü birlikte nasıl yaşıyoruz ve nasıl yaşayacağız sorularını hep umursayan bir akademik yaşam seçimine aittir. Fakat bundan ibaret de değil. Lisans ve lisansüstü öğrencilerin derslerde bahsedilen filmleri, yönetmenleri görebilmeleri, tanıyabilmeleri için İlef sinema salonunun ve dersliklerin teknik alt yapısından, –uzatma

adlı, uzatma kablosunun İlef koridorlarında sıradan bir gününü anlatan bir film çekmek istediğini hatırlıyorum—video kasetlerle oluşturulmasını sağladığı ve yakın film okumaları içeren pek çok tezin yazılmasını mümkün kılan İlef Film Arşivi'ne, hazırladığı görüntülü ders notlarından, sinema tarihi dersini dünya ve uygarlık tarihiyle bağlantılar kurarak her defasında yeniden kuruşuna, sürekli düşünmeyi ve strateji oluşturmayı, alanın sınırlarını sürekli aşma disiplini içeren bir sevgidir. Bu seçimlere, liyakat yok-sunu ve akademik hiyerarşiyi türlü taciz biçimlerine çeviren akademisyenlerle çatışmaktan kaçınmamayı ve onlara itibar eden bağlantıları koparmayı da eklemek gerekir.

Eğer sinefiliyi, sinema sevgisini, Susan Sontag'ın kavradığı biçimde tarif edersek, yani karanlık bir salonda büyük perde karşısında film seyretme ritüeli odaklı, bugün bu tecrübenin bittiğini söylemek mümkün.² Fakat Nilgün Abisel'in de dahil olmak üzere sinefiliyi sadece bu ritüelden ibaret düşünemeyiz bana kalırsa.³ Fiziksel mekânlar, bunların kamusalılığı elbette ihmal edilemez; yine de sinefilliğin bu mekânların dışına taşıdığını, ulusun dışında muhayyel bir kitleye, kozmopolit bir tecrübeye hep bağlı ve toplumsal hayatın olağan düzenin akışından bir süreliğine kopuşu, hayata, dünyaya, kendimize dalma imkânıyla, demek bunların da düğümlerini, kuruluşunu, çözebilme imkânıyla muhayyel mekânlara da her daim bağlı olduğunu da ihmal edemeyiz. Video kasetlerle başlayan ve bugün dijital dünyayla devam eden dönüşüm, her zaman kozmopolit bir tecrübe olan sinefilliği, sinema salonunda büyük perdede film seyretme ritüelinden *fazlasıyla* düşünmeye zorluyor. Hatta kabul edelim ki bu sevgi, sinema

² Sontag, sinema yeniden canlanacaksa bu ancak yeni türde bir sinema sevgisinin ortaya çıkışıyla mümkün olabilir, diyerek bitirmişti yazıyı (1996, 25 Şubat).

³ Girish Shambu'nun, Fatih Özgüven sayesinde edindiğim *The New Cinephilia* (2014) başlıklı kitabı bütünüyle bu tartışma üzerine ve dijital dünyada devam eden yeni sinefili hallere dair zihin açıcı tespitler içeriyor. Türkçesi için bkz. (Girish, S. (2020). *Yeni Sinefili* (Çev. B. Demirtaş). Eskişehir: Yort).

nesnesine doğru giderken ondan sapıp parçalanarak çoğullaşan yandan, ilave tatminlerle doludur. Yazma, konuşma, daha da parçalayalım, yolda yürürken birden aklınıza gelen bir sahneyle etrafınızı görme, duygularım biçiminizin değişmesi gibi.

Film seyretmekten alınan zevk ve sinema sevgisiyle örülü sinefilliğin hatırlama boyutunu düşündüğümüzde, sinefilik hatırlamanın da sadece sinema salonlarıyla bağlantılı olamayacağını fark ederiz. Aslında sinemadan bahsettiğimizde hep, –en azından– iki sinemadan bahsederiz. Biri, fiziksel mekân, gittiğimiz ve perdede olan biteni seyrettiğimiz yer. Diğeri ise, perdeye yansıtılanla onu seyreden bizim aramızda oluşan lâmekân.⁴ Bu yüzden filmleri hatırlayışımız, sinema hakkında okuduklarımızdan, hatta bazen sinemayla bağlantılı olmayan okuma ve karşılaşmaların sürekli etkisi altındadır; bunlarla genişler, daralır, kimi zamansa katlanır. “Sinefilik hafıza bulutumuz” (Shambu, 2014, s. 10) mütemadiyen değişir ve hareket eder. Şu da var: sinefili tarihi, sinema sevgisinin yazma sevgisiyle çoğu zaman ele ele gittiğini düşündürüyor. Hem iyi yazar hem de iyi yönetmenler var (Godard, Truffaut, Renoir, Cocteau veya Epstein, Rivette). Sinemayla düşünmenin modern düşünceyle ayrılmaz bağına görünür kılan yazarlar var (Benjamin, Deleuze, Zizek, Badiou, Ranciere, Agamben). Filmleriyle adeta yazmış gibi ilişki kuranlar var (hem kadın yazını hem *cinécriture*, Agnès Varda).

Bütün bunlar nedeniyle, Nilgün Abisel’in sinema sevgisinin sinema salonunda film seyretme ritüeli, film seyretmekten alınan zevk ya da uzmanlaşmış bilgiyle sınırları çizilmiş bir akademik alanın kurucusu olmakla sınırlandırılmaz olduğunu düşünüyorum. Buradaki daha çok, insan yapımı bu yaratıcı evren yoluyla dünyayla ilişki kurmayı, dünyaya bağlanmayı, dünyaya inanmayı sağlayan bir sevgi. İnsanın ilksel yaralanabilirliğini fark etmesini sağlayan bir sevgi biçimi. Başkalarına, onların hikâyelerine

⁴ Shambu, Rancière’den aktarıyor bu “iki sinema” kavrayışını (2014, s. 9, 48).

açıklığımızı, anlatma ve dinleme/seynetme ihtiyacımızı. Bu bizi şaşırtan ve mest eden bir başkalıkla karşılaşmaya açık kılar, hem de bu başkalık tarafından ayartılmaya, sömürülmeye, bağımlı kılınmaya açık.

Ankara'da 1980'li yılların sonunda mahallede açılan video kaset dükkanı, eve alınan video kaset oynatıcı ve ardından Kızılay'daki meşhur Dost Kitabevi'nin önce asma katında, daha sonra alt katında yer alan video kaset kulübüne üyeliğim o zaman bir ergen olan benim için yeni bir teknolojiyle tanışmak, bu teknolojinin getirdiği yeni tecrübeler de demektir. Kuşkusuz, bu beni bir cemaatin parçası kılıyordu; kaydetme, okuma, paylaşma bütün bunları içeren hayali bir cemaatin. Ama bir başka duyguyu da aynı şiddette hatırlıyorum bu tecrübeyle birlikte gelen. Daha sıkıntılı bir duygu. İnsanın herhangi bir cemaatten, kimlikten ayrı düşen, uyuşmayan zerresiyle tanışması, karşılaşması, bununla ne yapacağını öğrenmesi. Kendi acısına, sefaletine ve zaferlerine bir gramer kazandırabilmesi. Sinefili benim açımdan galiba daha çok bu duyguların, onların içerdikleri gerilim ve ortaklıkların yorumlanabilmesi ya da yorumlanamaz olanla birlikte düşünebilmekle bağlantılıydı. Hem hiç tanımadığım insanlara bağlı olduğumu, ruhsal akrabalıkları fark etmek, bundan heyecan duymak, hem de insanın kendim dediği şeylerin trabzansız, zeminsiz, olumsal olduğu gerçeğiyle karşılaşmak. Nilgün Abisel'de gördüğüm ve ondan öğrendiğim biçimiyle sinema sevgisi, bu gerilime bir gramer kazandırmamı sağladı; kendimin ve başkalarının yorumlama, bağlantılar kurma, tercüme etme kabiliyetleriyle tanışabilmemi. Sonrasında ise aynı teknik olanaklarla derslerde gösterdiğim, tartıştığım filmlerle öğrencilerin kurduğu ilişkiye de ondan öğrendiğim bu tecrübenin verdiği güç ve sorumluluğu, yorumlamanın, karşılaştırmamanın, bağlantılar kurmanın gücü ve sorumluluğunu aktarmaya çalıştım.

Türkiye gibi kolektif şiddet, yalan, inkar ve enkaz dolu bir arazide, sinemanın çeşitli dozlarda milliyetçi özgüveni şişiren bir aynaya dönüştürme arzusuyla kavrandığı bir arazide, sinema sevgisini kozmopolit bir hafızaya, sinefilik arazi ve hatırlamaya açan akademik yaşamı ve çalışmalarını Nilgün Abisel berim gibi pek çok insanın kaderinde rol oynadı. Sinemanın tarihiyle, kültür tarihiyle köprüler ve bağlantılar kurmamızı sağlayan bu akademik yaşam, bizi ulusalcı olmayan köklere, belki de insanın anonim, heterojen kökenine götürebilecek yollara düşmek konusunda cesaretlendirdi.

Nilgün Abisel, biliyorum ki kanat verdiğiniz tek kişi ben değilim. Size çok teşekkür ediyorum.

Kaynakça

- Abisel, N. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: İmge.
- Anderson, B. (2017). *Sınırları Aşarak Yaşamak* (Çev. A. A. Aram). İstanbul: Metis.
- Beşikçi, İ. (2021). *Söz Konusu Vatansa Bilim Teferruatıdır! Anılar*. İstanbul: İsmail Beşikçi Vakfı Yayınları.
- Munro, A. (2013). *Nefret, Arkadaşlık, Flört, Aşk, Evlilik* (4. Baskı) (Çev. R. Hakmen). İstanbul: Can.
- Shambu, G. (2014). *The New Cinephilia*. Montreal: Caboose.
- Sontag, S. (1996, 25 Şubat). *The Decay of Cinema*. *The New York Times Magazine*. <https://www.nytimes.com/> (Erişim Tarihi: 16 Ocak 2020).

ÜÇ TANI(Ş)MA: ABİSEL'DEN FİMLERE, FİMLERDEN BTS'E...

Nur Betül Çelik

Bu yazıya, Nilgün Abisel'in üç yıl kadar önceki bir sohbetimizde uzun uzun anlattığı, elbette daha çok analiz ettiği, K-pop'un fenomen grubu BTS'e (Bangtan Boys)¹ olan ilgisi esin kaynağı oldu. Yazının çatısı, Nilgün Abisel'in bu grubun niye sıkı bir takipçisi haline geldiği sorusuna bir yanıt ararken çatıldı. Bu ara-

¹ BTS (Bangtan Boys), yedi Güney Koreli genç erkekten oluşan bir müzik grubu. 2013 yılında resmi çıkışını yapmış, o günden bugüne, dünya çapında bir tanınırılık elde etmiş olan grubun arkasında iyi planlanmış bir halkla ilişkiler ve reklam stratejisi olduğu açık. Ancak grubun dünyanın hemen her köşesinden sayısı milyonları bulan, ARMY adını verdikleri bir hayran kitlesi olmasının gerisinde belli ki bu halkla ilişkiler başarısının daha fazlası var. Sosyal medyanın, animasyonların, müzik videolarının, blogların, kısa film videolarının, kitapçıklarla yayınlan kısa hikâyelerin, hayranlarla kurulan yatay ilişki ağının Bangtan dünyasını oluşturmak üzere hep birlikte stratejik kullanımının, hem albümlerle ilgili görsel malzemeler üretilirken, hem albümlerin tematik tutarlılığını sağlamak için kullanılan felsefi ve çoğulcu kültürel referanslarla mesajların sürekliliğinin ve toplumsal politik içeriğinin inşa edilmiş olmasının bu başarının ardındaki faktörler olduğunu düşünüyorum.

yış içinde iç içe geçen tanı(ş)ma süreçlerinin izini sürmeye başladım. Nilgün Abisel ile tanışmamla başlayan, onu tanımaya evrilen ilk sürece, onun sayesinde sinemanın tarihine açılan, filmlerin zengin dünyasına dahil olmamı sağlayan bir ikincisi eşlik ediyor. Üçüncü tanı(ş)ma ise hiç beklemediğim bir biçimde, şarkıların, kısa müzik videolarının içeriğini felsefi, kültürel, toplumsal dolaşımlarla işleyen BTS ile tanışmam oldu. BTS'i yeterince tanıdığımı iddia edemeyecek kadar kısa süreli bir tanışıklıktan söz ediyorum.

Tanışmalarla ilgili yazdıklarım yoğun biçimde izlenimlerle, anılarımla, aklıma çakılı kalmış imgelerle bezeli. Bu yoğun öznel-liği yer yer akademik çalışmaların serinkanlı diliyle dengelemeye çalıştım. Nilgün Abisel ile ilgili yazdığım her şey, fazlasıyla öznel, çocuk denecek yaşta bir öğrencinin izlenimleriyle kırk yılı aşkın bir tanışıklığın, zamanın süzgecinden geçerek kristalleşmiş bir al-ğının ürünü. Kısacası öncelikle benim bakışımın çarpıtmalarına maruz bırakılmış bir Abisel imgesi bulacaksınız yazıda. Affola...

İlk Tanı(ş)ma: Abisel'den Filmlere

12 Eylül 1980 darbesini izleyen akademik yılda, Ankara Üniversitesi SBF Basın Yayın Yüksekokulu'nda üçüncü sınıf öğrencisiydim. Akademik yıl, bildiğimiz her şeyi yerinden eden darbenin erken sonuçlarıyla karşı karşıya olduğumuz bir ortamda başladı. Nilgün Abisel'i o sıralarda tanıdım.

1980 darbesi hayatlarımızı bıçak gibi ikiye kesmişti diyebilirim. 1978 Kasım ayında öğrenci olarak ayak bastığım Cebeci Kampüsü, 1980 yılının Haziran ayına kadar benim için birçok şeyden önce 'kalp çarpıntısı' demektir. Kampüs, sol örgütler açısından "kurtarılmış bölge" olmasına rağmen mahallenin diğer sokaklarından gelecek tehdide açıktı. Cemal Gürsel caddesi üzerinden Kızılay'a gidebilmek için bindiğimiz otobüste caddenin karşı yakasını kontrol eden sağ örgütlerin saldırısına uğrama korkusuyla yolculuk ettiğimiz yıllardı bunlar. Kurtuluş Parkı'na giremezdik.

Elimizdeki gazeteden, çantamızdaki kitaplara, kılık kıyafetimizden üzerimizdeki herhangi bir nesneye ideolojik tarafın göstergeleri, karşı taraf açısından düşmanın tespiti anlamına geliyordu. Bu gösterge bolluğunda kim vurduya gitmek kadar, apaçık hedef seçilmek de ihtimal dahilindeydi. Bizlerse önce canımızdan korktuk, sonra hayatın kıyısındaki, bıçak sırtındaki varoluşumuza alıştık, durumu kanıksadık. Kendimiz için değil, ama durak taramalarında, ev baskınlarında öldürülen, tutuklanıp hapsedilen arkadaşlarımız için kahroluyorduk. Dizginlenemeyen bir öfkenin, kinin sokaklarda kesif biçimde hissedildiği zamanlardı bunlar. 1980'e girdiğimizde derslere devam eden öğrenci sayısında büyük bir düşüş olmuştu. Basın Yayın Yüksekokulu'nun büyük iki dersliğinin bomboş kalan kolçaklı sandalyelerinin yalnızlığını, en çok beş-on kişinin katılımıyla yapılan derslerin iç burkan ıssızlığını hatırlıyorum. Yine de her gün okula gitmeyi, dersleri izlemeyi sürdürmüştüm. Okulda oldukları halde kantinin duman altı ortamında, kim bilir hangi politik tartışmanın veya Marx'ı yorumlama çabasının ortasında, kendini kaybetmiş arkadaşlarım derslerde yoktu. Her gün okuldaydılar, okulu terk etmemek, okulu savunmak için oradaydılar. Heyecanlıydılar; parkaların içinde farkları silinmiş, cinsiyetsizleşmişlerdi. Yüzler asıktı, tavırlar militanca. Neyin mücadelesini veriyorlardı? Sınıfsız, sosyalist ideallerle inşa edilmiş bir toplum, eşitlik, devrim? Gönlüm, aklım savundukları ideallere aitti. Ancak ne yazık ki hiçbir zaman onlarınki kadar yüksek bir politik bilince sahip olamadım. İtiraf etmeliyim, derslerde öğreneceklerim beni daha çok heyecanlandırıyordu.

İkinci sınıftan üçüncü sınıfa geçtiğim o yıl, halkın çoğunluğunun beklentisini boşa çıkarmayan ordu, yönetime el koydu. Siyasal partiler kapatıldı, siyasetçiler cezaevine konuldu. Yüzlerce genç hapsedildi. "Bir sağdan bir soldan" mantığıyla yaşları büyütülen çocuklar idam edildi. Darbeden yıllar sonra kendisiyle yapılan bir söyleşide Kenan Evren'in, bu mantığın gözettiği dengeyi,

cuntanın sözde eşitlikçi(!) tavrını anlatırken yüzüne yerleşen eğreti gülümsemeyi, o duygudan yoksun ifadesizliği unutmadım. Sokaklar sakindi; geceleri karşılarda atılan silahlar susmuştu. Sakinliğin, sessiz gecelerin bedeli ağır oldu.

Darbenin hemen ardından okul açıldığında pek çok arkadaşımı ilk defa parkasız görüyordum. Herkes ne kadar farklıydı. Hem birbirinden, hem de birkaç ay önceki kendinden. Sanki o yaz, sihirli bir el dokunmuştu bize, hep birlikte değişmiştik. Durumda, fark sözcüğünün işaret ettiğinden fazlası vardı. Bastırılmış olan beklenmedik bir hızla geri dönüyordu. Aynılıkların, benzeşme arzusunun bu kadar hızla ortamı terk etmiş olmasına hala şaşırıyorum. Bu iki dönemi renklerle anlat deseler, birincisine hiç tereddütsüz parkanın hakisini atarım. Kamuflaj rengi haki. İkincisine ise kardan başlayıp aldan, mordan geçerek bularık bir griye uzanan yelpaze içinde bütün renkleri. İlkokulda öğrenmiştik, bir gökkuşağı çarkı yapıp hızla kendi etrafında çevirdiğinizde renkler karışır, griye beyazlık kalır. Ama işte ben o günlerde kendinde pek çok simgesel anlamı toplamış beyazın izini bulamıyorum. Onun yerine gözümün önüne çamurumsu bir gri geliyor. İdealler ölmeye durduğu içindir herhalde.

İdeallere güvenimizi yitirip kimliklerle düşünmeye, kimliklerimiz için mücadeleye o sıralarda başladık. Bir anda her birimizin bir kimlikle var olduğunu fark etmiş gibiydik. Kültürel alanının ele geçirilmesinin hegemonik mücadelede öncelik kazanması, politik olanın karşısında ayrıcalıklı bir konum işgal etmeye başlaması bu sıralara rastlar. Bütün toplumsal uzamın politik olanın her zamankinden daha pejoratif bir anlam yüküyle gündelik hayatın dışına atılarak yeniden örgütlenişine tanık olduk. Ezilen sınıflar adına yürütülen mücadele paramparça edildi, askeri cuntanın mücadele gücünü kırmak, her tür toplumsal muhalefet imkânını yok etmek amacıyla başvurduğu şiddet stratejileri politik alanı iyice daralttı. Sınıfsal mücadele yerini kimlikler için hak talebi mücadelelerine bıraktı. Böyle bir ortamda fark kurucu hale geldi.

Kimlik iddialarının çoğullaştığı, toplumsal mücadele kavrayışının yeniden tanımlanmasının bir zorunluluk olarak kendini dayattığı o günlerde, daha ne olduğunu tam anlayamadan eşitlik idealinden vazgeçtik. Onun boşalttığı yere hızla sonsuz özgürlük arzusunun yerleşmesinin sonuçlarıyla her alanda karşılaşmaya başladık. Farklı semboller üzerinden yepyeni, pek alışık olmadığımız mücadele biçimlerinin içine çekildik. Özgürleşmeden kendimizi özgür saymaya, keyif düşkünlüğünü bir marifet zannetmeye o sıralarda başladık. Sınır duygumuzu o zaman yitirdik.

Nilgün Abisel ile böyle bir zamanda, her şeyin yerinden edildiği o günlerde, Sinema Tarihi dersinde öğrencisi olduğumda karşılaştım. Bu ilk karşılaşma, öncelikle öğretici/öğreten ikiliği çerçevesinde gelişen bir akademik ilişkinin başlangıcıydı. Bu an, hiç kuşkusuz, “kişi olarak” Abisel ile ilgili ipuçlarını da içeriyordu. Kişi olarak Abisel’in akademik bir kişilik olarak Abisel’den, öğrettiklerinden, araştırma ilgilerinden, anlattıklarından tamamen ayrılabilir olduğunu sanmıyorum. O yüzden, benim öğretmenimle ilgili anılarım, bu ilk karşılaşma anından öğretmen/öğrenci ilişkisinin sınırlarını aşan bir dostluk düzeyine erişmesine kadar kişisel/özel olanın semptomlarını yakaladığım hep bu ikisinin sürekli birbirinden beslendiğine, iç içe sarmallandığına tanık olduğum anları içeriyor. O anları düşündüğümde zihnimde canlanan bir imge var. Geçen kırk bir yılda gücünü hiç yitirmeyen bir imge: kürsüde masaya oturarak ders anlatan genç bir kadın akademisyen. Kendine güveni duruşundan belli, ciddi, mesafeli, anlattığı şeyle heyecanlanan/heyecanlandıran o genç kadın, gözlerinin üzerine çektiği mavi farı, küt kesilmiş kısa saçları, kot pantolonun içine soktuğu beyaz gömleği, ayağındaki çizmeleriyle hayalimde hala o sınıfta, o masanın üzerinde oturmaya, Eisenstein’ın *Potemkin Zırhlısı*’nın niçin sinema tarihinde bir dönüm noktası olduğunu anlatmaya devam ediyor. Arada ilgisini bize yöneltip dünyaya, hayata karşı boş romantik tavırlarımızla, gizemciliğimizle, sorgulama tembeli hallerimizle, acemiliklerimizle, kendimizi bü-

yümseyişimizle hafiften dalgasını geçerek orada, o sınıfta, ama zamanı aşarak şimdide, hiç eskimeden, hiç yaşlanmadan. Yaşı olmayan bir kadın...

İlk zamanlar taviz vermediği ciddiyetinden hafifçe ürkmüş, ama öğrenme tutkusuna, dünyaya duyduğu ilgiye imrenmişim. Memleketin topyekun bir altüst oluşu deneyimlediği, her birimizin derin umutsuzlukla umut arasında salınıp durduğu o belirsizlik günlerinde Abisel'in özenli akademik kişiliği, hayata karşı yalın gerçekçiliği somut olana, gerçeğe inancımı tazeleyen bir etki bırakıyordu. Abisel'in derslerini izlerken duyduğum heyecanı hala hatırlıyorum. Onun dersleri beni bir film tüketicisinden izleyiciye dönüştüren uzun bir yolun taşlarını döşedi. Bu zorlu yolu yürürken elimden tutan öğretmenime hayran olmuşum.

Üzerinde durup düşünülmesi gereken bir ifade bu sanırım. Öğrenilene bir hayranlık mı bu, yoksa öğretilene mi? Hayranlık bir tür imrenme mi, bir kıskançlık mı, özdeşlik arzusu mu? Erişilemez görünüme mi hayran oluyoruz acaba? Öğretmenime hayranlığımı besleyen özgünlüğü müydü, yoksa sinemaya duyduğu ilginin büyüklüğü müydü? Akademik ilginin ardındaki arzunun dinamiğini o derslerde sezmeye başladığımı söylemeliyim. "Öğrenme/öğretme paradoksu" hakkında düşünmeye başlamamı değilse de, en azından buna dair bir sezgiye sahip olmamı tetikleyen hiç kuşkusuz Nilgün Abisel'in öğreticiliği üstleniş tarzıydı: anlattığını dinleyene kapatmayan, dinleyenin açıklamaların tamlığına ikna olmasına izin vermeyen, hemen bir kuşku kapısı aralayan bir tavır. İşte bu kuşkuyla ikircikte bırakılmanın, soruda asılı tutulmanın, size kendi zihnini açan anlatıcının zihninin yönü ve hızı kestirilemez akışına kapılmanın eşsizliğidir belki de hayranlığımın nedeni.

Kendimle ilgili en büyük hayal kırıklıklarını da onun derslerinde deneyimledim. Öğrencilerinin kendilerine abartılı bir yetenek vehmetmelerine izin vermezdi. Katıydı, eleştirileri sertti. Ben

de o eleştirilerinden payımı aldım. Beklentileri açtı; belirlediği ilkelere, uymamızı istediği kurallardan ödün vermiyordu. Yıllar içinde farklı bir bağlamda kendisiyle yeniden tanıştığım da anladım ki bu ödün vermezlik, kendisine yönelik acımasızlığının dışavurumuydu. Asıl savaş, Nilgün Abisel ile Nilgün Abisel arasındaydı. Kendini yıkıp baştan yapmak, bazen de yıktıklarının altında kalmak... Sonra doğrulup kaldığı yerden devam etmek... Başkalarından önce kendisiyle kavga etmeyi bilmek... Öğrenmek, yeni alanlara dalmak, yine yeniden öğrenmek... Ama hep hayatla kavgalı olmak, hep kendini taşlamak... Bilindik bir “Abisel Abisel’e karşı hali” Öğrenen açısından bu çatışmaya tanık olmak, kendini sorgulamanın önemini kavramakla eşdeğer bir sonuç yaratıyor sanırım.

İkinci Tanı(ş)ma: Film Seyretmenin Anlamı Üzerine

Film seyretmeyi hep sevmiştim, ama Nilgün Abisel’in derslerinde imgenin, imge üretiminin gerçekliğin yeniden inşasının önemli bir aracı olduğunu öğrendiğimde, şaşkınlıkla aslında izlediğim filmleri hiç önemsemeden tükettiğimi, hiçbirini gerçekten anlamadığımı fark ettim. Eğlence niyetine film izlemekle, bir filmi okumak aynı şey değildi. Elbette bunların zorunlu olarak birbirini dışlayan seçenekler olduğunu iddia edecek değilim. Tersine “eğlencenin” her izleme ediminin kaçınılmaz bir parçası olduğu açık. Ancak Abisel’in yol göstericiliğinde film okuyazarı olmayı öğrenirken severek izlediğim her filmin, benim için ancak yarattığı duygu kadar değerli olabildiğini, oysa her zaman bu duygunun ötesine geçen bir “anlamanın” izinin sürülebileceğini fark etmek tuhaftı. Abisel anlatırken, hem cahilliğimden utanmıştım, hem de bir filme bakmanın türlü yolu olduğunu öğrenince gözüm korkmuştu.

Bir filme harcanan emeğin büyüklüğünü kavradım önce. Bir, bilemediniz iki saat içinde perdede akıp giden görüntünün, ona eşlik eden sesin üretilmesi için çalışan insan sayısına inanamadım.

Ortaya çıkan ürünün arkasındaki düşünsel süreçlerin karmaşıklığına, basit bir fikrin aynı anda hem çok iyi bildiğimiz hem de tamamen yabancı olduğu tür türlü çeşit evreni var edişine hayran oldum. Işığın, sesin, bin bir efektin, renklerin, kameranın bakışının, oyunculuğun sinema tarihinin büyük ustalarınca nasıl yönetildiğini, filmlerde duyguların nasıl yaratıldığını öğrenirken çok heyecanlanmıştım. Sinema denen endüstrinin ürünüydü filmler nihayetinde. Ancak, estetik kaygıları olan, kılı kırk yaran bir yönetmenin elinde inceliklerle planlanan filmler aynı zamanda sanatsal bir ürün kabul ediliyordu. Kameranın öznelliğini, filmlerin sembolizmini, her filmin kurmaca bir anlatı olduğunu; izleyen gözün öznelliğinin, bakışın anlamlandırma sürecine içkinliği üzerine düşünmenin önemini Nilgün Abisel'den öğrendim.

Derste, bizden Nicolas Roeg'in *Don't Look Now* (*Karanlığın Gölgesi*, 1973) adlı filmini izlememizi istemişti Abisel. Filmi izleyip üzerine düşünmemizi, bir sonraki derste bize filme dair sorular soracağını söylemişti. Film, aslında Türkiye'de ilk kez Kasım 1978'de gösterime girmişti ancak o sıralarda Demirtepe'de bulunan Ankara'nın eski sinema salonlarından birinde, Gölbaşı Sineması'nda² yeniden gösteriliyordu. Bir sınıf arkadaşım ile birlikte gittik sinemaya. Çıkışta biraz konuştuğumuzu, ama ikimizin de filmi yeterince anlayamadığımıza dair kuşkulamızın olduğunu hatırlıyorum. Nitekim, öylesine çok şey belirsiz kalmıştı ki filmi ikinci bir kez daha izleme ihtiyacı duymuştum. Film izlemenin anlamı konusunda öğrendiklerimi sahiden kavrayabilmemi sağlayan, film izleme alışkanlıklarımı derinden etkileyen bir deneyimdi Roeg'in bu filmini, tam da o yıl, hem de üst üste iki kez görmek. Bu deneyimi açmadan önce kısaca filminden bahsedeyim:

² Gölbaşı sineması, Ankara'nın eski sinemalarındandı. 1980'de hala açıktı. Türk Sinematek Derneği Ankara şubesi orada filmler gösteriyordu. Gölbaşı Sineması, Ankara'nın eski sinema salonlarının pek çoğu gibi kapandı. Bkz. (Çiğdem, 2021).

Karanlığın Gölgesinde, Daphne du Maurier'nin *Don't Look Now* (1971) adlı uzun hikâyesinden bir uyarlamadır. Bu klasikleşmiş korku filmi, Laura (Julie Christie) ve John Baxter (Donald Sutherland) çiftinin yaşadıkları kaybın etrafında şekilleniyor. Çiftin küçük kızları Christine, İngiltere'de yaşadıkları evin yakınlarındaki bir gölette boğuluyor. Baxter çifti, kızlarının ölümüyle yaşadıkları travmayı henüz atlatabamışken John'un orada bir kilisenin restorasyonunu üstlenmiş olması nedeniyle Venedik'e giderler. Mevsim kıştır; Venedik etrafta turistler yokken romantizmini, canlılığını yitirmiş, sokaklarında acımasız bir seri katilin kol gezdiği ölü bir kenttir. Kanalların bulanık sularından polis tarafından çıkarılan cesetlerden, tekinsiz, somurtkan yerli halka orada her şey "ölüm"ü çağrıştırmaktadır.

Çift, bu karanlık kentte, bir restoranda yemek yedikleri sırada orta yaşlı iki kadınla karşılaşır. Bu iki kız kardeşten kör olanı (Heather) aynı zamanda medyumdur. Laura'ya, oturdukları masada kızları Christine'i gördüğünü, dilerse onunla iletişim kurabileceğini söyler. Laura, daha sonra kaldıkları otelde kız kardeşleri ziyarete gider. Heather, kızları Christine'in babasının hayatının tehlikede olduğunu, Venedik'i terk etmesi gerektiğini söylediğini aktarır Laura'ya. John, kız kardeşlerin eşi üzerindeki etkisinden hoşnut değildir, kuşkucudur.

Telifisi mümkün olmayan bir kayıpla baş etme konusunda çiftin seçimleri farklıdır. Önceleri ilaçlarla ayakta durmaya çalışan Laura, medyum Heather ile tanıştıktan sonra ilaçları bırakmıştır. Sanki kaybıyla yüzleşmiş, onu kabullenmeyi başarmış gibidir. Buna karşılık baba John, kendini işine vermiş, katı bir akılcılığa sığınmayı tercih etmiştir. Aslında işi yüzünden kızını ihmal ettiği, onu zamarında kurtaramadığı için bir yandan da kendini suçlamaktadır. İçten içe ölümü inkar ettiğini, öldüğü sırada kızının üzerinde olan kırmızı yağmurluğun bir benzerini giymiş bir çocuğun silüetini Venedik'in kanallarının arasında görmeye başladığında anlarız. Aslında zamanlama şaşırtıcıdır. Tam da Heather, kızının

ruhuyla temasa geçtiğini iddia ettiği sıralarda bu kırmızı yağmurluklu çocuğa benzer figür ortaya çıkmıştır.

Laura ile John, Laura'nın kız kardeşleri ziyareti hakkında tartıştıkları sırada İngiltere'de yatılı okulda bıraktıkları oğullarının bir kaza geçirerek yaralandığı haberini alırlar. Bunun üzerine Laura İngiltere'ye döner. Eşinin İngiltere'de olduğunu düşünürken ertesi gün kanalda rastladığı bir cenaze kortejinde iki kız kardeşle birlikte Laura'yı da gördüğünde John, deliye döner. Etrafta başıboş bir seri katil vardır, üstelik karısının tekinsiz iki kız kardeşin etkisi altında aklını yitirdiğini düşünmektedir. Polise başvurarak karısının kaybolduğunu bildirir. Oysa aynı gün içinde, oğlunun durumunu sormak için aradığı yatılı okul yetkilisinden karısının orada olduğunu öğrenir. Polis karakoluna geri dönerek karısıyla ilgili kayıp başvurusunu geri çeker. Heather, sorgulanmak üzere karakola getirilmiştir. Ona karşı kendini mahcup hisseden John, Heather'a oteline kadar eşlik eder. Otelden çıkarken kırmızı palto lu figürle yeniden karşılaşır. Bu kez onu takip etmeye karar verir. Dar sokaklarda terk edilmiş bir binanın yıkıntılarına kadar kırmızılı çocuğu izler. Sonunda yakaladığında, kırmızı yağmurluğun içindekinin kızının hayaleti değil, katil bir cüce olduğunu hayatı pahasına anlayacaktır (Hiçbir şey görüldüğü gibi değildir!). Cüce, elindeki kasap bıçağıyla John'un gırtlığını keserek onu öldürür. Film, tıpkı John'un gördüğüne benzeyen bir cenaze kortejinin görüntüleriyle kapanır. Aslında John, kendi cenaze kortejinin Venedik kanallarından geçişini görmüştür.

İşte içinde öğretmenimin keşfetmemi istediği şeyi -ki o neyse aslında hiç fikrim yoktu- arayarak izlediğimi hatırladığım filmün öyküsü az çok böyle. Roeg'in filmlerini izleyicinin kronolojik zaman algısını kıran bir tarzda zamanda ani ileri gidişler, geri gidişlerle kurguladığını, filmlerinin içsel tutarlılıktan yoksun olduğu biçiminde eleştirilere maruz kaldığını (Gomez, 1981) bilmiyor-

dum, sonradan öğrenmiştim. Dolayısıyla film izlerken ne beklemem gerektiğine dair önceki koşullanmalarımın etkisiyle başıyla sonucu beni sürükleyen bir öykü beklemiş, zamansal geçişlerle afallamış, filmin ne anlatmak istediğini anlayamamıştım. Belki ille de bir mesaj bulmaya çalışmaktı benim asıl sorunum. Daha sonra filmle ilgili sınıfta yapılan tartışmalara da katılamadığımı hatırlıyorum. Zaten kendimi kötü hissetmemeye neden olan da aslında buydu sanırım.

Herkesin söyleyecek ne çok sözü vardı! Oysa ben yalnızca kırmızı rengin filmin anlatısı içinde önemli metaforlardan biri olduğunu keşfedebilmiştim. Kırmızı canlılık demekti, tehlike demekti, kargaşa demekti, kan demekti. Onca renksiz nesnenin içinde birden beliriveren kırmızı, bir lekede, bir çocuğun yağmurluğunda nerede olursa olsun, uyarıcıydı. Kırmızı yağmurluk, filmin kahramanının başına gelecek felaketin habercisiydi. Bunu anlayabilmiştim. Bir de yasın, kaybın yarattığı hiçleşmenin, ölümün film boyunca Venedik'in kanallarını dolduran bulanık, kirli sularıyla Baxter çiftinin kızlarının boğulduğu göletin çamurlu suyu arasında kurulan bir paralellikle temsil edildiğini sezebilmiştim. Su hem doğumu hem de ölümü, dolayısıyla sonsuz yaşam döngüsünü temsil eden bir semboldü. Bunları sezebilmiş olmam yetersizdi. Öğretmenimin filmde bulmamızı istediği şeyi bulamadığıma emindim. Kendimle ilgili hayal kırıklığım büyüktü.

Derste yaptığımız tartışmadan aklımda pek bir şey kalmadı ama bu film üzerine yıllarca düşünmeye devam ettim. Zamanla filmin ayrıntıları silikleşti, bıraktığı izlenimle yarattığı duyguysa canlılığını korudu. Filmin kendisi bu düşünce sürecinde giderek önemsizleşti, yerine izleyici/yorumcu/ okuyucu özne olarak kendi konumum daha belirgin bir mesele haline aldı. Film izlemek nasıl bir pratikti? Benim yapılandırılmış, kurmaca bir anlatı olarak filmi izlerken nasıl bir rolüm olabilirdi? Filmi anlamlandıran ben miydim, yoksa aslında bütün yaptığım yönetmenin, kameranın gözü-

nün beni sürüklediği yere gitmekten, izleyici için filme yerleştirilen ipuçlarını, oluşturulan izlekleri bulup takip etmekten mi ibaretti? Kısacası aslında anlam filmin anlatısına içkindi de tek yapmam gereken onu bulup ortaya çıkartmak mıydı? Peki ya zaman? Filmsel anlatının kendi zamanını yaratabilmesi, aslında yaşadığımız anda, gerçek kabul ettiğimiz zamanın da belli bir biçimlendirmeye tabi olduğunu göstermez miydi?

Bütün bu sorularla meşgul olmaya başlamak için Nicolas Roeg'un bir filmi kadar iyi bir seçim sanırım olamazdı. Gomez'in sözleri buna tanıklık ediyor Gomez:

Roeg'a göre, "film, yönetmene olduğu kadar hatta ondan daha fazla izleyiciye aittir." Abartılı çapraz kurgular, döngüsel bir yapı, koşutluklar, parçalılık, bulanık bağlantılar ve geçişler, çoklu gönderimlerle Roeg, izleyicisini, en temel düzeyde sergilenen olayların düğümünün çözülmesine olduğu kadar, daha kompleks bir düzeyde de bütün filmlerine nüfuz etmiş hayati kaygıları anlama çabasına dahil olmaları için zorlamaktadır (1981, s. 47).

O sıralarda film yapım sürecinin filmsel anlatıda semptomları ayırt edilebilen çoklu, iç içe öznellikleri içerdiğini, bu öznelliklerden birinin izleyiciye ait olduğunu kavramaya henüz başlamıştım. Roeg'un filmi, *Karanlığın Gölgesinde*, filmin anlamının çözümlenebilmesi için bu farklı öznelliklerin açtığı yolları, film anlatısı içindeki izlerini ayırabilmek gerektiğini göstermesi bakımından çok iyi bir başlangıç olmuştu benim için. Basit bir tüketiciden bir film okur-yazarına dönüşmek için hem kamera denen aygıtın gözüyle kendi bakışını ayırmayı öğrenmek hem de filmin yaratıcılarının anlatıyı kurmak üzere seçtikleri farklı teknikleri, anlatı içine yerleştirdikleri simgeleri, ışıktaki, sesteki bilinçli değişiklikleri tanıyıp anlayabilmek gerekiyordu.

Her film kendince bir dildi, öğrenmek için labirentlerinde serbestçe dolaşmanız gereken bir dil. Film izlerken onun açtığı labirentlerin çıkışlarını kendiniz bulmalıydınız. İpuçlarını görebil-

mek, bağlantıları fark edebilmek önemliydi. Tıpkı yeni bir dili öğrenir gibi bakılmalıydı her filme. Kendine özgü sembollerıyla, grameriyle filmlerin bazısı anlamı kendinde birer cümle gibiydi, ama yine kimi filmler anlamın oluşumu için sizi kendi parçası kılan açık metinlerdi sanki. Yeryüzünde anlatılabilecek her şey bir filme sığabilir, başı sonu belirli, yapılanmış bir hikâye olarak kurgulanabilirdi. İçsel tutarlılığıyla bu tür filmleri izlemek kolaydı, anlamak da öyle. Ama Nicolas Roeg'un kine benzer kaygılarla hareket eden bir yönetmen, sizi anlamın inşası konusundaki rolünüzü sorgulamaya yöneltecek kadar zorlayabilirdi. Fransız düşünür Paul Ricœur, haklıydı: Kurmaca bir metin (film de), "biçimleniş açısından *kapalı*", okurun/izleyicinin "dünyasında yaratabileceği yol açısından da *açık*" (2016, s. 44) olabilir pekâlâ. O halde, film izleme de tıpkı okuma gibi, "birinci bakış açısının sonucu oluşan kapalılık etkisiyle ikinci bakış açısına göre ortaya çıkan açıklık etkisi arasında geçişi sağlayan bir edim" (2016, s. 44) olarak düşünülebilir.

Üçüncü Tanı(ş)ma: Filmsel Zaman, 'Karanlığın Gölgesinde' ve BTS Videoları

Paul Ricœur'ün *Zaman ve Anlatı* adlı dört ciltlik eserinde kurmaca anlatılar açısından altını çizdiği "zamanı yeniden biçimlendirme gücü," (2016) hiç kuşkusuz, filmsel anlatıya da atfedilebilir, hatta atfedilmelidir. *Karanlığın Gölgesinde* filmi izleme deneyimini, Roeg'un bir yönetmen olarak çizgisel, kronolojik zaman kavrayışını kırarak "zaman "bastonunu" izleyicinin elinden alma iddiasıyla (Gomez, 1981, s. 47) paralel düşündüğümde Ricœur'ün kurmacalarda zamanın yeniden biçimlendiriş olanağına, bunun araçlarına, kurmaca yazarlarının zamanla oynadıkları oyunlara yaptığı vurgu daha da anlamlı görünüyor. Roeg kendisiyle yapılan söyleşilerde, zamanın çizgiselliğini kırmakla bizi çevreleyen dünyayı algılayış tarzımıza çok daha yakın bir zaman deneyimi yaratmak istediğini belirtiyor. Böylelikle izleyici, olayörgüsünün modern anlatılardan alışık olduğu biçimde tutarlı bir bütünlük içinde

sunulmasının ve zihnimizin geri dönüşlerle veya ileri sıçramalarla anlık kaymalarla algıladığı zamanı kendi kaosundan arındırarak düzenleyen, sıralı bir akış olarak kurgulayan bir anlayışın sağladığı rahatlıktan yoksun bırakılmış oluyor. Gerçek zaman algısına yakın bir deneyim yaratabilmek için zamanda geri ya da ileri gidişlerin sıçramalar olarak bırakıldığı, parçalanmış bir zaman kurgusuyla Roeg, izleyicinin filmlerini seller sular gibi anlamasını da, filmlerden bilindik bir haz almasını da engellemiş oluyor. Beyazperdeden yansıyan görüntüler, hikâyeyi kurmakta zorlanan izleyici için kahramanlarla keyifle özdeşlik kurabileceği bir akıcılığa asla ulaşmıyor. Rahatsız edici, tekinsiz, ürkütücü bir hal alıyor. Benim *Karanlığın Gölgesinde* filmi ilk izlediğimde kendimi içinde bulduğum tuhaf rahatsızlığın ve hep bir şeyleri anlayamadığım, kaçırdığım kaygısının kaynağı da bu olsa gerek.

Modern dünyanın içinde yetişen bireyler olarak zamanı kavrayışımız da o modernliğin dayattığı forma kendini uyduruyor çoğu kez. Tarihten romana, öyküden sinema filmlerine, hatta video kliplere varıncaya kadar başı sonu belli, akışına kendini kaptırbildiğimiz çizgisel zaman kurgusuna alıştık. Bunun tersiyle karşılaşmak, belki de kaosundan kaçmaya çalıştığımız hayatlarımızın gerçeğine ucundan dokunuyor, bizi ürpertiyor. Zamanın çoğulluğunu, üst üste binmiş anların birlikte eşzamanlı deneyimini yakalamaya çalışan herhangi bir kurmaca anlatının izleyici açısından yarattığı zorluklara örnek olarak edebiyat tarihinin zor okunan eserleri arasında sayılan, zihin akışı yöntemiyle yazılmış iki romanı örnek gösterebiliriz: İlki, James Joyce'un *Ulysses*'i, diğeriye, Virginia Woolf'un *Mrs. Dalloway*'i.

Yakın zamanda zamanın Roeg'unkini aşan bir radikallikle ele alındığı bir başka örnekle BTS grubu üyelerinin kahramanlarını oluşturduğu, Bangtan Universe veya BTS Universe (BU) içeriğiyle tanıştığım da karşılaştım. BU, Marvel dizilerinden ve kuşakları aşan, onları birleştiren *Star Wars* (*Yıldız Savaşları*) dünyasından esinlenerek BTS'in bağlı olduğu Big Hit Entertainment Şirketi ta-

rafından oluşturulmaya başlanan farklı formlarda üretilmiş, grubun dünya görüşünü yansıtan bir dizi içerikten oluşuyor. Grubun ilk çıkışından üç yıl sonra, 2015 yılında yayınlamaya başladığı uzun bir anlatsal bir serüvenin başlangıcını oluşturan kısa film benzeri müzik videoları, albümlerden önce Big Hit Music'in resmi twitter hesabından yayınlanan kısa notlar, her bir albümün çıkışının ardından çıkarılan kitapçıklar BU'nun ilk resmi içeriği olarak kayda geçmiş. Bu içeriğin oluşturulması, 2015 yılında, *The Most Beautiful Moment in Life Series*, *Hwa Yang Yeon Hwa Series* veya *HYYH Series* (*Hayatın En Güzel Anı Dizisi*) başlığı altında birbirine bağlı albümlerden oluşan üçlemenin çıkışıyla başlıyor: *Love Yourself: HER*, *Love Yourself: TEAR* ve *Love Yourself: ANSWER*. 2017 yılında Bangtan Universe adı kullanılıncaya kadar bu isim, üretilen içeriğin oluşturduğu kurmaca dünyayı imlemeye devam ediyor³.

Bütün bu içerikle bir olayörgüsü oluşturuluyor. Ancak olayörgüsünün ipuçları, önemli anları, bütün içeriğe tıpkı bir ağı birleştiren düğüm noktaları gibi yatay bir düzlem içinde yayılıyor. İpuçlarını yakalamak, birleştirmek ve olayörgüsünü kurmak, bütünüyle BTS hayranlarına, ARMY'ye bırakılmış. Pek çok materyale yayılmış, kimi kez bir zaman parçacığına dair ya bir not ya da farklı biçimlerde kurgulanmış görsel bir imgeden, örneğin bir tweetle gönderilen bir fotoğraftan ibaret olan ipuçları zaman içinde iç içe geçmiş birden çok öyküyü oluşturmaya başlıyor. Öyküler, zamanla yayılıyor, kapanmıyor; günümüze uzanarak sürekli yeni eklentilere açık, yeni içerik üretilmese de devam edecek bir biçimde kurgulanıyor.⁴

Bütün bu farklı materyali kısa bir süre içinde tüketebilmek, anlayabilmek, oluşturulan ağ benzeri evreni kavrayabilmek imkân-

³ HYYH dizisinin içeriğiyle ilgili ayrıntılı çözümlemeler, çeviriler ve daha fazla bilgi için bkz. (Lazore, HYYH Notes, 2019). Ayrıca bkz. (BTSWiki, 2022).

⁴ BTS Evreni'ni oluşturan içeriğin eksiksiz bir envanteri için bkz. (Lazore, Bangtan Universe Starter Guide, 2022). Olayörgüsünün zaman çizelgesi içinse bkz. (Lazore, BU Timeline, 2022).

sız. Başından beri takipçisi olmadığım, ancak kısa filmleri izlerken, müziklerini dinler, sahne performanslarını izlerken içerik zenginliğiyle, sanatsal ve felsefi derinliğiyle beni şaşırtan bir grup oldu BTS. Henüz tanışma sürecinin çok başındayım, karşı karşıya olduğum fenomeni kavrayıp hakkında yorum yapabilecek bir bilgiye sahip olabilmem için yeniden Abisel'in öğrencisi olmaya dönmem gerekiyor. Burada yazacaklarım, ancak çok yeni bir tanışmanın bende bıraktığı izlenimlerden, okuduğum birkaç kaynaktan edindiğim bilgiler üzerinden yaptığım, her biri tartışmaya açık çıkarımlardan oluşuyor.

Önce BTS'i anlamanın benim için neden önemli olduğunu belirtmek başlamalıyım. İç içe geçen üç tanı(ş)manın sonuncusu bu ve bana ait Abisel imgelemimi tamamlıyor. Bana öyle geliyor ki BTS'in kısa filmlerini, müzik videolarını izlerken yıllar önce film izleyicisinin filmin anlamının kuruluşuna içkin öznelliğine dair öğretmenimden öğrendiklerim yeniden anlam kazanıyor. *Karanlığın Gölgesinde* çizgisel zamana sınıksız bağlı o genç öğrencinin aklını nasıl karıştırdıysa, yine Abisel sayesinde tanıştığım bu yedi Güney Koreli gençten oluşan gruba ait kısa filmler de merkezsizlikleriyle, çeşitli ve her biri "kendinde farklı" okumalara açık oluşlarıyla, anlatıyı her yorumlayıcının kendine özgü stratejilerle katılabildikleri bir oyun alanına çevirmeleriyle aklımı karıştırmayı başardılar. Bu filmlerde öykünün bir merkezi yok; zaman, mekân ve insanlar yer değiştiriyor; videolar kendi içlerinde yeni videolarda yansıyor; öykü içinden yeni bir öykü çıkıyor (*mise en abyme*), bu sonsuzca tekrarlanıyor. Tıpkı Deleuzian rizomlar gibi, oluşturma, çokluğa, farka, harekete ve yatay yayılmaya dayalı bir anlam oyunlarıyla karşıya karşıya bırakıyor izleyicisini (Minju, 2020, s. 126-127).

BTS'in yedi üyesi⁵, bu filmlerde sahne isimlerinin yanında gerçek isimleriyle de görünüyorlar. Öyküler ilerlerken sahne için kur-

⁵ Kim Nam-joon (RM), Jeon Jung-kook (Jung Kook), Park-jimin (Jimin), Jung Ho-seok (J-Hope), Kim Seok-jin (Jin), Kim Tae-hyung (V), Min Yoon-gi (SUGA).

gulanmış kimlikleriyle gerçek kimlikleri arasındaki sınır belirsizleşiyor, kimlikler birbirlerine karışarak aslında bu kimliği ayrıştırması beklenen sınırın yapaylığı görünür olmaya başlıyor. Filmle-
rin muğlaklaştırdığı sınırları yeniden kurmak, kimin kim olduğuna karar vermek, gerçeği kurmacadan ayırmaksa izleyiciye bırakılıyor. İçine dahil olduğu oyunda her bir BTS hayranı, aynı zamanda o oyunun kurucusu rolünü de üstlenmiş oluyor. Bu yalnızca filmlerle inşa edilen anlatının değil, grubun hayran kitlesiyle kurduğu ilişkinin de yatay, merkezsiz, rizomatik bir forma sahip olduğunu gösteriyor.

Bangtan Evreni'ni oluşturan kısa filmler ve müzik videolarında her biri kendi yolunda giderken dağılan grup üyelerinin iniş çıkışlarla, kayboluşlarla, yoldan çıkışlarla dolu öykülerinin yanı sıra tekrar bir arada olabilmeye duydukları özlem anlatılıyor. Videolarda, aile içi şiddet, intihar, alkol ve madde bağımlılığı, cinsel istismar gibi hassas konuların da içerildiği görülüyor.

BTS'in eserlerinde yer alan edebi, sanatsal ve felsefi göndermeler, birçok akademik çalışmanın konusunu oluşturuyor. Cha Minju (2020), grubun farklı dönemlerinde çıkarttıkları albümlerde yer alan şarkıların sözlerinde, kısa filmlerde ve müzik videolarında Hegel'den Nietzsche'ye, Adorno'dan Deleuze'e, Fromm'dan Jung'a, Herman Hesse'den Ursula Le Guin'e pek çok düşünürün ve yazarın etkisinin izini sürüyor. Bu dolaylı veya örtük çoklu göndermelerin Bangtan Evrenini metinler arası bir okumaya açık hale getirdiğini söyleyebilirim. Örneğin, *Map of the Soul: 7* albümünün tamamı, analitik psikolojinin kurucusu Carl Jung'un kuramına en açık göndermedir. Bu albümde BTS, Jung'un persona, gölge ve ego kavramlarını şarkı sözlerinde, müzikleriyle ve görsel içerikle ele almaktadır. Üretilen içerik, grup üyelerinin bu kavramlar aracılığıyla "kim olduklarını", "kendiliklerini" sorgulamaya başladıklarını göstermektedir. "Ruhunun aydınlık ve karanlık yönlerini tanıyarak kendini olduğun gibi tanı, sev ve kabul et" biçimindeki bir mesajın iletilmesine, Jung'un kavramları aracılık etmektedir (Stein, 2020).

Bütün bu felsefi, edebi referansların, zamanı paramparça eden kısa filmlerin sezdirdiği şey, her tür köken arayışına karşı çıkan bir felsefi eğilimin grubun eserleri ve grup adına üretilen her içerik üzerindeki etkisidir. Dikey ilişkilerle tanımlanan, iktidar-merkezli toplumsallık kavrayışlarını yerinden eden, merkezsiz, çoklu, ağ benzeri yatay ilişkilerle tanımlanan bir toplumsallık kavrayışının eşlik ettiği, çoğulcu, yatay ilişkilere yaslanan, farka duyarlı, bir politika önerisinin BTS'in toplumsal adaletsizliğe direniş, umut, geleceğin birlikte inşası konulu mesajlarında, ARMY ile ilişkisinde, kısa filmlerinde potansiyel olarak var olduğu söylenebilir.

Kısa Bir Son Söz...

İçindeki direnme gücünü asla yitirmediği için her zaman “genç” olan Nilgün Abisel’in sayesinde başladığım BTS ile tanı(ş)ma serüvenimin gelebildiği son nokta bu. İç içe geçmiş üç tanışmanın sonuncusuydu BTS. Güney Kore popüler kültürünü temsil eden ama yine de evrensel olmayı başaran bu grubun sembolik evrenini yeterince kavrayabilmek için izlenecek sayısız video, okunacak notlar, Bangtan Evreni’nin zaman çizelgesini, olayörgüsünü kendimce kurgulayabilmek için bakılacak bloglar, incelenecek kısa filmler var önümde. Yıllar öncesinde olduğu gibi, yine yeterince eğlenceli, bir o kadar da heyecan verici bir ev ödevim var.

Kaynakça

BTSWiki. (2021). BTSWiki. BTS Wiki:

https://bts.fandom.com/wiki/BTS_Universe (Erişim Tarihi: 10 Mart 2021).

Çiğdem (2021, 17 Mayıs). Zamana Yenik Düşen Ankara Sinemaları V:

Sinemanın Büyüsü Tüm Şehri Sarıyor. LAVARLA: Alternatif Ankara

Hayatı!: <https://www.lavarla.com/zamana-yenik-dusen-ankara-sinemalari-v-sinemanin-buyusu-tum-sehri-sariyor/> (Erişim Tarihi: 23

Ağustos 2021).

Gomez, J. (1981). Another Look at Nicolas Roeg. Film Criticism, 6(1), 43-54.

- Lazore, C. (2019, 19 Temmuz). HYYH Notes. Kasım 2021'de The BTS Effect: <https://www.thebtseffect.com/blog/hyyh-notes-english> (Erişim Tarihi: 6 Haziran 2020).
- Lazore, C. (2021). Bangtan Universe Starter Guide. The BTS Effect: <https://www.thebtseffect.com/bu-starter-guide> (Erişim Tarihi: 5 Temmuz 2021).
- Lazore, C. (2021). BU Timeline. The BTS Effect: <https://www.thebtseffect.com/bu-timeline> (Erişim Tarihi: 23 Eylül 2021).
- Minju, C. (2020, 18 Ekim). *Philosophizing BTS*. (E. Bettencourt, Çeviri.) South Korea (e-kitap: Erişim Tarihi: Kasım, 2021).
- Ricœur, P. (2016). *Zaman ve Anlatı 3: Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi*. İstanbul: Yapı-Kredi Yayınları.
- Stein, M. (2020, Eylül). "Map of the Soul: Interview with Murray Stein." *The Rhizomatic Revolution Review* [20130613], 1(1), 1-10. <https://ther3journal.com/issue-1/interview-with-murray-stein/> (Erişim Tarihi: 12 Ocak 2021).

DURUŞUN FARKLILIĞI

Eser Köker

Bir sinema hocasına dizi eleştirisi üzerinden seslenmek garip gelebilir size, dolayısıyla bu garipliği hem kabul etmek hem de aşabilmek için Nilgün Hoca ile ortak geçmişimize ait bazı anekdotları buraya ilıştirmek isterim. Asistanlığımın ilk yıllarında, tam da seksenlerin ortasıydı, her dönem için iki ara sınav ile bir final sınavı zorunluluğu yeni uygulanmaya konmuştu ve o kadar çok sınav gözcülüğü yapıyorduk ki, bu sınav gözcülüklerinde tükenmemek için oyalayıcı bazı yollar bulmak gerekiyordu. Bulduğum yollardan biri sınav sorularını yanıtlamaktı. Sıraların arasında dolaşırken soru yanıtlarını kafamda oluşturup öğrencilerin kağıtlarında durana bakıyordum. Bu oyalanmayı, Nilgün Hoca'nın sınavlarında yapmak zordu. Zira sınav soruları çoktan seçmeli idi. Sınavın ortasında pencere kenarına çekilir, kendi kağıdımı işaretler, özellikle sinemanın tarihsel toplumsal bağlamının dışında kalan soruları yanıtlamakta çok zorlandığımı fark eder, öğrenme sabırsızlığı ile, sınav sonrası kağıdımı alır, hocaların değerlendirmesini istemek üzere odasına giderdim. Güneşin içinde olduğu, ışığının her mevsiminin her saatinin her rengini, her tonunu dün gibi hatırladığım üçüncü kat odası okul hayatımın uğrak yerlerinden

biri olmaya böyle başladı. Sınav kağıdının öğrenciye, sınavı neredeyse geçecek not ile başlamasına izin verecek şekilde yapıldığını keşfetmek bir yana, esprili soruların eğlenceli oluşu hakkındaki konuşmalardan, hocalığın içinde saklı bir oyunseverlik olduğunu böylelikle öğrenmiş olacaktım... Bu satırları yazarken keşke o sorulardan bazıları da bu armağanda yer alsaydı diye düşündüm. Akademik işlerin olağan yapılma tarzlarında fark yaratanların kıymetinin bilinmesi için, üniversitenin değer yitimine uğradığı şu günlerde belki küçücük de olsa bir işe yarardı. Sınav soruları, komisyon raporları, jüri değerlendirme raporları, ders içeriği taslakları, bilirkişi raporları, hakem görüşleri gibi akademik idari örgütlenme çarkı içinde yitip giden kağıtlara verilen emeğin görülmesi, özenin sözcüklere dökülmesi, projelerin standart anlatım düzeyine gömük zamanımızın dilinin içinde belki küçük bir eleştiri olanağı sağlardı.

Araya bir temenni girdi ama aslında bir odayı anlatıyordum, yan yana odalar dizili bir koridorda yıllar geçmişse, oda, sadece bir çalışma mekânı olarak anlam kazanmıyor, yakınlıklar mekânı olarak da biçimleniyor. Örneğin, Akira Kurosawa'nın *Ran* (1985) filminin, bir atlı savaşçının göklerin mavisine ulaşmasının bedelini ölüm kırmızısıyla imleyen afişindeki olağandışı güzelliğinin ve o odadaki yerleşikliğinin hikâyesini burada betimleyip anlatmaya kalksam, bir paragraf değil bir sayfa yazabilirim. Ancak, Şişli'deki genç kızlığınıza bir yaşlılık hali konduran *Dersu Uzala*'nın (1975) yönetmeninin, iktidar oyunlarının şiddetini anlatan filmini, okulun sinema salonunda Nilgün Hoca ile birlikte seyredip sonra bu iki film arasındaki farka bir hayat yerleştiğini anlamanın sebep olduğu bir zamansızlık keşfiyle ilk kez karşılaşmanın şaşkınlığını yaşamışsanız, o afiş bu şaşırmanın imgesi olarak gözünüzün önünden hiç gitmeyecektir nevinden iki cümle yazmakla yetiniyorum.

Nilgün Hoca ile birlikte seyrettiğim filmlerden hayatıma kalandan biri de iktidar mücadelesi içinde kadınların yaşamlarını

kristalize eden “costume drama”lara düşkünlüktür. I. Elizabeth’i (*Elizabeth*, 1998), yeni evinde yeni bir ses sistemi ile seyrettirdiği o andan itibaren bütün kraliçe filmlerinin arkasını kovaladım. Kadınları neredeyse bedensizleştiren anlatıları seyrederken, Elizabeth’in ardından konuştuklarımızı tekrar tekrar hatırladım. Ne mi idi onlar? Kısaca, Olivia Colman’lı *Sarayın Gözdesi* (*The Favourite*, Yorgos Lanthimos, 2018) ile Josie Rourke’ın *İskoçya Kraliçesi*’nin (2018) yapılmasını ve izlenmesini sağlayan nedenler işte: kadınların mutlak yalnızlığı ve mutlak huzursuzluğu.

Hazır söz kraliçelerden açılmışken, 20. yüzyılın son yılında, “sinemamızın kraliçesi”ne biyografik bir “moment” yaratabilmek için Uçan Süpürge’nin düzenlediği kadın filmleri festivalinde gösterilecek bir belgesel kısa film yapabilmek için uğraştığımızda da, Türkan Şoray’ın film kostümleri aracılığıyla bir anlatı kurmak fikrini ileri sürdüğünde Nilgün Hoca, buna çok sevinmiş ancak gerçeğin al yazmasının fikrin büyüsunü nasıl bozduğunu birlikte görmüştük.¹ O kısa film günlerini hep hatırlatan odanın diğer duvarını süsleyen Mehmet Sobacı’nın koskocaman afişine her baktığımda, birlikte çalışabilmek arzum çoğalmış olacak ki birlikte seyretmeyi “iş” haline getirip demokratik düşüncenin filmlere sızması önündeki engelleri anlamaya çalışırken, demokratik yönetimlerin filizlenmesini metnine zor dahil eden filmlere inat, bir yokluğa inat, Hoca’nın analiz ölçütlerini sürekli çoğaltması ve bu umarsız var etme çabası karşısında zonamın acısını unutmuştum ama, şimdi birlikte seyretmenin ve yazmanın anılarını düşündükçe, bu seyredeşlerin kitabına baktıkça, bu eğlenme halini neden çoğaltmadığımız ile ilgili bir dizi “iş” hatırlamaktan kendimi

¹ Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali’nin ikincisinin onur konluğu Türkan Şoray idi. Bu festivalde gösterilmek üzere bir kısa belgesel film yapmak için Nilgün Hoca, Pembe Behçetoğulları ve ben epeyce uğraştık, festival sırasında Ankara’ya gelen Türkan Şoray, İLEF’i de ziyaret etmek istemiş, orada hoca ve öğrencilere uzun bir vakit ayırmıştı. Afiş, bu daveti konu alır.

alamıyorum.² Hele bunlar arasında yer alan araştırmasının neredeyse tamamına yakını yazılmış olan bir Türk filmlerinde şiddet metni var ki, onu düşünmek bile kalbimi incitiyor, çünkü hala bu şiddet de hayattaki şiddet de devam ediyor. Kadın cinayetlerinin cinai ve adli retoriklerle sarmalanarak artması bir yana, televizyon yayınları aracılığıyla kuşaklararası izlenme yoğunluğu da sürekli artan Türk filmlerindeki şiddet üzerine düşünen metinlerin sosyal bilimlerde yetersiz dolaşımı bu yazılmamış metni sürekli hatırlamama neden oluyor...

Son yıllarda gecelerimi oyalayan diziler neredeyse filmlerin yerini aldı. Bir diziyi aralıksız seyretmenin tadını da Nilgün hoca ile birlikte almıştım; 1996 sonbaharında, onun eski evinde, Colin Firth'li BBC dizisi ile başlayan, diziyi bitirdikten sonra yeni yetmeliğimin Jane Austen'ını yeniden keşfetme arzusu, birkaç yıl sonra bir furyaya dönüşen Jane Austenseverlik ile birleşerek güçlenen müptelalığım, romantik aşkın sınıflar arası katlaşmayı çözen alevinin harlandığı bir zamanın içinden geçerek neredeyse bütün harelerini yitirdiği zamanlarda, görsel hikâyeye doymuyordu. Doksanların sonunda iyice hırpalanan, ölümle virüsle, HIV ile AIDS ile sarmalanan aşka, ne Georges Duby'nin "şövalye aşkı" ya da saraylı aşk merhem olabiliyordu (kadınlar bu tür bir bedensizliğe serenadı artık çoktan geride bırakmışlardı) ne de modern dünyanın eşitlikçilik sanrısıyla donattığı Jane Austenvari aşk. Austen, kadın duygularından ve heyecanlarından sınıfları aşan bir aşk gerilimi yaratmış, kadınların duygusal dünyasının dehlizlerinde endişeli bir dolaşmayı İngiliz bahçesinde zevkli bir gezintiye dönüştüren bu gerilimi de hikâyenin merkezine gururla taşımıştı. Bu gururlu aşkın cazibesine son bir veda için, aşka pençesini geçiren

² Andığım kitap: Oğuz Onaran, Nilgün Abisel, Levent Köker, Eser Köker tarafından yazılmış olan *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişimi* (1994) başlıklı kitaptır.

muhafazakar ideolojinin hegemonik üstünlüğünü kırmak için feminist kültür eleştirisi, üç yüz yıllık masalın göz boyamacılığının, fazla sevmek histerisinin faturasını bir cinse yüklemesinin bedelini masada bırakmıyor, özellikle eleştirel film çalışmaları, feminist kuramın rüzgarını arkasına alarak, ikili cins düzenine tıkıştırılmış bir anlatı geleneğindeki aymazlıkları yorumlamakla kalmayıp, öldüğü ilan edilen aşka can suyu veren ilişkileri konu alan filmler hakkındaki sözün kapsamını da genişletiyordu. Laura Mulvey'in kadını nesneleştiren, kameradan çıkıp gündelik hayata ya da gündelik hayattan çıkıp kameraya nüfuz eden erkek bakışını sorgulamasına ilişkin tespitleri -ki Nilgün Hoca, Mulvey'in bu çerçevedeki iki önemli makalesini çevirmiştir.³ Hollywood filmlerinde ve onu takibe yönelmiş Yeşilçam sinemasında, kadın kılığına bürünen adamların gizledikleri korkularını kadınlığa yansıtma biçimlerine ilişkin çeşitli görüş alış verişlerimizi hatırlıyorum da, belgesel bir film olan *Paris Is Burning* (*Paris Yanıyor*, 1990) üzerine konuştuğumuzu hiç hatırlamıyorum. Bütün hatırlamayışlar gibi bu hatırlamayışın da bir gün karşıma çıkacağını tahmin etmeliydim, nitekim de böyle oldu.⁴ Artık adı konmuş, dijital platformlarla

³ İlk, Mulvey'in feminist film kuramı açısından kilometre taşı sayılan "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" ("*Visual Pleasure and Narrative Cinema*", *Screen*, 1975) başlıklı makalesidir. Bu çalışmanın Türkçe çevirisi ilk kez 1993 yılında, 25. *Kare* dergisinde yayımlandı. Çeviri, Abisel tarafından gözden geçirilip bazı değişikliklerle, dört yıl sonra aynı dergide yeniden yayımlandı ve daha sonra, editörlüğünü Sevil Bükler ile Y. Gürhan Topçu'nun yaptıkları *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* (2010) adlı derleme kitapta yer aldı. İkincisi ise Mulvey'in, "Görsel Haz ve Anlatı Sineması Üzerine, King Vidor'un *Duel in the Sun*'ünün (1946) Esiniyle Sonradan Düşünülenler" ["Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel In the Sun* (1946)", *Framework*, 1981] adlı makalesidir. Nilgün Abisel'in çevirisi, ilk önce 25. *Kare* dergisinde (Mart-Nisan 1993, Sayı: 4) yayımlanmış, daha sonra da yukarıda anılan *Sinema: Tarih, Kuram, Eleştiri* başlıklı kitapta yer almıştır.

⁴ *Paris Yanıyor* hakkında kısa bilgiyi Judith Butler aracılığıyla aktarmanın kolaylığına kaçıyorum: "...prodüktörlüğünü ve yönetmenliğini Jennie Livingston'ın yaptığı, New York, Harlem'de ya Afro Amerikalı ya da Latin 'erkeklerin' katılıp

desteklenmiş ve ev hayatının içine gömülmüş dizi düşkünlüğü-mün en kesif zamanında, şimdilik iki sezona ve 19 bölüme yayılan ve yüzün üzerinde transkadının rol aldığı *Pose*'u (2018)⁵ tek başıma seyrettim ve ardından sosyal medya dizi eleştirmenlerinin sözlerini izleyerek *Paris Yanıyor*'u izledim. Eleştirmenlere göre *Pose*, bir belgesel olan *Paris Yanıyor*'un dramatik bir versiyonuydu. Böylece, rengarenk görkemli giysilerin podyumlarda salınmasına imkân veren dizinin ardından belgeseli de seyrederek düşünmeye ve okumaya devam ettiğim için, bu Armağan'a *Pose* hakkında yazmaya karar verdim. Ancak film ve dizi etrafında yapılan tartışmaların kapsamı ve kuramsal dil patikalarının farklılığı, neredeyse yazmaktan vazgeçmeme neden olacak kadar beni bunalıttı ise⁶ de bu yazının, seyretme ve okuma serüvenine Nilgün Hoca'yı

gösteri icra ettiği *drag* balolarını anlatan bir filmidir. Balolar, yanışmacıların farklı kategorilerde katıldıkları yarışmalar biçimindedir. Kategoriler, çoğunluğu "yönetici" veya Ivy League öğrencisi olmak gibi beyaz kültür içinde sınıf simgesi olarak yerleşmiş birçok toplumsal norm içerir, bazıları, en uç *drag*'dan butch kraliçesine kadar kadınsıdır. Bazıları ise "bangie" gibi düzgündür, zenci harbi erkek kültüründen gelmez. Yani kategorilerin hepsi beyaz kültürden alınma değildir, bazıları beyaz olmayan bir doğru düzgünlüğün kopyasıdır, diğer bazıları ise sınıf üzerine odaklanmıştır, sanki sırf bu yüzden pahalı kadın giysilerinin 'mop' edilmesi, yani araklanması gerekmiştir. Diğer bir kategori askeri kıyafet yarışmasında ise başka kategorilerdeki kadınsılığın performatif veya tekrarlayıcı üretimine paralel biçimde, ama bu sefer erkekliğin, performatif ve davranışsal uygunluk rolü oynayan başka bir meşruiyet tesciline doğru kayılmıştır. 'Sahi-gibi-olma' tam olarak birilerinin yarıştığı ayrı bir kategori değildir, belirlenmiş bir kategorideki herhangi bir icrayı, performans değerlendirilmede kullanılan bir standarttır." (Butler, 2014, s. 184). Butler'ın sahicilik tartışması içeren yazısından farklı olarak filmin arkadaşlık, dostlukla ilgili yaklaşımını ele alan bir başka kıymetli metin için bkz. (Şeker, 2012).

⁵ Diziyi Netflix'de 2019 yılında, filmi ise vizyona girdikten tam 19 yıl sonra başka bir film kanalında seyrettim.

⁶ Queer teorisinin kavram ve terimlere hâkim olamamanın yarattığı krizlerimin usandıcılığı ile ilgili bir örnek vermekle yetineceğim. Dizide merkezî bir yer tutan, onu gösterişli ve eğlendirici hale getiren yarışmaların ana eksenini oluşturan giyinme kültürünü açan ana terimlerden biri 'cross dressing'. Bu terimin Türkçede çapraz giyinme, karşıt giyinme, travesti gibi karşılıklarını gördüm, ancak toplumsal

katma isteğim olarak da görülebileceği düşüncesine yenildim; nihayet hepimiz alışkanlıklarımızın esiri/eseri değil miyiz?

Pose, ilk üç bölümü Ryan Murphy tarafından yönetilen ve Murphy'nin dahil olduğu yaratıcı yazar grubu tarafından FX televizyonu için hazırlanan bir dizi.... 1980'lerin sonunda başlayan hikâyesini, zaman zaman aynı on yılın başlarına döndürerek, dramatik öğeler aracılığıyla bir New York şehir hikâyesinin içinden geçiren, siyah ve latin gay erkekler ve transkadınların balo kültürü etrafında yoğunlaşan öyküsünü örmektedir. Televizyon için çekilen dizi, *Paris Yanıyor* filmiyle sıkı bir bağ kurmaktadır. Belgesel filmin yönetmeni Livingston'un dizinin de danışmanlığını yapması, belgesel ile dizi arasındaki devamlılık izleği ve aynı temalar çerçevesinde hikâye anlatma ortaklığı özelinde bu bağı güçlendirmiştir. Filmin yayınlanmasının ardından, *Outweek* dergisine Livingston'un verdiği söyleşinin başlığının "Pose: She Said" (O Poz Ver Dedi) olması da bu devamlılığa işaret eder (hooks, 1992, s. 145-156). Dizinin jeneriğinin, balolardaki yarışmaların sunucusunun pembe neon ışıklarla yazılan "Yaşa, Çalış ve Poz Ver" sloganının okuyuşuna yaslanması da bu devamlılığın izi olduğu kadar podiumda farklı giysi kategorilerinde yapılan yarışmaların temel etkinliğinin bu poz verme eylemi olduğunu da işaret etmektedir. *Pose*'da, baloların anlatılışının filme göre daha nostaljik bir anlam

cinsiyet ile onları bir araya getirebilmeyi, hele politik yükünü terime katmayı bece-remedim. Bunun için daha iyi bildiğim bir literatüre, kılık değiştirmenin politik işlevi üzerinde duran Scott'a gittim, şenliğin mizahi gücü için ta Bakhtin'e kadar uzandım, Ezgi Santaş'ın *Cinsel Normalliğin Kuruluşu* adlı kitabında, "cross-dressing'i toplumsal cinsiyet özdeşleşmesinde bir farka işaret eden veya etmeyen, geçici ve kalıcı her türlü cinsiyetlendirilmiş kıyafet değiştirme pratiğini kapsayan geniş bir terim olduğu için tercih" ettiğini söyleyerek, "Türkçe karşılığı olabilecek *kıyafet değiştirme* veya *tebdil-i kıyafet* ifadelerini cinsiyet çağrışımları zayıf kaldığı için kullanmayı yeğlemediğini" okuyunca yazanın haklı olduğunu düşündüm. Yine de benim bildiğimi sandığım eski yazında içinde hep muhalif bir eda taşıdığı söylenen kılık değiştirme'yi maalesef terk edemedim (Santaş, 2020, s. 287).

taşıdığı söylenebilir. Bu anlam, artık yitip giden balo kültürünün hüznü, onların olağanüstülüğünün abartılı çekimleri altına gizlenmiştir. Bu olağanüstülüğü diziye katmak için kullanılan müzik, pandomim ve dans, mekân tasarımı ve giysi düzenleri gerçeküstü bir edarın kurulmasında belirgin bir rol oynar.⁷

Bir belgesel film olarak *Paris Yanıyor* da siyah eşcinsel erkek ve drag kültürüne bir kamera uzatan ve çapraz giyinmeye beden katan, oyun kuran, sahne yaratan, yarışma ve jüri esprileri ile bezeli Harlem balolarına odaklanmıştır. Eğer siz de benim gibi, James C. Scott'ın,⁸ sanki tâbi olanların, farklı tarihsel zamanlarda farklı kültürlerde kılık değiştirme yoluyla içlerindeki öfkeyi direnişe dönüştürmek amacıyla "gizli senaryoları"nı "kamusal senaryo" haline getirmeye yöneldiklerini doksanların ortasında okuyup, anonimleştirme ve kılık değiştirme stratejilerinin, hegemonik yapıyı çözmeye yönelen direnişin gündelik (geçici, uçucu, havai) formları olarak kullanıldığı çeşitli örneklerin zenginliğine kapılmışsanız, Harlem balolarına, "haysiyeti ayaklar altına alınmış" ve "yok

⁷ Giysiler ve kılık değiştirme dizinin anlatısında birincil bir önem taşıyorsa, dans da benzeri bir öneme sahiptir. Dizi dansçı olmak isteyen siyah genç Damon'ın, gay olduğu için kasabasından ve orta sınıf çekirdek ailesinden kovulma hikâyesi ile başlar. Parklarda ve rıhtımlarda savurmasız bir şekilde uzunca bir süre geceledikten sonra, dansı Blanca tarafından keşfedilip, Evangelista hanesine alınır ve New School for Dance'a yazdırılır, siyah dans öğretmeni Helen'in destekleriyle süren dansçı olma serüveni dizinin uzun soluklu hikâyelerinden birini oluşturur. Damon'a odaklanılarak kurulan hikâye, dans eğitimini ve sokak danslarını dizinin kurgusunda önemli bir yere taşır. Bu yer dans aracılığıyla "camianun" meşruiyetini artırma arzusuna bağlanır. Dizinin ikinci sezonunda Madonna'nın balo kültüründe üretilen dans figürlerini kullanarak yaptığı dans ve şarkının (Vogue) bu dansı icat edenlerin medya ve sahne dünyasında çalışabilirliğini ve kabul edilebilirliklerini arttırabileceği beklentisi etrafında örülen hikâyelerde dans ve dans showları başrolde.

⁸ James Scott'un *Tahakküm ve Direniş Sanatları* başlıklı kitabında direniş biçimlerinin çeşitliliği ile performansın bir aradalığının altı kuvvetle çizilmektedir. Yukarıdaki paragraf içinde, Scott'un özgün içeriklerle tanımladığı ifadeleri ve nitelemeleri tırmak içinde kullanmayı yeğledim. (Scott, 1995, s. 44, 155 ve devamı).

sayılmış olanların” nasıl güçlü bir direniş biçimi sergilediğine⁹ ve bu direnişin “alt politika”sının haklılığına çabucak ikna olabilirsiniz. Bir de üstüne üstlük Mikhail Bakhtin’in “şölemsiliğin” ve karnaval coşkusunun gündelik hayatın dönüştürücü etkisi üzerine anlatımına kendinizi kaptırmışsanız (Köker, 2005) hem *Paris Yanıyor*’un hem de *Pose*’un balolarının şenlikli halinin içindeki eleştiriyi hemen tanırırsınız.

Bu direniş ve eleştiri biçimlerinin adının konmasına Judith Butler da yardım eder, toplumsal cinsiyetin dengesizleştirilmesini odağına alır, “doğallıktan çıkarıcı ve toplumsal cinsiyet ve cinsel baskının zaman zaman kuralcılık ve özgünlük iddialarını sorgulayan toplumsal cinsiyetin dengesizleştirilmesi” meselesini (Butler, 2014, s.183) tartışır: Drag’ın konumu aracılığıyla farklı feminist bakış açılarının kavşağında duran toplumsal cinsiyet normlarının doğallıktan/aslılıktan çıkarılması meselesine katkı sunar, zira film dolayımıyla feministler, kılık değiştirmenin biçimlerinin/çapraz

⁹ Elbette *Paris Yanıyor*’da ama, dramatik kurgusu nedeniyle *Pose* dizisinde de güçlü bir biçimde anlatılan balo kültüründe kılık değiştirmelerin rekabete dayalı yarışmalarla sürdürüldüğüne ilişkin aktarımlar, zekice iğnlemeler, ağız dalaşları, meydan okumalar ve diğer sözcük oyunları ile beslenmektedir. Sözü bu mücadeleci eda yüklü kullanımına karakter kazandırmak için de yaratılan Pray Tell karakterinin, balo düzenleyicisi ve sunucusu olarak karakterler yelpazesinin neredeyse merkezinde durması seyirlik enerjiyi arttırmak kadar söz oyunlarının eleştiri kuran niteliğine de işaret etmektedir. Balo düzenleyicisi ve sunucu olduğu kadar terzi de olan, yaşadığı kumaşlar içinde bir odanın hakkını veren bir şıklık da sergileyen Pray Tell’in argodan küfüre, küfürden dalga geçmeye kadar her türlü söz hokkabazlığını mükemmel bir biçimde sergilemesi ile akıl danışılan kimse ve politik aktivist olarak işaretlenmesi arasında da bir bağ kurulabilir. Diziye bir politik hareket olarak LGBTİ+hareketine bağlayan kişi olarak tasarlanan karakter, özellikle dizinin ikinci sezonun birinci bölümünde AIDS İçin Harekete Geç kampanyasına katılarak Katolik Kilisesi’nin eşcinsellik karşıtı tutumunu protesto eder. Protesto eylemlerine katılımı arttırmak için hem balolarda hem de hane ilişkilerinde dayanışma çağrılan yapan Pray Tell, ölümlü yüz yüze yaşama gerçeğini dizide dolaştırır: Hastanelerde, mezarlıklarda, cenazelerde melodramatik klişelerin tümü kullanılmış olsa da mizahın sivri dilini kullanan Pray Tell, hareketin taşıyıcısıdır.

giyinme pratiklerinin “öznesi”ne yönelik bir dizi eleştiriyi gündeme getirmişlerdir. Filmlerde kadın kılığına giren erkekler rolünün kadınları aşağılamasına aracılık etmekten öteye gidemediğine ve kadın düşmanlığı için mümbit bir zemin yarattığına ilişkin saptamaların, sabit kadınlık normları anlayışına dayandığını ileri süren Butler, bazı feminist çözümlemelerin “drag’ı hayal kırıklığı ve red edilmenin neden olduğu aşk acısının etkisinden başka bir şey olarak görmediklerini” (Butler, 2014, s. 182) vurgulamakla kalmaz, ayrıca yol açtığı sorunu da belirler:

(F)eminist çözümleme, böylece erkek eşcinselliğini kadın hakkındaymış gibi düşünmektedir ve bu durumda gidebileceği uç noktayı göz önünde tutarsak, bu tür çözümlemenin tersinin sömürgecilik olduğunu, feminist kadının kendini erkek eşcinselliğinin merkezine koymasının (ve paradoksal bir şekilde kalkıp heteroseksüel eksenini radikal feminist konumun ortasına yerleştirmesi) bir yolu olduğu ileri sürülebilir (s. 181).

Toplumsal cinsiyet konumunu sabitlemesine yönelik eleştirileri çoğaltan şey, yukarıda anılan bu çözümlemelerin filmdeki “hısımlık ilişkilerinin” yeniliğini dikkatten kaçırmalarıdır. Filmden ziyade neredeyse anlatının kavşak noktasını oluşturan hısımlık ilişkileri *Posé*’da en etkileyici anlatım aralığı olarak seçilir, yeni aile biçiminin ve yeni anne kız ilişkilerinin coşkulu hikâyesini seyretme nederimiz, kuşkusuz film ile dizi arasındaki zamandır ve zamanın yoğunlaştırdığı ikili cinsiyet rejimi eleştirileridir. Bu eleştiriler doğrultusunda anlatım olanağı bulan hikâyelerin televizyon alanında seri olarak yaygınlaşmasının etkisi olsa da, yeni bir aile kavrayışı da kendini ifade edecek bir alan kazanmıştır. Tam da burada Nilgün Hoca’dan bir itiraz geldiğini duyar gibi oluyorum. Onun sıkça kullandığı sözleri burada anmak isterim: “Fazla batılı, çok batılı bir seyir düzeninin kanıksanmış anlatı öğeleri, başka bir şey değil” Ben de itiraz edeceğim ve itirazıma aracılık edecek bir metni de, onun dikkatinden kaçmıştır belki diye hemen

sunacağım: *Queer Temaşa* isimli kitaptaki Sahte Kız'ın yazısı, "cesaretlendirmek ve güçlendirmek için... (A)ileyi bozmaya ve başka türlü yandan yemiş bir aile kurma, sevgi bağı ile kurulan aile" deneyimini anlatmaktadır (Darıcıoğlu, 2015, s. 13-32). İstanbul'da 2010'lu yılların başında, performatif bir proje içinde yer alan günlüğün devam ettirilen anlatısında, üzerimize yağın her bir reklam filmi ailesine ve her muhafazakar politik liderin ağzına pelesenk olan "biz bir aileyiz"e inat yeni bir aile anlatısı deneyimlenir: "Anne, bacı, bibi olma" tecrübesinin kıymetini bilmenin, "(A)nadolulu olduğumuz için halalık, kezbanlık, kocalık, laçoluk, annelik, ablalık ilişkileri"ni (s. 21) tazeleyerek bir arkadaşlık kültürü içine yerleştiren bu deneyimlerin özgünlüğünün altının çizilmesi gerektiğini düşünüyorum.¹⁰ Bu deneyimler belki henüz bir filme konu olmamıştır ama politik etkileri açısından karşı söz ve niyet oluşturmadaki önemleri açıktır. Geleneksel aileye meydan okuyan söylemlerin iyiden iyiye kenara çekildiği bir zamanda, bunca kadın ve transkadın cinayete kurban giderken, ölüm kol gezerken, seksenlerin virüsüne rakip bir virüs, her gün istatistiki tablolarda ve yoğun bakım odalarında sergilenirken, *Pose'*ün izlenmesi ile birlikte "bozuk ailenin" neredeyse bir elli yıllık tarihinin hatırlanabileceğini düşünüyorum.¹¹ Hiç şüphesiz, bu hatırlama, ailenin güven duygusunu ancak güçlendirmek için var olabileceğini kabul eden politik görüşlerin haklılığının teslim edilmesi anlamına da gelmektedir.

Dizide, sahicilik, orijinallik, gurur duyma, onurunu koruma, özgüveni arttırma, güvende hissetme, birbirini kollama gibi duygu yüklü ifadelerle bezenen bir topluluğun aidiyet anlatıları

¹⁰ Bu deneyim zenginliğine *Başkaldıran Bedenler, Türkiye'de Transgender, Aktivizm ve Altkültürel Pratikler* başlıklı kitabın içinde yer alan anlatılar şahitlik etmektedir. Yukarıda adı geçen "Sahte Kız" başlıklı yazıda anılan Ali Ankan'ın kendi anlatısı için ayrıca bkz. (Ankan, 2015).

¹¹ Bu aile üzerine Türkçe yazılan eleştirilerden biri için bkz. (Somay, 2012).

ile görkemli balo kültürünün gerçeküstü görseelliği arasında salınan gerçekliği, sağlık hakkı talepleriyle beslenmiştir. Filmle dizinin yapım yılları arasında geçen 18 yıl, LGBTİ+ hareketinin meşruiyetini derinleştirmiş ve bazı kültürel hakların kazanımına olanak sağlamıştır ki dizide bu kazanım “merkezde yer alma arzusu” olarak belirmiştir. Film, baloların eski ihtişamının kalmadığına ilişkin hüznü konu alan anlatıyı transkadın Venüs Extravaganza’nın öldürülmesiyle sonlandırırken, dizi transkadın cinayetlerine bir bölüm ayırmıştır. Özellikle İkinci sezon beşinci bölüm’deki Candy’nin öldürülmesi hikâyesi, 2016 yılında binden fazla kadının cinayete kurban gidişine yoğunlaşarak bitmektedir. Zaten neredeyse ilk bölümünden itibaren hikâyeleri gerçeğe taşıyan bir yol olarak kurulan hastane, klinik, merdiven altı estetik merkezleri anlatıları, yaşanan ölüm korkusunu, acıları ve salgını, dizinin ikinci sezonunun ana eksenine taşımıştır.

Pose’da aileyi var eden annelik her bir bölümde önemi yinelenen temalardan biridir. HIV taşıdığını öğrenen ve “ölüm fermarı”nu hissedenden Dominik asıllı manikürcü Blanca Evangelista’nın hane kurma yoluyla anne olmasının nedeni, “iz bırakmak” ve “miras yaratmak”tır. “Çocuklarım benden daha iyi bir hayat yaşasın” diye “kendi seçtiği aile”yi bir araya getirmeye çalışırken Blanca, kendisi gibi evlerinden atılarak sokaklarda yaşamak zorunda bırakılan gay ve trans çocuklarının hayatlarının düzenlenmesine kendini adar, yoksulluğun izlerini hiç silmediği evini kurar ve anne olur. O da anne olmadan önce rıhtımlarda büyüyen çocuklardan biri iken onu seçen annesi Elektra’nın benzer bir derme çatmalığın stilize edildiği evinde balo kültürünün içinde yetişmiştir. Sürekli hane değiştiren geçici anneliği örnekleyen Elektra’nın kızı olarak ona başkaldıran ancak onunla ilişkisini hiç koparmayan Blanca’nın anneliği, yoksullukla mücadele etme stratejilerine göre ve dayanışarak hayatta kalma teknikleri üzerinden kurulmuştur. Onun adalet ve kurallarla donatarak kurduğu iç pencereleri kırık evi, beslenme ve barınma gibi temel ihtiyaçların

karşılanması için mekân olduğu kadar aynı zamanda çocukların seks işçiliği dışında meslek edinmelerine imkân tanıyan emeğin ve duygusal desteğin, onayın, kabulün, şefkatin, özen göstermenin üretildiği bir yerdir. Çocuklarını dansçı, fotomodel, fotoğrafçı gibi mesleklere yönlendiren yılın annesi balosunda birinciliği kimseye bırakmayan “Azize” Blanca’nın arkadaşlarına ve cemaatine yakınlığı, mücadeleci tavrı ve birlikte sorun çözme eylemlerine yatkınlığı karakteri derinleştirir.

Blanca’nın anneliğinin zeminini oluşturan siyah yoksulluğunun anlatısı *Paris Yanyor*’dan *Pose’a*, film ve dizi eleştirilerinde önemli bir yer tutmaktadır. *Paris Yanyor* hakkındaki belki de en önemli eleştiriyi yapan bell hooks, siyaha bürünmüş yoksulluğun şaşaa ve debdebe ile örtülmesine tepkisini ırk esasında temellendirir ve ısrarlı biçimde siyah genç gay erkeklerin alt kültürünün, filmde, “heteroseksüel bakış tarafından aptallaştırılarak, çocuksulaştırılarak ve hadım edilerek” içselleştirildiğini, böylelikle eğlenceli bir seyirlik hale getirilerek üzeri örtülen, siyahları aşağılayıcı tonun görmezlikten gelinemeyeceğini dile getirir (hooks, 2015, s. 145-147). hooks, filmde, ırkçı ve cinsiyetçi olan beyaz patriarkal kültürün, siyah yoksul gençleri tüketim toplumunun lüks mallarına kendini kaptırmış olarak sahnelediğini vurgulayarak bu eksik temsil edilışin ya da üstünlükçü beyaz kadın ve dişilik ideallerinin aşırı temsiliinin, sınıf ve ırk mücadelelerinin politik duruşunu sekteye uğrattığının altını çizer.¹² Filmin yönetmeninin “tarafsızlık”

¹² Sınıf ve ırk farklarının LGBTİ+ hareketi içindeki uzarımını hakkında okurken, Evren Savcı’nın, “Queer Dil Meselesi: İstanbullu Queer Özneler Arasında Batılı Bilgi, Politik-Kültürel Sermaye ve Aidiyet” başlıklı makalesinde, bir alan araştırmasının kuramsal çerçevesi çatılırken, yazıda sınıfsal konum ile epistemik şiddet ilişkisinden söz edildiğini görüp bu bahsediş tarzındaki sakinlik ile bell hooks’un öfkesi arasında bir paralellik kurdum. Irk ve sınıf ile toplumsal cinsiyet arasındaki kavşak noktalarının belirginleştirilmesi tavrını önemli bulduğum için toplumsal cinsiyet kavrayışında sınıf farklılığının üzerinde duran bu yazıyı burada daha ayrıntılı bir biçimde aramak istedim. Yazar, özellikle yerel aktivistlerin, “LGBT politikaları”nın belirli dil ve söylem kullanılarak ifade edilebileceği konusunda sert bir

konumuna sığınarak, yönetici beyaz sınıfın egemen kültürünün, gayleri marjinal kılmak için eğlenceden, kahkahadan medet umduğunu ileri sürer. Filmin drag balo kültürünün neşesini arakladığını ve bu örtmece ile kapitalist patriarkal sistemi de olağanlaştırdığını belirtir (s. 154).

Elbette dizi hakkında yapılan yorumlarda hooks'un "filmde gülmedim de eğlenmedim de" diyen öfkesinin izine rastlanmaz. Bu kıymetli öfkenin izini sürerek geçen zaman içinde acaba dizide bu tür sisteme yönelik eleştiriler nasıl içselleştirildi diye bakıldığında, patriarkal sahteciliğin ve onun toplumsal zamansal bağlamının, 1980'li yılların Reaganizminin içinde kurulduğu, *yuppie* kültürünün eleştirisinin dizi metnine dahil edildiği görülmektedir. Dizinin en güzel trans kadınlarından biri olan Angel'in Manhattan'da reklamcı olarak çalışan beyaz sevgilisi Stan ile dizinin bir diğer güzel kadını Elektra'nın her şeyi alıp satan beyaz iş

tutum aldıklarını, bu dil ve söylemleri kullanmayanları apolitik olarak nitelendirdiklerini, bu nitelendirme ve tavır ortaklıklarının sınıfsal bir konumdan kaynaklandığını vurgulamaktadır. Savcı, "Batı stili bir aktivizm ve Batı'nın toplumsal cinsiyet ve cinsiyet kuramlarıyla beslenen, sadece orta/üst-orta sınıfa mensup ve Batılı-eğitilmiş bir arka plandan gelenler" in (Savcı, 2012, s. 251) içinde yer aldığı bir sınıfsal ortaklığın dilsel tercihleri gibi görünenin dilsel bir ayrıcalık olduğu ve onun yarattığı baskıcılığın, aynı sınıfsal ortaklık içinde yer almayanlar için özellikle alt orta sınıf ve işçi sınıfı hayatı yaşayanların derdlerini anlatmakta engelleyici olduğunu göstermektedir (Savcı, 2012, s. 267): "Toplumsal cinsiyet ve cinsellik hakkında Batı bilgisinin ve bilgi üretiminin küresel dolaşımı, İstanbul'un kentsel alanlarında queer öznelerin kendi hayatlarını, toplumsal cinsiyetlerini anlaşılır kılma ve savunmalarına olanak sağladıysa da, aynı küresel dolaşım politik kültürel sermayeye dayalı ve sınıf ayrımlarını belirginleştiren birdil yaratmaya da hizmet etmiştir" (s. 268). Savcı, "dilsel dışlayıcı tavır ile sınıf pratikleri arasında ilişki kurarak, işçi sınıfı hayatı yaşayan queer kadınların dayanışma politikalarının çekirdeğini oluşturan gündelik hayatı devam ettirme pratiklerinin" özgül dil ve söylemlere dönüşmesinin önemini altını çizmektedir (Savcı, 2012, s. 272). "Müdahaleci olmayan, çok bilmiş bir eda ile söylenmeyen, hayattan kopuk olmayan, esprili ve canlı bir içeriğe sahip" (Savcı, 2012, s. 276) dil kullanımlarına imkân tanıyan özgürleşimci politikayı üretecek dayanışmacı dilin kurulmasının önemini vurgulayan Savcı'nun öğrenmeye açık bir politika için ayrıştırdığı öğeler hakkında bkz. (Savcı, 2012, s. 277 ve devamı.)

adamı sevgilisinin kötü karakterlere büründürülerek diziye dahil edilmelerinin nedeninin bu doğrultudaki eleştiriler olduğunu düşündüm. Kapitalist patriarkal sistemin toplumsal cinsiyet aldatmacaları dahil bütün aldatmacaları neredeyse bir bir sayılarak kurulan bu sevgili hikâyelerinde, siyah transkadınların onlardan vazgeçişleri, her ne kadar aşırı klişe anlatımlarla desteklenmiş olsa da, gündelik hayatın örtük direnme biçiminin örneklerini oluşturduğu söylenebilir. Dizide bu örtük direnme biçimlerinin kesişim noktasında öğrenme ve mücadele arzusuyla dopdolu, meraklı ve ilgili, her an hayatın içinde olan Blanca'nın anneliği durmaktadır. Anneliğin insanlık tarihi kadar eski besleyiciliğine, koruyuculuğuna ve her şeyi bilirciliğine, yeni zamanların yol göstericiliği ve dert ortaklığı da katılmış, onurunu korumanın, var gücüyle savaşmanın, kim olduğunu unutmamanın, bedenini sevmenin ve özgür olmanın her gün yeniden öğrenilmesi ve öğretilmesi eklenecek dayanışma politikalarına beden oluşturacak bir karakter yaratılmıştır. Blanca karakteri, ikili cinsiyet rejimini çözecek, özgürleşme olarak politika kavramını çoğaltacak bir politik öznenin bin bir çeşit anneliği kapsamadan düşünülemeyeceğini göstermektedir.

Bir gece neredeyse sabaha karşı iki kadın iki koltukta annelik üzerine saatlerce konuştuktan sonra, ikisi de kapının açıldığını içeriye üç erkek çocuğun girdiğini aynı anda gördüklerini sanırlar, sonradan ikisi de bunun konuşma şehvetinin yarattığı bir an olduğuna dair yeni bir konuşma paragrafı açarlar. O koltukta oturanlardan biri Nilgün Abisel'dir. Onun o konuşmayı ve bu yazıyı bitiren son cümlesi, "Ah canım, bunlar hep yalan, hep hayal, hep lafı güzaf..."dır.

Kaynakça

- Ankarı, A. (2013). *Bil Bakalım Ben Kimim*. Şeker (s. 55-63).
 Butler, J. (2014). *Bela Bedenler* (Çev. C. Çakırlar ve Z. Talay). İstanbul: Pinhan.
 Darıcıoğlu, L. S. (Ed.). *Queer Temaşa*. İstanbul: Sel.

- hooks, b. (1992). *Is Paris Burning?* b. Hooks. *Black Looks, Race and Representations* (s. 145-156). New York: Routledge.
- Köker, E. (2015). *Kitapta Kurutulmuş Çiçekler*. Ankara: Dipnot.
- Onaran, O., Abisel, N., Köker, L., Köker, E. (1994). *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Sahte Kız, vd. (2015). *Sahte Kız*. Darıcioğlu, (s. 13-31).
- Santaş, E. (2020). *Cinsel Normallğin Kuruluşu: Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Hetero-normatiflik ve İstikrarsızlıkları*. İstanbul: Metis.
- Savcı, E. (2012). *Queer Dil Meselesi: İstanbullu Queer Özneler Arasında Batılı Bilgi, Politik-Kültürel Sermaye ve Aidiyet*. C. Çakırlar ve S. Delice (Ed.), *Cinsellik Muamması: Türkiye'de Queer Kültür ve Muhalefet* (s. 248-281). İstanbul: Metis.
- Somay, B. (2012). "Bozuk" Aile. C. Çakırlar ve S. Delice (Ed.), *Cinsellik Muamması: Türkiye'de Queer Kültür ve Muhalefet* (s. 110-127). İstanbul: Metis.
- Scott, J. C. (1995). *Tahakküm ve Direniş Sanatları* (Çev. A. Türker). İstanbul: Ayıntı.
- Şeker, B. (2011-2012). *Tehditkar Yakınlıklar: Bir Yaşam Biçimi Olarak Queer Arkadaşlık*. *Cogito*, 68-69, 255-262.
- Şeker, B. (2013). *Başkaldıran Bedenler*. İstanbul: Metis.

KUBRICK'İN MANDALASI YA DA STANLEY HOTEL: *THE SHINING* ÜZERİNE BİR AŞIRI-YORUM DENEMESİ

Emrah Öztürk

O zamanlar üniversitenin Sinema Kulübü'nden sorumluydum. Haftaya göstereceğimiz *The Shining* (1980) filminin afişini asıyordum, koridordaki Nilgün Abisel hocamla karşılaştım. Bu film hakkında değilse bile Stanley Kubrick hakkında daha önce 'kısacık bir sohbet etmiştik. Kendisi bana Robert Philip Kolker'in *Yalnızlık Sineması* (1980) kitabını ödünç vermişti.

Filmin afişini görünce tebessüm etti. Yeniden ayaküstü bir soh-bete tutuştuk. Nilgün Hoca, Umberto Eco'nun adını hiç anmasa da onun 'aşırı-yorum' yaklaşımının *The Shining*'e bire bir uydu-ğunu belirtiyordu. Malum, film o zamanlarda *Room 237* (2012) adlı belgeselle yeniden gündeme gelmişti. Herkes kendi perspektifin-den filmi 'analiz etmeye' çalışıyordu. Netice itibarıyla da bir sürü farklı yorum ortaya çıkıyordu. Elbette *The Shining*'e dair alternatif okuma modellerinin geliştirilmesi bu belgeselden çok öncesine dayanıyor. Michel Chion'un (2008) *Eyes Wide Shut*'ı (1999) yapı-salcı bir yaklaşımla incelediği kitabında akademinin Kubrick'i ve filmlerini incelemek konusunda ne kadar istekli olduğundan söz

ettiğini hatırlıyorum. Hatta Ünsal Oskay'ın söz konusu filmle ilgili "Modernizmi en iyi eleştiren korku filmi" deyişi de hâlâ kulaklarımda.

Nilgün Hocanın aşırı-yorum kavramını imlemesinden yola çıkarak filmi yeniden düşünmeye başladım. 2012 seresinde, *Room 237* belgeseli henüz vizyona girmemişken ben hâli hazırda bir yazı yazmıştım filmle ilgili, Fil'm Hafızası sitesine. Benim de yaptığım bir nevi aşırı-yorumdu aslında. Bunun sebebi sarırm biraz da filmin bir dikatomik sistemle kurulu olmasıydı. Hem evet'ler hem de hayır'lar bir arada çünkü. Gerçeklerle kurmacalar iç içe. Bu da izleyiciye yorum ve aşırı-yorum yapmak için fırsat veriyor.

Bu yazıdaki niyetim filme yeni bir okuma kanalı açmak değil. Daha ziyade söz konusu dikatominin doğasını anlamak sadece. Öyle sanıyorum ki Kubrick'in kendi serüveniyle filmi yan yana koymak meseleye biraz olsun açıklık getirecek. Kubrick'in bu filmin çekimine girdiğinde yaşadıkları, Jung'a duyduğu ilgi ve dolayısıyla da (labirent değil) mandala izleğini kullanması kaçınılmaz olarak birbirine bağlanıyor.

Öncelikle filmin konusunu kısaca özetleyeyim: Eski bir öğretmen olan Jack Torrance, araba yıkayarak ailesini geçindirmeye, bir yandan da yazmakta olduğu kitabını bitirmeye çalışmaktadır. Bu esnada iş başvurusu kabul edilir; Colorado'da Rocky Dağları'nın eteğindeki Overlook Oteli'ne, sezon açılıncaya kadar bekçilik yapacaktır. Bu işi kabul etmesiyle birlikte şehirden, toplumdan aylarca uzak kalacak, ancak barınma, ısınma, yiyecek sıkıntısı çekmeden ailesiyle korunaklı bir yerde kışı geçirebilecektir. Üstelik kitabını bitirebilmek için de bol bol vakti olacaktır. Ne var ki Torrance ailesinin aylarca bir başlarına kalacakları bu otel hayaletlerle doludur...

The Shining Türkiye'de *Cinnet* adıyla gösterilmişti. Filmin uyarlandığı aynı isimli Stephen King romanı (1977) ise *Medyum* olarak raflarda yerini almıştı.

Kitabın yazım hikâyesi gerçekten ilginç. 1970'lerde, Stephen King'e bir haber gelir: Hayaletli olduğu söylenen bir otel vardır. Bu duyum üzerine korku romanlarıyla ünlü King, önce tüm oteli boşalttırır, sonra da karısıyla gidip orada bir gece kalır. Oteldeki bu paranormal enerjiyi yazar da hisseder. Otelin merhum sahiplerinin ayak seslerini, kapıların kendiliğinden açılıp kapandığını işitir. Ardından oturup *The Shining*'i kaleme almaya başlar...

Kubrick'in, romandan ziyade yazarın bu deneyimini anlatmak istediği; romanın anlattığıyla romanın yazım macerasını bir arada vererek düş ile gerçek arasında bir bağ kurmak istediği ortada. Kubrick'in hayaletlere, paranormal olaylara meraklı birisi olduğunu söylemek gerçekten zor. Yine de Michel Chement'e verdiği röportajda "Eğer bir hayalet hikâyesinden korkuyorsanız doğaüstünün var olabilme ihtimalini kabûl etmelisiniz" demektedir (1980, s. 92). Görünen o ki, Kubrick'e göre hayalet, doğaüstü olan bir şey değildir. Aksine doğal bir şeydir. Öncelikle bir duygulanımdır. Duygunun psikolojide yarattığı etkidir. Bu da bizi diğer kavramlara iletir; travmadır, anılardır, anı iskeletleridir, vicdandır, hazımsızlıktır, pişmanlıktır, kalp sıkışmasıdır, bilinçdışına itilen 'çirkinliklerdir'. Geçmişle şimdinin kurduğu *tuhaf* bir iletişim biçimidir. Bu yaklaşım biçimi de onu Freud'dan ziyade Jung'a yaklaştırır. Bu noktaya birazdan değineceğim.

Yönetmenin *Eyes Wide Shut* (1999) filmi üzerine çalışmaya 1970'lerde başladığı biliniyor. Macar yazar Arthur Schnitzler'in *Traumnovelle* (1926) adlı kitabını nasıl adapte edebileceğini düşünen Kubrick, o dönemde başyapıt mertebesinde peş peşe üç film çekmişti: *2001: A Space Odyssey* (1968), *Clockwork Orange* (1971) ve *Barry Lyndon* (1975). Bu üç film de insan doğasına dairdi. Kubrick'in seyirciye vermek istediği eleştirilere göre yapısal olarak yeneden düzenlenmişlerdi. Yönetmen bu yapımların ardından ileride adı *Eyes Wide Shut* olacak projesine yönelmişti. Fakat bu projeyi askıya alıp popüler bir yazarın romanını uyarlamaya karar verdi.

Düşsel olanı, ancak gerçek olanla anlamdırmak, *The Shining* için önemli. Dolayısıyla konuya bu şekilde bakmaya gayret edeceğim. Amerika'da doğup büyüyen Kubrick, 1978 senesinde Childwickbury Köşkü'nü satın alıp İngiltere'ye yerleşir, ömrünün sonuna dek de burada yaşar. Köşkün tarihi 1600'lere dek uzanmakta, her açıdan köklü bir geçmişi bulunmaktadır. Böyle bir köşkte yaşamak şüphesiz yönetmeni etkilemiş, *Eyes Wide Shut* projesine de burada ivme vermiş olmalı. Yıllar sonra hayata geçireceği üzere film, yoğun olarak iki köşkte geçer; birisi düşsel, ancak bir o kadar da tehlikeli bir boyutta olan Somerton Köşkü'dür. Diğeri ise Victor Ziegler'in 'gerçek' köşküdür. Bu iki köşk arasında, bu iki boyut arasında gidip gelen Dr William Harford da kendi gerçekliğini aramaktadır.

Tekrar *The Shining*'in yapım sürecine dönecek olursak, 1978 senesinde Kubrick, King'in romanını okuyunca, benzer yapıyı, yani köşkler, labirentsi binalar ile burada sıkışıp kalan öznenin serüvenini anlatabileceği yeni bir proje fikrine erişmiş olmalı. Üstelik King'in gerçekten kaldığı ve kitabına ilham kaynaklığı eden otelin adı Stanley Hotel'di. Kubrick, kendi karanlığına girmeye, kendi travmalarıyla yüzleşmeye güzel bir 'medyum' bulmuş olur böylelikle.

1980'de, yani yaklaşık bir yılı aşkın bir prodüksiyon hazırlığından sonra – ki bu süre Kubrick için oldukça kısa denebilir – *The Shining*'i çeker.

Peki Kubrick'e göre kendisini anlatmak ne anlama gelmektedir? Paul Auster'in dediği gibi, "[Y]azar, yalanlar söyleyerek gerçeği anlatır." O da yalanı, kurmacanın içinde bulur. Kubrick de yalancı bir filmle, yalancı karakterlerle gerçeği göstermek, en azından sezdirmek peşindedir.

Bu bağlamda Jack ismi eski zamanların rübnilerine, anonim şarkılara, halk deyişlerine de bir referans verir. Jack ismi, tıpkı Anadolu kültüründeki 'Sarı Çizmeli Memed Ağa' deyimi gibi,

kim olduğu belirsiz bir isim olarak çokça kullanılır. Örnek verilecek olursa; *Jack'in İnşa Ettiği Ev (The House That Jack Built)* rünnisi Batı'da bilinen eski bir ninnidir. İlginç olansa, bu ninnide Jack'in adı sık sık geçse dahi kim olduğuna dair hiçbir bilgi yer almaz. Ayrıca bu ninni, daha sonraları ABD'de, kelimeleri değiştirilerek, politik ve ekonomik anlamda da kullanılmıştır.

Jack kimdir? Benzin istasyonlarında araba yıkadığını öğreniriz filmde. Aynı zamanda bir öğretmen olduğunu. Aynı zamanda bir yazar olduğunu. Aynı zamanda otel bekçisi olduğunu... Hangi kimliğiyle var olmaktadır peki bu karakter? Bir öğretmen midir, yazar mıdır, aile babası mıdır, alt sınıftan bir işçi midir, otel bekçisi midir? Üstelik hiçbir kimliğini olumlu bir biçimde üstlenmez. Karısına karşı maço bir erkek gibidir; her hatada karısını suçlar. Baba iken çocuğuna hiç yakın değildir. Bekçilik görevini üstlenen o iken otelin tüm işlerini aslında Wendy yapar. Jack kimdir peki?

Benim aşırı-yorumuma göre Jack en basit ifadeyle; sevgisiz, horlanmış ama en önemlisi de 'hayal kuramayan' anonim bir kişidir. Jack hayal kuramıyordur, çünkü: 'Tüm gün çalışmak ve hiç oyun oynamamak Jack'i duygusuz bir çocuk yapıyor'dur (All day work and no play makes Jack a dull boy). Jack'in 'romanında' sayfalarca yazdığı tek cümle budur. Jack'in gündüz gece uykusuz bir şekilde daktilosunun başında yazdığı kitap tek bir cümlelerin tekrarından ibarettir. Ancak bu tekrarlar, tekdüze değil, her sayfada biçim değiştiren, farklı yazım şablonlarıyla oluşturulan bir hâldedir. Binlerce kez yazılan bu cümle, yetişkinlikten ziyade çocukluk vurgusuna sahip olmasıyla da dikkat çeker. Jack, okulda ceza almış bir öğrenci gibi tek bir cümleyi bir daha, bir daha yazmıştır.

Kubrick'in, *Clockwork Orange* filminden, çocukluk – ergenlik psikolojisini, sevgi – şiddet – aile bağları ilişkisine hâkim olduğunu biliyoruz. Burada da büyümemiş bir çocuğun, hayal kuramayışını; yani ruhundaki o parıltıya erişemeyişini anlatmaya çalışır. Bu, belki Kubrick'in kendisine yönelttiği bir özeleştiri, kim bilir. Ancak toplumsal bellekteki travmaları aşamamanın açık

eleştirisi olduğu su götürmez. Ruhundaki özgür, dişil, düşsel parlıtıya ulaşamayan insanlığın inşa ettiği (ya da edemediği) dünyada bir suçlu gibi veya cezalı gibi yaşamak.

Jack ne zaman masasının başına geçse onu özgür dünyasına ulaştıramayan bir şeyler mevcuttur. Hayal dünyasına daldığında sadece geçmişteki travmaları görmektedir. Kendi travmalarını, görevinin geçmişindeki travmaları, ülkesinin travmalarını, insanlığın Timbuktu'dan Amerika sahillerine dek uzanan travmalarını...

Bu noktada Jung'ın arketipler teorisinden söz edebiliriz. Bilindiği üzere Jung, bilinçdışını bireysel bir bölge olarak değil, insanlığın ortak paylaştığı 'ilk doğa' olarak görür. Hayal kurmak da bu bağlamda bu ilk doğaya varmaktır. Ayrıca tarihsel bir travmayı bireyin hissetmesi de bu doğaya ulaşmasıyla mümkündür. Bu yolculukta iradeye iki ruh rehberlik eder. İlki, kişiye hayal kurdu-ran, onu özgürleştiren, estetik zevki veren, yaratım gücüyle yanında olan Anima yani dişil ruhtur. Ötekisi ise iradenin yarattığı dünyayı disipline eden, adaleti sağlayan, kuvveti veren eril ruh, Animus'tur. Jung'ın kuramından yola çıkıp *Düşlemenin Poetikası*'nı yazan Gaston Bachelard (2012), 'kozmetik çocuk' diye tanımladığı bir üçüncü figürden söz eder. Tüm kosmosla özdeşleşebilen, onu hissedilen, düşlerinde sınırsız olan, cinsiyetsiz, kimliksiz, fevkalade bir ciddiyetle hayaller kuran bir öznedir bu. Düşlemenin ideal öznesi. Dolayısıyla düş kuran kişi, animus ve animanın rehberliklerinde kozmik çocuğa ulaşır. Bu bağlamda filme dönüp baktığımızda Danny'i kozmik çocuk, Wendy'i anima ve hayal kuran kişiyi de Jack olarak görebiliriz. Animus ise eksiktir. Animus'un temsil ettiği otorite, kötücül güçler tarafından alınmıştır. Bu da filmdeki olayların düğümlenme sebebini ortaya çıkarır.

The Shining'e bu şekilde bakmanın sebebi Jung'ın otobiyografisindeki pasajlardır. "Ürkünç bir fantazim sürekli yineleniyordu," diye yazar Jung, *Anılar, Düşler, Düşünceler*'de: "[Ö]lü ama aynı zamanda da canlı bir şeyin varlığını düşünüyordum. Örneğin,

cesetler krematoryumun fırınlarına konuyor, sonra da canlı oldukları anlaşıyordu. Bu fantaziler doruğa ulaştıkça kendilerini düşlere yönlüyorlardı” (2009, s. 144). Burada, Jung’ın düşlerinin *The Shining*’e ilham kaynaklığı yaptığını gösterebilmek için birkaç alıntı daha yapacağım: “Freud’un, eski deneyimlerin izlerinin bilinç dışında kaldıkları savına katılmıştım. Oysa bu gibi düşler ve bilinç dışıyla ilgili gerçek deneyimlerim bana, bunların ölü ve dolayısıyla işlevlerinin bitmiş olmadığını, tersine, canlı varlığımızın bir parçası olduklarını gösterdi” (s. 144 - 145).

Bu ifadeden hareketle Jung, çocukluk anılarının gündüz düşleri olarak kendisine görünmeye başladığını belirtir.

Yüzeye ilk önce, büyük bir olasılıkla on ya da on bir yaşlarında olduğum dönemimle ilgili bir anı çıktı. (...) Bu anımın beni çok duygusallaştırması garibime gitti. ‘Demek ki bunlar hâlâ canlı. Küçük çocuk hâlâ burada ve bende olmayan yaratıcı bir yaşamla dolu,’ dedim ve, ‘Ona nasıl ulaşabilirim?’ diye düşünmeye başladım. Bir yetişkin olarak o günle geçmişte kalmış on bir yaşım arasında bir köprü kurmam olanaksız gibiydi. O dönemle bağlantımı yenilemek istiyorsam, yapabileceğim tek şey, o döneme dönüp çocuksu oyunlar oynayan çocuğun yaşamını yinelemektir. (s. 145)

Burada açık bir şekilde Jung’un çocukluğu ile yetişkinliği arasında inşa ettiği köprünün çocukluğu bir anlamda taklit etme, oyun oynamak ve o çocukla empati kurmak olduğunu belirtirken kendince geçmiş ile şimdi arasında düşünsel bir bütünlük oluşturmaya çalışır. Bu bağlamda, içe bakış yöntemiyle kurduğu veya düşlediği gündüz düşlerini usdışından gelen birer mesaj gibi algılayıp okumaya gayret eder.

Ekim ayında, tek başıma yaptığım bir gezi sırasında bir imgerin etkisi altına girdim. (...) Sarı dev dalgaları, medeniyetin enkazını ve boğularak ölmüş binlerce insanın suda sürüklenişini görebiliyordum. Sonra, tüm deniz kana dönüştü. (...) İki hafta sonra imge yenilendi. İlki gibiydi ama eskisinden çok daha netti. Kan da daha belirgindi. İçimden bir ses bana ‘İyi bak! Gerçek bu ve hiç kuşkun

olmasın, bu böyle olacak,' dedi. O kış biri bana gelecekle ilgili dünya görüşümü sormuş, ben de 'Hiçbir fikrim yok. Yalnızca kan nehirleri görüyorum,' diye yanıtlamıştım (s. 146).

Jung, bu anısını Birinci Dünya Savaşı'nın arifesinde görmüştür. Burada elbette doğaüstü bir durumdan, bir kahınlıktan söz edilemez. Sadece toplumsal olan huzursuzluğun bireyin belleğine nasıl etki ettiği, mevcut durumun tedirginliğinin nasıl kendini belli ettiği şeklinde yorumlamak mümkün. Jung bu meseleyi tüm insanlığın ortak kürsüsü olan bilinçdışı alanı ile kişinin oraya girip çıkabilen yarına yani ruha bağlar gibidir. Dahası ruhu da farklı açılardan sınıflandırarak dişil ruh ile eril ruh gibi bir ayrıma gider. 'Animus' ve 'Anima' şeklinde bu iki farklı karakterin bir ruhun içinde barındığını ve daha da önemlisi onların aktif olmalarıyla usdışı yolculuğunun mümkün olabileceğini belirtir.

Bilinçdışıyla bağlantıyı ruh, yani anima sağlar. Bir bağlamda bu, aynı zamanda ölümlerin ortak niteliğiyle bağ kurmak demektir, çünkü bilinçdışı, aynı zamanda ölümlerin, yani ataların mitos ülkesi anlamına da gelir. Bu nedenle, insanın, ruhunun kaybolmasıyla ilgili bir fantezisi olursa, bu, ruhun bilinçdışına ya da ölümlerin ülkesine çekildiğini gösterir. Orada gizemli bir canlılık göstererek, atasal izlere, yani ortak içeriğe görünür bir biçim verir ve bir medyummuşçasına, ölümlere kendilerini gösterme olasılığı sağlar. Bu nedenle, ruhumun kaybolmasından kısa bir süre sonra 'ölüler' bana göründü ve bunun sonucunda da, *Septem Sermones ad Mortuos* ortaya çıktı. Bu, yerlilerin arasında sık sık karşılaşılan 'ruhun kaybı' olgusuna bir örnektir (s. 158).

Bu paragraf özellikle, filmdeki Danny'nin ruhunun kaybolduğu, gelecekteki cinayetle ilgili annesini uyardığı kısımları aydınlatmaktadır. Fakat daha da önemlisi, doğaüstü boyutun, hayatların yahut ölümlerin filmdeki varlığına da mantıklı bir zemin sağlamaktadır. Jung'ın ölümlere görünme konusunda söylemeye

çalıştığı şey aslında, bireysel bilinçten kopup kolektif bilince erişerek zamansız, tek-mekân olan insanlığın belleğine ulaşmak, oradaki bütüncül anıları görebilmekten öte bir şey değildir.

Labirent meselesine gelirsek... Overlook Otel'i'nin bahçesindeki çitlerden yola çıkılarak filmin kendisinin bir labirent olduğu söylenir hep. Oysa Kubrick labirent izleğini değil mandalayı kullanıyor gibidir. Yine Jung'tan alıntılıyorum; "Mandala aslında, 'biçimlendirme, değiştirme ve ölümsüz zihnin sonsuza dek sürecek yeniden yaratılışı' anlamına geldiğini zamanla çıkarabildim. İşte bu, insanın, her şey yolunda gittiği sürece uyum içinde olan ama kendini aldatmaya hiç dayanamayan benliği, yani kişiliğinin bütünlüğüdür." (s. 160).

Mandala ile labirent arasındaki farklılık ise hareketlerin yönelimleriyle ilgilidir. Labirent çizgisel hareket eder. Kişiyi bir noktadan diğerine götürür. Problemin mantıki çözümünü de labirent olarak tanımlamak, problemin aslında çizgisel bir düzlemde ilerlenerek neticeye ulaşılabileceğini gösterir. Halbuki Jung, "ruhsal gelişimin amacının benlik olduğunu anlamaya başladım. Çizgisel bir evrim yoktu. Merkezin çevresinde dönüp dolaşıyordu. Düzenli bir gelişim, olsa olsa başlangıçta vardır. Ama sonra her şey merkeze yönelmeye başlar." (2009, s. 162) diyerek Kubrick'in filmde yapmaya çalıştığına açıklık getirebileceğimiz bir bilgi verir. Kubrick pekâlâ bir labirent değil, bir mandala çiziyor olabilir. Otel, çitler, karakterler, öykünün kendisi... Hepsi de merkeze yönelerek ilerler.

Bu sebeple finaldeki fotoğraf, tüm soruların cevabı değil, merkezdur. Söz konusu fotoğrafı biraz inceleyecek olursak; Jack, fotoğrafta üst düzey biri olarak, bir müdür gibi durmuş, poz vermektedir. 4 Temmuz kutlaması için gerçekleştirilen partide oldukça neşelidir. Ne var ki fotoğrafta, 'Overlook Otel'i' yazısı görünse de orası otelin herhangi bir yeri değildir. Film boyunca otelin hemen hemen tüm salonları, bölgeleri gösterilmiştir zira. Belli ki başka bir yerde çekilmiştir bu fotoğraf. 4 Temmuz kutlaması

dense de kıyafetlere bakıldığında mevsimin yaz değil, kış; kutlamanın da belki bir Noel partisine ait olduğu görülür.

Jack'in oradaki konumu hem gerçektir, hem de aldatmacaya dahildir. Fotoğrafta mekân sahibi pozisyonunda olsa da tüm kalabalığı, avam kamerasını, atalarını, ölülerin ruhlarını, hepsini zihninde, yüklerini omuzlarında taşımakta gibidir. Kamera eritme yönetimiyle bütün fotoğraftan sadece Jack'in yüzüne geçiş yaparken o insanlar topluluğunun hepsinin Jack'in kafasının içinde olduğu sezdirilir.

Kamera, Jack'in yüzünden aşağı inip soru işaretlerine yol açan tarih yazısına gelir. Bu dikey hareket, filmin tıpkı başındaki jenerik yazılarının akış yönüyle paraleldir. Mandala merkeze ulaşmış, çember tamamlanmış, bir döngü oluşmuştur. Kubrick, röportajında bu durumu 'bir reenkarnasyon' olarak belirtiyor. Ama bir karakterin reenkarnasyonu değil, bir travmanın reenkarnasyonudur. Sonuçta Jack, tek bir kişi değil, anonim bir şahıstır ve filmde temsil ettiği şey temelde hayal kuramamak / büyüyememek / suçluluk içinde yaşamaktır.

Kaynakça

- Bachelard, G. (2012). *Düşlemenin Poetikası*. İstanbul: İthaki.
 Chement, M. (1980). *Stanley Kubrick*. New York: Henry Holt & Co.
 Cion, M. (2008). *Eyes Wide Shut*. Londra: BFI.
 Jung, C. G. (2009). *Anılar, Düşler, Düşünceler*. İstanbul: Can.

ISSIZ, ZORBA, TOKSİK OLMAYAN MÜMKÜN VE MUHTEMEL ERKEKLİK: COLIN FIRTH

Zehra Çelenk

Her aktörün güçlü rakipleri vardır, hele de çok sevilen uyarlamalar söz konusu olduğunda. Peter Ustinov'un tartışılmaz ağırlığına rağmen, kimilerine göre en iyi Hercule Poirot, Belçikalı dedektifi sadece bir filmde canlandırmış olan Albert Finney'dir örneğin. James Bond kulübünde de fikir ayrılıklarına bolca rastlanır. Bu durumun en bildik istisnası, Colin Firth ve Darcy'si.

Aşk ve Gurur'un (*Pride and Prejudice*) Mr. Darcy'si, iki yüzyıldır hayalleri süsleyen o asil, mağrur, mesafeli olduğu kadar da çekici karakter... Romanın uyarlamalarının uyarlamalarında bile ve romantik komediden fantastiğe her türde, arzu nesnesi olmayı sürdürebiliyor. Jane Austen'in çağlar aşan büyüsunün payı elbette büyük bunda. Ancak Austen'in diğer erkek karakterlerinin hiçbiri de Fitzwillam Darcy popülerliğiyle günümüze dek gelemedi. Darcy'yi Darcy yapan başlıca şey, İngiliz aktörün bu edebi karakterle kusursuzca örtüşen imgesi. Nabokov'un roman için söylediği sözle, "insanın belkemiğini titreten" o gizemli madde, X faktörü gibi bir şey var Firth'te. Roman, önümüzdeki yüzyıl boyunca, birkaç kez daha uyarlansa, döneminin henüz

tanımadığımız en iyi, en çekici aktörlerince canlandırılrsa bile Darcy karakteri popülerliğini daima esasen Colin Firth'e borçlu olacak ve Darcylık patenti de hep onda kalacakmış gibi geliyor bana.

Joe Wright'ın yönettiği, 2005 yapımı aynı adlı film de epey ses getirdi ama dizide 35 yaşında, cazibesinin doruğundaki Colin Firth'in daima hayallerin Darcy'si olması gibi, kitabın gerçek tutkunlarının çoğu için de en güzel *Aşk ve Gurur* uyarlaması, 1995 yapımı altı bölümlük BBC mini dizisi olarak kalacak.

ILEF'in karanlık sinema salonunda, yayınlandıktan kısa bir süre sonra 10-15 kişilik bir grupla bu BBC uyarlamasını izleyebilmiş olduğum için kendimi şanslı hissediyorum. Sevgili Nilgün Abisel'in öğrencisi olmanın irili ufaklı sayısız armağanından biriydi bu. Engin bilgisi, donanımıyla olduğu kadar, "nevi şahsına münhasır"ın tam karşılığı kişiliğiyle de, bizlere çok şey öğretti. Sinema sevgimde onun şeyleri kendine özgü görme, tanımlama, anlatma biçiminin payı vardır. *Aşk ve Gurur*'u izlediğimiz o karanlık salonda yaptığı sınavları da hiç unutamam. Karşımızda büyük bir TV ekranı, önümüzde A4 kağıtlar olduğu halde, bir biçimde "online" sınav deneyimini tattırmayı başardı bize. Bir film den bir parça izletir, sonra kumandayla ekranı dondurur, sorunun cevabı için 2-3 dakika verdikten sonra video kasette sıradaki soruya geçerdi. Sorular da şu tür şeyler olurdu: "Bu sahnedeki 'tuhaflık' nedir?" (Bu nefis kelimeyi tüm olanaklarıyla en iyi kullanan insandır bu arada.) Cevap çoğunlukla kısa ve netti, örneğin, "eğik çerçeve" İşte o tuhaflığı aynımsayıp soruyu heyecanla cevapladıktan sonra bir daha eğik çerçeve nerede karşınıza çıksa fark ederdiniz. Nilgün Hoca'nın en sevilesi yanlarından biri de herhalde, tutkularını uzmanlık alanlarına dönüştürmüş ve bu konudaki heyecanlarını asla yitirmemiş insanlara özgü merakıdır. Bir oyuncuyu seviyorsa onunla ilgili her şeyi izler, her şeyi bilir. İşte Colin Firth de onun sevgisine mazhar olmuş şanslı aktör-

lerden. Daha önce gözüme çarpmış mıydı, hatırlamıyorum. Nilgün Hoca'nın o altı saatlik özel *Aşk ve Gurur* gösterimi sayesinde tanıdım Firth'ü ve bugüne dek de kendisine olan sevgim hiç azalmadı.

Sağ olsun o da yüzümüzü kara çıkarmadı! Özel hayat ifşalarıyla metaforik baba ve ağabeylerin pullarının birer birer döküldüğü, hayalleri süsleyen nice aktörün, yönetmenin ardından tacizci, tecavüzcü, şiddet faillerinin çıktığı bir dönemde hep imgesinin serinliğinde, kalıbının oyuncusu, vaadinin çekicisi olarak kaldı.

İngiliz aktörün en ayırt edici yanlarından biri, kariyerinin ilk yıllarından bugüne seçtiği yapımların zengin çeşitliliği. Uzaydan görülebilecek star kumaşına rağmen, pek çok yapımda akılda kalıcı yan rollerde oynamaktan da hiç gocunmadı. Benzer biçimde, *arthouse* filmlerde oynadığı gibi, gişe filmlerinde ondan beklenmeyecek karakterleri üstlendiği de oldu. *Tek Başına Bir Adam*'la (*A Single Man*) tüm zamanların en akılda kalıcı eşcinsel karakterlerinden birine ruh verir, *Zoraki Kral*'la (*The King's Speech*) nihayet hak ettiği Oscar'ı alırken, *Kingsman* serisinde de oynadı. Ve onun kalibresindeki pek az aktörün yapacağı bir şeyi yaptı: *Bridget Jones* serisinde kendinin, daha doğrusu onunla özdeşleşmiş Darcy'nin parodisini canlandırdı! Tüm bunlar da ne arzu nesnesi ne de oyuncu olarak karizmasından bir şey eksiltti. İyi, kötü, kalp çalan, aldatılan, beyefendi, züppe, star ya da yan karakter olarak, daima kendi ışığında kaldı.

Colin Firth, 10 Eylül 1960'ta Hampshire'ın bir köyünde, akademisyen/öğretmen bir anne babanın ilk çocuğu olarak dünyaya geldi. Çocukluğu boyunca ebeveynleri, görevleri nedeniyle sık sık yer değiştirdi. Bir süre, Colin'in kız kardeşinin de doğduğu Nijerya'da yaşadılar. Çok fazla hareket etmenin sağladığı uyum zorluklarına rağmen, hayata dair çok şey öğrenmesini sağlayan bu deneyimler için ailesine teşekkür ediyor. "Hayal kırıklığına uğradılar

ve paniğe kapıldılar. Pamuk ipliği bir dengede dayanmayı başardım,” diyor (Rees, 2011). Oyuncululuğu seçme nedenlerinden birinin çekingen doğasını yenme arzusu olduğunu da belirtiyor.

On yaşında drama atölyelerine katılmaya başladı, on dört yaşında profesyonel bir oyuncu olmaya karar verdi. Uzunca bir eğitim sürecinden sonra taşındığı Londra’da eğitimine devam ederken tiyatrolarda çalışmaya başladı.

Rol aldığı ilk uzun metrajlı film, Julian Mitchell’in aynı adlı kendi oyunundan uyarladığı, Marek Kanievska’nın yönettiği 1984 yapımı İngiliz romantik tarihi dramı *Başka Bir Ülke*’dir. (*Another Country*) Casus ve çifte ajan Guy Burgess/ Guy Bennett’in (Rupert Everett) okuldaki başlıca arkadaşını, tutkulu Marksist Tommy’yi oynar. Bir eşcinsel ve bir Marksist olarak uyumsuzlukta birleşen bu karakterler aracılığıyla film, İngiliz eğitim sisteminin gösterişçiliğini ve ikiye bölünmüşlüğü eleştirir.

Colin Firth bu ilk filminden sonra, 80’lerin ortalarında *A Month in the Country* (1987), *Tumbledown* (1988) ve *Valmont*’ta (1989) başroller de dâhil olmak üzere zorlu bir dizi rol üstlenir. Valmont bence bu dönemdeki performansları içinde en etkileyicisi.

80’lerin ikinci yarısında, Choderlos de Laclos’un ünlü romanı *Tehlikeli İlişkiler* (*Dangerous Liaisons*) uyarlaması için iki çok parlak yönetmen, Stephen Frears ve Milos Forman ayrı ayrı işe soyunur. Roger Ebert’in filme dair bu eleştirisinden (Ebert, 1989) anlayacağımız gibi, Frears’ın tüm iddialılığına rağmen her nasılsa epey daha düşük bütçeli filmi karşısında Forman bir an umutsuzluğa kapılsa da, filmin yapımı gerçekleşir ve iddialı iki film arka arkaya, 1988 ve 1989’da vizyona girer.

Frears’ın kahramanlarının kötücüllüklerini ve baştan çıkarma süreçlerini vurgulayan hayli stilize, şık filmi daha ünlü olsa da, son derece gerçekçi mekân ve çok boyutlu karakter tasarımlarıyla *Valmont* da çok özel bir film. Ünlü senarist Jean-Claude Carrière ve Milos Forman romanın bazı önemli ayrıntıları gibi kadın karak-

terlerin kaderini değiştirmekten de çekinmemiş ve hem daha “ten-sel” hem de bazı kritik noktalarda kararı daha çok seyirciye bırakan bir film çıkarmışlar ortaya. Glenn Close ve John Malkovich’in vurgulu ve kötücül ayartıcılıklarının aksine, onlara göre hayli genç yaşta bu rolleri üstlenen Annette Bening ve Colin Firth’in plastik malzemeleri kadar karakterleriyle de çizdikleri daha yumuşak ve cazip “şer ortaklığı” da ilginç. O yaşlarındaki meleksi yüzü ve “baştan çıkarıcı”nın anlık haz ve egosu dışında pek bir şeyi önemsemeyen doğasını, eğlenceli olduğu kadar da yıkıcı ve özyıkıcı nüanslarıyla açığa çıkaran performansıyla, benim kafamdaki esas Valmont da Colin Firth oldu.

Genç yaşta bu iddialı rollerden sonra esas şöhret tabii 30’larında oynadığı Darcy ile gelir. Jane Austen’in 19. yüzyıl İngiltere’sinde, bir sürü kız kardeş, kızlarını dakika başı mahcup eden bir anne ve iyi bir izdivaçtan ibaret görülen gelecekle idealleri, akli ve aşk arayışı arasında sıkışmış Elizabeth’in (Jennifer Ehle) kimliğinde tüm kadınların arzu nesnesi Fitzwilliam Darcy olarak Colin’imiz çerçeveye bir girer, pir girer. Malı mülkü, saygınlığıyla müthiş bir kısmet olan Darcy, kibri, kendini beğenmişliği, burnundan kıl aldırmayan mesafesiyle katlanılmaz bir adam. Elbette ki sonunda Elizabeth’in de, izleyen tüm kadınların da kalbini kazanmayı başarır. Pemberley Köşkü’nden gölden üstüne yapışmış beyaz gömleğiyle çıktığı sahne de bir aktörün aslen giyinikken varabildiği seksiliğin şahıkası olarak görülür.

Firth, kalplere bir zımba vuran bu performansından kısa süre sonra, 1998’de *Aşık Shakespeare*’de (*Shakespeare in Love*) Darcy’nin tam zıddı, bencil, zorba ve züppe bir İngiliz aristokratını canlandırmaktan hiç çekinmez. Sonraki bazı film seçimlerinde onu dünya çapında şöhrete kavuşturan Darcy’den uzak durma gayreti göze çarparken, *Bridget Jones’un Günlüğü*’ndeki (*Bridget Jones’s Diary*) modern Darcy, tüm ironisiyle gelir. Ünlü yazar Helen Fielding günümüzde geçen romanda Austen’in karakteriyle aynı adı

taşıyan Darcy'yi yalnızca romanı değil, aktörü de hayal ederek tasarlamıştır. Böylece romantik komedinin en ilginç üstkurmaca karakterlerinden birine imza atarken Darcy'yi de iyice ölümsüzleştirir Colin Firth.

Colin Firth, filmdeki fikrin şakacılığından hoşlandığını söylerken, orijinal uyarlamayla günümüz uyarlaması arasındaki çarpıcı bir farka da dikkat çeker. Orijinal romanda eş arayan kadınlara, ağzı laf yapan, çekici, sempatik erkeklerden uzak durmaları öğütlenmektedir çünkü tüm bunlar o dönemde kadınları avlamanın bir aracıdır. Yeterince parası ve ünvanı olan bir adam ne sevimli ne de çekici olmak zorundadır! Günümüzün Darcy'sinin ise aynı mesafe ve ukalalıkla salonda belirdiğinde, Hugh Grant'ın yine de "dövebilmesinin" nedeni de bu öte yandan. Darcy kadınlara gönül okşayan manipülasyondansa mesafeli, yavaş ısınan ama güvenilir ve "içlerindeki kaliteyi gören" gerçek bir beyefendi vaat eder. Bu nedenle dönem değişse de asaletin ardındaki vaat değişmez.

2003'te, çok sevilen filmlerinden *Aşk Her Yerde (Love Actually)* de İngiliz aristokratın yerini bu kez romantik, yalnız yazar alır. Âşık olduğu eşi tarafından berbat biçimde aldatıldıktan sonra dilini bilmediği Portekizli hizmetçisine tutulan karakteri için Colin Firth bir kez daha göle girer.

Colin Firth romantik adamları canlandıran bir aktör değil sadece. Gerçekten de kibar ve romantik bir adam. Yirmi yılı aşkın bir süre boyunca evli kalıp beraber iki çocuk sahibi olduğu İtalyan eşi Livia Guiggioli'nin ailesiyle tanışmadan önce, İtalyanca öğrenir mesela. Dünyaca ünlü bir aktör olarak kendini "kaçınılmaz kismet" olarak görmediği gibi, sevdiği kadının dilinden konuşabilmeyi ona ve ailesine saygının bir gereği olarak görebilecek tevazuya sahiptir. İnternette her yerde eşi için söylediği, "her zaman sizin için kırpılan cazip kirpikler olsa da, hiçbirinin eşinizle yarışamayacağını biliyorsunuz," türünden iç eritici sözlerle rastlayabilirsiniz. Bu mutlu evlilik hayli hayal kırıcı bir skandalla

sonuçlandığında da, yine toksik değil asil bir adama yaraşır biçimde davranıyor. Eşi bir çocukluk arkadaşıyla 2016'da biten, yaklaşık bir yıl süren bir ilişki yaşamış ve Colin Firth ilişkisi eşinin aşığı Marco Brancaccia'nın attığı maile gördüğü fotoğraflarla öğrenmiş. Adama ne cevap verse beğenirsiniz? "Benim canımı acıttın evet ama senin de acı çektiğini biliyorum." Marco ayrılığa rağmen Colin Firth ve eşini ısrarlı takibi sürdürünce olay medyaya yansımış. Bu olaya rağmen evliliklerini kurtarmayı deneyen çift sonunda dostane biçimde ayrıldılar. Tüm bu hengame, toplumsal cinsiyet kalıplarını sorgulayan gözler için, "böyle bir adam aldatılır mı ya!"dan ziyade "aldatıldığını böyle öğrenen bir adam karizmasını hiç yitirmeden zarafetini ve öfke kontrolünü pekala koruyabilir"i göstermesi bakımından değerli.

Kariyerinin son yıllarına denk gelen bu özel hayat bilgisinden, yıldızının parladığı 2003'lere döndüğümüzde Firth, *İnci Küpeli Kız*'da (*The Girl with the Pearl Earring*) ünlü Hollandalı ressam Johannes Vermeer olarak çıkar karşımıza. Ünlü tabloya dair çok satan romanın bu kasvetli olduğu kadar da şık uyarlamasında, gizemli, kapalı, tutkulu ve mesafeli bir sanatçıyı tüm zıt elementleriyle canlandırmakta yine şahanedir.

2008'de yine ters köşe sayılabilecek bir rolle, *Mamma Mia*'da görünür. Burada canlandığı, filmün sonunda aslen erkeklere ilgi duyduğu anlaşılan banker rolünde beğenenler kadar eleştirenler de olmuş anlaşılan. "Inside the Actors Studio" (Inside the Actors Studio, 2011) programında, cennet varsa Tanrı'dan neyi duymayı istediği sorulduğundaki cevabı çok tatlı: Şahsen *Mamma Mia*'da çok iyi olduğunu düşündüm!"

Gelmiş geçmiş en etkileyici oyunlarından birini, *Tek Başına Bir Adam*'da 16 yıllık sevgilisini (Matthew Goode) kaybetmenin ardından yasla girilen kaçınılmaz varoluşsal sorgulamayı yaşayan 1950'lerin stil sahibi, melankolik üniversite profesörüyle bize armağan eder. Tom Ford'un müthiş filmünün girişinde bir yakın plan telefon konuşmasında sadece yüzü ve ses tonuyla her şeyin bir anda raydan çıkışını canlandırışındaki inandırıcılık, inanılmazdır.

Önemli ödüller aldığı bu rolle Oscar'ı "kapamasa" da film Firth için Oscar sürecini başlatır.

Sonraki yıl, 2010'da *Zoraki Kral*'da İkinci Dünya Savaşı sırasında geleneksel muktedir rolüne uygunluğu, kekemeliğiyle hayli sorgulanabilir hale gelen Kral VI. George'un mücadelesini anlattığı rolüyle Oscar'ı eve götürür.

2011'den bugüne parlak John Le Carre uyarlaması *Tinker Tailor Soldier Spy*'da canlandığı hükümet ajanından, *Before I Go to Sleep*'teki şüphe uyandıran kocaya, *Bridget Jones*, *Mamma Mia* ve *Kingsman* serilerinin devam filmlerinden yine bir eşcinsel partneri canlandığı *Supernova*'daki etkileyici performansına değin, hiç tökezlemeden altmışlarına gelen parlak ve zengin kariyer çizgisini sürdürür. Aktör, son olarak Sam Mendes'in yapım aşamasındaki *Empire of Light* filminin kadrosunda.

Oscar ve Altın Küre'nin yanı sıra sayısız ödülün sahibi aktörün, izleyicisine verdiği en büyük ödül, hem starlık kriterleri hem de erkekliğin, beraber ve ayrı ayrı çok sorgulanabilir hale geldiği günümüzde, şan ve şöhretin ruhu çürütmeyebileceğini göstermesi, belki de. Neredeyse kırk yıllık kariyeri, sinematik imgesi ve özel hayatıyla ıssız, zorba, toksik olmayan erkekliğin temsilcisi Colin Firth. Bizlere gösterdiği bu "imkân" da, en az kendisi kadar ilham verici.

Kaynakça

- Rees, J. (2011, 19 Şubat). Theartsdesk Q&A: Actor Colin Firth. <https://theartsdesk.com/film/theartsdesk-qa-actor-colin-firth> (Erişim Tarihi: 11 Nisan 2021)
- Ebert, R. (1989, 12 Kasım). Valmont. <https://www.rogerebert.com/reviews/valmont-> (Erişim Tarihi: 14 Mayıs 2021)
- Inside the Actors Studio. (2011, 17 Şubat). <https://www.youtube.com/watch?v=Hel1FJHxEMc> (Erişim Tarihi: 20 Mart 2021)



SİNEMA VE SOSYAL TEORİ



LÁZLO MOHOLY-NAGY VE *BÜYÜKŞEHRİN DİNAMİĞİ*: BİR TİPOFOTO-FİLM SENARYOSU ÜZERİNE

Aykut Çelebi

Giriş

Sovyet yönetmen Dziga Vertov, 1929 yılı bahar aylarında *Kamerallı Adam*¹'in çekimlerini tamamladıktan hemen sonra, El Lissitzky ve Sophie Küppers'in daveti ve desteğiyle, Mayıs ayından Ağustos ayına kadar süren ilk Avrupa seyahatine çıktı. *Kamerallı Adam*'ın özellikle Almanya'daki gösterimlerinde hazır bulundu, farklı şehirlerde konferanslar verdi. Stuttgart'daki "Fotoğraf ve Sinema Sergisi"ne katıldı. Paris'e hareketinden hemen önce, Almanya seyahatinin son durağı, 2 Temmuz 1929'da Berlin Marmorhaus konferansıydı (Hagener, 2014, s. 152-153). László Moholy² ve Dziga Vertov, Vertov'un ilk Almanya seyahati esnasında, muhtemelen 2 Temmuz 1929 günü, Berlin'de Moholy'nin evinde buluştular. Sovyet sinema yönetmeni Esfir Schub söz konusu buluşmanın tanığıdır (Dimendberg, 2003, s. 125; Kändler, 1987, s. 193). Kelimenin en geniş anlamıyla hangi sanatsever orada olmak, neler

¹ Nilgün Abisel'in Türkçede klasik bir eser bir niteliğini haiz çalışması *Sessiz Sinema'da* (2006), *Kamerallı Adam* hakkında yetkin bir çözümleme yer alır. Bkz. Abisel (2010, s. 218 -228) konumuz bakımından özellikle (s. 219-220).

² Metinde kolaylık sağlamak bakımından, bundan sonra arkadaşları arasındaki söylendiği şekilde, kısaca Moholy denilecektir.

konuşuklarını duymak istemezdi ki? O gün özel olarak ne konuşuklarını elimizde bir kayıt olmadığı için ne yazık ki bilemeyiz. Ama aralarında, kimin hangi fikri daha önce bulduğu ya da uyguladığını saptamanın imkânsız olduğu olağanüstü ortaklıklar bulunduğu apaçık bir gerçek (Dimendberg, 2003, s. 125). Moholy ve Vertov arasındaki ortaklıklar en iyi şekilde Moholy'nin tipografik senaryosu *Büyükşehrin Dinamiği*'nde gözlenir (Ksenofontova, 2020, s. 172).

Büyükşehrin Dinamiği ile Vertov'un *Kameralı Adam* filmi gerçekten de bazı bakımlardan birbirine yakındır. Her ikisi de yurttaşların (Vertov) ve/veya büyükşehir sakinlerinin (Moholy) görme biçimlerini eğitmeye, onlara şehri kuşatan şeyleri bütün karmaşıklığıyla algılamalarını öğretmeye yöneliktir. Film elbette söz konusu tasanın başlıca parçasını oluşturur; ancak senaryo da önemlidir. Çünkü grafik ve tipografik araçlar yardımıyla, genel okuma alışkanlıklarına radikal bir biçimde meydan okur (Ksenofontova, 2020, s. 172).

Moholy 1928 öncesi yazılarında Vertov'dan söz etmez. İlk kez "Modern Sinemanın Sorunları"nda, *Kameralı Adam*'da montaj kullanımından sitayişle söz etmektedir. (Moholy, 1985, s. 311-315). Passuth'a göre, Moholy muhtemelen Vertov'un filmlerinden *Büyükşehrin Dinamiği*'nin ilk kaleme alındığı dönemde, yani 1921-1922'de, habersizdi. Aslında metnin ilk yayınlandığı 1924 yılında da haberinin olmaması ihtimal dâhilinde (Passuth, 1985, s. 38). Kuşkusuz Moholy 1920'li yılların başlarındaki Sovyet filmleri ve Sovyet avangard sanatından haberdardı (s. 38).

Sovyet avangard sineması üzerine çalışmalarıyla tanınan, *October* dergisinin kurucularından Annette Michelson, Dziga Vertov'un yazılarından derlediği kitabın önsözünde Moholy ve Jean Epstein'in metinlerinin Vertov'un sinema hakkındaki iddia ve beklentilerine en yakın çalışmalar olduğunu, aralarında paralellikler bulunduğunu söyler (Michelson, 1984, s. Xli). Moholy, Vertov gibi, kameranın bir yansıtma ve yeniden üretim aracılığıyla ikincil

amaçlarla kullanılmasına, edebiyatta ve tiyatrodakine benzer bir dramatik eylem olarak düşünülmesine karşı olup enstrümanın ayırt edici özelliklerine odaklanması taraftardır. Moholy, sinemanın aslen bilişsel bir alet olduğunu vurgular, Vertov'un sinemayı edebi, teatral tarzda kavramaya karşı antipatisini paylaşır (Dimendberg, 2003, s. 120; Michelson, 1984, s. Xlii; Vertov, 1972, s. 52). Moholy, kameranın özelliklerini hareketin dinamiğini üreten ve yeniden üreten bir katalog gibi kavrar. Her ikisi de görmenin, öznenin alımlama biçiminden ayrı düşünülmesi gereken, esasen bilişsel bir edim olduğunu düşünür.

Vertov'dan farklı biçimde Moholy, yalnızca nesnel algı kapasitesine sahip bir izleyiciyi değil, gördükleri hakkında öznel bir kanaate sahip olması muhtemel, izleyicilerin konumunu gözetken, aktif bir film tasarısı geliştirdi (Moholy-Nagy, 1927, s. 26). Tam da bu sebeple *Büyük Şehrin Dinamiği* tipofoto senaryosu, okuyucuyu metni hem dilsel, hem de grafik bir açıdan ele almaya, metnin okuma düzenine ve yönüne karar vermeye, çoklu mekânları doldurmaya, bir tür karşılıklı etkileşim geliştirmeye teşvik etti (Ksenofontov, 2020, s. 180).

Max Weber, bir tartışma toplantısı için hazırladığı, sağlığında yayınlanmamış notlarında, modern sanatsal kültüre ait pek dikkat çekmeyen bazı biçimsel değerlerin gerçekten de sadece büyükşehirlerde doğabileceğini söyler. Tramvay, metro, elektrik başta olmak üzere ışıkları, mağaza vitrinleri, restoranları, kafe ve tütün dükkânları, konser salonları, beton yığınları, kendine özgü melodi ve dans dünyası, renk izlenimleri, iletişim olanakları, gece hayatı, farklı deneyimleriyle büyükşehir, teknoloji ve modern sanatın beşiğidir (Boyd, 2010, s. 44). Dünya görüşü bakımından çok farklı bir gelenekten gelen Walter Benjamin de, *Moskova Günlüğü*'nde ve Sovyet sinemasına dair yazılarında benzer bir görüşü paylaşır. Örneğin, 1927 yılında yayınlanan "Rus Sinemasının Şimdiki Durumu Üzerine" başlıklı makalesinde, köylülerin zihinsel alımlamalarının şehirli kitlelerden tamamen farklı olduğunu belirtir. Bu

nedenle kırsal izleyici aynı anda birkaç noktayı işaret eden iç içe geçmiş anlatıları kavrayabilmekten uzaktır (Benjamin, 1991, s. 749). O nedenle kırdaki kitlelere dönük tarihsel, hijyenik ve teknik bilgi verme amaçlı çok sayıda gezici sinemadan söz eder. Rusya’da sinema ve gezici kumpanyalar hep eğitici, bilgilendirici ve öğretici içerikle donatılmıştır. Örneğin, dram ve aşk temalı yerli yapımlar nadirdir (s. 749). Bu tür bir misyon özellikle teknik konularda şüphecilğe ya da tekniğe yönelik ironiye yer bırakmaz (s. 750). Benjamin, Dziga Vertov’un *Dünyanın Altında Biri* filmini bu genel çerçevenin dışına koymuştu. Benjamin, Vertov’un filmini en azından başlangıcı itibarıyla, yerel hayatın antropolojik bir izleniminden öteye geçen, Avrupalı yanılla önemli bulur. Filmin başlangıcında farklı iş yerlerinden görüntüler akar, pistonlar çalışır, sonra kapitalist eğlence yerlerine, barlar, dans salonları ve kulüplerden sahneler geçer, bütün bunlar emekçi kitlelerin görüntüleriyle bir araya getirilmiştir (s. 748).

Tekil motiflerin güçlü bir biçimde ritmik montajı sayesinde gündelik hayatın gerçekliğini ön plana çıkarmak mümkündür (Combes, 1991, s. 4); gündelik hayat büyükşehrin dinamik dünyasında kesme ve ekleme yoluyla kurulur (s. 6). Kamera gerçekte biricik özne olmaya eğilimlidir (s.5). Şehrin hakikati önce montaj yoluyla temposu ayarlanıp parçalarına ayrılır, tahrip edilir sonrasında düşünce çağrışımları ağır basan formel müzikal yolla daha yüksek, toplumsal eleştiri düzleminde yeniden inşa edilir (s.12).

Vertov ve Moholy’de insan görüşüne dışarıdan teknik bir organın (kamera) eklenmesi, insanın idrak kabiliyetini geliştirecek, yeni duyuşsal deneyimler yaratarak, Walter Benjamin’in imge dünyasının “optik bilinçdışı” dediği şeyi açıklığa kavuşturacaktır (Nelson, 2006, s. 261). Film de, tipografik senaryo da, dinamik konstrüktivist bir plan dâhilinde bitleştirme, bir araya getirme, bir anlatı montajı tekniğidir. (s. 262). *Kameralı Adam*, biyolojik bakışın sınırlı ufku genişletti, eş anlı biçimde, şehir hayatının çok yüzölçümlü

doğası hakkında, şehirde cereyan eden olayların kaydedildiği görsel bir tez geliştirdi (Graf, 2007, s. 83).

Moholy'de "Gesamtkunswerk" (bütüncül sanat yapıtı) organik bir estetik yerine, birbirinden yalıtılmış halde duran yaratı alanlarını, tekil yapıtları bir arada düşünebilme girişimidir. Moholy, aktör ve metin merkezli olmaktan çıkmış, döner sahne, ışık, koreografi, müzikle yeniden yapılandırılmış, görsel vurgusu ve hareketi Mekanik destekle güçlendirilmiş tiyatronun böylesi bir bütünlük için elverişli bir tür olduğunu düşünmüştü (Dimendberg, 2003, s. 112). *Büyükşehrin Dinamiği*, Moholy'deki "Gesamtkunswerk" anlayışının ilk denemelerinden, en önemli örneklerinden bir tanesidir.

1. Moholy: Konstrüktivist Sanat Anlayışı

Alexei Fedorov-Davydov, Moholy'nin avangard sanatın öncü kitabı *Malerei-Fotografie-Film*'in (*Resim Fotoğraf ve Sinema*) 1929 tarihli Rusça çevirisine (*Zivopis' ili Fotografia*) yazdığı önsözde hem Moholy ve sanatı, hem de zamanın avangard sanatı hakkında özet niteliğinde bazı saptamalar yapar. Moholy'nin sanatını anlamada yol gösterici açıklamalarla başlayalım. Federov-Davydov'a göre Moholy, fotoğrafın dilini sanatın dili gibi düşünür. İkincisi, teknolojinin modern insanın psikolojisi üzerindeki etkilerine odaklanır. "Her ikisinin de materyalist bir perspektiften çok uzak olduğu söylenmeli" (Federov-Davydov, 1989, s. 274). Moholy'nin çalışmaları "bizim Rodçenko'ya benzetilebilir", o da Rodçenko gibi fotoğrafa Kübist, Fütürist bir gelenekten süzülüp geldi (s. 275). Moholy, hayatın artan temposu ile sanatın mekânsal ve maddi genişlemesinde teknolojinin yerini sorunsallaştırmıştır (s. 276). Kitabın en önemli kısımlarından bir tanesi, Moholy'nin sinema ve fotoğraf sayesinde organlarımızın işlevlerindeki değişme ve zenginleşme; Moholy bunun nasıl olduğunu gösterir. Buna nasıl tepki verdiğimiz, dünyayı görgül, fiziksel, bilişsel hale getirmemiz ve kişi-

sel açıdan pratik bir biçimde, içinde konumlanmamızı film ve fotoğraf üzerinden tartışır. Moholy'de eksik kalan şey, toplumsal sonuçları tartışmak yerine, formel estetik yönle kendisini sınırlandırmasıdır. Moholy, en iyi ihtimalle radikal küçük burjuva entelijansiyanın bir üyesidir (s. 277-279). Bir başka Rus konstrüktivist düşünür Aleksey Gan da, Batı'da konstrüktivist sanatçının sanatta kardeşliği, uzlaşmacı politikayı tercih ettiğini öne sürmüştür. Gan'a göre bu Batı'nın müzmin hastalığıdır (Margolin, 1997, s. 58).

Fedorov-Davydov, Moholy'nin tekniği sanatın tek başına belirleyicisi saymadığı yerde biyolojik dürtülere ağırlık verdiğini söyler (Fedorov-Davydov, 1989, s. 278). Önsözün tartışmamız bakımından can alıcı noktası, *Büyükşehrin Dinamiği* hakkındaki değerlendirmedir. Kitaptaki film tasarısı sadece deneysellğe hizmet eden bir oyun denemesidir. Hiçbir pratik amaç gözetmemesi, bu tip kitaplarda sıkça karşılaşıldığı üzere, kitabın en zayıf tarafıdır (s. 280). Kitap, yeni bir duygunun dışavurumu olmakla sınırlıdır, toplumsal gereksinmelerin tatminini dikkate almaz. Tipik bir küçük burjuva ideolojisi (s. 280). Fedorov-Davydov'a göre Moholy'nin sorduğu sorular önemlidir, ama cevabı başka yerde aramak gerekir (s. 281)³. Ancak yazarın Moholy hakkındaki ilginç gözlemleri gerçekçi değildir; Moholy'nin sanatı ve amacı hakkında bazı doğru tespitlerden yanlış ya da hatalı sonuçlar çıkarmıştır. Bu nedenle başa dönüp Moholy'nin avangard sanat anla-

³ Fedorov-Davydov'un önsözü siyasi ve kültürel iklimin Stalinist sert bir dönüşüm geçirdiği dönem için gerçekten cesur, aynı oranda hakkaniyetli ve aydınlatıcı bir değerlendirme sayılmalı. Benjamin, Moskova makalesinde, daha 1927 yılında, "savaş komünizmi döneminde grafik işlerini devrimin hizmetine sokan konstrüktivistler, Süprematistler, soyutlamacılar çoktan gözden düştü. Bugün sanattan sadece banal bir anlaşılabilirlik talep ediliyor" demişti. (Benjamin, 1991, s. 339). Yeni düzende içerik mesaj birincil önemdedir. İç Savaş döneminde form hakkında hala hatırı sayılır tartışma yürütülürdü. Ama şimdi hepsi sessizliğe gömüldü. Entelektüel artık bir devlet görevlisi, adalet, maliye, sansür kurumlarında çalışıyor, o artık yönetici sınıfın bir parçası (s. 339).

yırsını çağın genel eğilimi içinde değerlendirmekte fayda var. Moholy, kendine has üslubunu söz konusu avangard eğilimlerden yararlanarak oluşturmuştu.

De Stijl dergisi yayıncısı Theo van Doesburg 1922 yılında yayınladığı “Stil İstenci” (“Der Wille zum Stil”) başlıklı manifesto niteliğini haiz makalede, makine çağı değerlerine uygun yeni bir nesnel, evrensel ifade tarzı çağrısında bulundu⁴. Van Doesburg makalesinde, sanatı gerçekliğin mimetik bir temsili olarak görme- yen, yaratıcı farklı tekniklerin devreye sokularak gerçekliğin üre- tildiği bir edim (Hagener, 2019, s. 48) diye kabul eden geniş bir çer- çeveden hareket etmişti. Sanat, makine çağına özgü bir ruha sahip olmak durumundadır (Hight, 1995, s. 15-20). En genel hatlarıyla açıklık, berraklık, dinsel bir enerji, hakikat, sadelik, sabit formlar yerine, bağıntıları keşfetmek, sentez, mantıksal inşa, biçimlen- dirme, mekanik aletler kullanma, kolektivizm (Margolin, 1997, s. 49), makine çağının ruhuna uygun stil ancak bu özellikler dikkate alındığında ortaya çıkacaktır. Her ne kadar van Doesburg, her bir niteliği ikiliklerle açıklama, örneğin, makine kullanımını el işiyle, hakikati güzellikle vb. ikiliği içerisinde bir yer değiştirme ve işlev- sel dönüşüm diye tarif etme çabasına girmiş olsa da, modern sa- natın genel çizgilerini göstermesi bakımından tarihsel önemde bir sınıflandırma ortaya koymuştur. Avangard sanatın genel hatlarını tartışmak, aralarındaki rekabeti ve işbirliğini göstermek bu çalış- manın konusu değil. Onun yerine, Moholy’nin sanat anlayışının başlıca konturları kendi yapıtları içerisinde tartışılacak, *Büyük- şehrin Dinamiği* tipofoto senaryoyu açıklamada, Moholy’nin sanat anlayışına dair arkaplan bilgisinin hayati bir önem taşıdığı göste- rilecektir.

Moholy, 1920’lerin başında Viyana’dan Berlin’e geldiğinde, Macarca yayınlanan, fütürizme ve sosyalist politikalara yakın *MA*

⁴ Theo van Doesburg, “Der Wille zum Stil”, *De Stijl*, C. 5, No. 2, s. 23-32’den aktaran (Margolin, (1997, s. 49).

(*Bugün*) dergisi çevresinden genç bir sanatçıydı. Berlin'e derginin muhabiri olarak geldi, 1921'den itibaren Berlin temsilcisi oldu (Height, 1995, s. 14). Berlin'e gelişinden kısa bir süre sonra sanat anlayışında köklü değişiklikler meydana geldi. Yeni teknolojilerle donatılmış, sanayileşmiş Berlin şehri ve buradaki sanat ortamı düşüncelerini yeni mecralara yöneltti. Picabia'dan esintiler taşıyan, verili, cari hakikati reddeden, yeni bir makine estetiği üzerine çalışmaya başladı (s.15). Kendi tarifiyle, o dönemden kalma çok sayıda resmi, Berlin'in sanayi bölgelerinden etkilenmiştir. Resimlerinde fotoğrafik gözle görülmeyi bekleyen bir tasarım yoktur, parçalarına ayrılmış öğeleri, kendine has biçimde, yeniden bir araya getiren (*reassembled*), makine teknolojisine uygun bir yeni yapı üzerine inşa edilmiştir (Height, 1995, s. 15).

1919 gibi erken bir tarihte, dönemin ünlü sanat simsarı Israel Neumann, DADA sergisini teknik bakımdan bir araya getirilmiş, toplanmış bir montaj (*assemblage*) diye takdim etmişti (Peters, 2015, s. 20). Dönemin bir başka ünlü sanat eleştirmeni Paul Schmidt, 1924 yılında *Das Kunstblatt'* da, konstrüktivizmi şöyle tarif etmişti: "Öznelciliğin biçimsizliğine ve anarşik tavrına, romantik duyarlıklar ile ham dışavurumuna karşı zamanın teknik üretimine (araba, köprü, gemiler) denk düşen bir tepkiyi ifade eden sanat tarzı"⁵ Moholy, Berlin'de kısa bir süre içinde sanat çevreleriyle ilişki kurdu. Kendisinden önce El Lissitzky ve Paul Citroen'in yaptığı gibi, Berlin'in giderek genişleyen sanat camiasına hızlı bir giriş yaptı, kısa sürede, Hausmann, Höch, Richter, van Doesburg ve Lissitzky ile dostluk kurdu (Height, 1995, s. 14).

Moholy Berlin DADA'nın özgürlük tutkusundan, özgürlüğün deneyimlenmesindeki ödünsüz tavrından derinden etkilendi. Moholy eş anlamlı bir biçimde, işlevsel olmayan, dinamik Sovyet konstrüktivizmini de yakından izlemeye başladı (Passuth, 1985, s. 19). Mekânda devindikçe onu düzenleyen kurucu, dinamik bir

⁵ Aktaran (Margolin, 1997, s.76).

güçler sistemi düşüncesini destekledi (s.28). Sovyet konstrüktivist düşüncesini, siyasi arkapları ve siyasi hedefini aynen almadan, kendi çalışmalarına uyarladı (s. 28). Moholy'de yeni ilişkiler yaratmanın gerekliliği, Vertov'un yaklaşımına yakın olmakla birlikte, Vertov'da toplumsal siyasal sonuçlarıyla gerçek hayata güçlü bir biçimde müdahale eden ilişkiler Moholy'e yabancıydı (Haus, 2011, s. 90). Kısaca, Moholy Berlin'de DADA ile işlevsel olmayan konstrüktivist modernizm arasında bir sentez oluşturdu.

DADA'dan ayrıldığı nokta, sanatın yok edilmesi değil, zamanın makine estetiğine uygun, rasyonel hale getirilmesi, deyim yerindeyse, modernleşmesi gerektiğini düşünmesidir. Ayrıca insanın özgürleşmesi ihtiyacı yanına, evrenselliğin kabulünü, insanların yaratıcı kapasitelerini keşfeden, doğalarına uygun deneysel/pedagojik yöntemler geliştirme ödevini ekler (Passuth, 1985, s. 22). Moholy hareketi ve ışığı biçimlendirmenin önemine dikkat çekti, pasif bir izleyici konumu yerine, etkin bir katılımla sanatsal işlerin inşa sürecine iştirak etmenin önemini vurguladı. Yaşam merkezci biyomorfik düşüncelerine uygun biçimde, çalışmalarını geleceğin insanının dünyasını sadece doğanın değil, insanların birlikte yaşamasına uygun, gelişmiş formlar yaratmaya hasretti (Haus, 2011, s. 79). Bu çerçevede ışık, hareket ve algıyı genişleten, dönüştüren, olanakları çoğaltan tekniklere yöneldi. Moholy, konstrüktivizm kendisini önceleyen formdan radikal bir biçimde farklılaştığı, çoklu ve farklı yorumlara izin verdiği ve çok daha nötr bir tutum takındığı için (Margolin, 1997, s. 78) uluslararası konstrüktivist hareketin içinde yer aldı. Kuşkusuz konstrüktivizm yeni teknolojileri önemseddiği, sanatı bir biçimlendirme, malzeme şekil verme, bir süreç diye görmesi nedeniyle de önemliydi. Örneğin, konstrüktivizm bu açıdan yeni tipografinin temelini oluşturmuştur (Tsichhold, 1928/1989, s. 77). Konstrüktivist nesnecilik, ideolojik ve antropolojik bakımdan makine benzeri bir yeni ve ileri kitle insanı tasarladı: Teknik ve manevi üretici güçleri

özgürleşmiş, planlı bir kitle insanı (Combes, 1991, s. 3). El Lissitzky'nin editörlüğünü yaptığı *Vesch (Nesne)* dergisi amacını, "ödevi hayatı süsleyen değil, düzenleyen bir konstrüktivist sanat anlayışının yanında olacaktır" diye belirlemişti (Tupitsyn, 1992, s. 83).

Moholy de, Rodçenko, Klutsis ve Lissitzky gibi diğer konstrüktivistlere benzer bir biçimde, fotoğrafın yeni bir sanat anlayışı için ideal bir mecra olduğunu varsaydı (Kinik, 2008, s. 139). Moholy açısından bunun ilk ve en önemli verimlerinden bir tanesi *Büyük-Şehrin Dinamiği*'dir. Tipofoto senaryonun başlığı açıkça Klutsis'in 1919 tarihli ünlü "Dinamik Şehir" isimli fotomontajına göndermede bulunur (Tupitsyn, 1992, s. 83)⁶. Kuşkusuz bu kadarla sınırlı değil; Moholy'nin tipografi senaryosu avangard sanatçılar Hans Richter ve Viking Eggeling'in deneysel filmleriyle aynı kaynaktan beslenir. Ama onlardan daha radikal bir şeyi dener. Soyut bir ressamın soyut sanatsal işinden çok farklı olup gözünü dış dünyaya yöneltmiştir. Ayrıca zıtlıklar içeren sarsıcı montaj estetiğine dayanır (Kinik, 2008, s. 141). Moholy yıllar sonra "gerçek avangard filmlerin nesnel dünya ile nesnel olmayanın bileşiminden oluştuğunu" belirtmişti; fütürist tipografiden, Mondrian'ın neo-plastik sanatına, saf, elementer sanatın dinamizmi ile modern büyükşehirin dinamiğinin bir bileşimi (Moholy, 2014, s. 273). Moholy'nin taslağı, Arp ve Lissitzky'i önceleyen biçimde, nesnel olmayandan nesnellığe, soyut animasyondan konstrüktivist fotoğrafa, saf tipografiden tipofotoya geçiş yapar (Kinik, 2008, s.139).

⁶ Klutsis 1919 yılında ürettiği eseri "Dinamik Şehir"i'n SSCB'de uygulanan ilk fotomontaj olduğunu söyler (Tupitsyn, 1992, s. 83). Fotomontajı siyasi bir silah gibi gördüğünü, biçimsel bir yöntem olarak düşünmediğini belirtir (s. 83). Klutsis, fotoğraflık öğeleri aslı kolaj pratiğine uygun bir biçimde fotomontaja dönüştürdüğünü söyler (s. 84). "Dinamik Şehir"de, merkezinde geometrik şekillerin yer aldığı çalışmaya dört küçük inşaat işçisi figüründen oluşur. İşçi figürleri soyut kompozisyona bir gerçeklik ögesi ekler (s.84). İnşaatın plastik imgeleri bütün yönlerle doğru gökdenlerle bağlantı içindedir (s. 84).

Moholy, kısmen Hans Richter ve Viking Eggeling'in güzel sanatlardan, özellikle resimden beslenen soyutlamalarından etkilenen, kâğıt üzerinde bir film yarattı. Ancak diğer yandan, dinamik yaratma yöntemi bize Rus konstrüktivizmini, özellikle de Ver-tov'un filmlerini hatırlatır (Passuth, 1985, s. 38). Bilindiği gibi Ver-tov'da tek bir hikâye hattı yoktur, olayları birbirine bağlayan bir iç

düzenden de söz edilemez. Bütünlüğünü temposuna ve iç ritmine borçludur. Aslında Moholy'nin *Büyükşehrin Dinamiği* senaryosu anlamını ve gücünü fotoğrafları ile metnin bileşik gücünden alır (s. 38). *Büyükşehrin Dinamiği*, teknolojik şehir uygarlığının yeni algısal gerçeklerine cevap veren bir insani duyu merkezi, onun zaman ayarı, film tasarısıdır (Dimendberg, 2003, s. 119). Senaryonun sonunda birkaç yakın çekimde ifade edildiği üzere, söz konusu duyu merkezi, insan gözüdür.



Moholy'nin "Resim-Fotoğraf-Film" kitabının 1927 tarihli ikinci baskısının kapak fotoğrafı

Moholy, Berlin döneminde bir

süre Kurt Schwitters ile aynı stüdyoyu paylaştı. O dönemden başlayarak, bu kendine özgü DADA sanatçısından çok etkilendi. Siby Moholy-Nagy, Moholy'nin tipografiyi keşfetmesinde, önemseme-sinde Schwitters'in giderek artan etkisinden söz eder. Tipografi sayesinde kontrastlar dengelenir, ağırlık merkezi dağıtılır (Moholy, 1969, s. 24). Moholy, Schwitters'in "ur-sonata" adını verdiği çağrışımsal ses denemeleri denebilecek çalışmalarından da çok etkilendi. "Ur-sonata"larda sözcükler belirli bir tempo ve çağrışımlarla akar, aniden akış kesilir. (Nelson, 2006, s. 268).

Moholy'nin sanatı, benzeşimlerden mürekkep bitişirmeler, anlamlandırmaların birbirleriyle geriliminden oluşan montajlamaya, mantık yoluyla bir anlatı tarzı inşa etmeye dayanır. Esas gayesi her zaman genel kamunun ve büyükşehir sakinlerinin görsel okuryazarlığını artırma çabasıydı (Ksenofontova, 2020, s. 176; Nelson, 2006, s. 269). *Büyükşehrin Dinamiği*'ni üçlü parçalı video olarak çeken ekibin bir üyesi olan Andreas Haus bir adım ileri giderek, Moholy'nin bütün sanat pratiğine yayılan eğitici öğeyi vurgular: İnsanın hayatını idame ettirebilmesi için gerekli, başta görsellik olmak üzere duyu organlarını eğitmek (Haus, 2011, s. 79). Benjamin'de görsel yollardan temas, algılama kalıplarına ilksel uyarıcı vasıtasıyla dokunmayı içerir. Söz konusu süreç rasgele elde edilmez, modernliğin bir parçasıdır. Moholy örneğinde ışık ve hız birlikte benzer bir etki yaratır, büyükşehir ve filmde deneyimlenir (Mc Bride, 2016, s. 104).

Moholy'nin konstrüktivist sanat anlayışını genel bağlamı içerisinde açıklamayı burada bir kenara bırakıp çalışmalarını içinden konuyu inceleyelim. Bilindiği üzere Moholy, modern sanatın ilk, belki de o dönem için en önemli kuramsal kitabının yazandır. *Resim Fotoğraf ve Sinema* kitabı (1925), öncesi ve sonrasındaki değerlendirmeleri son derece dikkate değer, bugün bile geçerliliğini korusun, konu hakkında çalışanlara ilham veren metinlerdir. Önce *Resim Fotoğraf ve Sinema* ile başlayalım.

Moholy'e göre konstrüktivizm, deneysel öge ve araçları süreç içinde saflaştırmayı dener. Bunu yaparken zorunlu bir sanatsal edime varmayı amaçlamıyordu (Moholy-Nagy, 2005, s. 15). Viking Eggeling, soyut deneysel filmlerinde tempoyu ayarlamaya ve bütün müzikal yapıyı çıkarmaya uğraştı. Adım adım ışık, gölge, derken görümü (*vision*) keşfetti (s. 19). Fotoğraf ve film, resimsel ve imgesel çağrışımları zenginleştirdi (s. 28). Yeni optik, akustik ve diğer işlevsel fenomenlere dair yeni ilişkiler kurabilmek yaşam için önemlidir. Artık dünyayı başka gözlerle görüyoruz,

bütün yenilikler insani gelişime hizmet ediyor. Dada farklı yerlerden kesilen fotoğrafların yapıştırılmasıyla yeni şeyler elde ediyordu (fotomontaj) (s. 35). Fotoplastik, farklı fotoğrafların mekanik bir biçimde aynı anda temsilinden elde edilen deneysel bir yöntem. Hayali mekânlarda görsel ve dilsel bileşimle, gerçekçi araçlarla öyle şeyler yapılabilir ki, hayatın kendisinden daha gerçek hikâyeler anlatılabilir (s. 34).

Fotoğraf, optik biçimde kavranabilen bir şeyin görsel sunumu; tipografi ise, tempolu bir biçimde oluşturulan iletişimdir. Tipofoto, iletişimin görsel bakımdan en kesin biçimde sunumunu ifade eder (Moholy-Nagy, 2005, s. 37). Her dönemin kendine has bir odağı vardır: “Bizimkisi film, elektrik sinyali, algıyla ilgili olayların eşanlı duyumudur” (s. 37). Tipofoto etkileşim halindeki olaylara kesinlik kazandırır, onları sınırlandırır (s. 36). Tekrüsyen (baskı) geleceğin ön açıcısı, yeni toplumsal tabakalaşmanın öncüsüdür. Optik hijyen, görünür olanın esenliği, yavaşça filtreden geçirilir. Günlük bağlamında hakikat bütün sınıflar için oradır (s. 36). Fotoğraf tipografik malzeme olarak kullanıldığında bir hayli etkili olur. Sözcüklerin yerini fotoğraf alır, metin gibi iş görür. Biçim, sunum, optik ve çağrışımsal ilişkilerden oluşur. Tipofoto yeni görsel literatürün yeni temposunu yönetir (s. 38). Tipografi en yoğun haldeki bir iletişim aracıdır. Giderek artan oranda telefon kullanımı, fotoğraf aracılığıyla belgeleme, mektup yazımını ortadan kaldırdı (Moholy, 1970, s. 75). Mesajın yoğunluğuna bağlı şok etkisi ve renk efektleriyle, fotoğrafa yaslanan yeni afiş, uygarlığın yeni hikâye anlatma biçimidir. Yeni teknolojiler görüntü ve iletişimin eşanlı deneyimidir (s. 76).

Tipografik işlemler görsel ilişkilerin, karanlık, aydınlık, renk kontrastları gibi, etkililiğine bağlıdır (Moholy-Nagy, 2005, s. 77). İyi bir tipograf günümüzün görsel deneyimlerini daha geniş bir eksende anlamaya muktedirdir. Bu sayede mekân aydınlatmalarına, sinemada olduğu gibi, görsel devamlılık deneyimine, alımlamaya dönük olayların eşanlı etkilerine (şehir) sahip olur. Bütün

bunların tümü, görsel tipografik alanı tamamıyla yeni bir düzeye çıkarmayı mümkün kılar, buna çağırır. Gri metinler, siyah şeritler şehrin rengini ve dokusunu da belirler (Moholy-Nagy, 1985, s. 78). Benzer biçimde ünlü tipograf Jan Tischohold da, “fotoğraf, gri hâkimiyetiyle gerçek bir tipografik araçtır” der (Tischhold 1989, s. 125). Fotomontaj tipofoto bakımından önem taşır. Dışsal bir ön ya da eski bir modelin yokluğunda, gerçek bir özgür insan yaratımıdır. Bütünüyle tek tek fotoğraflardan yeni resimsel bütünlük elde edilir (s. 123).

Yaşamı kurmak hayatın cisimleşmesinin, bütün insani ve kozmik gelişimin ilkesidir (Moholy-Nagy, 1985, s. 290). Bu ancak dinamik kurucu güç sistemlerinin harekete geçirilmesiyle mümkündür. Aktif güç mekânda gerilim yaratır (s. 290). Klasik sanatın durağan ilkesini evrensel dinamik ilkeyle ikâme etmek, statik malzeme inşasını (malzeme ve form ilişkisi) dinamik ve yaşamsal güç ilişkileri ve malzemeyle yer değiştirmek için, malzeme sadece gücün taşıyıcısı olarak kullanılmalıdır. Dinamik kurucu güç sistemleri insan, mekân ve maddi güçler arasındaki ilişkiyi test eden deneysel cihazlardır (s. 290). Deneysel sonuçların kullanımı mekanik ya da teknik hareketten bağımsız biçimde serbestçe hareket eden sanatsal işler yaratmaya dönüktür.

Tipofoto senaryoda kullanılan fotoplastik işler, spekülâtif/çağrışımsal ve görsel-duyusal parçalar arasında üst üste çakışan, iç içe geçen bir sentezdir (Moholy-Nagy, 1985, s. 304). İnsanda birinden diğerine geçen mantıksal imgeler yerine, tekrarlı, geri dönüşlü karşılıklı etkileşim, geniş bir çağrışım alanı yaratmak isteyen bir tipo foto (Opitz, 1997, s. 218). Tipofoto asla hikâye anlatmamalı, izleyicilerin nabzını, büyükşehir hayatını daima yeni fotoğraflarla gözlerinin önüne getirmeyi sağlamalıdır (s. 220).

Fotoğraf ve filmün iki ilkesi şudur: 1. Her ikisi de, duygularımızı sadece kendinde varolan bir dünyaya tabi kılan ışıkla tasarlanır. 2. Her ikisi de somut, görülebilir gerçekliğin belgesel sunu-

mudur (Moholy-Nagy, /2016, s. 468). Kamera kararsız ışığı, dökümlü, dalgalı gölgeleri, katı biçimi çözmez belki, ama hareketli ışık oyununu anında yakalar (s. 469). Gösterilen her neyse, herhangi biri tarafından görsel kapasitesiyle uyumlu bir biçimde doğrudan deneyimlenmeli ve yorumlanmalıdır (s. 469). Mutlak anlamda saf film çekmek isteyenler senaryo yerine sadece optik dinamığı, izlediği iç hattı, kendi optik hareketini dikakte almalıdır (s. 470).

Gerçeklik kesik kesik kırılma noktalarında görünür hale gelir, kesintili biçimde alımlanır. Büyükşehirde olayların vuku bulduğu mekânlar (cerayan ettiği yerler) dolaysız bir biçimde yan yana, dolaysız halde bir arada durur. Her şey sanki aynı anda olmuş, vuku bulmuş gibi görünür. Büyükşehir göz açıp kapayıncaya kadar her birisi hafızaya bir şok diye kaydedilen bütün zıtlıkları bir araya getirir, hemen ardından imge akışı içerisinde kaybolmasına neden olur, bu sayede zıtlıkları dinamik kılar (Opitz, 1997, s. 212). Sennett'e göre, birbirini kesen çizgiler sokakların konumunu anlatan bir ilk model oluşturur (s.220). Mondrian'da da benzer biçimde çizgiler, benzer anlam öbeklerini birbirine bağlar, kompozisyonu tamamlar (Dimendberg, 2003, s. 115; Opitz, 1997, s. 220). Geleneksel sanatlarda, *Jugendstil* ve hatta büyük oranda dışavurumcularda dahi, büyükşehir modern maneviyattan uzaklaşmanın kuluçkaya yattığı yerdir (Hermant, 1978, s. 64). Moholy, fotoğrafın ışığın manipülasyonundan başka bir şey olmadığını, bu nedenle de modern çağa en uygun biçim olduğunu dile getirdi. Geceleri aydınlatılan Berlin, gece ışık danslarıyla Moholy'nin düşüncesini de derinden etkiledi (Weitz, 2013, s. 220).

2. Büyükşehir

Şehre bir gökdelenin tepesinden bakmakla, kaldırımdan bakmak arasında esastan bir farklılık vardır (Zurier, 2020, s. 145-146). Zurier, şehre yukandan kuşbakışı bakmanın modernist bir yaklaşım olduğunu, şehre dair genellemelerde önemli bir yer tutan mesafe,

kalabalıklar ve yabancılaşmadan yola çıkmanın şehre dair çok yanlış bir kanaate yol açtığını söylüyor. Şehrin modernist, işlevsel kavranışı, mahalle hayatına, küçük ölçekli deneyim ve anlamlandırma biçimlerine, etnik ve sınıfsal konumların gündelik hayatın diline çevrilmiş biçimlerine uzaktır. Kaldırım seviyesinde gözlenen, deneyimlenen hayatın çok sayıda veçhesi vardır. De Certeau'nun gündelik pratiklerinden devşirilen bu bakış açısında, şehri sakinlerinin okuduğu biçimde görmek ile yukardan bakılan genellik arasında bir ikilik kurulur. Zurier'e göre, turist tarzı üstten bakış şehrin mahallelerindeki yerel deneyimi ihmal eder (s.147).

Oysa Zurier ve şehir antropolojisi çalışanların göz ardı ettiği bir husus var. Walter Benjamin, *Literarische Welt*'de, 1926 Aralık-1927 Ocak tarihleri arasındaki Moskova gezisi esnasında tuttuğu notlardan oluşan, "Moskova" başlıklı bir yazı yazar (Benjamin, 1991a, s. 331). Yazıda, at arabacısının (*izvozzschik*) arabayı kaldırımın hemen kenarından sürdüğünü, yoldan geçenlerle aynı hizada olduğunuzu, yoldan geçenlerle bazen dirseklerin sürtündüğünü hayret ve şaşkınlıkla gözlemişti. Dokunuşa dair bu benzersiz deneyimi Avrupa'dakiyle karşılaştırmış, seri hareket edip gösteri amaçlı, özellikle kalabalıkları etkilemekten hoşlanan bir kültürle farkını ortaya koymuştu (s. 331). Tıpkı sokaklarda kadınların dikkat çekici oranda görünür olması gibi, bu kültürü de devrimin getirdiği yeniliklerden birisi diye görmüştü.

Elbette sadece bu kadar değil. Modern şehir üzerine klasik bir metnin yazarı olan Robert Park, daha 1916 yılında, modern kentin ulaşım ve iletişim araçlarının modern şehrin toplumsal ve sanayi örgütlenmesini derinden etkilediğini belirttikten sonra, söz konusu değişimin şehir nüfusunun kendi küçük dünyalarından yaşayanlardan oluşan, birbirinden ayrılmış, birbirine temas eden ama asla özümsemeyen mozaikini ilgi çekici olduğu ölçüde, tehlikeli bir deneyime kıskırttığını söylemişti (Park, 1916, s. 593). Otobüsle ya da metro ile şehrin başka mahallerine düzenlenen, biraz

yapay olsa da, serüven sayılabilecek seferler, şehir hayatına yeni uyarılar ekler (s. 608). Dolayısıyla modernist bakışı kuş bakışı ile özdeşleştirmek baştan aşağı hatalıdır. Bu daha çok 19. yüzyıldan kalma korkuları, şehre ve kitlelere dönük kaygıları işler. Kısacası muhafazakâr bir düşünceye karşılık gelir. Şehir imgesi çetrefil bir soruna işaret eder. Şehir, kitlelerin mekânı olup bireylerin daimi surette düşüş ve yok oluş tehdidini anlatır (Haus, 2011, s. 81). Oysa şehir, modernliğin sahne aldığı mekândı (Jacobs/Kinik, 2019, s. 31).

Ücretli emeğin istihdam edildiği şehirler, 20. yüzyılın başından itibaren adım adım nüfusun çoğunluğunun yaşamaya başladığı yerler haline gelmişti. Minumum temel eğitim kitleleşmiş, ihtiyaçların tedarikinde ise piyasa en önemli araçtı (Weitz, 2013, s. 208). Kitlesele mallar ve yeni teknolojiler, sınırları şehrin ötesine geçen yeni ses ve görüntüler yaydı. Örneğin, 1925 yılında Leitz şirketinin imal ettiği Leica marka fotoğraf makinası, 35 mm. rulo film şeridi ve zamanına göre olağanüstü optiğiyle, özellikle fotoğraf gazeteciliğinde önemli bir dönüşüm yarattı (s. 211). O dönemde fotoğraf, modernliğin sanatsal mecrası haline geldi (s. 214).

Büyükşehir, nüfus orarından fazla bir etkiye sahip ekonomik, siyasal, kültürel hayatı denetleyen bir merkezdir (Wirth, 1938, s. 2). Bir yanıyla, fiziksel yapısı, nüfusu, ekolojisi ve teknolojiyle öne çıkan bir yer (*urban*), öte yandan toplumsal ilişkileri kurumsal kalıplara oturtan bir toplumsal örgütlenme dizgesi. Belki söz konusu iki ögeye, düşünce ve tavırlardan oluşan, kolektif davranış, toplumsal denetim, hatta farklı kişiliklerin bir tür takımyıldızı denilebilecek nitelikte, üçüncü bir özellik eklenebilir (s. 19).

Şehir, birbirini izleyen kuşakların önceden öngörülemeyen emeğinin bir sonucudur (Park, 1916, s. 578). Şehirde hareketlilik sadece ulaşımına değil, aynı zamanda iletişime bağlıdır (s. 589). Piyasa, haberler, nüfusun şehirlerde yoğunlaşması, iş bölümü, kişi ve grupların özel ödevlerle donatılması, hayat koşullarını sürekli

olarak değiştirdi (Park, 1916, s. 590). Sanayi şehrinde nüfus yoğunluğu çok çeşitli olup heterojen bir topluluk yapısı arz eder. Büyükşehrin alamet-i farikası budur (Park, 1916, s. 587; Wirth, 1938, s. 9). Şehir bireysel farklılıklara karşı hoşgörüsüyle sınırlı kalmaz, bilakis farklılıkları teşvik eder (Wirth, 1938, s. 10). Şehirde, ikincil kurumlar vasıtasıyla temas kurulur. Temas yüz yüze gerçekleşmiş olsa bile, her daim geçici, kısmi, biraz yüzeysel ve kişisel olmayan bir niteliği haizdir. Şehir sakinlerinde sıkça karşılaşılan mesafeli tutum, aldırışsızlık, bıkkınlık (*blasé*), gerçekte insanların kendilerini başkalarından gelecek şeylere ve beklentilere karşı bağışık kılma çabası diye görülebilir (Martin, 2017, s. 58; Simmel, /2011, s. 322; Wirth, 1938, s. 12). Kuşkusuz sadece bu kadar değil. Aynı özellikler şehir sakinlerine atfedilen akılcılık ve çok yönlülükle de ilişkilidir (Graf, 2007, s. 87; Wirth, 1938, s. 12).

Büyükşehrin baskın karakteri, sanayi ve ticaret ile mali ve idari olanakların bir sonucudur; ulaşım, iletişim hatları, kültürel ve eğlence cihazı, ekipmanı (mesela radyo istasyonları), tiyatrolar, kütüphaneler, müzeler, konser salonları, opera ve hastaneler, üniversiteler, basım evleri, yayınevleri, meslek örgütleri, dini ve refah kurumları buradadır. Ama esas vurgu sanayi kentinedir. Çünkü sanayi kenti toplumsal ilişkileri ve ağları bakımından madenci ya da balıkçı kasabalarından, üniversite şehirlerinden ve başkentten bütünüyle farklıdır (Wirth, 1938, s. 5-6).

Simmel büyükşehri, işbölümünün damgasını vurduğu, iç içe geçmiş, entelektüel ve kültürel çevreleri kesen ve birleştiren bir ağ gibi düşünmüştü (Graf, 2007, s. 87; Jacobs ve diğerleri 2019, s. 31). Simmel'e göre büyükşehir, sanayi şehri özelliğinden ziyade para ve değişimin egemenliğiyle tarif edilir (Simmel, 1903/2011, s. 318-319). Simmel'de şehir daima para ekonomisinin yeri olmuştur. "Para ekonomisi ile zekânın/duşünselliğin hâkimiyeti arasında bünyevi bir bağ vardır. İnsanlarla ve şeylerle uğraşırken her ikisi de serinkanlı bir tutum takınır ki, bu tavır çoğunlukla biçimsel bir adalet ile nezaketsizliğe varan bir katılığı bir araya getirir" (s. 318-

319). Büyükşehir yaşamı, istikrarlı ve gayrı-şahsi bir zaman çizelgesi içinde gayet dakik bir biçimde bütünleşmiştir (s. 320). Yine de en azından 20. yüzyılın başlarında Almanya’da, köyler ve yoksul mahallelerden iktisadi ve toplumsal bakımdan kesin bir biçimde ayrılan büyükşehir merkezinde, küçük yerlerden gelenlerin en çok dikkatini çeken şey, devasa ölçüde artan hareketlilik, siyasi ve kültürel kamusal etkinliklerde yer alma olanağıydı (Hermant, 1978, s. 64-67). Büyükşehirde davranış kodları ve zihinsel tavır üzerine ilk ve en önemli metinlerden birisini yazan Simmel’in söz konusu kamusal katılıma hiç değinmemiş olması dikkate değer. O daha çok şehrin fizyonomisi ile şehir sakinlerinin bir değişim ekonomisi içerisinde sergiledikleri zıtlıklara odaklanmayı tercih etmiştir. Örneğin, fiziksel temasın artışı ile toplumsal bağların mesafelenmesi arasındaki zıtlıkta olduğu gibi.

Şehrin dünyası görsel bir tanımaya, aşinalığa öncelik tanır (Wirth, 1938, s. 14). Saat kuleleri, trafik sinyalizasyonu büyükşehirin simgeleri haline gelmiştir. Buhar gücü, fabrikalar, kitlesel üretim, büyükşehirlerin gelişimi (Haeusermann, 2011, s. 21), piyasa-işbölümü-ürünler ve üretim süreci açısından standartlaşma (Wirth, 1938, s. 17) ona eşlik eder. Simmel’e göre kasabadaki ilişkiler, ruhun daha bilinçsiz katmanlarına kök salmışlardır ve en rahat, kesintisiz alışkanlıkların düzenli ritmi içinde serpilir (Simmel, 2011, s. 318). “Halbuki zekânın, düşünselliğin yeri ruhun saydam, bilinçli üst katmanlarıdır: içgüdülerimiz arasında uyarlanma yeteneği en yüksek olan da zekâdır. Zekânın değişime ve fenomenler arasındaki karşıtlıklara uyum sağlayabilmesi için herhangi bir şok ya da içsel çalkantı gerekmez” (s. 318). Yine de büyükşehir deneyimi hakkında konuşurken dikkatli olmak gerekir. Büyükşehir insanı çoğu denetimi dışında, istemsiz çok sayıda dış uyarana maruz kalır. Bunlarla başedebilmek sanıldığından zordur. Belki de bu nedenle büyükşehir insanları dış uyaranlara karşı kendilerini koruyabilecek bir zırh geliştirmiştir. İlgisizlik, apati, aldırışsızlık ve bezginlik/ bıkkınlık (*blasé*) tipik büyükşehir insanı davranışıdır

(Simmel, 2011, s. 322). İnsanı dünyadan bezdiren şey, sınırsız haz peşinde koşulan hayattır. Çünküböyle bir hayat sınırları o kadar uzun süre azami tepki vermeye zorlar ki, en sonunda hiç tepki vermez olurlar (Martin, 1978, s. 42). Eğer bezginlik büyükşehir sakinlerinin içsel davranış örüntüsüye, bunun toplumsal dışavurumu mesafeliliktir. İnsanlar kişisel özgürlük alanını koruduğunu düşündükleri dakiklik, kesinlik, nezaketi çok önemser. Büyükşehir farkında olmadan bireyciliği destekler (Lindner, 2011, s. 34).

Freud'a göre bilinç, kendi başına hiçbir hatıra izi barındırmaz, buna karşılık insanı uyarılardan korur. Yaşayan organizma için uyarılardan korunma, uyarıların algılanmasından neredeyse daha önemli bir işlevdir (Benjamin, 1938/1993, s. 121). Bilinç dışarıdan gelen muazzam enerjilerin eşitleyici ve yıkıcı etkisinden korunma çabası içindedir. Söz konusu enerjinin yarattığı tehdit çok tehlikelidir. Bilinç bunları kaydetmeye ne kadar alışırsa, o kadar korunaklı bir alan yaratmış olur (s. 121); ani korku, kişinin kaygıya karşı hazırlıklı olmamasından kaynaklanır (s. 121).

Simmel'de büyükşehir gerçekte para ekonomisi çerçevesinde, çok sayıda değişim değeriyle birlikte anlaşılabilir. "Şeylerin anlamlarının ve farklı değerlerinin, dolayısıyla bizatihi kendilerinin önemsiz şeyler olarak deneyimlenmesidir. Bezgin kişi *her şeyi aynı yavan ve gri tonda görür* (vurgu bana ait -aç), hiçbir nesne bir başkasından daha tercihe şayan değildir. Bu halet-i ruhiye, bütünüyle içselleştirilmiş para ekonomisinin sadık, öznel yansımasıdır" (Simmel, 2011, s. 321; Wirth, 1938, s. 17). Her şey sonunda eşdeğeri olan paranın rengini alır, bir bakıma rengini kaybeder (Simmel, 1903/2011, s. 321). Bu haliyle büyükşehir sakinlerinden bağımsızdır. Birey büyükşehirlerde kazandığı mesafeyi, bağımsızlığı, kalabalıkların arasında kaybolmayı, değişim değerinin her şeyi biricikliğinden uzaklaştırdığı, kendisinden bağımsız bir ilişkiler ağına borçludur (Häusermann, 2011, s. 21; Simmel, 2011, s. 325). Büyükşehrin en önemli özelliği, böyle işlevsel bir biçimde genileyip kendi fiziksel sınırlarının ötesine geçmesidir (Simmel,

2011, s. 325). Değişim, dolaşım, tüketim, kültürel alanın özgüllüğü, estetik etkinin vurgulanması, hepsi büyükşehre has dinamiklerdir (Frisby, 2001, s. 168-174; Lindner, 2011, s. 36).

Film ve büyükşehrin her ikisi de sanayi devrimi, teknolojik yenilikler ile geç kapitalizmin ürünüdür (Kaes, 1987, s. 10). Sinema hakkındaki eleştirilerin bazıları büyükşehre dair eleştirilerin bir bölümüne de uyarlanmıştır. Kaes, Oswald Spengler'in şehri "içine dışavurumculuk, teosofi, boks, poker, her türden yarış ve yarışma, siyahların dansı, sinemanın serpildiği" yer diye tarif ettiğini söyler (s. 10). Büyükşehir, yeni kültürel formlar ve anlatı biçimlerine de ev sahipliği yapmıştır. Varyete, kabare, caz salonları, gazetelerin *feuilleton* köşeleri, deneysel filmler, "kısa/küçük formlar"ı oluşturur (s. 11). Berlin, söz konusu kısa, küçük formların her açıdan merkeziydi. Söz konusu formlar, kültürel hayat açısından beklenmedik, biraz da şiddetli uyaran rolü oynamıştır (s. 11). Büyükşehrin ritmi, radyo, sinema, tiyatro ve diğer küçük formlar eşliğinde eğitilmiş şehir sakinlerini rahatlatan bir nitelik arz ediyordu: Gece-leri yapay aydınlatma, neon ışıkları, gramafon plaklarından yayılan sesler şehre hâkimdi. Reklamları da unutmamak lâzım. Gece aynı zamanda reklamlara da aitti (Boyd, 2010, s. 450-451).

Büyükşehirler, kışkırtıcı, çalkantılı, rahattan eser olmayan, sanat için çekim gücü yüksek ve insanı bir müknatis gibi çeken yerlerdi. Şehirlerin dinamik mekânı, Moholy'de olduğu gibi, aynı anda insanı allak bullak eden şaşırtıcı izlenimlere de, Simmel'in belirttiği gibi, büyükşehir sakinlerinde sıkça karşılaşılan bıkkınlığa (*Blasierheit*) da sebep olabilir (Opitz, 1997, s. 212). Moholy'e güç veren büyükşehir imgesinde Sigfried Gideon'un *Fransa'da Bina/İnşaat* kitabının önemli bir yeri vardır. Gideon'a göre "büyükşehirlerde köprü birçok yeni perspektif sundu. Hepsinin temelinde hareket var" (Haenni, 2020, s. 85). Ama Moholy'nin ışık ve perspektif anlayışı ile *Büyükşehrin Dinamiği*'nde ortaya koyduğu

metni ve mekânı hareketlendirme girişimi de Gideon üzerinde derin bir etki bırakmıştır. Her ikisi Bauhaus döneminden başlayarak entelektüel bir alışveriş içindeydi.

Ünlü tarihçi Felix Gilbert, 1920'li yılların Berlin'ini özel bir güzelliği olmayan, entelektüel açıdansa ufuk açıcı bir şehir diye tarif etmişti. Walter Benjamin "Moskova" izlenimlerinin konu alan makalesinin sonuna doğru, Moskova dönüşünde esasen Berlin hakkında yeni bir bakış edinmesine yol açan bazı özelliklerden, Berlin'in önceden dikkatini çekmemiş yönlerinden dem vurur. Şehir yeni yıkanmış gibidir, etrafta ne kar, ne de pislik görülür; sokaklar Georg Grosz'un çizimlerindeki Berlin kadar تنها ve temizdir. (Benjamin, 1991, s. 322). Berlin sokaklarının tenhaliği sokaklardaki kadın mevcudiyetinin azlığındandır. Moskova kadınların görünürlüğüdür olduğu şehirdir, aradaki farkı en çok bu anlatır (s. 323).

3. *Büyükşehrin Dinamiği*

Moholy Berlin'e Ocak 1920'de geldi (Hight, 1995, s. 14). Berlin dönemin avangard eğilimlerinin beşiğiydi (s. 13). *Büyükşehrin Dinamiği*, Moholy'nin sanatına dair bir ipucu olduğu kadar, kişisel bir Berlin deneyimidir de (Haus, 2011, s. 80). Oysa metinde bir yer hariç - o da tipofoto senaryoda değil, kitapta zikredilir - Berlin ismi telaffuz edilmez (Moholy-Nagy, 2005, s. 41). Moholy, 1920 yılı gibi erken bir tarihte Berlin'deki sanayi uygarlığına vurulmuştu (Pasuth, 1985, s. 37). İcat ettiği tipofoto türünde Berlin deneyiminin etkisi büyüktür. Bilindiği üzere, Moholy sanat hayatına soyut ressam olarak başladı. İlk dönem resimleri Berlin sanayi bölgelerini, istasyonları, köprüleri, makineleri konu alır. "Bizler, geleneksel estetikten bir hayli uzaklaşmış yeni hayat tarzının cisimleşmiş haliziz" (s. 21). Berlin'deki hareket, hız ve devasa büyüklükler onu cezbetmişti. Berlin'in gündelik hayatına dair film yapma düşüncesi buradan doğdu. (s. 21). Moholy, arkadaşı film yapımcısı Karl Koch ile birlikte 1921-1922 yılları arasında bir Berlin filmi çekmeye karar verdi, ancak önerisi reddedildi (Urricho, 1982, s.111).

Moholy, 1921-1922 yılında senaryonun ilk taslağını yazdığında, aklında – arka planında Berlin deneyiminin olduğu - anonim bir büyükşehir imgesi vardı. Trenleri, sinyalizasyon sistemi, hangarları, fabrika ve mahalleriyle büyükşehir (Kinik, 2008, s. 87). Muhtemelen Sheeler ve Strand'ın ilk şehir senfonisi kabul edilen ünlü filmi *Manhatta*'dan (1921) habersizdi. Moholy büyükşehri kendi avangard tasarımına uygun, kısaca optik bakımdan havadan, yakın, eğik, alttan çekimlerle, temponun ayarlanabileceği doğal bir mekân olarak görüyordu. (Kinik, 2008, s. 87 vd). *Manhatta* genellikle şehir senfonisi adı verilen türün ilk örneği kabul edilir. *Büyükşehrin Dinamiği* bu anlamda türün parametrelerini yerleştiren, ona Avrupalı avangard bir bakış açısı getiren tasarı kabul edilmelidir (s. 87-88).

Büyükşehrin Dinamiği'nin üç ayrı basımı vardır. İlk Eylül 1924'te, Berlin temsilcisi olduğu MA dergisinin dokuzuncu sayısında, "*Filmváz, A nagyváros dinamikája*" başlığı ile Macarca yayınlandı (Ksenofontova, 2020, s. 188). Senaryo ilk kez Almanca, *Film Kurier*'de 9 Mayıs 1925'te basıldı. Ancak bu baskıda sadece senaryonun yazılı hali yer almış, görsel ve tipografi özellikleri dışarıda bırakılmıştı (Haus, 2010, s. 76). Metnin üçüncü basımı aynı yıl yayınlanan *Resim- Fotoğraf-Film* kitabının sonunda yer aldı. Her üç basım da biçim ve içerik açısından birbirinden farklıdır. Macarca baskıda tipografi ve fotoplastik unsurlar yer almaz. *Film Kurier*'de sadece senaryo notları yer alır. Metnin son şekli hem Moholy'nin yapmak istediği şeye, yazı yerine görüntülerin akışını öne çıkarmaya, hem de fotomontaj niteliğine uygundur. Moholy'nin el yazması, modern şehrin deneyimini metin, görüntü ve grafik kompozisyonda bir araya getiren melez bir biçim denemesiydi (Hagener, 2019, s. 46). En yenilikçi özelliklerinden bir tanesi, şehre dair semboller konusundaki hâkimiyeti ile teknolojiye yönelik olumlu tavrıdır (Hight, 1995, s. 15; McBride, 2016: 99). *Büyükşehrin Dinamiği*, dayandığı kontrastlarla, şehir hayatının derinliklerine dokunmuştu (Dimendberg, 2003, s. 117).

Moholy'e göre, **modern çağın rengi gridir** (vurgu bana ait – aç). Büyükşehrin grisi ile uyumlu. Hava, siyah-beyaz gazete, fotoğraf ve film siyah-beyaz, reklamların, gece neon ışıklarının rengi, günümüzde hayatın rengi yok eden temposu. Ancak hızlı hareket, her şeyin gride erimesine sebep oluyor (Moholy-Nagy, 2005, s 13). Grinin şehrin rengi olduğu konusunda Simmel de benzer şeyler söylemişti. Her ikisi de şehri bir sürat ve yoğunluğun, değişim sürecinin beşiği gibi gördü, şeylerin niteliğini algılama hızını törpüleyen, dünyayı grinin tonlarına dönüştüren bir değişim (Dimendberg, 2003, s. 117). Ama Moholy, Simmel gibi bunu olumsuz bir şey diye görmez, gri ilişkileri organize eden, fotoğraf kullanımına uygun bir renk deneyimi, yeni bir estetik imkân kabul eder.

Moholy Simmel'den şehir konusunda bir başka noktada daha ayrılır. Simmel şehirde anlam yoğunluğu ve işaret çokluğunun aşırı uyaran niteliği dolayısıyla şehir sakinlerinde bezgin bir davranışa, tepkisizliğe yol açtığını düşünmüştü. Moholy ise aksi görüştür. Çok sayıda uyarıcının sanatçının yaratıcı kavrayışını arttırdığını, uyarıcıları denetim altına almasını sağlayacak bir ustalığı mümkün kıldığını söyler (Dimendberg, 2003, s. 120). Moholy'e göre büyükşehirler ve tekniğin gelişimi, duyu organlarının eşanlı kavrama yeteneği ile optik etkinliğini arttırdı. Örneğin, Postdamer Platz'da herhangi bir günü gözümüzün önüne getirelim. İnsanlar birbirleriyle konuşuyor, aynı anda araba motorlarını, tramvayların çıkardığı sesi, alttan gelen metro uğultusunu duyuyor. Bir yanda hoparlörlerden yükselen sesler, diğer yanda gazete satıcılarının çığlıkları. Büyükşehir insanı sesleri yine de ayırt eder (Moholy-Nagy, 2005, s 41). Örneğin, otobüste gidiyoruz, pencereden dışarıyı seyrediyoruz. Bir araba peşimizden geliyor, camları saydam, etraftaki her şeyi aynı anda görebiliyoruz, çünkü camlar saydam, her şey bizim görüş zaviyemizde cereyan ediyor (Moholy-Nagy, 1985, s. 304). Bu anlamda *Büyükşehrin Dinamiği*, tıpkı hareket halindeki bir tren ya da otobüsün camından dışarı bakıldığında aynı anda görsel olarak deneyimlenen hareket, hız, algı ve

teknolojiyle ilgiliydi (Nelson, 2006, s. 268). Moholy'e göre yalnızca yaşadığı zamana duyarlı olanların optik deneyimi zenginleşir (aktaran Botar, 2014, s. 86).

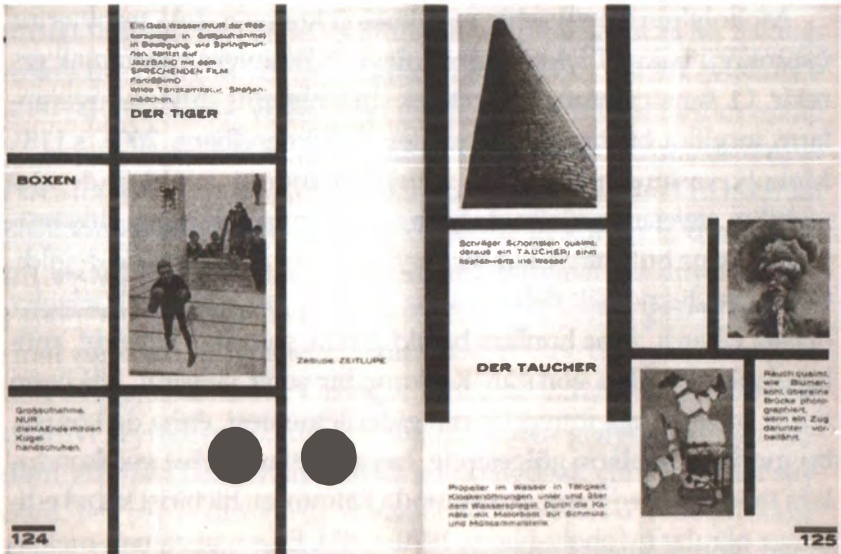


Tipofoto: "Büyükşehirin Dinamiği"

Moholy'nin büyükşehir ve teknoloji konusundaki tespitlerine üstünlük bakıp Taylorist gibi kolaycı hükümlere varmamak gerekir. O, sanatçı tarafından bilerek düzenlenmiş duyuşal uyarıların incelikli bir tarifinin peşindeydi (Dimendberg, 2003, s.118). Moholy, yaşammerkezci (*biocentric*) görüşüne uygun biçimde, akıl ve bilim sayesinde türün doğaya uyumunun artacağını düşünüyordu. Ama bütünüyle kör bir rasyonalist ve ilerlemeci de değildi. Ona göre, teknolojik deha devasa yapılar, fabrikalar gökdelenler ortaya çıkardı. Ama bunlara bakıldığında, şok edici biçimde, anti-biyolojik oldukları görülür. Korkunç bir şehir gelişimi, bitkilerin temiz hava ve ışık ihtiyaçlarının giderilememesi, daha da kötüsü, bu modern binaların gölgesinde, hayat şartları berbat gecekondulara tahammül edilmek durumunda kalınması, hiçbirisi kabul edilemez olgular (Moholy-Nagy, 1970, s. 61). En soyut zaman-mekân deneyimi bile belirli ölçüde gerçeklikten izler taşır. Mahalle birimleri, binalar, serbest bölgeler, barınma ve eğlence ve dinlenme

mekânları ile üretim arasındaki ilişkiler yeni bir mekânsal düzenlemeyi zorunlu hale getiriyor. Bu sayede biyolojik açıdan doğru yaşam, ancak bölgesel planlama ve kent-kır birliğiyle mümkündür (s.61). Sibyl Moholy-Nagy, 1931 yılında Moholy'nin çektiği *Berlin, Sessiz Yaşam*'da sefaleti, ekonomik depresyon ve siyasal yılgınlığı, yıpranmış duvarlar, karanlık avlular, koyu açık ışık kontrastlarıyla verdiğini belirtir (Moholy-Nagy, 1969, s. 75).

Moholy'de dinamik kurucu sistem anlayışı lunaparklardaki radar aletini hatırlatır. Moholy, Berlin'in Batı tarafında, Avrupa'nın en büyük lunaparkının yakınında oturuyordu. Lunaparklara tutkundtu. Metnin Macarca versiyonunda lunapark sahneleri de, lunapark vurgusu da daha güçlüdür (Botar, 2014, s. 92). Benzer biçimde fotoplastik adını verdiği mekanik fotomontajın, şehir sakinlerinin her gün maruz kaldığı bilişsel, görsel jimnastiği temel aldığını söyler. Almanca kitap bölümündeki tipofoto görsel malzeme, Mondrian'ın 1920'lerin başındaki resimlerini andırır (Dimendberg, 2003, s. 114).



Tipofoto: Boks, baca, küre ve şeritler

Metin ve görüntüler fotoğrafları destekler mahiyette olup kameraların insan gözünün erişemeyeceği mekân-zaman ilişkilerini sunma yeteneğini destekler (Dimendberg, 2003, s. 115). Dimendberg, Almanca senaryonun sadece yazılı basımını görsel akışı nedeniyle konstrüktivist bir şiire benzetmiştir (s. 102). Tipofoto senaryolaşmış hali bazı metinsel ipuçları barındırır; harfler, rakamlar, soyut simgeler, fotoğraflar modern şehrin uyarımlarını yeniden canlandırır (Stettler, 2008, s. 102-103). Moholy, “Üretim/Yeni-den Üretim”de (1922) şehri, şehir sakinlerinin algıları üzerinde istikrarlı bir biçimde yeni ve farklı şeyler üreten, onları çevrelerine uyum sağlamak için her daim yeni mekanizmalar, şemalar üretmeye zorlayan karmaşık bir düzen olarak tarif etmişti (Hagener, 2019, s. 48).

Bütün yukarıda söylenenlerin ışığında *Büyükşehrin Dinamiği*, analitik şehir filmlerinin gelişiminde kritik bir önemi haizdir (Uricho, 1982, s. 110). Kinik’in sınıflandırmasını izlersek,



Tipofoto: Karanlık-ışık

1. Şehri bir deneyim sahası gibi görür. Paul Citroen'in "*büyükşehir*" başlıklı fotomontajlarında olduğu gibi, zaman-mekân ilişkisi doğal düzeninden kökten değişime uğratılmıştır. Parçalama ve bitleştirme ölçeği fotomontaj ilkesine işaret eder.

2. Moholy'nin "*Gesamtkunstwerk*" ilkesiyle uyumludur. Burada yazı, tipografi, fotoğraf, müzik (tempo-fortissimo-pianissimo), dilsel olmayan enformasyon, çağrışım ve bitleştirme yoluyla imgeyi, harf stilini, çizgi ve noktayı özlü biçimde aktarır (Sahli, 2006, s. 123-124; Uricho, 1982, s. 111-112). Göz sayfada

dolanır, tek tek sözcükleri ve çizgileri, bir araya getirilmiş şekillerin anlamını kavrar. Tümü senaryonun şiirsel etkisine katkıda bulunur (Dimendberg, 2003, s. Urricho, 1982, s. 112).

Tipofoto senaryo, şehri bir nesne gibi değil, bir süreç, bir deneyim gibi ele alır (Dimendberg, 2003, s. 111-112). Anlatı filmlerinden esas farkı ardışık bir dizide ele alınan bir olaylar zincirine dayanmaması, bir olay örgüsünün bulunmamasıdır. O büyükşehri anlatmak değil, akışkanlığı ve görsel zıtlıkları eşanlı biçimde göstermek ister. Sadece bu kadar da değil, izleyiciyi alıştırmak, sürprizlere açık hale getirmek, dilsel mantık yerine görsel okumayı öne çıkarmak için, daha baştan açık, hızlı akan trafiği, kafesteki kaplanın iç daraltıcı kapatılmışlığı arasındaki zıtlığı tasarlar (s. 114). Şehrin temposu ulaşım araçları, demiryolları, otoban, köprüler, araba ve tekneler ile imgede yeniden üretilir, tren sinyalleri, yolu açan, araç geçişini düzenleyen trafik polisi, açılan/kapanan köprüler, tempoyu düzenleyen kalıplardır (s. 116). Olay örgüsünde ilmekleri birbirine bağlayan bağlaşıklık, imgelemi güçlendiren akrobatlar, soytarlar, ordunun uygun adım yürüyüşü gibi çağrışımlarla bir kenara bırakılır (s. 118).

Tipofoto senaryonun başlığı ünlü Sovyet fotomontaj sanatçısı ve ressamı Klutsis'in "Dinamik Şehir" başlıklı işine açık bir göndermedir (Kırık, 2008, s. 138). Filmin amacı temponun düzenlenmesi, edebi ve teatral bir anlatım yerine sert biçimde hareketin vurgulanmasıdır (Mohol-Nagy, 1985, s. 121). Tek tek parçalar mantıksal bir sıra takip etmez, ya optik ya da tek tek görüntüler dikey ya da yatay şeritlerle bir grafiğe yerleştirilir. Başka şartlar altında farklı sayılabilecek nesneleri uyum içinde, çağrışımsal bağlantılarla harekete geçirir (s. 121). Moholy, gözün bazı refleks gösterdiği durumlarda kameranun görmeye devam ettiği söyler. Tipofoto senaryo, yeni görsel literatürün bir parçası olduğundan, büyükşehri gözün ulaşamadığı yerleri de katan grafik bir biçimde gösterilmesi gereken bir kaos diye tasarlar (Stettler, 2008, s. 102).

Tıpkı bilmediğimiz bir şehrin sokaklarında kaybolur gibi, sayfalar arasında yolumuzu kaybederiz. Moholy bilerek okuma ve görme arasındaki sınırı bulanıklaştırır (Stettler, 2008, s. 104 ve s.108). Senaryo deneysel bir niteliği haizdir. İleriye doğru sıçramalar, kesme, boş ekran çekimi, yakın çekimler, akışı yavaşlatma, hızlandırma, geriye sarma, izleyicinin görme ediminin kendine has özelliklerini fark etmesini sağlar (Nelson, 2006: 269). Bu haliyle, büyükşehirde hayatın akan, yavaşlayan, hızlanan ritmi ile filmin kendine has ritmi ile ilgili temel deneyimi arasındaki ortaklığı işaret eder; ikisi beraber yırtıcı hayvanlardan, senkronize dans, sirk, ulaşım araçlarından oluşan karmaşık motiflerle bir ağ örür (McBride, 2016, s. 99).

Büyükşehirin Dinamiği, daha öncede belirtildiği üzere, ardışık akışı olan bir konulu film tasarısı olmaktan ziyade görmenin ve filmin olanaklarını araştıran deneysel bir işti. Moholy amacını Macarca ilk baskıda net bir biçimde ortaya koyar, daha sonraki baskılarda da bu ifade aynen kalacaktır: “Filmin kendi eylemiyle bir etki yaratmasını sağlamak amacım” (Moholy-Nagy, 1970, s. 123). “Hızlı arabalar şok giriş için gerekli (şehirdeki nefes kesen hızı gösterebilmek için gerekli). Seyirci daha baştan sürükleyici sürprizlere hazır olmalı. Kaplan bir kontrast: sadece görselliği kuvvetlendiren saf halde bir öge” (s. 123). Moholy’nin amacı bir şey öğretmek değil, ne ahlâk dersi vermek, ne de bir şey anlatmak. Sadece görsel öğelerin iç ritmini, hareketin, ses ve ışığın oluşturduğu kontrasttan hareketle görsel bir akış sağlamak (Moholy-Nagy, 2005, s. 120). Tipofoto senaryoda kullanılan köprüler, trenler, gemiler, şehir uygarlığını, buradaki hizmetleri, kolaylıkları gösteren öğeler. Buna ek imgeleri hızlıca şöyle ekleyebiliriz: Rüyada olma hali... cam mimari.. Roller Coster’ın önemi (Kamera her açıdan görür.. her daim açıktır..). Su her zaman berrak olmalı.. Aslanın sürekli görünen, senaryonun sonuna doğru büyüyen başı bir ka-

bus gibi (Moholy-Nagy, 1970, s. 123)'. Macarca baskıda ilk fotoğraf, modernliğin tipik bir göstergesi olan vinç idi. Almanca baskıda, zamanın hakkında geleceğin toplumuna dair hayaller kurdurtan Zeplin inşaat iskelesinden bir görüntü onun yerini aldı (Moholy-Nagy, 1970, s. 118; Moholy-Nagy, 2005, s. 122).



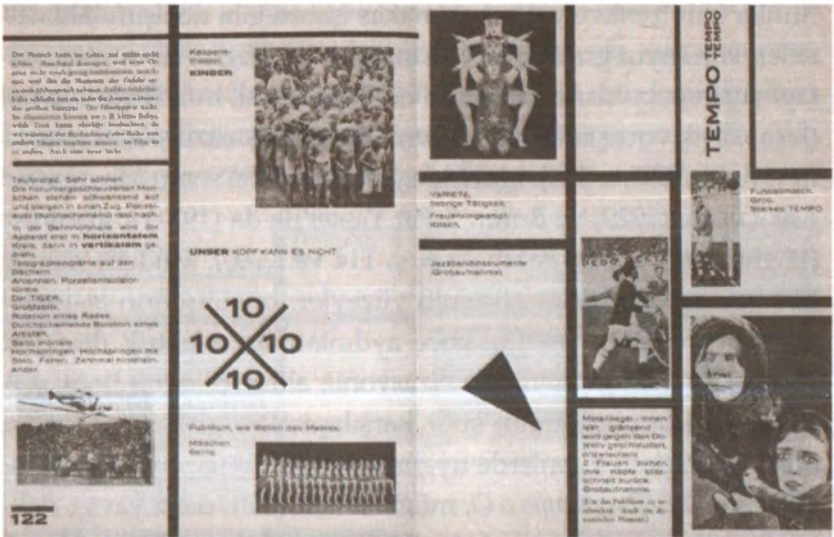
Tipofoto: Birinci ve ikinci sayfalar

Moholy senaryoda zamanın gazete ve dergilerinden kestiği fotoğraflarla, kendi fotoplastik adını verdiği mekanik fotomontajlarını kullandı. Sayfayı fotoğrafları ve fotoplastik işleri dikey ve yatay olarak kesen kalın ve ince siyah şeritlerle donattı, şehrin sokaklarını birbirine bağlayan arterlere benzeyen, köşeler, kıvrımlar oluşturdu. Fotoğrafların yanına, altına, bazen şeritlerin arasına ritmi yükselten, tempoyu ayarlayan, senaryonun *doğaçlama musiki* (Toth, 2015, s. 33) denilebilecek tipografik işaretler yerleştirdi.

⁷ Son sayfada, koyulaştırılmış büyük puntıyla *son* yazar. Sayfanın sol tarafında kenara bir şerit gibi aşağıdan yukarıya, yine koyulaştırılmış büyük puntıyla, "Tümü bir kez daha hızlı okunmalı" yazar (Moholy-Nagy, 2005, s. 135).

Bunlar kâh trenlere yol veren makas işareti gibi dolaşımdaki nesneler, kâh soyut grafik işaret ve imgelerdir (Hight, 1995: 184). Sayfayı siyah çubuklarla dikine ve enine bölmesi, müzikteki *staccato* (kısa, kesik vuruşlarla çalma) ritminin değişik dizilişlerini hatırlatır (Hight, 1995, s. 184). Moholy aynı ritmi daha sonra *Marsilya'nın Eski Limanı* (1929) ve *Berlin: Sakin Yaşam'da* da (1931) kullanmıştı (Hight, 1995, s. 184; Sahli, 2006, s. 114 ve s.160). Modern mimari binaların geometrisini gösteren yüzeyler, büyükşehirin alamet-i farıkası arabalar, neonlar, gece aydınlatması, elektrik direkleri, asansörler, telefon, tren sinyalizasyonu, alttan çekilmiş baca, şehrin kuşbakışı görünümü, spor karşılaşmaları, sirk, revü kızları, boks, caz, askeri törenlerde uygun adım yürüyüş, onları birbirine ekleyen tekrarlar, *tempo o O*, müzikal komutlar, daha yavaş, daha güçlü, şehrin birbirine açılan sokakları gibi tipografik şeritler ile tempoyu bir sonraki yazı-görüntüye taşıyan Moholy, Ece Ayhan'ın güzel sözüyle, "insan gözünün soldan sağa okuma alışkanlığını" değiştirmeyi, Gutenberg'den bu yana basılı kitabın alışılmış okuma düzenini bozmayı, görsel akışı yeniden kurmayı, yeni bir çehre kazandırmayı denedi. *Büyükşehirin Dinamiği* söz konusu çabanın cisimleşmiş halidir.

Büyükşehirin Dinamiği'nin yenilikçi algı pedagojisi bizi senaryonun sadece biçimsel bir deneme olduğu yönünde bir düşünceye yönleltmemeli. Moholy, tipografik ve grafik malzemenin yardımıyla görüntüler arasında çağrışımlar kurmayı ihmal etmiyor. Çocuklar, seyirci kalabalıkları, mezbahada sosis makinesi, ritmik ve tekdüze asker yürüyüşü, aynı biçimde ritmik ve tekdüze dansçı kızlar, büyükşehirin dinamiğinin gayrişahsileştirme yönünde de çalıştığını gösteriyor. Senaryoda polisin kalabalıkları hizaya getirmedeki yüksek otorite görevi de dikkate değer (Haus, 2011, s. 86; Moholy, 2005, s. 133). Ama Moholy, bunu doğallaştırmaz, bilakis bütün çabası bireylerin modern hayata aktif bir biçimde katılmalarına kılavuzluk edecek duyuşsal kapasitelerini harekete geçirmektir (Haus, 2011, s. 93; Stettler, 2008, s. 99).



Tipofoto: Kitle manzaraları



Tipofoto: Kitle davranışı

Büyükşehirin Dinamiği, bir fikrin görsel montajıdır (Mc Bride, 2016, s. 99). Moholy, DADA'dan anlatısal olmayan şiirsel biçimi

ödünç aldı, onu parçalarına ayırıp kentsel imgenin hiperaktif montajına dönüştürüp duyumsama alışkanlığına taarruz etti. Büyükşehri bir enerji, içinde eşanlı olayların vuku bulduğu bir yer olarak görmesi, Vertov'un agresif montaj tekniğiyle benzerlikler taşır (Hight, 1995, s. 184).

Georg Grosz 1916-1918 tarihleri arasında yaptığı "Yorgun Şehir" tablosunda şer ve kaotik yüklü şehir imgesi canlandırmıştı (Haus, 2011, s. 82). Ama Joachim Herzfelde ile birlikte tasarladığı 1919 tarihli "Öğlen saat 12'yi 5 Geçe, Evrensel Bir Şehirde Yaşamak ve Çalışmak"ta büyükşehirlere bakışı esaslı bir değişiklik geçirdi. Büyükşehrin enerjisi, her şeyin sürekli hareket halinde oluşu, hareketin mekanik ve maddi karakteri, şehirde acı çeken varlıkların yerini aldı (s. 83) *Büyükşehrin Dinamiği*, Benjamin'in sinemayı uygulamalı bir biçimde, etraftaki ilgi çeken şeyleri kaydeden, algının eğitici zemini diye gören düşüncesini hem öncelemiştir, hem de Benjamin'e yol göstermiştir (Haenni, 2019, s. 84). Moholy açısından şehrin farklı yan ve yönleri, alımlama esnasında tekrar bir araya getirilir (s. 84).

4. "Şehir Senfonisi"

Şehir senfonileri, fotoğrafın mimesisi ile hareket halindeki enerji arasında bir yerde, yeninin istikrarlı biçimde yükselişte olduğu 1920'li yılların büyükşehirinde konumlanmıştır (Graf, 2007: 89). Şehir senfonileri, Simmel'in çalışmalarında çözümlenen kentsel modernliğe dairdir (Dimendberg, 2003, s. 109). Birçok şehir senfonisi Simmel metinlerindeki kaleydoskopik geçişleri hatırlatır, şehir karşımıza yüksek tempolu, odağı olmayan şehir hayatından mürekkep karışıklıklar, fragmanlar, gürültü biçiminde çıkar (Jacobs/Kirik, 2019, s. 31). Modern büyükşehir hakkında filmler olmaktan ziyade, büyükşehrin cisimleşmiş halidir (s.15). Belki de bu nedenle olsa gerek, sinema ve şehrin çehresi ve çevresi arasında bir gönül yakınlığı bulunur. Her ikisi de insan algısını etkiler. Örneğin, Ezra Pound köyü - belki taşra demek gerekir - anlatıya, şehri sinemaya uygun bulur. (Graf, 2007, s. 85).

Şehir senfonileri, şehri modernliğin bir amblemi gibi anlar. Şehrin modern altyapısına ve makinelerin damgasını vurduğu gündelik hayata odaklanır (Haenni, 2020, s. 82). Karakter etrafında gelişen anlatıdan kaçınır, diyalektik, şiirsel, eğretilemeci ve çağrışımsal ritmik kurguyu merkez alır, daha çok zıtlıkların birbirini çektiği yeni diyalektik anlam katmanlarını (*montage of attractions*) ifade eden entelektüel montaja yaslanır (s.82). Modern büyükşehirdeki hayat kesişmelerini temsil eden montaj tekniğine yaslanır (Dimendberg, 2003:109). Montaj, şehirli, sanayileşmiş deneyimin bütünüyle görselleştirilmesinde, kültürü temsil etmede yeni bir tarzdır (Nelson, 2006, s. 258). Dimendberg, şehir senfonilerinin belgesel, deneysel ya da bir anlatı filmi diye etiketlenmeye direndiğini söyler (s. 109). Modern hayatın kaleideskopik niteliği, dizemsel (ritmik) ve çağrışımsal montaj yoluyla müzikal bir tempoda işlenir. (Jacobs vd, 2019, s. 5). *Büyükşehrin Dinamiği*, tempounun optik düzenlenmesine yönelik grafik ve tipografik katkılarıyla Avrupa’da şehir senfonisi filmlerinin ana güzergâhını çizmiştir (s.5).

Şehir senfonileri *non-fiction* filmler⁸ olup deneysel avangard filmlerden izler taşır; biçimsel bakımdan soyut, nazım özelliklerini haizdir, eğretilemeci ve ritmiktir. Filmin kareleri müzikteki notalar gibi ele alınır (Jacobs, 2019, s. 3-4). Şehir, ritm, tempo ve çok seslilik, alışılmadık perspektifler, eğik açı, hızlandırılmış, dizemsel (ritmik) montaj, özel efektler, Vertov’un deyişiyle, habersiz yakalanan hayat, şehir senfonilerinin tözüdür (s. 4). Şehir senfonilerini örneğin şehirleri tanıtan filmlerden ayıran özellik, gündeğumundan günbatımına kadar büyükşehrin günlük ritmini anlatma arzusudur. Bu ayrı zamanda şehirde günün akışını birbirine ekleyen, üst üste bindiren görüntü düzenini varsayar. O nedenle, şehir senfonileri ritmik ve çağrışımsal montajın olmazsa olmazı olduğu

⁸ Nijat Özön, *non-fiction*’ı belgesel film ile karşılaşmıştır. Bkz. (Özön, 2000). Bu çevirinin en azından dar kapsamlı olduğu düşünüldüğünden, kelime orijinal haliyle bırakılmıştır.

saf bir film biçimine sahiptir. Bu yanıyla geleneksel anlamıyla “belgesel” biçimi reddeder (Graf, 2007, s. 79; Jacobs, 2019, s. 11). Şehir senfonileri bazı şehirli, stereotiplere, kalabalıklara, pitoresk karakterlere değinmeden edemez. Sokak müzisyenleri, dilenciler, falcılar, Romanlar (Jacobs, 2019, s. 22). Moholy de, 1932 tarihli *Großstadt Zigeuner*’de (Büyükşehir Çingeneleri) filmde kamerayı büyük bir iştahla, varoşlardaki Roman mahallerine, oradaki gündelik hayata, Roman sokak müzisyenlerine yöneltmiştir (Jacobs/Kinik, 2019, s. 21; Sahli, 2006, s. 168-169).

Şehir senfonileri, kısa süre içerisinde gerek mimarisi, teknik alt yapısı, gerekse nüfusun çeşitliliği bakımından büyük ilerlemeler kaydetmiş yeni büyükşehirleri konu almıştır (Kinik, 2008, s. 16). New York, Berlin, Moskova, Sao Paolo, Milan, Rotterdam bunlar arasında sayılabilir. Şehir senfonilerinde modernliğe atfedilen bütün amblemler kullanılmıştır. Fabrikalar, makineler, motorlu araç trafiği, kalabalıklar, ilan panoları, binalar, elektrik lambaları, asansör, kuleler, bulaşık makinesi, basında yer alan fotoğraf kareleri, renkli şeritler, kısaca büyükşehri teknoloji istilasına uğratan ne varsa bunlar arasında en önemlileridir (s.16-18). Şehir senfonilerinin tipik özelliklerinden biri de, film stüdyosunun denetimli koşullarından kaçınmak, şehrin farklılıklarını, barındırdığı zıtlıkları kesitler halinde vermektir (Jacobs , 2019, s. 22, 25).

Weimar Almanyasında radyo ilk kez 1921’de kamusal alanda yayına başladı. Sinema, Birinci Dünya Savaşı öncesinde, 1890’larda yavaş yavaş görünür olmaya başlamıştı (Weitz, 2013, s. 208). Almanya’da yeni teknolojiler çoktan kitleselleşmiş bir toplumda ortaya çıktı. O nedenle şehir senfonileri modern şehirlerin kitlesel özelliklerini belgelemeyi amaçlamaz. Yansıtma ne birincil amaç, ne de birincil işlevdir; daha ziyade yeni teknolojilerin adaptasyonu sorununa, görme biçimine katkılarına odaklanmıştır. Bu açıdan bakıldığında şehir senfonilerinin dönemin avangard sanatlarından etkilendiğini, büyük ölçüde de avangard sanatçılarca, res-

samlar, fotoğrafçılar tarafından çekildiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Şehir senfonileri, filme özgü, bir anlık, birbirleriyle bağlantısız imgelerin ardışık dizilişiyle, modern şehir sakininin aynı anda birçok şeyi alımlaması arasındaki koşutlukları gösterir (Jacobs, 2019, s. 29).

Fütüristler, özellikle büyükşehir hayatında karşılaşılan eşanlılık olgusunun, sanatta nasıl işlenebileceği sorusunu sistemli bir biçimde sorunsallaştırmıştı (Opitz, 1997, s. 209). Şehir senfonileri, Sovyet sinemasında kullanılan diyalektik montaj tekniklerini ödünç almış, makinelerin hareketli ritmi, cadde ve sokakların nabzını andıran bir şekilde, dizemsel (ritmik) bir montaj etrafında yapılandırılmıştır (Jacobs, 2019, s. 26). *Büyükşehrin Dinamiği*'nde kullanılan motiflere bakıldığında, tipofoto senaryonun Vertov'un *Kameralı Adam* (1929) ve Walter Ruttmann'ın *Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi*'nin (1927) en önemli örneklerini teşkil ettiği şehir senfonilerinin bir parçası olduğu görülür (Ksenofontova, 2020, s.175).

5. “Berlin: Bir Büyükşehrin Senfonisi”

23 Eylül 1927'da, Weitz'in deyişiyle, sessiz sinema tarihinin en önemli Alman filmlerinden bir tanesi gösterime girdi: Walter Ruttmann'ın *Berlin: Bir Büyükşehrin Senfonisi*. Filmde insanlar, makine ve hayvanların paralel devinimlerini izler (Weitz, 2013, s. 230) ve senfoni endüstriyel üretimin güzelliğini ve büyüsunü çalar. Sanatsal bakımdan bir başyapıt olan film, büyükşehrin çeşitliliği, yoğunluğu ve temposuna dair bir törendir; kitlesel halde insanlar filmin oyuncular arasında yerlerini alır (s. 230-231).

Ruttmann'ın *Berlin: Bir Büyükşehrin Senfonisi* filminin galası Berlin'de 23 Eylül 1927'de yapıldı. Film Moholy'nin film taslağından ilham aldı, Alfred Döblin'in ünlü romanı *Berlin Alexander Meydanı*'na ise ilham kaynağı oldu (Peters, 2015: 28). Ruttmann, Berlin filminin arka planını şöyle açıklar: “Şehrin dokusunda mevcut olan milyonlarca kinetik enerjiden bir film yaratmayı nicedir

arzu ediyordum, benzer fikirleri olduğunu gördüğüm Karl Freund ile tanıştıktan sonra projenin gerçekleştirilebileceğini gördüm" (Lichtbild Bühne, October 8, 1927) (Moholy-Nagy, 2016, s. 463). Ruttmann Berlin filmi, "filmde sadece görüntülerin konuşmasını istedim, salt görüntüler" diye betimler (Ruttmann, 1927/1989, s. 83). Ruttmann'ın filmde dikkat çekici husus, bir nesnenin belgelenmesinden bir deneyimin belgelenmesine geçiştir (Graf, 2007, s. 85; Haus, 2011, s. 84; Urrichio, 1982, s. 111).

Ruttmann'ın Berlin filminin fikir babası Carl Mayer idi. Mayer konuyu Ruttmann'a önermekle kalmamış, hazırlık aşamasında film ekibinde de yer almıştır (Abisel, 1989/2006, s. 163; Combo, 2011, s. 7). Carl Mayer anılarında filme dair anılarını canlı bir şekilde dile getirmişti:

Berlin bende nadiren vuku bulan, iç dünyamı çözen, üretken deneyimlerimi çoğaltan bir kudrete sahip. Berlin'in sokak ve caddelerine, havasına, korunaklı köşelerine, ibadethanelerine şükran borçluyum. Hele akşamları, biri diğerini kesen, biri diğerine eklenen anlar, Zoo İstasyonu'ndan Gedächtnis Kilisesi'ne yapılan yürüyüş, trenlerin ışıkları, dansa her yerin sallanması, arabalar, insanlar, gece aydınlatması, kiliselerde çalan akşam çanları. Büyükşehrin bir filmde anlatılması arzusu böyle doğdu (Mayer, 1927/1989, s. 115).

Walter Ruttmann, şehir senfonisi başlığı altında toplanan filmlerin ilki olmasa bile, en sistematik, muhtemelen türe ismini veren en önemli filmi *Berlin: Bir Büyükşehrin Senfonisi*'nin yönetmeniydi. Film, biçim ve içerik açısından baştan sona, Moholy'nin tipo-foto senaryosundan geniş ölçüde yararlanmış, yer yer intihale varan oranda, kibar bir ifadeyle, senaryodan alıntılar yapmış, aşırı etkilenmiştir. Uricchio ve Helmut Weihsmann, Ruttmann'ın sıradışı Berlin filmde hem Moholy'nin senaryosunun hayata geçirilmesini, hem de şehir filmleri geleneğine yapılmış önemli bir katkı bulur (Wagner, 2015, s. 29). Moholy kendisinden öncekilerden farklı biçimde, şehre bir nesne gibi yaklaşımdan ziyade bir deneyim, bir süreç gibi bakar. Bu son derece önemli anlayış değişikliği Ruttmann'ın Berlin filmde de görülür (Wagner, 2015, s. 81). Hagener,

Moholy'nin Ruttmann'ın Berlin filmini etkilediğini belirtir (Hagener, 2019, s. 46). Film üzerindeki Moholy etkisi dört başlıkta toplanabilir: Birincisi, müzikal, ritmik beklenti; ikincisi, filme çekilmiş bir tiyatrodan uzak durma; üçüncüsü, belirli bir ön çalışmadan sonra çekilen hiçbir sahne olmayışı; dördüncüsü, sürecin her bir adımının kendi içinde bir bütün oluşturmasıdır (Goergen, 1989, s. 79). Ksenofontova, Moholy'nin şehre bakışının Ruttmann ve Vertov ile çok sayıda ortaklık barındırdığını söyler. Ona göre Moholy, hem tipografi senaryosunda, hem de sonradan çektiği *Marsilya* (1929) ve *Berlin* (1931) kısa filmlerinde kullandığı hareket halindeki trenin alttan çekiminde (Moholy, 1927, s. 124-125), filmin bulunduğu andan geriye doğru sarılması gibi (s. 132) bazı tekniklerin öncüsüdür. Her ikisi de Vertov'un *Kamerahı Adam* filminde kullanılmıştır (Ksenofontova, 2020, s. 175).

Kinik da diğerleri gibi, Ruttmann'ın şehre yaklaşımı ve elindeki malzemeyi kullanma biçiminin Moholy'nin senaryosundan tamamen bağımsız olduğunu düşünmenin zor olduğu kanaatinde (Kinik, 2008, s. 168). Ama aynı zamanda her ikisinin de "Kinoks"dan (Kino-Okı/ Sine-Göz) ayrı düşünülemeyeceğini ekler. Kinik'a göre her ne kadar Vertov'un filmleri kolay dağıtım olanakları bulamamış, Eisenstein'ın *Potemkin Zirhlisi*'nin Berlin'de estirdiği fırtınanın bir benzerini yaratamamış olsa da, yine de 1920'li yıllarda Berlin ve Moskova arasında güçlü sanatsal bağlar vardı, Vertov'un "Sine-Pravda" ve "Sine-Göz" yaklaşımı değişik çevrelerde biliniyordu (s. 168). Kinik da, Ruttmann'ın aksi yöndeki iddiasına rağmen, *Berlin: Bir Büyükşehrin Senfonisi*'nde Moholy'den alınma birçok motifin bulunduğunu belirtir. Bunlar arasında trenler, tren sinyalizasyonu, elektrikli aydınlatmanın şehrin gece hali, lunapark ve havai fişekler, tiyatro, Kitsch, spor müsabakaları, boks maçı, fabrikalar, makineler, caz, mezbaha görüntüleri sayılabilir (Kinik, 2008, s. 166). Kinik'a göre, iki film arasındaki en önemli ayrım, *Büyükşehrin Dinamiği*'nde, şok etkisi ve insanı rahatsız edici ölçüde birinden diğerine geçen yan yana getirme, bitişirmeler ana

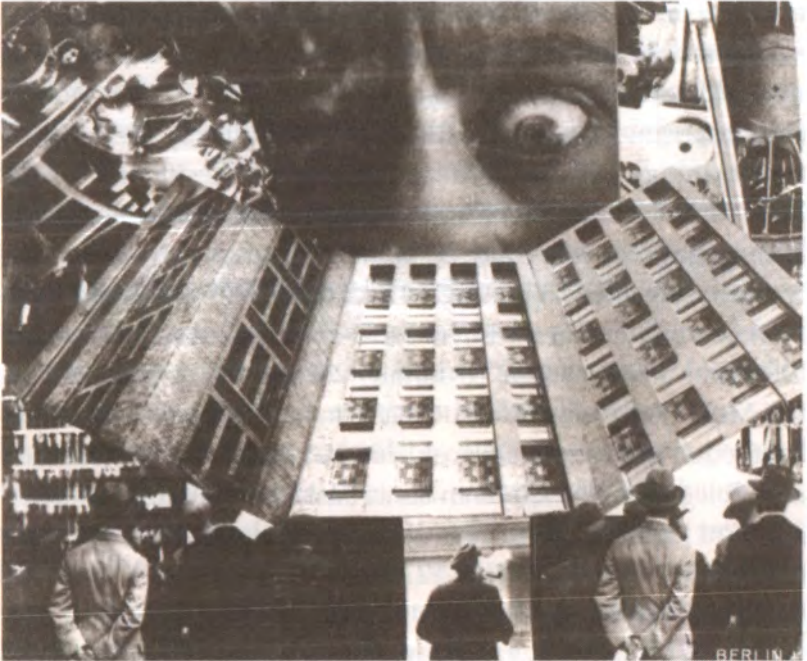
ögedir; söz konusu bitişirmeler görsel-müzikal bir ritimle desteklenir: —“TEMP-0 TEMP-0 / TEM TEM TEM / PO-O-PO-O-O / TEM PO. Berlin: *Bir Büyükşehrin Senfonisi* bu anlamda tek çizgili, çok daha konvansiyonel bir yapı arz eder. Şehir senfonisi filmlerinin öncüsü filmde şafaktan günbatımına şehrin gündelik hayatına odaklanılır. Bu açıdan Berlin filmi daha teatral bir nitelik taşır (Kinik, 2008, s. 166).

Moholy, Ruttmann'ın filmi kendisinin hayata geçmemiş tasarısının gerçekleştirilmiş hali olarak görüyordu (Urrichio, 1982, s. 22). Moholy, *Film -Kurier* dergisinin 18.2.1926 tarihli 296. sayısında yayınlanan “Bauhaus’da Film” başlıklı yazısında “*Büyükşehrin Dinamiği*”ni, yıllar önce film taslaklarını UFO şirketinin bir yöneticisine gösterdiğimde, beni dinledi, çok ilgilendi, ama sonuçta önerim reddedildi” der (Moholy, 2017, s. 462). Moholy'nin verdiği tarih şu açıdan önemli: Ruttmann'ın Berlin filmi çekilmeye başlamadan çok önce Moholy, senaryonun Almanca ilk basımını yine aynı dergide, *Film Kurier*'de 9 Mayıs 1925'te yayınlamıştı. Ancak bu baskıda sadece senaryonun yazılı hali yer almış, görsel ve tipografi özellikleri dışarıda bırakılmıştı (Haus, 2010, s. 76). Moholy kendi tasarısını Ruttmann'ın filmiyle ilişkilendirmiş, filmin kendi senaryosundan etkilendiğini söylemiştir. “Keşiflerim birçok filmde farklı biçimlerde kullanılıyor. 1921-1922 tarihli *Büyükşehrin Dinamiği* başlıklı senaryom - en ufak bir kırgınlık duymadan söylüyorum - basından öğrendiğim kadarıyla, FOX şirketinin Ruttmann ile Berlin'e dair bir büyükşehir filmi için anlaşma yaptığını görebilecek kadar yaşadı” (Moholy, 2017, s. 462; Opitz, 1997, s. 215). Moholy gerçekten de Ruttmann'ın kendi senaryosundan etkilenmeden fazlası sayılabilecek alıntılarla kırgınlıkla karşılaşmadı. *Resim Fotoğraf ve Film* kitabının ikinci baskısına eklediği notta, Berlin filmi kendi tasarısının bir uygulaması olarak gördüğünü belirtmektedir (Moholy, 1990, s. 121).

Walter Ruttmann'ın Berlin'i dinamik bir deneyim sahası diye düşünmesi Moholy'nin yaklaşımıyla uyumludur. (Urrichio, 1982,

s. 113). Berlin filmi hakkında o dönemde çıkan bir eleştiri yazısında, “zamanımıza uygun bir sloganla, büyük bir şehirde günlük hayatın bir ritmi olmalı diyor” denilmiştir (Film -Woche, no. 40, 5 Oct, 1927, s. 949) (Boyd/Frisby, 2010, s. 529). Aynı yazıda filmin şehri dış yüzeyi ile yakalamaya çalışan teknik bir deney olduğu vurgulanıp Berlin’in ruhunu yakalayamamış olduğu belirtilmişti (s. 530). “Walter Ruttmann şunu söyleyebilir, bu sadece şehrin yüzeyi, peki bu onu bir senfoni yapar mı? Hayır, bu film bir belgesel, bu anlamda bir başarı söz konusu” (s. 530).

Combes, Ruttmann’daki bir çok sahnenin, örneğin, sabah tren yolunun kapanışı, soyut, formel sinema deneyiminin ritmik biçimde örgütlenme, şehirde kitlesel hareketi polisin düzenliyor oluşu, orada uyum olduğunu işaretleme vb., Moholy’nin estetik radikalliğinden sıyrılmış bir biçimde ele alındığını belirtir. İşleyen bir sistemde intihar teşebbüsü sisteme ve uyuma yabancıdır (Combes, 1991, s. 4).



Fotoğraf: Walter Ruttmann, “Berlin: Bir Büyükşehrin Senfoni”

Moholy ve Ruttmann arasındaki tek gerçek yapısal paralellik, diyalektik montaj kullanımında görülebilir. Moholy, “öfkeli kaplan”, “kıvgın vaşak”, “dişleri görünen bir aslan başı”nı modern şehir portresine entelektüel çakışmalar ya da çatışmalar diye takdim edip araya sokar. Ruttmann filmnin ikinci kısmında modern iş yerini bütünüyle ses ve görüntüden oluşan bir hayhuy, bir kargaşa, bazılarını hem seyirci, hem de karakterlerin duyduğu, bazılarını karakterlerin duymadığı sonradan eklenen bir müzik gibi tarif eder (Kirik, 2008, s. 167). Bunlardan bazıları, kıvgınca tuşlara vurulan daktilo deryası, Duchamp benzeri daktilo vuruşlarından sonra oluşan görsel harf spirali, kendinden geçmiş bir santral memuresi, birkaç tehlikeli bir köpek dövüşü çekimi, maymunların keskin çığlık sahnesi, birkaç telefon ahizesinin yerine konduğu iki çekim, ardından ikinci kısmın sonu gelir (Kirik, 2008, s. 188). Moholy’de montaj birbiriyle mutlak bir mantıksal bağı olması gerekmeyen görüntülerden oluşur. Ruttmann’da ise mesaj çok açıktır. Modern hayat bir etkinlik anaforu, işyeri bir jungle, modern dünya bir it dalaşıdır (Kirik, 2008, s. 168).

Sonuç

Zamanımızın en önemli görsel hikâye anlatıcısı, eleştirel düşüncenin yaşayan en önemli temsilcilerinden birisi olan Alexander Kluge, 2018 yılında Stuttgart’da düzenlenen “Bauhaus’un 50. Yılı, 1968 Sergisinden Sonraki 50. Yıl” sergisine kendi çalışmalarını Moholy’nin çalışmalarıyla ilişkilendirdiği *Büyükşehrin Dinamiği* başlıklı üç parçalı videosu (*tryptych*) ile katıldı. Çalışmanın merkezinde döner kavşaklar yer aldı (Haenni, 2020, s. 85). Kluge’nin üç parçalı videosu, Moholy’nin 1925 tarihinde Bauhaus’un sekizinci kitabı olarak yayınlanan *Resim Fotoğraf ve Film*’in son kısmını ele alır, Moholy’e bir saygı duruşu olmasının yanında aralarındaki gönül yakınlığına işaret eder.



Alexander Kluge, "Dynamik" der Großstadt: "Kreisverkehr" (Büyükşehrin Dinamiği: Döner Kavşak)

Kluge'nin Stuttgart sergisindeki işi döner kavşak, hem Moholy'de hareket halindeki görünümün güncellenmiş hali, hem de küresel büyükşehirlerdeki hayatın bir eğretilmesidir (Haenni, 2020, s. 87-88). Stuttgart Sergi Kataloğu'nda, bir zamanlar şehir hayatının ritmini ve coşkusunu betimleyen özelliklerin yerini, ince biçimde hesaplanmış, malların hızlı dolaşımına olanak tanıyan alanlara bıraktığından söz edilir. Haenni'ye göre ise, tempo, mantık ve işlevsellik büyükşehri temsil etmesi yanı sıra, başkaldırı ve arzu filmde dinamik kavramını imleyen örnekler olarak sıralanır (Haenni, 2020, s. 89).

Moholy, gerçeklik denen şeyi yabancılaştırmayı amaçlamıştı. Gerçekliğe dair imgelerle deneysel işler yapmayı, umulmadık takımyıldızlar, konstellasyonlar üretmeyi denedi (Opitz, 1997, s. 216). Örneğin, Walter Ruttmann'dan farklı biçimde, soyut kareleri ardışık bir biçimde çekip ışık efektleriyle güçlendirdi (s. 216). Çünkü Moholy'ye göre, soyut imgesel tasvir ve temsil, tıpkı Brecht'te olduğu gibi, somutu görünür kılmaya yarayan bir matristir (Combes, 1991, s. 8). Alexander Kluge ile Moholy arasındaki

gönül yakınlığında Brechtgil yabancılaştırmanın ve somutlaştırmanın önemli bir rolü var.

Büyükşehrin Dinamiği sadece Alexander Kluge gibi esinlendirildiği çalışmalarla ya da Walter Ruttmann'ın *Berlin: Bir Büyükşehrin Senfonisi*'nde olduğu üzere, tipografik senaryonun geniş ölçüde adapte edilmesiyle sınırlı değildir. Berlin'deki Sanat Üniversitesi (UDK/Universität der Künste) Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Andreas Haus yönetiminde bir çalışma gurubu, 2006 yılında *Büyükşehrin Dinamiği: László Moholy'nin İzinde Sinemasal bir Deney* (*Dynamik der Groß-Stadt – Ein filmisches Experiment nach László Moholy*) üç parçalı bir video filmi çekti. Film tipografik senaryonun filme çekilmesini amaçlar. Filmin dikkate değer yönü Moholy'nin senaryodaki tekrar önerilerinin üç parçalı ekranda başa dönerek sağlanmasıdır⁹.

Berlinli tasarım firması Schroeter&Berger Weimar'daki Bauhaus Müzesi'nin daveti üzerine 2019 yılında *Büyükşehrin Dinamiği*'nin grafik animasyonunu gerçekleştirdi¹⁰. On üç dakikalık animasyonun en özgün yanı, senaryonun canlandırılmasından çok daha fazlasını içermesi, renk ve ışık oyunları eşliğinde metnin hareketli bir yeniden yorumunu, inşasını amaçlamasıdır¹¹. Bütün bu sonradan uyarlama ya da yeniden yorumların en güçlü yanı, büyükşehrin bitmek bilmeyen devasa bir inşaat sahası, nihai bir hedefi olmayan sürekli hareket ve akışın, teknolojinin, temponun eseri olduğunu, çekildikleri dönemlerin olanakları ölçüsünde derinlemesine gösterebilmeleridir. Hemen hepsinin en zayıf tarafı, Moholy'nin metninde işaret ettiği hız ve temponun yeknesak, kitlesel toplumsal biçimleri, dansçı kızlar, askeri tören ve uygun

⁹ Bkz. (<https://zkm.de/de/veranstaltung/2020/02/dynamik-der-grossstadt-zum-ursprung-der-grossstadtsinfonien> sergi tanıtım yazısı (Erişim Tarihi: 28 Ocak 2021).

¹⁰ Bkz. (<http://schroeterundberger.de/dynamik-der-gross-stadt-2/> Erişim Tarihi: 28 Ocak 2021).

¹¹ Kısa bir kuple için bkz. (<https://vimeo.com/340626462>.)

adım yürüyüşün, kafesteki aslanın, giderek büyüyen aslanın ağzının, panayır ve lunaparkın şehrin ritmine eklediklerini anlatma, kurma biçimlerinde yatar. Tempo insan etkileşimi ve örüntülerini görüntülemekte isteksizleşir. Alexander Kluge'nin özgünlüğü şehri malları, ritm ve sesleriyle birlikte kavrama çabasıdır. Detroit siyah tekno müziği üzerine çektiği kısa filmde, *Chicago im Zeitraffer*'de (*Hızlı Çekimde Şikago*) olduğu gibi (Haenni, 2020).

Jonathan Crary, algılamamanın tek başına görsel bir meziyet olmadığını, dış dünya ile etkileşim esnasında ses, dokunma vb. birçok duyuşal işlemi bir arada içerdiğini söylemişti (Stetler, 2008, s. 90). Ses ve dokunma, modernliğin bedende yarattığı çatlakları, bedeni parçalara ayırmasını, böylelikle bedeni yalıtıp denetlenebilir duyuşal deneyimlere dönüştürmesini içselleştirir (Stetler, 2008, s. 90). *Büyükşehrin Dinamiği*, ondan esinlenen yorumlar, Crary'nin tespitini yüzeyde doğrulayan işlerdir. Sadece bu açıdan olmak kaydıyla, Fatih Akın'ın ses, müzik ve ritm aracılığıyla İstanbul üzerinden Türkiye'yi ve sorunlarını anlatmayı denediği *Crossing the Bridge* (*Köprüyü Geçmek*) filmi de ayrı kapsamda değerlendirilebilir.

Crary'nin tespitinde ancak dikkatli okunduğunda fark edilebilecek olumsuz tını, farklı gerekçelerle de olsa, Moholy ve Vertov'a bir hayli uzak bir modernlik anlayışına karşılık gelir. Konumuz itibarıyla, sadece Moholy üzerinde duralım. Moholy'nin yaşam merkezli teknik kavrayışı onu Walter Benjamin'in "ikinci teknik" adını verdiği, işlevsel olmayan, hayatı sadeleştiren ve kolaylaştıran teknik anlayışına yakınlaştırır. Teknik sadece bir araçsallaştırma, denetleme ve işlevselleştirme olmayıp teknik dolayımıyla, bu durumda fotoğraf, sinema ve tipografi sayesinde görme biçimleri genişler. Teknik, gözü terbiye etmekle yetinmez, deneysellik ve teknik, montaj, fotogram, fotoplastik ya da fotomontaj yoluyla yeni biçimler inşa eder, görme edimini göz merkezli olmaktan çıkarır. İnsanın olanaklarını çoğaltan, örneğin tıpta, astrofizikte, eğitimde bilgi dağarcığını baştan aşağıya değiştiren, sonuçta hayatı

kolaylaştıran, sadeleştiren, insanın doğaya uyumluluğunu, ereksiz bir biçimde, deneysel yollardan sağlayan bir etkinliktir.

Senaryonun ilk yazımından bu yana neredeyse yüz yıl geçti. Tipografi senaryonun güncelliğinden hiçbir şey kaybetmemiş oluşunu, şehirlerin, özellikle de iç ve dış göç alan küresel şehirlerin modern hayatın dinamiklerini belirlemede hâlâ önemli bir etmen oluşuyla açıklamak mümkün. Ama çok daha önemlisi, Moholy'nin Walter Benjamin tarafından üne kavuşturulmuş deyişinin, "geleceğin okuryazar olmayanları, fotoğraf bilmeyenler olacaklardır", bugünün dünyasında tartışılmaz bir gerçek haline gelmesidir. Kuşkusuz bunu genel anlamda görsellik diye anlamak gerekir. Bu açıdan *Büyükşehrin Dinamiği*, büyükşehri olanakları ve açıklığıyla, tekdüzeliği ve tekrarlarıyla birlikte ele alan, şehir sakinleri için ilk ve en önemli konstrüktivist görsel montaj, uygulamalı göz/bakış eğitimi çalışmalarından bir tanesi, belki de en önemlisidir.

Kaynakça

- Abisel, N. (2010). *Sessiz Sinema* (2. Basım). Ankara: De Ki.
- Benjamin, W. (1991), "Die Politische Gruppierung des russischen Schriftsteller", *Gesammelte Schriften*, Cilt 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp, s.743-747.
- Benjamin, W. (1991). "Zur Lage der Russischen Filmkunst", *Gesammelte Schriften*, Cilt 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp, s.747-751.
- Benjamin, W. (1991). "Moskau", *Gesammelte Schriften*, Cilt 4, 316-352.
- Benjamin, W. (1993). "Baudelaire' de Bazı Motifler Üzerine", N. Gürbilek (Ed.), *Son Bakışta Aşk*. İst. Metis, s.116-154.
- Botar, A. (2014). *Sensing the Future: Moholy-Nagy, Media and the Arts*. Zürich: Lars Müller.
- Boyd, I & D. Frisby (Ed.) (2010). *Metropolis Berlin*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Combes, A. (1991). "Die sachliche Verzauberung der Großstadt im Film", *Germanica*, C.9, s.1-17.
- Dimendberg, E. (2003), "Transfiguring the Urban Gray: L. Moholy-Nagy's Film Scenario 'Dynamic of the Metropolis'", R. Allen ve M. Tulvey (Ed.), *Camera Obscura, Camera Lucida*. Amsterdam: Amsterdam UP, s.109-126.

- Frisby, D. (2001), "City Interpreted: Georg Simmel's Metropolis.", *Cityscapes of Modernity*. Lon: Polity, s.52-99.
- Goergen, J. (1989). *Walter Ruttmann: Eine Dokumentation*. J. Goergen (Ed.), Berlin: Freunde der Deutschen Kinametek.
- Graf, A. (2007). Paris – Berlin – Moscow: On the Montage Aesthetic in the City Symphony Films of the 1920s. *Avangard Film* (s. 77-91). Rodopi: Brill.
- Haenni, S. (2020). Urban Historical and Musical Loops: L. Moholy-Nagy, Alexander Kluge and the City Symphony Film. *New German Critique*. 47(1), 117-139.
- Hagener, M. (2014). Mushrooms, AntPaths and Tactics The Topography of the European Film Avant-Garde. Per Bäckström and Benedikt Hjartarson (Ed.), *Decentring Avant-Garde* (s. 145-168). Amsterdam: Rodopi.
- Hagener, M. (2019). L. Moholy-Nagy and City Symphony. S. Jacobs (Ed.), *The City Symphony Phenomenon* (s. 45-55). Londra: Routledge.
- Haus, A. (2011). László Moholy-Nagys »Dynamik der Groß-Stadt« und die City-Symphonien der zwanziger Jahre. *Maske und Kothurn*. 57(1-2), 75-93.
- Häusermann, H. (2011). Georg Simmel, der Stadtsoziologie. H.A. Mieg et al (Ed.), *Georg Simmel und die Aktuelle Stadtforschung* (s. 15-27). Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaft.
- Hernand, J., & Trommler, F. (1978). Großstadtleben. *Die Kultur der Weimarer Republik* (s. 64-69). Müni: Nymphenburger Verlagshandlung.
- Hight, E.M. (1995). *Picturing Modernism*. Cambridge: MIT Press.
- Jacobs, S. & Hirscher, E. (2019). Introduction: Symphony Phenomenon, 1920-1940. S. Jacob & E. Hirscher (Ed.), *The City Symphony Phenomenon* (s. 3-44). Londra: Routledge.
- Kändler, K. (Ed.). (1987). *Berliner Begegnungen*. Berlin: Dietzverlag.
- Kaes, A. (1987). The Debate About Cinema (1909-1929). *New German Critique*, No.40, s. 7-33.
- Lindner, R. (2011), Georg Simmel, die Großstadt und das Geistesleben. H.A. Mieg et al (Ed.), *Georg Simmel und die Aktuelle Stadtforschung* (s. 29-37). Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaft.
- Margolin, V. (1997). Constructivism in Germany. *The Struggle for Utopia* (s. 45-80). Chicago: University of Chicago Press.
- Martin, R. (2017). City, Country, World. *The Urban Apparatus* (s. 29-43). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mayer, C. (1927/1989). Wie Ich zur Idee des Berlin Filme kam. J. Goergen (Ed.), *Walter Ruttmann: Eine Dokumentation* (s. 115). Berlin: Freunde der Deutschen Kinametek.
- McBride, P. (2016). *The Chatter of the Visible*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

- Michelson, A. (1984). Introduction. A. Michelson (Ed.), *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov* (s. XV-IXI). Berkeley: University of California Press.
- Moholy-Nagy, L. (1970). Dynamics of a Metropolis. R. Kostelanetz (Ed.), *Moholy-Nagy: An Anthology* (s. 118-123). NY: De Capo Press.
- Moholy-Nagy, L. (1970). The New Typography. R. Kostelanetz (Ed.), *Moholy-Nagy: An Anthology* (s. 75-76). NY: De Capo Press.
- Moholy-Nagy, L. (1985). *Dynamic Constructive System of Forces*. K. Passuth (Ed.), *Moholy-Nagy* (s. 290). Londra: Thames & Hudson.
- Moholy-Nagy, L. (1985). *Manifesto*. K. Passuth (Ed.), *Moholy-Nagy* (s. 288). Londra: Thames & Hudson.
- Moholy-Nagy, L. (1985). *Contemporary Typography*. K. Passuth (Ed.), *Moholy-Nagy* (s. 293-294). Londra: Thames & Hudson.
- Moholy-Nagy, L. (2016). "Film at the Bauhaus: A Rejoinder." A. Kaes et al. (Ed.). *The Promise Of Cinema: German Film Theory 1907-1933* (s. 461-462). Berkeley: University of California Press.
- Moholy-Nagy, L. (2005). *Malerei, Fotografie, Film*. Berlin: Gebr. Mann Verlag.
- Moholy-Nagy, L. (1985). *Photography is a Creation with Light*. K. Passuth (Ed.), *Moholy-Nagy* (s. 302-305). Londra: Thames & Hudson.
- Moholy-Nagy, L. (1985). *Problems of the Modern Film*. K. Passuth (Ed.), *Moholy-Nagy* (s. 311-315). Londra: Thames & Hudson.
- Moholy-Nagy, L. (2016). "The Artist Belongs to the Industry." A. Kaes et al. (Ed.). *The Promise Of Cinema: German Film Theory 1907-1933* (s. 467-469).
- Moholy-Nagy, S. (1969). *Experiment in Totality* (2nd. Ed). Cambridge: MIT Press.
- Nelson, A. (2006). "Lazlo Moholy-Nagy and Painting Photography Film: A Guide to Narrative Montage." *History of photography*. 30(3), 258-269.
- Ottitz, M. (1997). Lalo Moholy-Nagys Filmskizze "Dynamik der Gross-Stadt" *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik*, C. 3 s. 209-226.
- Özön, N. (2000). *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı.
- Park, R. E. (1915). "The City: Suggestions for Investigation of Human Behaviour in the City." *American Journal of Sociology*. 20(5), 577-612.
- Peters, O. (2015). "Berlin Metropolis." *Berlin Metropolis, 1918-1933* (s. 14-33). Müh: Prestel.
- Ruttmann, W. (1927/1989). "Berlin? Berlin!" J. Goergen (Ed.), *Walter Ruttmann: Eine Dokumentation* (s. 79). Berlin: Freunde der Deutschen Kinametek.
- Sahli, J. (2006). *Filmisches Sinneserweiterung: Lázlo Moholy-Nagys Filmwerk*. Marburg: Schüren.

- Simmel, G. (2011). "Metropol ve Zihinsel Yaşam." *Bireysellik ve Kültür* (s. 316-329). İstanbul: Metis.
- Stettler, P. (2008). The New Visual Literature: L. Moholy-Nagy's "Painting, Photography and Film". *Grey Room*, 32, 89-113.
- Toth, E. (2015). "Capturing Modernity: Jazz, Film and Moholy-Nagy's Light Prop for an Electric Stage." *Modernism, Modernity*. 22(1), 22-55.
- Tschichold, J. (1989). "Photography and Typography." C. Phillips (Ed.), *Photography in the Modern Era* (s. 121-127). NY: The Metropolitan Museum of Art.
- Tupitsyn, M. (1992). "From the Politics of Montage to the Montage of Politics." M. Lavin (Ed.). *Montage and Modern Life* (s. 82-127). Cambridge: MIT Press.
- Urricho, W. (1982). *Ruttman's Berlin and the City Film to 1930*. (Unpublished Ph.D. Thesis). New York University.
- Vertov, D. (1972). "Film Directors: A Revolution." (LEF, C.3, s.135-143), *Screen*. 12(4), 52-58.
- Weitz, E.D. (2013), *Weimar Germany. Promise and Tragedy* (2. Ed.), Princeton: PUP.
- Willet, J. (1978). *Art and Politics in the Weimar Period*. Londra: Thames and Hudson.
- Wirth, L. (1938). "Urbanism as a way of Life." *American Journal of Sociology*. 44(1), 1-24.
- Zurier, R. (2020). "Whose Metropolis, Whose Mental Life." Z. Jian ve B. Robertson (Ed.), *Complementary Modernisms in China and the United States* (s. 138-157). NY: Punctum Books.

HOLLYWOOD'UN GÖZÜYLE 1950'LERDE LİZBON VE İSTANBUL*

Nejat Ulusay

Giriş

Sinema ile şehir arasında simbiyotik olarak tanımlayabileceğimiz bir ilişki söz konusu. Sinema, kitleleri hedefleyen bir mecra olarak ortaya çıktı. Sinemayla ilgili teknolojik yenilikler ve ilk film gösterileri Paris, Londra, Berlin ve New York gibi büyük şehirlerde gerçekleşti. Sinema salonları, modern zamanların ikonları haline gelen şehirlerin estetik değerleri ve mimarı dokularına katkıda bulundu, şehir merkezlerinin görünümünü değiştirdi. Şehirlerdeki farklı hayat tarzlarının, kişisel hikâyelerin, toplumsal sorunların ve ilginç mekânların sinemacılar için birer malzeme oluşturması, sinema ile şehir arasındaki ilişkinin önemli bir vechesidir. Film sözlüklerine ve ansiklopedilerine göz attığınızda ya da Internet'te kısa bir arama yaptığınızda, dünyanın dört bir yanındaki şehirlerin isimlerini taşıyan ya da şehirlerin, isimlerinin bir

* Bu çalışma, Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu'nun (TÜBİTAK) 2219-Yurtdışı Doktora Sonrası Araştırma Burs Programı kapsamında, 24.10.2015 – 17.06.2016 tarihleri arasında Yeni Lizbon Üniversitesi, Sosyal ve Beşerî Bilimler Fakültesi, İletişim Bilimleri Bölümü'nde (Universidade nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Ciências da Comunicação) gerçekleştirilmiş araştırmanın ardından yapılan sunuşun gözden geçirilmiş ve geliştirilmiş versiyonudur.

parçasını oluşturduğu yüzlerce filmle karşılaşsınız. Çok sayıda filmdeki kurmaca kişilerin yaşadıkları yerleşim birimleri gene şehirlerdir. Başlangıcından buyana sinemacılar anıtsal yapıları, tarihsel mekânları, meydanları ve ünlü semtleriyle güçlü birer imgeye dönüşen, dünyanın dört bir yanındaki birbirinden farklı çok sayıda şehirle ilgili gerçekler, mitler ve fantezilerle biçim verilmiş bir katalog oluşturdu. Şehirlerin bu 'sinematik' versiyonları tahayyüllerimizi belirledi, hayallerimizi süsledi. Birçoğumuzun, yaşadığımız yerin yakınlarındaki yerleşimlerle ilgili henüz herhangi bir izlenimi oluşmamışken, binlerce kilometre uzağıımızdaki şehirlere filmlerle ulaştık, oralandaki hayatlarla tanıştık.

Başka birçok şehri olduğu gibi, İstanbul ve Lizbon'u da ilk kez filmlerde gördüm. Çocukluk ve ergenlik yıllarıımın sinemalarında izlediğim yerli filmlerde, Türkiye'de neredeyse İstanbul'dan başka bir şehir yoktu. Herkes İstanbul'a gitmeye, orali olmaya çalışıyordu. Gidenlerin bazıları ayakta kalmayı başarırken, diğerleri mücadeleyi kaybediyordu. Zenginlik gibi, fakirlik de oradaydı. Aşkların en güzeli olduğu kadar en hicranlısı da orada yaşanıyordu. İstanbul'a gitmek için ya orada bir yakınınızın bulunması ya da gözünüzü karartıp bu şehre kapağı atarak her şeye sıfırdan başlamanız gerekiyordu. İstanbul para, hırs, ahlak, namus, masumiyet, güç, iktidar, haz, irade, zaaf, aşk, nefret, intikam, suç, ölüm, iyilik ve kötülük gibi kavramlarla türlü hallerin ortalığa saçıldığı filmsel anlatılarda, insanın aklını başından alan büyük bir sınav yeri gibiydi. Güzeldi, 'modern'di ve bu yüzden de tekinsizdi. Ancak yerlisinden 'dışarıdan geleni'ne, her şeye rağmen ve herkes için, denizi, boğazı, tepeleri, tarihi dokusu, iş, aş, eğlence ve özgürlük vaadiyle, yaşanmak istenecek bir yer, bir cazibe merkeziydi. *Ver Elini İstanbul'un* (Aydın Arakon, 1962) Kemal'i (Tanju Gürsu) şöyle diyordu: "İstanbul'un methini çok duydum, rakı gibi çarparmış diye. Bir de biz zorlayacağız anlaşılın." Türkiye'de sinema, 1980 sonrasında taşrayı yeniden keşfetti. Genç kuşak sinemacılar, yüzlerini taşraya döndüklerinde, ilginçtir, yerli sinema da dünya

ile buluştu.¹ Bu süreçte sinemadaki İstanbul anlatıları ve görüntüleri de değişmeye başladı. Örneğin *Uzak* (Nuri Bilge Ceylan, 2002), her izlediğimde şaşkınlık ve hayranlık duyduğum bir film oldu. Beni hayrete düşüren şey, İstanbul'u perdede hiçbir zaman bu filmdeki gibi görmemiş olmamdır. *Uzak*'ın İstanbul'u taşı, toprağı kar altında, bambaşka bir şehirdir. Bu 'beyaz şehir', perdede dekoratif bir unsur olmaktan çıkarak güçlü bir metafora dönüşür. Taşra ile şehrin –bir kez daha- karşı karşıya geldiği *Uzak*'ta, Yeşilçam'ın konuşkan figürlerinin yerini, kendilerini ifade edemeyen, duygularını bastıran suskun kişiler alır. Şehir, bu erkeklerin yerine konuşur; yaşadıkları krizi, içlerindeki ayazı dışavurur.

Lizbon ise ilk kez, 1987'deki İstanbul Uluslararası Sinema Günleri'nde, İsviçreli yönetmen Alain Tanner'in *Dans la ville blanche* (*Beyaz Şehirde*, 1983) adlı filminde karşıma çıktı. Lizbon, filmin kahramanı Paul'un (Bruno Ganz) rüyasındaki şehirdi. Çalıştığı gemiden ayrılan adam, Lizbon'da, küçük bir otelin Tejo Nehri'ne bakan bir odasına yerleştikten sonra, İsviçre'deki karısı (ya da sevgilisi) Élısa'ya (Julia Vonderlinn) yazdığı mektuplardan birinde rüyanın kaydını düşer: "Sebepsiz yere gemiden ayrılıp bir şehire geliyor ve bir oda tutuyordum. Hiç kımlıdayamadan, orada kalıp ıkıliyordum. Rüyamdaki şehir beyazdı. Yerleştığım oda da, yalnızlık ve durgunluk da beyazdı." Kaldığı otelin, saatinin geriye doğru çalıştığı barında görevli Rosa (Teresa Madruga), adama kim olduğunu, orada ne işi olduğunu sorar. Paul bu soruya, patronunun kendisini su semenderine benzettiğini söyleyerek karşılık verir: "Bir hayvan türü olabilir. Ya da bir bitki. Bir bitki daha ziyade... Bir gizem..." Élısa, bir mektubunda, su semenderinin (akmolotl) kuyruklu kurbağa lavrasına verilen isim olduğunu yazar ve Julio Cortázar'dan alıntı yapar: "Aksolotlları ilk görüşümde

¹ *Susuz Yaz* (Metin Erksan, 1963) örneğini hatırlarsak, geçmişte de öyle olmuştı.

beni büyülenmiş bir şekilde onlara meylettiren şey hareketsizlikleri oldu. Kayıtsız bir hareketsizlikle uzay ve zamanı ortadan kaldırmak olan gizli maksatlarını, nasıl oldu bilmiyorum, anladığım hissine kapıldım” (2019, s. 159). Paul da su semenderi gibi suya bağlı bir yaşam sürer, karaya uyum sağlamakta zorlanır, denizlere geri dönmek ister. Sekiz milimetre film kamerasıyla çekip Elisa’ya gönderdiği, bir rüyanın içinden kaydedilmişse benzeyen grenli ve titrek Lizbon görüntülerinde dar sokaklar, merdivenler, yıpranmış evler ve balkonlarında asılı çamaşırlar yer alır.²

Lizbon, örneğin daha sonra izlediğim Aleksandr Sokurov’un *Otets i syn (Baba ve Oğul, 2003)* filminde bu kez adı belirtilmeyen hayali bir Rus şehri olarak karşıma çıktı. Sepya görüntülerin, eski bir fotoğraf albümünü karıştırıyormuşum izlenimine neden olduğu filmde, asker emeklisi genç bir baba (Andrei Shchetinin) ile askeri okulda okuyan oğlunun (Aleksi Neymyshev) birkaç gününe tanık oluruz. Oğul Aleksi’ye göre burası, “hiçbir şeyin değişmediği” bir yerdir. Şehri gezdirdiği arkadaşı Fyodor (Fyodor Lavrov) ile konuşmalarında benzer değerlendirmeler yaparlar: “öyle kalmasını umalım”, “burası garip bir şehir”, “geçmişte bir yer” Değindiğim filmlerde Lizbon, zamanın mühürlendiği, hayali, eski, gizemli ve bu nedenle egzotikleştirilmiş bir şehirdir. Lizbon’un, kendi gerçekliğinden uzak, yani tarihsel, toplumsal ve kültürel bağlamlardan âzâde bir biçimde perdeye geldiği Tanner ve Sokurov’un filmlerinde, İsviçreli Paul ile Rus baba ve oğul, yerlisi olsun ya da olmasınlar, sokakları, merdivenleri, tramvayları, evleri, onların balkonları ve çatıları gibi, şehrin bir parçası haline gelmek, onun içinde kaybolmak, erimek ister gibidirler. Böylelikle Lizbon, eyleyen kurmaca figürlerden rol çalarak, anlatıları nere-

² *Beyaz Şehirde* filminin Lizbon’a yaklaşımına ilişkin iki değerlendirme için bkz. (Cordeiro, 2011; Barber, 2002).

deyse inşa eden başlıca unsur haline gelir ve unutulmazlaşır. Lizbon'un bu filmlerdeki imgesi beni her zaman büyüler ve bu büyülenme halinin büyük ölçüde bir turistin ruh haline benzediğini düşünürüm.

John Urry, ünlü kitabı *Turist Bakışı*'nda, uzaklara gittiğimizde çevreyi ilgi ve merakla gözden geçirdiğimizi belirterek şöyle der: "Çevre bizimle beğeneceğimiz biçimde konuşur ya da en azından ondan bunu yapmasını bekleriz" (2002, s. 13). Christoph Hennig de turistlerin yabancı bir ülkeyi 'nesnel' bir biçimde algılamadıklarını görüşündedir; bunun yerine dileklerini, yanulsamalarını ve fantezilerini ziyaret ettikleri coğrafyaya yansıtır (2002, s. 170). Turizmin edebiyat, sinema ve güzel sanatların kurmaca dünyasıyla ilişkilendirilebileceğini belirten Hennig, turistin hayal gücünün –belli sınırlar dahilinde– sanatçınkine benzer biçimde özgür olduğunu ileri sürer (s. 170, 172). Yazar turizmin, içinde fiziksel etkinliğin yer aldığı bir fantezi dünyası yarattığı görüşündedir (2002, s. 185). Bir başka yaklaşıma göre de sinema ile turizmi, anlam oluşturma arayışımızda önemli dinamikleri ve süreçleri paylaşan, birbirleriyle ilişkili çağdaş deneyimler olarak değerlendirmek mümkündür (Morkham ve Staiff, 2002, s. 298). Bu bağlamda sinematik ve turistik deneyimler bilişsel bir ekolojiyi paylaşırlar (s. 302).

Yeni milenyumda Lizbon turizmde altın çağını yaşıyor.³ Avrupa'nın batı ucundaki Lizbon'u, bizler de bu yükseliş sırasında

³ Dünyanın en çok ziyaret edilen 61. şehri ve Avrupa'nın turizm alanında hızla büyüyen şehirlerinden biri haline gelen Lizbon (Fernandes, 2018), 2017'de doluluk oranı yüzde 85,5 olan Amsterdam'dan sonra, yüzde 80,5'lik doluluk oranıyla ikinci sırada yer aldı (Pollack, 2018). Aynı yıl açılan yeni kruvaziyer terminali sayesinde, 2018'de, yüzde 81'lik büyümeyle, Lizbon'u ziyaret eden turist sayısı 30 milyona ulaştı (Lizbon turizmde altın çağını yaşıyor, çevreciler tepkili, 2019). Lizbon, Dünya Seyahat Ödülleri tarafından 2019'da hem gezmek için 'En İyi Avrupa Şehri' hem de deniz yolculukları için 'En İyi Avrupa Limanı' olarak iki ödül aldı (2019 Dünya Seyahat Ödüllerinde Avrupa Birincisi Tekrardan Portekiz", 2019). Ertesi yıl ise Portekiz, Dünya Seyahat Ödülleri'nin 13 ödülünü kazandı. Bunlardan ikisi Lizbon'a gitti:

keşfettik ve böylece Avrupa'nın doğu ucundaki İstanbul ile arasındaki benzerliğin ne kadar büyük olduğunu farkına vardık. Türkiye'de, gazete ve dergi sayfalarıyla İnternet'te yer alan seyahat yazılarında ve tur şirketlerinin tanıtımlarında, iki şehir arasındaki benzerliğe yapılan güçlü vurgular dikkati çekiyordu: "İstanbul'un ruh ikizi Lizbon" (Karamızrak, 2018), "İstanbul'un Avrupa'daki ikizi: Lizbon" (Ekinci, 2016), "Lizbon'daki İstanbul" (Erden, 2019), "Atlantik'teki İstanbul: Lizbon" (Okan, 2017), "İstanbul'un Sessiz Sakin Kardeşi: Lizbon" (Mete, 2015), "İstanbul'un Kardeş Şehri: Lizbon" (evdenuzakte.net, 2015), "Lizbon: İstanbul'un turuncu kardeşi" (Cinmen, 2017), "İstanbul'un aslında Lizbon'la aynı şehir olduğunu 22 kanıtı" (Özer, 2014), "Aşkın, hüznün, fadonun kenti Lizbon" (Yılmaz, 2015), "Yeditepe Lizbon İstanbul'un Ruh İkizi" (İnaltong, 2017)...⁴ Bir şehri nasıl gördüğümüz, ondan ne beklediğimiz, onunla ilgili herhangi bir anımızın olup olmadığı, o şehirle kuracağımız ilişki açısından belirleyici unsurlardır. Örneğin bir şehrin yerlisi olmakla aynı şehirde bir yabancı olarak yaşamak, yıllar sonra o şehire geri dönmek ya da o

'En İyi Şehir Kaçamağı Lokasyonu' ve 'Avrupa'nın En İyi Kruvaziyer Lokasyonu' (Portekiz 2020'de Avrupa'nın Önde Gelen Destinasyon Ödülünü Kazandı, 2020).

⁴ Bu süreçte, Portekiz ve Türkiye arasında, kültür-sanat alanlarında da hareketlenen ilişkiler, belli etkinliklerle kendini gösterdi. Örneğin Sakıp Sabancı Müzesi ile Calouste Gulbenkian Vakfı'nın işbirliğiyle 2007'de Lizbon'da "Çağrışımın, Yolculukları ve Atmosferiyle İstanbul" ve 2009'da İstanbul'da "Lizbon: Bir Başka Şehirden Hatıralar" başlıklı resim sergileri gerçekleştirildi. Sözkonusu sergiler, "kültürleri, dinleri, uygarlıkları ve kıtaları birleştiren Lizbon ile İstanbul'un benzerliklerini, ortak yanlarını gözler önüne sermeyi" amaçlıyordu. Bkz. (Çağrışımın, Yolculukları ve Atmosferiyle İstanbul, 2021; Lizbon: Bir Başka Şehirden Hatıralar, 2021). Bir başka işbirliği ise Lizbon Üniversitesi ile Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin şehir ve bölge planlama bölümleri arasında, 2018 yılında İstanbul'da düzenlenen "Lizbon ve İstanbul'un Kentsel Dinamikleri" başlıklı ortak bir seminer vesilesiyle gerçekleşti. Son yıllarda Mariza, Cristina Branco, Mísia, Camané ve António Zambujo gibi çağdaş fado yorumcularının Türkiye'de verdikleri konserlere ve Portekiz sinemasının, film festivalleri aracılığıyla Türkiye'de daha görünür olmaya başladığına ilişkin notu da burada düşmekte yarar var.

şehirde mülteci olarak bulunmakla turist olarak kısa bir süre geçirmek birbirinden farklı deneyimlerdir. Bazen de bir şehir başka bir şehri görebilmenize aracı olur. Asuman Suner'in de ifade ettiği gibi, yabancı bir şehre dikkatle baktığınızda, aşına olduğunuz bir başka şehrin silüeti belirir ve "kendinizin" kabul ettiğiniz o şehir hakkında yeni bir perspektif edinmenizi sağlar (2018, s. 15). Suner bu deneyimi, Hong Kong'u ve "onun merceğinden görüldüğü kadarıyla İstanbul'u (s. 15), bu şehirleri birbiriyle ilişkili biçimde ele alarak değerlendirdiği çalışmasında, "şehri şahsileştirmek" olarak tanımlıyor (s. 17).

Bakmak, John Berger'in belirttiği gibi, bir seçme eylemidir (2012, s. 8). Berger'e göre, bir imge yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş bir görünümdür ve her imgede bir görme biçimi yatar (s. 10). Örneğin Lizbon ile İstanbul arasındaki benzerliğe ilişkin kabaca bir fikir edinmek için yapalabileceğiniz şeylerden biri, Tejo'nun güney kıyısına, yani Lizbon'un karşısındaki küçük yerleşim merkezi Almada'ya geçerek,⁵ vapur iskelesinin bir yanında sahil boyunca sıralanmış balık lokantalarının önünden ya da iskelelerin diğer yanındaki meydandan karşıya, Lizbon'a bakmaktır. Başınızı sağdan sola, yani Tejo nehrinden Atlas Okyanusu'na doğru çevirerek gerçekleştireceğiniz bu eyleme, Ticaret Meydanı'ndan (Praça do Comércio) başlayabilirsiniz. Meydan, daha önce burada yer alan ancak 1755'deki Lizbon Depremi'nde yıkılan Ribeira Sarayı'na atfen Saray Meydanı (Terreiro do Paço) olarak da anılır. Depremden sonra aynı meydanda inşa edilen kamu kurumlarına ait binaların girişleri, daha sonra turistik kafe ve lokantalara dönüştürülmüştür. Nehrin karşısındaki bu binaların arasından, 11 metre yüksekliğindeki bir kemer üzerinde, tarihi figürlerin heykelleriyle bezenmiş ve Lizbon'un kapısı olarak bilinen Rua Augusta Takı (Arco da Rua Augusta) yükselir. Buradaki tarihsel

⁵ 'Anadolu yakası' İstanbul'un bir parçası, iki yakasından biriyle, Almada artık başka bir yerleşim birimidir.

doku, Dolmabahçe Sarayı ve çevresinin gözlerinizin önüne gelmesine neden olabilir. Ticaret Meydanı'nın biraz sağında ve yukarıda, şehrin yedi tepesinin ilki sayılan São Jorge Kalesi (Castelo de Sao Jorge) yer alır. Kale ve bulunduğu konum, Anadolu ve Rumeli hisarlarıyla, İstanbul'un tarihi yarımada da toplanmış tepelerini hatırlatabilir. Bakma eylemini sürdürdüğünüzde Lizbon'un diğer tepelerini keşfederken, birdenbire yüksek bir postmodern yapının zirvesiyle karşılaşır irkilirsiniz. Baktığınız yerde görünen, Amoreiras'ın üç kulesi olarak bilinen ve ofisler, apartman daireleri ile alışveriş merkezinden oluşan bir komplekse ait yapılardan birinin küçük bir bölümüdür. Bu görüntü o ana kadar gördüklerinizden farklı olduğu için size şehrin çehresini bozduğunu düşündürecek tir. 1980'li yıllarda açıldığında bu gerekçeyle tartışmalara neden olan Amoreiras kompleksi, ister istemez, Türkiye'de halk arasında 'Gökkafes' olarak bilinen ve aynı yıllarda gündeme gelen İstanbul'daki tartışmalı yapıyı akıllara getirir. Başınızı yavaşça hareket ettirdiğinizde, biraz ileride, şehrin modern zamanlara ait en ünlü yapılarından 25 Nisan Köprüsü görüş alanınıza girer. Bu asma köprüyle, İstanbul Boğazı'nın asma köprülerini ilişkilendirmeniz mümkündür. Köprünün ayağına yakın bir noktada, yük gemilerinin yanaştığı eski liman bana daha çok Haydarpaşa Limanı'nı, Ticaret Meydanı'nın doğu yönünde, turistik yolcu gemilerinin yanaştığı ve yakınlarda yenilenen diğer liman ise (gene bir süredir yenilenen) Galata Limanı'nı hatırlatırlar. Kruvaziyer terminaliyle aynı bölgede, Santa Engrácia Kilisesi'nin çok yakınındaki Santa Apolónia Garı ile Ticaret Meydanı'nın arkasında kalan Rossio Meydanı'ndaki Rossio Garı'nı (ikisini de bulduğunuz yerden göremezsiniz), dış cephelerindeki benzerlikler nedeniyle, sırasıyla, Haydarpaşa Garı ve Sirkeci Garı ile birlikte düşünebilirsiniz. Santa Apolónia'nın Tejo Nehri, Haydarpaşa'nın ise Marmara Denizi ile bitişik konumları, iki gar arasındaki ilişkiyi daha da güçlendirir. Bir başka benzerlik, köprünün okyanus yönünde ve biraz daha ilerisinde yer alan Belem Kulesi (Torre de Belém) ile İstanbul

Boğazı'nın Marmara Denizi ya da Karadeniz'in Marmara ile birleştiği noktada konumlanmış olan Kız Kulesi arasında bulunabilir. 16. yüzyılda Tejo Nehri'nin ağzını korumak için inşa edilmiş olan ve büyük deprem öncesinde nehrin ortasında yer alan Belem Kulesi'nin konumu, depremin nehrin yatağını değiştirmesi sonucunda değişmiştir. Geçmiş Bizans dönemine kadar uzanan Kız Kulesi de Belem Kulesi'nin başlangıçtaki durumuna benzer biçimde, küçük bir ada üzerinde kurulmuştur...

Yukarıda ayrıntılandırıdığım Lizbon'a dair bakma deneyimi, İstanbul üzerinden inşa edilmiş bir görme biçimi üretir. Tersini düşünmek de mümkündür. Ancak bu görme biçimi Lizbon ve İstanbul gibi iki kadim şehri daha kapsamlı bir biçimde tanımak ve anlamak için yeterli olabilir mi?⁶ Yüzeysel temaslara ve bilgiye dayalı kolektif temsillerin kolaylıkla yozlaşabileceğine dikkati çeken Clara Sarmiento'ya göre, "[T]urist destinasyonları (...) hayal gücü ile hem kolektif hem de bireysel fanteziler tarafından önceden yapılandırılan belirli 'kültürel mercekler' aracılığıyla algılanır ya da inşa edilir" (2010, s. xvii). Turizm, kültürler arasında empati oluşturmaya, anlayış ve işbirliği geliştirmeye elverişli bir alan olduğu kadar, klişeler üretmeye de uygundur. Bu çalışmayı gerçekleştirme düşüncesi, kısmen, Lizbon ile İstanbul arasındaki coğrafi ve yeme-içme kültürlerindeki benzerliklere ilişkin gözlem ve değer-

⁶ Lizbon ve İstanbul, bir yandan ilginç benzerliklere diğer yandan önemli farklılıklara sahip şehirler. Her ikisi de bulundukları coğrafyaların, çeşitli kültürlerle etkileşimi yapmış en eski yerleşim birimleri arasında bulunuyor; tarihsel bir bağlamı olan 'yedi tepeli şehir' efsanesinin, Roma ile birlikte önde gelen örnekleri; biri Avrupa'nın, diğeri Asya'nın ucunda konumlanmış şehirler; yeme-içme kültürleri birbirine benziyor; ikisi de tarih boyunca uluslararası ticaretin önemli merkezleri olmuş liman şehirleri; kültür ve sanat alanlarındaki ilhamın, üretimin ve yeniliklerin ülkelerindeki merkezleri (Lizbon 1994'de, İstanbul 2010'da Avrupa Kültür Başkenti seçildiler); ikisi de günümüzün turizm ve göçmen hareketliliği gibi olguları çerçevesinde dünyanın kozmopolit şehirleri arasında değerlendiriliyor. Diğer yandan iki şehir arasında nüfus ve yüzölçümü, planlı büyüme, altyapı ve çeşitli alanlarda sunulan hizmetler gibi konularda farklılıklar bulunuyor.

lendirmelerden yol olarak ortaya çıktı. Bunlar üzerine inşa edilecek bir ‘turist bakışı’nın analizi elbette ilginç olabilir. Ancak bu çalışmanın böyle bir hedefi bulunmuyor.

Çalışma, iki şehir arasında filmler üzerinden kurulacak bir bağ inşa etmeyi amaçlıyor. Üzerinde duracağım filmler, 1950’lerin ikinci yarısında, birer yıl arayla çekilmiş iki Hollywood yapımı: *Lisbon* (Lizbon, Ray Milland, 1956) ve *İstanbul* (İstanbul, Joseph Pevney, 1957). Bu filmler, Hollywood sinemasının ‘altın çağı’ olarak anılan stüdyo döneminin sonuna doğru gerçekleştirildi. Bu dönem anaakım sinemada klasik anlatı diye bilinen formun, yıldız sisteminin ve tür filmlerinin belirleyicisi olduğu bir zaman dilimine denk düşüyor. Popüler sinema için önemi yadsınamayacak olan tür filmleri, Nilgün Abisel’in *Popüler Sinema ve Film Türleri* adlı kitabında belirttiği gibi, “hem konu hem de ortak anlatısal özellikler açısından benzerlik taşıyan, denenmiş olduğu için ticari açıdan zarar etme riski düşük olan film gruplarını işaret ediyordu” (2016, s. 55). Film türlerinin “nasıl tanımlanacağı, sınırlarının nasıl çizileceği, alttürlerin nasıl belirleneceği” konusundaki sıkıntıya işaret eden Abisel, “birçok türün sınırlarının birbiri içine geçtiğini” belirtir (s. 55, 58). Lizbon ve İstanbul, geçmiş sinema tarihinin başlangıcına kadar uzanan ‘gezi filmi’ kategorisinde ele alınabilecek yapımlardır.⁷ Belli bir dönemin ürünü olan bu iki filmi hem tarihsel bir çerçevede hem de ‘metinlerarasılık’ ya da ‘film-lerarasılık’⁸ kavramlarını dikkate alarak değerlendirmek müm-

⁷ ‘Gezi filmi’nin farklı tanımları sözkonusu: “bir ülkeyi tanımak, bir geziden izlenimleri aktarmak” amacıyla çekilen filmler (Özön, 2000, s. 309); hükümetler ve turizm ofisleri tarafından yaptırılan, uzak ve egzotik yerlerden görüntülerin bulunduğu kısa belgeseller (Blandford, Grant & Hillier, 2001, s. 245); sinemanın ilk yıllarındaki yapımlardan yol filmlerine, seyahati tasvir eden, yerinde (stüdyo dışında) çekimlerin ve kamera hareketlerinin yer aldığı, epizodik ya da [İspanyolca gezgin, serseri, maceracı anlamındaki ‘pícaro’ sözcüğünden türetilen] pikaresk bir anlatı yapısına sahip filmler (Kuhn & Westwell, 2012, s. 432-433).

⁸ Filmlerarasılığı, Kubilay Aktulum öneriyor. Bkz. (Aktulum, 2018).

kündür. Şehirlerin sinemadaki imgeleri filmlere göre farklılaşabilir. Bu nedenle “[Fi]lmlerle çalışmak, metinlerarasılığa dikkat etmek demektir. Filmsel metinler hem diğer filmlerden hem de diğer metin türlerinden etkilenir” (Costa, 2003, s. 199).

Hollywood ‘Eski Dünya’da

Lizbon ve İstanbul’a odaklanmadan önce, Hollywood’da 1940’ların ikinci yarısından başlayarak 1960’lara kadar gerçekleşen yeniliklere değinmenin konumuz açısından yararlı olacağını düşünüyorum. Bunlardan ilki, ABD Yüksek Mahkemesi’nin, 1948 tarihli ‘Paramount kararı’ başlıklı kararnameleridir. Bu karar, büyük stüdyoların endüstrinin yapım, dağıtım ve gösterim ayaklarında oluşturdukları dikey tekelleşmeyi sona erdirdi ve bağımsız yapımların önünü açtı (Blandford, Grant & Hillier, 2001, s. 174). İkinci ise 1940’ların sonuyla 1950’li yıllarda, televizyon satışlarındaki artışa paralel olarak toplam seyirci sayısının, yarısı kadar bir kayıpla yılda 80 milyondan 45 milyona düşmesidir (Shandley, 2009, s. 4). Amerikan sinema endüstrisi, yeni renk sistemleri, geniş perde formatları, üç boyutlu görüntü, stereo ses sistemi, kokulu sinema gibi yeni teknolojilere başvurarak izleyiciyi yeniden salonlara çekmenin yollarını aradı. Hollywood’un ürettiği toplam renkli film oranı 1950’de yaklaşık yüzde 15 iken, 1955’de bu oran yüzde 50’ye yükseldi (Lev, 2003, s. 107, 108). Geniş perde, dönemin bir başka yeniliği oldu. 1950’lerde ve 1960’larda çeşitli geniş perde formatları kullanılmış olmasına karşın, ilk kez 1953’de sunulan Sinemaskop (CinemaScope), yaygın format haline geldi. Hollywood böylelikle, “ABD’de ve dünyada çok sayıda yeri ve kültürü, sıklıkla renkli ve geniş perde formatında ve pitoresk ile turistik olana yapılmış vurguyla izleyiciye sundu” (Lev, 2003, s. 218).

Hollywood’un büyük yapım şirketleri, film yapım maliyetlerinin arttığı 1950’ler ve 1960’larda, vergi indirimi ve vasıflı ya da va-

sıfsız ucuz işgücü gibi, maliyetleri düşürecek olanaklardan yararlanmak üzere üretimlerini ABD'nin dışına taşıdılar. Böylece, emeğin daha ucuz olduğu denizaşırı ülkelerde çekecekleri filmlerde, aynı zamanda ünlü başkentleri ya da doğal güzellikleriyle bilinen coğrafyaları kullanma imkânına sahip olabileceklerdi (Lev, 2003, s.148-149). Hollywood, 1951'de ABD dışında üç film çekti. Ertesi yıl bu sayı üçe katlandı (Shandley, 2009, s. 1). Stüdyoların 1949 ile 1956 arasında ülke dışında gerçekleştirdiği filmlerin sayısı 314 idi (Lev, 2003, s. 150). 1950'li yıllarda, başrol oyuncularıyla birlikte, kısmen ya da tamamen ABD dışında çekilen filmler, Hollywood'daki sendika liderleri tarafından 'kaçak yapım' ('runaway production') olarak anılmaya başlandı (Shandley, 2009, s. 1). Bu filmler, birçoğu İngiltere, Fransa, İspanya ve İtalya gibi Avrupa ülkelerinde olmak üzere, Afrika, Asya, Güney Amerika ülkeleriyle çeşitli adalarda çekilmişti (Lev, 2003, s. 150). Çekimlere ev sahipliği yapan ülkeler, döviz sorunlarını azaltan, ulusal film endüstrilerine katkıda bulunan, hatta prestij kazanmak ve turistik açıdan ilgi çekmek gibi uzun dönemli olumlu etkileri de olan bu eğilimden yararlandılar (s. 149).

1960'a kadar çekilen 'kaçak filmler', İncil destanlarından sirk filmlerine, savaş filmlerinden Westernlere ve müzikallere, ilginç bir çeşitlilik gösteriyordu (Shandley, 2009, s. 2). Ancak dönemin Avrupa şehirlerinde geçen filmlerini, diğer 'kaçak yapımlar'dan farklı bir bağlamda değerlendiren Robert R. Shandley, bunları 'romantik gezi filmleri' ('travelogue romances') başlığı altında kategorilendirir. Yazara göre, savaş sonrası dönemde 'Yeni Dünya' ile 'Eski Dünya' arasındaki yeni ve karmaşık ilişkiyi müzakere eden bu filmler, "neredeyse her zaman Amerikalıların Avrupa'da aşkı bulmalarının hikâyeleridir" (2009, s. xvii).⁹ Yirminci yüzyıl "Amerikan Yüzyılı"dır ve bu filmlerde Avrupalılar, üzerlerine bir dizi

⁹ Shandley'e göre *Roman Holiday* (Roma Tatili, Willam Wyler, 1953), çağdaş bir ortamda geçen ilk 'kaçak film' olmasa da çok sayıda başka filmin örnek aldığı başa-

fantezinin yansıtılabileceği çekici ama boş birer sayfa, aynı zamanda romantik bakışlarını kazanmaya değer figürler olarak resmedilirler (s. xvi). Shandley'in değerlendirdiği filmlerde baş karakterler kadındır ya da kadın ve erkek olmak üzere iki başrol bulunur. Avrupa, bu karakterler için bir bir cinsel uyanış mekânı olarak inşa edilir (s. xxiii). 1960'larda Soğuk Savaş kızıştığında, casus(luk) filmleri Hollywood'un Amerikalı-Avrupalı ilişkisini romantik biçimde çerçevelemesine bir başka boyut katacarken, 1990'lara gelindiğinde taraflar, artık ABD'nin himayesine dayanmayan yeni bir ilişki içine girecektir (2009, s. xvii, 158).

Shandley, 'romantik gezi filmleri' için bir anlatı şeması önerir. Buna göre, ana karakter açılış sekansında bir Avrupa şehrine gelir; bunu, o şehrin tarihi ve turistik mekânlarına ilişkin görüntülerin yer aldığı ve coğrafi inandırıcılığa çok az önem verilen 'gezi sekansı' izler; kahraman kendisini, yerel ortamla kaynaşmasını sağlayacak farklı ritüeller içinde bulur ve Avrupa'daki sınıfların sınırları arasında özgürce ve bazen de habersizce hareket eder; yerel nüfus, sosyo-ekonomik durumlarına bakılmaksızın Amerikalılar karşısında itaatkâr, yaşlarına bakılmaksızın da çocuksu özelliklere sahip kişilerden oluşan bir topluluk olarak resmedilir; kahramanın ilişki kurduğu kişi ya bir Avrupalı ya da sürgünde bir Amerikalı'dır; baş karakter, ilişkiyi sürdürüp sürdüremeyeceği konusunda karar vermeye zorlanır; bu, aynı zamanda eve dönmekle Avrupa'da kalmak ya da Amerikan değerleriyle Avrupa değerleri

rılı bir yapımdır (2009, s. xxiii). Yazarın çalışmasında değindiği *A Foreign Affair* (Günahsız Melek, Billy Wilder, 1948; Jean Arthur, Marlene Dietrich ve John Lund), *Stazione Termini/Indiscretion of an American Wife* (Termini İstasyonu, Vittorio De Sica, 1953; Jennifer Jones ve Montgomery Clift), *Summertime* (Venedik Tatili, David Lean, 1955; Katharine Hepburn ve Rossano Brazzi), *To Catch a Thief* (Kelepçeli Aşk, Alfred Hitchcock, 1955; Cary Grant ve Grace Kelly), *Interlude* (Aşkımız Bir Günüydü, Douglas Sirk, 1957; June Allyson ve Rossano Brazzi), *Funny Face* (Şahane Macera, Stanley Donen, 1957; Audrey Hepburn ve Fred Astaire) ve *Paris, When It Sizzles* (Paris'te Aşk Başkadır, Richard Quine, 1964; Audrey Hepburn ve William Holden) gibi yapımların yönetmen ve oyuncular, Hollywood ve Avrupa sinemasının önde gelen isimleridir.

arasında yapılacak bir seçim anlamına gelir ve nihayetinde Amerika ile ilgili olan yol seçilir; Amerikalı karakter, yaşadığı deneyimin sonunda daha güçlü ve bağımsız birine dönüşür ve havaalanında gerçekleşen final sekansında ülkesine döner. Shandley, hiçbir 'romantik gezi filmi'nin bu özelliklerin tamamına sahip olmadığını ve çoğu filmin anlatısının bu şemadan biraz farklı geliştiğini belirtir (2009, s. xx-xxii).

Lizbon ve İstanbul, savaş sonrasının Hollywood'unda yaşanan gelişmelerin (renk sistemleri ve çerçeve formatları, bağımsız yapım şirketleri, 'kaçak yapımlar' 'gezi filmleri') sonuçlarının izlerini taşıyan ve yukarıda aktarılan şemaya kısmen uyan filmlerdir. Her ikisinin de sinema tarihinin kült filmlerinden *Casablanca* (Kazablanka, Michael Curtiz, 1942) ile aralarında benzerlikler bulunurken, *İstanbul* düşük bütçeli bir başka Hollywood filmi olan *Singapore*'un (*Singapur*, John Brahm, 1947) yeniden yapıımıdır. Anılan filmlerin ortak özellikleri şöyle sıralanabilir: Ana karakterleri erkektir ve dünyanın farklı yerlerindeki şehirlerde geçen hikâyeler anlatırlar; İkinci Dünya Savaşı öncesi (*Singapur*, ülkenin henüz Britanya'nın (Birleşik Krallık) sömürgesi olduğu döneme ilişkin bir kurmacadır), savaş yılları (*Kazablanka*) ya da Soğuk Savaş (*Lizbon ve İstanbul*) dönemlerini konu edinirler; anlatıların merkezinde, insan (*Kazablanka*'da bir Çek lider ve karısı, *Lizbon*'da ABD'li bir milyoner), değerli taş (*Singapur*'da inci, *Lizbon ve İstanbul*'da elmas) ya da pahalı ürün (*Lizbon*'da tütün, parfüm, vd.) kaçakçılığı yapan kişiler yer alır; bütün filmlerde, kahramanı izleyen bir polis müfettişi bulunur ve bu iki adam birbirleriyle iyi geçinmeye çalışırlar; baş kadın karakterler 'yabancı'dır (*Kazablanka*'da Norveçli, *Singapur*'da ABD'li, *Lizbon*'da Amerikalı ve Fransız, *İstanbul*'da Alman).

Bu noktada, uluslararası ilişkiler çerçevesinde kısa bir tarihsel hatırlatma yapmak istiyorum. İki dünya savaşının ardından Avrupa'nın çöküşü ve SSCB'nin siyasi, ekonomik ve askeri bir güç olarak yükselişi, güçler dengesinin yeniden kurularak ABD'nin

dünya gücü olmasını sağladı. Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü'nün (NATO) kuruluşu, Truman Doktrini ve Marshall Planı, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra bu sürecin inşasında önemli rol oynadılar. Washington, Portekiz'in Cape Verde ve Azor takım adalarındaki stratejik üsleri nedeniyle bu ülkeyle ilişkilerine büyük önem verdi. Azor Adaları, birinci ve ikinci dünya savaşlarında ABD tarafından hava ve deniz üsleri olarak kullanıldı. ABD'nin Portekiz'deki yatırımları 1940'lardan itibaren önemli ölçüde arttı (Wheeler & Opello Jr., 2010, s. 275). Portekiz, ABD'nin sponsorluğunda 1949'da NATO'ya kurucu üye olarak katıldı ve İkinci Dünya Savaşı'nda tarafsız kalmasına rağmen, savaştan zarar gören Batı Avrupa ülkelerini yeniden inşa etmek iddiasıyla kurulan ABD merkezli bir girişim olan Marshall Planı yardımlarından yararlandı. Bu yardımları alan ülkeler, siyasi ve ideolojik nedenlerle Amerikan filmlerini kabul etmeye teşvik edildiler (Lev, 2003, s. 147).

ABD yapımı filmlerde Portekiz'in daha önce neredeyse hiç varolmayan imgesi, İkinci Dünya Savaşı sırasında belirgin bir biçimde şekillendi (Lopes, 2017b, s. 53). Hollywood'un 1939 ile 1945 arasında gerçekleştirdiği Portekiz'e ilişkin filmler, üç temel konuya odaklanır: ülkenin mülteciler için bir kaçış noktasına dönüşmesi, casusların biraraya geldikleri bir yer olması ve Avrupa'daki savaş ve zulüm karşısında korunaklı bir sığınak olarak önem kazanması (Lopes, 2017a, s. 376). Büyük Hollywood dağıtımçıların kendi temsilciliklerini açtıkları Portekiz'in, ABD'li sinemacılar için en önemli özelliği, savaş nedeniyle Avrupa'nın büyük bir bölümünde filmlerinin gösterilememesi nedeniyle çok az sayıdaki ülke gibi Portekiz'in de bir pazar olarak önem kazanmasıydı. Portekiz, 1940 yazından itibaren Lizbon ve çevresinde meydana gelen mülteci krizine ev sahipliği yapmaya başladı. Bu çerçevede, aralarında film endüstrisinden kişilerin de bulunduğu binlerce Avrupalı mülteci, Portekiz başkentinden geçti (2017a, s. 380). Hollywood tarihinin en ünlü filmlerinden biri olan *Kazablanka*, mülteciler için

ABD'ye kaçış yolunda önemli bir rolü bulunan Lizbon'a yeterince popülerlik kazandırmıştı.¹⁰ İkinci Dünya Savaşı dönemindeki Portekiz'in konumunu ele alan ancak gerçek mekânlar yerine Hollywood stüdyoları ile stok çekimlerin ('stock footage') kullanıldığı¹¹ ABD yapımı filmler, ülkeyi yapay bir biçimde resmeder.¹² Lopes, şöyle yazar: "[Y]erel karakterleri canlandıran oyuncuların çoğu acı Portekizce konuşmıyor, kısa repliklerini yarlıs telaffuz

¹⁰ İskoçyalı tarihçi ve yazar Neill Lochery, uluslararası çok satanlar arasında yer alan *Lisbon: War in the Shadows of the City of Light, 1939-45* (2011) (*Lizbon: Işığın Şehrindeki Gölgede Savaş, 1939-45*) adlı kitabının Giriş'inde, İkinci Dünya Savaşı sırasındaki Lizbon'un gerçek hayatta daha çok bir film setine benzediğini belirterek, savaşın sonraki aşamalarında şehirde çalışan birçok insan için Lizbon'un "Kazablanka 2" olarak anıldığını anlatır (2011, s. 1). Lochery şunları yazar: "Gerçek hayattaki versiyon, kurgusal hikâyenin tüm bileşenlerine sahipti: kırk aşklar; doğru evrakları elde etmeye çalışan ve geçişlerini finanse etmek için aile mücevherlerini satan çaresiz mülteciler; arzun, elmas ve diğer taşların fiyatlarının düşmesini belirlemesiyle büyüyen karaborsa; şehir merkezine ve Lizbon'un sahil şeridindeki tatil kasabalarına dağılmış mülteciler ve casuslarla dolu kafeler ve otel barları." (s. 1) İkinci Dünya Savaşı yıllarında, "Lizbon'un dünyanın ilgisinin tam merkezinde ve hem Müttefiklerin hem de Mihver devletlerinin açıkça faaliyet gösterdiği tek Avrupa şehri olduğunu" kaydeden Lochery, şu ayrıntıyı aktarır: "Şehirdeki BOAC [British Overseas Airways Corporation – Britanya Denizaşın Havayolları Şirketi] operasyon şefi 1944'de, Lizbon havaalanındaki günlük faaliyeti *Kazablanka* filmindekine benzetiyor, ancak oradakinin yirmi katı olarak tanımlıyordu." (s. 2, 4)

¹¹ Nijat Özön, 'stock footage' için belgelik çekimi kavramını kullanıyor: "1. Bir film belgeliğinde bulunan çekimler, parçalar. Bunlar genellikle önemli olaylarla, kişilerle, yerlerle ilgilidir. Ayrıca filmlerde sık sık kullanılan kalabalıklar, gösteriler, toplantılar, cadde ve sokak görünimleri. Bunlar gerektiğinde kullanılmak üzere sıralanmış olarak saklanır. 2. Film belgeliğinden alınan ve başka bir filmde ya da bir televizyon izlencesinde kullanılan çekim (2000, s. 95-96).

¹² Lizbon'a ilişkin mülteci ve casusluk hikâyeleri, *International Lady* (Tim Whelan, 1941), *One Night in Lisbon* (Edward H. Griffith, 1941), *Journey for Margaret* (W.S. Von Dyke ve Herbert Kline, 1942), *The Lady Has Plans* (Sidney Lanfield, 1942), *The Fallen Sparrow* (Richard Wallace, 1943), *Voice in the Wind* (Arthur Ripley, 1944), *Storm Over Lisbon* (George Sherman, 1944), *The Hairy Ape* (Alfred Santeil, 1944), *The Conspirators* (Lizbon Perisi, Jean Negulesco, 1944) ve savaştan kısa bir sonra çekilen yarı belgesel *The House on 92nd Street* (Henry Hathaway, 1945) gibi filmlerde gündeme geldi.

ediyor ya da *Voice in the Wind* filminde yer alan iskeledeki kadında olduğu gibi, Latin kökenli çeşitli dillerden ifadelerden oluşan anlamsız konuşmalar yapıyorlardı” (2017a, s. 392, 393). Dönemin Hollywood filmleri, Portekiz’e ilişkin tekinsiz bir imge oluşturuyor gibi görünseler de bu filmlerdeki Lizbon, sığınmacılar için güvenli bir mekân, bir haz ve eğlence şehri olarak akıllarda kaldı. Lopes, çoğu filmin Portekiz’deki “ayrıcalıklı sürgünlerin yaşadığı lüks ve hedonistik ortama”, “barış, eğlence ve tüketim mallarının sürekliliğine odaklandığını” ve “Lizbon’un tarafsızlığını olumlu bir biçimde yansıttığını” belirtir (2017a, s. 397).¹³

Eril Bir Peri Masalı

Afişlerinden birinin üzerinde, tanıtım amacıyla kullanılmış “Kazablanka’dan Sonra Hepsi Lizbon’a Geldi” sözünün yer aldığı *Lizbon*’un tamamı, bağımsız bir yapım ve dağıtım şirketi olan Republic Pictures tarafından, şirketin film yapımcılığına son verdiği tarihten iki yıl önce *Lizbon* ve çevresinde çekildi. Belem Kalesi, Ticaret Meydanı, Sao Jorge Kalesi, Jeronimos Manastırı, Cascais ve Sintra gibi tarihi ve turistik yerler dış çekimlerde kullanılan mekânlardı. İç mekân çekimleri Lizbon’daki Tobis stüdyolarında gerçekleştirildi. Filmin yönetmeni ve başrol oyuncusu, Hollywood filmleriyle yıldızlaşan Galli oyuncu ve yönetmen Ray Milland’dır. Daha önce *Kazablanka*’da Yüzbaşı Renault rolüyle dikkati çeken Britanyalı oyuncu Claude Rains, bu filmde ‘kötü

¹³ Aslında Oliveira Salazar ve başındaki rejimin yönetim kademesinde yer alan çok sayıda kişi Kuzey Amerikan kültüründen hoşlanmıyordu. Ancak Ulusal Propaganda Sekreterliği’ni yöneten Antonio Ferro, bir sinema meraklısıydı ve açıkça belirtmese de Hollywood filmlerine hayran biriydi. Ferro, 1940’ların başında Salazar’a, sinemanın propaganda gücünden yararlanmak üzere Hollywood stüdyoları için Portekiz’i cazip hale getirmeyi amaçlayan bir lobi stratejisi sundu (Lopes, 2017a: 377). Filmlerinin Portekiz’de çok sayıda salonda gösterildiği Hollywood stüdyoları, bu ülkeyi konu alan filmlerde resmi otorite ile mülteciler arasındaki ilişkilere değinmediler ve Portekiz’i görünürde iç gerilimlerin ve çatışmaların bulunmadığı bir toplum olarak, ‘tarafsız’ bir biçimde resmettiler (s. 383, 392).

adam' Mavros'u canlandırır. İrlanda doğumlu Hollywood yıldızı Maureen O'Hara Amerikalı milyonerin karısı Sylvia Merrill, kariyerine Britanya'da başlayan Fransız oyuncu Yvonne Furneaux ise Maria Maddalena Masanet rolündedir. İtalyan kökenli Amerikalı sinema ve televizyon oyuncusu Jaj Novello ise Portekizli polis müfettişi Joao Casimiro Fonseca'yı canlandırır. Kadrodaki tek Portekizli oyuncu Humberto Madeira, John Evans'ın teknedeki arkadaşı balıkçı Tio Rabio rolündedir.

Lizbon, Republic şirketince geliştirilen Trucolor renk sistemiyle ve Naturama geniş perde formatında çekildi. Haftalık endüstri dergisi *Variety*, Lizbon'un uluslararası bir entrikanın anlatıldığı bu macera filmi için renkli bir ortam oluşturduğunu ve anaformik çerçeve ile renk sisteminin görsel açıdan etkili olduklarını belirtir ("Lisbon", *variety.com*, 1955). Neil Lochery de kendi blogunda, filmin, görsel niteliklerinden etkilenmiş olduklarını ileri sürdüğü eleştirmenlerden, genel olarak olumlu değerlendirmeler aldığını ve oyuncuların programları dahil çeşitli nedenlere bağlı olarak bir ay gibi kısa sayılabilecek bir sürede (Aralık 1955 ile Ocak 1956) çekildiğini belirtir; Lochery'ye göre, bunun başlıca nedeni bürokratikti (2016). Salazar yönetimi, siyasi polis tarafından yakından incelenen filmin çekimlerinin tamamlanması için yapımcılara sadece bir ay süre tanımıştır (Lopes, 2017b, s. 56). Bu kararda, Lizbon'un geniş uluslararası izleyici kitlesi karşısında nasıl sergileneneğine ilişkin kaygıların belirleyici olduğu söylenebilir.

Filmin olay örgüsü şöyledir: Hikâyenin Amerikalı kahramanı Kaptan Robert John Evans, Lizbon'da yaşayan ve teknesiyle kaçakçılık yaptığından şüphelenilen bir adamdır. Yaşlı bir Amerikalı milyonerin genç karısı olan Sylvia Merrill, sekreterleri, uşağı ve kirli işlerini yerine getirmekle görevli adamlarıyla Lizbon'da bir malikanede yaşayan uluslararası kaçakçı ve mücevher hırsızı Anristides Mavros'dan, kocasını, adı belirtilmeyen bir Demir Perde ülkesinden Portekiz'e kaçırmasını ister. Anristides, bunun için John ile anlaşır. John bu vesileyle bir yandan Sylvia'nın ilgisine

mazhar olurken, diğer yandan Anristides'in sekreterlerinden Maria ile flört eder. Sylvia, John'un teknesiyle çıktıkları bir gezi sırasında, kocasının servetine birlikte sahip olmaları için onu ikna etmeye çalışır ancak başarısız olur. Bunun üzerine Sylvia, kocasından kurtulmak için Anristides ile yeni bir anlaşma yapar. Anristides'in adamlarından Serafim yeni planı gerçekleştirmek üzere harekete geçer. Ancak John'un devreye girmesiyle planları bozulur.

Lizbon'u, Shandley'in 'romantik gezi filmleri' için önerdiği anlatı şemasına göre değerlendirdiğimizde, türün bazı uylaşımlarıyla örtüşen bir örnek olduğunu belirtebiliriz. Temel farklılık, kahramanımızın erkek olmasıyla ilgidir.¹⁴ John Evans, Boston doğumlu bir mühendistir ve İkinci Dünya Savaşı dönemini ABD dönanesindeki görevi nedeniyle Avrupa'da geçirdikten sonra burada kalmaya karar verir. Balıkçılık yapmak amacıyla satın aldığı Orca adlı teknesini, Portekiz'i merkez edinerek elmas, saat, kamera, parfüm ve tütün gibi 'tehlikesiz' ürünlerin kaçakçılığında kullanan John, zamanı yardımcılarıyla birlikte Akdeniz kıyılarında seyir halinde geçirir. Onun için bu "bir para meselesi değil", "oyun olarak gördüğü için yaptığı" bir iştir. Kadınlara güvenmeyen ancak onlarla arası iyi olan 'maceracı' Amerikalı, yerel otorite figürleriyle de iyi ilişkiler içinde olduğu gibi, yerel nüfustan başka kişilerle de kaynaşmış görünmektedir. Film havaalanında başlamaz ancak Sylvia'nın şehre geldiği ilerideki bir sahnede, polis müfettişi Fonseca ile ABD Dışişleri Bakanlığı'ndan bir görevli havaalanında hükûyeye dahil olurlar. Fonseca, bir seferinde kendisine bağlı görevlilerle birlikte Orca'yı aramak üzere John'un teknesine gelir ve herhangi bir şey bulamadan ayrılır; bir

¹⁴ Abisel, aile melodramları dışındaki türlerin merkezi karakteri olan erkeğin, anlatının tematik ilkelerini temsil ettiğini belirtir (2016, s. 68). Erkek, atılımcı ve güçlü bir kişiliğe sahip, macerasever ve mücadeleye gönüllü bir figür olarak sunulur (s. 68). Kadın karakterler ise "tutarlılığı, uygarlığı, kültürü ve evcilliği tercih ederler ve filmin ataerkil, heteroseksüel ve çoğu kez etnik ayrımcılığa dayalı dünyasında onaylanmazlar" (s. 69).

başka sahnede ise John'un hayatını kurtarır. Bu arada John, filmdeki iki kadın karakterle ilişkisini aynı anda sürdürür. Böylece Sylvia ve Maria ile şehrin tarihi ve turistik mekânlarına ayrı ayrı yaptığı ziyaretler, gidilen yerlerle ilgili aktarılan bilgilerin sığınağına rağmen gezi sahnelerinin anlatıya dahil edilmesi için fırsat yaratır. Sylvia çekici ancak entrikacı ve kötücül bir karakterdir. Maria ise duygularını samimiyetle ifade eder, John'u tehlikelere karşı uyarır ve ona sıırıslıkam aşkıtır. Böylece Sylvia erkek kahramana uygun bir aday olmaktan uzaklaşırken, Maria ana akım sinemanın formleriyle uyumlu biçimde, kahraman için mükemmel bir ödöl haline gelir. İki kadın arasında, güzel ve çekici olmaları ile arzularını kolaylıkla ifade etme becerileri haricinde bir benzerlik yoktur. Maria'nın güven ve sadakat gibi, evlilik için gerekli temel hasletlere sahip olması, John'un terciğini kolaylaştırır. Film havaalanında çekilmiş bir veda sahnesiyle değilse bile John ile Sylvia'nın birlikteliğinin ABD'de taçlanabileceği ihtimaline ilişkin güçlü bir imayla son bulur. *Lizbon* erkek karakter merkezli romantik bir macera filmi olduğu için bir 'kötü adam'a ihtiyaç vardır. Anristides Mavros, Midilli adasında doğmuş ancak henüz Yunan vatandaşlığına başvurmamış, kendisini 'dünya vatandaşı' olarak kabul eden ve muhtemelen Britanya vatandaşı olan zeki, açık sözlü ve kararlı bir figürdür. Filmin kahramanının tercih ettiğı Avrupalı kadın karakterin yerel nüfustan biri yerine bir Fransız olması ve bunun filmde açıkça belirtilmemesindeki muğlaklık gibi, yerel bir figür olmayan 'kötü adam'ın kimliğinin ifade edilme biçimindeki karmaşa da tartışmaya açıktır.

Lizbon filmde, İkinci Dünya Savaşı dönemine ilişkin yapımlarda temsil edildiğinden farklı bir konumda değildir. Bu kez Soğuk Savaş dönemidir ve şehir Demir Perde'nin karanlığından özgürlüğe ulaşmak için bir geçiş noktasıdır. Özgürlüğün adresi ise gene ABD'dir. Şehir, tekinsiz olmaktan çok pitoresk bir mekân olarak resmedilir. Canlı ve sıcak renklere, *Lizbon*'a özgü parlak gün ışığıyla aydınlatılmış görüntülere sahip filmde, bu sinematografik

özellikler bazı afiş ve lobi fotoğraflarındaki, “Entrikanın, Cinayetin ve Heyecanın Şehri” sözüyle ifade edilen tehditkâr ifadeyi yumuşatır. Buradaki ‘heyecan’, ancak filmdeki romantik anlarla ilişkilendirilebilir ve bu da, Lizbon’un egzotikleştirilmesi için zemin oluşturulmasına hizmet eder. *Lizbon*, şehrin havadan görünümü ve filmin Lizbon’da çekildiğini belirten bir yazıyla açılır. Belem Kulesi’ne ilişkin bir illüstrasyon üzerinde beliren tanıtım yazılarını, şehrin yeni ve modern yüzünü yansıtan Londra Meydanı’nı (Praça de Londres) yukarıdan görüntüleyen kısa bir ara çekim izler. Ardından, dış cephesini gördüğümüz bir apartmanın penceresinden, kesmeyle Anristides Mavros’un sahibi olduğu lüks daireye geçilir. Sonraki sahnelerde, Sylvia’nın kaldığı Lizbon Oteli ve Mavros’un şehrin sayfiyesindeki görkemli malikanesi görüntülenir. Lizbon bu ilk sahnelerde, Alain Tanner ve Wim Wenders gibi Avrupalı yönetmenlerin onlarca yıl sonra gerçekleştirecekleri filmlerdekinden çok daha modern bir şehir olarak resmedilir. Kimi iç ve dış mekânlardaki modernlik vurgusuna rağmen filmin büyük bir bölümünde, arkaik bir güzelliğe sahip şehrin turistik bir yaklaşımla görüntülenmesi tercih edilir. Karakterlerin şehirle ilişkileri, parçası oldukları entrikayla sınırlıdır. Yalnızca John ve Anristides çevreye aşinadırlar ve yerel figürlerle temasları bulunur. Filmdeki herkes Lizbon’da ‘iş’ için bir araya gelmiştir. Lizbon’da yaşayan John orada olmaktan hoşnut görünmekle birlikte onun dışındaki kişiler şehirle ilgili bir kayıtsızlık içindedir. Kamera Lizbon’un güzellikleri karşısında çoğu kez neredeyse büyülenmişçesine bir yaklaşım sergilerken, karakterler, kameranın bakışını sabote edencesine, bu güzellik karşısında kimi zaman hayranlıklarını ifade etseler de genellikle mesafelerini korurlar.

Filmin bu belirsiz, ikili ve çelişkili yaklaşımı, Sylvia ile John’un buluştukları lokantada Anita Guerreiro’nun ‘Antik Lizbon’ adlı fado şarkısını seslendirdiği sahnede belirginleşir. John fadista’yı hoşnut bir ifadeyle dinlerken, Sylvia’nın ilgisi müziğe olduğu kadar, bir yandan da John’a yönelmiş gibidir. Şarkı sona erdiğinde,

Sylvia'nın "Bu nedir?" sorusuna John, "'Antik Lizbon' ... 'Eski Lizbon' ... Bir çeşit ev, Brezilyalılar için güzel ev" diye karşılık verir. Şarkının sözlerinde Brezilya ya da Brezilyalılara ilişkin herhangi bir referans bulunmamasına rağmen bu açıklama fado müziğinin köklerine ilişkin bir bilgi olarak mı anlaşılmalıdır? 'Antik Lizbon', geçmiş zamanların Lizbon'una güzelleme sayılabilecek bir şarkıdır.

Çok sayıda fado şarkısında Lizbon'un geçmişe ait bir şehir olduğundan söz edilir. [...] Hatırlanan şehir, şarkı sözleri ve gitarların rezonanslarında restore edilirken, fadolar kaybolan mimari zevklerin stantları haline geldi. [...] 'Antik Lizbon', [...] şehrin güzelliğinden söz ederek ve onun bir prenses olduğunu belirterek Lizbon'u bir kez daha dişileştirir. [...] şarkı, dinleyicilerinden geçmiş hatırlamalarını isteyerek beyanını nostaljiyle sabitleştirir. (Elliott, 2010, s. 68, 69)¹⁵

Fado'nun, Portekiz'in kültürel tarihinde önemli bir yeri bulunuyor ve özellikle Lizbon, fado ile ilişkisinde ülkenin geri kalanından farklı, ayrıcalıklı bir yere sahip. Fado, 19. Yüzyıl'ın başında, bir liman kenti olan Lizbon'da, şehrin tarihsel geçmişinin ve sömürgeciliğin biraraya getirdiği farklı kültürlerin bir sentezi olarak ortaya çıktı (Gray, 2014). Lizbon, Afrika ve Brezilya ile olduğu kadar Arap dünyasıyla da güçlü bağlara sahip fado ile neredeyse simbiyotik bir ilişki içinde varolur. Fadonun ve Lizbon'un şiirsel ve estetik stratejilerle egzotikleştirildiğinden söz eden Lila Ellen Gray, Güney Avrupa üzerine yapılan antropolojik çalışmaların,

¹⁵ Antik ve yüce Lizbon / Bir daha asla olmayacaksın / Feodal bir mesken / Kraliyet ihtişamıyla / Şölenler ve muhteşem akşam partileri / Ve gün doğumundaki serenatlar / Artık geri gelmeyecek / Antik Lizbon dinleniyor / Cazibe ve güzellikle dolu / Gülümserken ne kadar güzeldin / Ve çok zarıf giyinip süslendiğinde... / Nostaljinin örtüsü / Yüzünü kapatır / Güzel bir prensesin / Geri dönmeyeceksin / Antik ve yüce Lizbon / Feodal bir ikamet olmak / Kraliyet ihtişamıyla / Şölenlerin ve muhteşem akşam partilerin / Ve gün doğumundaki serenatlar / Artık geri gelmeyecek / Geri dönmeyeceksin / Antik ve yüce Lizbon. (Ancient Lisbon, 2016).

genellikle Akdeniz'in ya da Güney'in, Avrupa'nın sömürülen bölgesi olduğu bir merkez-çevre ekonomik modeli varsaydığını belirtir ve Avrupa'nın merkezinde ortaya çıkan güncel anlatılarda Portekiz'in, finansal sermaye kaynaklarının yetersiz ancak duygusal kaynaklarının bol olduğu bir ülke olarak anıldığını yazar (2014, s. 106, 107). Bu konuya, egzotikleştirme bağlamında yeniden döneceğim.¹⁶

Lizbon filmde, nehir kenarındaki balıkçıları, başlarında meyve dolu sepetleriyle satıcı kadınları, fado şarkıları, lokantalarındaki fadistaları ve büyüleyici saraylarıyla, eski zamanlara ait bir güzelliğe sahip, duyguları harekete geçirmeye her an hazır bir şehirdir. Bu resmediş, 'Antik Lizbon' şarkısının filizlendirdiği nostalji duy-

¹⁶ Filmin müzikleri, Frank Sinatra, Ella Fitzgerald ve Nat 'King' Cole gibi ünlü şarkıcılarla çalışmış olan Nelson Riddle'in imzasını taşır. Filmin tema müziği olarak da kullanılan 'Antik Lizbon' şarkısı Riddle'in dikkatine, şarkının Meksika'da bir orkestra tarafından seslendirilen versiyonunu dinleyen Nat 'King' Cole'un menajeri tarafından sunuldu. Riddle'in İngilizce versiyonunu düzenlediği ve sözlerini Harry Dupree'nin yazdığı 'Antik Lizbon' ('Lisboa Antiga') adlı şarkı, 1956'da *Billboard* dergisinin listesinde dört ay süreyle bir numara olmuş ve açılış teması olarak kullanılan şarkının melodisi, film boyunca romantik atmosfer müziği olarak kullanılmıştır. Orijinali bir fado şarkısı olan 1937 tarihli 'Antik Lizbon'un bestesi Raul Portela'ya, Portekizce sözleri ise Jose Galhardo ile Amadeu do Vale'ye aittir. Rui Lopes, savaş sırasında Lizbon'da gerçekleşen entrikaları romantik bir çerçevede sunan Hollywood filmlerinin aynı zamanda Portekiz için fado üzerinden ayırt edici bir müzikal kimlik oluşturmaya çalıştığını belirtir (2017b, s. 59). Bu yapımlarda fadonun yalnızca film müziğinin bir parçası değil, karakterleri birbirine yakınlaştırmak üzere hikâyeye dahil edilen bir unsur olduğunu kaydeden Lopes'e göre, "Portekiz temalı film müzikleri, ülkenin, özellikle de başkentin egzotik itibarının, beyaz perdenin ötesine geçen şekillerde popülerleşmesine yardımcı oldu" (2017b, s. 61). Rus-Amerikalı besteci Dimitri Tiomkin'in, *Unutulan Yıllar* (36 Hours, George Seaton, 1964) adlı filmdeki Portekiz sekansı için Latin dans ritimlerinden oluşan canlı bir enstrümental parça olan 'Lisbon Cha-Cha'yı bestelemiş olmasına dikkat çeken Lopes, fado şarkılarının farklı melankolik ruh halleri ve ritüelleştirilmiş performanslarıyla, filmlerde özgün ve romantik bir ortam yaratılmasına yardımcı olduğunu" yazar (2017b, s. 62, 67).

gusuyla örtüşür. Benzer bir tasvir çabası John ile Syliva'nın, birlikte çıktıkları tekne gezisinin ardından geldikleri Sintra'da geçen sahnede de gözlenebilir. İkili, faytonla Seteais Sarayı'nın (Palacio de Seteais) girişine ulaşır.¹⁷ Herhangi bir biçimde adı anılmayan ve hakkında hiçbir şey söylenmeyen sarayın arka bahçesine geçtiklerinde John, Sylvia'yı durdurur ve gözlerini kapatıp arkasına, sarayın Rua Augusta Takı'na benzer giriş kapısına doğru dönmesini ister. Kadın gözlerini açtığında kapının sağladığı sınırlı görüş alanında, arkadaki dağın tepesine konumlanmış görkemli bir yapıyla karşılaşır. Manzaradan etkilenen Sylvia, "Harika! Bu Kale nedir?" diye sorar. John, 'kale'nin Pena Sarayı (Palácio da Pena) olduğunu belirtir ve Sylvia'nın 'kale'nin kubbelerini tuhaf bulması üzerine şu karşılığı verir: "Muhtemelen Mağribiler tarafından inşa edildiler. Portekiz onlardan çok şey aldı." 19. yüzyıl romantizminin örneklerinden biri olan Pena Sarayı, Faslılar tarafından 8. ve 9. yüzyıllarda inşa edilmiş bir Orta Çağ kalesi olan Mağribi Kalesi'nin (Castelo dos Mouros) yakınında yer alır. John ile Sylvia'nın gördükleri yer, John'un da belirttiği gibi Pena Sarayı'dır ve Mağribi Kalesi o sırada kameranın görüş alanı içinde değildir. John'un mekânlara dair kafa karışıklığı ve konuyu "muhtemelen" diye geçiştirmesi izleyicinin de kafasının karışmasına yol açar. İkili geri dönüp arka bahçenin sınırından, denize kadar uzanan önlerindeki geniş düzlüğe bakarken, bir satıcı kadın başındaki meyve-lerle dolu sepetle onlara yaklaşır. Kendisinden elma ve üzüm satın aldıkları kadın, çok sayıda sağlıklı çocukları olmasını diler. Bu dileği mahcubiyetle karşılayan çift birbirine gülümseyerek oradan ayrılır. Bulundukları yerin büyüleyici görünümünün de katkısıyla romantizmin anlatıdaki yeri güçlenir.

¹⁷ Seteais Sarayı, 18. yüzyılın son çeyreğinde inşa edilmiş, bahçelerle çevrili neoklasik tarzda bir saraydır. Birkaç kez el değiştirirdek sonra 1946'da Portekiz hükümeti tarafından sahiplenilen saray, 1954 yılında aslı korunarak lüks bir otele dönüştürüldü.

Peri masalı atmosferi içinde inşa edilen romans, Anrristides'in sekreteri Maria ile John'un birarada oldukları sahnelerde daha yoğundur. Fado'nun kalbi sayılan Lizbon'un tarihi ve turistik bölgesi Alfama'daki akşam yemeğinde, Maria kendisini 13 yaşındaymış gibi hissettiğini söyler: "Kiliseye kabul edilme giysimi ['confirmation gown'] hatırlıyorum. Şimdi gene on üç yaşımdayım."¹⁸ Maria ile John, gece boyunca şehirde yürürler ve ilişkilerini, Maria'nın Aziz Jude için mum yaktığı Lizbon Katedrali'nde kutsal boyuta taşırlar. Sabahın ilk ışıklarıyla birlikte ikiliyi Sao Jorge Kalesi'nde görürüz. Fonda Lizbon'un panoramik görüntüsünün yer aldığı bu sahnede, Maria'nın duygusallığı sürmektedir: "Uzun zaman hatırlayacağım bir gece olacak bu John. Ancak şimdi Sinderella geri dönmeli." Maria'ya göre, bir kadının hayatında gerçekten önemli yalnızca iki beyaz arzusu olmalıdır: "kiliseye kabul edilme giysisi ile gelinliği." Maria'nın evlilik iması içeren konuşmasının da etkisiyle, romantizm ve Lizbon bütünleşir.¹⁹

Batı'nın başka kültürlerle ilişkin fantezilerine işaret eden bir kavram olan egzotikleştirmek, Şarkiyatçılık ve melezlik gibi eleştirel kuramlar çerçevesinde ele alınmıştır. Portekiz'in, bazı film ve seyahat kitaplarında geçmişte kalmış, zamanın donduğu bir yer olarak resmedildiğini daha önce belirtmiştim. L. E. Gray, fadonun ve Lizbon'un, belgesel ve kurmaca filmlerde şiirsel ve estetik stratejiler aracılığıyla egzotikleştirildiğini ve bunun da seyahat yazını ile CD kitapçıklarda "Akdeniz" ya da "Latin" duygusuyla bağlantılı olduğunu ileri sürer (2003, s. 106). Gray, "[D]ünya müziği, film ve yerel ve küresel turizm endüstrilerinin perspektifinden bakıldı-

¹⁸ 'Confirmation gown': Bir kızın çocukluktan genç yetişkinliğe geçerken Katolik kilisesine katılma ritüelinde giydiği beyaz, duvaklı, gelinlik benzeri giysi.

¹⁹ Lopes, Roma Katolik tahayyülünün, Portekiz'in Katoliklik ile bağlantısını vurgulayan bir başka yinelenen motif olduğunu belirtir (2017b, s. 62). Ancak Katolik ayinleri filmlerde yalnızca Portekizli karakterler tarafından değil, aynı zamanda Portekiz'deki yabancılar tarafından da uygulanır. Maria Maddalena Masanet, bunlardan biridir (s. 63).

ğında, Portekiz[’in] genellikle Latin Amerika, “Latin” ya da Akdenizlilik ile birlikte, “tutkunun politik ekonomisinde” (Savigliano 1995) kilit bir oyuncu olarak rol aldığını” belirtir (s. 129).²⁰ Maria João Carderio da Lizbon’da çekilen üç Avrupa filmi [*Beyaz Şehirde*, *Lisbon Story* (*Lizbon Hikâyesi*, Wim Wenders, 1994) ve *Taxi Lisboa* (Wolf Gaudlitz, 1996)] incelediği makalesinde, Portekiz ile ilgili Almanca yayımlanmış turizm kitaplarıyla gazetelerde çıkan gezi yazılarını ele alır ve “dondurulmuş zaman” kavramının rehber kitaplarda en çok kullanılan ifade olduğunu belirterek, iki kategoriye işaret eder. İlkinde Portekiz, “eski, anakronist bir ülke, arkaizmlere derinden bağlı ve geleneksel olanın günlük yaşamda pek çok alanda hala korunduğu bir yer”dir (Corderio, 2011, s. 252). İkincisinde ise Portekiz ve halkı, “spontan, duygusal ve girişken Akdeniz yaşam tarzlarının popüler modeliyle bütünleşir” (s. 252). Böylelikle “Portekiz karakteri, Kuzey Avrupa karakterinin egzotik bir karşıtı olarak tanımlanır ve turist söyleminin, Kuzey’in rasyonalitesini Güney’in duygusallığıyla karşılaştırdığı kültürel duygusal bir coğrafyaya atıfta bulunulur.”; buradan yola çıkılarak, “Portekiz modernitenin kapsayıcı gücüne karşı kurulmuş modernite öncesi döneme ait bir sığınak olarak resmedilir” (s. 253). Corderio,

²⁰ Marta E. Savigliano bu kavramı, *Tango and the Political Economy of Passion* (1995) (*Tango ve Tutkunun Politik Ekonomisi*) başlıklı kitabında kullanır. Egzotizmin, “bilinmeyen bir dünyada fantezi yoluyla düzen kurmanın bir yolu” ve “yayılmacılık tarafından yönlendirilen bir hayal” olduğunu belirten Savigliano, şöyle yazar: “Belki de tüm halklar şu ya da bu türden egzotizm uygulamışlardır, ancak dünya çapında emperyalizmin eşlik ettiği Batı egzotizmi, evrensel ölçekte uygulanabilir bir paradigma olarak Avrupa merkezli egzotizmi kurma gücüne sahip olmuştur” (1995, s. 169). Egzotizmin, “medeni olmayan”, Batılı-olmayan ya da Batılı-alternatif her varlığa uyabileceğini ileri süren yazar, tutkunun, egzotizmin üretiminde önemli bir rol oynadığını ve egzotiklerin sınıflandırılması ve haritalandırılması için büyük ölçüde tutku kategorilerine güvenildiğini belirtir (s. 169). Savigliano’ya göre, “[E]gzotizm dinamikleri tarihsel olarak belirlenir; böylece, egzotikler ve egzotikleştiriciler görece güç konumlarına göre değişirler ve tutku ve Arzunun anlamlarını yeniden şekillendirirler” (1995, s. 169-170).

bu metinlerdeki yaklaşımla incelediği filmler arasında güçlü benzerlikler bulunduğu çalışmasında Lizbon'un filmlerde, henüz “modernitenin elinin değmediği” ya da “modernleşmenin hala ulaşmadığı” bir şehir olarak, baştan çıkarcı bir biçimde temsil edildiğini belirtir (s. 255-256).²¹

Corderio'nun üzerinde durduğu filmlerin biçimsel stratejileriyle tematik ilgileri ve Lizbon ile kurdukları ilişki, şehrin popüler sinema örneklerindeki temsillerinden şüphesiz farklı. Ayrıca, bu ‘sanat filmleri’yle Hollywood yapımı Lizbon arasında 30 yıla yakın bir zaman dilimi bulunuyor. Ancak uluslararası sinemanın Lizbon’a bakışının zaman içinde çok da değişmemiş olması ilginç bir duruma işaret ediyor ve bu da dönüp dolaşıp klişeleştirmeyle ilgili bir mesele haline geliyor. Klişeleştirmenin, işleri kolaylaştırmak açısından önemli bir işlevi bulunduğu, anlatıya kestirme bir yol açtığı söylenebilir. Ancak klişeleştirme, nihayetinde referans yapılan kişiler, mekânlar, kültürel değerler ve davranış biçimleri çerçevesinde sabit, değişmez bir izlenim oluşturarak, ideolojik bir işlev üstlenir. Klişeleştirme doğallaştırıcıdır, farklı olanı dışlayıcıdır ve genellikle güç eşitsizliklerinin olduğu yerlerde gerçekleşme eğilimindedir (Hall, 2017, s. 333, 334). Bu nedenle, örneğin filmlerde karşımıza çıkan şehirler ve mekânlarla ilgili klişeler elbette “bir yer duygusuna katkıda bulunabilir ancak aynı zamanda yerler ve insanlar hakkındaki kültürel politikaları da doğallaştırabilirler.” (Lukinbeal, 2005, s. 14). Uluslararası ilişkilerin ekonomik, siyasal ve kültürel üstünlük üzerine kurulduğu bir dünyada diğer kültürlerle ilgili fanteziler, kökenleri ne olursa olsun bu kriterlere göre inşa edilir. *Imagining the Balkans* (2009) (*Balkanlar'ı Hayal Etmek*) adlı kitabında, Balkanizm ve Balkancı söylem üzerine bir tartışma geliştirmek üzere Şarkiyatçılık kavramına başvuran Bulgar tarihçi Maria Todorova'ya göre, “[H]erkesin, mekân ve zamanla ilgili, sıklıkla her ikisini de içeren bir kendi Şark'ı bulunmaktadır.

²¹ Ayrıca bkz. (Corderio, 2010).

Şark algısı, bu nedenle, normatif değer kümesi ve gözlem noktasına bağlı bir biçimde ilişkişel olmuştur” (2009, s. 129).

Hangi İstanbul?

Türkiye için hem Osmanlı hem de cumhuriyet dönemlerinde uluslararası ilişkilerin odağı olan Batı, ülkenin modernleşme sürecinde önemli bir rol oynadı. Osmanlı döneminde Batı, Avrupa’ydı. ABD’nin bir dünya gücü olarak yükselişinin ardından Türkiye ile ABD, özellikle Truman Doktrini ve Marshall Planı sayesinde yakınlaştı. ABD, bir Avrupa ülkesi olmamasına ve İkinci Dünya Savaşı’na katılmamasına rağmen Türkiye’ye Marshall Planı kapsamında mali destekte bulundu. Türkiye 1952’de Nato’ya üye oldu ve Kore Savaşı’na (1950-1953) asker gönderdi. ABD ile Türkiye arasında 1950’li yıllarda askeri ve ekonomik alanlarda imzalanan ikili anlaşmalar, ülkenin dışarıya daha da bağımlı hale gelmesine neden oldu. Buradan Amerikan sinemasının Türkiye’deki durumuna geçtiğimizde, söylenebilecek ilk şey, ABD yapımı filmlerin, İkinci Dünya Savaşı’na kadar Türkiye pazarında Avrupa filmleriyle eşit düzeyde temsil edilirken, Avrupa’da sinema endüstrilerinin savaş nedeniyle yıkıma uğramasıyla birlikte Türkiye pazarında baskın bir konum kazandığıdır.

Lizbon’un durumuna benzer biçimde, İstanbul da Batı sineması tarafından egzotikleştirilen bir şehir olageldi. İstanbul, Türkiye’de çekilen çok sayıda yabancı filme mekân oluşturdu ve bu filmlerin birçoğunda ülkenin tartışmasız önde gelen tek şehri olarak gösterildi. Yabancı aksiyon filmlerinde İstanbul, dünyanın diğer büyük şehirlerinde çekilen bu tür kurmacalarda olduğu gibi, yabancıların entrikalarını hayata geçirmek için buluştukları, sınırları olmayan bir mekân gibi resmedildi (Ulusay ve Kılıçbay, 2009, s. 21). Sessiz dönemden buyana Türkiye, ABD ve Avrupa sinemalarının ilgi alanı içinde oldu. Giovanni Scognamiglio, Cumhuriyet öncesi Türkiye’sinin ve ‘gizleri’yle birlikte İstanbul’un, Batılılar için Doğu’nun havasını fazlasıyla taşımakta olduğunu belirtir

(2016, s. 32). Batı sinemasının İstanbul'a ilişkin egzotik yaklaşımı, şehrin 'büyüleyici güzelliği'nin temelini oluşturduğu romantik klişe ile İstanbul'un (ve dolayısıyla ülkenin) tekinsizliğine dair bir başka klişenin bileşiminden oluşur. Savaş dönemlerini konu alan filmlerde 'tekinsizlik' klişesi daha kullanışlı hale gelir. Örneğin *Stamboul Quest* (Sam Wood & Jack Conway, 1934) adlı filmde, Birinci Dünya Savaşı sırasında bir Alman kadın casus ile Amerikalı bir tıp öğrencisi İstanbul'da tanışır ve birbirlerine âşık olurlar. Ancak bu aşk tehlikeli sonuçlara yol açar. İkinci Dünya Savaşı döneminde tarafsız bir ülke olarak Türkiye, "casusların cirit attığı, uluslararası komploların kurulduğu bir mekândır" ve İstanbul, "tüm bu 'oyunlar'ın şaşmaz merkezidir." (Scognamillo, 2016, s. 91). Neill Lochery (2016), İkinci Dünya Savaşı sırasında İstanbul'un konumu kadar Türkiye'nin rolünün de Lizbon ve Portekiz'inkiyle aynı olduğunu ileri sürer. Lizbon'un durumundan farklı olarak, dönemin İstanbul'dan geçen az sayıdaki Hollywood filminde şehir mültecilikle değil, casusluk entrikalarıyla birlikte anılan bir mekândır. Örneğin Orson Welles ve ekibinin imzasını taşıyan *Journey Into Fear* (Korkuya Yolculuk, Norman Foster, 1943), İstanbul'da Nazilerin hedefi haline gelen Amerikalı bir balistik uzmanının hikâyesini anlatır ve filmin bir sahnesinde baş karakter Howard Graham (Joseph Cotton), İstanbul'un arka sokaklarından birinde yürürken, yüzleri gölgeli yerli ve yabancı ajanlar peşindedir. Nazi gizli servislerinin Türkiye'yi Sovyetlerle savaşa sürülecek bir planı hayata geçirme çabalarını anlatan ve *Kazablanka*'nın başarısından yararlanmayı hedefleyen *Background to Danger* (Ankara Ekspresi, Roul Walsh, 1943) filminde de bu sefer Ankara tekinsiz bir mekâna dönüşür. *5 Fingers* (Ankara Casusu, Joseph L. Mankiewicz, 1952) ise Nazi Almanya'sı için çalışan Priştine doğumlu casus Çiçero'nun hikâyesini anlatır.²² Ahmet Gü-

²² Laurence Raw, 1930 ile 1960 yılları arasında çekilen ABD yapımı altı filmi [*The Scarlet Dawn* (William Dieterle, 1932), *Stamboul Quest*, *Ninotchka* (Ernest Lubitsch,

rata'nın belirttiği gibi, "[B]u filmler, ara sıra stok görüntüleri ile *İstanbul*'un atmosferik bir stüdyo versiyonunu sunarken, Türkçe yazılmış tabelalar, sokak sesleri ve geriden gösterim tekniğiyle, gerçekçiliğe dair ipuçları eklenir" (2011, s. 24).

İstanbul, o dönemde genellikle düşük bütçeli "B" kategorisindeki yapımlarıyla bilinen, Hollywood'un en eski şirketlerinden Universal Pictures tarafından gerçekleştirildi. Technicolor renk ve Sinemaskop gibi yenilikler kullanılarak çekilen filmi, sinema ve televizyonda çok sayıda yapıma imza atan Joseph Pevney yönetti. Başrollerini Erroll Flynn ve Cornell Brochers paylaştılar. Avustalya asıllı oyuncu Flynn, Hollywood filmlerindeki romantik rolleriyle tanınmış bir yıldızdı. Alman oyuncu ve şarkıcı Borchers ise Ingrid Bergman'a benzerliğiyle hatırlanır. Başlıca roller ve yardımcı rollerde, 1950'li yıllarda bazı Hollywood filmlerinde görünen ve ardından ülkesine dönen İngiliz oyuncu John Bentley'in canlandığı gümrük görevlisi Nural da dahil, Hollywood oyuncularını yer alır. Kadroda Türkiye'den yalnızca bir isim bulunur: Filmin başında ve final sekansındaki havaalanı sahnelerinde turist rehberi rolünde kısaca görünen Tayyibe Perizat, profesyonel bir oyuncu değildir ve kaynaklarda başka bir filmi bulunmamaktadır.

Filmin olay örgüsü şöyledir: Amerikalı pilot James Brennan (Errol Flynn), beş yıllık bir aradan sonra İstanbul'a gelir. Gümrük polisi Nural'ın (John Bentley), mücevher kaçakçılığı yaptığı gerekçesiyle kendisinden şüphelendiği James, daha önce kaldığı otele yerleşir ve burada tanıştığı, 1951'de bir gemi yolculuğuyla turist olarak İstanbul'a gelmiş olan Alman modacı Stephanie Baurer'i (Cornell Brochers) hatırlar. James ve Stephanie bu ilk karşılaşmada birbirlerine âşık olmuştur. James, arkadaşı Aziz Rakım'ın

1939), *Korkuya Yolculuk*, *Ankara Ekspresi*, *Flame of Stamboul* (Ray Nazarro, 1951), *The Veils of Bagdad* (George Sherman, 1953) ve *İstanbul*] ele aldığı bir makalesinde, Hollywood'un Türkiye'sinin hem egzotik hem de tehlikeli bir bölge olduğunu belirtir (2012, s. 195).

(Vladimir Sokoloff) mücevher ve antika mağazasından Stephanie için evlilik hediyesi olarak bir bileklik satın almış ve bilekliğin gizli bölümünde yer alan binlerce dolar değerindeki elması otel odasındaki tavanın vantilatörüne saklamıştır. Uluslararası kaçakçı Bay Darius'un (Martin Benson) hedefinde de aynı elmaslar bulunmaktadır. James, İstanbul'da kaldığı apartmanda çıkan yangın sırasında ortadan kaybolan Stephanie ile beş yıl sonra aynı otelde karşılaşır. Stephanie hafızasını kaybetmiş ve daha sonra İstanbul'da çalışan bir İngiliz inşaat mühendisi (Torin Thatcher) ile evlenmiştir. James, bir yandan geçmişte geçmişte yaşadıkları aşk konusunda Stephanie'yi ikna etmeye, diğer yandan sakladığı elmasları geri almaya çalışır.

*İstanbul'*a ilişkin eleştiri ve tanıtım yazılarında, *Kazablanka* ve *Singapur'*a yapılan referanslar eşliğinde, kullanılan renk ve geniş perde sistemlerinin filme katkısı üzerinde durulur. Örneğin, *The New York Times*'da çıkan bir yazıda, bu filmin diğerlerinden ayrırt edilebilecek hiçbir özelliği bulunmadığından ancak diğer yandan da renk kullanımı ile Haliç kıyısına ilişkin sinemaskop görüntülerin güzelliğinden söz edilir (Crowther, 1957). İnternet kaynaklı bir izleyici yorumunda da Gardners'ın nefes kesici güzelliği haricinde Singapur'un korkunç, İstanbul'un ise çeşitli nedenlerle "çok daha zevkli" bir film olduğu belirtilir (İstanbul, 2016). Türkiye'deki tepkiler ise farklı olmuştur. Yazar ve çevirmen Hamdi Varoğlu *Cumhuriyet* gazetesinde, İstanbul'u "gangster yatağı" şeklinde gösterdiği için filmi eleştirir: "İstanbul filminin İstanbul'u tanıtmak için dayandığı unsurlar şunlar: Kaçakçı Türk kuyumcusu, belki de İstanbul'un eski yangınları meşhur olduğundan iki adet yangın, arkadaşımızın bavulu içinde elmas kaçırdığı malum bir mendeburu Yeşilköy'de uğurlayan safdil bir polis müdürü" (aktaran Bengi, 2016, s. 318). *Milliyet* gazetesinin 1950'lerden 1990'lara kadar ABD muhabirliğini yapan gazeteci, sporcu ve spor yazarı İskender Sargun da 1959'da Errol Flynn ile New York'da gerçekleştirdiği söyleşide, filmi "İstanbul'u Uzak Şark şehirlerine benzer esrarengiz

bir yer olarak göstermekte ve memleketimiz için hiç müspet sayılamayacak bir propaganda yapmaktadır” sözleriyle eleştirirken, Flynn da şöyle bir açıklama yapar: “Doğrusunu isterseniz o filmde nasıl oldu da rol aldım hatırlamıyorum. Hiç sevmiyorum o filmi” (aktaran Bengi, 2016, s. 318-319).

İstanbul da *Lizbon* gibi, erkek karakterin anlatının merkezinde bulunduğu ‘gezi filmleri’ndekine uygun bir modeli izler. James, ABD Hava Kuvvetleri’nde görev yapmış bir pilottur. Şimdi ise özel şirketlerde pilot olarak çalışmaktadır. Film, havalanı sekan-sıyla başlar. Dedektif Nural gümrükte işlemlerinin tamamlanması için bekleyen James’i odasına davet eder ve yolculuğunun amacını sorar. Eski şirketlerin pilot ihtiyacı olduğunu duyan James, iş için İran’a geçecektir ve Nural’a, “fazla meraklı olmanın dostlukları sonlandırdığı”nı belirtir. Dedektif, öyle olmamasını umduğunu söyler ve devam eder: “Neden geri döndünüz? Duygusal bir yolculuk belki de... Belki de elmaslar...” James yanıtlar: “Size yardım edebilmek isterdim. Neden söz ettiğinizi anlamıyorum.” Nural, pasaportunu iade eder ve James oteline doğru yola çıkar. Daha sonra iş için Mısır’a giden James, dönüşte dedektif dostuna sigara getirir. Nural, Stephanie’nun yaşadığı apartmanda çıkan yangın sırasında olay yerine James ile birlikte gelir ve alevler içindeki binaya giren James’i dışarıya çıkarır. Film, havalanında sona erer. *Kazablanka*’dakini hatırlatan ancak oradakinden farklı biçimde gelişen final sekansı da, başkahraman ile yerel otorite figürü arasındaki olumlu ilişkiyi sergilemesi nedeniyle ilginçtir. James, otel odasında sakladığı elmasları, gümrükte kontrol edilmeyeceğini düşünerek, aynı otelde kalan Boyle çiftinin bavuluna yerleştirir. Ancak bavul, kendisinininkiyle birlikte alıkonulur. James, Nurol’un yanında bavulu açıp, elmasların içinde olduğu keseyi kendisine teslim eder. Ardından, James’in uçağı havalanırken Stephanie kocasıyla birlikte alana gelir ve Nurol kuleye haber vererek, sevgililerin tekrar biraraya gelmesi için uçağın alana geri dönmesini sağlar. Bu göz yaşartıcı final, aynı zamanda James’in gerçek bir ro-

mantık ve sadık bir partner olarak değerlendirilebileceğini düşündürür. James, filmde Avrupalı Stephanie'den başka bir kadın olmadığı için tercih yapmak zorunda kalmaz. 'Kötü adam'ın kimliği ise Lizbon'dakine benzer biçimde belirsiz bırakılmıştır. Adamın soyadı Darius'dur ve bu, kendisinin İranlı olabileceği ihtimalini düşündürür. Havaalanındaki, ancak bir figüran kadar görünürlüğü olan turist rehberi dışında yerel nüfustan bir kadın karakterin anlatıda yer almaması ve 'kötü adam'ın kimliğine dair muğlaklık, burada da tartışmalı bir konu haline gelir. Filmdeki İstanbul'un durumu da tartışmalıdır. Stok görüntüler belli ki şehrin cazibesini aktarmakta işlevsel olamamıştır. Örneğin Ortaköy Camii'nin kısa bir çekiminin ardından kesme ile Bay Darius'un ofisine geçilir. Bu geçiş, şehrin tarihi dokusunun önemine işaret etmekten çok, filmdeki bir karakterin konumunun belirtilmesi gibi, en azından filmin anlatısı bağlamında sıradan ya da gereksiz bir bilgiyi aktarır. Çekimlerin oyuncularla birlikte gerçek mekânlarda gerçekleştirilmesi Lizbon için bir avantaj olmuş, rengin ve geniş perdenin de katkısıyla şehrin kendine özgü atmosferi kısmen ortaya çıkmıştır. *İstanbul*'da ise bir 'gezi sekansı' bile yoktur. Akıllarda, şehrin sınırlı bir bölümünün havadan ve karadan stok çekimleri, gece sahnesindeki karanlık silüeti, bir stüdyonun dar sokaklarındaki kaçıp kovalamaca ve kavga-dövüş anları kalır. Burası, güzelliğin ve romantizmin sözde kaldığı, silik ve tekinsiz bir mekândır. Üstelik başlarına gelenlerden (James'in karanlık bir sokakta Darius ve adamları tarafından dövülmesi, aynı adamların daha sonra Stephanie'yi kaçırmaları) sonra, geriye dönüş sekansındaki romantik otel sahnesinde çiftin İstanbul'a yaptıkları güzelleme anlamsızlaşır ve nihayetinde Paris'e gidip orada evlenmeye karar verirler (Stephanie: "Sanırım Paris, bunun için çok uygun olacaktır.")²³ Aslında bu, aşağıda da göreceğimiz gibi, 'ikili aşırılıklar'a dayalı bir temsil oluşturarak İstanbul'u egzotikleştirmek için de gereklidir.

²³ Romantizmle ilişkilendirilmek konusunda biricikliği tartışmasız olan Paris'in filmlerdeki temsili için bkz. (Phillips ve Vincendeau, 2018).

İstanbul, Marmara Denizi'ni ve tarihi yanmadayı içine alan havadan gerçekleştirilmiş çekimlerle başlar. Bu görüntüler üzerinde tanıtım yazıları belirirken, ses kuşağında, Batı ve Doğu ezgilerinin karışımı enstrümantal bir müzik yükselir. Seyir halindeki bir yolcu uçağının ara çekiminin ardından kesme ile uçağın yolcu kabineine geçilir ve kamera, hararetili bir tartışmayı sürdüren Amerikalı bir çifti çerçeveler. Marge Boyle (Peggy Knudsen) kocasından, uçak inişe geçmek üzereyken İstanbul'a bakmasını ister. Serçe parmağıyla kulağını temizleyen Charlie Boyle (Leif Erickson) ise kayıtsız bir ifadeyle karşılık verir: "Türkiye'den ne bekliyorsun? Pittsburgh?" Marge, gezi kitaplarından öğrendiklerini aktarır: "İstanbul Asya'nın eşiğinde, yüzlerce camiden oluşan renkli bir şehir" dir. *Singapur*'daki Amerikalı yaşlı çiftin yerini alan bu çift, kültürel farklılığın merkezinde olduğu bir tartışmayı film boyunca sürdürür. Örneğin kaldıkları oteldeki bir sahnede, James evli çiftte gece için programları olup olmadığını sorar. Marge, *Hamlet* oyununu izlemeye gideceklerini belirtir. Charlie ise, şaşkın ve ironik bir tınyla araya girer: "Türkçe mi?!" Oysa James, *Hamlet*'i Türkçe izlemenin ilginç bir deneyim olabileceği görüşündedir. Tiyatroya gitmeyi reddeden Charlie, otelde kalan Fransız bir iş adamının, karısını dansa kaldırmasının ardından fikrini değiştirir ve çift *Hamlet*'i izlemeye gider. Ancak elbette, filmde onları oyunu izlerken görüntüleyen bir çekim yer almaz. Kültürel değerler nedeniyle ortaya çıkan beğenme/beğenmeme, heyecan verici/sıkıcı, merak/ilgisizlik, alay/onay ya da coşku/şüphe gibi ikilikler, İstanbul'un temsili açısından işlevsel hale gelirler. Fark iki taraflı ve bu yüzden de belirsizdir; aynı anda hem olumlu hem de olumsuz olabilir ve anlam üretimi için her ikisi de gereklidir (Hall, 2017, s. 308). İstanbul, alışılmadık, uzakta ve yabancı bir yer olduğu için merak uyandıran ilginç bir şehirdir. Aynı zamanda normatif olandan uzaktır, birçok anlamda 'orijinal' değildir ve hakiki olanı 'taklit eder': "Türkçe Hamlet!" Böylece İstanbul, "kutuplaştırılmış, ikili aşırılıklarla" temsil edilir: "iyi/kötü, uygar/ilkel, çirkin/çekici,

farklı-olduğundan- itici/garip- ve -egzotik-olduğundan-ilginç." (Hall, 2017, s. 297).

İstanbul'un egzotikleştirilmesi, yaklaşık 40 dakika süren geriye dönüş sekansında, romantik bir atmosferde gelişir. John ve Stephanie'yi birbirlerine aşklarını ilan ederken izleriz. Stephanie, James'e ve İstanbul'a minnet duygularını sunar. Bunun üzerine James, ana dili Türkçe olan birisi için anlaşılması imkânsız bir karşılık verir. Sözlerinin "kulağa sihirli geldiğini" belirten Stephanie, bunun anlamını sorar ve James, söylediklerini İngilizce'ye çevirir: "Truth comes from the heart, not the tongue" ("Hakikat dilden değil, kalpten gelir.").²⁴ İstanbul'da kalmak istediğini belirten Stephanie, bunun üzerine kalbinden gelen bir saptamada bulunur: "[E]v, doğduğun değil, mutlu olduğun yerdir" O gece ülkesine dönecek olan Stephanie, o sırada içinde olması gereken geminin limandan ayrılırken çaldığı düdüğü duyduklarında geri dönmekten vazgeçerek İstanbul'da kalır. Danny, bu ilan-ı aşk sahnesine filmin şarkısı 'When I Fall in Love'ı ('Aşık Olduğum Zaman') seslendirerek katkıda bulunur. Ardından çift otelin balkonuna çıkarak ay ışığıyla kaplı İstanbul'un gece manzarasına bakar. Aşıklar, geriye dönüş sekansının bir başka sahnesinde, İstanbul'un geriden gösterim tekniğiyle gerçekleştirilmiş stüdyo versiyonunda 'kayık sefası'na çıkarlar. Stephanie, fonda İstanbul'un karanlıktaki silüetinin yer aldığı gezide filmin şarkısını mırıldanır ve yaşlı kayıkçının "hüzünlü" gözlerini fark eder. Kayıkçı, yüzündeki kayıtsız ifadeyle o anda orada değil, aksine çok uzakta bir yerde gibidir. Egzotikleştirme, filmin tanıtım materyallerinde bir kez daha karşımıza çıkar. Afiş ve lobi fotoğraflarındaki kısa yorumlar da bu an-

²⁴ John'un, Türkçe'yi iyi konuşmаса da dili, belki de okuduğunu anlayacak kadar bildiği ileri sürülebilir. Filmin açılışında, uçak daha İstanbul semalarındayken, kısa bir an John'un elinde *Zafer* gazetesini görürüz. John, Demokrat Parti'nin yayın organı olan bu gazeteyi ya tesadüfen ve kabaca gözden geçirmek ya da siyasal otoriteyle iyi geçinme amacına uygun olarak, bilgi edinmek üzere eline almış olabilir.

lamda ilginçtir: “Binlerce Sırrı Olan Şehirde, O, Cevabı En Tehlikeli Olanın Peşine Düştü!” ve “Doğu’nun Tutkularının Batı’nın Günahlarıyla Buluştuğu Yer”. İlkinde şehir, ‘sırrarı’yla egzotikleşir. İkincisinde İstanbul’u egzotik kılan, bir ‘tutkular’ ve ‘günahlar’ diyarı olmasıdır.

İstanbul, başlıca rollerdeki oyuncu kadrosunun katılımı olmadan şehirde yapılan bazı dış çekimler dışında çok büyük oranda stüdyoda gerçekleştirilmiş bir filmidir. Bir belgeselden ödünç alınmış görüntüleri hatırlatan dış çekimler, ara çekim ya da ek malzeme olarak değerlendirilebilir ve devamlılığı sağlamak üzere İstanbul’a ilişkin gerçek görüntülerle oyuncuların bulunduğu kurmaca bölümleri bir araya getirir. Filmdeki devamlılık, zamanı belirlemek ve neden-sonuç ilişkisini inşa etmek bağlamında işlevsel olmakla birlikte, mekânın tanımlanması konusunda sorunludur. Örneğin John’un havaalanından otele gidişini izlediğimiz filmin başlarındaki sahnelerden birinde, taksi Galata Köprüsü’nde görüntülendikten sonra sağa döner; bu nedenle Taksim ya da Boğaz yönüne doğru ilerleyeceğini düşünürüz. Ancak bu kısa yolculuk taksinin gittiği yönün tersinde, tarihi yarımada da bir yerde olduğunu varsayabileceğimiz bir binanın, hayali bir otelin önünde son bulur. Filmde, stüdyoda çekildiği izlenimini güçlendiren başka dış mekân sahnelerinde, havaalanı, Aziz’in antika mağazası, James’in sokakta Bay Darius ve adamlarının saldırısına uğraması ve Stephanie’nin kaldığı binada çıkan yangın perdeye gelir. Stüdyoda gerçekleştirilmiş dış çekimlerde, binaların cephelerinde kimi reklam posterleri ve bazılarının kapılarına asılmış İzmir Lokantası, Fatih Gazinosu, İstanbul Bankası gibi tabelalar görürüz. Ancak binaların ön yüzleri ve sokakların görünümü otantik olmaktan uzaktır. Sorun, o dönemde İstanbul’da bu isimlere sahip lokanta ya da banka bulunup bulunmamasında değil, set düzenlemelerinin İstanbul’a aşına izleyiciyi hayal kırıklığına uğratması ihtimalinin yüksek olmasıdır.

Filmdeki otelin mimari tarzı ve iç tasarımı da sürdürdüğümüz tartışma açısından üzerinde durmaya değer. Adını görmediğimiz

/duymadığımız hayali otelin ön cephesi, neoklasik tarzda yapılmıştır.²⁵ İstanbul'daki ilk oteller 19. yüzyılda, Osmanlı İmparatorluğu ile Avrupa arasındaki ilişkilerin geliştiği bir dönemde inşa edildi. Aynı yüzyılın sonlarına doğru ve 20. yüzyılın başında neoklasizm Avrupa'daki otellerin cephelerinde olduğu gibi, İstanbul'daki otellerin cephelerinde de hâkim stil haline gelmişti (Yakartepe ve Binan, 2011, s. 89, 90). Otelin lokantası ise oryantalist motifler içeren bir set düzenlemesi görünümündedir. Bunun, olay örgüleri İstanbul'da geçen yabancı filmlerde sıkça kullanılan bir klişe olduğu söylenebilir. Filmdeki otelle ilgili ayrıntılar bizi bir başka konuya, 1950'lerin İstanbul'unda bir otelde çalışan Amerikalı caz şarkıcısına getirir. Türkiye'de caz müziği 1950'lerden itibaren radyo programlarıyla dinleyiciye ulaştı ve büyük kentlerde popüler oldu. 1950'lerde büyük şehirlerde yerel caz müzisyenleri canlı konserler düzenlerken, Dizzy Gillespie, Dave Brubeck ve Louis Armstrong gibi Amerikalı caz ustaları da İstanbul, Ankara ve İzmir gibi büyük şehirlerde konserler verdiler (Mimaroğlu, 1956; Sermet, 1999). Bu konserlerin bir kısmı, ABD Dışişleri Bakanlığı'nın katkısı ve Amerikan Milli Tiyatro ve Akademisi'nin girişimiyle düzenlenen bir propaganda turnesinin parçasıydı (Bengi, 2016, s. 83). İstanbul'daki caz şarkıcısı Danny Rice'ın (Nat 'King' Cole), filmin bir sahnesinde James'e, bir yardım konseri vermesi için Ankara'ya davet edildiğini söylemesi cazın, dönemin Türkiye'sindeki canlılığına referans gibidir.²⁶ Bütün bunlar, bizi 1950'li

²⁵ Bir kaynakta, otele ilişkin dış çekimlerde görüntülenen yapının, Gülhane duvarındaki eski Devlet Güvenlik Mahkemesi binası olduğu belirtilmektedir (Akpinar, 2021, s. 15).

²⁶ Raw, Türkiye ile ABD arasındaki ilişkilerin Soğuk Savaş döneminde daha da önem kazanması sonucunda, Hollywood'un Türkiye'de geçen hikâyelerin anlatıldığı filmlerinde Amerika'nın yurtdışında nasıl algılandığı konusunun da yoğun bir biçimde üzerinde durulduğunu belirtir (2012, s. 201, 202). Bunun Soğuk Savaş döneminde özellikle önemli olduğunu vurgulayan Raw, ABD Dışişleri Bakanlığı'nun düzenli olarak, sponsorlu konferanslar ve konserler içeren "Amerikan Kültür Haftaları" gerçekleştirdiğini, Amerikan Haberler Merkezi'nin (USIS) Türkiye şubesinin

yıllarda İstanbul'da Amerikalı siyah bir caz şarkıcısının bir otelin lobisinde çalıştığına ilişkin somut bir bilgiye götürmese bile filmdeki müzik kullanımıyla ilgili kısa bir değerlendirme yapmamıza izin verir. *Kazablanka*'da Dooley Wilson'un seslendirdiği 'As Times Go By' ve *Lizbon*'daki 'Antik Lizbon' gibi, *İstanbul*'da da popüler bir şarkı kullanılır: 'When I Fall in Love'. Ana teması filmin atmosfer müziğinde de yer yer kulağımuza gelen şarkının bestesi Victor Young'a, sözleri Edward Heymann'a aittir ve ilk kez, *One Minute to Zero* (Tay Garnett, 1952) adında, Kore savaşında geçen romantik bir savaş filminde seslendirilir. Şarkının, Nat 'King' Cole'un yorumladığı versiyonu 1956'da piyasaya çıktı ve *İstanbul*'da kullanıldı. Filmde, fadonun aksine, yerel olanın özgün müziği üzerinden müzik kuşağına bir katkı sağlanması denenmemiş ya da başarılammamış olmalı ki, caz anlatıya eşlik edecek temel müzik formu olarak değerlendirilmiştir.

Gerçek basit gibi görünse de genellikle katmanlı bir olgudur ve buradaki sorun, temsilin ideolojik ve politik yönleriyle ilgilidir (Hoogland, 2008, s. 171). Edward Said'in, Batı zihninde inşa edildiği şekliyle Doğu için önerdiği bir kavramı hatırlayarak, filmdeki İstanbul'un "hayali bir coğrafya" olarak resmedildiğini söyleyebiliriz. Orijinal görüntüleri, hikâyedeki başlıca karakterlerden birinin bile yer almadığı, yalnızca bazı kısa dış mekân çekimlerinden oluşan; dış çekimlerde gördüğümüz mekânları ve tarihi yapıları hakkında hiçbir söz edilmeyen; Batı ve Doğu ezgilerinin tuhaf bir kombinasyonundan ibaret atmosferik film müziğinin, olay örgüleri dünyanın Doğu'sunda geçen Hollywood filmlerinin müziklerini hatırlattığı, havaalanındaki görevlilerden otellerdeki komilere ve sokaklardaki gangsterlere, yerel kişileri temsil eden figürlerin ana dillerinde anlaşılır tek bir kelime söylemediği bir şehirdir burası. Ella Shohat, bu çerçevede ilginç bir değerlendirme yapar:

Batı sineması, en başından beri Doğu'nun gizemiyle büyüldü. Batı sineması, sözde Mısır mimarisi tarzındaki sinema sarayları [salonları], gösterişli İncil uyarlamaları ya da "Oryantal" set düzenlemelerine düşkünlük biçiminde olsun, Doğu sahnesine defalarca geri döndü. Genel olarak bu filmler Arap, Fars, Çin ve Hint gibi çeşitli uygarlıkların görsel izlerini, kültürel çoğulluğunu bir monolitmiş gibi ele alarak, egzotik Doğu'nun tek bir portresine yerleştirdi. Bu filmlerin çoğunda Arapça, çözülemez bir uğultu olarak var olurken, 'gerçek' dil Avrupalıdır. *Pepe le Moko*'da Jean Gabin'in Fransızcası ya da *Kazablanka*'da Bogart ve Bergman'ın İngilizcesi (1990, s. 40).

Bununla birlikte *İstanbul*, Oryantalist temsillerle olduğundan daha çok dönemin uluslararası ilişkileriyle ilgili ve uyumlu görünen bir filmidir. ABD'li yapımcılar, Lizbon gibi, İstanbul'u da bir yandan çeşitli entrikaların yaşandığı, diğer yandan romantizmin ve tutkulu aşkların yeşerdiği 'dost' bir şehir olarak resmederler. Film, Nato üyesi olarak Kore'ye asker göndermiş, Sovyetler'in hemen yakınındaki müttefik bir ülkeyi gücendirmemek konusunda özenlidir. Nitekim, *Singapur*'un yeniden yapımı olduğunu yukarıda belirttiğim İstanbul'da, ilkinde göre bazı değişikliklerin karşımıza çıkması tesadüf sayılmamalıdır. Bu, yalnızca hikâyenin başka bir tarihsel döneme ve coğrafyaya taşınması nedeniyle değil, aynı zamanda *Singapur*'da yer alan bazı alaycı sözlerin ya da benzerlerinin *İstanbul*'da tekrarlanmaması konusundaki hassasiyet nedeniyle. Örneğin *Singapur*'daki Amerikalı turist çiftin, dışarıda geçirecekleri geceye hazırlandıkları sahnede, otel odasındaki banyoda tıraş olurken lavabonun borusunun kırılması üzerine sinirlenen adam, lavabo düzeneğini ve işleyişini öfkeli bir biçimde eleştirir. Kocasını sakinleştirmeye çalışan kadın, "[B]öylesi küçük rahatsızlıklara neden olan durumların, Şark'ı çok ilginç kıldığı"nı belirtir. Benzeri sahneler ya da sözler *İstanbul*'da yer almaz. Ayrıca, yukarıda da belirtildiği gibi, filmin afişlerinden birinde İstanbul, "Doğu'nun Tutkularının Batı'nın Günahlarıyla Buluştuğu

Yer” olarak anılır. Bu tanımlama, *Singapur*’un afişindeki, “Ruhu Olmayan Bir Şehirde Hafızası Olmayan Bir Kadın” sözüyle kıyaslandığında masum görünmektedir.²⁷

ABD’nin 1940’ların sonu ile 1950’lerin başlarında, müttefiklerini komünizme karşı mücadele sürecinde yarına çekme çabasının öneminden söz eden Raw (2012: 193), “Hollywood’un Türk filmleri”nin ABD’li izleyici için Türk-Amerikan ilişkilerini olumlu bir çizgide sürdürmenin önemini altını çizdiklerini ileri sürer (s. 202). Yazar, bu filmlerin Oryantalist klişeleri benimsemelerine rağmen, bunu Amerikan kimliğine ve onun ülke dışındaki temsiline aracılık etmek için bir araç olarak kullandıklarını görüşündedir (s. 202). Bu filmlerde, Amerikan değerlerinin takdir görmesi ancak “hedefteki kültürün gelenekleri” öğrenilerek başarılabılır:

Jim Brennan da *İstanbul*’da aynı stratejiyi izliyor; Şehirde hatırı sayılır bir süre geçirdikten sonra, biraz tereddütle de olsa Türkçe konuşuyor ve bu ortamda “hakikatin dilden değil, kalpten geldiğini” anlıyor. Önemli olan ne söylediğiniz değil, kültürler arası bağlamda nasıl davrandığınızdır. Bu, Nural ile neden bu kadar yakın bir ilişkisi olduğunu açıklamaya yardımcı olur (Raw, 2012, s. 203)

Sonuç olarak, bu çalışmada üzerinde durulan filmlerdeki Lizbon ve İstanbul, görünimleri, insanları, toplumsal ve kültürel

²⁷ Edward Said, Şark’ın “neredeyse tümünden Avrupa’ya özgü bir buluş” olduğunu belirtir. Şark, “antik çağdan beri, gönül maceralarının, egzotik varlıkların, akıldan çıkmayan anılarla görünümünün, olağanüstü deneyimlerin mekânı olagelmıştır” (2004, s. 11). Said, ABD’nin Şark anlayışının Avrupa’nunkinden farklı olduğunu görüşündedir: “onlar için Şark, bambaşka bir biçimde, Uzakdoğu’yla (temelde Çin ve Japonya’yla) bağlantılıdır daha çok” (s. 11). Amerika’nın şark anlayışında, Avrupa’nunkinin tersine düşünsel bir yoğunluk bulunmadığını ileri süren Said şöyle yazar: “Dahası, Amerika’nın Yakındoğu’daki (Ortadoğu’daki) alabildiğine yaygın siyasal, iktisadi etkinliği, Şark anlayışımıza büyük ölçüde damgasını vurmuştur. (...) 19. yüzyıl başından İkinci Dünya Savaşı’nın sonuna değin, Şark ile Şarkiyatçılıkta Fransa ile İngiltere egemendi; İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Şark’a Amerika egemen oldu, eskiden Fransa ile İngiltere’nin yaklaştığı gibi yaklaştı Şark’a” (s. 12, 14).

özellikleriyle, İkinci Dünya Savaşı sonrasında ve Soğuk Savaş döneminin sınırlarını çizdiği uluslararası konjonktür tarafından inşa edilmiş bir değerler kümesi üzerinden temsil edilen birer Hollywood tahayyülüdür. Her iki film de ABD ile dünyanın geri kalanı arasındaki ilişkiye göre belirlenen ve dönemin Hollywood klişelerine boğulmuş bir sinema anlayışının izlerini taşıyan yapımlar olarak değerlendirilebilir. Michael Richardson, ekonomik ve kültürel egemenliği dünya sahnesinde birleştirmekte başka hiçbir kurumun onun kadar başarılı olamadığı Hollywood sinemasının, “belki de Amerikan ideallerinin tedarikçisi olarak değil, Amerika’nın dünyaya baktığı bir araç olarak tanımlanabileceğini” belirtir: “Hollywood, görmek ve görülmek isteyen bir Amerika’yı temsil etmektedir” (2010, s. 1). Hollywood’un, bu çalışmada değindiğim filmlerdeki Lizbon ve İstanbul’da gördükleri ve gösterdikleri, vitrindeki mültecilerin, casusların ve tuzu kuru yabancıların romantizme bulanmış entrika dolu hikâyelerinin gerisinde sili bir biçimde perdeye gelen doklardaki çaresiz mültecileri, yoksul satıcı kadınları, balıkçıları, bakışları “hüzünlü” sandalcıları, “çocuksulaştırılmış” sıradan insanları, karanlık sokakları ve tekinsiz mahalleleri ya da peri masallarına yakışan güzellikleriyle kendi sakinlerine yabancılaştırılmış şehirlerdir...

Kaynakça

- 2019 Dünya Seyahat Ödüllerinde Avrupa Birincisi Tekrardan Portekiz. (2019, 28 Haziran). paladintr.com (Erişim Tarihi: 21 Temmuz 2019).
- Abisel, N. (2016). *Popüler Sinema ve Film Türleri* (2. Baskı). Ankara: De Ki.
- Akpınar, H.A. (2021). Batı Sinemasında İstanbul’un Sunum Biçimleri, Kültürel ve Politik Bakış Açısının Yaratığı Çarpık Algı ve Bu Algının Düzeltilmesi İçin Öneriler. *Dünya Sinemasında İstanbul* (s. 11-29). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi.
- Aktulum, K. (2018). *Sinema ve Metinlerarasılık: Filmlerarası Etkileşimler ve Aktarımlar*. İstanbul: Çizgi Kitabevi.
- Alastair, P. ve Vincendeau, G. (Ed). (2018). *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*, Londra: BFI Palgrave.
- Ancient Lisbon. (2016). Lyricstranslate.com (Erişim Tarihi: 05 Nisan 2016).

- Barber, S. (2002). *Projected Cities: Cinema and Urban Space*. Londra: Reaktion Books.
- Bengi, D. (2016). *50'li Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük "Şimdiki Zaman Beledir"*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (2012). *Görme Biçimleri* (27. Baskı) (Çev. Y. Salman). İstanbul: Metis.
- Blandford, S., Grant, B., Hillier, J. (2001). *The Film Studies Dictionary*. Londra & New York: Arnold Publishers & Oxford University Press.
- Cinmen, I. (2017, 18 Haziran). Lizbon: İstanbul'un turuncu kardeşi. www.posta.com.tr (Erişim Tarihi: 11 Mayıs 2018).
- Cordeiro, M. J. (2010). (2011, Eylül). Perpetuating tourism imaginaries: guidebooks and films on Lisbon. *Journal of Tourism and Cultural Change*, 9 (3), 249-258.
- Cordeiro, M. J. (2010). 'Fisherman, Donkeys and Trams': Tourist Representations of Portugal. C. Sarmento (Ed.), *From Here to Diversity: Globalization and Intercultural Dialogues* (s. 65-73). Newcastle-Upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Cortazar, J. (2019) Aksolotl (Çev. S. Doğru). *Oyunun Sonu* (s. 157-163). İstanbul: Can.
- Costa, M. H. B. V. (2003) Cinematic cities: Researching film as geographical texts. A. Blunt, P. Gruffudd, J. May, M. Ogborn, D. Pinder (Ed.), *Cultural Geography in Practice* (s. 191-201). Londra: Hodder Education.
- Crowther, B. (1957, 24 Ocak). The Screen: 'İstanbul': Errol Flynn Appears in Palace Film. nytimes.com (Erişim Tarihi: 25 Şubat 2016).
- Çağırışmaları, Yolculukları ve Atmosferiyle İstanbul. (2021). <https://www.sakipsa-bancimuzesi.org/> (Erişim Tarihi: 12 Haziran 2021).
- Ekinci, E. B. (2013, 6 Kasım). İstanbul'un Avrupa'daki İkizi: Lizbon. <https://www.ekrembugraekinci.com/> (Erişim Tarihi: 17 Ocak 2016).
- Erden, D. (2018) Lizbon'daki İstanbul. uzaklar.com (Erişim Tarihi: 24 Kasım 2019).
- Fernandes, F. (2018, 25 Eylül). The rise of tourism in sunny Lisbon atig.americananthro.org (Erişim Tarihi: 28 Ekim 2018).
- Gray, L. E. (2013). *Fado Resounding: Affective Politics and Urban Life*. Durham: Duke University Press.
- Gürata, A. (2011). City of Intrigues: Istanbul as an Exotic Attraction. Ö. Köksal (Ed.), *World Film Locations: Istanbul* (s. 24-25). Bristol: Intellect Books.
- Hall, S. (2017). 'Başkası'nın Gösterisi (Çev. İ. Dündar). S. Hall (Ed.), *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları* (s. 291-379). İstanbul: Pinhan.
- Hennig, C. (2002). Tourism: Enacting Modern Myths (Çev. A. Brown). G. M. S. Dann (Ed.). *The Tourist as a Metaphor of the Social World* (s. 169-185). New York: CABI Publishing.
- Hoogland, R. C. (2008). Representation. W. A. Darity Jr. (Ed.), *International Encyclopedia of Social Sciences* (s. 170-172). New York: The Gale Group.

- İnaltong, T. (2012, 30 Eylül). Yeditepe Lizbon İstanbul'un Ruh İkizi. star.com.tr (Erişim Tarihi: 18 Haziran 2017).
- İstanbul'un Kardeş Şehri: Lizbon (2015, 11 Ağustos). evdenuzakta.net (Erişim Tarihi: 28 Aralık 2016).
- İstanbul. (2016), <http://www.imdb.com> (Erişim Tarihi: 25 Şubat 2016).
- Karamızrak, S. (2018, 01 Haziran). İstanbul'un ruh ikizi Lizbon. hurriyet.com.tr/seyahat (Erişim Tarihi: 07 Eylül 2018).
- Kuhn, A., Westwell, G. (2012). *Oxford Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Lev, P. (2003). *Transforming the Screen 1950-1959* (Cilt 7). C. Harpole (Genel Ed.), *History of the American Cinema*. New York: Gale Group.
- Lisbon. (1955, 31 Aralık). variety.com (Erişim Tarihi: 26 Şubat 2016).
- Lizbon turizmde altın çağını yaşıyor, çevreciler tepkili. (2019, 3 Ağustos). turkiyeturizm.com (Erişim Tarihi: 17 Eylül 2019).
- Lizbon: Bir Başka Şehirden Hatıralar. (2021). <https://www.sakipsabancimuzesi.org/> (Erişim Tarihi 12 Haziran 2021).
- Lochery, N. (2011). *Lisbon: War in the Shadows of the City of Light, 1939-45*. New York: PublicAffairs.
- Lochery, N. (2016). Turkish Delight of World War Two. www.neill-lochery.co.uk (Erişim Tarihi: 25 Şubat 2016).
- Lopes, R. (2017a). An Oasis in Europe: Hollywood Depictions of Portugal during the Second World War. *Journal of Contemporary History*, 52 (2), 375-398.
- Lopes, R. (2017b). Fado and Fatima: Salazar's Portugal in US Film Fiction. *Film History*, 29 (3), 52-75.
- Lukinbeal, C. (2005). Cinematic Landscapes. *Journal of Cultural Geography*, 23(1), 3-22.
- Mete, Ö. (2015, 25 Haziran). İstanbul'un Sessiz Sakin Kardeşi: Lizbon. gezi-manya.com (Erişim Tarihi: 12 Kasım 2016).
- Mimaroglu, İ. K. (1956). *Caz Tarihi*. İstanbul: Varlık.
- Morkham, B., Staiff, R. (2002). The Cinematic Tourist: Perception and Subjectivity. G.M.S. Dann (Ed.), *The Tourist as a Metaphor of the Social World* (s. 297-316). New York: CABI Publishing.
- Okan (2017, 11 Temmuz). Atlantik'teki İstanbul: Lizbon. anatoliannomad.com (Erişim Tarihi: 12 Kasım 2017).
- Özer, E. (2014, 25 Eylül). İstanbul'un Lizbon'la aynı şehir olduğunun 20 kanıtı. <https://www.birgun.net> (Erişim Tarihi: 24 Eylül 2016).
- Özön, N. (2000). *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Kaba.
- Pollack, V. J. (2018, 16 Haziran). How the tourism boom might become a problem for Lisbon. tourism-review.com (Erişim Tarihi: 2 Ağustos 2018).

- Portekiz, 2020'de Avrupa'nın Önde Gelen Destinasyon Ödülünü Kazandı (2020, 30 Aralık). paladintr.com (Erişim Tarihi: 21 Ocak 2021).
- Raw, L. (2012). Hollywood's Turkish Films 1930-1960: A Nation Looks at Itself. T. E. Tunç & B. Gürsel (Ed.), *The Transnational Turn in American Studies: Turkey and the United States* (s. 191-207). Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers.
- Richardson, M. (2010). *Otherness in Hollywood Cinema*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc.
- Said, E. (2004). *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları* (4. Baskı) (Çev: B. Ülner). İstanbul: Metis.
- Sarmento, C. (2010). Introduction. C. Sarmento (Ed.), *From Here to Diversity: Globalization and Intercultural Dialogues* (s. ix-xxxiii). Newcastle-Upon-Tyne: Cambridge Scholars.
- Savigliano, M. E. (1995). *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder: Westview Press.
- Scognamillo, G. (2006). *Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler*. İstanbul: +1 Kitap.
- Sermet, C. (1999). *Cazın İçinden*. İstanbul: Pan.
- Shandley, R. R. (2009). *Runaway Romances: Hollywood's Postwar Tour of Europe*. Philadelphia: Temple University Press.
- Shohat, E. (1990, Ocak-Şubat). *Gender in Hollywood's Orient*. Middle East Report, 162, 40-42.
- Suner, A. (2018). *Hong Kong-İstanbul: Şehri Şahsileştirmek*. İstanbul: Metis.
- Todorova, M. (2009). *Imagining the Balkans*. Oxford: Oxford University Press.
- Ulusay, N., Kılıçbay, B. (2009, Ekim). Görev İstanbul: Yabancı Filmlerde Bir Fantezi Kenti. *Dosya*, 16, 20-24.
- Urry, J. (2009). *Turist Bakışı* (Çev. E. Tataroğlu & İ. Yıldız). Ankara: BilgeSu.
- Wheeler, D. L. & Opello Jr., W. C. (2010). *Historical Dictionary of Portugal*. Lanham: The Scarecrow Press.
- Yakartepe, E. Ç. & Binan, C. (2011). İstanbul'un Modernleşme Dönemi Otelleri (1840-1914). *Megaron*, 6 (2), 79-94.
- Yılmaz, M. Y. (2015, 19 Nisan). Aşkın, hüznün, fadonun kenti Lizbon. *hurriyet.com.tr* (Erişim Tarihi: 29 Nisan 2016).

SESSİZLİĞE YOLCULUK: *METALİN SESİ*’NDE VAROLUŞSAL DUYGULAR¹

Adrian Ada Ossmann

Giriş

Karamazov Kardeşler romanında Dostoyevski şu ünlü ifadeyi kullanır: “[...]kişioğlunun varoluş sırrı, yalnızca yaşamakta değil, yaşamanın nedenindedir. Kişioğlu, niçin yaşadığını kesin olarak bilmeyince dünya nimetine boğulmuş olsa bile yaşamaktansa bir an önce ölmeyi yeğler.” (2020, s. 352) Ancak bu varoluşsal amacın köklü bir şekilde yeniden değerlendirilmesi gerektiğinde ne olur? Darius Marder’in yönettiği, ABD yapımı *Metalin Sesi* (*Sound of Metal*, 2019), hem başkahramanını hem de izleyicilerini bu varoluşsal soruyla karşılar.² Film, ani bir kalıcı işitme kaybı yaşayan genç bir heavy metal bateristi ve eski bir uyuşturucu bağımlısı Ruben’in (Riz Ahmed) yaşamının kökten sarsılışının izini sürer. Hüzünlü, gergin ve dokunaklı sahneleri hayat dolu anlarla birleştiren film, genel olarak katmanlı bir duygusal işleyişler ağını

¹ İngilizce’den çeviren: Erdoğan Boz.

² Yönetmenin ilk uzun filmi olan Amazon Studios yapımı *Metalin Sesi*, izleyici ve eleştirmenler tarafından ilgiyle karşılandı. Altı dalda Oscar ödüllerine aday gösterilen film, ‘en iyi ses’ ve ‘en iyi film kurgusu’ dallarında ödüle değer bulundu.

içeren bir vaka incelemesi sunar. Bununla birlikte, *Metalin Sesi*, bu standart duyguların ötesine geçer ve duyguların incelenmesinde özel bir kavrama ışık tutar: varoluşsal duygular. Matthew Ratcliffe tarafından önerilen bu kavram, bireyin daha kapsamlı bir düzeydeki varlık ve gerçeklik duygusuna atıfta bulunur: “Varoluşsal duygular, kişinin bir bütün olarak dünya ile ilişkisinin yapısını oluşturan bedensel duygulardır.” (2005, s. 59). Anlatının varoluşsal bir krize odaklanması, filmün kendisini varoluşsal duyguların tartışılmasına uygun bir vaka incelemesine dönüştürür.

Bununla birlikte, filmün taşıdığı duygusal potansiyel, yalnızca anlatıyla ya da ana karakterle sınırlı olmayıp, temel olarak sinematik hikâye anlatım tekniklerinin ince ama etkili uygulanışından ve hikâyenin zengin alt metninden kaynaklanır. Olay örgüsü, gerçekte Ruben’in dünyayla olan bedensel ilişkisinde fiziksel bir değişim olan sağır oluşuyla başlarken, vurgu, karakterin zihinsel ve duygusal deneyimlerinin ardından gelen ‘varoluşsal yolculuk’ üzerindedir. Dolayısıyla *Metalin Sesi*’ndeki temel çatışma fiziksel olmayıp, psikolojik bir savaş; yani kişinin kendisi ve bir bütün olarak dünya ile ilgili genel bir huzursuzluktur. Biçimin ve içeriğin etkili ve tutarlı birleşimi izleyicide varoluşsal duyguları uyandırma konusunda büyük bir potansiyel içerir. Bu noktada duygular konusunun kaçınılmaz biçimde ve yüksek oranda öznel olduğunu ve bu makalede önerilen görüşlerin elbette her bir izleyici için geçerli olmayacağını belirtmek önemlidir. Bu nedenle *Metalin Sesi*’nin, “sessizliğin” etkileri ve katmanlı anlamları ile güçlendirilen öznel sinematografik hikâye anlatımı yoluyla varoluşsal duygular yaratmaya yönelik büyük bir potansiyele sahip olduğunu savunacağım.

Jens Eder, izleyicilerin genel olarak etkili bir işaretler ağına aşğıdaki dört algı düzeyinde yanıt verdiğini belirtir: Temel ses ve hareketli görüntü algısı, temsil edilen dünyaların, karakterlerin ve olayların derinlikli anlayışı, daha üst anlamların veya temaların çı-

karsanması ve bir iletişimse eser olarak filmin kendisi üzerine düşünülmesi (2016, s. 84). Burada spesifik olarak amacım, Eder'in etkili işaretler listesindeki ilk üç maddeye odaklanarak filmin üslubunun ve tematik içeriğinin, varoluşsal duygular bağlamında bir analizini yapmak olacaktır. Ratcliffe'in varoluşsal duygular kavramını ve Eder'in bu kavramı teorik bir omurga olarak film incelemelerine uygulamasını kullanan argümanlarım; filmdeki duygular, ses, felsefe, sessizliğin farklı anlamları üzerine çeşitli disiplinlerarası kaynaklar ve filmin ayrıntılı bir analizi ile desteklenecektir. Varoluşsal duygular kavramına teorik bir girişin ardından, filmin öznel hikâye anlatımıyla ilgili biçimsel boyutlarına odaklanacak, daha sonra sessizliğin estetik, metaforik ve felsefi boyut ve anlamlarını irdeleyeceğim.



Riz Ahmed, Ruben Stone rolünde filmin bir sahnesinde.

Varoluşsal Duygular

Ratcliffe; korku, öfke, mutluluk, iğrenme, üzüntü, suçluluk veya kıskançlık gibi standart bir duygu listesinde yer almamasına rağmen, deneyim, düşünce ve eylemin yapısına dikkate değer katkılar sağlayan, ihmal edilmiş önemli bir duygusal fenomenler grubu - varoluşsal duygular - için parametreleri belirler (2005, s. 44). Yazar, "Olma Duygusu" ("The Feeling of Being") başlıklı makalesinde, kavramı aşağıdaki örnekler aracılığıyla açıklar:

Olma duygusu: 'tam', 'kusurlu ve küçülmüş', 'değersiz', 'alçakgönüllü', 'ayrı ve sınırlı', 'evde', 'bir sahtekâr', 'biraz kaybolmuş', 'bunalmış', 'terkedilmiş', 'bakılan', 'yırılmış', 'dünyadan kopmuş', 'dayanıklı', 'sevilmemiş', 'izlenen', 'boş', 'kontrol altında', 'güçlü', 'tamamen çaresiz', 'yine gerçek dünyanın bir parçası', 'sıkışmış ve beli bükülmüş', 'daha büyük bir makinenin parçası', 'yaşamla uyum içinde', 'doğayla uyum içinde', 'orada', 'tanıdık', 'gerçek'. Bunlardan nasıl bir anlam çıkaracağız? Bunların hepsi olmasa da çoğu, kişinin içsel durumunun ya da dünyanın özelliklerinin değil fakat kişinin dünya ile ilişkisinin açıklamaları gibi görünür. Dünya bazen alışılmadık, gerçek dışı, uzak ya da kapalı gibi görünebilir. Bu, kişinin kendisini ayrı ya da uyum içinde hissettiği bir şey olabilir. Kişi kendi durumunu bir bütün olarak kontrol altında hissedebilir veya onun tarafından bunaltılabilir. Kişi kendini dünyanın bir katılımcısı gibi ya da tam olarak 'orada' gibi olmayan nesnelere bakan bağlantısız, yabancılaşmış bir gözlemci gibi hissedilebilir. Bu tür ilişkiler tüm deneyimleri yapılandırır. Kişi ne zaman kendine, bir başka kişiye veya cansız bir nesneye ilişkin belirli bir şekilde bir deneyime sahip olsa, deneyimin, bir arka plan olarak, kişinin dünyayla ilişkisine dair daha genel bir anlamı vardır (s. 45).

Duygular genellikle spesifik nesnelere, olaylara ya da durumlara yönelse de, varoluşsal duygular tam olarak 'oluş' veya 'gerçeklik' hissini içerir ve böylece dünya deneyiminin temel arka planını oluştururlar (s. 46). Bir başka yerde Ratcliffe, ayrıca bu duyguların gene de beden içinde oldukça açık bir şekilde 'hissedildiklerini' vurgular (2012, s. 25). Bununla birlikte, temel olarak filmin analiziyle ilgilendiğimden, varoluşsal duyguların olası bedensel etkileri ya da dışavurumlarıyla ilgili olarak daha derinlere inmecek, bunun yerine bunların film yoluyla arımsatılma olasılığına odaklanacağım.

Varoluşsal duyguların diğer anahtar özellikleri, bir olasılık anlayışı ile beklenti ve gerçekleşme arasındaki ilişkiyi kapsar. Ratcliffe, algının yatay yapısının, içerisinde beklentilerin gerçekleştiri-

lebileceği ya da gerçekleştirilemeyeceği, alışılmış ve kavramsal olmayan çeşitli beklentiler içeren dinamik bir sistem olduğunu belirtir (2012, s. 30). Böylece varoluşsal duygular, değiştirilebilir bir gerçeklik ve aidiyet hissini ve dünyanın sunduğu olasılık türlerini oluşturan bir olasılık alanı olarak algılanabilir (s. 31, 38). Ratcliffe ayrıca, Husserl'in 'protention' kavramından yararlanır.³ Eder, Ratcliffe'in önerdiği farklı olasılık türlerini şöyle aktarır: "[...] nesnelerin (algılanabilecek, dokunulabilecek, etkide bulunulabilecek olanlar) algısal ve pratik erişilebilirliği, belirli olayların (dünyada olabilecek olanlar) olasılığı ve kişiler arası ilişkiler (başkalarıyla olanaklı olan bağlantılar)." (2016, s. 79). Bu noktada, film boyunca Ruben için tüm bu olasılık türleri ciddi şekilde değiştikçe vaka incelemesinin anlamlılığı daha da netleşir. Ruben'in, yaşamundaki ani ve köklü bir değişiklik yoluyla, varlığı sadece bu yönlerin biri değil ancak tamamı bağlamında sorgulanır. Olasılık uzamının bütünsel olduğunu vurgulayan Ratcliffe, bir olasılık türünün yokluk, eklenme, yoğunlaşma ya da eksilmesinin genellikle daha yeni içermelere sahip olup, kişinin dünyada olma hissini kapsamlı bir dönüşümüne yol açtığına işaret eder (2012, s. 33). Ayrıca, en aşırı senaryonun, olasılıkların kendilerini kaotik bir şekilde sunarak, aralarındaki dinamik etkileşimde bir değişime yol açan ve deneyimden bir şeylerin (örneğin, sadelik duygusu) eksilmesi ya da ona bir şeylerin (örneğin, yaygın bir rahatsızlık hissi) eklenmesiyle sonuçlanan tam bir yatay yapı kaybı olabileceğini ilave eder (s. 34).

³ 'Retention', geçmiş bir olayın anısı (tutulma, tutma, alıkoyma) anlamına gelirken, buna karşılık 'protention' da gelecekteki bir olayın beklentisi olarak tanımlanır. Dan Zahavi, Husserl'in kavramlarını şöyle açıklar: "Husserl, ilk olarak, kelimenin dar anlamıyla nesnenin şimdi-evresine yönelen somut bir edimin momentiyile iş görür. Bu moment *kök-izlenim* olarak adlandırılır. Bu kendi başına, zamansal bir nesnenin algısını vermez; o aslında sadece, izole edildiğinde hiçbir zaman ortaya çıkmayan edimin soyut bir bileşenidir. Kök izlenim zamansal bir ufukta bulunmaktadır ve nesnenin demin olan evresinin bilincini bize veren bir yönelim olarak [bilinçte] saklı tutma (*retention*) ve nesnenin gelmekte olan evresinin az ya da çok belirsiz bir yönelimi olarak *öngörme* (*protention*) kendisine eşlik etmelidir." (2018, s. 134).

Eklenme, sadece bir huzursuzluk hissi değil, fakat hâlihazırda var olan bir huzursuzluğun yoğunlaşmasıyken, Ruben için ayrıca amaç, açıklık ve güvenlik kaybının yanı sıra bir genel yapı kaybını temsil eder. Ratcliffe ayrıca varoluşsal duyguların her zaman arka planda olduğunu ifade eder; bu nedenle, onları daha iyi anlamak amacıyla, bu genel dünya deneyimine ilişkin yapının değiştiği anlara bakar (2008, s. 40). Dolayısıyla, *Metalin Sesi*'ndeki hikâye, böyle bir değişimin görsel-ışitsel bir tezahürü olarak işlev görür. Sinema, varoluşsal duygulara sahip karakterlerin hikâyelerini anlatmanın yanı sıra, izleyicide varoluşsal duygular uyandıran algısal bir güce sahiptir. Dina Mendonça'ya göre sinema, "[...] varoluşsal duyguları güçlü ve yoğun bir şekilde deneyimlememizi ve keşfetmemizi sağlar" ve "[...] kendi varoluşsal duygularımız hakkında bir farkındalık ve derin bir düşünme alanı sunar." (2012: 226) Sonuç olarak, varoluşsal duygular filmlerde ve filmler yoluyla uyandırılabilir. Aşağıdaki bölümlerde, *Metalin Sesi*'nin varoluşsal duyguların izleyicide olası uyandırılışıyla ilgili biçimsel ve alt metinsel yönlerini analiz edeceğim.

Öznel Hikâye Anlatıcılığı

Metalin Sesi'nin en çarpıcı teknik unsuru, izleyiciyi sık sık Ruben'in dünya algısına sokan titiz ses tasarımıdır. Bu, kilit unsurlardan biri olmasına rağmen film, varoluşsal duyguların çıkarımı için biçimsel olarak güçlü bir temel oluşturan etkili bir öznel hikâye anlatımı yaklaşımıyla tutarlı bir şekilde birleşen gelişmiş film yapım tekniklerine sahiptir. Çalışmanın temel amacı filmin duygusal potansiyeline yönelik olduğundan, bunun sağrılığın doğru bir tasviri olup olmadığıyla ilgilenmeyip, onun yerine duygusal tekniklere ve bunların varoluşsal duygular üzerindeki etkilerine odaklanacağım.

Görüş Noktası Yapısı, Empatik Katılım ve Duygusal İşaretler

Metalin Sesi, sadece görsel-işitsel açıdan Ruben'in algısını yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda anlatısal bir bakış açısı da oluşturur. Film, kız arkadaşı Lou'ya ayrılan kısa bir kesit dışında her sahnede yer alan Ruben'e güçlü bir biçimde odaklanır. Margrethe Bruun Vaage, kurgusal katılımda empatinin ana kolaylaştırıcılarından birinin 'görüş noktası yapısı' adı verilen anlatı aracı olduğunu ve bunun, biriyle empatik olarak ilgilenmeye başlarken esasen doğal davranışlarımızı taklit ettiğini savunur (2010, s. 161). 'Görüş noktası yapısı' kesinlikle belirli sayıda teknikle sınırlı değildir. En önemli ayırt edici özelliği, bu yapının, karakterin göreceli olarak önemli bir şey deneyimlediği mesajını gönderen genel bir empatik hizalanma duygusunu oluşturmasıdır (s. 161). Güçlü odaklanma, hâlihazırda filmin ilk sahnelerinde algılanabilir.

Film, Ruben ve kız arkadaşı Lou'nun heavy metal konseri verdiği bir müzik sahnesiyle başlar. Spot ışığı ikilinin karanlık ortamda öne çıkmasını sağlayarak aralarındaki yakın ilişkiyi daha da vurgularken, sevdiği kişiyle sevdiği işi yapan başkahramanımızı halinden memnun bir şekilde görürüz. Bu arada hem kamera hem kurgu, çeşitli perspektiflerden Ruben'in deneyimini yakalamaya odaklanır. Güçlü bir kreşendoya giden ve bir çınlama sesi ve ertesi sabahın mutlak sessizliği ile biten, gürültülü, tutkulu ve yoğun bir performanstır.

Çiftin ilişkisine odaklanan bir sonraki sahne, sessiz ve duygusal bir sekansın başlangıcıdır. Ruben ve Lou'yu huzurlu bir sabah sefasında, sevgi dolu bir ilişki içinde, romantik caz müziği eşliğinde yavaş yavaş dans ederken görür, Ruben'in Lou'ya şefkat gösterdiğine tanık oluruz. Sahne, sevgi dolu olmakla birlikte sağlam temelleri olan ve inandırıcı bir ilişkiye, basit ama dokunaklı bir bakış içerir. Bu iki açılış sahnesi bizi Ruben'in hayatında ona bir amaç sağlayan ve onu ayakta tutan, esasen ondan kopartılacak

her şeyle izleyiciyi tanıtır. Bu empatik hizalanma stratejisi, anlatı boyunca sürdürülür.

Bu noktada, hikâyenin en temel çatışmasına ışık tutmak özellikle önemli hale gelirken, aslında çatışmanın sağır olmanın zorluğu olmadığını anlarız. Gerçekte temel çatışma, Ruben'in çeşitli bağımlılıkları da dâhil olmak üzere içsel huzursuzluğu, ancak en önemlisi Lou ile karşılıklı bağımlı ilişkisidir. 'Görüş noktası yapısı' tarafından yönlendirilen film, bu merkezi çatışmayı birleşik bir sinematik araçlar bütünlüğü aracılığıyla biçimsel olarak yansıtırken, bizi hem Ruben'le birlikte hem de Ruben için hissetmeye davet eder. Teorik olarak Eder; duyguları temsil etme, ifade etme, uyandırma ve paylaşma da dâhil olmak üzere duygularını ortaya çıkarmanın çeşitli türleri arasında ayrım yapar. Duyguları temsil etmek, bir karakterin davranışını göstermek veya diyaloga bu duygular hakkında ifadeler koymak yoluyla gerçekleştirilir (2016, s. 82). Eder ayrıca şunu savunur:

[...] bir film, prototipik veya geleneksel olarak belirli duygularla ilişkilendirilen belirli içerik ya da biçimle ilgili işaretler sunuyorsa, etkileyici olarak tanımlanabilir. Bu, herhangi bir karakter ya da anlatıcı olmadan yapılabilir. Örneğin bir film, uyumsuz müzik ve karanlık, kasvetli görüntülerle depresif duyguları ifade edebilir (s. 82-83).

Eder, görsel-işitsel yollarla, filmlerin depresyonun metaforik açıklamalarını sahneleyebileceğini, etkinleştirebileceğini ve yoğunlaştırabileceğini, aynı zamanda oyunculuk, kamera hareketleri, kurgu vb. aracılığıyla semptomları vurgulayabileceğini ya da değiştirebileceğini kaydeder. Varoluşsal duyguları ifade etmenin ve uyandırmanın yakından ilişkili olduğunu vurgulayarak, en önemli duyusal dürtüler olarak şunları sıralar: temsil edilen dünyaların, karakterlerin ve olayların perspektife göre anlaşılması; üst düzey anlamların veya temaların çıkarsanması ve filmin kendisinin iletişimsel bir eser olarak düşünülmesi. Bu nedenle, tüm bu öğeler zaman içinde eşzamanlı olarak etkileşime girer ve karmaşık duyusal episodlar oluşturur. Buna ek olarak filmler, karakterlerin

ya da izleyicilerin sinematik çevreye yönelik ‘propriyoseptif uyarlanmalarını’ engelleyebilir ki bu durum, varoluşsal duyguların tartışılmasında özellikle anlamlı hale gelir çünkü bu durumlar bir ‘aidiyet veya tutarlılık duygusu’na engel teşkil eder (Eder, 2016, s. 83-84).⁴ Son olarak, varoluşsal duyguların paylaşılması bağlamında Eder, filmlerin, izleyicilerin karakterlerin, anlatıcıların veya sinemacıların duygularını paylaşmalarını sağlayan ve onların perspektifinden dünyayı yaklaşık olarak temsil eden bir deneyim üreten ‘qualia machines’ olarak görülebileceğini ifade eder (s. 86).⁵ *Metalin Sesi*’nde bu son iki kavram, temel olarak sürükleyici görüş noktası (POV) ses tasarımı, oyuncu performansları ve kimi zaman sarsıntılı kamera kullanımı aracılığıyla yerleşik hale getirilir ve bunların tümü, Ruben’in bir bütün olarak dünyayla ilişkisindeki yönelim bozukluğu ve huzursuzluk hissini tarif etmeye katkıda bulunur. Ruben ile izleyicilerin duyguları bütünüyle örtüşmeyecek olsa bile kısmi bir yakınlaşma mümkün hale gelir (s. 87). Bu nedenle, Ruben’in giriştiği duygusal yolculuğun aynısını paylaşmayacak olsak da filmin etkili biçimsel teknikleri, kahramanın duygusal deneyimine bir bakış sağlayacak sağlam bir zemin oluşturur. Bu duygusal dürtüler; birden çok algı, üslup ve anlam katmanı üzerinde birlikte hareket eder. Aşağıda *Metalin Sesi*’nin varoluşsal duyguları temsil ve ifade etme, uyandırma ve paylaşma kavramlarını çeşitli biçimsel yollarla nasıl kullandığını irdeleyeceğim.

⁴ “İçalgı (*proprioception*) Bedensel hareket ve konum duygusu. Kaslardan, eklem yerlerinden, duyu alıcılarından, vb. merkezi sinir sistemine gelen ve bedene ilişkin bilinçsiz bir farkında olma hissi yaratan bilgiler. Duyu-motor bütünleşmesi açısından belirleyici olan bu his, refleksler, otomatik tepkiler ve planlı hareketler yoluyla çevreye uyum sağlamayı mümkün kılar” (Budak, 2000, s. 377).

⁵ Amy Kind “qualia” kavramını şöyle açıklıyor: “Qualia, deneyimlerin öznel veya niteliksel özellikleridir. Deneyimsel olarak kırmızı bir gül görmek, sarı bir gül görmekten farklıdır. Aynısı, bir piyanodan ya da bir tubadan çıkan notayı duyarken de geçerlidir. Bu deneyimlerin nitelikleri, her birine karakteristik “hissini” veren ve aynı zamanda onları birbirinden ayıran şeydir.” (2021)

Natüralist Üslup

Filmin en önemli biçimsel unsurlarından biri natüralist yaklaşımıdır. Bu sanatsal hareketin tanımı tarih boyunca yoğun olarak tartışılmış ve farklı yorumlanmış olsa da genellikle natüralizmdeki temel amacın dünyanın gerçekte nasıl olduğunu göstermek olduğu iddia edilir (Hauser, 1999, s. 44). *Metalin Sesi*'nin inanılır karakterlere, mekânlara ve dramatik durumlara ait gerçekçi, temellendirilmiş ve ham tasviri ile bu yaklaşım, nihayetinde varoluşsal duyguları ortaya çıkarmanın önemli bir yöntemi haline gelir. İzleyiciyi varoluşsal duygularla karşı karşıya getirme olasılığını artırmanın tek yolu bu olmasa da, bu tekil hikâye için en etkili yaklaşım gibi görünür.

Görsel olarak film, kimi belgesellerden aşına olduğumuz natüralist bir görünüme sahipken el kamerası, gerçeklik duygusunu daha da artırır ve anlatıya samimiyet katar. Bu arada kurgu, tutarlı bir tempoya sahiptir ve ayrıca karakterlerin önemli tepki çekimlerini yakalamaya dönüktür. Bu ince seçimler yalnızca filmin içinde bulunduğu öznel bakış açısını geliştirmekle kalmaz, aynı zamanda aşırı biçimci bir noktaya varmadan filmin duygusal etkisini artırır. Sonuç olarak görsel üslup, izleyiciyi hikâye dünyasına erişimi her halükarda başkahraman üzerinden kısıtlı bir alana odaklanan gözlemci konumuna getirirken karakterleri, olayları, konumları ve çevredeki doğayı bir saflık ve güvenilirlik hissi uyandıran natüralist bir mercekle sunar. Hikâye dünyasının bu gerçekçi görsel tasviri, izleyiciyi gerçek ve içinde yaşadığı dünyaya yakın görünen bir dünyayla karşı karşıya getiren varoluşsal duyguları temsil ve ifade etmek ve uyandırmak için etkili bir görsel platform işlevi görür. Bu noktada bir dizi ilginç sahne analiz edilebilse de Lou'nun sağırılar topluluğunda Ruben'den ayrıldığı ilk veda sahnesi özellikle dikkat çekicidir. Güçlü bir belirsiz gelecek iması içeren birbirine bağımlı bir çiftin bu ayrılığının, öncelikle neden bu kadar büyük bir risk taşıdığına dair ipuçları veren, uzun çekimler ve sadece birkaç kesmeden oluşan yürek burkucu bir

sahnedir. Sahneye hem samimiyet hem de endişe duygusu katan el kamerası Ruben'e odaklanır, çiftin dokunaklı diyalogunu yakalar ve anın ağırlığını hissettirir. Kamera, sevgilisi ayrıldıktan sonra bir süre Ruben'i izlemeye devam eder. Anın gerçekliği korunurken izleyiciye herhangi bir biçimde rahatlama imkanı sağlanmaz. Film böylece sadece Ruben'in duygularını yakalamakla kalmaz, aynı zamanda izleyicinin Ruben'in duygusal durumuna empatik bir şekilde bağlanması için zamansal bir alan kurar ve izleyicileri kendi yaşamları üzerinde düşünmeye davet eder.

Bu noktada, performanslara daha yakından bakmak anlamlı hale gelir. Eder, varoluşsal duyguları paylaşmanın işleyişini şöyle açıklar:

Filmler, izleyicilerin daha sonra karaktere atfedebilecekleri algısal etkiler uyandırmak için ortak dikkat gerektiren ortak algısal-semantik alanları gösterir, duyuşsal bulaşıcılığı ve somatik empatiyi ortaya çıkaran dışavurumsal eylemler ile görüntüleri, sesleri ve müziği kullanır. Bu sayede, izleyicilerin bir karakterin varoluşsal duygularını -en azından bazı açılardan, daha zayıf biçimlerde ve belirli derecelerde- paylaşmasını sağlayabilir (2016, s. 88).

Şüphesiz, başkahramanın inandırıcı performansı olmasaydı, filmin duygusal potansiyeli kaçınılmaz olarak başarısız olurdu. Bununla birlikte, Riz Ahmed'in son derece insani ama bir o kadar da gerçekçi ve inandırıcı performansı; filmin, öznel hikâye anlatımı aracılığıyla güçlü bir duygusal etki yaratabilmesinin en önemli nedenlerinden biri haline gelmektedir. Bu, dünyası parçalanmış ve geniş bir karmaşık duygular yörüngesinden geçen bir karakteri gerçekçi bir şekilde betimleyen, korkunun ve inkârın inceliklerle yorumlandığı bir performanstır. İri gözleri ve etkileyici beden dili sayesinde oyuncu, karakterin sürekli huzursuzluğunu sergilemekte etkili bir iş çıkarır. Bu öncelikle fiziksel ya da sözlü tepkiler gibi ince nüanslar aracılığıyla aktarılsa da ara sıra ortaya çıkan duygusal patlamalar (örneğin, karavanda sınır krizi ya da bir çöreği ezme) Ruben'in, ham ve içgüdüsel enerjisiyle yüzeye çıkan iç

çatışmasının önemli anları olarak işlev görür. Bununa birlikte Ahmed, sadece karakterin korku, inkâr ya da öfkeyle mücadelesini öne çıkarmaz. Bunun yerine aktör, bize başkahramanın tam yö-rüncesini gösterir, çeşitli sahnelerde olduğu gibi, Ruben'in neşeli, merhametli, şefkatli ve tutkulu yanları ortaya çıkar ve nihayetinde tam olarak ete kemiğe bürünmüş ve inandırıcı bir insan resmi çizer. Dahası, çeşitli film eleştirmenleri Ahmed'in oyunculuğunun duyumculuktan ve melodramdan uzak fakat gerçek anlamda dokunaklı olmakla birlikte inandırıcı bir tasvire olanak sağlayan performansını övmüşlerdir.⁶ Ahmed'in etrafındaki destekleyici kadro da eşit derecede güçlü olup, özellikle Lou'yu canlandıran Olivia Cook ve en önemlisi sağırılar topluluğunun lideri rolünde Paul Raci'nin inandırıcı ve ses getiren performansları, izleyicinin belirli karakterlerle potansiyel olarak varoluşsal duyguları paylaşma olasılığını büyük ölçüde artırır.

Ses tasarımı, en etkileyici teknik unsur olmasının yanı sıra görsellerden elde edilen duyuşsal işaretlerle etkili bir şekilde birleşerek natüralist yaklaşımı güçlendirir. *Metalin Sesi*'nin komplike ses tasarımına ilişkin aşağıdaki görüşün, derinlemesine bir teknik analiz olmayacağına (ki bu tamamen ayrı bir çalışmayı hak ediyor), daha ziyade, genel olarak ses tekniklerinin özelliklerine ve bir bütün olarak sinematik dil içinde nasıl işlev gördüklerine yakından bir bakış olabileceğini ifade etmek gerekir. Daniela Kulezic-Wilson *Sound Design Is the New Score* [*Ses Tasarımı Yeni Film Müziğidir*] adlı kitabında sinema tarihi boyunca ses tasarımının estetik evrimini özetler. Film müziğinin geleneksel işlevlerini altüst etmeye yönelik artan bir iştah, dijital teknolojinin etkisi, görsel-işitsel duyuşsallığın ön plana çıkması ve avangarddan hip-hop ve elektronik dans müziğine kadar farklı müzikal uygulamaların özümsemesi gibi etkenlerin, ses tasarımı uygulamalarında heterojen bir değişime yol açarak tüm film müziği unsurlarının karşı-

⁶ Eleştiriler için bkz. (Brian, 2020), (Ian, 2021).

lıklı bağlantısını tanıyan daha cüretkâr bir müzik diline ve metotlarına giden yolu açtığını ifade eder (2020, s. 3). Kulezic-Wilson şöyle devam eder: “[S]on birkaç on yılda bu eğilim, film müziği ve ses tasarımı arasındaki sınırı görelileştirdi ve diyalog, müzik ve ses efektleri arasında uzun süredir var olan hiyerarşik ilişkileri altüst ederek klasik film müziği uygulamaları tarafından şekillendirilen algı biçimlerine meydan okudu” (s. 3). Sesin kullanımına ilişkin klasik yaklaşım, uzun süredir sinemanın birlik, netlik ve doğrusalılık gibi klasik ilkelerine dayalı tamamlayıcı bir nitelikken Kulezic-Wilson, klasik Hollywood geleneklerinin ve klişelerin aşırı kullanımının, özellikle de amaç seyircideki duygusal tepkileri manipüle etmek olduğunda, film müziğinin anlatı üzerindeki etkisinin ya değersizleştiği ya da aşırı kullanım nedeniyle amaçlanan etkinin tam tersini ürettiği bir noktaya getirdiğini savunur (s. 4-5). Sinemacılar daha sonra, anlatıyı ve onun altında yatan mesajları vurgulamanın daha incelikli yollarına yönelik bir arayış içinde, daha az geleneksel müzik uygulamalarına yöneldiler (s. 5). Yazara göre, “[B]u önlemler, entelektüel bir yatırıma estetik zevkin bir parçası olarak gören pasif bir izleyiciden ziyade, ilgili bir izleyici arayan sinema türünün tipik bir örneğidir (s. 5).

Ayrıca, film müziği ve ses tasarımı arasındaki bulanık hattın gelişimi, suskunluğun gücü ile izleyicilerin zekâsına ve onların, sona doğru tüm soruların nihai olarak çözüldüğü hikâyelerden çok, hayatın karmaşasını daha doğru biçimde yansıtan hikâyelere olan ilgilerine güvenen belirli bir ‘duyusal eksikliğe’ vurgu yapıyordu (Kulezic-Wilson, 2020, s. 152). Bu gelişmeler daha sonra ses ve müzik kuşağının oluşumunda, örneğin geleneksel orkestral sesin yerini, dilin birçok yönden gürültüye veya ortam sesine daha yakın olduğu film müziğinin aldığı bir dizi yeni yaklaşıma yol açtı (2020, s. 6). Kulezic-Wilson, müzik ve müzikalite hakkındaki fikirlerin doğanın, nesnelerin ve teknolojik cihazların seslerini kapsayan yeni bir kelime dağarcığı içerecek şekilde genişlemesini tarif

eder, ayrıca John Cage ve R. Murray Schafer gibi besteciler ve düşünürler sayesinde müzik ve ses arasındaki bölünmenin ortadan kaldırılmasından sonra müziğin gündelik ortamlarımızda keşfedilmesine neden olduğunu anlatır (s. 16).

Metalin Sesi, bu sanatsal yaklaşımların geniş bir yelpazesini kullanan bir vaka çalışmasına özellikle uygun bir örnek teşkil eder. En önemli husus, ses tasarımı ve film müziği da dâhil olmak üzere genel ses tekniklerinin, genel hikâye anlatımı yaklaşımının natüralist tarzını yansıtan bir ses ortamı yaratan tamamlayıcı bir işlev görmesidir. Sağır olduktan sonra Ruben'in ses algısının sık kullanılan görüş noktasının yanı sıra, ses tasarımı söz etmeye değer ilave unsurlara da sahiptir. Ses tasarımı, doğanın seslerini ve genellikle gündelik yaşamı karmaşık bir netlikle yakalar, dünyanın ayrıntılı bir işitsel algısını oluşturur ve bu, Ruben'in algısından kaybettiği her şeyle tam bir tezat oluşturur. Ayrıca mümkün olduğu kadar doğal ve nihayetinde gerçeklik ile kurgu arasındaki en iyi dengeyi hedefleyen bir yaklaşım, sinemacılar açısından bilinçli bir seçimdir (James, 2021). Ses tasarımcısı Nicolas Becker, Ruben'in algısını sonik olarak betimlerken bile ses kitaplıklarını kullanmak yerine, oyuncunun nefes alışı, sesi, kas hareketleri ve ağzını açtığı anları kapsayan sesleri üretmek için Riz Ahmed'in vücudunu kullanır (Tangcay, 2020). Bu tercih, filmin öznel hikâye anlatımı içinde özellikle önem kazanır. Becker şöyle der: "İşitme kaybı meydana geldikçe kendi bedeninizin sesi daha da yükselir, bu da Ruben'in hissetmeye başladığı izolasyonun bir metaforu haline gelir." (aktaran Tangcay, 2020). Becker ayrıca yönetmen Darius Marder'a, izleyicinin Ruben'in iç yaşamını deneyimlemesine izin vererek sesin nasıl güçlü bir empati kaynağı olabileceğini görmesinde yardımcı olur. Marder, *IndieWire* dergisinin kendisiyle yaptığı söyleşide şunları söyler:

İzleyicinin beden hafızasına nasıl yön verebileceğimizi görmeye başladım. Eğer seni bu sürükleyici duruma sokarsam ve durum son derece gerçekçiyse, hayatının birçok anı geri gelecek. Sanırım insanları kendi tarihlerine bağlayabiliriz (aktaran O'Falt, 2021).

Filmin müzikleri Becker ve Abraham Marder tarafından yapılmıştır. Becker, çalışma süreçlerini şu şekilde tarif eder:

Müziğin filminden daha fazla konuşmasını ya da metinsel bir şey olmasını istemedik. Ek müzik, ilk konserin bir rezonansı, bir hayaletidir. Akustik sentisayzırlar veya hayalet orkestra sesleri gibi sesler çıkaran Baschet adlı bir enstrüman kullandım. Müzik, açılış sahnesindeki konserin sesleri ile Baschet arasında bir karışım haline geldi. Müzik olup olmadığını bilmediğiniz, ancak duygusal olarak ne olduğunu hissettiğiniz incelikli bir şey yaratık (James, 2021).

Filmin müziği, izleyicilerin belirli duygulara yönelik algılarını manipüle etmek ve yönlendirmek için başvuru geleneksel film müziği tekniklerini kullanmak yerine, minimalist bir ses tasarımı ortaya koyar ve izleyicinin gündelik varoluşla karşı karşıya kalarak kendi benliklerine dönmek üzere olasılık alanını genişletir. İçsel olarak natüralist yaklaşımıyla nüanslı ses düzeni, başkahramanın işitsel algılarını etkili bir şekilde yansıtırken gündelik sesin girift özelliğini ve değerini vurgular, yaşamın karmaşasını kucaklayan ve yorum ile duygusal etkileşime açık olan bir ses tasarımı yaratır. Bunun yanı sıra, film müziğinin öncelikle hikâyenin genel atmosferini yansıtan iki farklı ruh halinden oluştuğu ileri sürülebilir. Bir yanda karakterin iç gürültüsünü yansıtan yüksek sesli heavy metal şarkılar, diğer yanda ise meditasyon müziğini hatırlatan bir ses kullanımı tercih edilir. Bu parçalar sadece sonik düzeyde incelikli bir ses düzeni oluşturmakla kalmayıp, aynı zamanda Ruben’in karakter arkının temel olarak yöneldiği huzur ve sakinlik hissini de yansıtır. Bu şarkılarda düşük frekanslı seslerin vurgulu kullanımı bize Ruben’in algısını hatırlatsa da filmin sonik bir düzeyde gündelik algıların değeri üzerindeki içsel vurgusunu tamamlayan doğal seslerin dikkate değer bir kullanımı (örneğin deniz, kuş, orman, gök gürültüsü) da bulunmaktadır. Böylece, *Metalin Sesi*’ndeki orijinal müzik öznel hikâye anlatımına katılımı güçlendirir, ayrıca izleyicilerin potansiyel olarak kendi varoluşsal duygularına yönlendirilebilecekleri huzurlu ve meditatif bir ses düzeni yaratır.

Karşıtlık ve Gerilim

Varoluşsal duyguları ortaya çıkarmada etkili bir başka boyut, çeşitli karşıtlık ve gerginlik durumlarında bulunabilir. İlk olarak, ses tasarımı sıklıkla Ruben'in bakış açısını kullanmasına rağmen, anlatının büyük kısmı gene de ortamdaki olağan ses algısını sürdürür. İlginç bir şekilde, Becker, başlangıçta Ruben'in görüş noktasının kullanıldığı daha fazla sayıda sahne bulunduğunu, ancak bunun nihayetinde izleyiciyi yoran bir noktaya geldiğini ve sonuçta bir dengeye ulaşma hedefiyle, editör Mikkel E.G. Nielsen ile doğrudan bir işbirliğine başvurduklarını belirtir. Bu işbirliği, izleyicinin Ruben'in duyduklarını duymasa bile, nihayetinde onun görüş noktasıyla hala bilinçaltı bir bağlantının olduğunun keşfedilmesine yol açar (James, 2021). Bir yandan, Ruben'in görüş noktası, baştan sona etkin bir şekilde belirgin bir duygusal yön olarak kalırken, algıdaki değişimin uygulandığı belirli sahneler ve anlar özellikle anlamlı hale gelir. *IndieWire*'dan Chris O'Falt şöyle der:

Sesin görsellerin hizmetinde olması şeklindeki geleneksel yaklaşımı tersine çeviren 'Metalin Sesi', bir işitme noktası oluşturur. Öznel ses ve görüntüyü birbirine bağlamak ve ardından onu 'her yerde hazır ve nazır' bir perspektifle (Marder'in Ruben'in bakış açısının dışında olmayı tarif edişi) keskin bir şekilde yan yana getirmek, seyircinin, karakterin oryantasyonunu kaybetmesine neden olur (2021).

Bu oryantasyon kaybı yalnızca karakterin yolculuğunun önemli bir parçası olmakla kalmaz, aynı zamanda izleyicide varoluşsal duyguların ortaya çıkmasında önemli bir unsur olur. İlk bölümde, özellikle eczane ve işitme testi sahnelerinde öne çıkan iki algı noktası arasında sık bir gidiş geliş vardır. İlkinde, Ruben'in huzursuz beden dili, asla statik olmayan ve her zaman hareket halindeki el kamerasıyla saptırır. Böylece, birbirinin yerine geçen işitsel görüş noktası aracılığıyla sahne, sözlü iletişimdeki bu yeni zorluğu ifade ederken, görseller karakterin o andaki paniğini yansıtır. İşitme testi sahnesinde, Ruben kelimelerin hiçbirini doğru

dürüst anlayamadığından, vurgu açıkça işitme duyusundaki kaybın ciddiyetine yönelir. Doktorun görüş noktasına (hem görsel hem de işitsel olarak) geçtiğimizde statik kamera, ses tasarımı tarafından tasvir edilen algıdaki karşıtlığı tamamlarken, kamera yavaşça Ruben'den uzaklaşarak bu ifşaatin etkisini en üst düzeye çıkarır. Bu sahnede, Ruben'in oryantasyon bozukluğunun seviyesi ve kaotik derecede ürkütücü doğası vurgulanırken, izleyici durumun ilk şokunun ve şiddetinin etkisini paylaşıyor.

Daha sonra, Ruben'in sağırılar topluluğuna gelişinin ardından ses, Ruben'in hem fiziksel hem de ruhsal izolasyonunu yansıtacak şekilde kullanılır. Grup terapisi seansı veya akşam yemeği gibi sahnelerde ses, sadece Ruben'in o andaki algısını yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda dışlanmış, izole edilmiş, yabancılaşmış ve iletişimsiz karakterin duygusal durumunu yansıtır. Bunların hepsi varoluşsal duygular olarak kategorize edilebilir. Bu durum, Ruben'i sosyal çevresinden görsel şekilde ayıran aydınlatma yoluyla gerçekleştirilen seçici alan derinliği ve kontrast gibi biçimsel özellikler aracılığıyla görsel olarak geliştirilmiştir. Bununla birlikte, Ruben yeni haliyle olgunlaşmaya ve topluluğa uyum sağlamaya başladığında, film daha iyimser bir yaklaşım sunarak artık aynı ortama nasıl katılabildiğini ve katkıda bulunabildiğini gösterirken, bu kez ses kuşağında ortamın tüm sesleri duyulur hale gelir. Örneğin öğle yemeği sahnesinde bu durum, görsellerin daha net alan derinliği kazanması ve Ruben'in çevreye aktif bir katılımcı olarak yerleştirilmesi aracılığıyla daha da vurgulanır. Duygusal olgunlaşmayı ve çevreye aidiyet hissini betimleyen farklı ton ve görüş noktasına sahip benzer sahnelerin bu doğrudan karşıtlığı, varoluşsal duyguların potansiyelini daha da artırır.

Ancak, olay örgüsü son bölümde başka bir yön aldığı anda Ruben bir kez daha oryantasyon bozukluğu yaşar. Paris'teki parti sahnesinde, yeni takılan koklear implantlardan gelen, sinir bozucu bir etkiye sahip ve hem Ruben hem de izleyici için rahatsız

edici bir durum oluşturan bozuk ve anlaşılması güç girdiyi duyar-ken Ruben'in bakış açısını paylaşıyoruz.⁷ Ruben'in algısına odaklanan sahne, onun ayakta durduğu, gözlemlediği ve düşündüğü birkaç an içerir. Ruben'in dünyada bir yeri ve amacı olan aktif bir özne haline geldiği sağır topluluğunun aksine, parti sahnesinde bir kez daha 'görünmez', yabancı ve Lou için bile sıradan birine dönüşür. Ruben'in durumu, görsel olarak karakteri çevreden ayıran ve izolasyon duygusunu arttıran seçici alan derinliği kullanımıyla bir kez daha vurgulanır. Görüntü, ses ve performansın bu etkin bileşimi nihai olarak izleyicide varoluşsal duyguları ortaya çıkaran oldukça öznel bir deneyim yaratır.

Bir başka etkili teknik, Ruben'in perspektifine üç önemli anda kullanılan kademeli geçiştir. İlki, işitme kaybı başladıktan sonra verdikleri konserdedir. Bu sahne, genel ses algısıyla başlar ve yavaş yavaş Ruben'in görüş noktasına geçer. Bu, Ruben'in kaybettiği tüm algı seviyelerini vurgulayarak işitme kaybının ciddiyetini bir kez daha öne çıkarır. Benzeri bir örnek, sağırlar topluluğunda aralarından biri piyano çalarken Ruben ve sınıf arkadaşlarının enstrümana dokunarak müziği hissettikleri sırada gerçekleşir. Kamera Ruben'in deneyimini yakalamaya odaklanırken, ses yavaş yavaş onun algısına geçiş yapar. Bu dokunaklı an, müziğin hayatından çıkışını etkili bir şekilde vurgulayan sahnelerden biridir. Son olarak bu teknik, Lou'nun babasıyla şarkı söylediği parti sahnesinde kullanılır. Burada, kademeli geçiş sadece müziğin kaybını hatırlatmakla kalmaz, aynı zamanda Ruben'in bu gerçeği fark edişini öne çıkarırken, Lou'nun kaybını da vurgular. Geniş açılı çekimde Ruben diğer konuklar arasında güçlkle seçilirken, yakın çekimde bir kez daha yalnızlığını görsel olarak vurgulayan seçici alan derinliğiyle çerçevelenir. Ruben'i yakın çekimde Lou'nun şarkısını dinlerken görürüz; aynı anda ses kuşağındaki perspektif değişimi

⁷ 'Biyonik kulak' ismiyle de bilinen koklear implant, ciddi işitme kaybı olanların yararlanabileceği, cerrahi operasyon yoluyla yerleştirilen elektronik bir cihazdır.

karakterin bozulmuş algısına dönüşür. Ayrıca, bu farkındalık, Ruben'in yüzüne yavaşça yaklaşan kamera hareketiyle görselleşir (işitme testi sahnesinde olana benzer bir etkiye sahiptir). Sonunda, özellikle görüş noktası ses geçişlerinden ve farklı odak kullanımlarından oluşan, kasıtlı olarak yerleştirilmiş karşıtlık içeren teknikler, varoluşsal duyguları ortaya çıkarma potansiyeline sahip etkili bir duygusal işaretler ağı oluşturur.

Söz etmeye değer bir başka nokta da Ruben'in sonsuza kadar kaybettiği alışıldık seslerin önemidir. İlk sabah sahnesinde kahve makinesi, blender, sprej ve plâkçalar gibi sıradan günlük nesnelerin ara çekimlerine görsel-işitsel bir vurgu söz konusudur. Yakın çekimlerin kullanımıyla dikkatimiz bu nesnelerin algılanmasına yönlendirilirken ses tasarımı, sessiz bir ortamda dikkat çeken belirli sesleri yüksek ve net bir şekilde öne çıkarır. Ertesi sabah, Ruben işitme duyusunu kaybettiğinde, blender ve kahve makinesinin aynı çekimleri bir kez daha gösterilir ancak bu sefer ses eşlik etmez. Bu paralellik, izleyiciyi Ruben'in varoluşsal paniğine ortak etmek için etkili bir yöntem işlevi görürken aynı zamanda küçük ama karmaşık ve özünde yaşamın büyüleyici algıları da dâhil olmak üzere kendi yaşamlarımızda önemsemediğimiz her şeyi düşünmeye davet eder.

Bu vurgu, işitme kaybı başlamadan önceki sekansta daha da güçlenir. İzleyiciye Ruben ve Lou'nun geçtikleri yerlerin bir montajı gösterilirken, çiftin yolculuk arındaki konuşması duyulur. Yolculuk sekansı, zamanın geçişini tasvir etme ve karakterin ilişkilerindeki dinamiği sergilemek gibi bariz işlevlerin yanı sıra, karakterlerin kendi seslerini ve iletişimin değerini öne çıkarır. Çiftin o anda ne konuştuklarının bir önemi yoktur; önemli olan konuşuyor olmalarıdır. Bu, Ruben için yaklaşmakta olan bir başka trajik kaybı temsil eder: Lou'nun sesini bir daha asla duymayacak ve onunla bir daha asla böyle bir iletişim kuramayacaktır. Bunun da

ötesinde, yolculuk sekansı Ruben'in bir daha asla deneyimlemeyeceği her türlü farklı sesin enginliğine ve karmaşasına etkili bir şekilde ışık tutarken kent ortamından gelen tüm seslerin kaybı da söz konusudur.

Sağırılar topluluğunda bir sabah Ruben çok erken uyandığında buna benzer dikkate değer bir ana tanık oluruz. Önce oda arkadaşının yüksek sesle horladığını duyarız; sonra Ruben'in ve onun işitsel görüş noktasının çekimine geçeriz. Bir kez daha Ruben'in sonsuza dek kaybettiği bir şeyi vurgulayarak horlama artık duyulmaz olur. Farklı koşullar altında bu durum hoş olmasa da, Ruben'in düşünceli bir ifadeyle horlayan oda arkadaşına baktığını görürüz; bu da seyircinin normalde rahatsız edici olan sıradan durumların değeri üzerinde düşünme şansını artırır. Bu etkiler, genel olarak Heidegger'in, Ratcliffe'in varoluşsal duyguları incelerken bir referans noktası olarak bahsettiği 'Befindlichkeit' kavramına atfedilebilir: "Şeylerin 'var' olduğu ve bizim dünyanın 'içinde' olduğumuz şeklindeki gündelik, doğal kabul edilen his, şeyler arasındaki bedensel konumumuzu algılama meselesi değil, bir 'şeylere tutunma' meselesidir. Ve bu tutunuşu kaybetmek, 'orada olma' duygusunu kaybetmektir" (Ratcliffe, 2005: 51).

*Metalin Sesi'*nde Ruben'in ani işitme kaybı, onu dünyayı tamamen farklı bir şekilde algılamakla karşı karşıya bırakırken, bedensel, zihinsel ve duygusal olarak dünyadan soyutlanmasına ve nihayetinde 'orada olma' hissini kaybetmesine neden olur. Gündelik hayattan çeşitli algıları öne çıkararak ve bunları bir daha asla algılayamamanın farkındalığını vurgulayarak, izleyici bu duygusal sıkıntıyı paylaşmaya ve varoluşun doğası ile dünyadaki kendi yeri üzerine düşünmeye davet edilir. 'Bir daha asla'nın ağırlığı, melodramatik olmayan bir yolla vurgulanır. Müziğin kaybı açısından bir dönüm noktasını temsil eden bir sahnede, Ruben'i ve bir çocuğu kaydırakta davul çalmaya başladıkları bir oyun alanında görürüz. Ruben'in görüş noktasını paylaşarak, temasın ürettiği düşük frekansları algılarız. Çocuk bir süre sonra uykuya

dalarken, Ruben hala oyun alanındaki kaydırakta tutkuyla davul çalmaktadır. İşitme kaybından sonra ilk defa yüzünde gerçek bir gülümseme görürüz. Sahne, yüksek sesli heavy metal müziğin tüm gücü ve sonik karmaşası ile hissedildiği filmin açılışıyla doğrudan karşıtlık içindedir. Birkaç hafta geçtiğinde, Ruben'in müzik olarak algılayabildiği yegâne sesler, hissedilen düşük frekanslardır. Bu durum, bir sabah Ruben'in karavanına bateri setini kurduğu ve tutkuyla davul çalmaya başladığı başka bir sahnede daha vurgulanır. Burada, Ruben'in zar zor duyulan düşük frekanslardan oluşan görüş noktasından, karakterin saldırgan performansını tüm gürültüsü ve sonik karmaşasıyla sunan ve kaybırın şiddetini bir kez daha vurgulayan genel ses perspektifine geçeriz. Ruben, tutkusunu gerçekleştirirken hala bir şeyler algılayabilse de bu, eski hissiyatından uzakta, bir sonsuzluktur. Bu sahneler, bir yandan umut ve iyimserlik duygusu uyandırırken, aynı zamanda neyin kaybedildiğinin yıkıcı bir hatırlatıcısıdır ve nihai olarak izleyicideki varoluşsal duyguların etkili bir şekilde davet edilmesi anlamına gelir. Film sözlü açıklamaya başvurmak yerine, tamamı izleyici için düşününsel bir alan açan sessizlik anları ve çeşitli ara çekimler içeren, kendimizle bir diyalog başlatmak için bizi cesaretlendiren öznel bir estetik deneyim sunar.

Duygusal gerilimin bir başka boyutu, Ruben'in eylemlerini algılayanın ve değerlendirmenin iki farklı şekliinden kaynaklanır. Filmin büyük bir bölümünde, Ruben'in huzursuzluğunun, özellikle ilk bölümde güçlü bir şekilde vurgulanan, kendi durumuna ilişkin inkâr duygusunu da engellediğini belirtmek önemlidir. İzleyici böylece olayları Ruben'le birlikte ancak mesafeli bir perspektiften değerlendirir. Bu nedenle kendimizi aynı anda hem öznel katılımcı hem de nesnel gözlemci olarak, "duygusal çifte bilinç" olarak tanımlanabilecek benzersiz bir durumun içinde buluruz. Başkahramanın duygusal yolculuğuyla empatik olarak hizalanan

bu iki yönlü duygusal algı, ortaya çıkan olaylarla ilgili kendi mesafeli algılarımıza, görüşlerimize ve duygularımıza maruz kalırken, böylece ilginç bir duygusal gerilim mekanizmasıyla sonuçlanır. İlk sahnede işitme kaybı yaşadıktan sonra, güçlü bir inkâr içindeyken Ruben'in görüş noktasını takip ederiz ancak bu durumun pratik bir çözümü olmayacağı da hızla netleşir. Böyle bir gerilim anı, işitme kaybının ilk kez ortaya çıktığı sahnede de bulunabilir. Ruben, Lou ve mekândaki diğer çalışanlar bazı kutulardaki ürünleri açarken kameranın başkahramana odaklandığı sırada ses algısında ani ve ciddi bir değişiklik olur. Ancak, görüş noktası aracılığıyla sahne değişirken, Ruben hiç tepki vermez. Bu ise, izleyicinin banal bir aydınlanma içine atılmak yerine varoluşsal değişimi kendisinin hissetmesi imkânını sağlar ve bu deneyim daha ilgi çekici ve etkili bir hale gelir. Ruben tepki göstermez ve günlük hayatına devam ederken seyirci, durumun ciddiyetini hisseder. Buna benzer bir başka örnek, işitme kaybının şiddetinin resmileştiği doktor randevusunda bulunabilir. Bu derin varoluşsal ve ürkütücü ifşaatın etkisi, Ruben'in konserlerinde performansını izlediğimiz bir sonraki sahne ile daha da güçlendirilir. Bu seçimin yalnızca işitme kaybını daha da olumsuz etkileyeceğini bilerek Ruben'le empati kurmamız ve inkarına ilişkin düşüncemiz arasındaki gerilim, güçlü bir varoluşsal duygu potansiyeli yaratır.

Sessizlik: Estetik Etkiler ve Alt Metinsel Anlamlar

Sessizlik, gürültülerin en yükseği olabilir, tıpkı siyahın parlak bir tasarımda renklerin en parlağı olabilmesi gibi.
Alberto Cavalcanti (1985, s. 103)

Bu noktaya kadar, Ruben'in sağırlığı, geri dönüşü olmayan ses kaybı ve genel sessizlik kavramı (kişinin işitme kaybının nihai so-

nucu olarak) genellikle olumsuz bir şekilde sunuldu. Bununla birlikte, sessizliğin çeşitli anlamları, etkileri ve değerleri, yalnızca filmin üslubu ve içeriğinde değil, aynı zamanda gerçek hayatta da büyüleyici bir karmaşa oluşturur. Aşağıdaki bölümler, sessizliğin estetik ve alt metinsel etkilerini tanımlamaya ve analiz etmeye yönelik olacaktır.

Estetik Etkiler

Varoluşsal duyguları ortaya çıkarmak bağlamında sessizliğin biçimsel kullanımlarını ve etkilerini analiz ederken iki önemli tartışma noktası ortaya çıkmaktadır.

Bunlardan ilki, vaka incelemesinde yinelenen bir biçimsel unsur olarak genel bir sessizlik hissidir. Batılı seküler kültür bağlamında Kulezic-Wilson, hoş olmayan bir konu olarak ölümden kaçınma gibi, varolmayışın sembolü olarak sessizlikten de genellikle kaçınıldığını, varlığımızı ifade eden ve onaylayan herhangi bir ses tarafından ısrarla bastırıldığını savunur (2010, s. 1). Ancak Kulezic-Wilson, Hollywood'un Batı toplumunun sessizlik korkusunu geniş ölçüde yansıttığını ve bunu bastırmak için varolan tüm araçları (en yaygın olarak müzik) kullandığını da belirtir (s. 1). Bu kaygının olası nedenlerinin, ana akım sinemanın izleyicisine edilgen bir konum atfetmesi ya da eğlenceyi gerçeklik duygusuyla bozmak istememesi olabileceğini öne sürerek devam eder: "Karakterler arasında veya bir sahnede olabilecek sessiz gerilim çok gerçek veya çok rahatsız edici görünebileceğinden müzik, seyircinin hoş olmayan bir durumla başa çıkmasına yardımcı olmak veya onlara bunun sadece bir fantezi olduğunu hatırlatmak için vardır" (s. 1). Bu değerlendirme, filmin natüralist tarza sahip olduğu şeklindeki analizle de uyumludur. Böylece, filmdeki sessiz anlar, izleyiciye bunun sadece bir fantezi olduğunu hatırlatmadan, onu gerçekçi ve içgüdüsel olarak rahatsız edici bir durumla karşı karşıya bırakır ve böylece izleyicinin pasifliğinden ve rahatsız edici durumlarda duyduğu rahatsızlık duygusundan faydalanır. Bunun dışında,

dramatik anlamda sessizliğin başka işlevleri ve etkileri de vardır. Zofia Lissa'nın belirttiği gibi, sahnede oynanan bir oyunda sessizlik, ana karakterlerin psikolojik durumunun devamını temsil edebilir: " Seyirci, sahneyi saran sessizlikten kahramanı meşgul eden içsel düşünceleri çıkarsar. Sessizlik, durumun kritik anını vurgular ve gergin bir atmosferde sessiz bir jest, konuşulan bir kelime-den daha belagat yüklü ve anlamlı olabilir." (1965, s. 444).

Ayrıca Susan Sontag, konuşma düşüncüyü kapatırken, sessizliğin düşüncenin devam etmesi veya keşfedilmesi için zaman sağladığını ileri sürer (1969, s. 11). Sontag, uzun suskunluklarla noktalandıklarında kelimelerin ne kadar ağırlaştığını ve daha az konuştuğunda kişinin belirli bir alandaki fiziksel varlığını tam olarak hissetmeye başladığını vurgular; böylece maksimum bütünlüğünü veya ciddiyetini elde etmek için konuşmayı sağlamak veya ona yardımcı olmak üzere suskunluğun kullanılmasından söz eder (s. 11). Sontag'ın sessizlikler ve konuşma hakkındaki ifadeleri sinema diline de uygulanabilirken, son söyledikleri, özellikle varoluşsal duygular kavramıyla çarpıcı bir benzerlik gösterir. Sonuç olarak, sinemadaki sessizlik, kişisel ve doğrudan bir sinematik deneyim yaratma konusunda güçlü bir potansiyele sahiptir (Raeymaekers, 2014, s. 13).

Anlatı boyunca, ayrı durumlarda sessizliğin bazı etkileri de değişir. Daha önce de belirttiğim gibi, sağırлар topluluğunda geçen ilk sahnelerdeki sessiz anlar Ruben'in duygusal izolasyon ve yabancılaşma durumunu yansıtır. Ancak daha sonra, Ruben topluluğun önemli bir üyesi haline geldiğinde, sessizliğin estetik etkisi de değişir. Burada, Ruben'in adaptasyonundan sonraki sessizlik, huzur ve uyum duygusunu yansıtır. Bu, çevredeki doğanın sergilendiği ara çekimlerle daha da güçlendirilir. Lissa, doğanın, sessizliğin varlığını özel bir keskinlikle hissetme fırsatını nasıl sağladığını anlatarak, bunun asla mutlak sessizlik olmadığını ve duyulabilir seslerin varlığı ne kadar yumuşak olursa olsun, gündelik ya-

şamın geleneksel yankılarının yokluğunu fark etmemizi sağladığını vurgular (1964, s. 444). *Metalin Sesi*’ndeki doğa çekimleri, anlatı içinde nefes alma alanı, genel bir huzur hissi ve potansiyel olarak kişinin bedeninde varoluşu hissetme daveti sağlar. Ayrıca, örneğin çiftin ilk vedası gibi yoğun sekanslardan sonra bunlar genellikle stratejik olarak yerleştirilirler. Sakinlik, sükûnet, derin düşünce, iç sesle bağlantı, meditasyon ve huzur alanını temsil eden doğanın güzelliği ve karmaşası öne çıkarılarak izleyici, hem anlatı hem de potansiyel olarak dünyadaki varoluş hisleri ile bağlantılı biçimde varoluşsal duygularıyla yüzleşmeye davet edilir. Sonuç olarak, *Metalin Sesi*’nin etkili ve duygusal hikâye anlatımı sayesinde, filmdeki sessiz anların, varoluşsal duyguların ortaya çıkarılma olasılığını daha da artıran çeşitli etkilere sahip olması mümkün olur.

İkinci tartışma konusu ise filmin sonunda yer alır. Final sahnesinde, Ruben’in Paris’te bir bankta oturduğunu ve çevresindeki yaşamı, özellikle sokakta oynayan çocukları ve yüksek sesle çalan kilise çanını gözlemlediğini görürüz. Onun görüş noktasından duyduğumuz bozuk ses algıları, implantların kulaklıklarını çıkardıktan sonra kaybolur. Hem Ruben hem de seyirci ilk kez mutlak bir sessizliğe tanık olur. Ruben daha önce baktığı ses kaynaklarına bir kez daha bakarken (oynayan çocuklar ve kilise çanı), sahnede bu sefer mutlak bir sessizlik hakimdir. Daha sonra gökyüzüne bakar ve kısa bir an ağaçların arasından parlayan güneş ışığını izler. Son çekim, Ruben’in ilk kez huzur içinde görüldüğü bir yakınıdır. Bir yandan sahne Ruben’in deneyimini yakalayarak öznel hikâye anlatımını etkin bir biçimde sürdürürken, diğer yandan mutlak sessizlik beraberinde estetik etkiyi güçlendirir. Öncelikle, sesin şiddetinin tamamen sıfıra indirildiği mutlak sessizliğe, ana akım sinemada nadiren tanık olunur (Raeymaekers, 2014, s. 5). Herhangi bir sesin aniden yok oluşu, filmle ve onun yapaylığıyla doğrudan bir karşılaşma yaratarak izleyicileri şaşırtabilirken Sven

Raeymaekers, yol gösteren bir el olarak film müziğinin yokluğunun iki seçenek yarattığını savunur:

İzleyici, filme yatırım yapabilir ve sessizliğin eşlik ettiği görüntüyü anlamlı bir şekilde yorumlayabilir ya da yabancılaşabilir. İşitsel atmosferin aniden yok olması, sinemayı gerçek dünyadan ayıran sü-rükleyici ses kozasını ortadan kaldırarak sinematik yanılısamayı kı-rabilir (2014, s. 4).

Böyle bir seçimin, doğası gereği izleyiciyi yabancılaştırma ve kurgusal etkileşim hattını istenmeyen bir şekilde kırma riskini de taşıdığını belirtmek önem kazanır. Ancak eğer sahne düzgün bir şekilde kurulmuşsa ve mutlak sessizlik, estetik veya anlatı açısından anlamlıysa, güçlü bir ifade aracı olma potansiyeline sahiptir. Ayrıca sembollerden farklı olarak sessizlik, düşünce temelli bir süreç, bir sinema dili bilgisi veya belirli bir kültürel arka plan gerektirmez (2014, s. 65). Bunun yerine, yorumlayan özne tarafından daha çabuk hissedilen ve bilinçli olarak bağ kurulması gerekmeyen bir öteki dünyaya anında benzeyen estetik bir etkidir (s. 65). Bu 'evrensel uhrevilik' duygusu, Joe'nun sağır bir insan olarak yaşama konusundaki görüşleri ile bağlantılı olarak da tartışılabilir. Son karşılaşmalarında Joe, Ruben'e mutlak sessizliğin 'cennetin krallığını' temsil ettiğini söyler ve bunu bir endişe veya boşluk kaynağı olarak değil, daha çok kişisel bir ruhsal deneyim olarak tanımlar. Dolayısıyla, Ruben'in sonunda ulaştığı ve izleyicinin anladığı tam da budur. İzleyici, mutlak sessizliğin aydınlatıcı alanına girerken, bir kez daha Ruben ile birlikte hissetmeye davet edilir, aynı zamanda kendisi için bir duygu ve düşünce alanı sağlar.

Mutlak bir sessizlikle çevrili bu sahnenin etkisi özellikle çarpıcı olsa da bir kez daha vurgu, hepimizin olağan kabul ettiği gündelik şeylerin değeri, güzelliği ve karmaşıklığına kayar. Jens Eder, depresyonun sinematik temsillerini analiz ederken, izleyicinin bu durumun olasılığını takdir etmeye başladığını ve kendi dünya deneyimlerinin kırılan, olası ve savunmasız olduğuna dair yüksek bir farkındalık kazandığını savunur (2016, s. 92). Bu değerlendirme,

bir yandan filmin tamamına, diğer yandan özellikle bu varoluşsallıkla yüklü ana atfedilebilir. Film boyunca izleyiciye hayatın kırılganlığı sinematik yolla hatırlatılırken, filmin varoluşsal hikâyesi nihayetinde hayatın değeri ve güzelliğinin daha geniş bir düzeyde estetik takdiriyle sona erer. Sinemada sessizliğin yaygın kullanımı, beklenti yaratmak için bir araç olarak işlevselleşmesi yönündeyken, doğru olduğunu düşündüğümüz anlam genellikle sessizliğin çözülmesiyle güçlendirilir (Raeymaekers, 2014, s. 4). *Metalin Sesi*'nde sessizlik, bu çözülmedir. Ayrıca, sadece estetik olarak değil, aşağıdaki bölümlerde tartışılacağı gibi aynı zamanda tematik olarak da 'en yüksek sesi' ve en etkileyici unsurdur.

Sessizliğin Metaforik Anlamları

Genel anlamıyla sessizlik, fakat aynı zamanda daha geniş bir düzeyde diğer sinematografik araçlara ilişkin yokluk, kesin olarak tanımlanmış bir amaca hizmet etmez veya tek bir evrensel anlam içermez. Sabit bir anlamı olmayan sessizlik, anlamın yansıtıldığı bir taşıyıcı haline gelir ve nihayetinde içerisinde bağlam tarafından yönlendirildiğimiz kendi yorumlarımız üzerinde düşünme olanağı sağlar (2014, s. 12). Bu nedenle Raeymaekers, sessizliğin özel anlamının sinematik işaretlerinin bir bütün olarak anlaşılmasından kaynaklandığını belirtir: "Sessizlik, ses, görüntü ve izleyici arasındaki ilişki, ses ve görüntünün toplamından daha fazlası olan anlatının dâhil edilmesiyle tamamlanır. Semantik sessizlik olasılıkları, bu faktörlerin bir araya getirilmesiyle yaratılır" (s. 16).

Metalin Sesi'ndeki sessizliğin metaforik anlam(lar)ını anlamak için, başkahramanın iç çatışmasının ve gelişiminin yakın bir analizi önem taşır. Daha önce de belirttiğim gibi, filmin ana çatışması işitme kaybı değil, Ruben'in daha önce de var olan ve o an için ilişkisi ve müziği tarafından evcilleştirilen içsel huzursuzluğudur. Daha önce analiz edilen unsurların (örneğin el kamerası, oyuncu performansı) dışında, bu huzursuzluk aynı zamanda çeşitli yüksek ses ve gürültü kullanımlarıyla da yansıtılır. Dahası, gürültülü

ve yoğun açılış sahnesinden hemen sonra, ertesi sabahın mutlak sessizliğine geçtiğimizi hatırlamakta da fayda vardır. Benzer hatlar boyunca, sağırılık bir şekilde Ruben'in hayatındaki yüksek gürültünün kaçınılmaz kreşendosu haline gelir. Daha sonra, inkânın ve korkunun kıskırttığı Ruben, kendi durumunu çözümü pahalı ancak çözülmesi oldukça kolay bir sorun gibi değerlendirir.

İlk karşılaşmalarında Joe, Ruben'e sağırılar topluluğunda amaçın kulak değil, akıl için bir çözüm aramak olduğunu belirtir ve kendisinin işitme kaybı nedeniyle değil, alkol bağımlılığı nedeniyle hayatındaki tüm güzel şeyleri kaybettiğini söyler. Genel olarak, topluluğa uyum sağlamaya başladığı filmin ikinci bölümünde, bize Ruben'in sadece işitme duyusunu geri alma niyetinin ötesinde bir yaşam olduğu anlatılır. Sağırılar topluluğu, koşulların trajik kurbanlarından veya dramatik kahramanlardan oluşan bir grup olarak tasvir edilmez. Onlar, iç huzurlarını bulan ve içinde bulundukları koşullara rağmen hayatlarını en iyi biçimde sürdürmeye çalışan bir topluluktur.

Joe'nun, Ruben'in boş bir odada oturması, sessizliği benimsemesi ve nihayetinde "tekrar nasıl oturulacağını" öğrenmesinin beklendiğine ilişkin kendisine verdiği ödevin etrafında dönen sahnelerde huzursuzluk güçlü bir şekilde vurgulanır. Topluluğa uyum sağlamaya başladığında, davranışı değişir; zamanla daha sakin ve daha huzurlu bir Ruben'e tanık oluruz. Ancak, tüm bu olumlu zihinsel gelişmeler, eski 'basit' sorununu çözme hedefine yöneldiğinde değişir. İmplantları alıp topluluğa geri döndükten sonra, Ruben'in Joe ile son karşılaşması, dokunaklı olduğu kadar açıklayıcıdır. Ruben, hayatını kurtarma zamanının geldiğini söyler ve varoluşsal duygularını açıkça dile getirir. Hüsrana uğrayan Joe, Ruben'e şöyle der: "Bir bağımlı gibi görünüyor ve konuşuyor-sun" Bu, mecazi olarak önemlidir, çünkü bahsettiği bağımlılık uyuşturucu ile ilgili değil, geçmiş yaşamına, özellikle de Lou ile olan bağımlı ilişkisine dairdir. Joe, sağır olmanın engel veya düzeltilecek bir şey olmadığını söyleyerek devam eder. Ardından bu

güvenin Ruben tarafından ihlal edildiğini ekleyerek, sonunda oradan ayrılmasını ister. İmplant yaptırması ve sağırlığı düzeltilmesi gereken bir engel olarak görmesi bir direniş ve inkâr eylemidir. Toplulukta kurmakta olduğu huzurun yerine kendini, huzursuzluğunu daha da beslerken bulur.

İmplant etkinleştirildiğinde, bozuk, belirsiz ve rahatsız edici olmasına rağmen ses algısı bir ölçüde geri geldiğinde Ruben'in görüş noktasını paylaşıyoruz. İmplantların rahatsız edici sesi, Ruben'in ruhundaki huzursuz gürültüyü temsil etmenin yanı sıra, onu hayal kırıklığına uğratar, korkutur ve varoluşsal duygularla sarar. Ratcliffe, varoluşsal duygularda beklenti ve tatminin işleyişinin önemine dikkat çeker:

Varoluşsal bir belirsizlik veya güvensizlik duygusu, temelde dinamik bir süreç olan beklenti ve tatmin arasındaki etkileşimde kendini gösterir. Kişinin genellikle alışılmış beklentiyle ilişkilendirilen tatmin duygusunu kaybetmesi sonucunda her oluşum 'beklenmedik' veya 'doğru olmayan' bir biçim alır. [...] Bu nedenle deneyime, gerçekleşmemiş bir beklenti ve/veya hayal kırıklığı duygusu nüfuz eder (2012, s. 33-35).

Bu örnekteki şiddetli hayal kırıklığı nedeniyle, Ruben'in varoluşsal duyguları özellikle güçlenirken izleyici, yine aynı anda hem karakterle hem de karakter için hissetmeye davet edilir. Bu, Ruben'in uzun talihsizlikler listesindeki bir başka başarısızlığı temsil eder, çünkü hayal kırıklığı yaratan implantlar onu büyük bir finansal borç, yalnızlık ve izolasyonla baş başa bırakır. Seslerdeki bozulma ayrıca film boyunca, ama özellikle implantların aktivasyonundan sonra, Ruben'in ruhsal durumunun sıkıntılı, çelişkili ve kaotik doğasını temsil eder. Arada kalmıştır, hiçbir yere ait değildir, huzursuzdur, herhangi bir hedefi yoktur.

Lou ile yeniden bağ kurma ve eski hayatlarını geri kazanma umuduyla Paris'e gittiğinde işler daha da karmaşık hale gelir. Filmin Ruben'in tecrit hissini parti sahnesinde biçimsel olarak nasıl aktardığından daha önce söz etmiştim. Ayrıca bu sahne, Fransız

burjuva kesimlerin bulunduğu ortamda onun nasıl tamamen aykırı kaldığını gösterir. Aynı şekilde, Lou'nun partide babasıyla birlikte icra ettiği Fransızca şarkı, açılış sahnesinde Ruben ile yaptığı heavy metal müziğiyle güçlü bir tezat oluşturur. Tüm bu unsurlar, Lou'nun Paris'te kurduğu ve Ruben'e yer olmayan yeni yaşamının resmini çizer. Bununla birlikte, bir kez daha, bu aydınlanmanın Ruben'in sağırlığından kaynaklanmadığını not etmek önem kazanır; bunun nedeni artık Lou ile yaşadıklarının geride kalması ve ilişkilerinin eskisi gibi olmamasıdır. Ruben bu durumla yüzleşir ve her şeyi olduğu gibi kabul etmeyi başarır. Ruben ve Lou, yaşadıkları aşk için birbirlerine minnettarlıklarını ifade ederler ve karşılıklı bağımlılıklarından huzurlu bir şekilde kurtulurlar. Böylece sevgiliyle yollarını ayırmakla kalmaz, hayatındaki tüm gürültülere karşı daha geniş bir kabullenmenin ilk adımını atmış olur. Sahne, korku ve endişe ile tanımlanan ilk veda sahneleriyle de doğrudan karşıtlık oluşturur.

Ruben'in parktaki bankta oturduğu ve implantları kapattığı son sahne, tüm bu olay örgüsü içindeki doruk noktası olarak işlevlik kazanır ve içsel çatışması varoluşsal olarak anlamlı bir biçimde nihayet bulur. Tüm film boyunca ilk kez her zamankinden daha sakin görünen Ruben, sonunda 'sadece oturup' etrafındaki sessizliği kucaklar; bu da Joe'nun onun için başından beri istediği şeydir. Varoluşsal duyguların fenomenolojisini betimlerken Ratcliffe, Marguerite Sechehaye'nin *Autobiography of a Schizophrenic Girl* (1970) adlı kitabından, yazarın gerçeğe kısa süreli bir dönüşü betimlediği bir bölümün analizini yaparken şunları söyler:

Bu bölüm, deneyimin yapısında, başka şeylerin yanı sıra, dünyaya pratik öneme sahip bir dönüşü içeren radikal bir değişikliği aktarmaktadır. İşler olağan uygulanabilme olanaklarını kaybetmiştir; bu açıdan artık önemli değildirler. Olasılıklar onlara geri döndükçe, dünya pratik anlamdan tamamen yoksunken azalan veya

kaybolan bir gerçeklik duygusu da geri gelir. Burada ayrıca, varoluşsal duygular arasındaki geçiş sırasında özellikle göze çarpan, kayba dair bir farkındalık görürüz (Ratcliffe, 2012, s. 35).

Sizofrenik bir zihinsel durum Ruben için geçerli olmasa da, Ratcliffe'in incelediği bölüme dair varoluşsal duygular bağlamındaki analizi yine de *Metalin Sesi*'ndeki duygusal yolculukla çarpıcı bir bağlantıya sahiptir. Tüm olasılıklar algısı paramparça olduktan ve umursadığı her şeyi kaybettikten sonra bu güçlü final, olasılıkların geri dönüşünü, hayatın anlamı ve bir varlık duygusunu tasvir ederken, aynı zamanda dünyadaki kendi varlığına dair farkındalığını ve kabulünü de yansıtır. Bir bakıma bu, Ruben'in hayata geri döndüğü andır. Sağırlığına boyun eğmek gibi görünebilecek olan şey aslında katartik bir gelişme ve ana karakterin hayatı kucaklamasıdır. Ruben, kaderini kabul eder ve basit çözümlere bağlanmayı bırakır; bunun yerine iç huzurunu bulmayı tercih eder. Bu nedenle sessizlik, Ruben'in kaybettiği her şey için kapsayıcı bir metafor, aynı zamanda yeni bir başlangıç ve en önemlisi bir huzur, kabullenme, sakinlik, netlik ve sükûnet hissi haline gelir. Bir yandan kendisini mutlu ve istikrarlı tutan her şeyi temsil eden 'metal sesini' kaybederken, diğer yandan yaşamındaki tüm metaforik gürültüyü kesen basit bir huzurlu sessizlik anı ile başlayan her türlü bağımlılıktan arınmış yeni bir yaşam olasılığını kazanır. Bununla birlikte final sahnesini sorgulanamaz bir mutlu son olarak sınıflandırmak da aynı derecede yanıltıcı olacaktır. Sessizlik aynı zamanda tekinsizdir, gerçekliğin yokluğu ve büyük bilinmeyenle ilgili çağrışımlar uyandırma potansiyeline sahiptir ve bu da onu özne ile bilinmeyen arasındaki ilişkilerden yola çıkan bir yazar aygıtı haline getirir (Raeymaekers, 2014, s.15). Sonuç olarak Ruben bağımlılıktan kurtulmuş olsa da bunun her zaman nüksetme ihtimali olduğunu ve aynı zamanda uyuşturucuya geri dönme, sağırlığına teslim olma ya da Lou'dan ayrılamama anlamına gelebileceğini de kabul etmeliyiz. Bu anlamda, finaldeki mutlak sessizlik,

aynı zamanda bilinmeyene, belirsizlik ve kırılganlıkla dolu bir geleceğe işaret eder. Duygusal karmaşası tam olarak alt metin düzeyinde varoluşsal duyguları ortaya çıkarmaya yönelik güçlü potansiyeli oluşturan, huzurlu bir kabullenişin varoluşsal açıdan yüklü sonucudur.

Varoluşçuluk ve Varoluşçu Felsefe

Justin Remes, birçokları için doğası gereği varoluşsal kaygı ve nihilist korku uyandırır da, 'sessizlik' kelimesinin aynı zamanda özgürlük, açıklık ve çokluğu çağrıştırmaya potansiyeli taşıdığını belirtir (2020, s. 159). Bunun, filmdeki sessizliğin anlamları ile varoluşçu felsefede yol gösterici ilkeler arasında ortak zemin oluşturduğu görüşündeyim. Genellikle, yanlış bir değerlendirmeye nihilist veya karamsar bir düşünce tarzı olarak algılanan varoluşçu felsefe (veya genel olarak varoluşçuluk) aslında özgürlük, bireycilik ve kişisel tatmin gibi çok daha olumlu idealler taşır. Bu nedenle, varoluşçu felsefedeki belirli görüşlere daha yakından bakmanın, filmin alt metnini ve varoluşsal duyguları ortaya çıkarmadaki rolünü genişletmek açısından değerli içgörüler sağlamasının yanı sıra, aynı zamanda potansiyel olarak sessizlik, varoluşsal duygular ve varoluşçu felsefe arasında anlamlı bağlantılar kurulabilmesini mümkün kılacağına inanıyorum.

Her şeyden önce, 'varoluşçuluk' kavramının kesin bir ayrımı olmadığını belirtmek gerekir. Hem bir felsefe hem de bir hareket olarak kategorize edilen varoluşçuluk, belirli özellikler ve değerlerin yeniden ortaya çıkma eğilimine rağmen, farklı yaklaşım ve düşüncelere sahip geniş bir düşünür yelpazesini kapsar. Jonathan Webber şu ayrımı yapar: "Varoluşçuluk, tözsel ve sofistike bir varoluşçu felsefeye dayanan etik bir teoridir. İnsan varoluşunun ayırt edici yapılarının özel bir analizine dayanan, en iyi nasıl yaşanacağına dair bir teoridir." (2018, s. 16-17). Bu nedenle, varoluşçuluğu tartışırken bir bütün olarak ele almaya çalışmaktansa, belirli

fikir ve kavramlara atıfta bulunmak daha uygundur. Bu bölümdeki amacım, *Metalin Sesi*'ndeki alt metin ve varoluşsal duygu potansiyeli ile ilgili daha fazla tartışma için ilgi çekici başlangıç noktaları olarak düşündüğüm, varoluşçuluğa ilişkin üç farklı boyut önermektir.

Bu boyutlardan birincisinde Webber, varoluşçuluğun arkasındaki temel boyutları özetlerken öncelikle Simone de Beauvoir ve Jean-Paul Sartre'ın ünlü sloganı "varoluş özden önce gelir" temeline dayanan tanıma atıfta bulunur (2018, s. 2). Webber şöyle der: "Varoluşçuluk, insan varoluşunun bu yapısını özünde değerli ve diğer tüm değerlerin temeli olarak ele almamız gereken etik teori-sidir. Sartre'ın varoluşçuluğu bir hümanizm biçimi olarak adlandırmadaki amacı budur" (s. 11). *Metalin Sesi*, yaşamın özünde değerli olduğu temeline dayalı hümanist bir bakış açısına sahip bir filmidir. Günlük algılara yönelik biçimsel vurgu, sessizliğin yansı-tıcı kırımları ve Ruben'in nihai huzur dolu kabullenışı, izleyicide varoluşsal duyguları ortaya çıkarmada önemli bir unsur oluştururken, yaşamın kendisinin içsel değerini yansıtır.

İkinci boyutta Sartre'ın 'varoluş özden önce gelir' sözü, varoluşçuluğun birçok yorumunun ardındaki bireyci doğayı vurgular: "Varoluş, özden önce gelir. İyi, ama ne demektir bu? Şu demektir: İlk insan vardır; Yani insan önce dünyaya gelir, var olur, ondan sonra tanımlanıp belirlenir, özünü ortaya çıkarır" (Sartre, 2020, s. 39). Sartre, insanın daha önceden tanımlanamaz, belirlenemez olduğunu belirtir ve şöyle der: "Ancak sonradan bir şey olacaktır ve kendini nasıl yaparsa öyle olacaktır." (s. 39). "Varoluşsal Seçimler: Kim Olduğumuz Ne Dereceye Kadar Bir Seçim Meselesidir?" ["Existential Choices: To What Degree Is Who We Are a Matter of Choice?"] adlı makalesinde Somogy Varga, nihai olarak bireysel özümüzü oluşturan varoluşsal seçimlerin özelliklerini inceler. İnsan failinin kendini seçimleri aracılığıyla kurduğunu belirterek, temel projemizin büyük ölçüde yaşamlarımızı bir bütün olarak şekillendiren radikal bir varoluşsal seçime dayandığını savunur

(2011, s. 65-66). Bu seçimler, benliğin dayanakları olan temel taahhütleri içerdiklerinden ve nihayetinde tercih kümelerinin temelini oluşturan şeyler olduklarından, hesaplı seçimlerden farklıdır (s. 70). Varga ayrıca, varoluşsal bir seçimden geçmenin başarısızlığının, yeni bir öz-yorumu dâhil edilen bilgiye dönüştürüldüğünde, aslında olumlu bir açıklık işareti olabileceğini savunur (s. 72). Bu, başkahramanın gelişimine çarpıcı bir şekilde uygulanabilen başka bir faktördür. Başlangıçta Ruben, işe yaramayan varoluşsal bir seçim yapar ve filmin büyük bir bölümünde, her ne kadar başarısızlığa ve hayal kırıklığına yol açsa da, içtenlikle inandığı sabit değerlere göre yaşar. Bu süreç kendini tanıma ve kabullenme duygusuyla sonuçlanır. Lou'dan ayrılarak ve mutlak sessizliği benimseyerek, kendisini daha iyi tanıma fırsatı bulur, açıklık ve kararlılık gösterir. Sonunda yaptığı seçimler böylece tercihlerden ve değerlerden oluşan yeni bir temel ve yeni bir varoluşun başlangıcını oluşturur. Varga, böyle durumların temelde seçenekler arasında tercih yapmakla değil, kendini seçmekle ilgili olduğunu vurgular: "Ne olduğumuzu değil, nasıl olduğumuzu, böylece dünyada-oluşumuzun varoluşsal yapısı hakkında bir şeyler ortaya çıkarır." (2011, s. 75). Ruben sonunda kendini seçse de, film genellikle Ruben'in ne olduğuna değil, onun dünyada nasıl olduğuna ve sonunda nasıl kendisi olup yerini bulduğuna odaklanır. Final sahnesinde, nihayet anılır ve kim olduğuyla gerçek bir ilişki kurar. Böylece film, varoluşsal seçimlere ve bunların nasıl değişebileceğine dair ilginç bir vaka incelemesi işlevi görür; bu da varoluşsal duyguları ortaya çıkarma potansiyeline katkıda bulunur.

Son olarak, vaka incelemesini felsefi açıdan tartışmanın bir başka olası yönü, Albert Camus'nün çalışmalarına daha yakından bakıldığında ortaya çıkar. Genellikle bir varoluşçu olarak sınıflandırılmasına rağmen, Camus aslında kendisini varoluşçu olarak görmemiş ve hatta bunu açıkça reddetmiştir. Yine de, onun absürd felsefesi, *Metalin Sesi*'ndeki varoluşsal duygular tartışmasına uygulanabilecek bazı ilgi çekici unsurlar taşır. Camus'ye göre absürd kavramı, "insanın çağrısıyla dünyanın usa uymaz susuşu

arasındaki bu karşılaştırmadan doğar” (2021, s. 44).⁸ İlginç bir şekilde yazar, sessizliğin olumsuz çağrışımını hayatın doğasında var olan anlamsızlığın içindeki boşluk olarak kullanır. Camus, kavramın özüne ilişkin şunları söyler: “Bu dünya gerçekte *usa* uygun değil, onun hakkında tüm söyleyebileceğimiz bu. Ama uyumsuz olan, bu *usa* aykırı ile çağrısı insanın en derin yerinde çınlayan bu çılgın açıklık isteğinin karşı karşıya gelmesidir” (s. 39). Film, Ruben’de ve potansiyel olarak seyircide absürd duygular uyandırır da, filmin biçimsel inşasının ve içeriğinin absürd kavramı üzerine düşünmeyi kışkırtmasının muhtemel olduğunu savunuyorum.

Bu açıdan sessizlik, varoluştaki anlamsız boşluğu temsil etse de farklı bir yoruma da açıktır. Camus’nün ilgilendiği öncelikli tartışmalardan biri, hayatın yaşamaya değer olup olmadığı sorusunun yanıtlanmasıdır. Daha sonra, Sisifos’un hikâyesinin ardındaki temel düşünce olan isyan nosyonunu önerir. İsyan, nihayetinde hayatı anlamsız kılmasa da absürdün bir kabulünü teşkil eder (Foley, 2009, s. 9-10). Aksine, uysal kabulün ötesine geçmek, küçümsemeyi, meydan okumayı ve acı çekmeyi kabul etmektir (s. 10). Bu açıdan bakıldığında hikâyenin sonu, Ruben’in varoluşsal krizine karşı meydan okuyan isyanı temsil eder. Böylece, Ruben’in sessizliği benimsemesi, felsefi bağlamda ölümü veya yenilgiyi değil, daha ziyade, her ikisi de varoluşsal duygular fenomeniyle yakından ilgili olan durumunun ve dünyada olma duygusunun küçümseyici bir biçimde kabul edilmesini temsil eder. Bu spesifik felsefi perspektiften bakıldığında, sessizliğin arkasında, varoluşsal duyguları ortaya çıkarmada güçlü bir potansiyele sahip

⁸ Camus’nün *Sisifos Söyleni* başlıklı denemeler kitabını çeviren Tahsin Yücel, “absürd” (*absurde*) yerine “uyumsuz” kavramını kullanır ve şu açıklamayı yapar: “Bu sözcük [“uyumsuz”], sözlük anlamı “*usa*, mantığa uymayan, abes, saçma, boş, anlamsız” olan *absurde* sözcüğünün karşılığı olarak kullanılmıştır. Ama *Sisifos Söyleni*’nde *absurde* sözcüğü bu anlamı aşar, insan ya da düşünce sözcüklerinin sıfatı olduğu zaman, insan açısından evrenin mantığa aykırılığını, tutarsızlığını anlamış, her şeyi olduğu gibi gören, bilinçli insan ya da düşünceyi belirtir (2021, s. 9).

duygusal bir sistem üreten, hem olumsuz bir boşluğu hem de yaşamın kucaklanmasını ve özgürlük duygusunu yansıtan alt metinsel bir karmaşıklık söz konusudur.

Sonuç

Metalin Sesi, dünyada huzur bulan huzursuz genç bir adamın dokunaklı hikâyesini anlatır. Varlığına anlam katan her şeyi kaybetmiş olmasına rağmen, sonunda Ruben yine de hayatı seçer. Her ne kadar hikâyenin özü varoluşsal duygularla yüzleşmeye bir davet olsa da vaka incelemesini bu ihmal edilmiş duygusal fenomenleri incelemek açısından özellikle anlamlı kılan özelliğin, hem filmin biçimsel yaklaşımındaki hem de alt metindeki büyüleyici derinlik olduğunu söylemek mümkündür. Öncelikle empatik katılım ve natüralist estetik tarafından beslenen, özenle bir araya getirilmiş öznel hikâye anlatımı yaklaşımı, izleyiciyi hem bu yolculuğu Ruben'le paylaşmaya davet eden hem de ona kendi varlığı üzerinde düşünmesi için zaman ve alan yaratan duygusal bir platform sağlar. Bu arada filmin alt metni, özellikle sessizliğin çok katmanlı anlamları ve etkileriyle bağlantılı olarak, kesin yanıtlar vermez. Herhangi bir kelimeden, eylemden veya sestten daha etkili olan sessizlik, varoluşsal olarak yüklü bir hikâyeye sinemanın kendi dilinin olanaklarıyla dalmak için mükemmel bir araç görevi görür. Böylece, varoluşsal duyguların potansiyelini etkili bir biçimde yükselten tam da bu açıklık ve duygusal karmaşa hissidir. Büyüleyici varoluşsal duygular fenomeni ve bunların sinemadaki tezahürleri hakkında keşfedilecek daha çok şey olduğu inkâr edilemez. Sonuç olarak sinema, bazen kırılğan varoluşumuzun özüne dokunurken ve bizi geçici bir mucizenin, yani hayatın gerçekleri ile karşı karşıya getirirken, derinden hissettirmeye ve düşündürmeye devam ediyor.

Kaynakça

- Budak, S. (2000). *Psikoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Camus, A. (2021). *Sisifos Söyleni* (Çev. T. Yücel). İstanbul: Can.
- Cavalcanti, A. (1985). Sound in Films. E. Weis & J. Wolton (Ed.), *Film Sound: Theory and Practice* (s. 98-11). New York: Columbia University Press,
- Dostoyevski, F. M. (2020). *Karamazov Kardeşler* (Çev. E. Altay). İstanbul: İletişim.
- Eder, J. (2016). Films and Existential Feelings. *Projections*, 10 (2), 75–103.
- Foley, J. (2008). *Albert Camus: From the Absurd to Revolt*. Stocksfield: Acumen.
- Freer, I. (2021, 7 Nisan) Sound Of Metal Review. [Darius Marder'in Filmi *Metalin Sesi / Sound of Metal*'in Eleştirisi]. *Empire*. <https://www.empireonline.com/movies/reviews/sound-of-metal/>. (Erişim Tarihi: 23 Mayıs 2021).
- Grobar, M. (2021, 8 Ocak). Sound Designer Nicolas Becker Gets Inside Experience Of Deaf Drummer On 'Sound Of Metal'. *Deadline*. <https://deadline.com/2021/01/sound-of-metal-sound-designer-nicolas-becker-amazon-studios-interview-news-1234663056/> (Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2021).
- Hauser, A. (1999). *The Social History of Art*. Londra: Routledge.
- James, D. (2021, 12 Ocak) "How a Natural Sonic Perspective Tuned 'Sound of Metal'." *Los Angeles Times*. <https://www.latimes.com/entertainment-arts/awards/story/2021-01-12/sound-of-metal-sound-design-nicolas-becker>. (Erişim Tarihi: 28 Nisan 2021).
- Kind, A. (2021). Qualia. *Internet Encyclopedia of Philosophy*. <https://iep.utm.edu/qualia/> (Erişim Tarihi: 3 Ağustos 2021).
- Kulezic-Wilson, D. (2020). *Sound Design Is the New Score: Theory, Aesthetics, and Erotics of the Integrated Soundtrack*. New York: Oxford University Press.
- Kulezic-Wilson, D. (2010.) The Music of Film Silence. *Music and the Moving Image*, 2 (3) 1-10.
- Lissa, Z. (1964). Aesthetic Functions of Silence and Rests in Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 22 (4), 443–53.
- Mendonça, D. (2012). Existential Feelings: How Cinema Makes Us Feel Alive. *Cinema* 3, 211–28.
- O'Falt, C. (2021, 9 Nisan) "Why the "Sound of Metal" Sound Design Is So Effective. *IndieWire*. <https://www.indiewire.com/2021/04/sound-of-metal-sound-design-subjectivity-1234628886/> (Erişim Tarihi: 2 Mayıs 2021).
- Raeymaekers, S. (2014). *Filmic Silence: An Analytic Framework*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Utrecht University.
- Ratcliffe, M. (2005). The Feeling of Being. *Journal of Consciousness Studies*, 12 (8-10), 43

- Ratcliffe, M. (2008). *Feelings of Being: Phenomenology, Psychiatry and the Dense of Reality*. Oxford: Oxford University Press.
- Ratcliffe, M. (2012). The Phenomenology of Existential Feeling. J. Fingerhut ve S.Marienberg (Ed.), *Feelings of Being Alive* (s. 23-54). Berlin: De Gruyter.
- Remes, J. (2020). *Absence in Cinema: The Art of Showing Nothing*. New York: Columbia University Press.
- Sartre, J-P. (2020) *Varoluşçuluk* (Çev. A. Bezirci). İstanbul: Say.
- Sechehayé, M. (1970). *Autobiography of a Schizophrenic Girl*. New York: Signet. [Türkçesi için Bkz. *Bir Şizofren Kızın Güncesi*. (Çev. Z. Karaburçak Ünsal). İstanbul: Yol.]
- Sontag, S. (1969). *The Aesthetics of Silence*. <https://www.are.na/block/4700652>. (Erişim Tarihi: 15 Mayıs 2021).
- Tallerico, B. (2020, 20 Kasım). Sound of Metal Movie Review. [Darius Marder'in Filmi *Metalin Sesi* / *Sound of Metal*'in Eleştirisi] <https://www.rogerebert.com/reviews/sound-of-metal-movie-review>, (Erişim Tarihi: 29 Nisan 2021).
- Tangcay, J. (2020, 4 Aralık) How Riz Ahmed's Body Created an Anatomical Symphony for 'Sound of Metal' Sound Design. *Variety*. <https://variety.com/2020/artisans/production/sound-of-metal-riz-ahmed-sound-design-1234844558/>. (Erişim Tarihi: 29 Nisan 2021).
- Vaage, M. B. (2010). Fiction Film and the Varieties of Empathic Engagement. *Midwest Studies In Philosophy*, 34 (1), 158-79.
- Varga, S. (2011). Existential Choices: to What Degree Is Who We Are a Matter of Choice? *Continental Philosophy Review*, 44 (1), 65-79.
- Webber, J. (2018). *Rethinking Existentialism*. Oxford: Oxford University Press.
- Zahavi, D. (2018). *Husserl'in Fenomenolojisi* (Çev. S. Bayazit). İstanbul: Say.

HAYATIN TAKLİDİ, DÜNYANIN DERDİ

Meral Özbek

Bu yazı, 2008 başında Lefkoşa'daki evinde Nilgün Abisel ile başladığımız ama devam edemeyen ortak bir projeye dayanıyor. Orada bana düşen Douglas Sirk'ün *Hayatın Taklidi* filmi ile Lütfü Akad'ın bu filmde uyarladığı *Anneler ve Kızları* filmi karşılaştırarak, modernlik tecrübesi açısından uluslararası "uyarlama kültürlerinin" söylediklerini araştırmaktı. Ben burada sadece *Hayatın Taklidi* filmi üzerine yazabildim.*

Nilgün Abisel'i, 1980'lerin başında, akademik çocukluğumun geçtiği korunaklı AÜ Cebeci Kampüsünde, doktora derslerimi alırken tanıdım. İlk imgem: İLEF'deki odasında masasının arkasında ayakta duruyor, havasında 1968'li genç bir kadının radikalliği. Oldukça mesafeli ama çok dikkatle, hak ve hâl bilirlikle bakıyor. İnsanı çağıran, işte "bu okulda özgürlük var, evimdeyim" dedirten...

Bahçelievler'deki güzel evine hevesle yürürdüm, 1. Cadde boyunca. Video dönemiydi, günler geceler boyu, soba üstü nefis

* Yazının son halini almasında çok yönlü editoryal katkı ve desteğinden dolayı Umut Tümay Arslan'a; V. Evans'ın kitabına dikkatimi çeken Nejat Ulusay'a çok teşekkür ederim. Son halini okuyarak bana güven veren, soruları ve önerileriyle metni etkileyen Nilgün Abisel, Bahadır Vural, Eser Köker, Begüm Özden Fırat, Narin Bağdatlı, Ece Göztepe, Seval Ünlü Gök, Derya Bengi, Çiğdem Öztürk, Tülin Ural ve Adnan Bostancıoğlu'na müteşekkirim.

sucuk-taze ekmek-çayla seyredilen her yerden filmler ve tabii İngiliz dizileri; yani mutluluk! Kendisinin kim bilir kaç kez seyretmiş olduğu kimi filmleri -buna şaşırdım- benle yeniden seyretmesi; bazen kompozisyon, kamera hareketi ve kesmelere dikkatimi çekmesi...

Bir diğer imge: otomobil sürmeyi çok sever, ama memleket trafiğini asla; trafik onun için toplumsal sefaletimizin oynandığı kargaşanın simgesidir. Otomobilini sürerken, bulutlar ufuktaki -değişik mavi tonlarıyla gökyüzüne değen- alçak dağ silsilelerine özgürce eşlik etmeli, bir yanda deniz diğer yanda ağaçlar olmalı...

Yalnızlıkla barışıktır. Evinde, çalışma masasının başında yazılarını dantel gibi yazar. Ders notlarını güncellerken, sesi bazen açık bazen kısık bir film vardır karşısında. Bir masaya yaydığı puzzle'ı gidip gelerek yapan, komplo teorilerini mizahla elden geçiren, şimdilerde zevkle BTS izleyen, tanıdığım tek dostumdur. Nilgün Abisel ile her şeyi konuşabilirsiniz, zevkle, sahicilikle...



"Herkes yaşamının hayâli bir senaryosunu takip ediyor gibi görünüyor; senaryolaştırma (bunu "yaşamın taklidi" diye adlandırın) herhangi bir somut ânın ayrıntılarını aşar."
(J. Gill'den aktaran Goldberg, 2016, s. 39).

Hayatın Taklidi'nin (*Imitation of Life*, Douglas Sirk, 1959) hikâyesi,¹ İkinci Dünya Savaşı sonrası kapitalist modernleşme süreçlerinin, yaşam tarzıyla birlikte, dünya çapında hegemonik yeniden yapılanmasının simgesel metropolü olan New York'ta geçer. Karakterlerin deneyimlediği ortam 1950'lerin kentsel toplumsal

¹ Türkiye'de *Zehirli Hayat* adıyla gösterime giren filmin gösterim yerlerini merak edenler için: 1963, Konak Sineması; 1967, Atlas Sineması; 2005, TRT 2. Universal-International yapımcılığın tarihinde en yüksek gişe yapan filmlerinden biri olarak anılan *Hayatın Taklidi*'nin senaristleri Allan Scott ve Eleanore Griffin'dir. Film, Fanny Hurst'ün 1933 tarihli aynı adlı romanından uyarlamadır. Bu roman önce, aynı adla, John Stahl tarafından sinemaya uyarlanmıştı (1934). Sirk'ün filminin oyuncular arasında Lana Turner (*Lora Meredith*), Juanita Moore (*Annie Johnson*), John Gavin (*Steve Archer*), Karin Dicker/Susan Kohner (*Sarah Jane*), Terry Burnham/Sandra Dee (*Susie*), Robert Alda (*Allen Loomis*), Dan O'Herlihy (*David Edwards*) ve Mahalia Jackson yer almaktadır.

dünyasıdır.² Anlatı, “Amerikan Rüyası”nın perdelediği ekonomik, sosyokültürel ve politik çelişki ve çatışmaların yaşandığı bu dünyanın, 1960’lar sonrasında yükselecek toplumsal hareketleri çağırان bir eşik dönemi olduğunun işaretlerini taşır. Filmin dramatik anlatısı iki kısımdan oluşur. İlki 1947-1948 yılları arasına, ikincisi 1958 yılına aittir. Birinci kısım, iki esas kadın karakterin, Lora ve Annie’nin ilk kez karşılaştıkları Brooklyn Coney Adası plajında başlar ve Lora’nın Broadway’de ilk kez sahneye çıkışının ardından oyunun yazarı David’le Manhattan gecesine gururla baktıkları sahneye biter. 1948-1958 arasındaki on yıllık süre, Lora’nın starlığa yükseliş sürecini izleyen (neon ışıklı tiyatro girişleri, oyunların afişleri ve ulusal gazete haberleri dahil) çeşitli görüntülerin kurgulanmasıyla oluşan çok kısa bir bölümle anlatılır. İkinci kısım, 1958’de Lora ve Annie’nin Broadway’deki bir tiyatronun giyinme odasında bu on yılın anlamı ve annelik deneyimleri hakkında dertleştikleri sahneye başlar, Baptist Kilisesi ve Harlem (benzeri kurulan setin) sokaklarında Annie’nin cenaze törenini gösteren sekansla biter. Filmdeki iki esas karakterle kızlarının güneşli bir günde plajda karşılaşmalarını gösteren başlangıç sekansı ile finaldeki görkemli cenaze sekansı, anlatının dramatik ve söylemsel yapısının köşe taşlarını oluşturur. Her iki sekans da karakterlerin yazgılarını doğrudan evin dışındaki sosyal ve kamusal dünyaya bağlayan, dış çekimlerle kurulmuş toplumsal ve simgesel uğraklardır. Film bu dramatik uğrakları, anlatı uzamında iki

² Marshall Berman, 1950’lerde Bronx’daki kendi çocukluk deneyimlerinden başlayarak, 1910-1960 arasında Moses planının yönetiminde devlet destekli devasa inşaat projeleriyle New York’un kentsel çehresinin nasıl dönüştürüldüğüne, otobanlardan konut alanları ve kent merkezine fiziksel mekanların ve yaşam bağamlarının yıkılıp nasıl yeniden inşa edildiğine ve eski ile yeninin çelişkileri içiçe geçişine tanıklık eder (1994, s. 367-447). Filmin geçtiği mekanlardan Coney Adası, Brooklyn Brownstone Evleri ve (çok çalışarak yükselme ve “orta sınıfa” dahil olma arzusu yaratan) Amerikan Rüyasının simgelerinden ‘Connecticut’daki banliyö de bu süreçte oluşan ya da dönüşen mahaller arasında yer alır. “Connecticut”ın (kırkente bir ev, otomobil ve üç çocuklu bir aile olmanın) Amerikan Rüyasını imleyen mitik bir figür olarak tartışılması hakkında bkz. (Rothman, 2004b, s. 171).

büyük, kalabalık ve devinim içindeki kentsel kamusal alan ve mekâna yerleştirir. Filmdeki diğer sosyal mekanlar, çoğu ev için mahrem alanı olmak üzere, aile/ev melodramının konvansiyonel kapalı mekanlarıdır. Bunlar, filmin anlatısını kuran olaylar, ilişkiler, eylemler ve duyguların ve onlardaki kınımların sahnelendiği, kamusal yaşama ait (ilkokul, otel ve kilisenin yanı sıra, çoğu tiyatro/gösteri dünyasından) bir dizi kurumun, genel olarak yapay aydınlatmayla kaydedilmiş iç mekanlarını kapsar.

Filmin ana temasına işaret eden Jeneriğin³ ardından gelen ilk sekans, dönemin kitlesel eğlence kültürünü yansıtan Coney halk plajının çekimleriyle açılır: Çerçeve dışından gelen bir vals sesi eşliğinde ve kıpır kıpır canlılığı içinde sahil boyu denize giren, kumlarda güneşlenen, farklı sosyal kesimlerden, her yaş, cinsiyet ve renkten gelen kalabalıklar, renkli şemsiyeler, geride gökyüzüne yaslanan bir lunapark ve yüksek apartmanlar görüntülenir. Sekansın tempo ve atmosferi, hareket dolu çerçevelerle, kısa ve uzun, geniş ve yakın ölçekli çekimlerle kurulurken, ahşap plaj iskelesi üzerindeki *Mardi-Gras* 1947 tabelası filmin zamanını işaretler. Bu sekansta, filmin tüm ana karakterleriyle tanışırız: Lora Meredith ve kızı Susie, Annie Johnson ve kızı Sarah Jane ve hayatı Lora'ya ve bu kadınlara paralel sürececek olan gezgin fotoğrafçı Steve Archer, tam da böyle kalabalık ve heterojen bir kamusal

³ Jenerikte, çerçevenin üstünden altına doğru yavaş çekimle teker teker düşen irili ufaklı, pırlanta etkisi yaratan kesme camlar, giderek görüntüyü tamamen doldurur. Taklitlerdir, ama rüyamsı bir tatmin hissi verirler. Tüketim alanında imajla yönetilen iyi bir hayata dair fantezilerimizde, vaat ve aldanımın iç içe geçtiğini ima ederler. "Pırlantalar" düşerken eşlik eden filmin tematik müziği, Lora ile Steve arasındaki romantik sahnelerde ses kuşağına girecek ve ilişkinin dramatikleştiği anlarda kreşendoya ulaşacaktır. Dönemin popüler seslerinden Earl Grant'in bildik, ılık bir tonla söylediği *Hayatın Taklidi* adlı bu şarkı bir aşk/sevgi fantezisi sunar: "Vermeden aşk nedir?/Aşksız sadece yaşar gidersin/Bir taklidi, hayatın taklidini/Yukarda alev renginde bir gökyüzü/Aşk olmadan ne kadar da donuk/Sahte bir yaratı, hayatın bir taklidi/Tarla kuşunun şarkısı kulağa öyle hoş gelir mi?/Yukarıdaki ay o kadar parlak olur mu?/Her geçen gün gri ve eksik olurdu/Sevdiğin yanında olmadan/Öpüşen dudaklar açıkça söyler/O olmadan, hayatlarımız sadece/Bir taklit, yaşamın bir taklidi."

mekânda olabileceği şekilde tesadüf eseri karşılaşır. Bu karşılaşma onların yaşam güzergahlarını kesiştirecek ve 1958 yılındaki filmin son sahnesine kadar on yıl boyunca aynı çatı altında yaşayacak iki kadın ve iki kız çocuğundan oluşan bir “kadınlar ailesinin” oluşmasına imkân verecektir.

Metropolde Karşılaşmak, Yuva Kurmak, Evdeki Toplum

İlk kez, kalabalık plajda kaybettiği kızı Susie’yi bulmak için telaşlı bir şekilde koşuşturan Lora’yı görürüz. Tiyatro yönetmeni olan kocasının ani ölümünün ardından New York’a göçen bekar bir anne olan Lora, Steve’e çarpıp ona “yalnız bir kız çocuğu görüp görmediğini” sormadan önce, Steve çoktan ahşap iskelede etekleri uçuşarak aşağı bakan bu sarışın, çekici kadının fotoğrafını çekmiştir. “Kameram seninle kolaylıkla bir aşk ilişkisine girebilir” diyerek ona film boyu dinmeyecek hislerini ilk fırsatta belirten Steve bu resmi “Sıkıntılı Anne” adıyla imleyecek, sonradan onu ve birlikteyken çektiği diğer resimleri getirmek bahanesiyle Lora’ların evine gelip gitmeye başlayacaktır. Aynı fotoğraf, iyi ve ünlü bir aktris olmayı arzulayan, bunun uğruna New York’a taşınmadan önceki beş yıl boyunca çalışarak para biriktiren kararlı Lora’nın bir reklam filminde ilk işini alarak “görünürlük kazanmasına” vesile olacaktır. Steve de Modern Sanat Müzesi’nde fotoğraf sergisi açabilecek bir başarıyı, “gökkuşağını” arzu etmektedir; ama sonuçta bu fantezisi gerçekleşmez, o gün plajda Lora’larla birlikteyken çektiği bira fotoğrafı sayesinde mesleğini reklamcılık sektöründe sürdürür. Steve’in “Sıkıntılı anne” fotoğrafını Lora’nın evine getirişi ve bu sahnede ikisinin birbirleriyle söyleşme tarz ve jestleri, filmin Lora’ya hem kariyer ile annelik arasında bir çatışma yaşatabileceğini, hem de onun kariyer ile aşk/evlilik arasında yapacağı tercihin Steve’in yararına olmayabileceğine dair ipuçlarını verir. Nitekim tam beş ay sonra Lora, *showbiz* dünyasının “sahteliğinden” kurtararak ona bakmak ve evinin kadını yapmak isteyen

Steve'in evlilik teklifini reddederken şöyle der: "Seninle dürüst olacağım. Tiyatroyu çok seviyorum. Daha fazlasını istiyorum, her şeyi!" Bu sahnedeki tartışmanın ardından kendi yollarına giden ikilinin yeniden buluşması, tam on yıl sonra, Broadway'de zirveye çıkmayı başaran Lora'nın hayatında bir "eksiklik" hissetmeye başladığı, Steve'in de başkan yardımcılığına yükseldiği reklam şirketinden aynı hislerle emekli olup dünyayı gezmeye heveslendiği zamana denk gelecektir.

Lora ile Annie'nin karşılaşması ise Annie'nin kayıp Susie'yi bulmasıyla gerçekleşir. Lora daha Steve'e kızını sorarken, sosyal becerisi her halinden belli olan, güler yüzlü Annie, Susie'yi bulup onu kendi kızıyla birlikte doyurmuş, çoktan plaj polisine haber vermiştir. Annie, kendi siyah renginin "bebeği" Sarah Jane'e "şeytan azabı çektiği yerden" kaçarak New York'a gelmiş, iş arayan yoksul, evsiz barksız, bekar bir annedir. Kızı gibi "pratikte beyaz görünen", açık tenli bir melez olan Sarah Jane'in babası, o daha doğmadan Annie'yi terk etmiştir. Lora'yla Steve, Annie ve kızlarla bir araya gelip sohbete başladığında Lora, anne kız arasındaki renk farkından dolayı hiç düşünmeden Annie'yi Sarah Jane'in dadısı zannederek, "keşke Susie'ye de bakacak biri olabilseydi," der. Annie, Lora'yı iknaya yönelik kıvrak bir konuşmayla sunar önerisini: "Yatılı bir kadın değil mi? İşte ben Bayan Lora... hemen bugün... sizin için doğru kişiyim... ücret ödemenize de gerek yok... bırakın gelemim sizin için çalışayım," diye atılır. Lora, beş parasız olduğunu, ücret ödmeden onu alamayacağını söylerse de tam aynılırlarken Susie'nin "nerde yaşıyorsunuz" sorusuna küçük Sarah Jane'in acı bir kesinlikle "hiçbir yerde" demesi üzerine yumuşar, "haydi gelin" anlamında bir baş hareketiyle gülümser ve bir elinde bavulu, diğer elinde kızıyla Annie'yi evine davet eder.

Lora daha eve girmeden kapıda Annie'ye, temkinle, "sadece bu gece kalabileceğinizi anlamalısın... senin gibi bir kadın pek çok iş bulabilir," diyecektir. Bunun üzerine Annie'nin, çocukluları işe

almadıklarını, kendisinin de kızından asla ayrılmayacağını söyleyerek koşulunu ortaya koyması, bir geceliğine davet edilmiş olduğu evdeki kalıcılığına işaret etmiş olur. Lora'nın evinde görünümlenen ilk sahneler, Annie'nin bakım emeğinin yapıcılığını ve ortak yaşam sürecinde iki kadın arasında gelişebilecek yakınlaşmanın ipuçlarını verir. Daha ilk gecenin sabahı Annie erkenden kalkıp çamaşırları yıkamış, kahvaltı hazırlamış, Lora'nın borcundan dolayı iki haftadır yumurta alamadığı sütçünün düzenli olarak her sabah yumurta getirmesini garantilemiş, onun ev sahibine borcunu da apartman içinin temizliğini yaparak kapatma sözü vermiştir. Lora buna şaşırır: "Herhalde sütçü senin 'hizmetçim' olduğunu düşünüp benim de zengin olduğumu sandı!" Annie burada, sonradan çeşitli defalar duyacağımız "Tanrının isteğine" derin inancıyla kurduğu dilek cümlelerinden ilkinin eder: "Zengin görünmek günah değildir bayan Lora. Tam da Tanrı'ya güvenini göstermenin bir yoludur, O ne zaman hazırsa, senin de buna hazır olduğunu söylemektir."

Bu sahnelerin mekânı, Lora'nın Brooklyn'deki Brownstone Evleri'ndeki, içinde sade ve kullanışlı eşyaların bulunduğu kutu gibi bir apartman dairesidir. Giriş holünün sağ tarafında Lora ile kızına ait iki küçük oda, ortada bir oturma odası, holün solunda bir mutfak ve Annie ile kızının kalacağı, mutfaktan girilen, içine bir yatak ve bir dolap sığan ufak bir arka oda bulunur. Mekanın insan ölçeği, anneler ve kızlarının fiziksel ve duygusal yakınlaşmasına zemin olur: mutfak masasında birlikte çalışmalar, çay içmeler, aynalı salondaki koltukta, odalarda yatak üstünde sohbet ve konuşmalar, hayatı birbirine kolaylaştırmalar... Karakterlerin bu mekândaki hal ve hareketlerinin bazen boy çekimle ama genelde omuz ve bel ölçeğindeki açı-karşı açı çekimlerle eşit düzlemde görüntülenmesi, evin gündelik hayatında oluşan mahrem sosyallik ve eşitlikçi dişil öznellik atmosferini destekler.⁴ Kadınların birlikte

⁴ Brooklyn'deki Brownstone sıra-evlerindeki daire, Lora-Annie ailesinin ilk evidir, sonradan New York'un teknik olarak ilk banliyösü sayılan Connecticut'taki

daha iyi bir hayat arayışının çifte anlamı vardır. Kendi yordamlarınca ellerinden geleni yaparak çocuklarına bakmayı ve aynı zamanda bu dünyada hayatlarını bağlamayı seçtikleri amaca, birine tiyatrodan başariya, diğeri için kızına 'şeytan azabı yaşatmayacak' güvenli bir yuvaya kavuşmayı vadeder.

İlk yıl boyunca Annie ve Lora bu evde bir yuva kurarken kendi hayatlarının faili olurlar.⁵ İki kadın ev hayatını paylaşılan anlamlı bir çaba haline getirir, iyi geçirirler, birbiriyle arkadaş olan çocukları gözetir ve evin giderlerine beraberce katkıda bulunurlar. Bir kız kardeşlik esintisi sızar bu sahnelere⁶ ve bu iki kadın arasındaki arkadaşlık ilişkisi her şeye rağmen film boyunca sürecektir.

müstakil eve taşınırlar. Victoria Evans'ın anlattığına göre bu sıra-evler, 1850'lerde New York merkezindeki burjuva evlerini de tasarlayan mimar tarafından, Manhattan'daki muadillerine benzetilerek yapılmıştır. Dört katlı olan bu evlerin her katı sonradan birkaç apartman dairesine bölünmüştür, aile üçüncü kattaki küçük bir dairede oturur. Arkada Manhattan Köprüsü görülmektedir. Bu mahalle 1945'ler sonrası Amerikan kent merkezlerinden yarı-kırsal banliyölerdeki villalara akan üst ve orta sınıf New York sakinlerinin terk ettikleri ve 1950'lerin sonuna doğru giderek eski prestijini kaybedip, orta sınıf için bile uygun görünmeyen bir yer haline gelecektir. O sırada bu muhit, ırksal izolasyona uğramamış heterojen bir nüfusa sahiptir ve kentsel ulaşım ve diğer sosyal imkanlara açık, çocukların oynayabileceği sokakları, bir parkı, kamu ilkokulu, çarşısı, işsiz aktörlerin takıldığı bir lokantası vb. olan canlı bir muhittir. Evans, ailenin daire içindeki ortaklaşa, samimi yaşantısını destekleyen mekânsal özelliklerine ve Annie ve Lora'yı genellikle aynı çerçeve içinde görünür kılan eşitlikçi bakış açısını yansıtan sinematografik özelliklerine de dikkat çeker. (2017, s. 97-100).

⁵ Oyuncuların doğum yıllarına göre hesaplırsak, 1947'de Lora 26. Annie 32; (1958'de filmde sırasıyla 16 ve 18 oldukları belirtilen) Susie 6, Sarah Jane 8 yaşındadır.

⁶ "Karanlık 1950'lerin" (Heilbrun, 1992, s. 50) göbeğinde biri siyah biri beyaz, aynı sınıf ve meşrepten iki bekar kadın çocuklarıyla birlikte iyi bir hayat kurabilir diyen bu hayalperest söylem, bell hooks'un yazdıklarını getirir akla. Birlikte bir "yuva" kurup yaşamayı seçen kadınların aradıkları ve yaşatmaya çalıştıkları anlayış, yakınlık ve rahatlık vaadini çağırıştır. Tabii hooks aynı anda bu vaadin önündeki engeller olarak eşitsizlik, bölünme ve sevgi sorunlarını da işler. (Bkz. bell hooks, 2020). Burada, film açısından, vaat terimi gibi, illüzyon olarak fantezi ya da

Annie, Lora'nın para kazanmak için aldığı küçük işlere yardım ettiği gibi, bir "beyefendinin" gömleklerini yıkayıp ütüleme işini de almıştır ve apartman temizliği benzeri yan işlerle kazandığı paranın evin ortak gelirine sayılmasında ısrar eder. Annie evin her türden günlük işlerini yapıp çocuklarla ilgilenirken, Lora tiyatrodaki iş bulmak için gün boyu tüm Broadway'i dolaşır; Annie geceleri çocuklara masal okurken, yanı başında Lora yeni tiyatro oyununun senaryosunu çalışır. Lora artist ajansında menajeri Allen Loomis ile yaşadığı, *showbiz* dünyasının kendisini "aşağılayıcı, ucuz hissettiren" deneyimini Annie'yle konuşarak ve onun kucağında ağlayarak iyileştirecek, Annie onun kariyer üzüntülerini de başarılarını da Tanrı'ya güvenle değerlendirdiğinden, evin mahremiyetinde ve giderek tiyatronun kamusal dünyasında, kuliste ve giyinme odasında hep arkasında olacaktır. Lora da Broadway'deki ilk oyununun başarısını haber vermek, sevincini kızı ve Annie'yle paylaşmak için sahneden iner inmez telefon edecek, Susie dertlerini Annie'yle paylaşacak, genç kızlığında onu dadılıktan öte sırdaş olarak da bilecektir. Annie, sadece evin işlerini çevirmekle kalmaz, o bu evdeki herkesin annesi olur. Dışıl öznelliğini, yeni bir yuva kurmakta ve her anlamıyla annelik ilişkisinde yaşar.

Gelgelelim anlatı Lora'nın evine geldiği andan itibaren Sarah Jane'in hayatının hiç kolay geçmeyeceğinin ve Annie'nin annelik canının yanacağını işaretlerini de biriktirmeye başlar. İlk sahnelerde Lora ve Annie arasındaki yakınlaşma ve dayanışma, iki kadının "evin beyaz harımı" ve ücret almayan "siyah yardımcısı"

daha olanaklı, açıkça çift-değerli bir bakışla "gündüz düşü" demeyi de düşünebiliriz. Iris Marion Young da kadınların hayatını metalaşmış evler ve şeylere kapatan baskıcı evcil rolün güvenli bir kimlik sağlamadığı gibi, onları kendi kimlik ve projelerinden de yoksun bıraktığını; ancak aile/ev ideolojisinin feminist eleştirisinde evin topyekûn reddi yerine, yuva idealinin, "konut-ev" ile "yuva-ev" arasındaki farkı belirleyerek özgürleşme potansiyeli içeren bir bakışla geliştirilmesinin önemini vurgular. Burada önemseddiği, iyi bir hayat için gerekli olan tarihsel korumak, güvenlik, yetiştirme/bireyselleşme ve mahremiyete dayalı demokratik insani değerlere dayalı bir politikadır. (2005, s. 123-154).

konumları arasındaki reel toplumsal eşitsizliği belirsizleştirmiştir.⁷ Film burada, onların içinde yaşadıkları toplumun ırk ve sınıf hiyerarşisindeki farklı yerlerine ilişkin yerleşik sosyal kodları ve deneyimleri paranteze alır.⁸ Bu toplumsal denksizlik durumu iki kadın arasında oluşan yapısal bir huzursuzluk olarak değil de, Sarah Jane'in diklenen şikâyetlerinde ve süreç içinde giderek yoğunlaşan melodramatik duygu, jest ve eylemlerinde açığa vurulacaktır. Zaten Annie "bebeğine şeytan azabı çektiren" bir yerleşimden kaçıp geldiklerini söylediğinde, Sarah Jane'in çocukluğunda yaşadığı travma anlatılmamış olsa da orda siyahların fiziksel ve ideolojik ayrımcılığa dayalı ırksal ezilmeye maruz kaldığına işaret edilmiştir. Bu cendere ve bölünmüşlük deneyiminin ipuçları, ilkin

⁷ "Bu ülkede iki tür kadın vardır, renkli kadınlar ve beyaz hanımlar. Siyah kadınlar, hizmetçilerdir, aşçılardır... refah alıcılarıdır ve 'hanım' oldukları tek zaman, temizlikçi hanım oldukları zamandır." (Louise Stone'dan [1966] aktaran Fisher, 1991b, s. 9).

⁸ Yirminci yüzyılın başında hizmet piyasasında Afro-Amerikalı kadınlar genelde evlerde yatılı çalışırken, 1940-1950'lerde yatılı hizmet giderek son çare olarak başvurdukları bir iş haline gelir. Siyah kadınlar artık ya fabrika, ofis, mağaza gibi hizmet sektöründe ya da evlerde günlük çalışmayı tercih eder ve gün içinde çocuklarına bakımda arkadaş-akraba yardım ağını harekete geçirirler. Bu yüzden Lucy Fisher, Annie'nin çocuklu-yatılı durumunun dönemin gerçeğine uymadığının yanı sıra, onun ücret almayan siyah "yardımcı" olarak karakterleştirmesinin sınıfsal konumunu örttüğü için filmi eleştirir. (1991b, s. 9-10, 18). Douglas Sirk ise, Halliday'le söyleşisinde, Universal stüdyosunun kendine verdiği ve F. Hurst'ün romanından uyarlanan ilk filmin yönetmeni J. Stahl'ın senaryosunu yakından takip eden taslakta toplumsal önemi olduğunu düşündüğü bir değişiklik yapar: "Stahl'ın öyküyü ele alırken beyaz ve zenci kadınlar, zenci annenin durumunun tüm toplumsal önemini ortadan kaldıran bir biçimde, gelişen krep işinin ortak sahipleridir. Belki Stahl'ın zamanı için bu sorun olmazdı, ama günümüzde zengin olan bir zenci kadın bir ev satın alabilir ve beyaz kadına bu kadar bağımlı olmazdı; o zaman da zenci kadının kızı (Sarah Jane karakteri) anlaşılır olmazdı. Bu nedenle filmin eksenini değiştirmek ve zenci kadını, beyaz bir kadın işverenin dostluğu, sevgisi ve hayırseverliği dışında kendine ait diyebileceği pek bir şey olmadan, tipik bir zenci, bir hizmetçi yapmak zorunda kaldım. Tüm bu belirsiz ve baskılayıcı durum, kızının tavrını çok daha fazla açıklıyor." (Halliday, 1991a, s. 228).

“arka oda” ve “siyah bebek” metaforlarıyla sahnelenir: Lora Annie’ye mutfığa açılan arka odayı gösterirken, Susie yatak odasında siyah bebeğini Sarah Jane’e hediye etmek ister, Sarah bunu reddeder ve ona ait sarışın bebeği çekip alır elinden. (Annie kızından “terbiyesini takınmasını” ister; nezaket, Annie’nin ötekilerle ilişkilerindeki sosyal yatkınlığıdır). Odalarına girerken Sarah Jane siyah bebeği yere atar; “arka odada kalmak istemiyorum, neden hep arkalarda yaşamak zorundayız?” diyerek isyan eder. Sarah Jane gündelik hayatında deneyimlediği, arka kapıdan girmeye ve dışlanmaya ilişkin hissiyatını keskin ifade, duygu ve jestleriyle film boyunca giderek artan bir yoğunlukla ortaya koyacaktır. Bir çocuk olarak Sarah Jane taze sezişiyle (çünkü renkse mesele, kendi rengi de beyazdır!), renk farkıyla gelen kötülükten kaçmak için beyazlığına kendini inandırmak ister. İlkokulda bir oğlanın “zenci kanı bizden farklıdır” demesi üzerine, bunu test etmek için Susie’yi birlikte bileklerine çizik atmaya ikna eder. Annie çocuklara İsa’yla ilgili bir hikâye anlatırken İsa’nın rengini sorar, tartışırlar, Sarah Jane “İsa da benim gibi, beyaz!” diyecektir. Sarah Jane’in siyah-beyaz ayrımcılığına deneyimsel tepkisi toplumca atanan ırksal kimliğinin sonuçlarını reddedişinde somutlaşır.

Ama bu kız çocuğunun “beyaz” olmak, evde ve toplumda “normal” bir beyaz olarak avantajlı yaşamak yönündeki güçlü arzusunun önündeki engeli annesinin siyahlığı olarak gördüğünü, onu suçladığını belirgin hale getiren ilk kilit sahne, Annie’nin kızını yağmurdan korumak için çizmesini dersliğe getirdiği ilkökul sahnesidir. Müziğin kreşendoya ulaşarak eşlik ettiği bu sahne, anlatıdaki ırk ve annelik söylemlerini içiçe geçirerek anne ve kızı arasında dramatik bir çatışma eksenı kurar. Annie dersliğe güvenle girerek kızına bakındığında öğretmen şaşırarak “sınıfımda renkli bir kız yok ki!” derken, Sarah Jane masasında korku ve utançla sandalyesinden aşağı kayarak yüzünü kitabının arkasına saklar, bütün sınıfın gözleri üstlerindeyken sınıftan koşarak kaçar. Dışarı

çıktıklarında Annie, zatürre olmasın diye kızının eşarbını sararken; Sarah Jane acılı ve öfkeli:

SJ: Umanım ölürüm!

Annie: Tatlım, incinecek bir şey yok. Ama beyaz olduğunu düşünmelerine izin vermemeliydin!

SJ: Kimse sormadı ki! Neden ben onlara söylemek zorundayım?

Annie: Çünkü sen siyahsın ve bunda utanılacak bir şey yok.

SJ: Neden sen annem olmak zorundasın? Neden?

Eve döndüklerinde, Lora sorunun ne olduğunu sorar, konuşurlar:

Annie: Sarah Jane okulda numara yapıyor...beyazmış gibi davranıyormuş.

Sarah Jane: (kızgınlıkla): Ama ben beyazım! Susie kadar beyazım!

Lora: Tatlım, neden anlamıyorsun... bu bizim için bir fark yaratmıyor... çünkü hepimiz seni seviyoruz.... Seni okula kendim götüreceğim.

Sarah Jane (ağlayarak): O okula asla geri dönmeyeceğim! Asla! Yaşadığım sürece.

Lora: Annie, üzülme. Çocuklar her zaman böyle numara yaparlar.

Annie: Hayır. Kim olduğundan utanmak, günahtır. Ve bundan daha da kötüsü rol yapmak, yalan söylemektir. Sarah Jane, Tanrı'nın kimimizi beyaz, kimimizi siyah yapmak için kendine ait nedenlere sahip olduğunu öğrenmek zorunda.

Lora: Merak etme Annie. Eminim ona bunları açıklayabileceksin.

Annie: Bilmiyorum. Çocuğuna, incinmek için doğduğunu nasıl açıklarsın?

Okul ve evdeki bu konuşma sahneleri, Sarah Jane'in dramını kendi sesiyle açığa vurmakla kalmaz, diğer karakterlerin seslerini de duyurur; Sarah Jane'e ve onun derdine bakışlarını temsil ederek farklı zihinsel yapılarını, duyguların tarzlarını ve duygularını ele verir. Evin içi anneler ile kızları arasında ve anneler arasında sınıf, ırk ve kuşak farkıyla gerilim potansiyeli taşıyan mahrem bir dünyadır. Sarah Jane'e ihtimamla karşılık verseler,

onu sevdiklerini ifade etseler bile sonuçta hem okul hem de evde yaşanan çekişmeli anlardaki samimi sözler ne Sarah Jane'e ne de Annie'ye iç rahatlama getirmez, bu tartışmaların birikip onarıcı bir etki yapıp yapmayacağını da bilemeyiz.

Sarah Jane, "ben beyazım" diyerek bir başkası olduğuna dair bir kimlik beyanında bulunmuş, annesinden bunu tanımasını talep etmiştir. Artık beyazların okuluna gitmeyecek, Annie'nin onun öğretmen olması için sadece siyahların gittiği öğretmen okuluna ve kilise partilerine gitme önerilerini de elinin tersiyle itecektir. On sekiz yaşına geldiğinde, "bunların bir çare olmayacağını görmüyor musun anne?" diyecek, 'öldüğümü farz et beni arama' diyen bir mektup bırakarak evden kaçacaktır. Evde bulamadığı tanınmayı varlıklı beyaz genç Frankie ile evlilik fantezisinde, özgürlüğünü ve dişil cinselliğini de *showbiz* dünyasının arka sokaklarındaki gece kulüplerinde dans ederek bedenleştirmede arayacaktır. Susie'ye, "Frankie nasıl olmamı istiyorsa (kim olduğumu zannediyorsa), öyle olacağım" diyecek, beyazlık arzusunun peşinde kendini kurmaya çalışırken yaşam yolunu çatallayarak egemen ırksal ve cinsel sınırları ihlal etmeye yönelen yeni deneyimlere atılacak, "başka biri olmak için" yalan söyleyecek, risk alacaktır. Annie ise, Tanrı'nın isteğinin ve annesinin kuzusu olmasının doğallığının kabulüyle Sarah Jane'e "sen siyahsın, incinmeden, utanmadan kim olduğunu kabul et" derken, bir yandan Sarah Jane'in çıkamazına kördür, bir yandan da kabul etmeme günahına yalan söylemek ve rol/sahnelik yapmak günahının yükünü ekler. Annie bu derin tanrısal doğal adalet ve iyilik düzeninin mevcudiyetine dair inancına hep sadık kalır. Kızını egemen kültürün tanımladığı siyah kimliğini kabullenmeye zorlar ve mevcut dünyayla ilişkisinde makul bir uzlaşmaya çekmek için elinden geleni yapar. Sonunda hayâl kırıklığına sardığı tüm şefkat ve düşünceliliğiyle Sarah Jane'in maddi geleceğini garantiler, manevi geleceğine ise Lora ve Steve'in göz kulak olacağını umarak kızının peşini bırakır. Onu

artık özgür bırakmak zorunda olduğunu kederle görerek kızından ayrılmaya karar verdiğinde, gözleri ve bedeni yorgun, kalbi kırık, bu dertli dünyayı terk edecektir. Film, Annie'nin annelik deneyimini sahnelerken, melodramın hem ütopik annelik ve aşırı annelik kodlarına, hem de evladını yitirmenin acısına ve 'kurban/feda' konvansiyonlarına dokunur.

Broadway eğlence dünyasının baskıcı ve cinsiyetçi boyutlarını görmesine, bu keyfiyetle baş etmeye yönelik "kendi bildiği yoldan gitme" dürtü ve becerisine sahip olmasına rağmen, Sarah Jane'in kimlik yarasını ve Annie'nin direndiği kırılganlığını, ırk ayrımcılığının sistematik sınıfsal-simgesel yapısını Lora da algılamaz. Annie'ye "ben sensiz ne yapardım" diyerek değer verse de aralarındaki güç ve bağımlılık ilişkisini sorgulamadığı gibi, kamusal yükselme hikâyesinde Annie'nin maddi manevi bakım emeğinin katkısını kendine verili doğal bir hak olarak görür, kendi ayrıcalıklarıyla yüzleşmez. Sarah Jane'in bu evde fark gözetilmeden sevildiğini zamanla anlayacağı, bunun ona açıklanabileceği düşüncesini, bu liberal rasyonel çare varsayımını samimiyetle sürdürürken gözünün önündeki toz dumanı görmez. Gerek Lora gerek Susie, Sarah Jane her patladığında, tüm iyi niyetlerine rağmen, "hala mı bu mesele, büyü artık" tavrını sürdürecektir, kendileri fark etmese de Sarah Jane'in dert ettiği beyaz sınıf önyargılarını sergileyeceklerdir.⁹ Susie, on altı yaşına geldiğinde yatılı okula giden, varlığa erişmiş annesi sayesinde dönemin sınıfsal olarak benzer biçimde

⁹ Örneğin, filmin ikinci kısmında: Steve dahil ailecek gidilen pikniğe hasta numarası yaparak gelmeyen Sarah Jane ne yaptığını gizlice Susie'ye açar: "İsa üzerine yemin et söylemeyeceğine... şehre indim, erkek arkadaşıyla buluşmak için..." Susie hemen, "Siyah mı?" diye sorunca, Sarah Jane "Niye ilk sorduğun şey bu?" diye sitem eder. Susie, "bunları konuşmuştuk, aşmuştuk hani..." diye savunur kendini. Yine Lora, siyah siyaha, beyaz beyaza mantığını dışa vurur: Menajer Allen ve İtalyan film şirketi temsilcisi İtalya'da çekilecek film hakkında konuşmak için eve geldiklerinde Lora, Sarah Jane'e "misafirler geldi annene yardım eder misin?" deyince, Sarah ona erkek arkadaşıyla buluşacağını söyler, Lora da hemen (siyah şoför)

yetişmiş diğer kızları gibi, safkan bir ata sahip olmayı arzu eden, arkadaşlarına alacağı hediyelere, mezuniyet balosuna, sevgiliyle ilk öpüşmeye dair meraklara odaklanan naif ve neşeli bir genç kızdır. Başarı peşinde koşarken ona vakit ayırmayan Lora'nın gözlerinin önünde, onun yeniden birleştiği sevgilisi Steve'e âşık olup annesiyle çatışacak, çalkantılı duygusal eğitimini evden uzakta bir koleje giderek sürdürmeyi seçecektir.

Filmin ikinci kısmına gelindiğinde, ilk kısımda ev içinde kurulan vaatkâr denge bozulur ve karakterlerin ilişkilerindeki gerilim yükselir. Sarah Jane giderek çatışmaları üst-belirleyen ırk ilişkilerinin işlenmesinde filmin kurucu melodramatik eksenine oturtulur. Karakterlerin birinci yarıdaki ilkokul ve ev sahnelerinde algılanabilen duygulanım ve tutumları ile olay örgüsündeki çatışmalar, filmin final sekansındaki melodramatik *deus ex machina* hamlesine kadar temelde değişmez. Ancak filmin daha bu ilk kısmında dünyanın dertleri evin içinde karakterlerin duygu, eylem ve ilişkilerinde tezahür etmeye başlasa da, gelecekleri henüz belli değildir. Sarah Jane ve Susie henüz çocukturlar ve özel-kamusal, kuşak, annelik, ırk, sınıf çatışmalarının birbirine geçen dertleri daha yüzeyde birikmemiştir. Lora henüz gösteri dünyasında starlığa yükselmemiş, aile Brownstone Evlerinden -yaşam tarzlarını değiştirecek- Connecticut'taki barliyoeye taşınmamış ve "çocuğuna, incinmek için doğduğunu nasıl açıklarsın?" diyen Annie kaygılanıyor olsa da henüz güler yüzü solmamıştır. Zira Annie, ne olacağını tam bilmese de sonuçta acısıyla tatlısıyla işlerin geçmişinde olduğundan daha iyi gideceğine dair iyimser olduğu bir dünyanın varlığına ümit bağlamış, bunu baştan kabul etmiştir.

"Hawkins'le mi? diye sorar. Ayrıca Lora, Sarah Jane'in "gerçekten' sorunlu bir kız olduğunu", ama "her şeye sahip" kendi kızının sorunsuz olduğunu düşünecektir.

“Dünyanın Kalbi”: *Manhattan Gecesinde Işıkları*

Filmin ilk yarısının son sekansı, sahne ışıklarını Lora'ya döndürür. Anlatı, orta sınıf kadınlar için paradokslu yıllar olan 1950'lerde “New York kariyer kadını” kodlayan yerleşik temsil tarzına yüz vermez: Bir aktris olarak Lora'nın kamusal alanda “aşağılanmadan, ucuz hissetmeden, kendi yoluyla” yükselmesini destekleyen bir tasarımda bulunmaz. Lora'nın kendini gerçekleştirme arzusu ve başarı ile erotik hazzını birleştiren “tamamlanmışlık” hissinin yanı sıra, bu hissin kırılganlığını ve starlık kurumunun da kıskırttığı “eksiklik” hissini sahnelemeyi ihmal etmez.¹⁰ Ayrıca anlatı, dönemin çalışan annelerinin gündelik hayatta yaşadığı zorlukların yanı sıra, onların annelik deneyimlerini iyi ya da kötü ikiliğine indirgeyerek yargılayan ataerkil ideolojik normları ve ahlaki varsayımları algılamamızı sağlar.¹¹ Öte yandan Sirk'ün mizansenden yan karakterlerin yergilerine dek uzanan ironik bakışı,

10. “Patriyarkal kültür, dişil erotik arzunun ve kamusal alanda başarının aynı anda var olmasına zar zor izin verir” (Kaplan, 1992, s. 156). 1930-1960 arası Amerikan popüler sinemasında, “dişil melodram” ve “kadın filmi” kategorilerinde baskın paradigma, kadının erotik arzusu ve özneliğine ilişkin bir ses, bir mizansen oluştursa da bunu eril bakış ve fanteziye dayanarak histeri tanısına, aileye veya anneliğe kısıtlayarak bastırır. Feminist yazında bu kadın filmleri sınıflanmıştır. Örneğin M. A. Doane (1987) dört tip tanımlar: hasta kadın, annelik, imkânsız aşk ve paranoyak melodramlar. “Annelik” melodramına odaklanan E. A. Kaplan (1992), üç paradigma ayırt eder: kurban/fedakârlık, fallik annelik ve (bunlara) direnen annelik paradigması. T. Modleski (1992) ise melodramatik temsildeki dişil davranışı, histeri, arzu ve suskunluk olarak sınıflar. Dönemin direngen bulunan birinci melodram tipi ise, çalışma hayatıyla aşk/annelik arasında bir çatışma görmeyen “modern kadın” tipidir. İkincisi, 1940'larda savaş sırasında yapılan kostüm, cinsellik ve sınıfsal sorun “aşırılıyla” tanımlanan popüler filmlerdir. (Bkz. Hayward, 1992, s. 221-226).

11 Friedan, Amerika'da 70'ler başında yükselecek ikinci dalga feminist hareketin eleştirel dilinin oluşmasında öncülük yapan *Kadınların Gizemi*'nde (1963), 1950'lerde Amerikan ev kadınının “sefaleti” ve temsilindeki yerleşik ikircikli norm kümeleri hakkında yazar: “Bir kadın dergisinde bir aktris hakkında yazdığınızda, onu bir ev kadını olarak ele alırdınız. Sonunda kocasını veya çocuğunu kaybederek ya da bir kadın olarak başarısızlığını kabul edip bedelini ödemediği sürece, bir aktris olarak işini yaparken veya zevk aldığını asla göstermezsiniz” (Friedan, 1974, s. 47). 1950'li

Lora'nın star endüstrisinin mevcut kamusal düzeni içindeki başarıya, "hep daha yukarıya çıkma" arzusuna uyarladığı yaşamı bir taklit söylemi içinden sahneleyerek ikircikli kılar.

Manhattan Gecesi sahnesi 1948'de geçer. Lora ve oyun yazarı David'in, ofisin geniş pencere camlarından Manhattan'ın ışıklı gece manzarasına huşuyla bakarak ilk Broadway oyunlarının (*Yaz Çılgınlığı*) başarısını ve aşklarını kutladıkları bir sahnedir bu. Lora David'e hiç bu kadar "tamamlanmış ve mutlu" hissetmediğini söyler. David'in yazdığı komedilerdeki başroller aracılığıyla stargığa yükseldiği on yılın ardından başlayan filmin ikinci kısmının ilk sahnesinde, yani 1958'e gelindiğinde ise Lora, zirvede geçen yıllarının ardından hissettiği "eksiklik" tecrübesini ortaya döker. Annie ve Lora'nın (ve arada odaya giren David'in) görüntülerini ikiye katlayarak parçalayan büyük aynalı tiyatro giyinme odasında geçen bu sahnede Lora Annie'ye David'in iş peşinde daimî koşturmasını yorumlarken aslında kendi yaşam güzergahının zamanla yarışan çizgisel tabiatını da tanımlamakta ve başarıdan sonra hissettiği "bir şey eksik" duygusunu anlatmaktadır: "(David) duramaz. Eğer durursa, gerçekten ne kadar üzgün olduğunu anlayacaktır. Bu duyguyu biliyorum. Tuhaf, değil mi? Bunca zamandan sonra, onca mücadele ve kalp ağrısı... ve başarıyorsun... sonra sanki buna değmediğini fark ediyorsun... bir şey eksik."

yıllar Amerikalı kadınlar için paradokslu yıllardır. İkinci Dünya Savaşı sonrası ve sonrasında çalışma hayatına atılan ve kariyer yapmak isteyen orta sınıf evli ya da dul kadınların sayısının üçte bir oranında artmasına rağmen, toplumsal yaşamda ve medyada ailenin bütünlüğü, kadının geleneksel eş, anne ve ev hizmeti rolleri yüceltilir. Örneğin, *Life* dergisinde (Aralık 1956) evli, iyi eğitilmiş "New York Kariyer Kadını" hırslı olmakla, kadınsı görevlerini bırakmakla suçlanır; erkekten cinsel tatmin talep ettiği için "erotik kadın" kötülenir. Friedan'ın "adı edilmeyen sorun" diye yazacağı "banliyö sendromu"na yenik düşen ev kadını, "marazi" bir depresiflikle suçlanır. Annelik için de ikilikçi temsiller kurulur, bir yandan annelik kadınlık durumunun esas rolü olarak kutsallaştırılırken, kadınlara anne rolünü "hınçla" kucakladığı ve "ezici" bir ebeveyn olduğu için saldırılır. (Bkz. Fisher, 1991b, s. 7-8).

Lora burada yatılı okuyan kızı Susie'yi haftalardır ziyaret edemediğine de hayıflanır, bu eksikliğin “eve dönüşle” kapanabileceğini ima eder.

Hemen bir sonraki sahne, Lora'nın “belki de artık o kadar çok şey istemediğini” değil de tersine “yeni bir deneyim” arzusuyla artık komedi oynamak istemediğini ve kendisiyle evlenmek isteyen David'le yolları ayırdığını gösterir. Bir başka yazarın *Daha Büyük Şan Yok* adlı dramasında oynamaya karar verdiğini söylediğinde, David alaycıdır. 1950'lerin ikinci yarısında tiyatro dünyasında ırk ayrımcılığını da işleyerek yükselen sosyal içerikli drama tarzını da Lora'yı da (bir zamanlar “her şeyi istiyorum” dediğinde Steve'in yaptığı gibi) sahtelikle suçlar.¹² Anlatı, David'e bu yeni oyunu seyrettikten sonra yanıldığını ve Lora'yı kutladığını söyletecekse de onun drama yönelmesinin nedenini kendi sesiyle de duyurmadığı için, bu sahne David'in günün modasına özentî imasına dayalı alaycı yorumuyla baş başa bırakır seyirciyi. Film, özellikle Lora karakterine ilişkin olarak, seyircinin algısını bu türden ikircikli çapraza getirmelerle katlayacaktır. Gururu kırılan David'in alaycı sözleri bir yandan klişe bir dille Lora'yı nesneleştirip dönemin ataerkil kodlarını sergilerken; film de, eşanlı olarak, Lora'nın star kültürü içinde sürüklenip nesneleştiğini ima ederek onu “hayatı taklit eden” bir karakter olarak yargılamış olur. (Bu

¹² David: “Hangi rolde? Yüksek hayalleri ve alçak topukları olan sıkıcı sosyal hizmet uzmanı değildir herhalde!... bir dram! Kıyafetler yok...seks yok!.. eğlence yok! Lora: “Biliyorum ama iyi oyunculuk için büyük bir şans.” David: “Ve içindeki o ırk açısı! Kesinlikle ihtilafı! Bunun hakkında ne biliyorsun?” Lora: “Hiçbir şey! Bilmek de istemiyorum. Sadece iyi bir senaryo olduğunu biliyorum ve onları bulmak kolay değil. Ayrıca farklı bir şeye ihtiyacım olduğunu hissediyorum... yeni bir deneyime.” David: “Sen bir fiyasko istiyorsun... Senin için bir oyun yazdım... Tam senin ruh haline göre uyarladım. Hayatımda daha iyi kahkahalar yazmamıştım. Bir de bana ihtilaf istediğini söylüyorsun! Hah! Bu nankörlük! Ama tabii, asla minnettarlık istemedim. (Senaryoyu şömineye atarken) İşte gururum... küle dönüşsün!” Lora (Annie'ye): “Aldırma, sadece teatral bir jest! Asla altıdan az kopya yapmaz.” (Fisher, 1991a, s. 99-101).

tavır sonuçta seyirci kesimlerinin filmi farklı özdeşleşme biçimleriyle yorumlamasına zemin olur.)

Aslında sadece David değil, dönemin yükselen kitlesel reklam ve eğlence dünyasının çelişkileri içinde normal hayatlarını sürdüren öteki erkek karakterler Allen ve Steve de başat ilişkilerin nasıl işlediğini, bazen “sıradan gerçekçi”, genelde alaycı, hatta David’in örneğinde “sinik bir gerçekçilikle” söze dökerler. Bu erkekler, reklamcılık ve tiyatro gibi dönemin yükselen kamusal kültürel pratiklerindeki yerleşik ve kalıplaşmış düşünme biçimlerini ortaya sermek ve kamusal alanda yer almak isteyen kadınları kısıtlayan ve adlandıran sosyal kodlarla pratikleri serimlemek üzere yaratılmış karakterler gibidir. Bu karakterler beraberinde Lora’nın oyunculuğunu sınar ve kimi kez onu hayatında da rol yapmakla/sahtelikle suçlarken, ataerkil normların ve onlarla gelen kültürel varsayımların cinsler arası ilişkilerde nasıl biçimlendiğini de gösterirler. Film böylece, *showbiz* dünyasının içyüzünü anlatan durum ve konuşmalarla, bir kadının kariyerinde yükselmesinde- bugün ABD’de “me too” hareketinin geçmişine de işaret eden- erkek egemen ajans ve üretim yapısını; menajerleri, yönetmenleri, yazarlarıyla rekabetçi ve sermayeye bağımlı eğlence endüstrisinin düzeneklerini ifşa eder. Sonuçta Lora’nın dönemin kamusal alanında kadınlara kapalı yolları açmaya yönelik mücadelesine ket vurmaya radikal bir tavır alırken, aynı zamanda onu kariyerist olmakla ve bunun bedellerini görmemekle de yargılar. Özellikle Steve ve sonradan ağırlıklı kızı Susie, Lora’yı başarı peşinde koşarken kendilerine zaman ayırmadığı, eve bağlanmayı, evliliği ve anneliği ihmal ettiği için yererlerken, bu yergiyi dönemin eril kalıpları aracılığıyla ifade ederler. Douglas Sirk, filmi ironik bir yaklaşımla, gerçekçi ve ahlaki birden çok katmanlı zıtlıklarla işleyerek inşa etmiştir.

Lora’nın Emperyal Tiyatrosunda oynadığı *Daha Büyük Şan Yok* dramıyla bir sıçrama daha yaptığı gece, oyunu seyreden aile aha-

lisinin, Allen ve diğer misafirlerle birlikte kutlama için eve döndükleri sahne hem şerhlikli hem de nostaljiktir. Hiçbir geriye dönüş sahnesi kullanmayan film, bu sahneyi (ve gelecek birkaç sahneyi daha) kendi anlatısının içinde yarattığı bir on yıllık geçmişe dayanarak nostaljik kılar. Oyun sonrası giyinme odasında “çok eski dostu” Steve’le karşılaştığında Lora, “Ah Steve, ne kadar uzun zaman oldu. On yıl! Hiç değişmemişsin” diyerek onu coşkuyla yeni taşındıkları Connecticut’taki banliyö evinde partiye davet eder. Susie başta olmak üzere Steve’i görmekten çok mutlu olan aile, onu yeniden kaybetmemek için karardır (Sarah Jane yine geride durur, bakışı bir tür imrenmeyi hissettirir). Ailecek pikniğe gittiklerinde Steve, başkan yardımcılığına yükseldiği reklam şirketinden, Lora’yla benzer “eksiklik” hisleriyle ayrılacağını anlatır, başlangıç olarak da dünyayı gezecektir. Lora, “Yalnız mı? Beni unutma” deyince Steve içini açar: “Seri asla unutamadım ki Lora...” Lora da anında onun hislerine karşılık verir: “Yıllardır hiç kimseyle bu kadar mutlu olmamıştım!”

Burada anlatı, ikili hakkında beraberlik-ayrılık-yeniden kavuşma motifini kullanarak mutlu biteceğini düşündüren bir öykünün, filmin tematik müziğini eklemeyi ihmal etmeden, seyir hazzını geçirir. Aynı zamanda dönemin başat kültür ve hizmet endüstrilerinin kamusal alanlarında elde edilen kişisel mesleki başarının, cinsiyet kimlikleri fark etmeksizin, anlamlı bir hayat yaşamak için yeterli olmadığına dair bir motif geliştirir. “Eve geri dönüş” ile örülen bir “mutlu emeklilik” fantezisini çağırır. Ancak gelen sahnede Lora bu hikâyeyi bozacaktır. Steve’e tam da “artık uzun zaman boyunca oyun yapmayacağını” söylemişken, Allen’dan gelen telefonla, İtalyan yönetmen Felluci’nin (Lora’nın “Scarlett O’Hara’dan sonra en iyi rol” dediği) *Artık Kahkaha Yok* adlı film için başrol teklif ettiğini öğreniriz. Lora sevinçle yönetmenin New York temsilcisini eve davet eder. Anlaşma yapmak için İtalya’ya giderken Lora, Susie’yi Steve’e emanet eder. İkili birlikte at gezisine çıkarlar, Steve onu şık bir lokantaya götürür,

Susie çok mutludur. Mezuniyet töreninde tüm ailenin toplanmasını dört gözle bekleyen ve annesiyle Steve'in evlilik eşliğinde olduğunu bilmeyen, göremeyen genç kız ona âşık olur. Lora'nın ihmal ettiğini düşündüğü kızına ya da Steve'e her dönüş hamlesinin ardından bir iş çağrısı olarak "yeni bir deneyime" atılmasının film boyunca tekrarlanması, sadece onun "tamlik" fantezisiyle salınan ikircikli arzusuna işaret etmez. Film yine bu tekrarlarla, onun eve dönüş sözlerinin, kızıyla ilgili yaşadığı suçluluk duygusunun geçiciliği ve taklit niteliğine de dikkat çeker. Bir yandan da filmde Lora'nın starlığa yükselişi, dönemin star mitolojisi bağlamında Lana Turner'ın kamusal imajıyla da yankılanır.¹³ Turner'ın bir star-anne olarak gerçeklikte yaşadığı annelik trajedisi dahil, filmin kurmaca dünyası ile filmi vareden dış dünya arasında kurulan bu muhayyel bağlantı, filmin taklit söylemini katmanlar.¹⁴

¹³ Öyle ki; Judith Butler yazısında Lora karakterini hep "Lora/Lana" diyerek adlandırır ve filmi, gösteri toplumu ve imajın metalaşmasını işleyen bir etkiyle okuduğunu algılatır. Bu bağlamda filmde görsel olarak işlenen beyaz-siyah ikiliğinin nesneleştirilen kültürel etkisini sert yorumlar: Lora/Lana'nın star dürtüsünün ve gösterişçi tüketiminin 'beyazlık' etkisinin, yanındaki siyahları, özellikle Annie'yi ezdiğini, bunun acımasız bir ırkçılık biçimi olduğunu öne sürer: Lora/Lana karakterinin starlık dürtüsü kamera tarafından görülmek, beğenilmek ve ulaşılmazlığa oynayan tekrarcı, taklitçi bir cinsiyet performansı üretmektedir. Butler filmin, fotoğrafın donuk imaj halinin hafıza yaratan niteliğine sahip çekimlerinin hakiki bir deneyim arunu (yani tecrübeyi) tam sarmalayacakken, kamera hareketleri, mercek kullanımları ve kurgunun, o arı ironik bir taklide çevirerek yok ettiğini öne sürer. Bu nedenle film kendine karşı çalışarak, tam da iddia ettiği "Hayatın taklidini" kendisi yapmaktadır. Tüm deneyim ortamı kamera tarafından düzmece kılınır: "Film 'rol yapmak/sahtelik' ve 'taklit'e karşı ahlaki bir duruşa davet çıkarmak isterken, tam da tersine bu kınamanın kendisi film aygıtı tarafından sürekli 'ahlakın taklidi' halinde işlenmiştir." (s. 7) Butler, bu nedenle, Amerikan melodramının 1950 sonlarında artık kendi inanırlığını sorgulamaya başladığını öne sürer. (Butler, 1990, s. 1-18).

¹⁴ Lucy Fisher'ın *Hayatın Taklidi* adlı derlemesi, filmin kapsamlı bir monografisini oluşturur. (1991a). Fisher derlemeye girişi yazısında, karakterlerin yaşadığı 1950'ler döneminin toplumsal sahnesi, çalışan kadınların durumu ve ırk ilişkilerinin yanı sıra Hollywood star mitolojisini de tartışır. Burda, filmin prodüksiyonu sırasında Lana Turner'ın kızıyla yaşadığı trajik olay da anlatılır: Turner'ın sevgilisi,

Filmin ikinci kısmında, Lora-Annie ailesi, Brooklyn'den Connecticut'taki üst orta sınıf beyaz ailelerin yaşadığı bir banliyöye taşınmış ve yaşam tarzları değişmiştir. Gündelik hayat artık, (görüntüye girmese de) kariyeri için Connecticut Broadway arasında gidip gelmek zorunda olan ulusal bir starın evinde, onun mesleki yörüngesinin öncelikli etkinliklerinin ve ritminin belirlediği ve nispeten artan refahla gelen tüketim tarzına dayalı bir ortamda yaşanır. Lora'nın komediden ve David'den ayrıldığı sahneden başlayarak ev içi sahnelerin çoğu bu iki katlı, pencereleri boydan boya bahçeyi ve ardındaki kırsal manzarayı gören müstakil evin, alt kattaki geniş, geçirgen panolarla ayrılmış yemek ve oturma salonunda geçer. Evin ekonomisi değişmiştir, bu iki kadın artık evin geçimini ve harcamalarını birlikte yönetmiyordur. Parti sahnesi, Annie'nin eve gelip giden yakın erkek karakterler dahil herkes tarafından sevgi ve saygıyla davranılan, Lora için vazgeçilmeyen bir dost ve bir yardımcı olarak, sanki bir tür "ahretlik" konumunda yakın bir akraba gibi yaşamakta olduğunu anlatır. (Annie'nin hastalığından da ilk kez yine bu sahnede bahsedilir.)

Bu evdeki özel ve ortak alanlar ve ilişkiler, Brooklyn'de birlikte geçim mücadelesi verilen kutu gibi evdeki mahremiyet ve ortak yaşamın içiçeliğini yansıtmaz. Mekân konforludur (sıcak su vardır, vb.) ve ferahlamıştır, üst katta herkesin kendine ait yatak odaları bulunur. Sarah Jane ve Suzi'yi odalarında yalnız ya da sırdaşlık yaparken görmemize rağmen, Annie'nin odası hasta yatağına düşünceye dek gösterilmez. Annie'nin kendine zaman ayırdığı,

kendi kızı tarafından öldürülmüştür. Medya bu olayı "Stompanato skandalı" adı altında istismar ederek işler. Olgü ve kurmaca arasındaki ilişkinin farkında olan Lana Turner, *Lana* adlı biyografisinde, filmdeki anne kız ilişkisinin bu olayla kaçırılmaz olarak kıyaslanmasından ürktüğünü, ama daha sonra filmdeki rolünün "insanlara trajedinin üstesinden gelebileceğini göstermenin mükemmel bir yolu olarak" gördüğünü yazar. Ayrıca filmde "Cenaze töreni sahnesinin kendisini çok zorladığını, provada Mahalia Jackson'ın ilahisinin ilk tınılarını duyduğu anda hayatının görüntülerinin ve karanlık korkularının zihnini doldurduğunu, gözyaşlarına boğularak setten kaçtığını hatırlar." (Bkz. Fisher, 1991b, s. 25-26).

kendi eşyaları ve düzeniyle öznel anlam dünyasını yansıtan ve nefes aldığı özel bir oda yaşantısına taruk olmayız. Sırf yatmadan yatmaya gittiği bir odadır sanki. Emperyal Tiyatrosundaki ilk dram oyununun ardından kutlama partisinde olduğu gibi, Annie'yi evde daha çok önlüğüyle salona açılan mutfakta, beraber yemek hazırlarken ya da misafirler geldiğinde servis tezgahında görürüz. Lora ve Annie'nin sohbetlerini taşıyan bir masa etrafı yoktur, bu tür yakın konuşmalar Lora'nın yatak odasında ve daha çok tiyatrodaki giyinme odasında çoğu kez de Lora ve çocuklar hakkındadır. Alt kattaki yaşam alanı, Lora'nın kariyerinin gereklerine uygun, galalar sonrası partilerin ve iş ilişkilerine dayalı toplantıların yapıldığı bir sosyal hareketlilik tarzına açılmıştır. Bütün bunlar, Annie ile Lora'nın toplumsal konumları arasındaki önceden belirsiz kalan evin hanımı-hizmetli ilişkisini belirginleştirir.¹⁵

Barliyöye taşınmak ve artan refah, sadece konutta ve ev içi aile yaşamında değişiklik getirmez. Amerikan kentlerinde konut geliştirmenin çeperdeki kırsal ard yörelere kayması, iş, kentsel sosyal hizmetler ile ev/aile hayatını mekânsal olarak ayırttığı için, bu durum Annie ve Sarah'nın Brooklyn'nin heterojen nüfuslu sokak-

¹⁵ Victoria L. Evans, bu evde Annie ve Lora'nın başkaları önündeki ilişkilerine dair ilginç bir yorum getirir. Bizim coğrafyadan bakınca ahretlik boyutunu gördüğümüz bir bağımlılık ilişkisinin, Lora ve Annie arasında karşılıklı zımni bir kabule dayalı bir "kamusal korunma" boyutu olabileceğini öne sürer. Beyaz orta sınıf barliyödeki siyahlara yönelik düşmanca ortama karşı- ki bu sadece evden dışarı çıkmakla sınırlı değildir, konutların şeffaf ön cephe tasarımı da evin içini dışardan görünür kılmaktadır- Annie kendi güvenliği için evde de yatılı hizmetçi rolünü öne çıkararak "kamuya itaat maskesini" takmaktan çekinmiyordur. Elbette, der Evans, bu yaşantıda Annie ve Sarah artık dışarıda bir iş bulamayacakları için Lora da onlara hediyeler ve maddi destek verir. Ama Lora'nın koruması altında dahi olsa Annie kendini hiçbir zaman tam anlamıyla güvende hissetmeyecek siyah arkadaşlarını buraya davet edemeyecek, gerekirse kendi kente inecektir. (2017, s. 101-102).

larına dolaysızca çıkıp kentin iş ve sosyal olanaklarına anında erişimden mahrum kalmaları, yani yaşam dünyalarının daralması anlamına gelir. Dahası, dönemin banliyö yaşamı ırkçılığın sistematik toplumsal yapısını yansıtır. Banliyölerde yaşanan ırksal-sınıfsal baskı, fiziksel ve ideolojik ırksal ayrıştırmaya yönelik yasal ve fiili sosyal gözetim pratikleri tarafından desteklenmektedir.¹⁶ Genç Sarah Jane'in beyaz olarak tanınmanın peşinde koşmasının, annesinin yanı sıra artık Lora'ya da yönelecek olan isyanının ve evden kaçışının, Amerikan Rüyasının simgesi olan "Conneticut" banliyö evinin refah ortamından olduğu kadar, toplumsal cinsiyet-ırk-sınıf eşitsizliği habitatından beslenmediğini söyleyemeyiz.

Sarah Jane'in Açmazı: "Ben Başkasıyım", "Ona Kendimi Nasıl Tanıttımsa Öyle Olacağım"

"Melez terimi, nihai ötekidir...

yasaklanmış cinsel ilişkileri ve ırkların imkânsız karışımını ima eder." (Flitterman-Lewis, 1991a, s. 326).

¹⁶ Victoria Evans, 1950'lerin banliyösünü, sınıf ve ırk sınırlarını ihlal eden evliliklerin ve dezavantajlı olanların diğer münasip görülmeyen davranışlarının, arkadaşlar ve komşular tarafından dedikodu, alay ve tenkitle kontrol ve disipline edildiği "devasa bir makine" olarak tasvir eder. "Bizim gibi" denen, benzer gelir, kariyer ve eğitim düzeyi ve beyaz ırk geçmişine sahip üst orta sınıflar için yapılmış bu banliyöler, yerel emlak değerlerindeki düşüşü önlemek için de çalışır. 1920'ler sonrası kuzeyli siyah profesyonellerin hızla endüstrileşmeye başlayan New York'tan Chicago'ya kent içlerindeki belirli mahallelerde mülk satın alması sınırlanmaya başlamış; imalat merkezlerine çekilen yoksul güneşli göçmenlerin kitlesel akımına karşı orta sınıf beyaz bağnazlığı gelişmiş ve şehrin "yanlış" bölgelerine giren siyahlara yönelik dayaktan linçe şiddet patlamaları oluşmuştur. Giderek, sosyal ve ekonomik durumu ne olursa olsun siyahların "kara kuşaklar" vb. adlarıyla açıkça belirlenmiş bölgelerde yaşamaları beklenir. 1940'ların sonlarına doğru "mekânsal izolasyon", belediye sınırlarının hemen ötesindeki banliyölere "beyaz kaçışla" yoğunlaşır. 1950'ler boyunca ülkenin dört bir yanında devlet destekli özel beyaz konut geliştirme projelerine girmeye çalışan Afro-Amerikalılara yönelik şiddet içeren caydırıcı eylemler sürer. (2017, s. 92-9).

Sarah Jane banliyö merkezinde müzik kutusu da olan (Sarah yeni evindeki odasında hiç müzik dinlemeden kalmaz) bir dondurma salonunda tanışmıştır Frankie ile; ilk erkek arkadaşıdır, beyaz, varlıklı ve "sevimlidir." Susie'yle sırrını paylaşır: Kendini Frankie'ye bir başkası olarak tanıtmıştır: "...nerede yaşadığımı bile bilmiyor. ...Katı kurallara bağlı ebeveynleri olan zengin bir kızmışım gibi davranıyorum. Beni kim diye biliyorsa hepsini olacağım... Hayatta bir şansım olsun istiyorum... diğer insanlardan daha aşağı hissetmek istemiyorum ya da annemin rengi için özür dilemek... Annem kendi rengine engel olamaz, ama ben olacağım..."

Sarah Jane "ben bir başkasıyım" dediğinde, (göründüğü gibi) açık tenli bir melez olmasının desteğiyle "ben beyazım" beyanını yapar; ama güçlü duyguları, kendini öldürme kararlılığı ve oyunbozanlığıyla da diğer karakterlerden başkadır. Annesini ve geçmişini inkâr ederek bulduğu "muş gibi yapma" çaresi bir çıkmaza açılrsa da içinde yaşadığı toplumdaki ırkçılığın, sınıf koşullarının sertliğinin ve evdeki güç ilişkilerinin farkındadır, korkmaktadır: "O bir gün benimle evlenmek istiyor. Beyaz bir çocuk! Benimle! Ama sence o ya da ailesi, bir zenci kayınvalidesi olacağını bilse nasıl hissederdi? Sence insanlar, annemi bilselerdi ne derlerdi? Bana tükürürlerdi! Ve çocuklarıma! Bu yüzden Frankie annemi tanımalı. Onu kimsenin tanımasını istemiyorum... Ve eğer o (Frankie) benim hakkımda bir şey öğrenirse, kendimi öldürürüm." Şaşırarak dinleyen Susie'nin "... eğer benim annem bir gün öğrenirse, buna asla katlanmazdı," demesi üzerine Sarah Jane, "Umurumda değil!" der, "Senin annen bana sahip değil!" Susie'nin odasında geçen bu sahnede, filmin ilk yarısındaki ilkokul sahnesinde Annie ve kızı arasında ırk ve annelik söylemlerini iç içe geçirerek kurulmaya başlayan dramatik çatışma eksenine, Lora ve Annie/Sarah Jane arasındaki eşitsiz güç ilişkileri söylemi de eklenir. Ayrıca Sandy Flitterman-Lewis, bu sahnede ırksal ve cinsel ötekilik ara-

sında paralellik kurulduğuna, Sarah Jane'in ırksal ve sınıfsal farkındalığının ve ilkokuldan başlayan "ırksal kendinden nefretinin" yetişkinlikte cinsellikle bağlanarak güçlendiğine de dikkat çekerek anlatırın, böylece, bu çok boyutlu farkındalıkla politikleştigini öne sürmektedir.¹⁷

Nitekim bir sonraki sahnede Sarah Jane, İtalyan filmi için gelen misafirleri ağırlamasını isteyen Lora'ya ve bunu tekrarlayan annesine öfkesini, ani bir hıznırlıkla, plantasyon dönemine ait siyah bir köle kadın parodisi yaparak gösterir: Ançuezli kanepede tepsisini başının üstünde dengeleyerek alaycı bir yürüyüşle salona girer ve abartılı bir köle lehçesiyle konuşur: "Hepinize bol miktarda kerevit alıp getirdim. Bayan Lora, siz ve arkadaşlarınız için!" Lora kızarak, "Pekâlâ, bu tam bir numara, bunu nerden öğrendin?" diye sorunca da "Ah, bu numara değil bayan Lora. Bunu annemden öğrendim... O da yaşlı Massah'dan öğrenmişti, sana ait olmadan önce!" der. Sarah Jane burada sadece Lora'nın Annie'nin "sahibi" olduğunu dillendirmez. Aynı zamanda, filmün taklit mantığının içinden söylersek, genotipiyle bir melez olan ama fiziksel olarak beyaz görünen ve öyle sunulmak isteyen Sarah Jane bu performansıyla, kendine toplumsal olarak atanmış siyah "aslını" taklit ederek, yaşayan kendini, toplumun siyah kadınları kodlarken kullandığı yerleşik klişelerden biri olagelen hevesli "köle" rolüyle oynar. Bu sahnede film, ırksallaştırılmış kimliklerin yerleşik hiyerarşik toplumsal kodlarla inşa edildiğini ifşa ederek, ırksal kimliklerin "doğallığını" sorgulayan eleştirel bir bakış kurar. Bu açılımı, Sarah'nun sonradan Lora'ya söylediği şu sözler de

"(...) bir erkek tarafından sevilme arzusu nedeniyle ırksal farkındalık yeni bir güçle ortaya çıkar.... Sarah Jane için tam yetişkin kadın cinselliğinin kabulünün ırkın reddine ve kandırmaya dayandığını... ima eder... nihayet ve en önemlisi, annelik ilişkisi sınıf temelli bir ilişki haline dönüşür. Sarah Jane'in ırksal farkındalığı ve cinsel farkındalığı, baskı altında belirlenen bir tür sınıf bilinci haline gelir. Bu şekilde... annelik ve etnisite ilişkisi... Sirk'ün toplumsal vizyonuna karşılık gelen bir şekilde politikleşir ve cinselleşir." (Flitterman-Lewis, 1991a, s. 333).

genişletir: "Sen ve annem siyah olmam için çok endişeleniyorsunuz. Size siyah olabileceğimi göstermek istedim! Siz farklı olmanın ne demek olduğunu bilmiyorsunuz!" Onun isyanı ve öfkesi, bu parodiyle, doğal birer bütünmüş gibi temsil edilen kimliklerin aslında toplumsal yapı ve ibareler aracılığıyla kurulmuş kurgular olup, gündelik hayatta sürekli tekrarlanarak yerleştiğine dair bir düşünsel alan açar. Bu açıdan, arzularını ve potansiyelini kuşatacak bir yaşam güzergahının ve dilin erişilebilir olmadığı bir dönemde, tüm bölünmüşlüğü, kendinde bastırılmış olanı dışarı taşıran duygularımsal tabiatıyla Sarah Jane, filmsel anlatının merkezini kuran radikal ve melodramatik melez karakter olarak öne çıkar.

Hayatın Taklidi'ni bugün izlemek, karakterlerin tarihsel, türsel ve anlatsal sınırlanmışlıklarını, 1950'lerden bugüne toplumsal sahnede onların bilmediği yeni gerçeklikleri, değişim ve süreklilikleri biliyor olmaktan gelen kaçınılmaz bir bakışa (ve böylece yazarken olaylar arasında filmin sonunu ve ötesini bilmekten gelen bağlar kurmaya meyletmeye) yol açar. Sarah Jane açısından düşünersek: Bu oyunbaz genç kızın "kendinde" ırk-sınıf ilişkilerine dair cinsiyet yüklenmiş deneyimsel bir bilgisi olsa da, mağdur sınıfların ve alttakilerin kendilerine atanmış 'kurban' rollerine karşı mücadeleyle toplu geçmişlerinin dirençli yanlarını sahiplenip ortaklaşarak güçleneceklerine ve kendi farklarıyla (ve an-neleriyle) barışabileceklerine dair- kolektif direnişin hakikat bilgisine dahil olan- politik bilgiye sahip değildir. Bu bilginin bir hayat bilgisi halinde kamusallaşması için, 1950'lerde filizlenip 1960'lardan itibaren yükseldiğini bildiğimiz Sivil Haklar mücadelelerinin, siyah kadın hareketinin ve feminist toplumsal hareketlerin, onların geliştirdiği ilişki, bilinç ve dilin gündelik yaşam bağamlarına ve temsil alanına nüfuz etmesi, böylece de Sarah Jane'lerin deneyimleri üzerine hakkıyla düşünen başka türlü öykülerin, filmsel vb. anlatsal biçimlerin yaratılması gerekecektir. Annie'nin kızını, ısrarla Baptist Kilisesine yönlendirirken, bu çağrısının 1960'ların

Martin Luther King ve onun ötesine geçen ırk adaleti ve diğer eşitlik-özgürlük mücadelelerindeki bileşik dayanışma ilişkilerine açılacağına dair bir sezise sahip olup olmadığını bilemeyiz. Gördüğümüz, Annie'nin içinde yaşadığı evi nötr bir alan olarak görmemiş olduğu; yoksun siyah annelerin kadim direniş deneyimi ve perspektifinin ürünü olan çocuklarının selameti için bir yuva kurmak ve topluluğun diğer çocuklarına da annelik yapmak pratiğini, aile içinde hayata geçirmek için elinden geleni yapmış olduğudur. Gerisi, hayatının merkezi olan kızının geleceği için sabırla taşıdığı öğretmenlik arzusudur. Ama nasıl ki Sarah Jane beyazlığın imtiyazlı "normalliyetini" ister, farkla da olsa Annie de kızı için "normal" koşullarda olabilir olan iyiyi ister; (onun "başkası olma yaları"nın günah olduğu inancını bir yana koyarsak) sonuçta hep kızının isyankâr eylemlerinin öğretmen olmasına engel koyacağı endişesiyle davranır. İrkçi pratiklere direnişe dair kamusal hayat bilgisini aktarabilecek bir topluluk olan aile de bundan öteye geçen bir ses veremez; Sarah Jane'i ırk ve cinsiyet cenderesinin dertlerinden esirgeyemez. Hele ki, kendini bir "başkası" olarak tanımlamanın, "yasakları geçmenin" zorlu deneyimlerinin birikerek ilham kaynağı olabileceği günümüzden bakmak, "gecikmiş seyirci" olarak ellilerde çekilen acılara yazıklarınmamızı katmerler. Sarah Jane'in parodisiyle aşağılandığını hisseden Lora, gene, "biz sana farklı davrandık mı..." diyecektir. Sarah Jane, "Hayır, hep harikaydın, ama..." diyorken, Lora, "Siyah olmuyordun! Çocukça davranıyordun! Neden anneni incitmek istediğini anlamıyorum... ya da beni? O zaman bunu bize bir daha yapma! Ya da kendine. Hiçbir şeyi çözmeyecek" diye son sözünü söyleyecektir. Sarah Jane'in ağlayarak annesine sarılıp, "Ah anne. Lütfen. Anlamaya çalış. Seni incitmek istemedim. Seni seviyorum" sözlerini, Annie, ağlayarak: "Ah biliyorum bebeğim. Sen kafese tıklmış bir köpek yavrusu gibisin. Bu yüzden Kilise partisine gitmeni istedim" diye yanıtlayacak ve Sarah Jane tekrarlayacaktır: "Ah anne... bunun yardımı olmayacağını görmüyor musun?" Sarah

Jane'in kamusal kabul görmek isteyen yaralı benliği, annesine bağıllık ile ondan farklılaşmak ve kurtulmak isteği arasında çaresizce bölünmüştür.¹⁸

Sarah Jane sevgilisi Frankie ile buluşmak için o gece ayakkabılarını elinde gizlice evden çıkarak banliyö çarşısına iner; sahne, boş dükkanlarıyla loş, ıssız ve dar bir sokak köşesidir; evde sorun yaşadığını söyleyerek başlar konuşmaya. Frankie "Annen mi" diye sorar. "Evet" der Sarah Jane, "Jersey'de bir işe girmek istediğini söylemiştin. Kaçamaz mıyız? Seninle olmak için her şeyi yapardım." Frankie, "Ama önce söyle, annen zenci mi?" diye sorar. Sarah Jane, "Ne fark eder? Sen beni seviyorsun!" der. Frankie'nin, "Bütün çocuklar arkamdan konuşuyor. Bu doğru mu?" sorusuna "Hayır," der Sarah Jane, "Ben de senin kadar beyazım!" Frankie, "Yalan söylüyorsun!" diye artan bir hiddetle tekrar ettikçe "Hayır!" diyen Sarah Jane'in suratına tekrar tekrar vurmaya başlar; darbe üstüne darbeyeyle yere düşen Sarah Jane'i defalarca tokatlar, ağlayarak yerdeki çamura düşünce arkasına bakmadan yürür gider. Frankie'nin Sarah Jane'in beyaz geçinen bir siyah olduğunu öğrenmesi sonucu onu maruz bıraktığı, kısacık ama sarsıcı, ırkçı, eril bir şiddet sahnesidir bu.¹⁹

¹⁸ Sandy Flitterman-Lewis'e göre " bu çatışma aynı zamanda dişil benlik tanımıyla ilgilidir, çünkü anneyle kalmak (yani siyah olmak ve anne gibi olmak) "özel" bir benlik kavramını kabul etmek ve kız çocuğu ve hizmetçi konumunu varsaymak anlamına gelir. Öte yandan, anneden farklılığı öne sürmek (ki bu da paradoksal olarak, beyazmış gibi yaparak egemen kültürle benzerliği giyinmek anlamına gelir), kız çocuğunu simgesel ilişki ve değişim döngülerine sokarak konvansiyonel bir cinsellik ve yetişkin kadınlığın teyidini getirir." (1991a, s. 327).

¹⁹ Douglas Sirk, 1978'de Harvey'le yaptığı söyleşide, Frankie sahnesinin Sarah Jane'in "tamamıyla alçaltıldığı/aşağılandığı bir sahne olmasını" istediğini söyler: "Yazara bu sahnede Sarah Jane'e vurup yere seren sadece o genç değil, toplum olduğu hissini almanız gerektiğini söyledim. Burada öteki ırkı, öteki iktidarı, yani 'beyazlığı' temsil etmelisin, dedim." (Harvey, 1991a, s. 225).

Perişan halde eve dönen Sarah Jane, yardımına koşan annesine, “Frankie benim beyaz olmadığımı öğrendi, çünkü sen dünyaya senin kızın olduğumu söylemeyi sürdürüyorsun!” diye bağırır. (Annie: “Sana söyledim, yalanların kimseye faydası olmaz!”). Sarah Jane’in bu acı deneyimini nasıl bir içsel tartıdan geçirdiğini bilmeyiz, ama onun bu hüsranın ardından gelen eylemleri, bel bağladığı Frankie fantezisinin onu düşürdüğü yerden kalkıp Connecticut evini iki adımda terk ettiğini gösterir. İsmi değiştirip, “sadece beyaz bir kişi olarak değil, erkeklerin dünyasında yetişkin bir beyaz kadın olarak meşruiyet aradığı” gece kulüplerinde çalışmaya başlayacaktır.²⁰ Burada Sarah Jane’in ulusal bir star olan Lora’yla aynı evde yaşamasının da onun arzularını beslediğini düşünmeden edemeyiz. Sarah Jane kendi kadınlık halini anlamlandırırken, kültürel kerteriz olarak Annie’nin (kültürel siyahlığıyla birlikte atanmış) cinsellikten arındırılmış anelik dişiliğiyle özdeşleşmeyi reddeder ve kariyer kadını Lora’ya paralel davranır; ona nazaran avantajsız bir konumda olsa da “onun gibi bir kadın” olarak gösteri dünyasının “kamusal alanında arzulanmayı arzular” (Kaplan, 1992, s. 176).²¹ Önce annesine

²⁰ “Sarah Jane beyaz bir kadın olarak meşruiyet istese de bu işlemdeki tek geçerli değişim değeri cinselliğidir. İmkânsız bir görev olan kendi sosyal konumunu dikte etme çabasıyla cinsel davranış kodlarını manipüle ederken, nihai taklitçi olur. Bu manipülasyon bir başarısızlığa mahkumdur, çünkü Sarah Jane asimilasyonu yalnızca ‘bir rol oynamak’ olarak düşünebilmektedir... Siyah kadınlar için münasip görülen kurallara hararetle direndiği için, beyazlar için münasip görülen terimleri anlayamaz. Böylece, onun kimlik iddiası hâli hazırda egemen kültürde var olan zaten oldukça konvansiyonel bir kadın cinselliği anlayışının sadece bir parodisi haline gelir... gerçek bir özgürleşme değil, yalnızca bir isyan taklidi sağlayabilir.” (Flitterman-Lewis, 1991a, s. 334).

²¹ Sandy Flitterman-Lewis de filmin *kadın ve seyirlik* (spectacle) arasında bir eşdeğerlilik çerçevesi geliştirdiği tespiti yapar: Sarah Jane’in siyah köle parodisiyle başlayan ve gece kulübü kariyerinde süren bu eşdeğerlilik ibaresi, film boyunca, Lora’nın reklam ikonu olması, sahne ve film kariyerinde star olarak nesneleştirilmesi, Steve’in kamera işi ve kadın starların ticaretini yapan tüm *showbiz* düzeneğinde geçerli kılınmıştır. (1991a, s. 333).

Manhattan Kütüphanesinde iş bulduğu yalanını söyleyerek aynı bölgedeki Harry'nin Kulübünde şov kızı olarak çalışır. Onun kendisini bulmasının ardından bir mektup bırakıp evi terk eder. Los Angeles'ta, Moulin Rouge gece kulübündeki vodvil programında koro kızı olarak çalıştığını Steve'in tuttuğu dedektif bulacaktır. Annie kızının peşinden her iki kulübe de gider.

Harry'nin Kulübünde Annie'nin, karanlık ve dumanlı salonun arka tarafında kafesli bir panonun arkasından, dans ederek şarkı söylemekte olan Sarah Jane'i mutsuzluktan donmuş bir yüz ifadeyle gözlediğine tanık oluruz. Annie'nin bakışıyla aynı açıdan çeken kamera genç kızın hareketlerini takip ederken, erkek müşterilerin masalarında dolaşan Sarah Jane aynı zamanda, Flitterman-Lewis'in "Simgesel Şarkı" diye yorumladığı şarkı sözlerini seslendirmektedir: "Duyduğum en yalnız kelimedir, 'boş'. Boş olan her şey çok üzücüdür. Boş bir çanta iyi bir kızı kötü yapabilir. Beni duyuyor musun babacık? Öyleyse beni daha önce sahip olduklarımla doldur...Hayatımı tılsımlarla doldur. Boş kollarımı doldurmama yardım et."²²

Annie, "Kıyafetlerini giy ve derhal buradan çık Sarah Jane Johnson!" diye çağırır kızını. "Delirmiş olmalı, ona isminin Judy Brand olduğunu söyleyin. Onu buradan uzaklaştırın!" der Sarah Jane. Annie, patrona "Sizi mahkemeye vereceğim" derken annesi olduğunu da beyan ettiğinden Sarah Jane o anda işten atılır. Kulüp

²² "Sarah Jane'in şarkısının sözleri açıkça...cinsel ve sosyal olanı birbirine bağlayan psikanalitik yorumu güçlendiriyor... Bunu, hadım edilmiş kadının eksik, her zaman kısmi, hiçbir zaman "tamamlanmış" görülmediği Simgesel'in şarkısı olarak görmek mümkündür. Bu, Sarah Jane'in performansının parodisine başka bir boyut katar. Sanki daha önceki siyah köle parodisinden sonra Lora'ya yaptığı açıklamaların bir versiyonu gibi, "Kadın olmam için çok endişeliydiniz, size kadın olabileceğimi göstermek istedim!" der gibidir. Bu şarkıyı söylediği andan itibaren isyanının başsansız olduğunu biliyoruz. Sarah Jane'in tıpkı siyahlığından kaçamadığı gibi, bir kadın olarak Simgesel konumundan kaçması da eşit derecede engellenmiştir. Onun seçenekleri, (yerleşik) kültürün eş, anne ve kız çocuğu seçenekleridir ve bunlar onun ırkı tarafından sınırlandırılmış ve tanımlanmıştır." (Flitterman-Lewis, 1991a, s. 334).

kapısının önünde, “Seri o batakhane de dans ederken bulduğumda ne yapmamı bekliyordun? Tatlım düşün” diye konuşur Annie: “Öyle bir yere bulaştığın zaman, Öğretmen Okulu’na bir daha dönmek istersen, seni asla almazlar... Lütfen eve gel... Şimdi öğretmen olmak istemiyorsan, tamam. Ne olmak istediğin hakkında konuşacağız.” Valizini toplamış olan Sarah Jane arkasına bakmadan karanlık sokakta kaybolurken, Annie inleyerek çöküp kaldığı merdiven basamağında ağlar. Evi tamamen terk ederken annesine bıraktığı mektupta Sarah Jane, artık kendisinden kesin kes vazgeçmesini ister: “Anne, gerçekten müşfik olmak, gerçekten bir anne olmak istiyorsan, beni bulmaya çalışma. Öldüğümü ya da hiç doğmadığımı farz et. Bu benim hayatım ve bunu kendi yolumla yaşayacağım.”

Kalbimi Kır Kır, Dokunaklı Karşılaşma, Dertleşen Annelerin Rengi

“1950’lerin melodramı, cinsel baskının ve hayâl kırıklığının hassas alanlarına dokunarak çalışır; galeyanı, düşmanlar arasında değil, kandaşlık veya aşkla/sevgiyle birbirine bağlanmış insanlar arasındaki çatışmalardan gelir.” (Mulvey, 1987, s. 75).

“[Melodramda] anneye (annelikte) kaynaşma arzusu... benliğin dünyayla kaynaşma arzusudur.” (Neale, 1986, s. 17-18).

Hastalığı ilerleyen Annie, Sarah Jane’i son bir kez daha görmek için acilen Los Angeles’a uçar; “kafasında her şeyi halletmiştir”, artık neyi yapmayacağını yaşayarak öğrenmiş ve kızının yoluna çıkmamaya karar vermiştir. Anne ve kızının Moulin Rouge gece kulübündeki karşılaşması, film boyunca biriken karşılıklı duygulanımların bir hülasası ve de fazlası olduğundan çok dokunaklıdır (her seyirde ağılatır). Biz seyirciler Annie’nin onu serbest bırakmak kararını (Lora’ya söylediği için) bildiğimiz gibi, kalbinin kırık, bedeninin yorgun ve hasta olduğunu da biliriz, ama Sarah Jane’in bunu bilmediğini düşünürüz. Anne ve kızın sadece buradaki bilmeyiş, bilemeyişleri değil, film boyunca birbirleriyle onca

konuşmalarına rağmen tekrar eden çatışmalarının, birbirinden öğrenmeye, karşılıklı bir anlayışa ya da (anlaşmasalar dahi) güven veren, özgürleştiren bir duygudaşlığa varamayısları ve gözümü-zün önünden gitmeyen hayâl kinklıklarının yarattığı etkiler, topluca dokunur içimize. Annie'nin kulübe girdiğinde davranışı Harry'nin gece kulübünden farklıdır. Dertli bir yüzle Sarah Jane'in sahnedeki seksi şovuna şöyle bir bakar, bu kez gözetlemez, zaten kamera da şovu seyircilerin konumundan görüntülerken Annie'yi yukarı sahneye doğru bakarken kısaca gösterir.²³

Genç kız şov bitince arkadaşlarıyla buluşmak için giyinirken Annie, "Kızma, kimse beni görmedi" diyerek moteldeki odasına girer ve hemen çıkacağını söyler, "sadece sana bir bakmak istiyorum... Burada mutlu musun tatlım? Gerçekten istediğini buluyor musun?" diye sorar. Sarah Jane, annesinin her zamanki gibi ona yükleneceğini, Harry'nin kulübünde yaptığı gibi onu yine işinden ve arkadaşlarından edip eve gelmeye zorlayacağını düşündüğünden bezgince öfkeli, önceki çatışmalarındaki ruh haliyle ve ağlayarak yineler sözlerini: "Ben başkasıyım! Beyazım! Beyaz!.. Lütfen anne, gider misin? Ve bunu bir daha asla yapma." Annie, "Yapmayacağım, Sarah Jane. Söz veriyorum. Ama senden tek bir dileğim var. Başın derde girerse, herhangi bir şeye ihtiyacın olursa, eve gelmek istersen ve (kendi ölümünü düşünür gibi) eğer

²³ Sahnede geri planda bir orkestra bulunur; önde revü kızları, montaj bantı gibi kayarak dönen bir set üzerinde sallanan deri koltuklarda oturarak ellerinde şampanya şişesi ve bardaklarla omuz ve kol-bacak hareketleri yaparak dans etmektedir. Dönen set durduğunda kamera Sarah Jane'in dansına odaklanır. Toplu halde dişil kıvrımlı hareketlerin şablon etkisiyle danseden vodvil kızlarının arasında Sarah Jane'in bedeni ve jestleri, el kol ve bacaklarını kullanma tarzında bir başkalık, kendini sunuşunda (Kohner'in oyunculuğunda), ikili cinsiyet kalıplarını aşan kuir bir eda vardır. Bir tür dişillik parodisiyle ya da onu beceriksizmiş gibi gösteren sportif bir etkiyle ve sanki kendinin hem kulüpteki seyirciler hem de kamera tarafından seyredildiğinin farkında olan bir nispetle sergiler performansını. Dans eden Sarah Jane'in yüzünde bir an Annie'yi fark etmiş gibi tuhaf bir hissin de gelip geçtiğini görürüz.

benimle iletişime geçemezsen, Bayan Lora'ya haber verir misin?" diye sorar. Burada, "Evet! Şimdi gidecek misin?" diyen Sarah Jane'in öfkesi biraz dinmiştir. Annie: "Tek istediğim bu değildi tatlım" der, "Seri bir kez daha kollarımda tutmak istiyorum, sanki hala benim bebeğimmişsin gibi." "Tamam anne" der Sarah Jane. "Ah benim güzel bebeğim. Seri çok seviyorum. Yapacağın hiçbir şey bunu durduramaz" diyerek sarılır ona Annie. Anne kız kucaklaşırken Sarah Jane artık yelkenleri indirmiştir, yüzü kederle karışık farklı duygularla doludur ve "Ah, anne!" diye ağlamaktadır.²⁴

Filmde kadın karakterler üzüldünce ağlarlar, ama filmin melodramatik fazlalığının yattığı asıl duygusal odak olan Annie ve Sarah Jane arasındaki çatışmalı ilişki film boyunca bir başka dokunaklıdır. Bu sahnedeki yoğunluk, bir yandan anne ve kız arasında yaşanan duygulanımların bir uçtan ötekine salınan eşanlı mevcudiyetinin etkisindendir: Acı veren çatışmalarının boşluğuna kaynaşma anının yarattığı iyilik umudunun karışmasının verdiği bir tatmin halinin karmaşık duygularıyla ağılatır.²⁵ Film boyunca

²⁴ Steve Neale, melodramdaki dokunaklılık (*pathos*) ve seyirciyi ağlatma yeteneğini, Brooks'un "suskunluk metni" terimi aracılığıyla anlatır: "Peter Brooks (1976), edebiyatta ve sahnede melodramdaki başarısız veya yetersiz iletişim konusunu (kelimelerin aksine) jestlerin önemi ve "suskunluk metni" terimiyle tartışır. Terim, ağlamaların ve jestlerin, duyguların ifade edilmesinde tek uygun araç haline geldiğini gösterir. Ağlama ve jest, (iletişim) kodunda bir tür hata ya da boşluğa; duygusal anlam yükünü tamamen iletmede yetersiz kalan bir alana işaret eder. Bu boşluk, genellikle gözyaşları tarafından doldurulur. Ve sadece jestin ve ağlamanın önemiyle değil; aynı zamanda... bakış açıları ile bilginin çakışmamasıyla ve melodramda çok sık görülen kör ve dilsiz figürleriyle de işaretlenen bir boşluktur... Bu boşluğun (filmsel) örneklerinin bu kadar etkileyici olmasının nedenlerinden biri, *birleşme/kaynaşma* (*fusion*) *fantezisinin* (bir birlik fantezisi, dolayısıyla tam ve zahmetsiz iletişim ve karşılıklı anlayışın) başarısızlığına işaret etmeleridir." (1986, s. 19).

²⁵ "Melodram, sevmek isteyen, sevmeye değer ve dolayısıyla seyircinin de sevilmesini istediği karakterlerle doludur... Ancak seyirci bundan daha fazlasını da ister. Bu karakterlerin sevilmesi dileği, çiftlerin birleşmesine dair seyircinin *kendi* dileğini tatmin etmek içindir. Bu dileğin kökü, anneye birliğe ilişkin çocukluk döneminin nostaljik bir fantezisinde yatmaktadır: bütünlüklü sevgi, tatmin ve ikili kaynaşma" (Neale, 1986, s. 17). Dolayısıyla tatmin arayan aynı derin arzu ve buna

zaten anne kız neredeyse her çatışma sonrasında birbirlerini sevdiklerini söylerler. Ama bu sahnede Annie'nin kızını şefkat ve kederle serbest bırakma hamlesi, çare olamasa da kendi arzusundan feragat ederek kızının ihtiyacı olan bağımsızlığı teslim etmesi, aralarında tekrar edegelen çatışma döngüsünde bir fark yaratır. Onarıcı kucaklaşmaları, sahnenin başındaki acılı ve öfkeli çatışma halini hasretli bir duygusal teslimiyete ve anlayışa, bir tür bağışlamaya döndüren bir andır. Gelgelelim, kızına "eğer benimle iletişime geçemezsen" diyen Annie de niye öyle dediğini bilen biz de, bu duygusal anınma ânınun onların (ilelebet) yeniden ayrılmalarnın başlangıcı olduğunu biliriz. Filmin kurduğu dünyada dallı budaklı ırk sorununa dayalı melodramatik çekirdeğin yerleştiği anne ve kızı arasındaki ilişkinin selametinin bu kaynaşma anıyla garantilenmediğini algıladığımız gibi. O yüzden üzerimizde bir açmaz ve çaresizlik hissi kalır. Nitekim, anne-kız kucaklaşırken Sarah Jane'in şovdan arkadaşı girer odaya; bunun üzerine anne ve kız, yine hemen dadı ve beyaz kız rollerini sürdürmeye geçerler.. Arkadaşı Annie'yi görür görmez der ki: "Yeni hizmetçisiniz herhalde, düşumun karnıcalarla dolu olduğunu iletmek istiyordum." Annie, "Ah, özür dilerim hanımefendi, tesadüfen kasabadaydım ve Bayan Linda'yı görmek için uğradım. Ben eskiden onun bakıcısıydım" diye yanıtlar ve Sarah Jane'e "Kendine iyi bak" diyerek odadan çıkar. Sırtı arkadaşına, yüzü kameraya dönük olan Sarah Jane, hüznle, "Anne" diye fısıldar. "Yani, tatlım çocuk, demek senin bir dadın vardı" dediğinde arkadaşı, ağlayarak, "Evet, tüm hayatım boyunca" diye mırıldanır kendi kendine Sarah Jane

Bundan sonra filmde Annie'nin yanı sıra, kızı için kendi gençliğinde yaşayamadığı her şeyi yaptığına inanan Lora'nın da

zemin olan fantezilerin gerçekleşmemesinden gelen hayâl kırıklıkları ve acılar gibi, gerçekleşmesini sağlayan karşılıklık ve kaynaşma durumlarına, fantezilerine ilişkin temsiller de dokunaklıdır, ağlatır.

anneliği sorgulanacaktır. Los Angeles'tan döndükten sonra Annie'nin değiştiğini gören Lora evhamlanır, gelen doktor da endişelidir; Steve, "kırk bir kalbe" nasıl yardım edileceğini bilmediğini söyler. Lora ve Steve'nin birlikte dışarı çıktıkları o gece Annie'nin odasında kalan Susie, ona önce (o gece Steve'i dışarı götürdüğü için) annesini çekiştirir, ardından içini açar, Steve'e âşık olduğunu anlatır. Annie, "tabii, küçük bir kız gibi!" dese de o beğendiği her erkekte Steve'i görmüş olduğunu, onu hep sevdiğini, seveceğini söyler. Annie uyuya kaldığında Susie pencereden kapı önünde sarılarak öpüşen annesi ve Steve'i görür, sarsılarak odasına kaçar.

Ertesi sabah Lora yatağında dinlenen Annie'nin odasına girer, gece Susie'ye Steve'le evleneceği haberini verdiğinde onun çok tuhaf, buz gibi karşıladığını, sorunun ne olduğunu bilip bilmediğini sorar. Annie bildiğini hemen söylemez, Lora'yı hazırlar, "Onun gerçek bir sorunu var" der. Lora şaşkınlıkla "Neden benim habirim yok öyleyse?" diye sorduğunda Annie'nin "Belki etrafta olmadığını içindir" diye yanıtlaması üzerine iki anne arasındaki konuşma; annelik deneyimlerine, kızların sorunlarının gerçekliği ve kızlarına iyi annelik yapıp yapmadıklarına dair bir dertleşmeye döner. Lora "İyi bir anne olmadığımı mı kastediyorsun? diye sorar. Annie: "İyi bir anne olmak istediğini biliyorum, hem de en iyisinden. Bak, ben de iyi bir anne olmak istedim. Ama başarısız oldum!" Lora, "Ama sen Sarah Jane'e bundan daha iyi bir anne olamazdın!" Annie: "Öyleyse nerde şimdi benim küçük kızım?" Lora: "Ama Annie, bu farklı. Sarah Jane'inki çok gerçek bir problem. Susie'nin hayatını karmaşıklaştıran nedir ki? Tanrım, onun için bir yuva yaptık, en güzel giysiler, en iyi okullar..." Annie, sonunda, Susie'nin derdinin Steve'e âşık olması olduğunu belirttiğinde Lora şaşırıp kalacaktır.

Her iki genç kız da anneleri tarafından anlaşılmayı ve kendi sorunlarıyla baş etmek üzere onlardan farklı türde bir özerkleşmeyi talep eder. Sarah Jane annesinin onun etrafında olmamasını

ne denli şiddetle istiyorsa, Susie de tam tersine annesinin etrafında olmasını ister. Kızların kendilik iddiaları, annelerine bağımlılıkları, şikâyetlerinin, meydan okumalarının boyutları ve bunları ifade ve duygulanım tarzları farklıdır: Anne ve kızları arasındaki çatışmada birinin melodramatik ve açmaz içeren (Sarah Jane radikal ötekidir, annesinin zıttı olmak ister),²⁶ diğerinin ise sitemkâr-dramatik ve tartışarak yatışan (Susie yerleşik normaldir, annesi gibi olmak ister) bir ilişkilene biçimiyle temsil edildiğini söyleyebiliriz. Nitekim, Lora odasına girdiğinde Susie, Annie ve Lora'nın anneliğini kutuplaştırarak, sitemle, "Annie söyledi sana, değil mi? Benim hakkımda genellikle böyle şeyleri zaten hep ondan öğrenirsin! Kabul edelim anne, Annie bana her zaman gerçek bir anne gibi olmuştur. Sen bana hiç vakit ayırmadın," diye söze girer.²⁷ Ve hemen o gece hazırladığı evrakı, evden binlerce kilometre uzakta olan Denver'deki bir koleje yaptığı başvuru dilekçesini gösterir. "Özleneceğimi sanmıyorum! Birini özlemeyecek kadar meşgul

²⁶ Filmdeki ana çatışma, "anne ve kızı için ayrılığın ıstıraplarını, annelik dünyasındaki melodramun özünü oluşturan travmayı ve gözyaşını sağlayan çatışmadır. Ancak melezin uyandırdığı radikal başkalık (açık tenli zenci kızı karakterize eden reddedilemez 'ötekilik', o canlı çelişki), kızın hikâyesinde görülür. Onun varlığı, ırksal ve cinsel farklılığın eşanlı gösterenidir... Sarah Jane'in kendilik iddiasıyla kadın cinselliğinin kültürel tanımını en uç noktasına kadar 'oynaması', abartı ve fazlalık içerir. Ve onun özerk yaşam çağrısı ve toplumsal sistem içinde bağımsız bir konum tanımlama çabası, fedakârlık ve ölüm içerir; çünkü simgesel ilişkilere bu girişin bedeli, anneye ayrılma ve sonunda anneyi öldüren (öldürecek) bir ayrılıktır." (Flitterman-Lewis, 1991a, s. 326-327).

²⁷ Lucy Fisher, filmde Lora ve Annie'nin iyi ve kötü anne olarak karşılaştırmaları dahil birbirlerinin alter egosu olarak kurulmalarını eleştirir: "Film, kadınların cinsel ve ırksal statükoya karşı tatminsizlikleri ve büyüyen özlem ve emellerine ses verse de, bu konuda birbiriyle çelişen müphem söylemler geliştirir: Annie ve Lora'yı birbirinin alter egosu olarak kurarak, kadın bilincini değişken, birbiriyle uzlaşmaz iki parçaya böler- iyi ve kötü anne, doğal kadın ve sapkın kadın, siyah ve beyaz, aşağı ve üst sınıf, ev kadını ve profesyonel kadın. Bu ikiliklerin iç içe geçiş potansiyelini tasavvur etmek yerine, orta sınıf beyaz kadının ikilemi için şüphe götürür bir çözüm icat eder: Evdeki çalışan beyaz kadının boşalttığı konumu dolduran hürmetkar bir siyah dublör." (Fisher, 1991b, s. 17).

olacağından eminim!" diye şikâyetini sürdürür. Konu Steve'e gelince Lora, "Steve aramıza girecekse, onu bırakacağım!" der. Ama Susie buna inanmaz, bıkkın bir kızgınlıkla, "Ah, anne! Rol yapmayı bırak!" der ve devam eder: "Merak etme! Steve'i atlatacağım." Bunun üzerine Lora ağlamaya başlayacak, Susie bu kez onun ayaklarının dibine diz çökerek, "Ah anne özür dilerim seni incitmek istemedim. Fakat dün gece, çok mutsuzdum" diye iç çecektir. Lora, sarılır ona; aralarındaki gerilimin süt liman olmasının hazzıyla, "bu hayat ne tuhaf" der, "olup bitenin bu gidişatı!"

Annelerin kızlarıyla çatışmalarını nasıl yaşadıkları, nasıl yorumlayıp baş ettikleri birbirinden başkadır. Bu başkalık, kişisel deneyimlerinin ve kuşak çatışmasının farklı koşullarından kaynaklı karakter oluşumunda ayrı ırk, sınıf ve duygulanım tarzlarının eşanlı etkilerine işaret eder. Filmde iki ayrı annelik tavrı ve deneyimi, melodramın annelik kodlarına da dokunarak, iyi ve kötü annelik ikilemi açısından kurulur ve bedelleriyle kodlanır. Annie'nin kendi annelik deneyimini anlamlandırması, sonradan ölüm döşeginde yatarken Lora'dan Sarah Jane'e iletmesini istediği şu sözleriyle temsil edilir: "Bencil olduğumu biliyorum, onu çok fazla sevdim, çok üzgünüm, ama onun başının belaya girmesini hiç istemedim. O benim her şeyimdi." Lora'nın annelik deneyimi ve anlayışı da Susie'ye söylediği şu sözleriyle belirtilir: "Belki çok hırslıyım, ama sadece benim hırslım sayesinde her şeyin en iyisine sahipsin! Ve bu, herhangi bir annenin gurur duyabileceği sağlam bir başarıdır." Sonuçta biri siyah biri beyaz, farklı sınıflardan iki annenin anneliğine kızları tarafından meydan okunur ve film başarıyı seçip kızına ihtiyacı olan sevgiyi veremeyen, onu ihmal eden "kötü anne" ile kızını aşırı severek engelleyen "kötü anne" söylemleriyle her iki kadına da farklı biçimde bedel ödetir. Filmin başında oluşturulan kadınlar ailesine iyi hayat vaadi açısından bakıldığında Annie'nin annelik arzusu, annelik ve ırk sorunu ayrılmaz biçimde iç içe geçmiş olduğundan, toplumsal güçlerin

çatışma ve çelişkilerinin onların yaşamlarını alaşağı eden işleyişine bağımlıdır; salt (ütöpik ya da değil) annelikle nihai olarak yerine getirilemez görünür. Bu anlamda Annie karakterine atanan “aşırı anneliğin” (siyah dadı anneliğinin) bedeli, kendi annelik arzusunun feragat ederek “küçük kızından” ayrılmak ve bunun acısıyla ölmektir.²⁸ Lora karakterinin başarı hırsının (beyaz orta sınıf anneliğinin) bedelinin ölçüsü ise starlık ve eğlence endüstrisinin zaman, para ve imaj baskısına endeksli toplumsallığa bağlıdır. Lora üzülse de sonuçta anneliğinden gurur duyduğundan kendini harap etmeyecek, kızını Denver’e yolcu etse de onun uzaklaşmasının zorlu çilesini çekmeyecek, hatta filmin sonunda “yeniden bir aileye” sahip olacaktır.²⁹ Lakin Lora’nın, en azından

²⁸ William Rothman; John Stahl’ın *Hayatın Taklidi* (1934) filminde işlenen ‘annelik’ hakkında dikkate değer bir yorum yürütür. Sirk’ün uyarlamasında karakterlerin işlenişindeki önemli farklara rağmen Annie’nin anneliği, çilesi ve ölümü hakkında düşünmek üzere, Rothman’ın Stahl’ın filminde muadil karakterler olan Delilah ile kızı Peola hakkında söylediklerini adlarını değiştirerek uyarladım buraya: “Annie’nin görüşüne göre...annelik siyah bir kadına doğal olarak gelir; nasıl anne olunacağı bilgisi ona, o da annesinden öğrenmiş olan kendi annesinden aktarılmıştır. Ama eğer siyah bir kadına annelik doğal olarak gelirse, nasıl olur da kızı ona bu kadar doğal olmayan bir şekilde tepki verir? Annie, anne (mammy) sevgisinin, İsa’nın sevgisi gibi koşulsuz olduğuna inanır... Anneliğin doğal olarak böyle geldiğine inanarak, kızının ona doğal olmayan bir şekilde nasıl tepki verebileceğini bilemeden, dayanma kapasitesinin ötesine itilir. Bu çileyi çekecek manevi güce sahip değildir (Bunun anlamı, kendinde eksik olduğunu hissettiği manevi güce beyaz bir annenin sahip olduğu değildir; eğer beyaz bir anne kızı tarafından reddedilirse bunun aynı türden bir ateşten gömlek yaratmayacağı, çünkü beyaz bir annenin sevgisinin onunki gibi ‘mutlak’ olmadığıdır.) ...Sarah Jane’in beyazmış gibi davranması ve kendi annesini reddetmesi Tanrı’nın isteklerine karşı gelmesidir diye itiraf eder Annie, çünkü onu siyah yapan Tanrı’dır. Lakin Tanrı Sarah Jane’i de böyle olduğu gibi yaratmış ve ona annesinin kavrayamayacağı bir doğa vermiştir. Annie yeryüzündeki yaşamdan ümidini keserek, büyük bir cenaze yoluyla dünyayı terk edip Tanrı’ya inancını teyit eder, ama aynı zamanda Tanrı’nın sonsuz bilgeliğiyle yarattığı bu dünyayı da reddeder.” (2004a, s. 106-107).

²⁹ Marina Heung, filmde iyi anne-kötü anne karşıtlığı gibi ‘annelik’ melodramu konvansiyonlarına yerleşen ideolojilere boyun eğen bir yan bulunduğunu savlarken, bu durumu anlatının Lora ve Annie açısından kabul ettirmek istediği

biz seyircilere sahnelendiği ölçüde kaybı, yaşamında görünen tek gerçek kadın dostu olan Annie'dir.

“Hiç Sormadın ki”, “Düğün ve Ölüm Günümüz Hayatımızın En Önemli Olaylarıdır”

Douglas Sirk, oyuncularının filmin neyin peşinde olduğunu bilmemesi gerektiğine inanır.³⁰ Çoğu zaman karakterler, kimi zaman da seyircidir filmin neyin peşinde olduğuna hazırlıksız yakalanan. Yönetmenin bu tutumu sadece onun oyunculuk ve seyircilik yaklaşımına değil, bunları biçimlendiren ironik bakışına, ideolojik eleştiri anlayışına, mizansen oluşturma ve montaj marifetine dayanır. Özellikle de filmlerinin finalindeki, karakterlerin “vizyonunun ötesine geçen” ve açmaz görünen çatışmaların dü-

“duygu durumları” zıtlığına bağlayarak da yorumlar: “Annie'nin ‘kızına incinmek için doğduğunu nasıl söylersin?’ sorusu, annelik melodramının temel önermesini, yani kadınların, özellikle de annelerin ‘incinmek için doğduklarını’ peşinen kabul eder görür. Bu inançla film Annie'nin çektiği acıya boyun eğmesine güvenirken, izleyicinin de bunun kaçınılmaz olduğunu kabul etmesini talep eder. Aynı mantıkla, oynadığı oyunların *Mutluluk*, *Her zaman Kahkaha* ve *Gülmek için Doğmak* gibi başlıklarının ifade ettiği gibi, Lora'nın günahlarından birinin de sürekli acı çekmeyi reddetmesi olmalıdır! Nitekim suçluluk duygusunu fark etmesine yol açan olayları hızlandıran şey, ancak bir dramda başrol oynamaya karar vermesinden sonra gelir.” (1991a, s. 313).

³⁰ Sirk'le söyleşisinde Harvey ‘filme Lana Turner ve Sandra Dee karakterlerinin “sempatik olmadıklarını” düşünerek “filmin onları ironik bir biçimde ele aldığını bilip bilmediklerini” sorar. Sirk'ün yanıtı: “Hayır, teknik konulardan oyunculara bahsetmemeniz gerekir. O zaman masumiyetlerini kaybederler. Bir oyuncuya karakterinin sempatik olmadığını söylerseniz, size üzgün olduğunu ama bunu yapamayacağını söyleyecektir... Yönetmen bazı yönlerden biraz doktora benzer...(ve) filmde içtenliğin yanı sıra biraz parodi bulunması gerekir.” Sirk, aynı zamanda, filmin (sempati yaratan) sentimental sahnelerinden etkilenen Amerikan seyircisinin tepkisine şaşırdığını; onların tersine, Alman seyircinin (“belki sentimentalliğe yeteneği olmayan” kendisi gibi) esasen siyah sorununu algıladığını ve filmi de karakterleri de suç bulduklarını anlatır. (Harvey, 1991a, s. 221-223).

gümünü çözmeye yönelik *deus ex machine* stratejisi de bu tutumunun bir parçasıdır.³¹ *Hayatın Taklidi*'nde bu strateji, dramatik anlatının gündelik ötesi bir dönüşle, Annie'nin ölümü ve cenaze töreniyle trajik bir boyut kazanan son sekansta içerilen müphem "mutlu son" da ortaya çıkar.

Filmin son sekansı, bir kurgusal kırılmayla odak değiştirerek anlatının merkezine Annie'yi geçirir. Annie'nin artık çok hasta olduğunu biliriz, yine de film onun ölümünü trajik bir etkiyle anlamlandırmamızı getiren beklenmedik bir final sahnesiyle temsil eder: Yüzlerce kişinin katıldığı, kiliseden sokaklara dökülen görkemli cenaze töreni fazlalık içeren, başka türlü bir toplumsal uzam ve kamusal mekânın gerçekliğine açılır. Annie'nin evdeki hayatının dışında hem diğer karakterler hem de seyircinin bilmediği bir başka toplumsal yaşamı olduğunun ilk ipucu filmin sonuna doğru, Lora ile geçmiş on yıl ve bugünleri hakkında sohbet ettikleri kilit bir sahnede verilmiştir. Sarah Jane'in Frankie ile buluşmaya gittiği gecedir, o daha eve dönmemiştir; iki kadın Lora'nın yatak odasındaki divanda karşılıklı, rahatça oturmuş, Annie Lora'nın ayaklarına masaj yaparken konuşmaktadırlar. Yılların nasıl geçtiğinden, çocukların büyüdüğünden bahsederlerken Lora 'paraya ihtiyacın var mı' diye sorar. Annie'nin yanıtından cenazesini tasarladığını öğreniriz. Sarah Jane'in (kolej dahil) geleceği için olduğu kadar kendi cenaze töreni için de yeterli parası vardır: "Bu

³¹ "Douglas Sirk, 20. yüzyıl sinemasının en büyük ironistlerinden biriydi. Belki de Avrupa ve Amerika'da yaptığı filmlerin en ayırt edici özelliği, karakterlerinin kendilerini nasıl gördükleri ile bizim onlara bakışımız arasında bir yarıklık oluşturma tarzıdır. Sirk'ün karakterleri, aşk, ölüm ve sosyal koşullarla ilgili olarak erkekleri ve kadınları, ebeveynler ve çocukları her zaman rahatsız eden aynı sorunlarla boğuşur...Ancak Sirk, filmlerinin biçimine ve karakterlerinin filmlerdeki mücadelelerine başka bir katman daha ekler. Her yerde, yaşamlarının parametrelerini tanımlayan, ancak onların vizyonlarının ötesine geçen güçler vardır. Bu taziyeler en temel düzeyde, olay örgülerindeki düğümlerin dayandığı sorunların her zaman tek çözümünün ancak elverişli bir mucizeye, yani bir *deus ex machina* hamlesine dayanma tarzıyla belirginleşir" (Ryan, 2004, s. 1).

hep istediğim, müsrifçe para harcayacağım tek şey! Gerçekten zarif/alımlı bir tören olmasını istiyorum. Her şeyi “olmak istediğim” şekliyle yazdım, orada olmasını istediğim tüm arkadaşlarımı da.” Lora şaşırarak, “çok arkadaşın olduğunu düşünmemiştim” der, “ziyaretine gelen yoktu.” Annie, hem Baptist Kilisesi topluluğuna hem de çeşitli cemaatlere bağlı olduğunu ve yüzlerce arkadaşı bulunduğunu söylediğinde, Lora gibi biz seyirciler de şaşırırız. Film, bir iki değinme dışında, Annie’nin Brownstone evinden Connecticut banliyösüne uzanan koşullanmış hayatında var olan inayetli söz ve davranışları ile Sarah Jane’i kiliseye yönlendirmesi dışında, kamusal cemaat bağlantıları hakkında o zamana dek sessiz kalmıştır. Bu nedenle bu sahnenin seyirciyi, olay örgüsünde Sirk’çü bir çatlakla final sekansına hazırladığını düşünürüz.

Bundan da öte aynı sahnede şaşırtıcı ve yoruma açık bir bilgi daha verilir. Lora’nın Annie’nin açıklamasına, “Gerçekten mi? Bilmiyordum!” demesi üzerine, Annie, “Hiç Sormadın ki!” diye yanıt verir. Bu, Annie’nin filmdeki tek sitemkâr tona sahip cümlesidir. Bunu duyunca, filmin Annie (ve Sarah Jane) için evin içini de dışarısı gibi pek güvenli bulmadığı hissine kapılır, on yıl boyunca aynı çatı altında kurdukları ortak hayatı paylaşan, tüm sorunlara rağmen birbirini destekleyen bu karakterler arasındaki yakınlık ve iletişimin mahiyetine dair bir daha düşünmeye sürükleniriz. Annie ve Lora, aynı evin içinde kısmen ayrı dünyalarda yaşamışlardır.³² Lora Annie’ye ‘bugün ne yaptın, gününü nasıl geçirdin, şehre indin mi’ gibi soruları bile hiç sormamış mıdır? Lora’nın

³² Bu açıdan Joan Copjec filmin şaşırtıcı son sekansının, anlatının melodramatik dünyasında (karakterlerin değil de) karakterler arasındaki ilişkilerin asli ilişkiler olmayıp, düzmece/sahte olduğunu ortaya çıkardığını öne sürer: “İki ailenin hikâyelerini birbirine bağlayan şeyin sadece şans ve bitişme olduğu ve bu bağın final sahnelerine gelene kadar zannetmeye itildiğimizden çok daha dışsal olduğu ortaya çıkar... iki ailenin rastlantısal karşılaşmasının daha mahrem (yakın) bir ilişki oluşturduğuna inanmışızdır; şimdi bunun böyle olmadığını görüyoruzdur. Lora ve Susie’nin yanı başında yaşayan Annie ve Sarah Jane, esasen hep yalnız yaşamıştır!” (2015, s. 126).

farklı olanı hakikaten ayırt edememesi, beyazlığın kanıksanmış avantajlı yaşamının yanı sıra kariyer hedefine odaklanarak çizgisel bir zaman baskısıyla sürekli koşuşturma ritmine tâbi starlık yaşamının sonucu değil midir? Lora figürünün kimileyin gözünün önünü görmeyen, bencil denebilecek bir karakter yatkınlığıyla temsili, onun “bilmeme ayrıcalığına”, yani filmin beyaz üstünlüğüne dair bir yorumu mudur? Aslında ilkokul sahnesinden beri farkındayızdır, film dönemin temel toplumsal sorun, tema ve sosyal tiplerini temsil eden ana karakterlerinin farklı anlam dünyalarını ve yaşam seyirlerini sahnelerken, onları bir evin gündelik hayat pratikleri içinde birbirine yakınlık içinde bağlamış ama evin içine dalan kamusal ötekilikle baş etmede teğet geçmelerini tercih etmiştir. Ya Annie, Lora sormasa bile neden anlatmamıştır? Sorsa anlatır mıydı? Söyledi de önemsenmedi mi? Ya da Lora’nın anlamayacağını düşündüğü için mi suskun kaldı? Annie de tıpkı Sarah Jane’in çocukken siyah olduğunu derslikte söylememesinin nedenini “sormadılar ki” mazeretine bağlaması gibi, siyah cemaat bağlantısını kaygıyla mı gizlemiştir? Yoksa Annie ev dışındaki kıymetli ikinci hayatını, bu dünyanın derdine dayanma gücünü veren manevi bir cevher gibi kendi inanç alemine, iç dünyasına mu saklamıştır?

Cenaze Töreni sekansından önceki sahnede Annie ölüm döşegindedir, doktor durumun ümitsiz olduğunu belirtir, papaz gelir. Lora ve Steve beraber onun yatak odasına girer (iki genç kız da artık evde yoktur). Lora Annie’nin yatağının yanına çömelir, sahne boyunca ağlar (yatak başındaki sehpa, iki kadının arasında Sarah Jane’in resmi vardır); Annie ondan ağlamamasını, vasiyetini dinlemesini ister. Lora’ya armağanı, Sarah Jane’yle yakınlaşmasını sağlayacak annelik sözü iletimidir: “Sarah Jane’e söyle” der, “onu çok fazla sevdim, istemeden bencil davrandım, çünkü o benim her şeyimdi.” Benzer bir ilişki isteğini Steve’e yöneltir, “bul onu” der. Faturalar ödendikten sonra kalacak tüm parasını kızına

bırakır. İnci kolyesinin Susie'nin düğününde ona verilmesini,³³ her ayrıntısıyla ona gerçek bir düğün yapılmasını ister. Çünkü, "Düğün ve ölüm günleri hayatımızın en büyük olaylarıdır." Son vasiyeti ve armağanı kendi içindir, onu yazıp bir zarfa koyarak bırakmıştır; kendi hayatının ikinci (ve tek) önemli olayı olan ölümü "gurur" duyacağı ve ait olduğu Baptist topluluğun kimliğini yeniden üreten bir cenaze töreniyle kutsanacaktır: "Planladığım gibi gitmek istiyorum, özellikle dört beyaz at ve bir bandoyla, yasla değil, gurur ve azametle, sanki cennete (glory) ulaşıyormuşum gibi." Annie, hayatta en önemli bulduğu iki şeyden (evlilik ve ölümden) ikincisinin akıbetini ellerine alarak bu dünyadan çekilecektir.

Cenaze Töreni, İlahi Şikâyet, Yeni Aile

"(...) kişi; acı, hafıza, tarih ve ritüel tarafından şekillendirilen bedenin kolektif olduğunu kabul etmelidir"
(Berlant, 2008: 131).

Finaldeki cenaze sekansı filmin akışında ve simgesel dünyasında makas değiştirterek anlatıya yaşam ve ölümü sorgulatan trajik bir boyut eklerken, aynı zamanda film içi zamanı öteye, gelecek zamana da açar. İlk sekansta çok kalabalık ve hareketli Coney plajında Lora ve Annie'nin karşılaşmasıyla başlayan filmin son sekansı Annie'nin cenazesine ayrılmıştır. Baptist Kilisesinde başlayan tören, (Harlem etkisi verilmiş setiyle) sokağa açılarak siyah kalabalıkların yas kortejiyle devam eder. Bu sekansa dek film, mo-

³³ Annie, çocukların yanı sıra çevresindeki iyi insanlara kıymetli neyi varsa armağan bırakır. Papaz'ın kansına onun her zaman hayran olduğu (ama bir türlü de 'hakiki' olduğuna inanmadığı) vizon kürk atkısını; en yoksul günlerinde borçlu oldukları halde eve yumurta-süt bırakan McKinney'e ise "temiz bir elli dolar." Lora'nın ağlayarak "her zaman çok iyiydin" demesi üzerine Annie, "Umarım haklısındır Bayan Lora" der, "Kıyamet Günü keçilerin yanında değil, kuzuların yanında olmak isterim". Lora "Beni bırakamazsın, izin vermeyeceğim" diye ağlar; Annie, "Çok yorgunum Bayan Lora." der, "çok yorgun."

dern kamusalılığı, plaj sahnesinde görüntülenen boş zaman etkinliklerinin anonim kalabalığının yanı sıra Lora'nın tiyatro ve film etkinlikleri ve Sarah Jane'in gece kulübü şovlarındaki seyirciler ya da fotoğraf ve reklam ortamlarının izleyicileri aracılığıyla işaretlemiştir. Bu son sekanstaki kalabalık ise, görünürlük ve kitlesellik açısından farklı bir toplumsal bağlam ve tecrübe ufku içine yerleşir. Kilisenin içinde ve etrafında toplanan, dinsel amaçla birbirine bağlanmış, aynı kilisede birbirini tanıyan ya da farklı kilise ağlarıyla ulusal olarak birbirine bağlanan angaje bir kolektiflik niteliği taşır. Baptist kiliselerin içinde bulunduğu Afro-Amerikalı dini toplulukların Sivil Haklar Hareketinin ahlaki, politik ve örgütsel temelini oluşturmada büyük ölçüde etkili olduğunu göz önüne alarak, cenaze sahnesinin kamusalığının 1960'lar sonrasına açılan bir toplumsal hareketler sahnesini çağ(rışt)ırdığını söyleyebiliriz.

Kilise'deki yas töreninde, gospel müziğini popülerleştiren ve Martin Luther King'in dava arkadaşı olan Mahalia Jackson'ın da şarkı söylediği bu sekansın işleniş, filmün, dönemin ırk adaleti mücadelesine dair farkındalığına işaret eder. Bu bağlam, Annie'nin de artık bir anne, arkadaş ve bir hizmetçi/yardımcı olarak yaşadığı evin sınırlarının ötesine geçen bir kamusal alemin görünür parçası haline geldiğinin beyanı anlamını taşır. Annie'nin "olmak istediği" cenaze töreni, kendisinin ve bu dünyanın dertlerini tüm çekenlerin yaşamının beyhude değil kıymetli olduğunu, kolektif tanınmaya ve yas tutmaya değer olduğu hakikatini simgeler. Hayat yorgunu Annie'nin uzun zamandan beri tasarladığını anladığımız cenaze töreninde Mahalia Jackson, onu ve onun gibi emekleri görünmeyen, yaşamları tanınmayanların suskunluğunu kendi aşkın sesi aracılığıyla onurlandırır ve politikleştirir. Kilisede cemaat üyelerinin yanı sıra filmdeki tüm karakterlerin katıldığı törende Kilise korosuna eşlik ederek söylediği dokunaklı ilahi *Dünyanın Derdi* adını taşır:

Dünyanın derdi. Yakında bitecek. Tanrı ile yaşamak için eve gidiyorum.

Artık ağlamak ve inlemek yok. Rabbimle yaşamak için eve gidiyorum.

Artık ağlamak ve inlemek yok. Yakında bitecek. Dünyanın derdi.

Annemi görmek istiyorum. Tanrı ile yaşamak için eve gitmek.

Bu dünyanın derdi. En yakın ne zaman bitecek? Tanrı ile yaşamak için eve gidiyorum.³⁴

Bu sahnede, Mahalia Jackson'ın bu dünyanın derdine karşı yüzüyle, sesiyle yaktığı yoğun bir "şikâyet", duyguların politika-sına tarık oluruz.³⁵

Cenaze töreni sadece Annie için değil, Sarah Jane için de ilk kez kendi dışına taşan bir başka kamusal tarınmayı sahneler. Sarah Jane, kilisedeki tören sonrasında cenaze arabası Harlem sokaklarına doğru hareket etmek üzereyken koşarak yetişir. Herkesin içinde, onu durdurmaya çalışanların arasından gözyaşlarıyla, "bırakın, o benim annem!" diye kendine yol açarken, annesinin siyahılığından kaçan, onu reddeden kız olmaktan çıkmıştır artık. Sekansın doruk noktası olan bu sahnede Sarah Jane, Annie'nin tümüyle beyaz çiçeklerle kaplanmış tabutuna kapanır, "Bunu iste-

³⁴ Mahalia Jackson'ın kendisi olarak rol aldığı filmde söylediği Trouble of the World adlı ilahi ve Kilise'deki tören sahnesi için bkz.: <https://www.-youtube.com/watch?v=oQwlr94AURg>.

³⁵ "Şikâyet kelimesi (*complaint*) eski Fransızcada ağıt yakma anlamına gelen *complandre*'den, yani kederin ve yasın bir ifadesinden türemiştir. Ağıt (*lament*) ise Latince *lamentum*'dan gelir, yani "feryat, inilti, ağlamak" (demektir). Şikâyet, güce ve iktidara meydan okuyanların nasıl birer olumsuzlama alanı hâline geldiğini anlatır: Şikâyet etmek, içinde olumsuz bir hissiyat taşıyan—sızdıran—bir kap haline gelmeye denktir, konuşmaksa bir taşma anına... Eğer beden, bir şikâyeti ifade edebiliyorsa, bedenin kendisi bizatihi bir şikâyet tarıklığı olabilir. İfade etmek (*express*) fiili bastırmak, baskı yapmak (*press*) fiillerinden türemiştir; bir ateşi bastırarak söndürür gibi ifade etmek! Bir şeyi yoğunluğu sayesinde duyabiliriz... Bir şikâyetin nasıl bir yoğunluk, bir vurgu, sivri bir nokta, acıyan bir yer, yükselen bir ses, bir çığlık ve bir parçalanma olarak duyulduğunu göstermenin bir yoludur" (Ahmed, 12 Ocak 2021).

memiştim, beni duyuyor musun, seni sevdim anne” diyerek ağlamayı sürdürür. Lora yanına geldiğinde, suçluluk duygusuyla karışık bir kederle, uluorta, “Ben annemi öldürdüm! Onu öldürdüm, bayan Lora! Eve gelmek istiyordum! Eve dönmeyi ne kadar çok istediğimi artık asla bilmeyecek!” diye feryat eder. Gözyaşsız seyredilemez olan bu sahnede, Moulin Rouge’da anneye kızı arasında yaşanan duygusal karşılaşmaya, geriye dönüşü olmayan ölümün etkisiyle trajik bir “geç kalma” ve “keşke”lerin dokunaklılığı eklenmiştir.³⁶

Kilise’nin önünden sokağa dökülen cenaze töreninin görkemi, panoramik bir bakışla vurgulanır ve farklı kamera konumları ve çeşitli ölçekler olayın önemini ortaya koymak üzere kullanılır. Kortejin odağında dört beyaz atın çektiği siyah cenaze arabasındaki beyaz çiçeklerle kaplı Annie’nin tabutu bulunur.³⁷ Arabanın

³⁶ Steve Neale, melodram ve gözyaşları üzerine yazısına, Franco Moretti’nin (1983) tezini zemin alarak başlar: Moretti’ye göre gözyaşları, nihayetinde, bir bilgi yapısı ve bakış açısı boyunca... zamansal geriye döndürülemezlik işaretlerinden gelir: “(...) zaman durmaz ve kimsenin buyruğuna aldırılmaz. Hele geri hiç dönmez ve onu farklı şekilde kullanmamıza izin vermez. Kahramanın ölümü, zamanın geri döndürülmez olduğunu göstermek içindir. Ve bu tersine çevrilemezlik, eğer olayların gidişatının *farklı bir yönde* nasıl değiştirilmek istendiği hakkında hiçbir şüphe yoksa, çok daha net bir şekilde algılanır. İnsanı ağlatan şey, budur. Gözyaşları daima *güçsüzlüğün* ürünüdür. İççe iki zıt gerçeği varsayarlar: Mevcut durumun nasıl değiştirilmesi gerektiği açıktır ve ancak, bu değişim *imkansızdır*.” (1986, s. 8). Bu yönde *Vesikalı Yarım* filmindeki melodramatik dokunaklılığa dair etkileyici yorum için bkz. (Abisel vd., 2005, s. 38-69).

³⁷ Sandy Flitterman-Lewis; Sirk’in ırk meselesini, cinsiyet, sınıf ve anneliğe ilişkin toplumsal ve melodramatik çatışmaları kesiştiren bir belirleyici olarak öne çıkarmasını filme kaydeden üç ana yapıya işaret eder. Bunlar mizansen, karakterlerin temsiliyeti ve toplumsal dünyaya açıklıktır: “İrk meselesinin kaçınılmaz olmasının en çarpıcı göstereni Sirk’ün mizansenidir. Sirk filmdeki sosyal gerçeği dile getiren renk sistemini, ince ama yaygın bir şekilde tasarlar. Film boyunca aile ideolojisini ifade eden pastel kırmızılar, beyazlar ve mavilerden cinsel sınırların ihlalini ifade eden ifratlı sanlar, şeftaliler ve ispirto renklerine kadar geniş ve canlı bir tayf kullanılır. Ancak filmin sonunda tüm bu renkler terkedilip, Annie’nin cenazesinde

önünde yürüyen bandonun arkasından gelen Kilise kortejinin yanı sıra sokaklar boyunca kaldırımlarda dizilen, apartman ve yangın merdivenlerinden, pencerelerinden bakarak topluluğa katılan, alkışlayarak, ağlayarak yası paylaşan siyah ve beyaz insanların hareketi teker teker sahneye dahil olur. Lora, Susie ve Steve, Lora'nın çekip getirdiği Sarah Jane'le birlikte siyah bir limuzin içinde cenaze arabasını takip etmektedir. Kamera limuzinin içine baktığında, Lora'nın kederli Sarah Jane'i duygusal bir jestle kendi omzuna doğru çekerek sarıldığını ve diğer eliyle dokunduğu sırtı bize dönük Susie'yi bakışlarıyla sarıp sarmaladığını görürüz; ön koltuktan arkadaki üç kadına doğru bakan Steve'in yüzünde ise sanki yaşlı olmasa gururlu bir sahiplenme diyeceğimiz karışık hisler okunur. Sirk'ün *deus ex machine* denen hamlesinin yarattığı bu son sekansta Annie'nin ölümü ve cenaze töreniyle trajik bir boyut kazanan anlatıyı kapatan "mutlu son", siyah limuzinin içindeki bu yeni aile ile görünürleşir. "Mutlu son" trajik ölüme paralel yerleştirilmiştir. Zaten kız çocuklarının evden gidişleri "kadınlar ailesini" parçalamışken üstüne Annie'nin ani kaybıyla yükselen melodramatik çalkantı, Lora'nın etrafında toparlanan yeni bir çekirdek aileye dönüşerek sanki telafi edici bir "mutlu sona" bağlanır.

Cenaze töreninde Sarah Jane'in gözyaşları içinde annesine ve aileye dönüşüyle tipik bir popüler melodramdan beklenen "mutlu son" ve yeni bir başlangıç görüntüsü sağlanır. Ama Sirk'ün aslında tipik olmayan bu mutlu finali, kendisinin de ifade ettiği gibi inanılır olmaktan uzaktır³⁸ ve çeşitli soru ve yorumlara açıktır. Filmin akışında sergilenen ve anlatıdaki temel toplumsal ve melo-

işlenen siyah ve beyaz renklerin zıtlığının Annie'nin gerçek trajedisine sessiz tarıklığı çarpıcıdır." (Flitterman-Lewis, 1991a, s. 329).

³⁸ Douglas Sirk: "Hayatın Taklidi"ndeki mutlu sona inanmazsınız ve gerçekte zaten inanmamanız da gerekir. Hafızanızda kalan şey cenazedir. Ölülerin ihtişamı! Burada önemli olan, (filmin sonunu) ille de böyle yapmak yapmak zorunda olmadığımızdır! Ama eğer farklı yapsaydım, stüdyonun nefret edeceği bir film olurdu...

dramatik çatışmaları dolayımlayan ırk meselesinin yakıcılığı, Sarah Jane'in ihlalci karakteri ve Annie'nin yazgısının trajik boyutu, bu mutlu sonun inandırıcılığını müphemleştirir. Film, Sarah Jane'in annesine dönüşüne ancak onun kaybindan sonra ve onu yeni, beyaz bir aile içine alarak izin vermiştir. Burada ironik olan ya da ahlaki ve politik bir irkilme yaratan durum, bu "mutlu sonda" eksik olan ve bir bakıma ancak kendi eksikliğiyle mutlu sonu mümkün kılan Annie'ye atanan, merhamet ve haksızlık duygulanmızı kabartan kurban rolüdür. Eğer sonuçta, Annie'nin ölümü, (filmin iddiasına göre) karakterlerin "hayatın taklidi" olarak yaşanan günlerinin mutlu bir sona bağlanarak anlamlı kılınmasını sağlıyorsa ve bunun mümkün olması için bir kurban verilmesi, Annie'nin dünyanın dertlerini çekmesi ve acıların kefareтини ödemesi gerekiyorsa, bu dünyada bir yanlışlık olması gerektir. Film bu insafsız gerçekliği ve bu dünyanın değişmesi gerektiği duygusunu sahiden algılatır.

Sarah Jane siyahlığını bir suç gibi gizleyerek, bir lekeyi (annesini) örtüp saklayarak taşımış, annesini reddederek "siyah" ibaresini ve böylece dönemin sistematik ırkçılık sınırlarını rahatça geçebilme hayâliyle davranmıştır. Film bir yandan onun evi terk ederek bağımsızlaşmasına, her şeye rağmen geçimini sağlama-sına, iyi arkadaşlar edinerek belki de başka telafi edici ve koru-

(filmdeki) insanların içinde bulunduğu çıkmazın gerçek bir çözümü olmadığını görüyorsunuz, tek çıkar yol "mutlu son" olarak adlandırılan ve hem Hollywood hem de Atinalıların... çok hevesli olduğu '*deus ex machina*'dır. Bu, Euripidesci ironi olarak adlandırılan şeydir. Mutlu son kalabalığı mutlu eder. Daha az sayıda insan içinse, çıkmazı (*aporia*) daha şeffaf hale getirir." *Hayatın Taklidi*... aynı zamanda medya olarak roman ile filmler arasındaki büyük farklardan birini gösteriyor. Roman hiçbir zaman, ya da bu ölçüde, zamanın ve büyük paranın baskısına, insanları, yapımcıları, göstericileri satmak için, en lanet olası korkunç durumlar için bile mutlu sona sahip olmanız gerektiğini söyleyen Hollywood gibi bir şeye maruz kalmadı. Bir romanla daha bağımsızsınızdır... Bitirene kadar, yalnızca kendi sanatsal vicdarunuza karşı sorumlu olursunuz." (Halliday, 1991a, s. 230).

yucu bağlanmalar içine girme olasılıklarına doğru açılırken, Moulin Rouge sahnesinde de anne-kız arasındaki gerilimi bir tür duygusal yatışmaya ulaştırır. Hatta filmin “mutlu sonunun”- Sarah Jane her ne kadar annesine dönmek istemiş olsa da- artık annesinin var olmadığı bir dünyada “göründüğü gibi” beyaz biri olarak yaşamasına bir yol açacağı da söylenebilir. Diyelim ki böyle olur. Sarah Jane sınırları zorlayan, oyunbozan radikal yatkinliğini bir giysi gibi üstünden sıyrıp atabilecek midir? Ya da diyelim, zaten annesiyle son duygusal karşılaşmasından sonra düşünüp taşınarak eve dönüş kararıyla törende siyahlığını kamusal olarak beyan etmiş bir genç kadın olarak, beyaz bir ailenin hoşgörüsüyle yaşamayı benimsemiştir. Ailenin dışında “devasa bir gözetim makinası” olarak simgelenen banliyö yaşamının güvencesizliğini göze almış mıdır? Evin dışındaki dünyayla, yaşamış olduğu karabasan ve annesine yönelik yas ve pişmanlık duygularıyla nasıl baş edecektir? Kendini sevmeyi, yetiştirmeyi öğrenebilecek midir? Bu açıdan yeni aileden destek alabilecek midir? Bir evlat olarak mı, evlatlık olarak mı yaşayacaktır? Yani Sarah Jane’nin yeni ailede ve toplumdaki gelecek yeri nedir? Film sonuçta, karakterlerinin içinde yaşadığı dünyanın, dönemin maddi, toplumsal ve psikolojik parametrelerini tanımlarken, onların özgürlüklerinin, iyilik, kişisel serpilme ve başkalarıyla bağlanma şanslarının sınırlarını nasıl çizmiştir?

Buradan sorarak Sandy Flitterman-Lewis’e dönersek, kendisi, filmdeki son çekimlerin Sarah Jane’in siyah bir kadının simgesel rolünü kabullendiğini, artık “göründüğü gibi olmak için mücadeleyi bıraktığını” ve bu karakter kaydının, ırk meselesinin yakıcılığının yadsınamaz olduğunu gösterdiğini öne sürer. Ona göre, “Cenaze sahnesinin sonunda Sarah Jane, yeni oluşmuş olan Steve-Lora-Susie ailesinin yas arabasına bindiğinde artık bu ailenin işlevsel hizmetlisi konumunu üstüne alacaktır. Sarah Jane’in bilfiil annesinin yerini aldığı simgeleyen bu görsel niteleme, ırk ve sınıfa ilişkin toplumsal meseleleri inkâr etmenin imkansızlığını ima

eder: Sarah Jane evine gelmiştir!” (1991a, s. 329)³⁹ Bu evden kasıt yeni ailenin evidir. Bu ev, sonuçta, bir anlatı tarzı olarak melodram biçiminin, toplumsal çatışmalar ve çelişkilerin yankılarının tüm dokunaklılığıyla toz duman içinde yaşandığı mahrem alandaki “karakterlerin kendilik duygularını, evdeki kimliklerini ve resmi toplumdaki yerlerini”, bu üç hali “çelişkiden muaf biçimde uzlaştıran” yeni evdir. (Nowell-Smith’den aktaran Heung, 1991a, s. 324). Marina Heung, Sarah Jane’in mücadelesine ve geleceğine bu açıdan, filmsel melodramın modern toplumsal ve bireysel deneyimi anlamlandıran anlatısal ve ideolojik konvansiyonlarını göz önüne alan daha panoramik bir yorum içinden yaklaşır: “(...) *Hayatın Taklidi*, sadece siyah ve beyazların birbirine bağlanması-nın ikna edici bir resmini sunmaya yönelik bir başlangıç girişimi olarak değil; aynı zamanda, siyahların Amerikan ‘ailesine’ asimilasyonunun koşullarını programlı bir şekilde öne süren bir film olarak da okunabilir. Bu açıdan, Sarah Jane’in özdeşleşme krizi hem evlat edinildiği aile içinde hem de buna bağlı olarak daha geniş sosyal düzende kendi gücünün sınırlarını sınama mücadelesi olarak da anlaşılmalıdır.” (Heung, 1991a, s. 324).

Sirk’cü melodramda (genelde modern gerçekçi melodramlarda olduğu gibi) duyguların kapasitesiyle bağlı ahlaki erdemi taşıyan iyiler ile kötüler arasındaki mücadele, karakterler arasında

³⁹ “Bu nedenle” diye devam eder yazar, “ırksal farklılığın kaçınılmazlığı, yani sınıf ve cinsiyetin tüm sosyal ilişkiler üzerindeki derin etkilerini görmezden gelmenin imkansızlığı, geri dönülmez bir şekilde filmin sonucuna damgasını vurur. Irksal ve cinsel uyumsuzlukları göz ardı etmenin, bir şekilde bu zorunlulukların dışında var olmanın bir yolu, müş-gibi yaparak geçmenin olasılığı yoktur. Sirk, bu kapalı çemberin umutsuzluğuna, (Hollywood filmlerinin) “mutlu son” yalanı üzerine yorum yapmıştı. Stahl’ın narsisist bir ideale yönelik acı tatlı ağıtının (ve ütöpik bir anne krallığı önermesinin) tersine, Sirk, her şeyin toplumsal çelişkilerle dolayımıldığı diyalektik bir söylemi varsayar. Onun eleştirel vizyonu, ırkları ayıran ve kadınlara belirli roller dikte eden bir sosyal sistemin ırksal ve cinsel gerçekliklerini ön plana çıkaran bir vizyondur: Bireyin dramı, sosyal ibarelerinden asla ayrı değildir.” (Flittermen-Lewis, 1991a, s. 330).

oluşmaz; karakterler iyi ya da kötü değildir. Onlar toplumsal dönemin koşullarının, sinemasal tür ve filmisel anlatının beraberce kurguladığı toplumsal güzergahların ve bireysel yaşam senaryolarının çerçevesinde daha iyi bir yaşam için mücadele eden; bu sınırlar içinde kimi statüko içinde var olan, kimi sınırları ihlal ederek başkaldıran, kimiye hayâlleri hüsrana uğrayan ya da yaşamdan çekilen kişilerdir. Kötü olan, daha iyi yaşamak için didinen, başkalarıyla ve yaşamla anlamlı bağlar kurmak için uğraşan insanların arayışlarının, bireysel tecrübe ve mücadele güçlerinin ötesine geçen tarihsel toplumsal kısıtlarla engellenmesidir. Karakterlerine açık olan mevcut kamusal ve kişisel yaşam senaryolarının çerçevelediği iyi hayat arzularını hüsrarla sonuçlanacak fantezilere mahkûm eden araçsallaşmış bir toplumsal dünyanın yarattığı çıkmaza ve dokunaklılığa işaret eder film. Bu anlamda filmin kendisi, anlatının sahnelediği yaşam öyküleri, tematik içeriği ve görsel biçimi aracılığıyla ahlaki ve politik bir “şikâyet” tarıklık eder. Sirk’ün eleştirel ironik vizyonu bir boyutuyla “*Yanlışı yaşam, doğru yaşanamaz*” aforizmasına dayanan modernist eleştirel geleneğin izini taşır.⁴⁰ Bu bağlamda (jenerikte de işaret edilen) filmin ana teması olan “hayatın taklidi”ndeki taklit terimi; aldarım, yanulsama,

⁴⁰ Theodor. W. Adorno’nun bu aforizması hem bireysel hem kolektif yaşam hakkındadır: “Bugünkü kültürel çamuru yadsıyabilmek için, parmak uçlarımızda uyandırdığı o rahatsız edici kaşıntıyı duyabilecek kadar ona bulaşmış, ama aynı zamanda onu reddedebilecek gücü de yine bu bulaşma içinde kazanmış olmak gerekir. Bu güç kendini bireysel direnç olarak ortaya koysa da sadece bireysel bir olgu değildir. Güçlü bir düşünsel vicdanın içinde ahlaki süper ego kadar, toplumsallık ânının da payı vardır. İyi toplum ve iyi yurttaş ilişkisi bir toplumsallık anlayışından doğar...” (1997, s. 30). Judith Butler, Adorno’nun bu deyişini yorumlar: “Eğer iyi bir hayat süreceksen bu başkaları ile yaşadığım, başkaları olmaksızın hayat sayılmayacak bir hayat olacaktır... Paylaştığımız bir hal olan kırılganlığa maruz oluşumuz, potansiyel eşitliğimizin ve yaşanabilir hayat koşullarını birlikte üretmek için karşılıklı yükümlülüklerimizin zeminlerinden biridir yalnızca. Birbirimize olan ihtiyacımızı kabul ettiğimizde, adına her şeye rağmen “iyi hayat” diyebileceğimiz şeyin toplumsal, demokratik koşullarını belirleyen temel ilkelerini de kabul etmiş oluyoruz. Bunlar demokratik hayatın kritik koşullarıdır, hem süregiden bir krizin

kaçış, fantezi, sahtelik, rol yapmak, mış gibi yapmak, yalan, kopya, suret, temsil, parodi ve tekrar terimleriyle anlamdaştır.⁴¹ Taklidin karşıtı ise; gerçeklik, gerçeği görmek, eleştirel düşünme, fark bilinci, farkındalık, yerleşik olanı ihlal etmek, özdeşünüm, düşünsel vicdan ve idrak içeren tecrübedir. Melodramatik dokunaklılık (*pathos*) ise, bu karşıtlar arasında bir köprü kurar ve gerçeklikteki çelişki, çatışma ve çıkmazları örten fantezileri “hayatın taklidi” olarak işleyerek modern deneyime ilişkin, filmin tarihsel ânını aşan bir hakikat uğrağı yaratır. İnsanların birbirleriyle ve dünyayla sahici bağlantılar kurma olanağının parçalandığı yerde nesneleşip sürüklenmeme ve modern yaşamın girdaplarının ve çelişkilerinin içinde farkındalığın canlılığıyla yaşamayı öğrenme mücadelelerinde eleştirel düşüncenin ve vicdani direncin önemini öne sürer film. Böylece, 1950’lerin Hollywood sahnesinin benimsediği melodramatik anlatı tarzının modernist eleştirel vizyona eklenen katkısı “reel gerçekliğe” karşı duygusal gerçekliğin hakikatini bir ahlaki erdem olarak, kolektif tecrübe ufkunda uyandırdığı “dokunaklılık politikasıyla” canlı tutmaktır. Bu anlamıyla Douglas Sirk modernist olumsuzlayıcı gelenek ile melodramatik tahayyülü iç

bir parçası olmaları anlamında, hem de zamanımızın aciliyetlerine yanıt veren bir düşünme ve eylem biçimine ait oldukları için.” (Butler, 2014).

⁴¹ Douglas Sirk, 1972’de Halliday’le yaptığı söyleşide, filmin “Siyah Güzeldir” sloganı öncesindeki siyahların durumuyla ilgili olduğunu ve filmde ilginç bulunduğu tek şeyin siyah bakış açısı olduğunu anlatırken, “hayatın taklidi” eleştirisinden ne anladığını da belirtir: “Sarah Jane” mevcut durumundan kaçmaya, toplumdaki statüsü için arkadaşlık, aile vb. bağlarını feda etmeye ve daha ziyade vodvil dünyasının taklidi içinde yok olmaya çalışır. Hayatın taklidi, “gerçek” hayat değildir. Lana Turner’ın hayatı çok ucuz bir taklittir. Olduğun şeyden kaçamazsın... Hem beyaz hem de siyah hakkında bir sosyal bilinç filmi yapmak istedim...” (Halliday, 1991a, s. 228). Sirk, filmin ana teması olan “hayatın taklidi”ni biçimsel olarak kurarken, aydınlatma, renk ve müzik dâhil sinematografik öğelerden ironik bakışını ortaya koyacak biçimde yararlanmıştır. Karakterleri temsil ederken mizansende oyuncu hareketlerine ve bakış yönlerine ağırlık verir, ayna kullanarak onların gerçek ve suret bedenlerini aynı anda görüntüler.

içe geçirerek mevcut dünyanın hakikatine dokunan kamusal bir “şikâyet metni” yazmıştır.

Sirk, filmin finalinin mutlu bir sona açılmadığını anlatırken umutsuzdur. Bu duygusunu, aslında filmde gündelik yaşamlarını sergilerken bölünmüş benliklerine empatiyle yaklaştığına tanıklık ettiğimiz⁴² karakterlerinin geleceğine dair “çemberi kapatan” bir öngörüye yer vererek açıklar.⁴³ Buna göre, karakterler filmin on yıllık akışı boyunca yaşamlarının faili olmaktan çok kendilerine verili olan ve atanan yaşam senaryolarının hayâli ağlarına takılmış, evin mahremiyetinin cenderesi altında birbirlerinden ve yaşadıkları çelişkilerden hiç öğrenmeden sürüklenmişlerdir; ve sanki hep bu aynı, eski hikâyeyi yaşamayı sürdüreceklerdir. Sirk’ün karakterlerinin filmin sona ermesinin ardından kim olmayı sürdüreceklerini böyle umutsuz bir öngörüyle kapatması eğer filmdeki 1960’lar ve sonrasının kolektif tecrübe ufkunu çağırarak işaretini inkâr etmiyorsa, henüz birer genç kız olan Sarah Jane

⁴² Weimar döneminin (1918- 1933) eleştirel kültürü ve dışavurumcu tiyatro ve sinema pratiğinin bagajıyla Nazi Almanya’sından ABD’ye göç eden Douglas Sirk’ün film kariyeri, Amerikan kültür endüstrisiyle karşılaştığı tarihsel uğraşın hikâyesine bağlanır. 1939 yılında Amerika’ya göç ederken Detlef Sierck olan adını da değiştiren Sirk, Hollywood’daki başarısına rağmen tüm hayatını Amerika’da geçirmemiştir. Göçmenlik hayatının köksüzlüğünü, berbat bulduğu Hollywood dünyasının cazibesini, orada daha çok “evinde” olmasına rağmen 1959’da ayrılmayı seçtiğini anlatırken şöyle der: “... kendimi düşünüyorum da bazen bana öyle geliyor ki filmlerimdeki o lanet olası bölünmüş karakterlerden birine bakıyorum.” (Halliday, 1991a, s. 230).

⁴³ “Cenaze sekansında” der Sirk, “daha sonra apaçık ve kısa bir sahnede mutlu sona dönüşün belirtilmesine rağmen, bunun umutsuz olduğunu hissedersiniz. Her şey yolunda görünüyor, ama olmadığını iyi biliyorsunuz.” Çünkü, “sadece karakterleri düşünerek, kesinlikle umutsuzluk çizgisinde bir hikâye elde edebilirsiniz: ... Lana (Turner) yine kızırı unutarak tiyatroya geri dönecek ve daha önce olduğu türden bir oyuncu olarak devam edecektir. (John) Gavin başka bir kadına gidecek. Susan Kohner, vodvilin kaçış dünyasına geri dönecek. Sandra Dee düzgün bir adamla evlenecek. Çember kapanacak...bu insanların içinde bulunduğu çıkmazın gerçek bir çözümü olmadığını görürsünüz...” (Halliday, 1991a, s. 229).

ile Susie'nin 1960'lardan 1970'lerin başlarına uzanan dönemin toplumsal dünyasında başka türlü karşılaşmalar yaşama olasılığına sahip kentli, uyanmış genç kuşakların parçası olabileceklerini hatırlatmak yerinde olur.⁴⁴ Dünyanın derdi bitmiyor olsa da.

Kaynakça

- Abisel, N. vd. (2005). *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Üzerine*. İstanbul: Metis.
- Adorno, T. (1997). *Minima Moralia*. (Çev. O. Koçak) İstanbul: Metis.
- Ahmed, S. (2021, 12 Ocak). Bir Tanıklık Bıçımı Olarak Şikâyet (Çev. E. Bayrak.).
<https://catlakzemin.com/bir-taniklik-bicimi-olarak-sikayet/> (Erişim Tarihi: 01.02.2021)
- Berlant, L. (2008). *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*. Durham&Londra: Duke University Press.
- Berman, M. (1994). Simgeler Ormanında: New York'da Modernizm Üzerine Notlar. (Çev. B. Peker ve Ü. Altuğ). *Katı Olan Her şey Buharlaşıyor* (s. 367-421). İstanbul: İletişim.
- Butler, J. (1990, Kasım). Lana's 'Imitation': Melodramatic Repetition and The Gender Performative. *Genders*, 9, 1-18.
- Butler, J. (2007). *Taklit ve 'Toplumsal Cinsiyet'e Karşı Durma*. (Çev. O. Akınhay). İstanbul: Agora.
- Butler, J. (2014, 27 Temmuz). Kötü Bir Hayatta İyi Bir Hayat Sürmek Mümkün müdür? (Adorno Ödülü Konuşması) (Çev. B. Ertür ve C. Semerci-oğlu). Online Erişim: <http://cansemercioglu.blogspot.com/2014/07/kotu-bir-hayatta-iyi-bir-hayat-surmek.html#more> (Erişim Tarihi: 01.04.2021)
- Copjec, J. (2015). *Tut ki Kadın Yok: Etik ve Yüceltim*. (Çev. B. E. Aksoy). İstanbul: Encore.

⁴⁴ Lynne Segal (1988), aile ve ev yaşamının tüm 1950'ler boyunca yüceltilmesi ve ailenin her yönden gelen ideolojik destekle ve devletin yeni maddi desteğiyle düzenlenmesine karşı, 1960'larda savaş sonrasının kentli bebek-patlaması kuşağından olan gençlerin, "devlette ve dünyada bir yanlışlık var... 'Zihninizi uyarlamayın. Gerçeklikte bir hata var!'" vizyonu etrafında uyandıklarını anlatır. Ve 1960'lar ve 1970 başlarında gelişen, özellikle evlilik ve aile eleştirisi, toplumsal cinsiyet, cinsellik ve insan ilişkilerinin özgürleşmesine odaklanan, ırkçılık, banliyöleşme, tüketim kültürü, nükleer silahlanma ve savaş karşıtı gelişen protesto hareketlerini, dönemin kültürel ve politik atmosferiyle birlikte kaydeder." (Segal, 1988).

- Elsaesser, T. (1991). Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. M. Landy (Ed.), *Imitations of Life* (s. 68-91). Detroit: Wayne State University.
- Evans, V.L. (2017). *Imitation of Life* and the Depiction of Suburban Space. Douglas Sirk, *Aesthetic Modernism and the Culture of Modernity* (s. 88-112). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Flitterman-Lewis, S. (1991a). Imitation(s) of Life: The Black Woman's Double determination as Troubling 'Other'. *Imitation of Life* (s. 325-338). New Jersey: Rutgers University Press.
- Fisher, L. (Ed.). (1991a). *Imitation of Life*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Fisher, L. (1991b). Three-way Mirror: Imitation of Life. L. Fisher (Ed.). *Imitation of Life* (s. 3-28). New Jersey: Rutgers University Press.
- Friedan, B. (1974). *Feminine Mystique*. New York: Dell Publishing.
- Gledhill, C. (1987). The Melodramatic Field: An Investigation. C. Gledhill (Ed.). *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (s. 5-42). Londra: British Film Institute.
- Goldberg, J. (2016). *Melodrama: An Aesthetic of Impossibility*. Londra: Duke University Press.
- Halliday, J. (1991a). "Sirk on Sirk". L. Fisher (Ed.). *Imitation of Life* (s. 226-231). New Jersey: Rutgers University Press.
- Harvey, J. (1991a). "Sirkumstantial Evidence". L. Fisher (Ed.). *Imitation of Life* (s. 221-225). New Jersey: Rutgers University Press.
- Hayward, S. (1992). *Cinema Studies: Key Concepts*. Londra: Routledge.
- Heilbrun, C. G. (1992). *Kadının Özyaşamını Yazarken* (Çev. Y. Salman ve G. Aygen, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Heung, M. (1991a). What is the Matter With Sarah Jane?: Daughters and Mothers in Douglas Sirk's *Imitation of Life*. L. Fisher (Ed.). *Imitation of Life* (s. 302-324). New Jersey: Rutgers University Press.
- hooks, b. (2020). *Duygu Yoldaşlığı: Kadınların Sevgi Arayışı* (Çev. Ö. Karakaş). İstanbul: BGST.
- Jackson, M. (2021). *Dünyanın Derdi İlahisi* (Kilisede Yas Töreni). <https://www.youtube.com/watch?v=oQwIR94AURg>. (Erişim Tarihi: 01.01.2021).
- Kaplan, E. A. (1992). *Motherhood and Representation*. Londra: Routledge.
- Mulvey, L. (1987). Notes on Sirk and Melodrama. C. Gledhill (Ed.). *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (s. 75-79). Londra: British Film Institute.
- Neale, S. (2010). *Melodrama and Tears*. *Screen*, 27/6, November-December 1986, 6-22.

292 | HAYATIN TAKLİDİ DÜNYANIN DERDİ

- Rothman, W. (2004a). Viewing the World in Black and White: Race and the Melodrama of the Unknown Woman. *The 'I' of the Camera* (s. 96-109). Cambridge; Cambridge University Press.
- Rothman, W. (2004b). Hollywood and the Rise of Suburbia. *The "I" of The Camera* (s. 167-176). Cambridge: Cambridge University Press.
- Ryan, T. (2004, Ocak). Sirk, Douglas. Senses of the Cinema (Great Directors), 30. <http://www.sensesofcinema.com/2004/great-directors/sirk/> (Erişim Tarihi: 01.04. 2021)
- Segal, L. (1988). Aileyi Parçalayacak mıyız: 1960'lara Bir Bakış (Çev. S. Öztürk). *Toplum ve Bilim*, 41, 61-84.
- Sparrow, N. (1977). I let the Audience Feel and Think: An Interview with Rainer Verner Fassbinder. *Cineaste*, 8/2, 20-21.
- "The Continuity Script". (1991a). L. Fisher (Ed.). *Imitation of Life* (s. 43-156). New Jersey: Rutgers University Press.
- Young, I. M. (2005). *On Female Body Experience: 'Throwing Like a Girl' and Other Essays*. Oxford: Oxford University Press.



SİNEMA VE POLİTİKA



POPÜLER AMERİKAN SİNEMASINDA IRK AYRIMCILIĞI VE YENİ IRKÇILIK

Ülkü Doğanay

Zihnimde bir ışık görüyorum. O ışığın arkasında yeşil çimenler, güzel çiçekler ve kollarını bana doğru uzatan güzel beyaz kadınlar var. Ama oraya nasıl gideceğimi bilmiyorum. Bu çizgiyi nasıl aşacağımı bilmiyorum. 1800'lerde Harriet Tubman böyle diyordu. Size bir şey söyleyeyim: Beyaz olmayan kadınları diğerlerinden ayıran tek şey fırsattır. Orada olmayan rollerle Emmy ödülü kazanamazsınız.

Viola Davis, 2015 yılında *How to Get Away With Murder* dizisindeki Annalise Keating rolüyle Emmy Ödülleri'nde En İyi Drama Kadın Oyuncu Ödülü'nü alırken konuşmasına böyle başlamıştı. Altmış yedi yıldır düzenlenen törenlerde renk bariyerini aşarak bu ödülü alan ilk siyah kadın oyuncuydu. Konuşmasının devamında "Güzel, seksi, öncü bir kadın olmayı, bir siyah olmayı yeniden tanımlayan yazarlara", onları "o çizginin ötesine taşıyan" siyah kadın oyunculara teşekkür ediyordu.

Davis'in bu konuşmasından birkaç ay sonra açıklanan 88. Oscar adayları arasında, tıpkı bir yıl önce olduğu gibi, hiçbir siyah oyuncuya yer verilmemişti. 2015 yılında, Oscar'a aday gösterilen

oyuncuların tümünün beyaz olmasından duyduğu hayal kırıklığını twitter’da #OscarsSoWhite (Oscar çok beyaz) etiketiyle duyuran April Reign, bu etiketi açtıktan bir yıl sonra *Spike Lee*, *Will Smith* ve *Jada Pinkett Smith*’in ödül törenini boykot etmesiyle kamuoyunda geniş yankı bulacak bir kampanyayı başlattığını ve birkaç yıl sonra da Sinema Sanatları ve Bilimleri Akademisi’nin Oscar’a seçilebilmek için bir dizi “temsil ve kapsayıcılık standardı” belirlemek zorunda kalacağını bilmiyordu.

Film endüstrisinin, özellikle de beyaz, erkek, heteroseksüel, orta sınıf seyircinin varsayılan tercihlerine hitap ederek gişe yapma peşindeki Hollywood sinemasının dayattığı başarı standartlarının bu şekilde sorgulanabilir olması için çok uzun yıllar geçmesi gerekti. 2001’de Afro-Amerikalı aktörler *Denzel Washington* ve *Halle Berry* en iyi erkek oyuncu ve en iyi kadın oyuncu Oscarlarını aldıklarında, Hollywood’un renk bariyerinin sonunda kırıldığını düşünenler olmuştu. Bu tarihte 74. yılını kutlayan Akademi ödülllerinde, o güne kadar beş büyük Oscar’dan birini alabilen beyaz olmayan 14 oyuncu mevcuttu ve bunların yalnızca altısı Afro-Amerikalıydı. En iyi yönetmen ödülünün sahipleri ise sadece beyazlar olmuştu (Hughey, 2015). 2015’e gelindiğinde, o güne kadar verilen 421 ödülün yüzde 95’i beyaz aktörlere gitmişti. 2016’daki protestoların ardından Akademi’nin başkanı *Cheryl Boone-Isaacs*, Akademi’nin üyelik yapısında dikkat çekici bir değişiklik yapma vaktinin geldiğini ilan ediyordu. 60’larda ve 70’lerde zamanı yakalamak için daha genç üyeleri kabul etme politikası benimseyen Akademi’nin artık etnik köken, ırk, cinsiyet, cinsel yönelim gibi kapsayıcılık kriterlerine ihtiyaç duyduğunu açıklıyor ve 2020’ye kadar akademi üyeleri arasında kadınların ve beyaz olmayanların oranını ikiye katlamayı hedeflediklerini belirtiyordu (Academy of Motion Picture Arts and Sciences, 2016).

2016 yılındaki protestoların ve Akademi başkanının bu niyet beyanının da etkisiyle, 2017’de ilk kez aynı dalda üç siyah oyuncu

Oscar'a aday gösterildi. Çeşitli dallarda gösterilen 20 beyaz olmayan adayın arasında Mahershala Ali, Viola Davis, Octavia Spencer gibi oyuncular da vardı: Mahershala Ali ve Viola Davis En İyi Yardımcı Oyuncu ödüllerini aldılar. 2018'de ise en İyi Özgün Senaryo ödülünü kazanan Jordan Peele, Oscar tarihinde bu ödülü alan ilk Afro-Amerikalı oldu. 2019 yılında düzenlenen 91. Akademi ödülleri arasında aday gösterilenler arasında bir kadın yönetmene yine yer verilmesi de ve bu yıl kadın yönetmenlerin Oscar alamadığı üst üste beşinci yıl olsa da, Oscar tarihinde bir ilk yaşanarak yedi siyah oyuncu Oscar'a layık görülmüştü. Boone-Isaacs'ın açıkladığı gibi, 2020 yılına gelindiğinde Akademi üyelerinin arasında beyaz olmayanların oranı yüzde sekizden 16'ya ve kadın üyelerin oranı da yüzde 25'ten 32'ye çıkmıştı. Buna karşılık 2020 ödüllerine aday gösterilen 20 oyuncu arasında beyaz olmayan yalnızca bir oyuncu yer alıyordu. 2019 yılında çok sayıda kadın yönetmenin eleştirilenlerce beğeniyle karşılanan filmi gösterime girmişti, ancak bir kez daha aday gösterilen kadın yönetmen olmadı. En İyi Film dalında aday gösterilen dokuz filmin içinde Güney Kore yapımı *Parazit*, beyaz olmayan ekibiyle öne çıkıyordu ve En İyi Film de dahil olmak üzere dört dalda ödüle layık görülmüştü.

2020 yılının Eylül ayında, Akademi Başkanı David Rubin ve CEO'su Dawn Hudson sektörde temel değişim için katalizör olacağına inandıklarını belirttikleri bir dizi kapsayıcılık ve temsil standardının 2024 yılında yürürlüğe gireceğini açıkladılar. Buna göre, En İyi Film dalında aday gösterilecek filmler ekranda, stüdyoda, film ekibinde ve hazırlık ile geliştirme ekibinde uyulması gereken bir dizi standardı yerine getirmek durumundaydı. Bu standartlar arasında oyuncu kadrosunda, ana hikâyede, yapımcı ekibinde, kadınların ve yetersiz temsil edilen kişi ve grupların belli oranlarda yer alması, sektöre erişim, eğitim ve beceri geliştirme fırsatlarında, pazarlama tanıtım ve dağıtımda etnik kimlik, ırk, cinsiyet, cinsel kimlik, engellilik gibi ölçütlerle yetersiz temsil edilen kişilere belli oranlarda yer verilmesi koşulu getirilmekteydi.

Getirilen bu yeni standartlarla birlikte, Akademi ödülüne layık görülen filmlerin niteliğine dair tartışmalar yeni bir boyut kazanmış oldu. Bir tarafta, ödüle aday gösterilebilmek için film yapımcılarının, yönetmenlerin, kast direktörlerinin önlerine konulan bir tablodaki kutucukları oyuncuların veya senaryoda yer alan karakterlerin cinsiyetine, cinsel kimliğine, ırk ve etnisitesine ya da engellilik durumuna göre işaretleme zorunluluğunun sanatsal yaratıcılığa ve özgünlüğe ket vuracağını, jürinin seçimi sırasında filmin kalitesinin dışındaki kriterlerin öne çıkacağını ileri sürenler vardı. Öbür tarafta ise, Oscar'a aday olma iddiasındaki filmlerin bu kriterleri yerine getirmek için harcayacağı çabanın sektörde dönüştürücü bir rol oynayabileceği, bu dönüşümün ister istemez nitelikli filmlerin üretim sürecine etki edeceği, böylece bugüne kadar hem beyaz perdede hem de genel olarak sektörde norm haline gelen temsil adaletsizliğinin önüne geçilebileceği iddia ediliyordu. Ancak Akademi'nin dört kategori altında sınıfladığı bu standartların önemli bir kısmının zaten çok sayıda ve çok çeşitli çalışanı, dağıtım ve pazarlama operasyonu bulunan büyük stüdyolar tarafından yerine getirildiğine dikkat çekerek statükoyu güçlendirme ve sembolik kalma dışında bir etkisinin olmayacağını ileri sürenler de oldu. Örneğin son 15 yılda en iyi film dalında Oscar'a aday gösterilen filmleri inceleyen Chris Fell, bu filmlerin neredeyse tamamının zaten standartları bir şekilde yerine getirmekte olduğunu, büyük şirketler bakımından bu standartların yeterince zorlayıcı olmadığını ve Akademi'nin gerçek bir değişim bekliyorsa çıtayı yükseltmek durumunda olduğunu tespit ediyordu (2020).

Bütün bu tartışmaların film endüstrisinin renk çeşitliliğine ne gibi bir katkı yapacağı bir yana, aslında #OscarsSoWhite kampanyasının işaret ettiği adaletsizliğin bu dağının görünen kısmı olduğunu göz ardı etmememiz gerekiyor. Ayrımcılık, yalnızca Akademi'nin önde gelenlerinin "en izlenmeye değer" gördükleri filmlerin, senaryoların ya da oyuncuların seçimindeki tercihleriyle il-

gili bir sorun değil; daha en başından, sektörde önemli rollerin, pozisyonların kime verildiği, kimin sözünün duyulmaya, kimin hikâyesinin anlatılmaya değer olduğu; hangi senaryoya yapılacak yatırımın kazançlı bir iş olarak görüldüğü ve hangi kastın, yapının gişede beklenen sonucu getireceğine dair ön kabullerle belirlenen yapısal bir mesele. Nitekim, Viola Davis'in işaret ettiği o görünmez duvarı inşa eden ve neredeyse her zaman birbirine eklenerek çoğalan ırk ve cinsiyet bariyerleri, daha işin en başından itibaren orada durmakta. Bu yönüyle Akademi Ödülleri jürisinin kompozisyonunu ya da yaptıkları seçimlerde onları yönlendiren tercihleri, bir sebep olmaktan çok bir sonuç olarak görmek gerekiyor.

Kamera Arkasında Neler Dönüyor?

Kaliforniya Üniversitesi'nin yıllık olarak yayınladığı *Hollywood Çeşitlilik Raporu*, Oscar ödüllerine yansıyan bu tablonun arka planını daha net anlamamıza yardımcı oluyor. Rapor, öncelikle hangi filmlerin yapılacağı, bunlara ne kadarlık bütçe ayrılacağı, nasıl pazarlanacağı ve kim tarafından yönetileceği gibi kararların Hollywood'un yönetici ofislerinde belirlendiğini tespit ediyor. Eşitsizlik, elbette en başta bu ofislerde kimlerin oturabildiği sorusunun yanıtında ortaya çıkıyor. 2020 yılında, tıpkı önceki yıllarda olduğu gibi, 11 büyük ve orta çaplı stüdyoda bu önemli kararları alanların beyaz erkekler olduğunu görüyoruz. Stüdyoların başkanları ya da CEO'ları yüzde 91 oranında beyaz ve yüzde 82 oranında erkek. Tüm üst düzey yöneticiler açısından bakıldığında, bu oran yüzde 93 beyaz ve yüzde 80 erkek olarak beliriyor. Kast, pazarlama, hukuk ve diğer temel stüdyo fonksiyonlarında çalışanların yüzde 41'inin kadın ama yüzde 86'sının hâlâ beyaz olduğunu görüyoruz (Hunt, Ramon, 2000: 9).

Annenberg Kapsayıcılık İnisiyatifi'nin toplumsal cinsiyet, ırk/etnisite, LGBTQ+ ve engellilik kriterlerine göre 2007-2019 yılları arasında vizyona giren 1300 popüler film üzerinden yürüttüğü araştırma da, Kaliforniya Üniversitesi'nin yıllık raporlarının ortaya koyduğu bulguları destekler nitelikte. Araştırma, Amerikan film endüstrisinde kadınların, beyaz olmayan yönetmen ve oyuncuların, engellilerin ve LGBTQ+'ların yerinin yıllar içinde ya hiç değişmediğini ya da değişimin çok sınırlı olduğunu gösteriyor. Araştırmacıların, her yıl en çok izlenen 100 film üzerinden yaptıkları inceleme, kamera arkasında çalışanların ve filmde rol alan konuşan karakterlerin etnik kimlik, ırk, cinsiyet gibi özelliklerine göre dağılımını konu ediniyor. Bu araştırmanın sonuçları, 1300 film içinde kadın yönetmenlerin oranının yüzde 4'lerde, kadın yazarların yüzde 19 civarında, kadın yapımcıların yüzde 24 ve kadın bestecilerin ise yüzde 5'te kaldığını ortaya koyuyor. Sadece 2019 yılında izlenen ilk 100 filme bakıldığında, kamera arkasında yönetmen, yazar, yapımcı olarak rol alan kadınların toplam oranı yüzde 22'ye ancak ulaşıyor. Kadın yönetmenlerin oranı ise yüzde 11'de kalıyor. Araştırmanın bir diğer dikkat çeken bulgusu, bütün bu yıllar içinde öne çıkan filmlerin yönetmenlerinin yüzde 80'den fazlasının beyaz olduğu; siyah yönetmen oranı ise yüzde 6 ile sınırlı kalıyor. Dahası, yıllar içinde bu konuda dikkate değer bir değişiklik kaydedilmezken 2019'da ilk yüze giren filmler arasında siyah yönetmenler tarafından yapılanların sayısı bir yıl önceye göre 15'ten 9'a düşmüş durumda. Diğer yandan, 13 yıl boyunca siyahların yönettiği toplam 88 filmde yalnızca sekizinin yönetmeninin kadın olduğunu görüyoruz (2020, s. 3-4).

Beyaz Perdenin "Sildikleri" ya da Temsilde Adalet Sorunu

Kamera arkasındaki temsildeki bu adaletsizlik, kamera önüne de yansıyor. Annenberg Kapsayıcılık İnisiyatifi, filmlerde konuşan

karakterlerin dağılımı üzerinden yaptığı analizde, yıllar içinde kadın ya da kız çocuklarının rollerinde neredeyse dikkate değer hiçbir artışın olmadığını tespit ediyor. 2007’de en çok izlenen ilk 100 filmde yer alan karakterlerin yaklaşık yüzde 30’u kadinken bu oran 2019’da ancak yüzde 34’e çıkabilmiş durumda. Araştırma, kadın başrol veya yardımcı rol oyuncularının oranının ise yıllar içinde yüzde 20’den yüzde 39’a kadar artmış olduğunu gösteriyor. Ancak 2019 yılında başrol veya yardımcı rolde oynayan 45 yaş veya üzerindeki kadın oyuncuların sayısı yalnızca üç. Yani yıllar içindeki görece iyileşme, kadınlar söz konusu olduğunda bir de yaş bariyerine takılıyor (2020, s. 1-2).

Filmlerde rol alan karakterlerin etnik/ırksal dağılımı üzerinden yapılan incelemede, konuşan karakterlerin yaklaşık yüzde 66’sının beyaz, yüzde 16’sının siyah, yüzde 7’sinin ise Asyalı olduğu ortaya çıkıyor. Bu oranlar şu sebeple de önemli: Amerikan toplumunda beyaz olmayan nüfusun oranı yüzde 40’larda ve kadın nüfus da yüzde 50’nin biraz üzerinde. Beyaz perdede ise ne kadınlar ne de beyaz olmayanlar gerçek hayattakine yaklaşan bir oranda dahi temsil bulamıyorlar. 2019’da en çok izlenen 100 filmin 15’inde hiç siyah ya da Afro-Amerikalı karaktere yer verilmemiş. 2019 yılında siyah yönetmenlerin yaptığı filmlerde rol alan karakterlerin yüzde 53’ü siyahken başka ırk ya da etnik kimlikten yönetmenlerin filmlerinde siyahlar ancak yüzde 12 oranında rol bulabiliyorlar. Siyah olmayan yönetmenlerin başrol ya da yardımcı rol verdiği siyah oyuncuların oranı da yüzde 14’lerde kalıyor (Annenberg Inclusion Initiative, 2020, s. 3-4)

Kaliforniya Üniversitesi’nin 2011-2019 yılları arasında gişede en çok başarı gösteren filmlerde başrol oyuncuların dağılımı üzerine yaptığı inceleme, görece daha iyimser bir tablo ortaya koyuyor. Rapora göre, Amerika’da düzenli sinema izleyicilerinin çoğunluğu siyah ve Hispanik azınlıklardan oluşuyor. Hollywood

yöneticileri, çeşitlenen izleyicinin¹ taleplerinin de farklılaştığını ve ekrandaki çeşitliliğin gişe getirisinin olduğunu yıllar içinde fark etmişler ve kadınların ve azınlıkların başrolde ya da önemli rollerde oldukları filmlerin oranı, hâlâ adil bir temsile imkân vermemekle birlikte, artmış. 2011 yılında beyaz olmayan oyuncuların önemli rollerdeki oranı yüzde 11'deyken 2019'da yüzde 28'e yaklaşmış. Kadın başrol oyuncuların ise 2011'deki yüzde 26'dan 2019'da yüzde 44'e yükseldiği tespit edilmiş. En çok izlenen filmlerin kast çeşitliliğinde de yıllar içinde benzer bir artış yaşanmış. 2019'da yüzde 50'ye yaklaşan kast çeşitliliği bulunan filmlerin Amerikan iç pazarında daha yüksek bir gişe hasılatı getirdiği tespit edilmiş. Buna karşılık araştırmacılar, dağıtımcıların azınlıkların başrolde olduğu filmlerin dünya çapında dağıtılması konusunda hâlâ tutucu davrandıklarını gözlemlemekteler (Hunt ve Ramon, 2020, s. 29-34). Benzer şekilde, her iki araştırma da, hangi film projesinin seyirciyle buluşabileceğine karar veren beyaz erkeklerin, kast çeşitliliği yönündeki olumlu gelişmeye rağmen, bu filmlerde siyah veya azınlık mensubu kadınları "silme" konusunda benzer bir tutuculuk içinde olduğunu göstermekte. Örneğin, Anenberg Kapsayıcılık İnisiyatifi'nin araştırması, beyaz olmayan kadınların seyirciye erişimdeki şanslarının çok daha düşük olduğunu ortaya koyuyor. Siyah yönetmenlerin filmlerinde siyah kadın ve kızların yer alma oranı yüzde 22 civarındayken bu oran, siyah olmayan yönetmenlerle yüzde 4'e kadar düşüyor. Beyaz olmayan kadınlar ve kızların filmlerde başrol ya da yardımcı rol oynama oranları, yıllar içinde artsa bile, yüzde 17'yi geçemiyor. Dahası, 2019'un ilk 100 filminin 33'ünde siyah kadınlara ve kızlara hiç rol verilmediğini görüyoruz (2020, s.1). Başka bir deyişle siyah-

¹ Araştırma, 2018'de en çok izlenen 10 filmin altısını ve 2019'da da en çok izlenen 10 filmin sekizinin biletlerinin çoğunlukla beyaz olmayan izleyiciler tarafından satın alındığını ortaya koyuyor (Hunt ve Ramon, 2020, s.4).

lar ve özellikle de siyah kadınlar beyaz perdeden silinmiş durum-
dalar. Aynı şekilde, 2019'un ilk 100'e giren filmlerinin 78'inde
LGBTQ+'lara ve 48'inde engellilere hiç yer verilmiyor (2).

Bütün bu rakamlar bize, popüler Amerikan sinemasının izleyi-
cisine kadınlardan, siyahlardan, etnik azınlıklardan, LGBTQ+'lar-
dan, engellilerden ve özellikle de siyah ya da orta yaşın üstündeki
kadınlardan önemli ölçüde arındırılmış bir dünya sunduğunu
gösteriyor. Her ne kadar bu filmlerin seyircileri bakımından film
izleme deneyiminin biricik olabileceği ve seyircinin perdede öz-
deşlik kurması, beğenmesi, arzulaması için önüne konuları farklı
biçimlerde yorumlayacağı ileri sürülebilecek olsa da, popüler si-
nema kendi tercihleriyle "dünyanın nasıl bir yer olduğunu" her
yaştan ve kimlikten izleyici için tanımlamaya devam ediyor. Bu
dünya, her şeyden önce, kamera arkasında ya da filmlerin yapım
ve dağıtım sürecindeki tercihlerin ve adaletsizliklerin bir sonucu.
Neredeyse her zaman beyaz, erkek, orta sınıf, heteroseksüel izle-
yicinin standart olarak beyaz perdede kimi görmek istediğine dair
önkabuller, aynı zamanda bu standartların dışındaki izleyiciye de
neyin ve kimin izlenmeye değer olduğuna dair yol haritası sunu-
yor. Günümüzde çeşitlenen izleyici profili ve bu izleyicinin ger-
çekte ekranda ne görmek istediğine dair araştırmalar Hollywood
sinemasının sunduğu bu haritayı değiştirmeye zorluyorsa da, en-
düstride suyun başını tutanların hâlâ değişen dünyaya ayak uy-
durma konusunda çekingen davrandığını söyleyebiliriz. Ancak
popüler sinemada siyahlar, azınlıklar ve kadınlara yönelik ayrım-
cılık üzerine yürütülecek bir tartışma, rakamlarla veya birtakım
oranlarla ölçülebilecek bir temsil sorunundan çok daha ötesine de-
ğinmek zorunda. Bu kişilerin ekranın önünde veya arkasında yer
alıp alamadıkları elbette önemli bir kıstas olabilir. Diğer yandan
en az bunun kadar önemli bir diğer kıstas, temsilin içeriği ve yara-
tılan anlamla ilgilidir.

Sinemada Siyah Temsili: Beyaz Adamın Kendisi Hakkında İnanmak İsteddiği

Hughey'in aktardığı 2002 tarihli bir araştırmaya göre ortalama bir Amerikalı, sinema salonlarında yılda yaklaşık 13 saat geçiriyordu. Araştırma, tüm yetişkinlerin yarısının ayda en az bir kez film izlediğini, 9-17 yaş arası Amerikalıların ise yüzde 60'ının haftada en az bir film izlediğini ortaya koyuyordu (Media Campaign 2002'den aktaran Hughey, 2009, s.547). 2019 yılı istatistikleri incelendiğinde ise Amerikalı sinema izleyicilerinin yüzde 47'sinin ayda en az bir kez sinemaya gittiğini görüyoruz. Yılda en az bir kez sinemaya gidenlerin oranı yüzde 76'ları, Amerikalı film izleyicilerinin arasında beyaz olmayanların oranı da yüzde 45'leri buluyor. İzleyicilerin ağırlıklı yaş aralığının 25-39 arasında yığıldığını söylemek mümkün (McClintock, 2020). Her ne kadar ülkelere göre bu oranlar ve rakamlar değişmekte ve küresel çapta yaşanan salgının 2020 yılında gişe rakamlarına çok önemli bir etkisinin olduğu bilinmekteyse de, televizyonlarda ve alternatif platformlarda gösterilen filmlerin de izlenme oranlarını dikkate aldığımızda, sinemanın hâlâ ve her şeye rağmen tüm dünyada ırk ilişkilerinin temsilde önemli bir rol oynadığını ileri sürmek mümkün. Hughey, "özellikle yaşanmış deneyimlerin olmadığı durumlarda, filmler(in) çoğunlukla 'gerçek hayat'ın 'otantik' yansımaları olarak" anlaşıldığını belirtiyor (2009, s 547). Nitekim, insanların geçmişte yaşananlara dair hafızalarının oluşturulmasında, kendilerine ve başkalarına dair algıların şekillenmesinde oynadığı rol dikkate alındığında sinemanın yalnızca bir yarılsama, kurmaca ya da kandırmaca olduğunu iddia etmek kolay değil.

Tüm popüler kültür ürünleri gibi, sinema da gündelik hayata dair sıradan ayrıntılarda, sınıf, ırk, toplumsal cinsiyet ilişkilerine dair kültürel ve politik kodların müzakere edilmesine ve yeniden üretilmesine katkı sunuyor. Bunu, haberlerde olduğu gibi bir gerçeklik iddiası üzerinden yapmaması, tam tersine gündelik yaşa-

mın ayrıntıları içine yerleştirdiği ayrımcı kodların sıradanlaştırılmasına, çoğu zaman üzerine pek düşünmeksizin kabul edilen olağan durumlar olarak anlaşılmasına sebep oluyor (Doğanay, 2018, s. 32). Zeynep Özarslan'ın belirttiği gibi, filmlerin kurmaca dünyası, izleyicilerin "gündelik hayatında karşılaştığı çatışma durumlarını" açıklamalarına ve "bu iki dünyanın karışımı ile bir yargıya varabilmelerine" yardımcı oluyor (2013, s. 177). Bu nedenle, sinemada, kamera arkasında veya önünde siyahların, etnik azınlıkların, kadınların ve LGBTQ+'ların temsil edilme oranlarına dair veriler, kendi başlarına film endüstrisinin ayrımcılık ve ırkçılık sorunu ile ne ölçüde baş edebildiğini açıklamamız için yeterli değildir. "Ne kadar?", Hollywood sinemasının ırk ilişkilerine bakışını anlamak açısından bir başlangıç sorusu olarak değerlendirilebilirse de, "gündelik ırkçılık"ın sıradan insanların hayatına nasıl nüfuz ettiğini ve nasıl çoğaldığını anlayabilmemiz bakımından yanıtlanması bir o kadar önem taşıyan başka bir soru "Nasıl?" olmalıdır.

America on Film: Representing, Race, Class, Gender, Sexuality at the Movies başlıklı kitaplarında Benshoff ve Griffin, yirminci yüzyılda Amerikan sinemasında ırk, sınıf, toplumsal cinsiyet ve cinsellik konularının nasıl ele alındığını irdelerken, filmlerin hem içeriklerine hem de biçimine dikkat etmek gerektiğini, çünkü her ikisinin de izleyicinin hikâyeyi nasıl anlamlandırdığını belirlemede rol oynadığını anlatırlar (2009, 26). Sinemada farklı insan tiplerinin nasıl temsil edildiğini tartışmak için, yazarlara göre yalnızca hikâyeleri ya da karakterleri analiz etmek yeterli değildir. Sinemanın anlam yaratmaya yardım eden, içeriğe özgü temel estetik niteliklerinin yanı sıra, biçimi oluşturan yazınsal tasarım, sinematografinin görsel tasarımı, düzenleme ve ışık gibi unsurların izleyiciye sunulan ve onun tarafından oluşturulan anlamın bir parçası olduğunu dikkate almak gerekir. Bu sebeple bir filmin konusu, senaryosu ya da karakterleri kadar karakterlerin isimleri, diyalogların yazılma biçimi, filmin başlığı gibi yazınsal tasarım unsurlarının

analizi de anlamın araştırılmasında rol oynayacaktır. Aynı zamanda her bir tekil çekim, set tasarımı, kostüm, makyaj, ışıklandırma, renkler, aktörlerin kamera önündeki performansı gibi unsurların oluşturduğu filmin mizansen, kamera açıları ve hareketleri, odaklama, çerçeveleme gibi sinematografik tasarımın unsurları, montaj, ses ve müzik seçimi de izleyicinin karaktere ve genel olarak hikâyeye dair duygularını belirlemede rol oynar (Benshoff ve Griffin, 2009, s. 25-27). Yazarlar, bütün bu öğelerin belli bir gruba, kimliğe, ırka yönelik ayrımcı anlamların yaratılmasında oynadığı rolü örneklemek için bir beyaz ve bir Kızılderili'nin konu edildiği bir filmi düşünmemizi isterler. Filmin hikâyesi, bu iki karakterin günlük edimlerinden oluşmaktadır. Kalkarlar, yemek yerler, aileleri ve arkadaşlarıyla konuşurlar, çalışırlar ve uyurlar. İçerik bakımından filmde taraflardan birine yönelik bir önyargı, ayrımcılık görünmemektedir. Ancak daha sonra, bu varsayımsal filmde, beyaz adamın tüm sahnelerde göz hizasındaki bir kamera açısıyla çekildiğini, parlak bir ışıkla aydınlatıldığını, çekimlerin orta uzunlukta sürdüğünü ve sakin bir müzik eşliğinde verildiğini düşünmemizi isterler. Kızılderili adamın yer aldığı sahneler ise karanlık ve loş ışıkta çekilmiş, kamera sürekli olarak tuhaf açılarla eğilmiş, hızlı ve değişken planlar kullanılmış ve bunlara kasvetli bir müzik eşlik etmiştir. Bu durumda, filmin içeriği bize ne kadar tarafsız görünürse görünsün, diğer biçimsel unsurların beyaz adamı olumlu veya nötr ve Kızılderili'yi ise güvenilmez ve tehditkâr olarak anlamamıza sebep olacağını belirtirler (s. 28). Burada, yukanda azınlıklıkların ve siyahların filmlerde rol alma oranlarına dair aktardığım yüzdelerin kendi başlarına bir anlamının olmadığını görürüz. Bir siyahın, ya da yukarıdaki örnekteki gibi bir Kızılderili'nin filmde rol alması, hatta dilerseniz başrolde oynaması, izleyicinin onun hakkında ne düşüneceği konusunda bize pek bir şey söylemez.

Filmlerde ayrımcı ve ırkçı stereotipler üzerine yapılan çalışmalar, Amerikan sinemasının ilk ortaya çıkışından itibaren, özellikle

siyahları ama tür ve konjonktüre bağlı olarak yerlileri, Latin Amerikalıları, Arapları, Müslümanları, LGBTQ+'ları ikincilleştiren, kriminalize eden, bir tehdit olarak betimleyen ya da gülünçleştiren temsillerin tipik olduğuna dair pek çok bilgi aktarmakta. Gerçekte Amerikan popüler sinemasının tarihi, D. W. Griffith'in *Bir Ulusun Doğuşu* (1915) filminden bu yana ırklar arasındaki farklılığa, siyahlığın ve beyazlığın ne olduğuna dair bir dizi anlamlandırma çerçevesinin nasıl kurulduğunun ve evrildiğinin tarihi olarak da okunabilir. Dirks ve Mueller'ın belirttiği şekliyle, "popüler kültür, yüzyıllar boyunca, Batı toplumlarında çoğunlukla gerçeklik ve kurgu arasındaki çizgiyi bulanıklaştırarak siyahlığın ırkçı temsillerine onu çarpıtma, yeniden şekillendirme, inşa etme gücü vermiştir" (2007, s. 116). Yazarlar, Douglas Kellner'a atıfla "popüler kültürün gerçek gücünün bize ne düşüneceğimizi, hissedeceğimizi ve sosyal hayatta nasıl davranacağımızı dikte etme yoluyla gerçeği bozma, şekillendirme, üretme yeteneğinden kaynaklandığını" söylerler ve "siyah karşıtı ideolojinin ve ikonografinin Amerikan sosyal yaşamının tarihsel ve güncel öğelerine nasıl yapısal biçimde iliştilmiş" olduğunu örneklerler (s. 116).

Her ne kadar, popüler kültürün doğrudan doğruya bu tarz bir "dikte etme gücü"nün bulunduğunu iddia etmek onun çok yönlü, müzakereye açık, hegemonya mücadelesi içinde alternatif öğeleri bir araya getirebilme kapasitesini göz ardı etmesi sebebiyle indirgemeci bir bakış açısı getirmekle eleştirilebilirse de, Dirks ve Mueller'ın burada dikkat çektiği, popüler kültürün ırkçı ideolojinin gündelik hayat içinde olağanlaştırılmasına imkân sağlayan araçları barındırmasıdır. Hughey, bunun bir yeniden inşa süreci olduğunun altını çizer ve bu süreçte uzun yıllar boyunca Afro-Amerikalıların karikatürleştirilmiş temsillerinin eşit olmayan, farklı dünyaların stereotipler aracılığıyla tasvirine yardımcı olduğunu belirtir (2009, s. 545). Bu temsiller genelde siyahların, Amerikan popüler kültürünün ilk örneklerinden olan Minstrel geleneğini takip ederek sakar, tembel, eğlenceye, yiyeceğe, dansa, müziğe düşkün,

komik, uysal ve aslında artık köle olmasa bile bir yaşam tarzı olarak hizmet etmekten memnuniyet duyan kişiler olarak tasvirine dayanmaktadır. Siyahların bu şekildeki temsili, Dirks ve Muel-ler'in Feagin'den aktardığı şekliyle "beyaz adamın kendisi hakkında inanmak istediğinin antitezini" oluşturur. Bu inanç, aynı zamanda siyahların toplumda yapıcı bir rol oynayamayacakları ve bu sebeple ayrı kalmaları gerektiği iddiasına yardımcı olur (2007, s.118).

Benshoff ve Griffin, Afro-Amerikalıların stereotipleştirilmiş imajlarının sinema tarihinin, Thomas Edison'ın *The Watermelon Contest* (1896) ve *Sambo ve Aunt Jemima* (1897) filmleri gibi ilk örneklerinden itibaren ortaya çıktığını belirtirler. Bu abartılı ve aşağılayıcı imajların çoğu, İç Savaş öncesinin kölelik dönemi popüler kültür ürünlerinden ödünç alınmıştır. Aynı döneme özgü ve siyah karakterlerin yüzlerini siyaha boyayan beyaz oyuncular tarafından canlandırıldığı bir tür müzikal komedi olan Minstrel şovların izleri, yirminci yüzyılda klasik Hollywood sinemasında da kendini gösterir (2009, s. 119). Özarslan, bu filmlerde "önemli rollerdeki siyahları canlandıran oyuncuların beyazlardan seçilmesi ve bu beyaz oyuncuların yüzlerinin siyaha boyanarak, siyah kişiler-miş gibi gösterilmeye çalışılması"nın tipik bir durum olduğunu aktarır ve 1927 tarihli *The Jazz Singer* (Caz Şarkıcısı, Alan Crossland, 1927) filminde ana karakter Al Jolson'ın bir beyaz tarafından canlandırılmasını örnek verir (2013, s. 184).

Diğer yandan Benshoff ve Griffin'in film tarihçisi Donald Bogle'dan aktardığı şekliyle, Amerikan sinemasının klasik döneminde, Afro-Amerikalılar Minstrel şovlardan ödünç alınan beş stereotip üzerinden temsil bulmuşlardır: Tembel, işe yaramaz Coon (kurnaz) stereotipi çılgın, boş konuşan, basit bir adamı gösterir ve bu adam işten kaçınmak için her şeyi yapabilir. Siyah bir ev kölesi olan Tom Amca karakteri, beyaz efendisine sadakatle hizmet eder. Böylece, artık kaldırılmış olsa da, köleliğin siyahların doğasına ne denli uygun olduğunu gösterir. Tom Amcarın kadın

versiyonu Mammy ise, şişman, beyaz efendilerinin çocuklarına bakarken kendininkileri düşünmeyen bir siyah kadındır. Coon, Tom Amca ve Mammy karakterlerinin hepsi, siyahları çocuksu, aseksüel ve uysal karakterler olarak tasvir eder. Ancak köleliğin kaldırılmasının beyazlar açısından yarattığı sorunların ve endişenin izlerini de sinemanın ilk on yıllarındaki siyah temsillerinde görürüz. Trajik Mulatto, melez birleşmeden doğan bir kadındır. Hikâyenin sonunda her zaman karışık ırktan doğmuş olma günahının (ve aseksüel olmamasının) bedelini hayatıyla öder. Black Buck ise şiddetli, hayvani, aşırı erkeksi Afro-Amerikalı bir adamdır ve varsayılan cinsel gücüyle beyazların düzenini tehdit eder. Hem Trajik Mulatto hem de Black Buck toplumsal önyargıların psiko-seksüel bir boyut kazanarak beyaz perdeye yansımasıdır: Irkların cinsel veya romantik karışımından duyulan korkunun tetiklediği tiplerdir bunlar. Beyaz adam, siyah erkeğin gücünden korkar, çünkü siyah adamın beyaz köle sahiplerinin yüzyıllar boyunca siyah kadınlara yaptığının aynısını yaparak beyaz kadına tecavüz etmesinden endişelenir (Benshoff, Griffin, 2009, s. 120).

Griffith'in *Bir Ulusun Doğuşu* filmi bu stereotiplerin ve korkuların tipik bir örneğini sunar. Thomas Dixon'ın *The Clansman* adlı romanından yola çıkarak yapılan film, 19. ve 20. yüzyıllardaki siyahlara yönelik birçok terör saldırısının sorumlusu Ku Klux Klan'ın kuruluşuna bir güzellemedir. Benshoff ve Griffin, Griffith'in bu üç saatlik filminin aynı zamanda epik-duygusal manipülatif film yapımında bir köşe taşı olduğunu belirtirler. Filmde siyahlar tembel, kurnaz, cahil, tecavüzcü olarak temsil edilirler. "Birkaç iyi Zenci ise beyaz efendilerine sadık biçimde hizmet eden Mammy ve Uncle Tom figürleridir" (Benshoff, Griffin, 2009, s. 121). Nilgün Abisel, Griffith'in "şefkat gösterilmesi ancak kendi başlarına bırakılmaması" gerektiğini düşündüğü siyahları çocuklar gibi gördüğünden söz eder (2006, s. 99). Sergey Ayzenştayn'ın "Ku Klux Klan için selüloitten bir anıt" olarak adlandırdığı bu film

gösterime girdiği andan itibaren siyah toplulukların tepkisini çekmiş ve kimi yerlerde sansürlenmiştir. Abisel, Griffith'in filme karşı yapılan gösteriler ve bazı bölümlerinin sansürlenmesi sebebiyle ifade özgürlüğünün kısıtlandığını düşündüğünü ve buna karşı ülke çapında bir seri konferans düzenlediğini belirtir (2006, s. 100). Özarslan ise, Pines'in bu filmi "üstün beyaz değerlerini savunmak için siyah erkek cinsel klişesini açıkça sömüren birkaç filmden biri" olarak değerlendirdiğini aktarır: "Bu cinsel ırkçılık, filmin tematik gelişiminde belirgin bir rol oynar ve Ku Klux Klan'ın -Griffith'in 'beyaz uygarlığın kurtarıcıları' olarak manşete çıkardığı- eylemlerini haklı gösteren bir kurtarma finaliyle biter" (Pines'tan aktaran Özarslan, 2013, s. 185).

Bir Ulusun Doğuşu'na gösterilen tepkiler, bağımsız olarak yapılan ve siyahların yaşadığı bölgelerde yer alan sinema salonlarında gösterime sunulan "ırk filmleri"nin doğmasına vesile olur. Benshoff ve Griffin kısıtlı imkânlarla ve düşük bütçelerle çekilen bu filmlerin her şeye rağmen Afro-Amerikalılara ilişkin daha çeşitli bir imaj sunabildiğini belirtirler (2009, s.122). Ancak sesli sinemaya geçişle birlikte, artan maliyetler bu bağımsız şirketlerin beyaz girişimciler tarafından satın alınmasına yol açar. Böylece 1930'lar ve 40'lar boyunca "ırk filmleri" ırk ilişkilerine dair önceki döneme özgü eleştiri unsurunun büyük ölçüde ortadan kalktığı, Hollywood tür filmlerinin siyah aktörlerle, siyahlar için çekildiği filmlere dönüşür (s. 123). Yazarlar, her ne kadar bu filmlerde siyah oyuncular beyazların yerini almış olsa da, türe özgü unsurların, örneğin Western filmlerinde alışageldiğimiz beyaz rengin kahramanın saflığının, temizliğinin, iyiliğinin göstergesi olarak kullanılmasının değişmediğini tespit ederler. Kahraman artık siyah bir kovboydur, ancak beyaz şapka takmaya ve beyaz giyinmeye devam eder. Dahası, bu filmlerde "iyi"yi oynayanlar daha açık tenli siyah aktörlerden seçilmekte, "kötü" karakterleri ise koyu tenli aktörler canlandırmaktadır (s. 124).

1930'lar ve 1940'larda muhafazakâr Hollywood'un, *Bir Ullusun Doğuşu*'nun aktardığı stereotipleri yinelediğini görürüz. Tom Amca kapıcı, uşak, ayakkabı boyacısı kimliğine bürünerek ve Mammy de beyaz kadının ve çocukların hizmetçisi rolüyle sayısız filmde ortaya çıkar. Mammy, beyaz kadının antitezi, onu toplumda değerli kılan kırılganlık, güzellik gibi özelliklere sahip olmayandır (Benshoff ve Griffin, 2009, s. 124-125). Bu dönemde, artık yüzlerini siyaha boyayan beyaz aktörlerin yerini alsalar bile, siyah oyuncular hâlâ onlara Minstreller'in miras bıraktığı karakterlerle yardımcı rollerde oynarlar. Ticari getirisi sebebiyle aynı yıllarda yapılan ve oyuncularının siyahlardan oluştuğu filmler ise çoğunlukla dinsel temalı müzikallerle karşımıza çıkar. Bu filmler, siyah kültürün romantikleştirilmiş ve paternalist bir görünümünü sunarlar ve bugün aşağılayıcı olarak kabul edilebilecek stereotipleri üretirler. Elbette, bu filmlerin tümü beyaz adamlar tarafından yapılmış, yazılmış ve yönetilmiştir (Benshoff, Griffin, 2009, s. 127).

1944 yılında, sessiz sinemanın başlangıcından 1940'lara kadar geçen sürede gösterime giren 100 filmi inceleyen Lawrence Reddick'in bu filmlerin dörtte üçünün siyah-karşıtı olduğunu tespit ettiğini aktaran Hughey (Leab'ten aktaran Hughey, 2009, s. 546), 1940'ların sonlarından itibaren ırkçılık sorunu üzerinde duran filmlerde ırksal geçiş döneminin aynı anda hem ırkçı, hem ırkçılık karşıtı öğelerinin bir arada yer bulunabildiğine dikkat çeker. Bu dönemde çekilen *Home of the Brave* (Mark Robson, 1949) ve *Pinky* (Kara Damga, Elia Kazan, 1949) adlı filmlerde açık tenli siyah kadın karakter beyaz aktris Jeanne Crain tarafından canlandırılmıştır. *Pinky*'nin beyaz bir aktris tarafından canlandırılması, Benshoff ve Griffin'e göre Hollywood'un 1930'larda yürürlüğe giren, filmlerde nelerin yer alıp alamayacağına dair kurallarının savaş sonrası toplumsal sorunlara işaret eden filmlerinde hâlâ takip edildiğini göstermekteydi. Bu kurallarla yalnızca politik konular, cinsellik ve şiddet görüntüleri sansürlenmekle kalmıyor, "ırk karı-

şımı", yani farklı ırklardan kişilerin romantik veya cinsel birlikteliği de yasak kapsamına giriyordu. Elia Kazan'ın bu filminde Pinky'nin beyaz bir aktris tarafından canlandırılması, filmin o dönemde dahi Hollywood'u etkisi altında tuttuğu anlaşılan ırk karışımı tabusunun etrafından dolanmasını sağlıyordu. Ancak bu dönemin filmlerindeki temel problem, Benshoff ve Griffin'in işaret ettiği gibi ayrımcılığın kurumsallaşması ve bürokratik bir nitelik kazanmasına (2009, s. 68) yardım eden Hollywood'un Film Yapım/Üretim Yasası'nın (1924-1966 arasında geçerli olan bir otosansür uygulaması; Hays Yönetmeliği olarak da anılır) örtük biçimde hâlâ uygulanmakta oluşu ile sınırlı değildi. Irkçılık konusunu ele alan filmlere, çoğunlukla ırk meselesine beyazların bakış açısıyla yaklaşan bir anlatım yapısı hâkimdi. Örneğin *Intruder in the Dust* (1949), gerçekte öykünün etrafında kurulduğu siyah adama değil, beyaz oğlan ve onun babasının yaşadıklarına odaklanmaktaydı. Yazarlar, bu eğilimin toplumsal sorunlara odaklanan daha sonraki filmlerde de hâkimiyetini sürdürdüğünü, çoğunlukla beyazlar tarafından yazılıp yönetilen ve ırk sorununa odaklanan filmlerin genel olarak beyaz izleyicinin beğenisini çekmek üzere kurgulandığını belirtirler (Benshoff ve Griffin, 2009, s. 128-129). Özarslan ise, savaş sonrası dönemde toplumsal sorunları ele alan filmlerin bir alt türü olarak ortaya çıkan ırksal hoşgörüyü savunan filmlerde, Afro-Amerikalı erkeklerin ya engelli olduklarından ya da engelli bir beyaza eşit olarak temsil edildiklerinden söz eder. 1940 ve 1960 arası Hollywood sinemasını inceleyen Nickel'e atıfla, bu durumun "yakın plan çekimlerle, beyaz seyircinin Afro-Amerikalı karakterlerle özdeşleşmesine olanak verdiğini", "siyahlara sempati duymasını" ve "çok da tehdit edici bulmamasını" sağladığını, Afro-Amerikalı ve beyaz erkeğin dostluğu ile son bulan filmlerde ırklar arası entegrasyon konusunda reformist 'Amerikan başarısı'nın desteklendiğini belirtir (Özarslan, 2013, s. 187). Benzer şekilde Ryan ve Kellner da, 1940'lardan 60'lara kadar geçen süreçte Hollywood'un *Pinky*, *The Defiant Ones* (*Kader Bağlayınca*,

Stanley Kramer, 1958), *A Raisin in the Sun* (Güneşte Bir Leke, Daniel Petrie, 1961) gibi filmlerle “siyah özgürleşmesi davasına karşı liberal tutumlar” sergilediğinden söz etmektedirler (2010, s. 64).

Hughey, uzun yıllar boyunca siyah aktörlere yapışıp kalan Minstrel temasının etkisini yitirmeye başladığı 1950’lerin sonlarından itibaren daha olumlu temsillere yönelik talebin etkisiyle Afro-Amerikalı karakterlerin sterilleştirilmiş bir asimilasyon gündemine yerleştirildiğini söyler. Bâkire beyaz kadının sırdaşı, arkadaş canlısı, cinsellikten uzak bir karakter olarak Sidney Poitier’nin canlandığı “abanoz Aziz” rolü asimilasyonun ne denli faydalı olduğunu bir kez daha seyircinin gözlerinin önüne serer (2009, s. 545). Özarslan’ın Nickel’den (2004) aktardığı şekliyle, bu tür filmlerde genellikle “beyaz erkeklerin bir kız arkadaşı ya da karısı varken, Afro-Amerikalı karakterlerin çoğu bir romantik ilişki içinde temsil edilmez”. Böylece, Afro-Amerikalı erkeğin cinsel anlamda tehdit olarak algılanmasının önüne geçilmiş olur (2013, s. 187).

1960’ların ortalarından itibaren sivil haklar hareketi hız kazanırken bu asimilasyonist temsiller genç, siyah sinema izleyicilerinin beklentilerine yanıt verememektedir. Film yapımcıları, beyaz ırkçılıkla yüzleşmek isteyen siyah izleyicinin talep ettiği yeni Afro-Amerikalı imajına “blaxploitation” (siyah-sömürü) filmleri ile yanıt verirler. Benshoff ve Griffin, bu türün ilk örneği olarak yapılan bağımsız film *Sweet Sweetback’s Baadasssss Song*’a (Melvin van Peebles, 1971) işaret ederler. “Siyah ve Hispanik toplulukların yardımıyla Meksika’ya kaçan, ‘haklı sebeplerle’ beyaz bir polisi öldürmüş, damızlık sokak delikanlısı Sweet Sweetback’in maceralarını anlatan” film siyah mahallelerindeki sinema salonlarında büyük başarı kazanır (2009, s. 133). Ryan ve Kellner, bu filmin o günlerin nabzını yansıtmakta başarılı olduğunu belirtir: “Film, siyahların beyaz tahakkümüne artık boyun eğmemesi tezini, beyazların devam ettiği bir kulüpte seks gösterileri yapan siyah erkek striptizci metaforu üzerinden kurar” (2010, s. 64). Ancak yazarlar, siyah ra-

dikalizminin sesini duyuran bu ve benzeri filmlerin varlığına rağmen yetmişlerin ortalarından itibaren siyahlarla ilgili filmlerde militarlik dozunun giderek azaldığını ve daha ılımlı bir çizgiye yöneldiklerini tespit ederler: “Bunların bir kısmı radikalizme muhalefet eder ve kapitalist mantığın siyahların payına düşeni iyileştirmenin bir yolu olarak kabullenilmesi gereğini savunur” (2010, s.195). Böylece, Sweetback’in ardından başlayan “blaxploitation” furyasında seyirci, gangster, polisiye, korku gibi geleneksel tür formüllerinin sınırları içinde pazarlanan siyah kahramanlarla karşılaşır (Benschhoff, Griffin, 2009, s.133). Hughey, siyah kahramanların daha karmaşık sert çocuk imajına *Foxy Brown*’daki (Jack Hill, 1974) Pam Grier’in ve *Shaft*’taki (*Korkusuz*, Gordon Parks, 1971) Richard Roundtree’nin performanslarını örnek verir (2009, s. 545). Ryan ve Kellner ise, zaman geçtikçe, yurttaşlık hakları hareketinin etkisiyle yapılan ırkçılık karşıtı filmlerin yerini, Amerikan siyah yaşamını anlatan, siyah aileyi konu edinen, polisiye ve western gibi geleneksel türlerin siyah versiyonlarının aldığına değinirler. Bu filmlerde ırkçılığa karşı saldırıların yerini “onur arayışı” almıştır:

Bu arayış, siyah kültürel tarihinin ortaya konmasından, ayakta kalma mücadelesine ilişkin kentsel toplumsal dramalara ve ‘siyah sömürüsü’ filmlerine kadar birkaç farklı biçimde belirir. Bu filmlerin birçoğunda siyahların içinde bulunduğu koşulların sorumlusu olarak yapısal ırkçılığa işaret etmekten vazgeçilmiştir. Hatta kimisi, kabahati siyahların kendisinde bulur. Bunlar genellikle kahramanca çabalara ilişkin masallardır, ancak aralarından bazıları, bir tür içselleştirilmiş suçluluk duygusuna, bireyci bir toplumda ‘başarısızlık’ faturasının ancak bireylere çıkarılabileceği varsayımına işaret eden belirtiler sergiler (Ryan ve Kellner, 2010, s.196-197).

Bu filmlerin “blaxploitation” olarak adlandırılmasının ardında Hollywood’un sömürü düzeninin bu sefer siyahlar üzerinden, bir kez daha “beyaz banka hesaplarını” doldurmanın yolunu bulmuş

olması yatar. Ryan ve Kellner, bu onur arayışının siyah gücün abartılı temsilleri ile vücut bulduğundan söz ederken bu filmlerin yükselişini Hollywood yapımcılarının siyah hareketini paraya çevirme çabaları olarak açıklarlar. Ancak her şeye rağmen bu filmlerin “-kadın ve erkek- güçlü siyahlara ait olumlu portreler” sunduğuna değinirler (2010, s.197). Benshoff ve Griffin ise, bu “ucuz mal edilmiş, sansasyonel filmler”in “ucuz seks ve şiddet vaadiyle izleyici çektiklerini” belirtirler. Aslında, yazarların da vurguladığı gibi bu filmlerin siyah kahramanları, abartılı cinsellikleri ve şiddete meyilleriyle eski “Black Buck” stereotipinin bir tür güncellenmiş versiyonu olarak karşımıza çıkmaktadır (2009, s. 134).

Ryan ve Kellner, 1970’li yılların ortalarından itibaren, siyah sömürsü filmlerine gösterilen tepkinin de bir sonucu olarak siyah onur arayışında mitsel siyahların yerini sıradan siyahların günlük hayat mücadelelerinin aldığını belirtirler. Bu dönemde, siyah kültürel tarih filmleri ortaya çıkar. Ünlü siyah sanatçıların, sporcuların yaşam öykülerini anlatan filmler, “etnik gurur ve kendi ayakları üzerinde durabilme değerlerini” benimserken, bazıları “siyah radikal kişilik motifi”ni kötülemekte ya da alaya alarak değersizleştirmektedir. Radikal politik öfkenin yerine ılımlılığın ve beyaz kapitalizmine uyum sağlamanın değer kazandığı bu dönem filmleri ile ilgili olarak yazarlar, siyahların “bireysel inisiyatif mantığını benimseyerek ve kapitalizmin yapısal eşitsizliklerini göz ardı ederek sistemin içinde” yer almasına vurgu yapıldığının altını çizmektedirler (2010, s. 202).

1980’li yıllara gelindiğinde, Hollywood aynı anda hem siyah hem de beyaz izleyiciye hitap eden siyah ve beyaz “buddy” (ah-bap-çavuş) filmlerine ilgi göstermeye başlamıştı. Bu yıllarda, Hollywood’da bir yer edinmek siyah oyuncular için hâlâ zor olsa da, Benshoff ve Griffin, Morgan Freeman, Danny Glover, Denzel Washington, Larry Fishburne ve Wesley Snipes gibi oyuncuların bu türün de katkısıyla ünlendiğini belirtirler (2009, s. 137). Aynı

dönem, Ronald Reagan'ın öncülüğünde güç kazanan yeni sağ ile birlikte muhafazakârlığın Amerikan kültüründe yeniden hâkim olduğu yıllardır. Ryan ve Kellner, bu yıllarda siyah radikal duruşların da beyaz perdeden silindiğini tespit ederler. Bu dönemde yapılan ırk sorunuyla ilgili birkaç önemli filminden biri olan *A Soldier's Story*'de (*Bir Askerin Hikâyesi*, Norman Jewison, 1984) hikâyenin 1940'lı yıllarda geçtiğinden ve böylece ırkçılığın tarihsel bir sorun olarak işaretlendiğinden söz ederler (2010, s. 205).

Diğer yandan Benshoff ve Griffin, Spike Lee'nin 1986 yılında çektiği ilk uzun metrajlı filmi olan ve Afro-Amerikalı bir kadın ve erkeğin günlük yaşamı konu edinen siyah beyaz durum komedisi *She's Gotta Have It* ile büyük bir gişe başarısı elde ettiğini belirtirler (2009: s. 138). Bu filmin başarısı, Lee'ye ikinci filmi olan *School Daze* (1988) için Hollywood'un en büyük stüdyolarından biriyle dağıtım anlaşması yapma şansını kazandırır: Film, siyahların devam ettiği bir okuldaki asimilasyon ve toplumsal cinsiyet meselesini konu edinmektedir. *Spike Lee*, 1989 yapımı *Do the Right Thing*'de ise New York'un küçük bir mahallesindeki ırksal gerilimleri irdeler. Benshoff ve Griffin, yılın en çok konuşulan filmi olmasına rağmen bu filmin Oscar adayları arasında yer almamasının yarattığı tepkiye değinir ve o yılın en iyi film Oscar'ının daha geleneksel bir ırk draması olan *Driving Miss Daisy* (*Miss Daisy'nin Şoförü*, Bruce Beresford, 1989) filmine verilmesini Hollywood'un çatışmalı konuları yumuşatarak ele alma eğiliminin bir göstergesi olarak değerlendirirler (2009, s. 138).

Yeni Irkçılık ya da Sinemada Irk Temsilinin 'Neo-Minstrel Çağı'

1990'ların sonlarında, ırkın görmezden gelinmediği, tam tersine özellikle vurgulandığı yeni bir evre ortaya çıkar. Siyah karakterlerin beyazlarla eşit ya da onların yönetimindeki rollerde temsil buldukları "ırk filmleri" anaakıma girmeye başlar. Bu yıllarda Spike

Lee ırk ve ırkçılık konularını ele aldığı filmler yapmaya devam etmiştir. *Mo' Better Blues* (İki Kadın Arasında, 1990), *Jungle Fever* (Orman Ateşi, 1991), *Crooklyn* (1994), *Clockers* (Küşe Başındakiler, 1995), *Girl 6* (1996), *He Got Game* (1998), *Malcolm X* (1992). Aynı zamanda, *The Cosby Show*'un televizyonda kazandığı başarının etkisiyle, siyahları aşırı derecede olumlu temsil eden durum komedileri veya dramatik filmler yapılmaya başlanır. Bu filmlerde ırkçılık meselesine değinilmez ama ırk göz ardı edilmez de. Tam tersine, Hughey'in (2009) belirttiği şekliyle, "ırk meselesi" anaakıma taşınmış, siyah karakterler beyazlarla eşit ya da onların üstünde temsil edilmişlerdir. Ancak Hughey, Robert Entman ve Andrew Rojecki'nin (2001) "siyah temsiline ütopya tersine-çevrilmesi" olarak adlandırdığı ve televizyonun kamuoyunun çeşitlilik talebine yanıt veren dinamik bir mecra olması ile açıkladığı bu dönemin, aslında Robin Means-Coleman'ın (2000) vurguladığı gibi siyah karakterlerin ırksal temsiline "Neo-Minstrel Çağı" olduğunu ileri sürer (2009, s. 547). Bu aşırı iyileştirilmiş siyah temsilleri, Hughey'in "Sihirli Zenci" olarak adlandırdığı karakterde 90'ların ikinci yarısı ve 2000'ler boyunca karşımıza çıkar. Hughey, 'Sihirli Zenci' karakterini klasik Tom Amca karakterinin bir yansıması olarak gören, filmdeki siyah adamın sihirli gücünün aslında onun ekonomik kırılganlığının bir ifadesi olduğunu ileri süren veya karakterin ırksal dinamiklerini beşeri bilimlerin perspektifiyle ele alan çalışmaların sınırlılığına değinir ve sosyolojik bir çerçevenin önemini vurgular (2009, s. 547).

Bu türden 'Sihirli Zenci' filmlerinin, 1990'ların başlarında Amerikan toplumunun aşırı ayrıştırılmış ve ırksal olarak kutuplaşmış olduğu bir döneme denk geldiğinin altını çizen Hughey (2009, s. 549), filmlerin ortak özelliğinin izleyicinin "yeni ırkçılığın" mantığı içinde şekillenen beklentilerine yanıt vermesi olduğunu söyler (s. 545). Filmler, güçlü, sihirli yetilere sahip siyah karakterlerin olumlu özelliklerinin kötü ve talihsiz beyaz karakterlerin yanına hizmetçi olarak yerleştirilmeleriyle nasıl baskılandığını

anlatmaktadır. Yazar, bu ilişkinin filmlerde “Amerikan kurtuluş miti bağlamında beyaz olanın her zaman kurtarılmaya değer ve siyahlığın güçlü tanımlarının ancak beyaz kimliklere hizmet ediyorlarsa kabul edilebilir olduğuna dair beyaz üstünlüğünün normatif iklimini” güçlendirdiğini belirtir (s. 548). “Siyah aktörler melekler, tanrılar, ruhani varlıklar ya da diğer doğa üstü güçler olarak rol aldığında, tarihsel gerçekler de daha izleyici dostu anlatılara dönüşür”. Siyahlar ve beyazların barışı, ırksal, sosyal ve kültürel formasyonlara değinmeden, problemsiz ve karmaşık olmayan süreçlermiş gibi ele alınır. Irksal barışın ve uyumun mümkün olduğu duygusu hem beyaz hem de siyah izleyicide bu yolla yaratılır (s. 550).

Bu yeni ırkçılık yaklaşımının “ırk açısından tarafsız” ya da “renk-görmez” sosyal bağlama dayalı bir ırksal ideoloji ile meşruluk kazandığına değinen Hughey, böylece yeni bağlam içinde ırksal ekonomik eşitsizliklerin yaygınlaştırılmasına, ırksal yerleşim ayrımlarının çoğalmasına, okulda yaşanan ayrımcılığın derinleşmesine hizmet ettiğinden söz eder. Yazara göre, bu gibi filmlerde beyaz üstünlüğü fikri daha sembolik, kibar ve üstü örtülü biçimde işlenir (s. 550). “Irksal eşitliğe dair kamusal kabul”, “beyaz olmayanlardan duyulan gizli rahatsızlığı, hatta nefreti” gizleme işlevi görür. Irkçılığın bu yeni görünümünün sinemadaki tezahürüne “*sinetetik* (‘cinethetic’) ırkçılık” adını veren Hughey, bu terimi kullanmasının sebebinin ‘Sihirli Zenci’ filmlerinin iki dinamik arasında bir sentez yarattığı tespitiyle açıklar. Birincisi, bu filmlerin şiddete dair stereotiplerle bezenmiş siyah temsillerini yeniden üretmesidir. İkinci olarak özellikle de erkeklere ilişkin beyaz temsillerini normalleştirdiğini ileri sürer. Afrikalı Amerikalıların olumlu temsilini ırksal uzlaşmanın bir kanıtı gibi gösteren bu sinematik retorığın dört unsurunun olduğundan söz eder:

- (a) Beyaz olmayanların temsilde sayısal olarak artış, (b) Irklar arası işbirliği, (c) Tarihsel olarak marjinalleştirilmiş öznelerin yü-

zeysel olarak güçlendirilmesi ve (d) izleyicilerinin genel olarak toplumdaki ırk ilişkilerindeki ilerlemeyi yansıttığına inanmak istediği filmlerin birer kültürel fenomen olarak varlığı (2009, s. 551).

Böylece Hughey (2009), incelediği 26 filmde ırksal işbirliği ve eşitlikçilik temalarının üzeri örtülü biçimde beyaz normativitesini yeniden üretmesine aracılık ettiğini tespit eder. Yazara göre, her ne kadar güçlü karakterleri canlandıran Afrikalı Amerikalı aktörlerin sayısındaki artış, ırk ilişkilerinin olumlu bir temsilini sunsa ve “masum beyaz” imgesini tersine çevirse de, filmler hâlâ siyah karşıtı stereotiplerle doludur: Bu stereotiplerin başında karakterin sosyo-ekonomik çeperde yer alması gelir. Filmlerin siyah kahramanları eğitimsiz, cahil, evsiz, işsiz ya da beyazların hizmetindeki kimseler olarak tasvir edilir. Örneğin *Bruce Almighty* (Aman Tanrım, Tom Shadyac, 2007) filminde “Tanrı”yı oynayan Morgan Freeman’ın önce boş bir binada yerleri silen kapıcı rolünde karşımıza çıktığını, film boyunca farklı pozisyonlara geldikten sonra yeniden hizmetli rolüne döndüğünü ve izleyiciye bunun onun otantik dünyevi tezahürü olduğu mesajının verildiğini belirtir.

Hughey’e göre, bu filmler bütün politik doğruculuk iddiasına rağmen, siyahların sade ve karmaşık olmayan bir kölelik hayatını arzulayan ve kendi ekonomik zorluklarına rağmen beyaz insanlara yardım etmekten haz alan insanlar olduğu fikrine dayandığı için siyahları marjinalleştiren söylemi güçlendirmektedir: Bu geri kalmış, dost carlısı, yardımsever karakterler kendi zayıf konumlarını değiştirmektense, sihirli güçlerini beyazların dünyasında ters giden işleri düzeltmek için kullanırlar. Irkçılık sorununu ele alan filmler arasında bu türden ‘Sihirli Zenci’ stereotipinin varlığını sürdürdüğüne değinen Hughey, 1999 yapımı *The Green Mile* (Yeşil Yol, Frank Darabont) filminde Michael Clarke Duncan’ın canlandığı idam mahkûmunun hastalığı ağızlarından çekip alarak insanları iyileştirmesini örnek verir. Spike Lee’nin bu filme getirdiği eleştiri bu döngünün nasıl kapandığını da net biçimde göstermektedir. ‘Sihirli Zenci’, onun mistik yetilerinden etkilenen

beyaz gardiyan (Tom Hanks) kaçmasına izin vermesine rağmen, kölelere özgü bir refleksle hücrelerinde kalarak ölmeyi yeğler (Hughey, 2009, s. 556). Hughey'in, incelediği 'Sihirli Zenci' filmlerinde tespit ettiği bir diğer stereotip kültürel gerikalmışlıktır. Beyaz perdede ırk ilişkileri ne kadar dostane tasvir edilmiş olursa olsun, siyahların olumlu temsile rağmen beyaz rol arkadaşlarından kültürel olarak daha aşağıda betimlendiklerini belirten Hughey, popüler beyaz imgeleminin çoğunlukla siyahlara yüklenen suç, düşmanca ya da çocuksu tavırlar, zihinsel kapasite eksikliği, zayıf iş ahlakı ya da hak edilmemiş kazanımlar için sistemi sömürme gibi özellikler eşliğinde kurulmaya devam ettiğini söyler. Böylelikle eşitsizliklerin ve ayrımcılığın arka planındaki yapısal faktörler gizlenirken kültür ve kimlik arasındaki bu türden bir ilişki normal ve doğal addedilir. Kültürel gerikalmışlık stereotipinin popüler sinemadaki güncel sayılabilecek örneklerinden biri, yazara göre *Matrix* üçlemesinde (Wachowski Kardeşler, 1999-2003) karşımıza çıkar. Üçlemede *Matrix*'in neye benzediğine dair fikirlerimiz, temiz şehir manzaraları, sade, beyaz, orta sınıf insanlarla dolu apartmanlara ait görüntüler yardımıyla kurulur. Oysa, Gloria Foster ve Mary Alice'in canlandığı "kâhin", yoksul, kirli, kırık dökük bir mahallede, küçük çocuklarla dolu bir odada karşımıza çıkar. Buradaki yetersiz yaşam koşulları, *Matrix*'in beyazların yaşadığı temiz, parlak bölgesiyle tezatlık kurar. Hughey, "bu sahnenin bizi Kâhin'in beyaz kahramanın yaklaşan başarısına hazırlanmasındaki ve kişisel olarak da şüpheli bir materyalistten inançlı bir adama dönüşmesindeki rolüne" hazırladığını belirtir (2009, s.557).

'Sihirli Zenci' filmlerinde rastlanan üçüncü ortak özelliğin siyah karakterlere atfedilen ve beyaz karakterin iyi yönünü açığa çıkaran, ikilemlerini çözmesine yardım eden "halk bilgeliği" olduğunu belirten Hughey, incelediği filmlerin yarısında sabırlı, bilge, özlü sözler kullanan "zenci" rolüne yer verildiğini tespit eder. 'Sihirli Zenci'nin beyaz karaktere, aklını ya da bilgisini değil ama do-

ğasından gelen bilgeliği kullanarak yardım ettiği filmlerin bir örneği olarak *Yeşil Yol*'dan söz eder. Bu filmde cahil ve pek de akıllı olmayan bir adam olarak tasvir edilen John Coffey sezgileri ve doğüstü güçleriyle olabilecekleri öngörmekte, insanların ruhlarına bağlanabilmektedir. *City of Angels*'ta (*Melekler Şehri*, Brad Silberling, 1998), Nicolas Cage'in canlandırdığı Seth, kendisi de bir melek olmasına rağmen filmdeki tek siyah melek olan Cassiel'den (Andre Braugher) tavsiye alır. Benzer şekilde, *Matrix* filmlerinde "Kahin"ın maneviyatı ve halk bilgeliğinin, Doğulu mistisizmine göndermeler yapılarak güçlendirildiğinden söz eder (2009, s. 558). Hughey, böylece siyahların zihinsel değil ama manevi meselelerde daha güçlü ve inançlı olduklarına dair, köleleştirilmiş Afrikalıların Hristiyanlığı ilk benimsedikleri yıllara dayandırılan beyaz mitolojisinin güncel versiyonlarıyla karşı karşıya olduğumuzu belirtir (2009, s. 559).

Sinetetik ırkçılığın başvurduğu önemli bir stereotipin 'Sihirli Zenci'nin ansızın ortaya çıkıp kaybolması olduğuna değinen Hughey, çoğu filmin 'Sihirli Zenci' karakterin beyaz karakterin yaşamına aniden ve hızla girmesi ile başladığını ve sonunda 'Sihirli Zenci'nin beyaz karakterin iyiliği için kurban edilmesi ve ortadan kaybolması ile sonuçlandığını belirtir. Beyaz adamın dünyasına böylece izinsiz giriş yapan 'Sihirli Zenci', olumlu temsil edilse bile, kendine ait bir hayatı yoktur; beyazların dünyasında zararsız ve geçici olduğu vurgulanmaktadır. Hughey'in verdiği örnekler arasında 'Sihirli Zenci'nin bir kadın karaktere yardım ettiği tek film *Dogma*'dır (Kevin Smith, 1999). Bu filmde, 13. Havari Rufus, dünyayı yok etmek isteyen Şeytan'ı durdurmakla görevli Bethany'ye yol göstermek için kelimenin tam anlamıyla "gökten düşer". Filmin sonunda ise, iki beyaz melek ve bir beyaz şeytana karşı görevini tamamladıktan sonra cennete geri döner (Hughey, 2009, s.559).

İrk ilişkilerinin çeşitlilik ve farklılık temaları etrafında yansıtıldığı *Sinetetik* ırkçılık evresinde, Hughey'e göre artık siyahların

ikincilliği teması ortadan kaybolmuş, ancak ırksal farklılık ve etkilileşimler, “beyaz adamı dengelemek” için kullanılmaya başlamıştır. ‘Sihirli Zenci’nin bu dengedeki rolü, sihirli güçler ve ilkel doğallık üzerinden kurulurken, sihir, siyah karaktere beyazların dünyasının bilgisini sunar. Beyaz adama, sosyal konumunu, zihin açıklığını ve maddi başarıyı nasıl geri kazanacağı konusunda rehberlik eder (2009, s. 560). Beyazlığın belli başlı kimi alanlarda eksik olduğu fikrinden yola çıkarak, siyahlığın onu tamamlayan bir “sihirli baharat” olduğunu iddia eder. Böyle bir bakış açısıyla, Sihirli Zenci’nin Hollywood sinemasında Amerikan ırksal kurtuluş mitinde beyazlığın merkezi rolünü yeniden kurma işlevi gördüğünü belirten Hughey, “Sihirli Zenci’nin ırk ilişkilerinin tarihine bağlanan görsel bir retorik” olduğunu ileri sürer (s. 561).

Post-Irkçılık Evresinde Beyaz İnsanın Tanıklığı, Kurtarıcılık ve Renk-Görmezlik Paradoksu

Amerikan sinemasında siyahlara ve beyaz-olmayan azınlıklara yönelik ayrımcılığı sorunlaştıran çalışmaların üzerinde ortaklaştığı tespitlerden birisi, post-ırkçılık döneminde ırkçılığın toplumsal olarak arzu edilmeyen bir tutum olarak kabul gördüğüdür. Bu tespitten yola çıkan araştırmacılar, siyahlara veya etnik azınlıklara daha fazla ve daha olumlu rollerde yer veren filmlerde “beyaz olmanın” üstünlüğünün göz ardı edildiğinden ya da verili kabul edildiğinden söz ederler. Bu durumun bize ırk ilişkileri konusunda en az beyaz-olmayanların temsili kadar bilgi sunduğunu kabul etmek gerekir. Örneğin Benshoff ve Griffin (2009), her geçen yıl siyah olmayan başrol oyuncularının ya da yan karakterlerin beyaz perdede daha fazla yer bulduğundan söz ederken, bunun bir tür takiyecilik (tokenizm) olduğuna, yani ırkçılık suçlamasından kurtulmak adına bir filme beyaz olmayan karakterin yerleştirildiğine değinirler. Bu takiye karakterler bazen küçük yan rollerde, beyaz kahramanın yanında yer alırlar. Çok ırklı karşılaşmaların yer aldığı savaş filmlerinde ilk öldürülenler bunlardır. Bazen ise bir tür

hiper-takiyecilik durumu ile karşı karşıya kalınız. Beyaz olmayan bir karakterin ekranda kaldığı süre, hikâyedeki yeri, tanıtım materyallerindeki görüntüsü artmış olsa da, filmin sonunda yalnızca beyaz karakterler hâkimiyet kurarlar. Kimi zaman hikâye, beyaz olmayan oyuncunun varlığına rağmen, tümüyle renk-görmez bir çizgide ilerler. Irka ya da etnisiteye özgü hiçbir özelliğe, soruna, kültürel koda yer verilmez.

Böylece meydan beyaz kahramana kalırken beyaz-merkezcilik bir kez daha hiç sorgulanmadan kabul görmüş olur. Özellikle işaret edilmedikçe veya abartılmadıkça, beyaz üstünlüğü verili kabul edilir ve böylece diğer her şeyin temellendiği bir norm halini alır. Benshoff ve Griffin, bu göreceli görünmezliğin, “beyaz”ın ne olduğundan çok ne olmadığı ile -yani beyaz olmayan ile- karşılaştırılması yoluyla açıklanmasına yol açtığına değinirler (2009, s. 86).

Bu noktada, kurtarıcı beyaz imgesi, bir yönüyle geçmişin suçlarıyla, ırkçı ve ayrımcı ideolojinin sinemadaki yansımalarıyla baş etmenin bir aracı olarak karşımıza çıkar. Bu post-ırkçılık evresinde, beyaz olmayan insanların yaşadıkları baskıya dair hikâyelerde, beyaz kurtarıcının tanıklığı bir tür kefaret gibi sunulmaktadır. Hughey, kölecilik, Güney Afrika apartaydı ya da Nazi Almanyası gibi konularda yapılan bir dizi filmde mantık, bilim, nesnellik, çalışma etiği gibi kimi özellikleriyle beyaz kurtarıcının bir tür Homo-economicus olarak idealleştirildiğini belirtir. Böylece kurtarıcı, kültürel işlev bozuklukları taşıyan beyaz olmayanlara dair küresel imgelem dünyasına nüfuz eder. Hughey’in sıraladığı bu tür filmler arasında *Schindler's List* (*Schindler'in Listesi*, Steven Spielberg, 1993), *Amistad* (Steven Spielberg, 1997), *Amazing Grace* (*Özgürlüğün Şarkısı*, Michael Apted, 2006), *Lincoln* (Steven Spielberg, 2012), *Django Unchained* (*Zincirsiz*, Quentin Tarantino, 2013) de vardır. Bu gibi filmlerde beyaz olmayanlar ve beyazlar arasında kimi temel irksal farklılıkların varsayılması yoluyla beyaz olma-

yanların işlevsel bozuklukları ile beyaz ana karakterlerin üstünlüğü arasındaki kurmaca ilişki, bu tarihsel olaylardaki ırkçılığın sıradanlığının gizlenmesine hizmet eder (Hughey, 2014, s.161).

Post-ırkçılık döneminin tipik özelliklerinden biri olarak adlandırabileceğimiz renk-görmezliğin, “kurtarıcı filmleri”nde çoğu zaman birbiriyle çelişen özellikler sergilediğini tespit eden Hughey’e göre bu beş özellik şöyle sıralanabilir:

- (1) Irksal önyargı ve ayrımcılıktan arınmış otantik biçimde eşitlikçi bir topluma doğru toplumsal dönüşüm için duyulan yaygın ümit ve arzu; (2) Belirtilen irksal eşitsizliklere dair bireysel açıklamalar ve çözümler elde etmeye yönelik kolektif bir ilgi; (3) Renkli insanların kültürel ve moral işlev bozukluklarına dair yaygın bir paylaşılmış inanç; (4) Birçok kişinin ırk temelli tartışmalara ve politikalara karşı büyük ölçüde sabırsız veya tamamen ilgisiz olduğu, öz-nelerarası paylaşılan bir irksal-bezginlik; (5) Irksal eşitsizliğin küçümsenmesi ve önemsizleştirilmesi (2014, s. 165)

Bu evrede, ırkçılığı gün yüzüne çıkarmak ve onunla baş etmek için geçmişe bakmanın da, ırkların yakın bir gelecekteki uyum ve huzur içindeki bir aradalığına dair ütopyanın da beyaz perdeye yansımaları mümkün kılan bir tür “yüzleşme” temasını işleyen filmlerin çoğaldığını görürüz. Ancak Hughey’e göre hâlâ:

[...] ‘beyaz bir kurtarıcı’nın hikâyesine odaklanan bu filmlerde, geçmişin kötülüklerinin adım adım ortadan kaldırıldığı ve geleceğin irksal ütopyasına her geçen gün daha fazla yaklaştığınıza dair çizgisel bir tarih anlayışı verili kabul edilmektedir. Irkçılık, artık çoktan geçmişte kalan ahlaksal bir yanlış olarak kabul edilmekte, bugün yaşananların yalnızca bundan kalan izler olduğu düşünülmektedir (2014, s. 169).

Böylece, kurtarıcılık ve renk-görmezlik paradoksu içinde bir irksal yüzleşmeden çok iyilerin kötülerle savaşını anlatan “kurtuluş ve kefarete hikâyeleri”ne, düşmana karşı bireysel başarıları öne çıkaran zafer anlatılarına taruk oluruz (Hughey, 2014, s. 170).

Sonuç yerine

Bu yazıya konu olan, popüler Amerikan sinemasında ayrımcılık ve ırkçılık sorunu üzerine okumalarıma Off University bünyesinde üç dönem boyunca Almanya'daki iki farklı üniversitede lisans öğrencilerine yönelik verdiğim *Medya ve Ayrımcılık* dersinin iki ya da üç haftasını sinemada ayrımcılık konusuna ayırdığımda başlamıştım. Daha önce sinema üzerine çalışmamış olmama rağmen, ayrımcılığın gündelik yaşamlarımızdaki sıradan, üzerinde düşünmeden geçtiğimiz pek çok durum, eylem ve duygularımızın içinde nasıl yerleşik hale geldiğini öğrencilerime gösterebilmek adına bu 14 haftalık ders kurgusu içinde, sinemanın önemli bir yer tutması gerektiğini biliyordum. Öyle ya da böyle, hepimizin hayatına bir şekilde giren sinema üzerine düşünmek, kendimizi karakterlerin büyüsüne, olay örgüsüne, anlatılan hikâyenin ayrıntılarına kaptırarak izlediğimiz filmlerde kadınlara, LGBTQ+'lara, farklı ırk ve etnik gruplara, azınlıklara ya da sadece "yabancılar" yönelik ayrımcı yargıların çoğu zaman biz üzerinde düşünmeye fırsat bulamadan nasıl olağanlaştığını anlamamıza yardımcı olacaktı. Bu yönüyle, filmler toplumsal ilişkilerin içine işleyen ırkçılığın nasıl görünmez, sorgulanmaz, olağan hale getirildiğine, tarihin dehlizlerinde gizli bir sapkınlığa indirgendiğine ya da sadece kişisel olarak baş edilmesi gereken ahlaki bir bozukluktan ibaretmiş gibi yansıtıldığına dair bir irdeleme için oldukça verimli bir zemin sağlıyordu. Ancak sinemada ayrımcılık ve ırkçılık üzerine okumaya başlayınca, bu konunun bir lisans dersinde, belli bir kelime sayısı ile sınırlanması gereken bir makalede ya da hatta bir kitapta ele alınmayacak kadar geniş ve çetrefilli olduğunu fark ettim.

Bir yanıyla, sinemada ayrımcılığı film endüstrisinin ana dinamikleri, üretim, dağıtım, pazarlama süreçleri ve küresel ağlar üzerinden tartışmak mümkündü: Senaryodan yapım aşamasına, kamera arkasında çalışanların ırk, etnisite, cinsiyet vb. özelliklerine

göre dağılımından *casting* aşamasına, yani başrol ve yan rollerde oynayan oyuncuların hangi kriterlerle seçildiğine kadar, bizim adımıza neyin izlenmeye değer olduğuna, neyin gişe getirisi sağlayacağına karar veren bir endüstriden söz etmek gerekiyordu. Üstelik, bu endüstrinin çoğu erkek ve muhtemelen orta yaşlı karar vericileri, çoğu zaman toplumdaki değişime ayak uydurma konusunda çok daha temkinli, kraldan çok kralcı olabiliyordu. Diğer yandan, hem Amerikan sinemasının hem de dünya sinemasının pek çok örneği, bize bu endüstrinin iktidar ilişkilerinden bağımsız olmadığını, sinemanın yalnızca eğlence için değil, aynı zamanda propaganda için de işlevsel bir araç olarak görüldüğünü ve neredeyse her zaman iktidarlar tarafından yönlendirilmek istendiğini gösteriyordu. Bütün bunlara, sinema izleyicisinin tercihlerini şekillendirmekte her zaman önemli bir rol oynayan ulusal ve uluslararası “ödül” mekânizmalarını, ödül jürilerinin nasıl oluştuğu ve tercihlerin neye göre şekillendiğine dair belli başlı tecrübeleri de eklemek gerekiyordu.

Sektöre dair bu gibi özelliklerin kendi başına analizi, yine de sinemada ayrımcılık konusunu anlamamız için tek yönlü bir bakış açısıyla sınırlı kalmaktaydı. Çünkü izlediğimiz her filmin, aynı zamanda kendine özgü türsel özellikleri ve bir anlatı yapısının olduğunu, bu anlatı yapısının tüm unsurlarının, ayrı ayrı ırk, etnisite ya da cinsiyete dayalı önyargıların çoğaltılmasında rol oynayabileceğini dikkate almak gerekiyordu. Kameranın karaktere hangi açıdan yaklaştığından, sahnenin kimin “bakışına” göre kurgulandığına, öznel ya da nesnel çekim açılarıyla, müziğin sakın ya da gerilimli olmasıyla izleyicinin o sahnede ne hissetmesinin istendiğine kadar, her bir öğenin anlamın ortaya çıkmasındaki işlevi, aynı zamanda belli bir kimliğin, ırkın, etnisitenin ya da karaktere yüklenen özelliğin üstünlüğünü veya tam tersine kültürel ve biyolojik olarak aşağılandığını, ikincilliğini ima etmeye yardımcı olabiliyordu.

Diğer yandan, sinema izleyicisinin sektör tarafından kendisine servis edilen, içerik ve biçimin oluşturulmasında belirleyici bir yer tutan norm ve değer yargılarını tartışmaksızın, kendisine nasıl sunuluyorsa öyle benimsediğini varsaymak, kendi başına sorunlu bir yaklaşımdı. Dolayısıyla sinemada ayrımcılık ve ırkçılık konusuna yalnızca küresel film endüstrisinin belli başlı dinamikleri üzerinden ya da filmlerin biçim ve içerik özellikleri çerçevesinde yaklaşmak, sorunlu bir bakış açısı doğurabilirdi. Gerçekte hiç de homojen olmayan film izleyicilerinin birbirlerinden farklılaşan alımlama süreçlerini dikkate almadan yapılacak değerlendirmeler, ister istemez eksik ve kısmen de indirgemeci olmaya mahkûmdu.

Bütün bunların yanı sıra, sinema üzerine düşünürken bir asrı çoktan devirmiş bir zaman dilimi içinde tıpkı toplumlar gibi değişen, evrilen dinamikleri göz ardı etmemek, bütünlüklü olmasa bile tarihsel bir perspektif içinde neyin değiştiğini ve değişmekte olduğunu tespit ederek yol almak gerekmektedir. Yalnızca tarihsel dönemlere göre değil, aynı coğrafya içinde ve coğrafyadan coğrafyaya göre de ırk ilişkilerinin beyaz perdede nasıl yer bulduğu ya da bulmadığı bakımından önemli farklılıklar ortaya çıkmaktaydı. Dolayısıyla bu konuyu tartışırken popüler Amerikan sinemasının dinamikleri ile bağımsız yapılan filmler ya da bugün pandeminin de etkisiyle çok daha yaygın kullanılmaya başlanan dijital platformlar için yapılan ve buralarda gösterime giren filmler arasında önemli bir farklılık olduğunu göz ardı etmemek gerekiyordu.

İrkçilik üzerine yapılan çalışmaların önemle altını çizdikleri bir diğer gerçek, ırkçılığın çoğu zaman cinsiyetçilikle kesişen bir yanının olduğu, tıpkı milliyetçi ideoloji gibi cinsiyetçilikle de kolayca eklemlenebildiğidir. Bütün bunlara ırkçılık ve kapitalizm arasındaki ilişkiyi ve ırkçılık olgusunu tam olarak anlayabilmek için sınıfl ilişkilerini mutlaka göz önünde bulundurmak gerekliliğini ekleyebiliriz. Dolayısıyla, sinemada ırkçılık üzerine düşünürken, onun

cinsiyetçilikle, milliyetçilikle, sınıfla kurduğu ilişkinin ve her birinin birbiriyle nasıl eklemlendiğinin anlaşılması gerekmektedir. Tüm bunlara ek olarak sinemada ırkçılık ve ayrımcılık üzerine yapılacak bir irdelemenin, aslında ırkçılık karşıtı filmlere, bu filmlerde öne çıkan dinamiklere değinmeden eksik kalacağı ortadaydı.

Sonuç olarak, okuduğunuz bu yazı, yukarıda sıraladığım gerekliliklerin yalnızca bir kısmını, sınırlı ölçüde göz önünde tutarak ilerleyebildi. Bunun sebeplerinden biri, son derece çetrefilli bir meseleyi yarı-akademik bir yazının sınırları içinde ele alma çabasıydı. Bir diğer sebep, aslında çoğu Erasmus programı ile Almanya'ya gelmiş farklı ülkelerden ve farklı disiplinlerden öğrencilerimle birlikte deneyimlediğim öğrenme ve anlama sürecinin bir sonucu olarak ortaya çıkmasıydı. İster istemez, birkaç ana kaynak üzerinden ilerledi. Hollywood sineması ile sınırlı kaldı, bağımsız filmlerin evreninde olup bitenle ilgilenemedi. Hollywood sinemasından söz ederken çok boyutlu ve katmanlı bir olgu olan ayrımcılığın hedef aldığı gruplardan yalnızca birine, siyah karşıtlığına ve siyahlar etrafında kurulan ırk ilişkilerine odaklanabildi. Çok sınırlı olduğunu söyleyebileceğim film izleyiciliği deneyimim nedeniyle alanda çalışanların aklına hemen gelebilecek, kolayca işaret edebilecekleri çok sayıda film, büyük ihtimalle radanın dışında kaldı ve burada anılamadı. Özellikle, son yıllarda, Hollywood sinemasındaki ırkçılık üzerine yürütülen tartışmaların da etkisiyle yapılan, "politik olarak doğrucu" diyebileceğimiz filmler, ırkçılık sorununu ve ırk ilişkilerini gerçekten bütünlüklü bir açıdan ele almaya çabalayan "iyi örnekler" bu yazının kapsamı dışında kaldı. Sonuçta, Türkçe okuyan öğrencilere, araştırmacılara katkı sağlayabilecek bir "konuya giriş metni" sunması amacıyla kaleme aldığım böyle bir yazı ortaya çıktı. Bütün eksikleri ve sınırlılıklarıyla, çok istememe rağmen öğrenciliğim sırasında kendisinden ders alma şansını bulamadığım sevgili Nilgün Abisel hocama armağan olarak hazırlanan bu kitaba layık olması ümidiyle...

Kaynakça

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

Academy of Motion Picture Arts and Sciences (2016, 22 Ocak) Academy Takes Historic Action to Increase Diversity. <https://www.oscars.org/news/academy-takes-historic-action-increase-diversity> (Erişim Tarihi: 17 Mart 2021).

Annenberg Inclusion Initiative (2020, Eylül), Inequality in 1300 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race/Ethnicity, LGBTQ & Disability from 2007 to 2019, http://assets.uscannenberg.org/docs/aii-inequality_1300_popular_films_09-08-2020.pdf (Erişim Tarihi: 15 Mart 2021).

Benshoff, H. M, S. Griffin. (2009). *America on Film: Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*. Sussex: Wiley-Blackwell.

Dirks, D., Mueller, J.C. (2007). "Racism and Popular Culture." H. Vera ve J.R. Feagin (Ed.), *Handbook of the Sociology of Racial and Ethnic Relations* (s. 115-130). New York: Springer.

Doğanay, Ü. (2018). "Ayrımcılık, Söylem ve Medya." Ü. Doğanay (Ed.) *Ayrımcılığın Yüzleri* (s. 16-38). Ankara: Kapasite Geliştirme Derneği.

Fell, C. (2020, 11 Eylül). The Oscar's New Inclusion Standards Don't Go Far Enough. Vanity Fair. <https://www.vanityfair.com/hollywood/2020/09/oscars-inclusion-standards-best-picture> (Erişim Tarihi: 10 Nisan 2021).

Hughey, M. W, (2015, 19 Ocak). The Whiteness of Oscar Night, Contexts. <https://contexts.org/blog/the-whiteness-of-oscar-night/> (Erişim Tarihi: 3 Nisan 2021).

Hughey, M. W. (2014). *The White Savior Film: Content, Critics and Consumption*. Philadelphia: Temple University Press.

Hughey, M. W. (2009, Ağustos), "Cinethetic Racism: White Redemption and Black Stereotypes in 'Magical Negro' Films, *Social Problems* , 56 (3), 543-577. <https://www.jstor.org/stable/10.1525/sp.2009.56.3.543> <https://doi.org/10.1525/sp.2009.56.3.543> (Erişim Tarihi: 3 Şubat 2021).

Hunt, D., Ramon, A.C. (2020). Hollywood Diversity Report 2020: A Tale of Two Hollywoods, UCLA College Social Sciences. <https://socialsciences.ucla.edu/wp-content/uploads/2020/02/UCLA-Hollywood-Diversity-Report-2020-Film-2-6-2020.pdf> (Erişim Tarihi: 23 Mayıs 2021).

McClintock, P. (2020) Frequent Moviegoing Slipped in 2019, Fewer Ticket Sold Across All Age Groups. The Hollywood Reporter.

330 | HAYATIN TAKLİDİ DÜNYANIN DERDİ

<https://www.hollywoodreporter.com/news/frequent-moviegoing-slip-ped-2019-tickets-sold-all-age-groups-1283950>. (Erişim Tarihi: 5 Şubat 2021).

Özarslan, Z. (2013). Sinemada Nefret Söylemi. M. Çınar (Ed.), *Medya ve Nefret Söylemi* (s. 177-198). İstanbul: Hrant Dink Vakfı.

Ryan, M., Kellner, D. (2010). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. İstanbul: Ayrıntı.

SINIFSAK KARŞILAŞMA MEKÂNI OLARAK EV: *SEREMONİ* VE *PARAZİT* FİLMLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Aksu Bora

Dünyada ne olup bitiyorsa, evde de o olur. Bakmayın evi bir tür sığınak olarak tahayyül edenlere. Feminist yazının önemli bir bölümü, bununla ilgilidir. Evin sığınak falan olmadığıyla. Hiç kimse için. İçinde yaşadığımız büyük değişimi de eve bakarak, oradan bakarak görmek mümkün dolayısıyla. Hayat eve sığmaz tabii ama orada büyük hikâyenin bir versiyonunu izleyebilirsiniz.

Bu yazıda böyle bir şey yapmaya çalışacak ve iki farklı dönemin iki filmi ni karşılaştıracam. *Seremoni* (*La cérémonie*) ve *Parazit* (*Gisaengchung*). İlki 1995 yapımı bir Claude Chabrol filmi¹, ikincisi 2019 yapımı bir Bong Joon Ho filmi. Her ikisi de patronlarını öldüren hizmetçi hikâyeleri anlatıyor. İkisi de sınıfsal karşılaşmaya evden bakıyor. Böyle bir ortaklık var ve pek çok farklılık. Ortaklıktan başlayarak, iki filmi birbirinden bu kadar farklı kılan şeyin ne olduğunu tartışmak önemli görünüyor. Yönetmenlerinin sinema tavrındaki farklılık bir yana, anlattıkları hikâyelerin tarihsel bağlamı üzerinde durmak istiyorum.

¹ Bu filmle ilgili üç yazı için bkz. (Öztürk, 1996; Behçetoğulları, 1998; Taş, 2010).

“Hizmetçi filmleri”, sınıfsal farkın tecrübe edilme ve algılanma biçimine ilişkin çok şey anlatırlar. Ve farkla ilgili fantezilere. “Aşağıdakiler” ile “yukarıdakiler”in uyumlu birlikteliğini vurgulayan ferah feza filmler kadar (bunların Türkiye sinemasındaki örneklerini en çok sınıfsal farkın aşkla aşıldığı *Küçük Hanımefendi* filmlerinde buluruz), bu birlikteliğin o kadar da uyumlu olmayabileceğine işaret eden, daha karanlık “katil uşak” filmleri de vardır. Ya da “yer değiştirme fantezisi” üzerine kurulmuş olanlar: hizmetçi kılığına girmiş hanım, ya da beyefendi rolündeki uşak. Bazen uşak, *The Remains of the Day*’deki² gibi, beyefendiden daha beyefendidir- buradaki yer değiştirme kostümün ötesine geçer, bütün bir değerler sistemini cisimleştirme meselesine dönüşür. Ya da *Rebecca*’daki unutulmaz Mrs. Danvers’in yaptığı gibi, geçmişe bir bağlılık.³

Evdeki bu karşılaşma, sınıfsal farkın emek sömürüsünün ötesine geçen boyutlarını gösterir. Fazla yakındır çünkü. İki sınıf için de öyledir. Bu yakınlıktır korkunun da arzusunun da kaynağı. “Onlar”ın adı vardır, kokusu vardır.⁴

Seremoni, Ruth Rendel’in *Taştan Hüküm*⁵ (*A Judgement in Stone*, 1977) romanından uyarlanmış bir film. Catherine Lelievre, bir resim galerisinde çalışan, üst orta sınıftan bir kadındır. Kocasını George ve önceki evliliğinden olan oğlu Gilles ile, bir taşra kentinin

² *The Remains of the Day*, *Günden Kalanlar* ismiyle Türkçeye de çevrilmiş Kazuo Ishiguro romanından uyarlanan 1993 yapımı bir James Ivory filmidir. Anthony Hopkins’in canlandığı Stevens karakteri, bir İngiliz malikanesinin kahyasıdır. Babasından devraldığı bu iş, onun bütün varlığını biçimlendirir.

³ 1940 yapımı bir Hitchcock filmi. İkinci eş olarak malikaneye gelen genç Joan Fontaine’e hayatı zindan eden kâhya Mrs. Danvers, unutulmaz bir karakterdir.

⁴ Gül Özyeğin, *Başkalarının Kiri* (2005) kitabında kapıcılara ortalama bir gecekondundan daha konforsuz, ışık almayan, nemli yerler verilmesinin sebebinin bu olduğunu söyler: Fazla yakına gelen aşağı sınıfla kendi konumunu hep sallantıda hissedilen orta sınıf arasındaki mesafenin sabitlenmesi arzusu.

⁵ Armağan İlkin çevirisiyle *Remzi Kitabevi*’nin o güzel serisi içinde, 1991’de yayınlanmıştı Türkçesi.

dışında, büyük bir evde yaşarlar. George'un kızı Melinda da hafta sonları gelir. Film Catherine'in bir kafede yaptığı iş görüşmesiyle açılır. Yatılı hizmetçi olmak üzere başvuran Sophie ile konuşurlar ve onu işe alır.

Sophie sessiz ve çalışkandır, işi bittiğinde odasına çekilir (ideal hizmetçi!) ve televizyon seyrederek. Kentin postanesinde çalışan Jeanne ile arkadaş olduktan sonra, bazen onun evine gider, bazen de onu kendi odasına davet eder. George, Jeanne'in evlerine gelmesini yasaklar, çünkü onun kendisine gelen mektupları açtığından şüphelenmektedir. Ama sessiz ve mesafeli Sophie, bu yasağı dinlemez, arkadaşını gizlice odasına almaya devam eder. Sophie okuma yazma bilmez, filmin ilk sahnesinden itibaren bu konudaki gerilimi hissederiz. Referans mektubundan itibaren, alışveriş listelerini, Catherine'in notlarını... "idare eder". Melinda'nın bu sırrı keşfettiği sahne, filmin dönüm noktasıdır. Sophie Melinda'yı sevgilisinden hamile olduğunu babasına söylemekle tehdit eder. Melinda hamile olduğunu babasına anlatır, Sophie'nin tehdidini de. George, Sophie'yi işten atar, bir hafta içinde evi terk etmesini söyler.

Ertesi akşam Jeanne gizlice Sophie'yi ziyarete gelir yine. Aile toplanmış televizyonda opera izlerken iki kadın mutfakta tüfeklerle oynar, gürültü yaparlar. George sese geldiğinde onu, arkasından diğerlerini öldürürler.

2019'da ilk kez İngilizce olmayan bir film, en iyi film Oscar'ı aldı: *Parazit*. Filmin adının kime işaret ettiği üzerine epey bir tartışma döndü, birer birer zengin evine "sızan" Kim ailesi mi, şunu şuradan alıp şuraya koyamayan ve her şey için hizmetkâr tutan Park'lar mı yoksa bodrumda yaşayan adam mı?

Yola aşağıdan bakılan berbat bir evde yaşayan Kim ailesinin oğlu Ki-Woo, bir arkadaş aracılığıyla zengin Park'ların kızına özel ders vermek üzere işe alınır. Arkasından kız kardeşi Ki-Jung Park'ların oğluna sanat öğretmeni, babası Ki-Taek şoför ve annesi

Chung-Sook da kâhya olarak eve “sızarlar”. Her şey yolunda giderken, Park’ların seyahatte olduğu bir sırada işten atılmasına sebep oldukları eski kâhyanın dönüşüyle filmin rengi değişir. Kâhyanın kocası, dört yıldır gizlice evin bodrumunda yaşamakta, böylece alacaklılarından saklanmaktadır. Kadın kocasının orada kalmaya devam edebilmesi için yardım ister, fakat reddedilir. Kim’leri cep telefonuyla kaydedip çektiği videoyu patronlara göndermekle tehdit eder, bir itiş-kakış yaşanır, kadın merdivenlerden bodruma yuvarlanır. Böylece kocasıyla ikisi bodrumda kilitli kalırlar.

Ertesi gün Park ailesinin oğlunun yaş günüdür. Yaş günü partisinin “konsept”i Kızılderililerdir. Ki-Woo bodruma iner, kâhya kadın ölmüştür, kocası Geun-sae, Ki-Woo’ya saldırır ve bodrumdan çıkar. Partinin yapıldığı bahçeye girer, doğum günü pastasını taşımakta olan Ki-Jung’u bıçaklar. Baba Park, Geun-sae’yi gördüğünde bayılan oğlunu hastaneye götürmek için Ki-Taek’ten arabanın anahtarlarını ister, anahtarları alırken o sırada artık ölmüş olan Geun-Sae’nin üzerine eğilmesi gerekir, adamın kokusundan rahatsız olur. Onun rahatsızlığını gören Ki-Taek, kızının ölümüne sebep olan bıçağı alıp adamı öldürür, merdivenlerden aşağı, bodruma iner.

Filmin sonunda, başlangıçtaki eve döneriz. Ana oğul burada yaşamaya devam etmektedirler. Ki-Taek yakalanmamış ama bodrumda kalmıştır. Oğlu ona çok zengin olup Park’ların evini satın alacağını ve kendisini kurtaracağını yazar.

Patronunu öldüren hizmetçi teması, elbette her şeyden önce, sınıf çatışmasını düşündürür. Sınıfsal karşılaşmanın ve çatışmanın mekânı ev olduğunda, hikâyenin rengi değişir. Evet, dünyada ne oluyorsa evde de o olmaktadır ama kendine özgü bir biçimde. Evin rengini alarak.

Hem *Seremoni* hem de *Parazit*, evde ve evin çevresinde geçer. İkisinde de cinayetin gerçekleştiği yer, patronların evidir. İlkinde 19. yüzyıldan kalma bir “mansiyon”dur bu. Taş duvarlar, iç içe

odalar, ahşap çift kapılar, ahşap doğramalar. Elden geçirilmiş bir eskilik. Korunmuş, değeri bilinmiş, geçmişin izlerini taşıyan, bu anlamda tarihin içine yerleşmiş bir ev. Sadece tarihin değil, coğrafyanın da. Yakındaki kasabanın ne kadar yakın olduğunu kestiirebiliriz aşağı yukarı, yolu ve araziye görürüz. Ailenin kullandığı alanlarla hizmetçi odası arasındaki dar koridor, kapıya yaklaşırken eğilmeyi gerektirecek kadar alçaktır. Hem Catherine hem de George Sophie'nin odasına her gelişlerinde ellerini kaldırıp kirişe dokunurlar.

Sophie'nin evi yoktur. Bir zamanlar varmış belli ki; babasıyla birlikte evi de yakmıştır ("hiç kanıt bulamadılar"). Jeanne'in evine giderler, küçücüktür burası ve eşyayla daha da daralmıştır. Bir yandan da hiç yerleşiklik duygusu vermez. Jeanne karar verse, iki saat içinde toplanıp gidebilir sanki.

Parazit'in mekânı olan Park'ların evi, Lelievre'lerinkinden tamamen farklıdır. Bu film için özel olarak inşa edilmiş bir evdir: bölünmemiş devasa camları, çelik konstrüksiyon lafını hiç bilmeyen birinin bile gördüğünde "hah, çelik konstrüksiyon" diyeceğı sert köşeli yapısıyla dijital bir oyundan çıkmış gibidir. Kendine özgü bir tarihi olduğundan bahsedilir, mimarı kendisi için yapmış, bu projesiyle ödöl almış, zaten çok tanınmış biriymiş. Park'lardan önce kendisi oturuyormuş burada. Ne sokaktan ne de araziden geçilir eve gitmek için- uzayıp duran merdivenler vardır sadece. İki tarafı yüksek duvarlarla sarılı, dik merdivenler. O duvarlardan birindeki görüntölü diyaforla geldiğimizi haber verirsiniz, kabul ediliyorsanız dış kapı açılır. Merdivenler evin içinde de devam eder- aşağı ve yukarı. Sanki her şey dikeylik prensibiyle işliyor gibidir. Dışarıdayken izleyiciyi yakalayan dijital bir oyunun içinde bulunma duygusu, içeride de devam eder: boylu boyunca cam duvar, milimetrik düzendeki bahçe...

Parazit'te, Kim'lerin yaşadıkları ev de patronların evi kadar merkezdedir. "Banjiha" denen bir mekân. Filmin yönetmeni, ban-

jiha'nın çok özel çağrışımlarla yüklü olduğunu anlatmış bir söyleşide. Yani onu sadece bir "bodrum daire" olarak görmemeliymişiz. "İnkâr edilemeyecek kadar yerin altında ama yine de yerin üstünde olduğuna inanmak istiyorsunuz" diyor. "Yarı-bodrum" yani. 1970'lerde muhtemel Kuzey Kore saldırılarına karşı sığınak olarak yapılmış, zamanla ayrı bölmeler halinde kiralanmış. 36 bin civarında Güney Koreli'nin bu yarı bodrumlarda yaşadıkları söyleniyor (Park'ların evinde de bir sığınak var, kâhya kadının kocası Geun-Sae burada yaşıyor. Ev sahipleri sığınığın varlığından habersiz görünüyorlar). Bu anlamda, patronlarının evinin tersine, tarihin içindeyiz bu evde.

Kim'lerin evi çok dardır, her şey üst üstedir, her yerde bir şeyler vardır- ama bu darlığın şahikası, banyodur. Zeminden bir metre yüksekte, cam hizasında bir klozet durur- önce wi-fi aramak için evin en uygun köşesi olarak görürüz klozeti, sonra sular taşarken Ki-Jung'un üzerine oturup sigara içtiği koltuk gibi.

İki filmdeki sınıfsal karşılaşma mekânlarının birbirinden çok farklı olması gibi, karakterler de bambaşkadır. Lelievre'ler, burjuva sınıfının cisimleşmiş halidirler adeta. Ne kadar zengin olduklarını kestiremeyiz, bunun önemi olmayacak kadar uzun zamandır toplumun "kaymak tabakası"ndadırlar. (Birikimlerini banka mevduatı olarak tutmakta kararlı bir toplumdan söz ediyoruz nihayetinde, hâlâ!) Evlerinin geniş bir kütüphanesi vardır, opera dinlerler, Catherine'in giyim kuşamı ince bir zevki yansıtır. Park'lar ise zengindirler. Çocuklarına özel öğretmen⁶, kendilerine özel şoför, evlerine kâhya tutacak kadar. Mimarın ödül aldığı bir evi satın alabilecek, çocuklarına Amerika'dan çadır getirtecek kadar zengindirler. Hayatları boyunca metroya hiç binmemişlerdir, "metroya binen insanlar" diye bir kategorileri vardır mesela.

⁶ Koreli zengin hanelerde en yüksek harcama kaleminin eğitim olduğu belirtiliyor. Özel okullar ve özel öğretmenler. En popüler yatırım aracının da gayrimenkul (How Korea's Rich Spend Their Money? 2011,11 Temmuz).

Bu iki aile arasındaki keskin farklılığın birinin kapitalizmin eski merkezinde, ötekini ise küreselleşme ağrın düğüm noktalarından birinde, Seul’de yaşamasıyla bir ilgisi olmalı elbette. Kamu fikrinin uzun bir tarihi olan Fransa’da “metroya binmek” ile neoliberalizmin biçimlendirdiği Seul’de “metroya binmek” birbirine benzemiyordur herhalde.

Ama daha keskin fark, “aşağıdakiler” arasında gibi görünüyor. Jeanne ve Sophie aile değiller. Aileden “özgürleşmiş”ler. Biri babasını, diğeri kızını öldürmüş. İkisinin cinayetinde de kanıt bulunamamış. Arkadaşlıklarını pekiştiren bir suç ortaklığı bu. Kırkdayarak bahsediyorlar. Asla açıkça itiraf etmeden. Bu iki kadının aileden özgürleşmelerinin cinayetle gerçekleşmesini neye yorabiliriz? Yaptıklarının yapacaklarının işareti olmasına mı? (*Seremoni*, mahkûmun giyotine hazırlanma süreci için de kullanılıyormuş.) İkisinin de yerleşik değerlerden kopmuş olduğunun işareti mi? Kilise için yardım topladıkları sahneler de bu izlenimi pekiştiriyor. Her ikisi de “burjuvazinin gizli çekiciliği”ne kapılmayacak kadar dışındalar. “Sınıf öfkesi”nin dışı vurulduğu sahneler, daha çok Jeanne’in aktif oldukları: mütemadiyen “çizgiyi aşıyor”; kiliseye tarihi geçmiş konserve bağışlayan kadına hakaret ettiğinde, Catherine’den “orospu” diye bahsederken, Georges’in (ve muhtemelen başkalarının da) mektuplarını açtığında, Sophie’yi ziyarete geldiğinde gardırobu karıştırdığında, kütüphaneden beğendiği bir kitabı aldığında... Sophie ise onun yaptıklarının sessiz ortağı konumunda; gülüyor, katılıyor, izin veriyor. Onun bu pasif ortaklığı, geçmişte işlemiş olduğu cinayeti hatırladığımızda, “kötü arkadaş kurbanı saf kız” olduğunu sanmamızı engelliyor. Sınıflar arasındaki çizgiyi değilse de ahlaki değerler çizgisini aşmış o da çoktan.

Bu meselenin iki filmin “aşağıdakiler”i arasındaki temel fark olduğunu düşünüyorum. Sınıfsal farkın değerler sisteminde de kendini gösterdiği doğru; egemen ideoloji ne kadar hegemonik olursa olsun, aşağıdakilerle yukandakilerin değerleri arasında

hep bir fark vardır. *Seremoni*'de gördüğümüz, bu farkın ötesine geçiyor ama. Burjuvazinin değerleri çok yerleşik, çok güçlü. O kadar ki, varlıklarından söz edilmesine bile gerek yok, adeta evrensel ahlaki kurallar haline gelmişler- kiliseyi de, "öldürmeyeceksin" kuralını da, başkalarının mektuplarını açmanın ayıp olmasını da içeren, kendisinin dışında bir varlık alanı bırakmayacak kadar "doğal"laşmış bir egemenlik alanı. Sophie'ye "sizi sömürmelerine izin vermeyin" diyen de Melinda nihayetinde! Sophie ve Jeanne'ın hareketi yukarı doğru değil, dışarı doğru olabiliyor ancak⁷. Yukarısı elle tutulacak kadar yakın görünüyor (artık yüksek duvarlara ihtiyaç duymayacak kadar yakın) ama bir o kadar da ulaşılmaz. *Don Giovanni*'den zevk almayı öğrenmek için kaç kuşak gerekir?

Sophie ve Jeanne'ın aileden ve yerleşik değerlerden özgürlüğüne karşılık Kim'lerin hayatının temel örüntüsü, aile. Paylaştıkları değerler, umutlar var; aile bir dayanışma ve tutunma formu. Bu filmde sınıfsal dayanışmanın yokluğundan bahsedilirken aile içi dayanışmanın bir sınıfsal dayanışma biçimi de olabileceğine hiç değinilmemesi tuhaf şey. Sanki aile ve sınıf ayrı dünyalarmış gibi.⁸

Seremoni'de gördüğümüz sınıf öfkesi, *Parazit*'te daha derinde, daha belirsiz bir şey. İlkinde bütün o öfkeyle birlikte, aşağılık duygusu da var. Jeanne "onların sahip olduklarının onda biri bende olsa neler yapardım" derken bile. Fark bilinci, işin zenginlikten ibaret olmadığına işaret edip duruyor. *Don Giovanni*'den zevk almayı öğrenmek için kaç kuşak gerekir?

⁷ "Dayanışma" denebilecek şeyin bir tür suç ortaklığı bilgisinden kaynaklanması, bu sebeple şaşırtıcı değil. Onları bir araya getiren, cinayeti birlikte işlemelerine zemin hazırlayan bir bilgi. Cinayetten sonra birbirlerine sarıldıkları sahne, en yakın oldukları an- sonra herkes kendi yoluna gidiyor.

⁸ Aile dayanışması bir sınıf dayanışması formu olarak görmemek, sınıf hareketi bağlamında anlaşılabilir olsa da burada önemli bir kavramsal boşluk olduğu düşüncesindeyim. Bu ikisi arasındaki geçişliliklere bakan az sayıda çalışmadan biri, İrlanda'da uzun dönemli bir kuşak araştırması olarak yapılmaya başlanmış. Bkz. (Timonen, V., Conlon, C., Scharf, T. vd., 2013).

*Parazit'*te toplumsal yükselme umudu, kuşaklar boyu devam etmesi gereken bir harekete bağılı değil, bir fırsat yetecek gibi. Bu umudun simgesi olarak kullanılan taş (gongshi), filmin en başında karşımıza çıkıyor ve sonuna kadar hep orada. Amerika'ya okumaya giden arkadaşının Ki-Woo'ya hediyesi bu taş. Aynı arkadaş, onun zengin Park ailesinin kızına özel öğretmenlik yapmasının yolunu da açıyor. Evlerini sular bastığında kurtardığı ilk şey, bu taş. Bodrum kattaki Geun-Sae'ye de bununla saldırıyor.

Kim'lerin yükselme umudunun tek kaynağı taş değil elbette. Daha önce bu kadar yoksul olmadıkları bir dönem olmuş- o kadar da eski değil üstelik. Finansal kriz öncesi, ailecek çalıştıkları bir lokantaları varmış. Yani kendi işlerinin sahibi, girişimciymişler. Kendi yeteneklerine, becerilerine güveniyorlar. Bu anlamda, Park'lerden hiçbir bakımdan aşağı görmüyorlar kendilerini. Tersine, onlardan daha akıllı ve becerikli olduklarını, Park'ları kolaylıkla manipüle edebileceklerini düşünüyorlar (ve haklılar!). Sınıfsal farka dair bilinç, anneleri Chung-Sook'un söylediklerinde ara ara su yüzüne çıkıyor. Mesela Bayan Park'ın nezaketinden bahseden kocasına paranın bir tür ütü olduğunu söylediğinde. "Nazik, çünkü zengin". Bayan Park'ın nezaketini öğrenmek için kuşaklar gerekmez, biraz rahat etmek, kendini biraz güvende hissetmek, yeter.

Sınıf bilinci yalnızca aşağıdakilerde değil, yukandakilerde de var elbette. Lelievre'ler bunu bir tarzda ifade ediyor, Park'lar başka bir tarzda. *Parazit'*te sınıf öfkesini tanımak daha zor, *Seremoni'*de ise sınıf kibrini.

Catherine'i yeni hizmetçi hakkında konuşurken, Georges Sophie'ye dışarıda istediğini yapabileceğini ama arkadaşını eve getiremeyeceğini söylerken, Melinda okuma yazmayı öğretmeyi teklif ederken... hiss ediyoruz bu örtülü kibri. O kadar yukandalar ki, aşağıdakilerin çizgiyi aşmalarından korkmuyorlar artık. Burada çizgi sanki görünmez olmuş da başka yerlerde, başka kılıklarda çıkıyor ortaya: ahlaki değerler, doğru davranma kodları... Belki

aşağıdakilerin yukarı çıkmayla ilgili hiçbir beklentilerinin olmayışı, bununla ilgilidir. Çizgiyi geçmek yukarı değil, ancak dışarı doğru mümkün. Jeanne da biliyor “onların sahip olduklarının onda biri bende olsaydı...” derken işin öyle olmadığını. Çizginin görünmez hale gelmesi eşitliğe değil, eşitsizliğin “doğallığına” işaret ediyor çünkü.

Park’ların çizgileri daha net; ne zaman geçildiğinden emin olabiliyorlar. Belki de bu sebeple evlerinin yüksek duvarları, görüntülü diafonları var. Geçilebilir çizgiler yüzünden.

Kim’ler bu çizgiyi geçmemiş görünüyorlar ama kokuları onları ele veriyor. İlk patronların küçük oğlu Da-Song fark ediyor kokuyu, sonra baba (tuhaf şekilde, ergen kız ve anne hiç fark etmiyorlar). “Bayat turp, kaynamış temizlik bezi” arası bir koku. Metroya binenlerin kokusu.

İki filmde de cinayet, çizginin geçilmesiyle değil, sınıf kibrinin bardağı taşırmasıyla işleniyor. İlkinde daha yavaş, ikincisinde bir anda.

“Sınıfın yaraları” denen şey, bir yandan sınıf kibri olarak da yorumlanabilir pekala. O yarayı açan şey olarak.

Seremoni’ de Sophie’nin okuyamadığının ortaya çıktığı sahneyi hatırlayalım: Birtakım giysileri tamir etmekteyken Melinda’nın ondan bir derginin anketini yanıtlamasını istemesiyle başlayan sahne. Önce ilgilenmediğini kibarca anlatmaya çalışıyor, Melinda yılmıyor, başka bir anket açıyor. Gözlüğünün olmadığını söyleyerek sıyrılmaya çalışıyor, kız tutup gözlüğü getiriyor. Üstelik gözlüğü Sophie’ye vermeden önce kendisi takıyor (bu da çizgiyi aşmak değilse nedir, bilmiyorum!). Ve gözlüğün işlevsiz olduğunu, meselerin görememek değil, okuyamamak olduğunu anlıyor. Orada da durmuyor, “onun durumundakiler’e yardımcı olacak programlardan, broşürlerden... bahsediyor, yardım teklif ediyor. Bunun üzerine Sophie, bu konuda tek kelime daha ederse sırrını (hamile olduğunu) babasına söylemekle tehdit ediyor.

Filmin dönüm noktası olan bu sahneden sonra, işler hızlanıyor. Melinda'yı uğradığı bu büyük haksızlıktan incinmiş ağlarken görüyoruz (kibri kendisi için bile tanınmaz hale gelmiş; ne dedi ki, yardım teklif etti sadece!), arkasından babasına olan biteni anlatıyor, Sophie'yi kovuyorlar.

Cinayet gecesi, Lelievre'leri ailecek Sophie'nin eve ilk geldiğinde kapısında duraladığı kütüphanedeki televizyonda *Don Giovanni* operası izlerken görüyoruz. Cinayet boyunca opera devam ediyor. Mutfaktaki gürültüye bakmaya giden Georges'i öldüren iki kadın, orada oyalanıyorlar- sanki başladıkları bir oyunu sürdürüyorlarmış gibi. Aile o kadar güvende hissediyor ki kendini (ne de olsa çizgiler geçilemez), silah sesi duymalarına rağmen kalkıp bakmak yerine sesin nereden gelmiş olabileceği üzerine birkaç şey söyleyip opera izlemeye devam ediyorlar. Ta ki seslerin devam ettiğini, üstelik çok yakından geldiğini fark edinceye kadar. Küçük oğlan kalkıp babasına bakmaya kapıya doğru giderken, iki kadın önce onu, arkasından Melinda ve Catherine'i vuruyorlar. Sophie kitaplığa ateş edince Jeanne da onu izliyor, o da ateş ediyor (cinayet sahnesine kadar Sophie'nin liderlik ettiğine hiç tanık olmamıştık).

Seremoni' de filmin adına yaraşır bu uzun cinayet sahnesi, *Parazit'* te ne olduğunu anlayamadığımız bir hızla gerçekleşiyor. Orada filmin dönüm noktası, aşağıdakilerin kendi aralarındaki mesele. Eski kâhya kadın ev sahiplerinin seyahatte oldukları gece çıkıp geldiğinde, korku filmi atmosferine giriyoruz. Onlardan bodrumdaki kocasına yardım etmelerini istiyor, reddediliyor, sahtekârlıklarını ortaya çıkarmakla tehdit ediyor... Chung-Sook söylemişti önceden: bu dünya yoksullar için kıran kırana bir mücadele dünyası diye. Onlar da kıran kırana mücadele ediyorlar. Park'ların beklenenden erken dönüşü, mücadeleyi yarıda kesiyor; merdivenlerden yuvarlanan kâhya kadınla bağladıkları kocası bodrumda kapalı kalıyor, Kim'ler masarın altına saklanıyorlar.

Deli gibi yağan yağmur, Park'lar için zevkli bir seyirliğe dönüşürken (oğlan bahçede çadır kurup salondaki babasıyla telsizle haberleşiyor) Kim'lerin evini (ve şehrin bütün alt kesimlerini) su basıyor. Bütün deliklerden fışkıran, her yeri kaplayan, önüne geleni sürükleyip götüren bu su, olacakların habercisi gibi.

Ertesi gün, sanki bir gece önce kıyamet kopmamış, insanlar evsiz kalmamış, şehri sel götürmemiş gibi, oğlanın doğum günü partisi yapılıyor. Konsept parti. Kızılderili konsepti. Ki-Jung, tüylü şapkası başında, mangalla uğraşıyor. Katiyen cinayet işleme havasında değil.

Geun-Sae bodrumdan kurtulup kızını bıçakladığında bile öfke değil, telaş ve kaygı içinde, kızının kanamasını durdurmaya çalışıyor.

Geun-Sae'nin üzerine eğilip araba anahtarını alan Park'ın onun kokusundan tiksinişi cinayeti tetikliyor. Geliyorum diyen bir öfke değil bu. Bir anda patlıyor, Ki-Jung bıçağı kapıp Mr. Park'a saplıyor, sonra öfke, geldiği gibi kayboluyor. Geride uyurgezerlik gibi, dalgınlık gibi bir şey bırakıyor. Ve şaşkınlık ve dehşet.

*Parazit'*te sınıf dayanışması yok mu? Cinayet sahnesini seyrettikten sonra bu soruya hayır demek mümkün değil bana kalırsa. Nasıl sınıfsal fark çizgisini koku aşıyorsa, sınıf öfkesi de sınıf dayanışması da kokudan kaynaklanıyor. Park'ın yüzünde gördüğü tiksinti, Ki-Jung'un öfkesini harekete geçiriyor- daha önce kendisinin kokusuyla ilgili duydukları onu öfkeliendirmemiş, sadece daha tedbirli olmasına yol açmıştı. Öfkeliendiyse bile, kendisinin bile fark etmediği kadar derinde bir öfkeydi bu. Ne zaman ki Park'ın yüzündeki o tiksintiyi gördü (adam çizgiyi aşmıştı gerçekten), kokunun kime ait olduğunun önemi kalmadı.

*Seremoni'*de öfkenin okuyamamakla, *Parazit'*te ise kokuyla ilgili oluşu, iki filmin tarihsel bağlamıyla (ve tabii ki *Seremoni'*nin Fransız filmi olmasıyla da!) ilişkili. Bu iki "yara", iki farklı kibrin açtığı yaralar. Birinde kendinden emin ve yardım eli uzatan, kibir

olduğunun farkına bile varmayan bir kibir var. Kendisinin iyiliğinden ve doğruluğundan emin, aşağıdakine el uzatabilecek kadar emin. Sanıyor ki eline bir şey olmaz. İkincisinde çizgileri yeterince pekiştirdiğinde sınırlarını koruyabileceğini sanmanın kibiri var- o kadar emin değil, ne de olsa koku pek sınır tanımıyor. Sadece koku değil, sular da öyle. Şehrin merdivenlerinden, sokaklarından aşağı doğru köpürerek akan bütün o su yoksul evlerini basarken, bir anlığına çizgiler falan kalmamış gibi geliyor, sanki su bütün o sınırları yerle bir edecekmiş gibi.⁹ Ertesi gün, güneş tepelerinde parlarken bakımlı çimlerin üzerinde doğum günü partisi verdiklerini gördüğümüzde, suyun gücünün o kadar da büyük olmadığını düşünüyoruz ama. Sanki hiçbir şey olmamış gibi... Ta ki Ki-Jung'un "tık" ettiği ana kadar. Üzgün ve endişeli yüzünün bir anda öfkeyle, nefretle dolduğu.

İki farklı gelenekten, iki farklı kuşaktan ve coğrafyadan bu iki yönetmenin ikisinin de faileri cezalandırmak yerine belirsizliğe mahkûm etmelerini neye yormalı? Ne Ki-Jung ne de Sophie yakalanıp yargılanıyor; biri kendinden önce orada dört yıl yaşamış adamın yerine geçerek sığınağa kapanıyor (nöbetleşe sığınak!), diğeri arkadaşının ölümüne tanık olup kayıplara karışıyor.

Dünyada ne oluyorsa, evde de o oluyor işte. Ev, bu dünyanın içinde çünkü. Kaçılıp sığınılacak bir "başka dünya" değil.¹⁰ Bir "yer"de. Bu iki film bize o yer hakkında düşünme imkânı sunuyor. Kapitalizmin iki farklı formunun nasıl insanlar, nasıl ilişkiler, ne tür yaralar yarattığını daha iyi görmemizi sağlıyor. Bong Joon Ho bir röportajda sosyoloji okumuş olmasına rağmen sosyoloji hakkında pek bir şey bilmediğini, çünkü öğrenciliğini neredeyse

⁹ Yoksa bütün "parazitler"i silip atacak mı?

¹⁰ Bir sığınak var ama, eski kâhyanın kocası Geun Sae'nin dört yıl boyunca saklandığı yer. Onu karısının sadakatine bağımlı kılan, delirten bir yer olarak sığınak. Ev sahiplerinin varlığından haberdar olmadıkları, evin derinliklerinde kaybolmuş o hücre.

tamamen sinema kulübünde geçirdiğini söylüyor. İçinde yaşadığımız dünyayı filmlerle anlamak belli ki az buz şey değil...

Kaynakça

How Korea's Rich Spend Their Money? (2011,11 Temmuz).

<https://www.wsj.com/articles/BL-KRTB-1970>. (Erişim Tarihi: 18 Ekim 2020).

Behçetoğulları, P. (1998, Nisan-Haziran). "La cérémonie ve Bir Film Çözümlemesi." 25. *Kare*, 23, 47-54.

Öztürk, S.R. (1996, Kasım). "Seremoni." 25. *Kare*, 17, 59-61.

Özyeğin, G. (2005). *Başkalarının Kiri*. İstanbul: İletişim.

Rendel, R. (1991). *Taşın Hüküm* (Çev: A. İlkin). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Taş, T. (2010). "Bir Cinayetin Anatomisi: Seremoni'de Cinsiyet, Sınıf ve Şiddet." *İletişim Araştırmaları*, 8(2), 133-150.

Timonen, V. C., Scharf, T. vd. (2013). Family, state, class and solidarity: reproach. *Eur J Ageing*, 10, 171-179. <https://doi.org/10.1007/s10433-013-0272>

BARIŞ SİNEMASI ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

Sevilay Çelenk

günler günleri emdi, toprak toprağı, su suyu
bir gülüş bir başka gülüşü, bir durum bir başka durumu
kum kumu, rüzgar rüzgan
her şey birbirini ve her şey her şeyi emdi
var yok'a dönüştü, yok var'a
ama biz
yenemedik arta kalan olmayı

(Edip Cansever, *Yüzme Havuzu* şiirinden)

Kuzey Denizinde bir platform. Uçsuz bucaksız ve ıpıssız bir denizin ortasındaki bir petrol platformu. Yugoslav iç savaşı mağduru bir genç kadını, Hanna'yı, bir helikopter platforma indiriyor. Katalan sinemacı Isabel Coixet'in *Kelimelerin Gizli Yaşamı* (*The Secret Life of Words*, 2004) filminden söz ediyorum. Hanna'nın hikâyesini anlatan bu etkileyici filmi internette kimi siteler "romantik filmler" arasında sayıyor. Bana kalsa filmi barış filmleri arasında sayardım. Öyle ya, savaşın travmasını anlatıyor olduğuna göre bir amacı olmalı bu filmin.

Filmin konusu şöyle; Kuzey İrlanda'da bir fabrikada dur durak bilmeksizin çalışan, kısmi işitme engelli Hanna'yı patronları zorunlu olarak yıllık izne ayırıyor. Çalışmaktan başka ne yapacağını

bilemeyen Hanna izne ayrıldıktan sonra, bir yerlerde bir hasta bakımı işi için eleman arandığına kulak misafiri olunca bu işe başvuruyor. Denizin ortasındaki petrol platformunda işine başladıktan bir süre sonra, bakımından sorumlu olduğu hastayla aralarında belirli bir duygusal yakınlık geliyor. Fakat muhtemelen filmin derdi Hanna'nın yaşayacağı duygusal yakınlığı anlatmak değil. Daha çok, savaştan hayatta kalmış Hanna'nın ağır travmasına ses vermek gibi bir derdi var. Bu çok açık. Evet bir de "Savaştan hayatta kalmak" diye bir şey var. Arkada kalmak, arta kalmak, savaşın bakiyesi olmak...

Savaşın travmasını anlatan filmler bir kategori altında düşünülecekse sanırım en çok barış sineması olmaya yakın filmlerdir. Fakat ilginç değil mi, savaş filmlerinden neredeyse popüler bir tür olarak söz edebiliyorken barış filmlerinden pek söz edemiyoruz. Olsa olsa "barış için sinema" veya "barış yanlısı filmler" gibi bir kategoriden söz ediyoruz ya da "savaş karşıtı filmler"den ki bunlar da filmleri nitelemekten çok üstlendikleri bir misyonu ya da bir görevi tanımlıyor gibi. Kahramanlık ve hamaset içeren savaş filmleri milyonlarca izleyici tarafından izleniyorken, bu filmler sıklıkla ancak festivallerde buluşulan filmler oluyor. Barışmak hiçbir zaman savaşmak kadar "popüler" olamadı maalesef. Filmler söz konusu olduğunda da bu böyle.

Kelimelerin Gizli Yaşamı'na ve Hanna'ya dönelim. Savaştan hayatta kalmak biraz da enkazını sırtında taşımaya mahkûm olmak gibi bir şey. Enkazından kurtulamayan bir hayat. Arta kalan olmayı yenemeyen, diğer bir deyişle bunun üstesinden gelemeyen bir hayat. Hanna yaşadığı yıkımı sessizce yüklenmiş ve o yıkımla birlikte gidebileceği en tarihsiz ve en bağlamsız uzaklıklara sığınmış. Yeniden başlamak gibi bir amacı yok, fazladan hiçbir beklentisi yok. Bir diğerinin tekrarı olan günleri kabullenmekten ve sürdürmekten ibaret hayatında şimdi de bu hasta bakımı işi çıkmış işte. O petrol platformunda Hanna, vücudu büyük ölçüde yanmış Josef adındaki bir adamın bakımından sorumlu. Josef platformda

kaza sonucu çıkan bir yangına atlayarak intihar etmeye çalışan yakın arkadaşını kurtarmak isterken vücudu büyük ölçüde yanmış, yatağa bağımlı ve bakıma muhtaç hale gelmiş. Josef ve kurtarmaya çalıştığı arkadaşı arasında trajik bir ihanet hikâyesi de söz konusu.

Filmin sonuna yaklaştığımız bir noktada Josef Hanna'ya birlikte bir yerlere gitmeyi, diğer bir deyişle hayata birlikte devam etmeyi önerir: "Benimle gel Hanna" der. Hanna bunun mümkün olmadığını söyler. "Niçin" sorusuna Hanna şu cevabı verir: "Çünkü eğer beraberce bir yere gidersek. Korkarım ki bir gün, belki bugün değil, belki yarın da değil... Ama bir gün, birdenbire... Ağlamaya başlarım ...ve kimse beni susturamaz ...ve beni bir odaya kapatırsın ve ben de nefes alamam. Seni de kendimle beraber çekerim ...ve beraber boğuluruz."

Hanna'nın içinde, derin bir yas yaşayanların da çok iyi anlayabileceği, laygınca ağlanamamış bir ağlamak vardır... Yer yer çözülse de filmi adeta nefes tıkayan bir tür hıçkırığa dönüştüren bir boğulma hali.

Savaşa, savaşın yol açtığı yıkıma ya da savaşta yaşayanlara, Hanna'nın suskunluğundan güç bela sıyrılarak dile getirdiği kısa cümleleri saymazsak, çok az yer açan bir filmdir *Kelimelerin Gizli Yaşamı*. Buna rağmen filmin tamamı savaşı sorgulatmada son derece başarılıdır ve savaşın ne denli tahripkâr ve travmatik olduğunu çok iyi gösterir. Bu filmin hiç değilse savaş karşıtı sinemanın etkileyici örneklerinden biri olduğunu söylemek mümkündür. Ben yine de bu filmde bundan daha fazlasının olduğunu düşünüyorum. Zira savaş karşıtlığı tanım olarak bu filmin hayat ve tarih karşısındaki pozisyonunu tümüyle kuşatamıyor gibi geliyor bana. Savaşın dehşetini doğrudanlıktan bu kadar kaçarak, bu kadar yalın, bu kadar sert ve aynı zamanda şaşırtıcı derecede yumuşak anlatabilmek için gereken tahayyül gücünün, barış tahayyülünün sinemasıdır bu film. Barış her şeyden çok bir tahayyül işidir. Sarırm bütünü diğer sanatlarla karşılaştırıldığında sinemada bu açıdan

müthiş bir potansiyel söz konusudur. Sinema barışın toplumsal tahayyülüne güç kazandırabilecek çok önemli bir mecradır.

Bu yazı bir barış imkânı olarak sinemayı ve filmlerle barışma konusunu düşünmeye çalışan kısa bir yazı olacak. Umarım amacına bir parça yaklaşabilir. Barış için sinemayı düşünürken savaşın ve savaş filmlerinin içinden geçmek de kaçınılmaz.

Savaş ve sinema belki de bir armağan kitaba yazmak için iyi bir konu değildir. Savaş filmleri de Nilgün Abisel Hocamın muhtemelen özel olarak sevdiği bir film türünü oluşturmuyordur diye düşünüyorum. Bundan tam yirmi beş yıl evvel *Sinema ve Sanatlar* başlıklı bir dersinde tanıştığım ve diğer dersleriyle birlikte sinemayı o güne kadar olduğundan çok farklı bir biçimde düşünce ufkuma yerleştiren Nilgün Abisel için bu yazıyı yazarken kaçınılmaz olarak bunun gerilimini de biraz yaşadım. Aslında en sevdiğim ya da en çok etkilendiğim filmler arasında *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987) gibi kimi antimiliter savaş filmleri varsa da savaş filmleri benim de favorim sayılmaz. Yine de şu sıra sinemayı bir barış imkânı olarak düşünmeye çalışacağım bir yazıyı hocamıza armağan etmek istedim naçizane. Çünkü şu sıra sinemayla başka bir şekilde ilgilenemiyorum. Çünkü savaş da otoriteryenizm de ve hatta içinde olduğumuz durumu tanımlamak için bu şekilde telaffuz edilmesini hep reddetmiş olsam da faşizm de kapımızdaymış gibi geliyor bana. Üstelik bu sadece Türkiye'nin de değil dünyanın sorunu.

Savaşa ve Sinemaya Libidinal Yatırım

Savaşmak, barışmak ve sinema konusunda düşünmeye çalışan bir yazı bakımından mükemmel bir başlangıç ve düşünme imkânı sunan biraz uzunca bir alıntıya yer vermek isterim bu noktada. Her ne kadar Todd McGowan'ın aşağıdaki cümleleri sinemayla değil sadece savaşla ve savaşta asker kaybetmeyi bir tür keyfe dönüştüren libidinal yatırımın ardındaki karmaşık psikik süreçlerle ilişkili

olsa da, sinemadan alınan hazzın bu süreçlerle nasıl ilişkili olabileceğini tasavvur etmeye de epeyce yardımcı oluyor:

Savaşın modern öznelde uyandırdığı cazibenin sebebi keyfimizi harekete geçirmesidir. Savaşlar yalnızca iktidarın saltanatını genişletmek veya savunmak için yürütülmez; bir diğer sebep de toplumsal bir fedakarlığın gerçekleştirilmesine imkân vermeleridir. Savaş sayesinde, toplumsal düzen askerlerini feda eder ve savaşın cazibesinin büyük bölümünü işte bu fedakarlık oluşturur. Askeri birlikleri desteklemek ister istemez bu fedakarlığı desteklemek, kutsamak manası taşır; 'Askeri destekle, eve getir' sloganını kullanan savaş karşıtı hareketlerin kitleleri eyleme teşvik etmekte başarısız olmasının nedeni budur. Askeri birliklerin geri çağırılması, toplumun libidinal yatırımının kaynağını oluşturan askerlerin feda edilmesi ihtimalini ortadan kaldırır. Askerleri eve getirmek onlardan keyif almanın sürdürülmesini imkânsız hale getirir (2018, s. 241).

Savaşta yaşanan asker kaybı vatan ya da millet gibi yüceltilmiş kıymetler lehine bir kayıptır. Feda etme ya da kurban verme olarak meşrulaştırılan bu tür bir kaybın yol açtığı haz, sadece hakikatin değil anlatıların dünyasında da yaşanabilir. Savaş filmleri söz konusu olduğunda, sinema salonunun veya evin korunaklı ortamındaki seyirciye özdeşleşme imkânıyla birlikte sunulan bir hazdır bu. Belki de savaş filmlerinin popülerliğinin temelinde yatan şey de budur. Çünkü savaşın gerçek dünyasında deneyimlenen asker kaybindan (fedakarlıktan) alınan keyfe kaçınılmaz olarak bir suçluluk duygusu da yapışır. Oysa çokça dile getirilmiş olduğu gibi rüyadan farklı olarak perdede izlenenin gerçek değil illüzyon olduğunu biliyor olmamız, bu suçluluğu da illüzyonun alanına çekerek hafifletir. Bunun aynı zamanda başka türlü bir suç ortaklığının başlangıcı olduğu da elbette hatırdan tutulmalıdır. Perdedeki görüntü aracılığıyla buluşan teşhircinin ve röntgencinin suç ortaklığından da söz etmiyorum. Savaşı, o büyük trajediyi ve beraberindeki insanlık dışı uygulamaları seyretmek, çoğu kez haklı

olanın kazandığı bir sona tanıklık etmektir. Sabretmek ve iyilerin safında hissetmekle gelen katarsis, kurulu düzene ya da sisteme herhangi bir tehdit yöneltmeksizin adaletin yanında olunduğı veya olunabileceğı hissiyatını verir ki bu aynı zamanda ideolojik bir suç ortaklığı yaratır. Sinema salonunun korunaklı dünyasında deneyimlenen ya da tanık olunan destansı (epik) tecrübe ve katarsisin savaş filmlerinin gişe başarısında önemli bir rolü vardır diye düşünüyorum.

Savaş, filmin “kusursuz” içeriğı ve sinemanın “görmek” dolu bir malzemesidir. Kusursuzluğu yavaş yavaş gelen, gelişen, dönüm noktaları ve bir doruğı olan “bildiğimiz” bir zaman kesitine yayılmasından ve çoğunlukla gerçek bir savaşa yaslanmasından, onun bütün entrikalarını ve yan olaylarını ya da erken ve geç etkilerini beraberinde getirmesinden kaynaklanır. Savaş perdeye kostümler, muhteşem platolar, muazzam kalabalıklar, silahlar ve teknolojiyle taşınan “görmekli” bir içeriktir. Sinemada savaş filmle-riyle yarışacak ölçekteki epik bir görkeme sahip başka ne vardır? Bu yüzden de belki bir barış filminden ya da sinemasından kolay kolay söz edilemezken savaş filmleri ve savaş sinemasını rahatlıkla ayırt eder ve üzerine konuşabiliriz. Savaş filmleri tematik bir popüler tür oluşturmaının tüm konforundan da yararlanır. Abisel türün bu konforlu hazzını, her ne kadar incelediğı türler arasında savaş sinemasını saymıyor olsa da şöyle açıklar:

Popüler kültür ürünlerinin temelde uylasımara dayanan yinele-meli doğası, kendini en iyi biçimde filmler aracılığıyla ortaya koy-maktadır. Dolayısıyla uylasımaları bilmekten gelen rahatlıkla, fark-lılıkların bilinmezliğinin yarattığı heyecan arasındaki gerilim, po-püler filmleri izlemenin verdiği hazzın en önemli nedenidir. Duy-gusal katılım sonrasında ortaya çıkan -Aristoteles’in katarsis de-diğı- rahatlama, adeta modern dünyanın “zevk iksiri” olmuştur (1995, s. 7-8).

Savaş ve yıkıma rağmen savaş filmleri de paradoksal biçimde aynı zevk iksirini sunar. Bu zevk biraz da gerek savaşın gerekse

sinemanın libidinal bir yatırıma uygun olma kapasitesinden kaynaklanır.

Otoriterleşme Eğilimleri

Otoriterleşme tehdidi dünyanın kapısında. Konunun uzmanları “demokrasi yorgunluğu” diye yeni bir zafiyet teşhis ediyor. Burada da seçimler ve demokrasi arasındaki zaten sorunlu olan bağın iyiden iyiye çözüldüğü konusuna değiniliyor. “Günümüzdeki seçimler” diyor Arjun Appaurai (2017, s. 23), “demokrasiyi ‘terk etme’nin bir yolu olmuş durumda; demokrasiyi onarmanın ya da demokratik siyasi tartışmalar yapmanın yolunu açmıyor.” Apadurai Hitler, Stalin ve Peron gibi geçmişin popülist liderlerinin de en iyi yaptıkları şeyin kendi dönemlerinde demokrasinin kitlelerde yarattığı hüsrana duygularını sömürmek olduğunu belirtiyor belirtmesine ama bugün dünya otoriter popülizm tarihinde yeni bir sayfanın açıldığını da ekliyor. Bu yeni sayfa ona göre otoriter liderlerin vaatlerinin ve hırslarının takipçilerin zihniyetiyle kısmen örtüşmesine dayanan bir sayfadır (s. 24-25). Yazar bu istisnai buluşma ile dünyanın kapısına dayanan tehdidi Avrupa örneği üzerinden açıklar: “Avrupa liberal demokrasisi tehlikeli bir krizin eşiğinde. Demokrasi yorgunluğu kıtaya vardı ve İsveç’ten İtalya’ya, Macaristan’dan Fransa’ya birçok yerde kendini gösteriyor. Avrupa’da da seçimler liberal demokrasiye ‘hayır’ deme görevine soyunmaya başlıyor.” (s. 28).

Bu tehlikeli gidişat karşısında kendimize vehmettiğimiz, bir şeyleri değiştirmeye dair bir güç var. Bazılarımız bunu zaten hiç kaybetmiyor, bazılarımız bu gücü bulmaya çalışıyor, bazılarımız sürdürmeye. Akademik toplumun üyeleri yazarak, çizerek, düşünererek, tartışarak ve düşünmeye davet ederek bunu yapmaya çalışıyor. Bu illaki kapıya dayanan tehdide, demokrasi yorgunluğuna ya da seçimlerle pekiştirilen otoriterleşmeye dair konularda yazıp çizme olarak da anlaşılmayabilir. Entelektüel faaliyeti en iyi biçimde sürdürme çabasının kendisi zaten özgürleştirici ve barışçı

bir çabadır. Otoriterleşme karşısında demokrasi ve özgürlükler alanındaki kazanımları sahiplenmek, hangi bedellerle elde edildiklerine dair bir hafızayı tazelemek ve geleceğe aktarmaya gayret etmek giderek daha fazla önem kazanıyor. Bu tür çabaları yaygınlaştırmak ve toplumsallaşmasına yardımcı olmak da çok kıymetli.

Bu yaygınlaştırma çabasının araçları elimizden büyük ölçüde alınmış olsa da yeni imkânlar aramak durumundayız. Kuşkusuz anaakım medyanın siyasi iktidarla bütünleşmiş bir sermaye lehine el değiştirmesi, sosyal medyanın ve online platformların da mütemadiyen varlıklarını tehdit eden yeni düzenlemelere konu olması gerçeği var. Troll faaliyetinin güçsüzleştirici etkileri de cabası. Bu mecralardaki gettolaşma da başka bir sorun. Akademik dilin çoğu kez kapsayıcı ol(a)maması ve kapalılığı, online platformlardaki “gazetecilik” ve “yorum” pratiğinin de belirli ölçülerde kapalı bir çevre içinde gerçekleşmesi toplumsallaşma amacının önündeki diğer engeller. Buna rağmen yine de bu mecralar bugün hala mücadelerin ayrıcalıklı mekânlarını oluşturuyor.

Kişisel olarak iyi/nitelikli sinemanın demokrasi ve özgürlük mücadelesinin yeniden güç kazanmasının önemli araçlarından olduğunu düşünüyorum. Eşitlik mücadelesi ve tüm dezavantajlı kesimler lehine sürdürülen hak mücadelesine de başta belgesel sinema olmak üzere filmlerle güç kazandırmak mümkün. Toplumsal meselelere ve çatışmalara dair iyi sinema yapmak, nitelikli film örneklerini bulmak ve daha geniş toplum kesimleriyle buluşturmak önemli.

Toplumlar savaşmak için olduğu kadar barışmak için de kendilerine hikâyeler anlatırlar. Barışmak için anlatılan hikâyelerin çoğalması ve çeşitlenmesi gerekir. Bu konuda iyi sinemanın ve nitelikli filmlerin desteklenmesi, sinemayı barışın hizmetine koşar. Yakın dönem Türkiye sinemasında Türkiye toplumunun temel çatışma konusunu oluşturan Kürt meselesine ve bu coğrafyada yaşayanlara farklı veçheleriyle eğilen birçok iyi filmin varlığı bu

konuda ümit verici. Hemen aklıma gelenleri eskiden yeniyi sayacak olursam, *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoglu, 1999), *Küçük Adam Büyük Aşk* (Handan İpekçi, 2001), *Hiçbir Yerde* (Tayfun Pirseli-moğlu, 2002), *İki Dil Bir Bavul* (Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan, 2008), *Annemin Şarkısı* (Erol Mintaş, 2014) ve *Arada* (Ali Kemal Çınar, 2018) gibi filmler. Sadece örnek olsun diye bu kadarını hatırlatmakla yetineyim. Örnekler çoğaltılabilir. Bu saydığım örneklerde ortak olan çaba ötekinin hikâyesini ve perspektifini anlama çabasıdır. Bu çabanın barış kültürünün güçlenmesi ya da barışın inşası bakımından hayati önemi var.

Barış Bir Kültür Meselesidir

O halde burada sırasıyla, barıştan ne anladığımızı hatırlamak daha sonra sinemanın barış için sunduğu imkânı kısa da olsa sinemanın ontolojisi içinden açıklamaya çalışmak ve son olarak da “iyi sinema” derken ne demek istediğimi anlatmak gerekir.

Barış soluduğumuz hava gibi bir şey, varlığında kıymetini o kadar da bilemeyebiliyoruz. Ne denli yaşamsal bir ihtiyaç olduğunu anlamamız için havasız kalmamız ya da böyle bir tehdidi ciddi biçimde algılamış olmamız gerekiyor. Barışı varlığında iyi hissedemiyor olmak onu sinemaya taşımayı da bir parça güçleştiriyor. Bu nedenle barışın kıymetini en iyi anlatan filmler çoğunlukla savaşın dehşetinin içinden geçiyor. Ya da yukarıdaki örneklerin çoğunda olduğu gibi savaş ya da çatışmanın bireysel hayatlardaki trajedisinin içinden geçiyor. Oradan dolayımlanıyor ve eğer gücü yetiyorsa barış içinde yaşama arzusunu güçlendirici bir etki yaratıyor.

Oysa barış bir savaş ya da çatışmasızlık halinden ibaret değil. Bu sadece negatif bir barışı ifade ediyor ki Johan Galtung (1969) ve barış çalışmalarına kafa yoran diğer isimler sayesinde negatif barışın şiddet içerdiğini ve adil olmayan sonuçlar yarattığını biliyoruz. Galtung bu durumu “yapısal şiddet” kavramı ile açıklıyor ki en geniş tanımıyla yapısal şiddeti de insanların kapasitelerini tam

olarak kullanmalarını engelleyen bir durum olarak tanımlıyor. Bu durumda yapısal şiddetin minimize edildiği bir barış ortamını sadece insanların değil, kurumların, şehirlerin ve ülkelerin potansiyelini gerçekleştirmekten alıkoyan şeylerden korunduğumuz bir ortam biçiminde de kavrayabiliriz. Cortright'ın (2008, s. 7) belirttiği gibi yapısal şiddet yoksullaşma, mahrum edilme, aşağılanma, politik baskı, ifade özgürlüğünün kısıtlanması ve hak ihlallerini getirir. Bu yüzden barış, çatışmasızlık ya da savaş halinin olmayışı anlatmanın ötesine geçen pozitif terimlerle düşünülmelidir.

Barış düzenli ve adil bir toplum hayatının sürdürülmesi olarak tanımlanıyor. Düzenliliğin anlamı şiddet ve zorbalıktan, belirsizliklerden korunuyor olmak anlamında bir düzenlilik. Adil olmak da daha güçlü olanların sömürü ve istismarına karşı yasal, kültürel ve politik temelde korunmayı içeriyor. Basitçe savaşın yokluğu anlamına gelen negatif barışa karşı, pozitif barış, adaletin sürpriz, sabotaj ve altüst oluşlar gibi öngörülemez durumlarla kesişmeye uğramadığı bir düzenlilik hali olarak da anlaşılıyor (Cortright, 2008, s. 6). Kısacası barış ekonomik, sosyal, kültürel ve bireysel yaşantılarda duyumsanan bir memnuniyet, birçok alanda başkalarıyla görüş uyumsuzluklarına da alan açma arayışındaki, diğer bir deyişle *dissensus* temelindeki bir kültürel iklim olarak anlaşılmalıdır. Uzlaşmayı (*consensus*) hem aşan hem de kapsayan bir iklim.

Barış sözcüğünün oldukça duygusal bir kavram olduğunu ve fazlasıyla propaganda amaçlı olarak istismar edilmeye yatkın olduğunu da yine "barış çalışmaları" ile ilgili birçok bilim insanı söyler. Barış istemek de her koşulda alkışlanan bir durum olmamıştır hiç, vatan hainliği ile terörizmle eş anlamlı görülebilmektedir. Soğuk savaş döneminde barış sözcüğü yıkıcı imalarıyla birlikte düşünülmüş ve "barış istemek" komünizm istemekle aynı anlama gelmiştir (Cortright, s. 6). Günümüz Türkiye'sinde de barış imzacısı akademisyenler örneğinde olduğu gibi barış isteğinin teröre destek vermeye eşitlendiği birçok durum ve vaka hatırlanabilir.

Kısacası “barış” her durumda ve herkes için aynı sözü ifade etmiyor, konjonktürel olarak, bağlamsal olarak ve ideolojik olarak içi yeniden doldurulmaya müsait bir kavram bu anlamda, dilin saydam, durağan ve tek anlamlı olmadığını da en iyi biçimde örnekleyen bir sözcük. Bu konuya dikkat çekenler, Birleşmiş Milletler Ordusunun, diğer bir deyişle askeri yapılanmasının “barış gücü” olarak adlandırılmasından, Irak ya da Afganistan’ı işgal eden ABD ordusunun operasyonlarına kadar birçok müdahaleye “özgürlük” ya da “barış” operasyonu gibi adlar verilmesini de hatırlatırlar. Özgürlüğün de barışın da manipülatif anlamlandırmalarla içi doldurulmaya müsait kavramlar olduğunu da böylece anlayabiliriz.

Barış sözcüğü daha en başından dille ilgili, dilin bir anlam mücadelesi alanı olduğuyula ilgili bir bilgiyi hatırlamayı gerektiriyor, ancak bununla da kalmıyor. Barışı pozitif, aktif, dinamik ve başarılı sonuçlar üretebilmek için aslında her gün yeniden üretilmesi, sahiplenilmesi gereken bir süreç olarak anlamak şart. Dil dediğimizde de konuşulan dilden fazla bir şeyden söz ediyoruz. Bütün anlamlandırma sistemleri bir dil oluşturuyor. Sinemanın bu anlamda bir dil olduğu da uzun zamandır sahip olduğumuz bir bilgi.

Sinema ve Barış

Barış söz konusu olduğunda sinema dilinin görsel imgelem ve kompozisyon anlamında da barış kültürünü olumlaması önemli görünüyor. Yani şiddet ya da yapısal şiddeti hiç temsil etmemek ya da görselleştirmemek gibi bir seçimden söz etmiyorum, zira bu sinemanın elinden geniş bir imge veya anlatı repertuarını almak anlamına gelebilir. Anlatmak istediğim sinema dilinin şiddeti, savaş ya da çatışmayı olumlamaması ve olumlayıcı pozisyonları sorunsallaştırması gerektiğidir. Sinemanın barış diline ve kültürüne bu tür bir ihtimam gösterebilme kapasitesi vardır.

Sinemanın barışla ilişkilenmesi, barışın kendi haline bırakılabilir bir şey olmamasıyla ilişkili. Nasıl savaşın cepheleri, araçları, kurumları ve kuralları varsa, barışın da cephesi değilse de araçları, kurumları ve kuralları var. Zaman zaman barışın cephesinden ve silahlarından söz edildiğini de duyabiliriz fakat işte ihtimam dilde başlıyor. Barışın “cephe” ve “silahları” olmayacağını söylemek barış dilini güçlendirecek adımlarından biri olabilir. Barışın aktivistleri, aktörleri, entelektüelleri, sanatçıları ve öncüleri var. Savaş gibi barış da kendiliğinden olmuyor. Bu kendiliğinden olmamak işte, bir yandan medyayı ve özel olarak da sinemayı hem kurmaca hem de gerçek formlarıyla barışla birlikte düşünmeyi getiriyor. Bu anlamda sinema barışın kurumlarının, kurallarının, koşullarının oluşmasına destek olacak imkânlardan biridir.

Bir 20. yüzyıl sanatı olarak sinema, yüzyıl boyunca gelişen, kurumunu, kurumlarını ve seyircisini oluşturan bir alan. Bu aynı zamanda iki dünya savaşının yaşandığı bir dönem. Sinema bu yüzden de maalesef en başından bugüne aynı zamanda savaş lehine kullanılmış ve araçsallaştırılmış bir sanat ya da kültürel üretim ortamı. O halde sinemanın neredeyse ontolojik olarak barış için elverişli olduğu düşüncesini nasıl açıklayabiliriz?

Sinemanın ontolojisinden söz edildiğinde hemen daima diğer sanatlarla karşılaştırma yapmaya gidiliyor. Zira sinema ilk zamanlarından, sessiz sinemadan itibaren perdedeki sessiz filmlere eşlik eden müzik gibi sanatın diğer alanlarıyla simbiyotik (ortak yaşar) bir ilişki içinde olmuştur. Günümüz sinemasında bu ortak yaşarlık çok daha güçlü ve belirgindir. Sinema edebiyat, müzik, dans, resim, fotoğraf ya da işte bütün dijital imkânları bir sanatlar buluşması gibi bir ortakyaşarlık ilişkisi içinde bir araya getiriyor. Sinemanın ontolojisine içkin bu nitelik ayırt edici bir niteliktir. Ona karakterini kazandıran bir şey. Diğer tarafta sinemanın hareket içermesi ve hareketi neredeyse seyircinin birebir tanıklık ettiği bir derinlikle, bir alan derinliğiyle içine alması da oldukça biricik bir nitelik. Fotoğrafta da resimde de heykelde de alan derinliğinden

söz edilebilir ama sinemada bu bir hareketle birlikte içeriliyor. Bu derinlik ve hareket beraberliği onu bu anlamda en yakın olduğu tiyatrodan da farklılaştırıyor.¹

Pascal Bonitzer “sinemanın başarısı başından beri, hareketi ve hayatı yeniden üretmesine, daha doğrusu *bu iş için yaratılmış olmasına* bağlıdır” der (2006, s. 33). Sinema hareketi fiziksel uzamdaki derinlikle karşımıza getirdiğinde, izleyiciyi kendi gerçekliğinden kopararak içine almaya çok müsait bir ortam sunar. Aradan film ekibinin bütün üyelerinin, yönetmen, yapımcı ve senaristin çekildiği ve anlatıyla baş başa olunduğu hissiyatı veren bir yanılsama yaratır. Aslında perdenin gerçekte bir derinliğinin olmaması, perdenin esas olarak bir yüzey olması ve düz bir yüzeyin derinlik olarak algılanması bir hiledir. “Film yapmak, her zaman, ayrıntılarda hile yapmaktır” (s. 87-88). Filmin bu hilesi bir tür yarık, bölünme (*schize*) etkisi de yaratan şeyle ilişkili olarak kavranmalı. Seyirciyi gerçeklikten güçlü bir biçimde koparan etkinin bir boyutunu da bu bölünme etkisi oluşturur. Bonitzer bunu şöyle ifade eder: “Sinemada ekran kalır, korku ve tehlike öykünün kahramanlarına geçer, özdeşleşme tehlikesizdir. Ekranda sunulan tehlikeli durumlar hakkında Bazin ‘Hileli olduklarını bile bile olayların gerçekliğine inanabilmemiz gerekir,’ diye yazar. Böylece sinema gerçeklik düzeyinde, bir inkarla geçiştirilmesi gereken bir çeşit *schize* sunar” (s. 12).

Sinema bütün bu etkiler sayesinde seyirciyi ya da kitleleri hikâyelerinin içine alma, hikâye evreninde sürüklenme gücü yüksek bir araçtır. Sanatın diğer formlarıyla da beslenen baş döndürücü bir sürüklenme gücü. Barış için sinema ya da barış sineması bakımından da paha biçilmez bir imkân değil mi? Ancak unutmamak gerekir ki bu ontolojik elverişlilik savaş ve propaganda için de bir imkân yaratıyor. Nitekim başta Alman nasyonal sosyalizmi

¹ Sinemanın ontolojisine değgin bu özet bilgiyi daha ayrıntılı değerlendirdiğim bir yazı için bkz. (Çelenk, 2015).

olmak üzere totaliter rejimler medyanın ve sinemanın bu propaganda imkânını en derin biçimde sömürmüş ve kullanmıştır.

Nazi Almanyası'nda bu çok erken fark edilmiş bir imkândır. Hitler'in propaganda bakanı Goebbels filmler, afişler, posterler ve radyo ile bu imkândan çok iyi yararlanılmasını sağlamıştır. Örneğin Yahudi soykırımını veya Nazizmi düşünürken yararlandığımız imge dağarcığının gerek kurmaca gerek belgesel formları olsun, önemli kaynaklarından birini bu dönemin propaganda filmleri oluşturur. Bugün faşizmin kitleleri nasıl shevi bir coşkuyla peşinden sürüklediğini anlamak istersek bakacağımız kaynaklardan biri de Leni Riefenstahl'ın *İradenin Zaferi* (1935) adlı filmidir. Film çoluğu çocuğuyla, kadını erkeğiyle, işçisi ve burjuvasiziyle Alman toplumunun bir diktatörün ardında nasıl sürüklendiğini çok iyi gösterir.

Yine de elbette toplumsal çatışmalar, dışlama pratikleri ya da savaş söz konusu olduğunda propaganda sineması bunlara karşı konumlanmanın sadece bir biçimini gösterir. Savaş ya da çatışma ile ilişkilenme biçimi filmlerde farklı odaklanmaları ve bu çatışmalara yönelik farklı konumlanmaları getirir.

Çatışma sineması bağlamında Kürt Sineması örneklerini incelediği yazısında Kevin Smets (2015), Bar-Tal'ın *şiddet kültürü* ve Galtung'un *çatışma dinamikleri* konusundaki görüşlerinden esinle bir çatışma sineması modeli önerir. Galtung'un çatışma dinamikleri kavramının çatışmada aktörlerin özgül konumunun önemli bir rolü olduğunu gösterdiğini hatırlatır. Eğer sinema ve çatışma arasındaki ilişkiyi anlamak istiyorsak, film yapımcılarının çatışmayla ilişkilenme düzeyine bakmanın çok önemli olduğu açıktır der. Smets'e göre çatışmayla ilişki çerçevesinde dört kültürel alandan söz edilebilir ve bunların her biri çatışmayla ilişkilenmenin ayrı bir düzeyine olduğu kadar farklı sinema dili ve üretim bağlamalarına da denk düşer: 1) Ölüm kültürü/ savaş sineması 2) Şiddet kültürü/kurban sineması 3) müzakere kültürü/insan hakları sineması 4) Kayıtsızlık kültürü (s. 801-802). Smet'in bu modeli ayrı

zamanda bir barış sineması için de esin verici olabilir. Barışı bir kültür meselesi olarak tanımladığımızda, bir yaşam kültürü olduğu kadar bir ölüm kültürü, bir şiddet kültürü ve bir müzakere kültürünü içerdiği de görülebilir.

Barış sineması da aynı modeli tekrar edebilir. Ölüm kültürü etrafında bir barış sineması da inşa edilebilir. Böyle tanımladığımızda örneğin *Rosanna'nın Mezarı* (*Rosanna's Grave*, Paul Weiland, 1997) gibi eski bir popüler dram filminin hayata ve ölüme yaklaşmak, küçük bir yaşam dünyasındaki sorunları bu "ölümlülük" ve ölümün kaçınılmazlığı etrafında gözden geçirmek, gidenlerin kalanları ve kalanların gidenleri gözetmesi anlamında bir "kültür" ortaya koymak bakımından barış sineması olduğunu söylemize engel bir şey yoktur. Elbette bu sadece bir akıl yürütme, zira bu dramatik yapıyı özel olarak bir barış tahayyülünün filmi olarak düşünmekte bir sakınca olmasa bile bu filmin bir tür olarak "barış sineması"na ait olduğunu söylemek de spekülatif olacaktır. Ben sadece barışı bir kültür olarak tahayyül ederken bu kültürün filmler tarafından da hem temsil hem inşa edilmekte olduğunu ifade etmeye çalışıyorum.

Barış bir kültür olduğu için gündelik olarak bu kültürün yerleşikliği çabasına katkıda bulunmak gerekir. Barış için her gün uğraşmak gerekir. Bu uğraşın bir tarafında nasıl gazeteciler varsa sinemacılar da vardır. Hitler'in propaganda bakanı Goebbels'in "Ne zaman kültür lafını duysam elim silahıma gidiyor" dediği söylenir. Kültürü böyle vurulması gereken bir şey, kültür alanını da bir savaş alanı olarak görmenin en somut ifadesi herhalde bu olmalıdır. Hegemonik olmak için mücadele verilen bir savaş alanı. Yirminci yüzyılda savaşlar sürerken işte aynı zamanda savaş filmi yapıtları da var. Fakat yine de savaşlar sürerken filme genellikle eşzamanlı olarak konu olmuyor. Nitekim Ryan ve Kellner'in savaşın yaşandığı dönem değil ancak bir süre geçince sinemanın söyleminde kendine bir yer açabildiğini ve oraya sığabildiğini düşündüren tespitlerini hatırlayabiliriz. Yazarlar, mesela Vietnam

savaşının ancak savaştan bir zaman sonra filme konu olduğunu belirtirler (2010, s. 306-307). Bu filmler arasında başyapıt niteliğinde savaş ve militarizm karşıtı filmler vardır. Örneğin Stanley Kubrick'in *Full Metal Jacket* filmi geliyor akla. Gerçekten de antimilitarizm dendiğinde imge dağarcığınıza neredeyse çakılmış gibi çok etkili sahnelerin olduğu, çok güçlü sözlerin olduğu, çok güçlü bir anlatırın olduğu bir filmidir. Savaşın dehşetini, acımasızlığını korkunçluğunu, eşzamanlı olarak eleştirel bir gözle çok iyi anlatır. El attığı her konuda muhteşem eserler veren Kubrick'in savaşa dair bir başka filmi de 1964 yapımı *Dr. Strangelove'* dir. Sadece çatlak bir generalin dünyanın sonunu getirebileceğini anlatan bir politik hicivdir bu film.

Sonuç Yerine

Barış sineması deyince daha çok savaş filmlerinin akla geldiğine değinmiştim. Barışı bir çatışmasızlık hali olarak tahayyül etmenin özel bir imge dağarcığı yok çünkü. Kurmaca sinemada barış filmleri olarak ayırt edebileceğimiz bu netliğe sahip bir tür de yok. Fakat belgesel içinde bunun bir biçimi var. Şahan Yatarkalkmaz (2013) bu konuda yazdığı kısa bir yazıda, barışın sinemasından söz ederken belgesel türüyle olan organik bağa değinmek gerekeceğini söylerken haklıdır. Onun bu kapsamda verdiği örnekler "Batı Afrika ülkesi Liberya'daki kadınların kitlesel barış için pasif direnişiyle tesis edilen barışın belgelendiği *Pray the Devil Back To Hell* (2008) ya da Rio favelalarındaki (varoşlar) çete savaşlarının yalnızca önüne geçmekle kalmayıp, çocukların çetelere katılımını da azaltan politik müzik hareketi Afro Reggae'nin belgelendiği *Favela Rising* (2005)" belgeselleridir. Yatarkalkmaz barış sinemasını iki farklı tematik odaklanma etrafında ele alır. Bunlardan biri anti militarizmi savaş sineması dışında inceleyen ya da barış anlatısını savaş hali dışında inşa eden filmlerdir. Diğeri de savaşa ortam ha-

zırlayan toplumsal rahatsızlıklara, faşizme, muhalefete ve yaşanan baskılara, yani savaş öncesi barış olarak değerlendirebilecek bir döneme odaklanan filmler. Bu çerçevede, barışın kurgulanmasının mümkün olmadığını, bunun adeta bir temsilin kendi kendini temsil etmesi anlamına geldiğini söyler. Burada da bizi barışı varlığında tahayyül etmenin güç olduğu savına gönderen bir tanım söz konusudur.

Yazının önceki bir yerinde ifade ettiğim gibi barışı bir kültür olarak kavırıyorsak, iyi yapılmış, nitelikli her sinema, barışa hizmet eden bir sinemadır. “İyi sinema”nın kuşkusuz bir filmin sinematografik kriterleriyle ve bir bütün olarak tekniği ve estetiğiyle ilgili bir yönü var. Burada bu konuyu derinleştirebilme imkânım yok ama iyi sinemayı tematik bir yerden tarif etmeyi isterim. Dilde nefreti üretmeyen, nefret söyleminin, eşitsiz iktidar ilişkilerinin ve şiddetin yeniden üretimine katkıda bulunmayan veya bunları övmeyen, bunları “sorunsallaştırarak” ve eleştirel bir perspektifle temsil eden bir sinema. Bu aynı zamanda haksızlık, hukuksuzluk ve zulmün de olağanlaştırılmaması ve özendirilmemesini gerektirir. Bunlara özel bir ihtimam gösteren ve kafa yoran bir sinemadır. Bu tür bir film herhangi bir konuyu anlatırken bile barış kültürünün hizmetinde olan bir filmidir diye düşünebiliriz.

Savaş filmlerinin gerek hiciv gerek klasik dram olsun, savaşın dehşetini ve akıl almazlığını muazzam görselleştirmeler ve metinlerle sinemaya taşımasının arkasında, yaşanan acıyı, ıstırapı, yok yere ölmeyi, öldürmeyi yeterince iyi anlatmanın belirli bir empatiyi, savaş karşıtlığını ve militarizm karşıtlığını destekleyeceği düşüncesi yatar ki elbette önemli bir haklılık payı da vardır bunda. Fakat bir yandan da savaşa dair dehşet anlatıları o kadar çok ve o kadar eskidir ki, sinemadan önce romanda, hatta destanlarda savaşın zafer kadar ölüm ve hiçlik getirdiği de anlatılmıştır. Oysa savaşlar 21. yüzyılda da devam ediyor. Belki de bugün başka bir yol da denenmelidir. Barış sineması düpedüz ve sade bir dille,

mütevazı temalarla barış iklimini anlatan filmlerle de özendirilebilir. Barış kültürünü besleyen filmlerle de desteklenebilir.

Ekonomik, sosyal, fiziksel ve psikolojik kapasitelerini en iyi biçimde gerçekleştirebilen insanları ve ülkeleri anlatan, bunun ancak barış içinde yaşayan toplumlarda mümkün olduğunu gösteren filmler. Barışın varlığında da görebilen ve güzelliğini sezebilen filmler. Burada en iyi örneklerini sıralayamasam da birlikte düşünmeye davet edebilirim sanırım. Barış ve sinema ilişkisi ve iyi filmler üzerine daha fazla konuşmalıyız...

Kaynakça

- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Appadurai, A. (2017). *Demokrasi Yorgunluğu* (Çev. M. Şahin). Heinrich Geiselerberger (Ed). *Büyük Gerileme: Zamanımızın Ruh Hali Üstüne Uluslararası Bir Tartışma* (s. 19-29). İstanbul: Metis.
- Bonitzer, P. (2006). *Kör Alan ve Dekadrajlar* (Çev. İ. Yaşar). İstanbul Metis.
- Cortright, D. (2008). *Peace: A History of Movements and Ideas*. Cambridge University Press.
- Çelenk, S. (2015). Görsel Gerçekçilik Rejiminin Sonu mu? "Yeni" Medya Döneminde Sinema. *Mülkiye Dergisi*, 39(1), 215-245
- Galtung, J. (1969). "Violence, Peace and Peace Research", *Journal of Peace Research* vol.1.
- McGowan, T. (2018). *Sahip Olmadığımız Şeyin Keyfini Sürmek: Psikanalizin Politik Projesi* (Çev. K. Güleç). Ankara: imge.
- Ryan, M. and Kellner, D. (2010). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası* (Çev. Elif Özsayar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Smets, K. (2015). *Cinemas of Conflict: A Framework of Cinematic Engagement With Violent Conflict, Illustrated With Kurdish Cinema*. *International Journal of Communication*, 9, 796-817.
- Yatarkalkmaz, Ş. (2013, 30 Ağustos) Tahayyülün ötesinde Barış Sineması. *Bianet*. <https://m.bianet.org/bianet/sanat/149565-tahayyulun-otesinde-baris-sineması> (Erişim Tarihi: 19 Ekim 2020).

SAVAŞI RENKLENDİRMEK: KOLEKTİF BELLEĞİN İMGELERİ VE TEMSİLİN ETİĞİ¹

Tuğba Taş Burcu Sümer

Birinci ve İkinci Dünya savaşları süresince sayısız görüntü üretilti. Bunlar dönemin teknolojisinden kaynaklı olarak genellikle siyah beyaz, yüksek grenli, netlik ve keskinliğin az olduğu, az ya da fazla pozlanmış görüntülerdi. Sayısız belgesel kaynaklık eden bu görüntüler son birkaç yıldır bir dizi yeni yöntem ve teknoloji aracılığıyla renklendirilmekte ve yeni projelerde kullanılmaktadır. Peter Jackson'ın yönettiği, renklendirilmiş Birinci Dünya Savaşı görüntülerinden oluşan *They Shall Not Grow Old* (*Yaşlanmayacaklar*, 2018) filmi bu alanda son yılların en popüler örnekleri arasında yer almaktadır.

Prömiyeri 16 Ekim 2018'de gerçekleştirilen *Yaşlanmayacaklar* belgeseli, Birinci Dünya Savaşı'nın yüzüncü yıldönümü için ilan edilen Birleşik Krallık Sanat Programı kapsamında faaliyet göstermeye başlayan bağımsız sanat komisyonu 14-18 NOW, İmparatorluk Savaş Müzeleri ve kamu hizmeti yayıncısı BBC işbirliğiyle gerçekleştirilmiş bir film projesidir. Filmin yönetmeni Peter Jackson bu projeyi gerçekleştirmek için büyük bir kısmı daha önce hiç

¹ Bu makale, 2. Uluslararası Dijital Çağda İletişim Sempozyumu'nda (26-28 Ekim 2020, İzmir Ekonomi Üniversitesi) sunulan bildirinin gözden geçirilmiş ve geliştirilmiş versiyonudur.

kullanılmamış yüz saatlik arşiv görüntüsüne ve 200 gaziyle daha önce yapılan görüşmelerden oluşan 600 saate yakın ses kaydına ulaşmıştır. Özel teknikler kullanarak görüntülerin hızını saniyede 10-12 kareden 24 kareye çıkartan Jackson, görüntüleri renklendirmiş, dudak okuma tekniğini kullanarak görüntüleri ayrıştırmış ve askerlerin arşivdeki ses kayıtlarını bu görüntülerle eşleyerek belgesel anlatımı açısından yepyeni bir yöntem kullanmıştır.

Yaşlanmayacaklar, savaşın cehennemvari ortamını daha önce hiç olmadığı kadar “çağdaş” hissettirdiği (Gopnik, 2019), izleyiciyi alışık olduğu yüksek kaliteli görüntülerle buluşturarak, onlara “geçmiş deneyimlemek için yeni bir yol” sunduğu (Taub, 2020, s. 139) için popüler film eleştirmenleri tarafından olduğu kadar akademik çevrelerde de büyük bir beğeniyle karşılandı. Görüntüleri renklendirmek için kullandığı teknikle ve ses kullanımındaki yaratıcılığıyla takdir toplayan Peter Jackson, “sarsak figürlerin birdenbire insana dönüşmeleri” karşısında kendisinin de “hayrete düşüğünü” söyledi (aktaran Das, 2019, s. 1771).

Tom Livingstone’ın ifade ettiği gibi, renklendirmenin yaygınlaşması epistemolojik sonuçları olan çok daha geniş bir değişimin estetik bir ifadesidir. Livingstone, savaş tarihsel olarak bizden uzaklaştıkça, birbiriyle sürekli rekabet halinde olan hatırlama siyasetiyle dijital temsil olanakları arasındaki ilişkinin daha da karmaşılaştığını söyler. Yazara göre, mevcut tekno-kültürel bağlamanın hatırlama ve temsil arasındaki ilişkiyi ne ölçüde yeniden kurduğunun sorgulanması, özellikle -savaşın temsiline bir işlevi olarak- kolektif hafızanın nasıl yeniden inşa edildiğini anlamak açısından önemlidir (2020, para. 5). Nihayetinde, bu yeniden inşa süreci aslında seyirci açısından tarihle yeniden ilişkilenebilir. Bu basitçe tarif edildiğinde, kendiliğinden gerçekleşen öznel bir deneyim midir? Yoksa, daha fazlası mı söz konusudur? Sessiz sinema döneminde renk kullanımının metaforik anlamını sorgulayan çalışmada, “rengin yeniden üretimi her za-

man sadece nesnel dünyanın doğru görsel temsilinden daha fazlasını ifade eder” diyen Tom Gunning, filmde rengin birbiriyle çelişen iki rolünün olduğunu söyler (1994, s. 249). Gunning, birinci rol için André Bazin’e referansla rengin “sinemanın ilk mucitlerinin idealinin gerçekleştirilmesinde önemli bir rol oynadığı”nu ifade eder. Bu ideal, dış dünyaya ilişkin bir yanulsama yaratılmasıdır. Gunning, ikinci olarak rengin, “gerçekliğe çok az atıfta bulunarak, tamamen duyusal bir mevcudiyet olarak, gerçeklikten uzaklaşmayı bile gösterebilen bir unsur olarak” ortaya çıkabileceğini belirtir (s. 249). Bu anlamda, renk ile gerçeklik arasındaki varsayımsal ilişkinin başından beri tartışmalı olduğu söylenebilir. Arşiv görüntülerine müdahale edilerek yaratılan imgelerin gerçekliği temsil etme iddiası ve bu iddia karşısında izleyicinin konumu göz önünde bulundurulduğunda ise rengin bu çelişkili rolleri tam da arşivin tarihsel gerçeklikle olan ilişkisi açısından etik bir meseledir.

Bu makalede sinema ve fotoğraf alanında kullanılan her tekniğin gerçeklik ve temsil ilişkisini tarif eden söylemler ürettiği iddiasından hareketle, *Yaşlanmayacaklar* filmi tartışmamızın odağına yerleştirerek, renklendirilerek yeniden dolaşıma sokulan travma imgelerinin izleyiciyi nasıl bir “bakış” konumuna davet ettiğini ve ne tür anlamlar ürettiğini tartışmayı amaçlıyoruz. Böylesi bir sorgulama şüphesiz görsel sanatlar ve alımlama, sinema ve bellek inşası, fotoğraf ve anlam üretimi gibi disiplinler sınırları son derece geniş olan alanlarla ilişkilennemizi gerekli kılıyor. Ancak bu çalışma bağlamında kesin bir yargıda bulunma iddiamızın olmadığını, kendi öznel deneyimimizden hareketle peşine düştüğümüz soruları takip ederek ulaştığımız akademik yazında özellikle birbiriyle kesişen sorgulamaları tartışarak, bu konudaki kavramsal/kuramsal hattı belirlemeye çalıştığımızı ifade etmemiz gerekiyor. Bunun için de öncelikle film restorasyonuna ilişkin yıllardır süren

tartışmalarda öne çıkan temalara bakıyoruz; ardından kolektif bellek ve onun imge ile olan ilişkisine ve son olarak da bellek ve temsil arasındaki ilişkiye odaklanıyoruz. Bunların her biri elbette çok uzun tartışılmayı hak eden çetrefilli konular, ancak biz burada sınırları net bir akademik tartışmaya eklemlemek yerine, konuyla ilişkili olduğunu düşündüğümüz farklı okumalarla daha serbest bir şekilde ilişkilenebilir tercih ediyoruz.

Filmlere Teknik Müdahaleye İlişkin Tartışmaların Tarihselliği

Film restorasyonunda etik ve metodolojik ilkeleri tartıştığı yazısında Andreas Busche (2006), restorasyon (*restoration*), koruma (*preservation*), çoğaltma (*duplication* veya *reproduction*), ve yeniden inşa (*reconstruction*) kavramlarını birbiriyle ilişkilendiren ama daha da önemlisi bu kavramların birbirinden farkını ayırt eden bir terminoloji olmamasının yarattığı sorunu tespit ederek söze başlar. Yazara göre, restorasyon ve koruma arasındaki ayrımı belirlemek kısmen daha kolay olsa da bu ayrım bile tartışmaya neden olacak niteliktedir. Busche, restorasyon teriminin korumanın aksine “başlangıçtaki malzeme ile sonuç malzeme arasında farklılıklar”ı ifade etmek için kullanıldığını, ancak her kopyalamanın “yansız” (nötr) bir süreç olduğunun varsayılması durumunda bile, kopyalama işlemi sırasında meydana gelen görüntü kalitesindeki kaybın ve zamanlamadan kaynaklanan değişikliklerin kaçınılmaz olarak fotografik bilgilerde niteliksel değişiklikleri ortaya çıkarttığını belirtir (2006, s. 3). Öte yandan Busche, restorasyon terimi ile bir film eserinin “doğruluğunu” ve “bütünlüğünü” gözetilen süreçlere atıfta bulunurken, yeniden yapılandırmanın (*reconstruction*) ise filmsel bir anlatıyı yeniden oluşturmayı amaçladığını ve “her şeyden önce belirli bir versiyona ulaşmak isteyen editoryal bir uygulama” olduğunu iddia eder (s. 3).

Sinema tarihi özelinde değerlendirdiğimizde, 1970'lerden itibaren gündeme gelen film restorasyonu uygulamalarının başından beri tartışmalı olduğunu görüyoruz. Bu tarihten önce ise temel tartışma filmlerin korunmasına odaklanmış durumda. 1930'lardan önce Amerika'da büyük film stüdyolarının ürettikleri filmleri korumak için hiçbir girişimde bulunmamasından dolayı sessiz döneme ait çok sayıda film kaybolurken, 1930'larda ilk film arşivleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Stüdyolar açısından filmlerin korunması için ekonomik bir gerekçenin olmadığı; filmlerin yeniden dolaşıma sokulması yoluyla ticari bir potansiyel yaratmanın zaten mümkün olmadığı bu dönemde, arşivlere katkı yapan stüdyoların vergi indirimi almaya başlamasıyla yeni bir dönemece girilmiştir (Lauber, 2019). Bir kamu araştırma üniversitesi olarak kurulan UCLA'nın (University of California, Los Angeles) sahip olduğu film ve televizyon arşivinin bugün Amerika'nın en büyük arşivlerinden birisi olmasının nedenlerinden birisi de budur.

1970'lere kadar film arşivleri ve film koruma programları aracılığıyla yürütülen çalışmalar eşzamanlı gelişmeler ışığında yeni bir yön kazandı. Bunlardan ilki "home-video" pazarının ortaya çıkmasıydı. Eski filmlerin yeniden piyasaya sürülmesi için gereken ticari motivasyonu sağlayan bu yeni video pazarı, özellikle daha ucuz ve yaygın çoğaltımı sağlayan lazer disklerin üretilmeye başlandığı 1978 yılından sonra hızla büyüdü. Aynı dönemdeki bir diğer önemli gelişme ise Atlantiğin her iki yakasında da taraftar bulan öncü nitelikte bir film restorasyonu hareketinin ortaya çıkmasıydı. Bu hareketi başlattığı söylenen ilk girişim ise İngiliz Film Enstitüsü (BFI) ile Fransız Sinematek'i (Cinamateque Française) işbirliğinde 1969 yılında başlayan ve on yıl boyunca devam eden, yönetmenliğini Abel Gance'in gerçekleştirdiği 1927 yapımı *Napolyon* filminin restorasyonu oldu (Lauber, 2019, s. 11-14).

Renklendirme ile ilgili tartışmalar 1986 yılında Amerikan medya patronu Ted Turner'ın MGM Entertainment'ı satın alma-

sının ardından sahip olduğu siyah beyaz film kataloglarını renklendirmeye başlamasıyla yeni bir boyut kazandı. Turner daha çok reklam kazandırdığı için eski filmlerin renklendirilmesini istiyordu, ancak bu girişim sinema sektöründe büyük bir tepkiye neden oldu. Yönetmenlerden sinema eleştirmenlerine kadar oldukça geniş bir muhalif kesim, renklendirmenin filmlerin kromatik karakterini değiştirdiğini ve bunun da siyah beyaz filmlerin yarattığı kültürel ve estetik hafızaya zarar verdiğini savunuyordu (Grange, 2003, s. 202). Bu akım kısa soluklu olmakla birlikte renklendirmenin etik bir sorun olarak tartışılması açısından önemli bir hareket noktası kazandırdı.

1980'lerden 90'lara geçerken dijital teknolojilerin de devreye girmesiyle yeni bir dönemin başladığına tanık oluyoruz. Sinema sektörünün baş hammadde tedarikçisi olan KODAK firması 1970'lerde Martin Scorsese gibi bağımsız sinemacıların da dile getirdiği, filmlerde renk bozulmasının yarattığı sorunların giderilmesine yönelik artan taleplere karşılık vermiş ve kopyalama açısından da daha kaliteli olan yeni film stokları üretmeye başlamıştı. 1993 yılında KODAK yine öncü bir girişimde bulundu ve KODAK Cineon adını verdiği, bir film karesini on saniyede tarayan bir bilgisayar sistemini piyasaya sürdü. Bir filmi dijital olarak taramanın maliyetinin milyon dolarlarla ifade edildiği ilk on yılın ardından teknolojinin ucuzlaması ancak 2000'lerin ortalarında gerçekleşti. Teknolojinin ucuzlamasının en önemli avantajı da ticari olmayan kamusal arşivlerin de bu teknolojileri kullanmaya başlaması oldu (Lauber, 2019, s. 11-20).

1980'ler ve 90'lar boyunca film koruma ve restorasyon pratiği bir yandan profesyonelleşirken diğer yandan da konuyu teknik, tarihsel, estetik ve etik yönleriyle değerlendiren bir çalışma alanı da ortaya çıktı. Başta bu işin içinde yer alanların yürüttüğü kapalı bir tartışma ortamının zamanla dışarıdan gelen sesleri de içerisine

dahil ettiğini belirten Stoddard (2018), popüler kanon dışında kalan ve amatörler ya da profesyonel kurumlar tarafından üretilen filmlerle deneysel filmlerin de artık film restorasyonu çalışmaları alanında ilgi odağı olmaya başladığını dile getirmektedir.

Şüphesiz, 1990’larda dijital teknolojilerin kullanımının hızla farklılaşması tartışmalara yeni bir etik boyut kazandırdı. Daha öncesinde özellikle tarihe uygunluk açısından etik anlamda sorgulanan film restorasyon pratikleri, dijital araçların kullanımının artmasıyla birlikte restoratörün belki de gereğinden fazla güç kazandığına ilişkin bir soru da gündeme geldi (Lauber, 2019, s. 32). 1998 yılında Prag’da “Arşiv Materyallerinin Dijitalleşmesi” başlığıyla düzenlenen Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu (FIAF) kongresi, restorasyon pratiklerinde olabildiğince orijinaline sadık kalınması ilkesinin benimsendiği bir öncü etik yönergenin hazırlanması açısından önemlidir. Ancak ne sinema endüstrisi ne de arşiv profesyonelleri geçen yıllar içerisinde herkesin üzerinde uzlaşabildiği bir yönerge oluşturmayı başarabildi. 2010 yılında oluşturulan son yönergede restore edilen filmin orijinalinin korunması ve restorasyon adına ne yapıldığının tarif edilmesi ilkeleri üzerine uzlaşmışsa da restorasyon pratiğinin sınırları açısından geniş bir özgürlük alanı tarif edilmiştir. Bu açıdan bakıldığında 2018 yapımı *Yaşlanmayacaklar* filminin içerdiği teknik müdahale nedeniyle “hyper-restoration” olarak tanımlanması, alandaki tartışmalarda yeni bir zirve noktası oluşturmaktadır (Shepherd, 2018; Lauber, 2019, s. 47).

Kolektif Bellek, Travma ve İmge

Jan Assmann, 1997’de yazdığı *Kültürel Bellek* (2018) kitabının daha ilk sayfasında “birkaç yıldan beri bellek ve hatırlama furyası yaşıyoruz” (2018, s. 17) sözleriyle akademik alanda bellek çalışmalarının yükselişine dikkat çeker. Assmann’a göre (2018, s. 17-18) 1980’lerin ikinci yarısından itibaren yükselen bu ilginin temelinde

üç etmen bulunur: birincisi “matbaanın ve ondan önce yazının keşfine eşdeğerde bir kültürel devrim” olarak nitelendirdiği, yapay belleği de kapsayacak şekilde yeni elektronik medyanın bulunduğu olanaklar; bununla ilişkili olarak “bugünün kültürünü geçmişin ‘ardıl kültürü’ olarak kavrayan tutum”un yaygınlaşması; üçüncü ise “yazılı insanlık tarihinin kaydettiği en ağır felaketlerin ve insanlık suçlarının işlendiği döneminin görgü tanıklığını” yapmış olan bir kuşağın artık aramızdan ayrılmasıdır. Assman burada Yahudi Soykırımından sağ kurtulan kuşağın yaşama veda etmesinden söz ediyor olsa da Birinci Dünya Savaşı için de benzer bir durum söz konusudur. Livingstone (2020, para. 3) Birinci Dünya Savaşı’ndan sağ kurtulan son kişi olan Claude Stanley Choules’ın 2011 yılında 110, ondan bir yıl sonra da Birinci Dünya Savaşı’nın bilinen yaşayan son kadın askeri olan Florence Green’in 111 yaşında ölmesiyle birlikte, “birinci elden tanığın ahlaki otoritesinin savaşı yaşamış bireylerden, bu deneyimlerin ve hatıraların saklandığı kutsal bir yer olarak kabul edilen arşivlere” geçtiğini ifade etmiştir. Arşivlerin toplumsallığı tam da bu açıdan önemlidir. Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarının vahşetini tartışırken artık tanıklık ve arşiv arasında doğrudan bir ilişki vardır ve bu ilişki de ancak belleğin bireysel değil toplumsal yönüne vurgu yapıldığında özgün bir açıdan tartışılabilir olmaktadır.

Bellek çalışmalarının tarihsel bir izleğini çıkaran Barbie Zelizer’e (1995) göre, bellek araştırmaları psikoloji alanında ortaya çıkmış olmakla birlikte, kısa bir süre sonra bellek üzerine konuşmak için bir toplumsal çerçevenin zorunlu olduğu anlaşılmıştır. Bireysel bellekle kolektif bellek arasındaki ayırmadan söz eden Zelizer (1995, s. 214-215), bireysel belleğin “belirli bir kişinin kişisel bilgi saklama kapasitesine” işaret ederken kolektif belleğin “grup tarafından belirlenen ve şekillendirilen geçmişin hatıralarından” oluştuğunu söyler. Bu tür bir bellek anlayışı pek çok yazara göre kay-

nağını Emile Durkheim'ın öğrencisi Maurice Halbwachs'ın "kolektif bellek" kavramından almaktadır. Halbwachs, belleğin toplumsal bir bakış açısıyla ele alınmasına tarihsel ve kuramsal olarak katkı sunan tek kişi olmasa da yakın zamanda akademik alanda kolektif bellek çalışmalarındaki yükseliş, Zelizer'in belirttiği gibi (1995, s. 215) onun *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi* (*Les cadres sociaux de la memoire*) (1925/2016) eserinin yeniden tanınmasıyla birlikte gerçekleşmiştir. Halbwachs'ın bellek çalışmaları için önemi, Jan Assman'ın (2018, s. 44) da işaret ettiği gibi, belleğin sadece bireysel olmayıp her zaman için toplumsallaşma süreci içinde oluştuğunu ortaya koymuş olmasıdır. Anıları toplumdan izole bir şekilde değil, tam tersine toplum içinde edindiğimizi savunan Halbwachs'a göre, "anımsama, fark etme ve belirli bir yere yerleştirme" de toplumsal olarak gerçekleşir. Belleğin öznelarası niteliğine vurgu yapan Halbwachs (1992: 38), "çoğu zaman, sadece başkalarının sorduğu soruları cevaplamak için hafızamıza başvurduğumuzu" savunur. Halbwachs (1992, s. 38), hatıraların "beynimde veya aklımın bir köşesinde nerede tutulduklarını araştırmamın hiçbir anlamı yok" der, çünkü belleğin bir inşa olduğunu düşünen yazar, toplumsal bir uyaran olmadan anımsamanın da gerçekleşemeyeceğini düşünür. Halbwachs için "kolektif bellek esasen geçmişin, bugünün ışığında yeniden inşa edilmesi" dir (Coser, 1992, s. 34).

Belleğin geçmişe ilişkin bilgilerin nesnel bir taşıyıcısı olmaktan ziyade bir inşa olduğunu dile getirdiğimizde, bu inşa sürecinin önemli araçlarından birinin de fotografik imge olduğu açıktır. Fotografik imgenin bellekle olan ilişkisi fotoğrafın bulunduğu ilk yıllardan beri tartışılmaktadır. 1859 gibi erken bir tarihte Amerikalı yazar Oliver Wendell Holmes fotoğrafçılığa "hafızalı ayna" adını vermiştir (aktaran Batchen, 2004, s. 8). Hafızayı harekete geçirebilme niteliğine sahip olan imgeler, aynı zamanda hafıza kurucusu olarak da işlev görürler. Fotografik imgeyi geçmişi bugünden kurmamıza aracılık eden bir hatırlama aracı olarak kavramak için, Pierre Nora'nın (1989, s. 14) "protez bellek" kavramını ödünç

alabilir ve fotoğrafın bir işlevinin de bu olduğunu iddia edebiliriz. Tarihsel imgeler, kolektif belleğin kurulmasında çok önemli bir yere sahiptir. Özellikle belgesel imgenin gerçeğin birebir yansımaları olduğuna ilişkin yaygın inanç, onun kolektif hafızayı kurmadaki işlevini daha da belirginleştirir; hatırlama ve temsil sorunsallarını gündeme getirir. Ancak ne fotografik imgeler gerçeğin birebir yansımasıdır, ne de bu imgeler aracılığıyla kurulan bellek geçmişe ilişkin objektif bir tarihsellik içerir. Fotografik imgelerle kurulan bellek bu imgelerin içine yerleştirildikleri söylem(ler) tarafından etkilendiği için farklı seviyelerde öznellik taşır. Diğer bir deyişle, kendisi de bir inşa olan fotografik imge, belleği inşa eden araçlardan biri olarak görülmelidir.

Bu açıdan bakıldığında fotografik imgenin kolektif belleği kurarken aslında travmaların da taşıyıcısı olduğunu düşünebiliriz. Ancak toplumsal travmaların imgeler aracılığıyla temsilinin mümkün olup olmadığının oldukça tartışmalı bir konu olduğunu unutmamamız gerekiyor. Bu konudaki tartışmaların çıkış noktasına genellikle Theodor W. Adorno'nun (1983, s. 34) ünlü cümlesi yerleştirilir: "Auschwitz'ten sonra şiir yazmak barbarlıktır" Bu cümle, estetik ve etik arasındaki ilişkinin yanısıra temsil sorununu da tartışmaya açar. Adorno bu sözleri Yahudi soykırımına atıfla söylemiş olsa da Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı travma için de benzer bir yaklaşıma sahip olduğu görülmektedir. Nurdan Gürbilek (2015, s. 118) Adorno'nun Birinci Dünya Savaşı'yla ilgili kitaplarına "bir yetersizlik, güçsüzlük, hatta sahtelik duygusunun karıştığından" söz ettiğini belirtir. Bununla birlikte Gürbilek (2015: 118), "yıkımın, anlatma yeteneğinin de yıkımı olabileceğini ilk söyleyenlerden biri"sinin Walter Benjamin olduğunu ve *Hikâye Anlatıcısı*'nda Birinci Dünya Savaşı bittiğinde cepheden dönenlerin adeta dilsizleştiklerini" söylediğini belirtir. Şiddet sadece bedenleri değil, dili ve ifade kapasitesini de yıkıma uğratmakta; tanığın anlatma kapasitesini elinden almaktadır. Jean Améry (2015, s. 47-48) bunu oldukça yalın ama bir o kadar da vurucu bir dille

ifade eder: “Bedenimin sınırları, benliğimin sınırlarıdır. Tenimin yüzeyi beni dış dünyaya karşı korur. Eğer güven duyacaksam, o tenin üzerinde yalnızca hissetmek *istediğim* şeyi hissedebilmek gerekir. Ama ilk darpla birlikte dünyaya duyulan güven yerle bir olur.”

Adorno’nun “Auschwitz’ten sonra şiir yazmak barbarlıktır” sözünü bir tür “şiir yasağı” olarak değerlendirenlerden farklı olarak Gürbilek (2015, s. 123), Adorno’nun bu sözleriyle aslında çok daha karmaşık bir sorunu dile getirdiğini savunur. Gürbilek’e göre Adorno bir konuşma yasağı getirmekten ziyade yazıya “[...] konuşulamaz olanı konuşmak gibi imkânsız bir görev veriyordur. Dehşeti unutmayan, ama ona anlam kazandırmaya da çalışmayan, teselli sunmayan bir şiir” (2015, s. 125). Bu görevin imkânsız olmasının temelinde, Holokosttan önce kullandığımız söz dağarcığının, imgelerin bizatihi o dehşeti yaratan kültüre içkin olması yatar. Primo Levi ve Jean Améry dehşeti unutturmamak için bu imkânsız görevi üstlenerek bu büyük imha pratiğini anlatma zorluğunun üstesinden gelmeye çalışırlar. Levi ve Améry gibi yazarlar, Gürbilek’in (2015, s. 125-126) sözleriyle “[D]ünyayı kurtarılmanın bakış açısından ‘bütün çatlakları, kırıksıklıkları, yara izleriyle’ gören, ama bunun imkânsız olduğunu bilen, kendisinin de kaçmaya çalıştığı çarpıklığın izlerini taşıdığını fark eden” anlatılar üretirler. Primo Levi’nin ölüm kamplarıyla ilgili daima bir “anlatılamayan” kalacağına işaret etmesi üzerinde duran Gürbilek (129-130) Giorgio Agamben’in, Levi’nin yazdıkları üzerine getirdiği yorumlara dikkat çeker. Agamben, tanıklığın daima bir “boşluk” içerdiğini ve sağ kalanların bunun farkında olduğunu söylemiştir. Bu boşluk, tam da Gürbilek’in söz ettiği ölenlerin sözlerini de yanlarına alıp gitmeleri ve hayatta kalanların ellerinden anlatma yetilerinin alınmasından kaynaklı boşluktur. Agamben hayatta kalanların ölenlerin “yerine, vekaleten, sözde-tanık” olarak konuştuklarını, “eksik bir tanıklığa tanıklık” ettiklerini söyler (2017, s. 35-36).

Levi ve Améry vahşetin birinci elden tanıkları olarak temsiline daima bir boşluk taşıdığının bilincindedirler. Vahşeti, onu var eden kültürel kodları kullanarak estetize eden anlatıların acaba bu yaklaşımın tam karşısında konumlandığını söylemek mümkün müdür? Eğer öyleyse bu ahlaki midir?

Günümüzde devlet müzesi sıfatına sahip Auschwitz'i böyle bir yerden değerlendiren George Didi-Huberman, *Kabuklar* (2018) kitabında bu ölüm kampının estetize edilmesini eleştirir. Bir "barbarlık yeri" olan Auschwitz'in nasıl bir "kültür yeri"ne dönüştürüldüğünü tartışırken yazar, bu ikisi arasında önemli bir bağlantı olduğunu, çünkü barbarlık yerinin belirli bir kültürle mümkün olduğunu söyler:

Antropolojik ve felsefi bir kültürle (örneğin ırk), siyasi bir kültürle (örneğin milliyetçilik), hatta estetik bir kültürle (örneğin bir sanatın "aryan", bir diğerinin "dejenere" olabileceğini söylemeye imkân veren). Kültür, tarih pastası üzerindeki bir çiçek değildir; tarihin - ne kadar "barbar" veya "ilkel" olsalar da- kararlar ve eylemlerinin tam ortasında biçim ve görünürlük kazandığı bir çalışma yeridir daima (Didi-Huberman, 2018, s. 17).

Bu "barbarlık yeri"ni bir "kültür yeri"ne dönüştüren kültür de aslında o barbarlığı mümkün kılan kültürün bir parçasıdır. Didi-Huberman elbette vahşetin temsiline mümkün olmadığı görüşünü savunmaz. Dünyanın her yerinde, kütüphane, sinema salonu, müze gibi kültür mekânlarının "Auschwitz'in hatırasını yaşatmaya" katkı sunabileceğini söyler. Bununla birlikte "[...] Auschwitz'in hatırlamak amacıyla kurgusal bir mekân olarak tesis edilmesi için kendi yerinde unutulması mı gerekirdi?" diye sorarak bu ölüm kampının estetize edilmesini eleştirir (Didi-Huberman, 2018, s. 23).

Ann E. Kaplan ve Ban Wang'e göre travmaları temsil eden anlatılara bu kadar şüpheyle bakılmasının temelinde iki meşru kaygı bulunur. Birincisi, faşist ve otoriter bir strateji olan "siyasetin este-

tikleştirilmesi" temelinde yükselen kaygıdır. İkinci endişe ise travmanın kültür endüstrisi ve medya tarafından estetikleştirilmesine yöneliktir (2008, s. 10-11). Travmanın temsiline ilişkin yukarıda yürüttüğümüz tartışmaya benzer şekilde Kaplan ve Wang de travmanın, temsilin ulaşamayacağı bir şey olduğunu, çünkü travmanın "bir kültürün anlam oluşturma şemasının ve temsil tarzlarının parçalanması anlamına" geldiğini belirtir (s. 8). Ancak yazarlar burada bir uyarıda bulunurlar. Bazı anlatı ve imgelerin "sanasyonelleştirilmiş, klişe duygusal kalıpları" kullanarak "travmatik deneyimin anlatılamaz acısını ve dehşetini genellikle seyretme ve 'unutma' eğiliminde" olduğunu kabul etmekle birlikte, travmanın anlamın gücünü aşan yönlerine aşırı vurgu yapmanın "travmayı, dokunulmaz ve ulaşılamaz bir şey olan gizemli çevreye itebileceğini" ve tartışmanın önünü tıkayabileceğini söylerler (s. 8-9, 11).

Travmayla farklı şekillerde ilişkilenen pek çok farklı film olduğunu, bunların ürettikleri etkilerin de farklı olacağını dile getiren Kaplan ve Wang (2008, s. 9-10), sinematik temsillerin izleyiciyi dört farklı şekilde konumlandıracağını söylemiştir: İlkinde film tematik ve teknik anlamda travmayı anlatmakla birlikte rahatlatıcı bir "sağaltım" ile biter. Kaplan ve Wang, genellikle ana akım melodram anlatısının böyle bir konumlanma sağladığını, "travmayı onun gerçekliğine karşıt biçimde yeri belirlenebilir, temsil edilebilir ve sağaltılabilir bir geçmiş olay olarak temsil ettiğini" söylerler. Yazarlara göre özellikle Hollywood melodramları travmatik olayları "yamuk" bir biçimde temsil ederken "unutma" ihtiyacının bir semptomu olarak karşımıza çıkar (s. 9). Bunun bir bakıma-Gürbilek'in "teselli sunmayan şiir" (2015, s. 125) dediği şeye atıfla- "teselli sunan" bir anlatı olduğunu söyleyebiliriz. Kaplan ve Wang'ın tanımladığı pozisyonlardan ikincisi "dolaylı olarak travma" geçirme pozisyonudur. Kaplan ve Wang'e göre bu anlatılar Yahudi Soykırımını ele alan kimi filmlerde olduğu gibi izleyiciyi "şok" edebilir. Yazarlara göre şok iki farklı sonuca yol açabilir: şokun çok

büyük olması izleyiciyi imgeden uzaklaştırabilir ya da gördükleri hakkında daha fazla şey öğrenmeye hatta eylemde bulunmaya itebilir. Yazarların tanımladığı üçüncü pozisyon ise “röntgencilik”tir (*voyeur*). Yazarlar uçak kazaları, ünlü kişilerin ölümü, etnik savaşlar ya da küresel kıtlık, Yahudi Soykırımı hakkındaki dizileri bu konumlandırmaya örnek gösterir. Yazarlara göre bu pozisyon oldukça tehlikelidir, çünkü bu pozisyon “kurbanları sömürür ve gizliden gizliye bir tür yıkıcı haz sunar.” Son pozisyon ise “tanıklık” pozisyonudur. Bunun politik olarak en kullanışlı pozisyon olduğunu söyleyen yazarlar bu konumlandırmaya örnek olarak; Alain Resnais’in *Gece ve Sis* (*Night and Fog*, 1955) ile *Hiroşima Sevgili* (*Hiroshima, mon amour*, 1959), Maya Deren’in *Meshes of the Afternoon* (1943) ve Tracey Moffatt’ın *Night Cries* (1989) filmlerini gösterir. Yazarlara göre “tanık” pozisyonu, “izleyicinin dolaylı olarak travmatize olmaksızın empatik özdeşleşim yoluyla dönüşmesi için bir alan açabilir.” Bunun, alışıldık anlatı yapısının dışında, anlatı-karşıtı (*anti-narrative*) bir anlatı süreci olduğunu söyleyen Kaplan ve Wang; izleyiciyi “duygusal olarak orada olmaya davet ederken” (vurgu yazarlara ait), aynı zamanda izleyicinin “bilissel mesafeyi ve farkındalığı korumasına olanak tanıdığı için dönüştürücü bir yapısı” olduğunu ifade eder. Yazarlar bunun “dehşetin yapısı”, “kurbanın yapısı” ve “izleyicinin yapısı”ndan oluşan üçlü bir yapı oluşturduğunu belirtir ve bunun tanıklık içerdiğini ve “kültürler arası şefkat ve anlayışı teşvik edebileceğini” savunur (Kaplan ve Wang, 2008, s. 9-10).

Son izleyici pozisyonunu Nurdan Gürbilek’in “sessizin payı” dediği şeyle birlikte düşünmek olanaklı gözüküyor. Gürbilek “[S]essizin (henüz konuşmayanın, konuşma imkânı olmayanın, artık konuşamayacak olanın) payına daima el kon[duğunu]” söyler ve yazının bu payı geri alıp alamayacağını, kendisi bu paya el koymadan, “oradan kendine miras çıkarmadan” var olup olamayacağını sorgular (2015, s. 16-17), Gürbilek bunu yazınsal anlatı bağlamında sorgulamış olsa da biz burada Kaplan ve Wang’in

filmsel anlatı bağlamındaki “tanık” pozisyonuna davet eden filmleri “sessizin payı”na el koymayan filmler olarak değerlendirebiliriz.

Peki, *Yaşlanmayacaklar* kendi adına konuşma yetisi elinden alınmış olan “sessizin payı”nı teslim ediyor mu, yoksa teknolojiyi ön plana çıkararak bir bakıma oradan kendine miras mı çıkıyor? Vahşetle daima “anlatılamayan” bir şeylerin kalacağını kabul ediyor mu yoksa vahşeti geçmişte kalmış, bir daha tekrarı olmayacak kapanmış bir hikâye olarak mı sunuyor? Agamben, hayatta kalanların tanıklığının daima bir “boşluk” içerdiğini söylemişti. Burada hayatta kalanlar değil, imgeler yoluyla bir tanıklık oluşturuluyor. Peki bu filmde de kendi tanıklığına ilişkin bir “boşluk” olduğu kabul ediliyor mu? Bu film izleyiciyi nasıl bir pozisyona davet ediyor? Filmdeki imgeler insanları tanıklığa mı davet ediyor, yoksa onları sadece izlemeye davet eden bir gösteri niteliği mi taşıyor? Yazının bundan sonraki kısmında bu soruların yanıtlarını arayacağız.

Dijital Renklendirme, Hafıza ve Anma

Yaşlanmayacaklar, gösterime girdiği anda bir taraftan kullandığı teknolojik yenilikler için övgü toplarken diğer taraftan da çok ciddi eleştirilere maruz kaldı. Film, restorasyon etiği, dijital çağda geçmiş deneyimleme biçimlerimiz, hatırlama ritüelleri, kolektif belleğin dijital yolla kurulması gibi pek çok sorunu gündeme getirdi. Eleştirilerini ikna edici bir biçimde dile getiren yazarlardan biri olan Tom Livingston (2020), savaşın tarihsel olarak uzaklaştığı bir ortamda ekranın artık temel hatırlama aracı haline geldiğini söyleyerek filmi temsil politikası ve hatırlamaların dijital olanakları bağlamında, kendi deyişiyle “tekno-kültürel” bağlamda ele alır. Livingstone’ın belirttiği gibi, *Yaşlanmayacaklar*, Birinci Dünya Savaşı’nın arşiv görüntülerinin renklendirilerek sunulduğu ilk film olmamakla birlikte yönetmenin renkli görüntülerin orijinalin-

den daha üstün olduğunu iddia etmesi bakımından bir ilktir. Livingstone (2020, para. 6), “sayısallaştırma ve renklendirme süreçleri[nin] yeni temsil biçimleri olarak değil, daha çok saygıdeğer bir hatırlamayı mümkün kılan restorasyon stratejileri olarak” konumlandırıldığını söyler. Peter Jackson’ın renklendirmeye dayalı restorasyonu etik bir proje olarak gördüğü üzerinde duran Livingstone, renklendirmenin etik boyutlarını Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu’nun (FIAF) etik kodları bağlamında değerlendirir. Bu kodlar arasında özellikle “Arşivler, materyali restore ederken yalnızca eksik olanı tamamlamaya ve zaman, yıpranma ve yanlış bilgi birikimini ortadan kaldırmaya çalışacaktır. Orijinal materyalin doğasını veya yaratıcılarının niyetlerini değiştirmeye veya çarpıtmaya çalışmayacaktır” ilkesine vurgu yapan Livingstone (2020, para. 7), bu ilkeden hareketle filme getirilen eleştirilerden söz eder. Ancak filmi sadece restorasyona ilişkin etik kurallar bağlamında değerlendirmek bu tartışmayı sınırlandırmaktadır. Çünkü Jackson’ın yaptığı -her ne kadar kendisi öyle tanımlamamış olsa da- Busche’nin (2006) restorasyon, koruma, çoğaltma ve yeniden inşa arasında yaptığı ayrımı hatırladığımızda, sadece bir restorasyon değil, aslında bir yeniden yapılandırma ya da yeniden inşa (*re-construction*) faaliyeti olarak görülebilir.

Busche, Paolo Cherchi Usai’ye referansla genel anlamda restorasyonun “orijinaline” olabildiğince yakın olacak şekilde bir dizi müdahaleyi içerdiğini söyler (2006, s. 3). Bu müdahaleler bozulmaların veya ilgisiz eklemelerin kaldırılması, görüntü kalitesinin ve işitsel içeriğin iyileştirilmesi ve Mekanik hasarların ortadan kaldırılmasını içerir. Busche’ye göre:

Restorasyon terimi, parçalanmış bir film eserin bütünlüğünü koruyan tüm süreçlere atıfta bulunuyorsa, yeniden yapılandırma bir filmsel “metin”i yeniden oluşturmayı amaçlar. Farklı kaynaklardan materyaller içerir ve her şeyden önce, belirli bir versiyona ulaşmak isteyen bir editoryal uygulamadır. Yeniden yapılandırmanın

amacı, mümkün olan en iyi film unsurlarına dayalı olarak mümkün olduğunca eksiksiz bir versiyon yaratmaktır (2006, s. 3).

Yaşlanmayacaklar'daki görüntüler sadece restore edilmemiş, aynı zamanda ses, görsel efekt ve karikatürler eklenmiş ve kendi içinde kapalı bir anlatı oluşturacak şekilde sıralanmıştır. Dolayısıyla film yapım sürecindeki editoryal uygulamaların, Birinci Dünya Savaşı'na ait görüntü ve sesleri yeniden inşa ettiğini söyleyebiliriz. Buradan hareketle filmin, tarihi ve hafızayı nasıl yeniden kurduğunu ve izleyiciyi bir konuma davet ettiğini eleştirel olarak değerlendirirken öncelikle teknolojik müdahaleler yoluyla nasıl bir gerçeklik kurduğuna bakabiliriz. Fotoğrafın icadı nasıl belleği imge aracılığıyla inşa etmenin yolunu açıtıysa dijital teknolojiler de geçmiş imgeler aracılığıyla kurgulamanın yeni yollarını açtılar. Nihayetinde, arşiv görüntülerini kendilerine mal eden yönetmenlerin ve sanatçıların dijital müdahaleler aracılığıyla yeni bir geçmiş anlatısı sundukları ortadadır.

Filmin başında İngilizlerin askere alınması ve eğitilmesiyle ilgili sekanslar siyah beyazdır. Askerler, Belçika ve Kuzey Fransa'daki Batı Cephesi'ne vardıklarında görüntüler dereceli olarak, büyümlü bir şekilde renklenmeye başlar. Bu geçişi değerlendirmek için siyah beyaz ve renkli filmler arasındaki paradigmatik karşıtlığın öneminden söz eden Tom Gunning'i (1994) takip edebiliriz. Gunning, *Oz Büyücüsü* (*The Wizard of Oz*, 1939) filmi üzerinden rengin, nesnel dünyanın gerçeğe uygun temsilinden daha fazlasını ifade ettiği iddiasını geliştirir. Gunning'in belirttiği gibi filmde renk "yabancı bir dünyaya ani geçişi ifade eder" (1994, s. 250). Filmde Dorothy Gale'in (Judy Garland) Oz Diyarı'na seyahatiyle birlikte renklenen görüntü "kromatik görsel dünyamızın daha doğru bir temsilini değil, duyusal bir yoğunluğu, bir yapaylık ve fantezi alemini ifade eder" (s. 250.) Gunning, siyah beyaz görüntünün egemen olduğu bir dönemde rengin metaforik bir işlevi olduğunu ama renkli görüntülerin hakimiyetiyle birlikte bu

metaforik anlamın çoğunu kaybettiğini söyler. Gunning'in bu görüşü rengin hâkim olduğu günümüz filmleri için geçerli olmakla birlikte yine de *Yaşlanmayacaklar*'da rengin metaforik bir kullanımının olduğunu iddia edebiliriz. Siyah beyaz olan görüntüler gerçekçi bir temsil oluşturmak amacıyla renklendirilse de renklendirmenin kendisi görüntülerin aslında siyah beyaz olduğunun altını çizer. Bunu belirginleştiren diğer bir neden filmin siyah beyaz görüntülerle başlayıp belirli bir yerden sonra renklenmeye başlamasıdır. Böylece daha gerçekçi bir evrene geçişten ziyade, tıpkı *Oz Büyücüsü*'nde olduğu gibi, fantezi alemine geçildiğine ilişkin bir izlenim uyarır ve savaşın gerçekliği sanki geride (belki az önceki siyah beyaz görüntülerde) kalır. Renkli görüntüler ekrana gelene kadar belgesel film izlenimi uyandırılırken, renkli görüntülerle birlikte izleyiciyi sanki kurmaca bir savaş filminin içine çekilir.

Busche (2006), film restorasyonunun etik ve metodolojik prensiplerini tartıştığı yazısında, geleneksel anlamda "orijinal" kavramı artık geçerli olmasa da film stoğu, emülsiyonun kimyasal yapısı, pozlama değeri ve banyo süresi gibi maddi bileşenlerin filmin estetik niteliğini şekillendirdiğini söyler. Busche'ye göre "her foto-kimyasal çoğaltma adımı kaçınılmaz olarak kalite açısından gözle görülür bir kayba neden olduğundan, bu özellikler gerçekten de benzersizdir ve yeniden üretilemez" (2006, s. 11). Busche'den hareketle filme yapılacak her türlü müdahalenin filmin yapısını değiştireceğini kabul etsek de farklı müdahaleler filmin estetik özelliklerini farklı derecelerde etkileyecektir. Bu bağlamda *Yaşlanmayacaklar*'daki müdahalenin filmin fiziksel yapısından tam bir uzaklaşmayı beraberinde getirdiğini söyleyebiliriz. Jackson, film üzerindeki çizikleri, tozları vb. yok etmeye dayalı bir onarımın ötesine geçerek, görüntüleri çağdaş izleyicinin izleme alışkanlıklarına hitap edecek duruma getirmek için, renklendirme işleminin öncesinde pürüzsüz imgeler elde etmek üzere filmin maddeselliğini en yoğun hissedebileceğimiz unsur, grenleri yok etmiştir. Oysa Busche'nin altını çizdiği gibi, emülsiyonun yapısına bağlı

olarak grenlerin boyutu ve sayısı çözünürlüğünü, dağılımı ise gri skalasını belirler ve bu nedenle “fotografik gren saf enformasyondur” (s. 18). Busche, restoratör Robert Harris’e atıfla grenin “filmin bir ‘yan ürünü’ değil, filmin bizzat kendisi” olduğunu söyler (s. 17). Bu nedenle grenlerin çıkarılması bilgi kaybına neden olmakla birlikte can alıcı estetik özellikleri değiştirir ve sonuç olarak görüntünün bütünlüğünü bozar (s. 18). Busche bu yazıyı yazdığında henüz *Yaşlanmayacaklar* filmi yapılmamıştır ama Santanu Das doğrudan benzer bir nedenle filmdeki aşırı müdahaleden şikayetçidir.

Das yüz yıllık grenli görüntülerin renklendirilip ses eklenmesiyle elde edilen bu sonucun, “muhtemelen Abel Gance’ın *Suçluyorum* (*J'accuse*, 1919) filminde ölümler yürümeye başladığından beri savaş sinemasındaki en büyük tekinsizlik (*unheimlich*) örneği” olduğunu söyler (2019, s. 1772). Das, filmde renk kullanımının imgeyi “yaratıldığı ana musallat olan tanıklığından”, kendi ifadesiyle *punctum*undan sıyrıp atmasını eleştirir; ona göre “miş gibi oların gerçeğin kendisi olmaması gibi, anıdalık da duygularım değildir” (s. 1772). Filmde görüntülerin pürüzsüzleştirilmesi kadar renklerin aşırı kullanımı da sorunludur.

İzleyicinin filmsel metinlerle nasıl etkileşime gireceği konusunda çok önemli bir rolü olan rengin seçimi, yönetmenin tercihlerine ve farklı film türlerine göre çeşitlilik gösterebilir. Filmdeki renklendirmenin kolektif belleği nasıl yeniden inşa ettiğini tartışan Livingstone, filmin gri skalanın üzerine dijital renk bilgisinin bindirilmesi sonucu ortaya çıkan birtakım özelliklerinden söz eder (2020, para. 11). Bu özelliklerin arşiv materyaliyle, hatta tarihle kurduğumuz etkileşime aracılık ettiğini söyleyen Livingstone’un belirttiği gibi filmde renkle ilgili göze çarpan birtakım niteliklerden söz edebiliriz. İlk olarak kırmızılarda aşırı bir yoğunluğa sahip olduğunu görürüz. Livingstone bunun, yirminci yüzyılın başlarında yaygın olarak kullanılan ortokromatik film stoklarının kırmızılarını koyu siyah, mavileri ise açık gri olarak kaydetmesinden

ve gri skalaya dijital olarak renk eklendiğinde oluşan ton farklarından kaynaklandığını söyler. Yazara göre, kırmızının koyu tonlar üzerine kaplanırken aşırı telafi edilmesinin sonucu olarak özellikle kanın görüldüğü sahnelerde çok yoğun ve canlı bir kırmızı renkle karşılaşırız. Livingstone ikinci olarak kırmızının renklendirme sırasında çıkardığı sorunlar nedeniyle filmın genelinde kırmızı tona pek rastlanmadığını, bunun sonucu olarak kırmızının görüldüğü yerlerde aşırı anlam yüklenmiş olarak izleyicinin gözünü alabileceğini söyler (2020, para. 12-13). Filmde, Livingstone'un ifade ettiğı gibi kan ve gelincik gördüğümüz sahnelerde kırmızıyla karşılaşırız. Kanın gösterildiğı sahnelerdeki kırmızı düzanlam düzeyinde kana işaret ederken, kırmızının aşırı canlı ve yoğun olması yananlam düzeyinde renklendirme sürecinin kendisine işaret eder ve bu süreçte monokrom imgenin içeriğinin yeniden anlamlandırılmasını çağrıştırır. Yazara göre, “[R]enklendirilmiş görüntü fotogerçekçi anlamda ne kadar başarılı olursa olsun, sürecin kendisine ilişkin herhangi bir işaret, imgenin otantik bir yaralanma belgesi olarak algılanmasını potansiyel olarak engellemektedir” (2020, para. 14).

Livingstone'a göre filmdeki gelinciklerin kırmızısı da görüntünün yorumlanma biçiminde benzer bir etkiye sahiptir. Çeşitli düz yeşil çekimlerde, görüntüleri algılama şeklimizi düzenleyen bir şekilde kırmızı noktalar göze çarptığına işaret eden Livingstone, gelincik kırmızısının son derece sembolik olduğu üzerinde durur. Çünkü ona göre gelinciklerin, Jackson'ın filminde her yerde bulunmalarının nedeni 1916'da her yerde bulunmaları değil, “hatırlama ritüelleri”nin, “fotografik gerçekçiliğın” yerini almasıdır (2020, para. 15). Nitekim 1921'de İngiliz Lejyonu tarafından resmi amblem olarak seçilen gelincik, Britanya'da Birinci Dünya Savaşı'nda ölenleri anmanın en güçlü sembollerinden biridir (İles, 2008, s. 201). Savaştan sonra, hatırlama ritüellerinin bir parçası olarak kullanılmaya başlayan bir sembolün filmdeki kullanımı da son derece semboliktir.

Yaşlanmayacaklar filminde renk kullanımının tartışma yarattığı bir diğer alan da askerlerin tenlerinin tonunun renklendirilmesine ilişkindir. Livingstone (2020, para. 16), temel amacın benzerlik ya kalamak olduğunu söylediği ten tonu renklendirilmesinin, tıpkı kırmızılar gibi, çerçevede “dikkat dağıtıcı” olduğunu söyler. Gri skalaya dijital olarak renk eklenmesinden kaynaklanan sorunların ten tonunda da “monotonluğa” neden olduğunu belirten Livingstone, bu renklendirme estetiğinin, “hatırlama politikasıyla potansiyel olarak çelişen” birtakım eğilimleri ortaya çıkardığını söyler. Yazara göre Jackson, filmde gördüğümüz insanlara hayat vermeye çalışırken aslında onları homojonleştirmiştir; yüzler garip biçimde aşırı parlak ama solgun görünür. Bunun temel nedeni yazara göre ten tonu oluşturulurken çok az renk kullanılması; ten tonunun mevcut dijital renk paletlerine uygun olarak düzenlenmesidir. Livingstone’a göre bu uygulama Sean Cubitt’in dijital medyanın “normatif özü” olarak tanımladığı, “algıyı teknik standartlara uydurma” dinamiğini yerine getirir (2020, para. 21). Yazarın bu tespiti oldukça önemlidir; çünkü filmin genel renklerine baktığımızda renk skalasının gerçeklikten ziyade savaşı konu alan Hollywood filmlerinde kullanılan renk skalasına gönderme yaptığını görürüz. Filmde kurulan gerçeklik, dış dünyaya referans vermekten ziyade renklerin varsayımsal etkisine dayalı olarak geliştirilen renk skalalarına referans verir.

Savaş konu alan bir belgeselde askerlerin ten rengi ile hatırlama ve anıma siyaseti arasında nasıl bir ilişki olabilir? Tam da Das’ın ifade ettiği gibi, dünya savaşlarına sömürge coğrafyalardan yüzbinlerce Asyalı, Afrikalı, Pasifik’ten askerlerin de katılmış olmasına rağmen savaş çalışmalarında bu askerlerin göz ardı edilerek dünya savaşları anlatısının bütünüyle Avrupamerkezci bir anlatıya indirgenmiş olması halihazırda önemli bir sorundur. Das’a göre, son birkaç on yılda “kültürel dönüş” akımıyla ilişkilenen savaş çalışmaları alanının tarihçileri sayesinde, dünya savaşlarını

dünyanın bir ucundan diğerine farklı coğrafyalarda yaşayan kadınları, erkekleri, askerleri, sivilleri vs. etkileyen emperyal bir çatışma olarak kavrayan yeni bir anlatı ortaya çıkmıştır. Buna rağmen, *Yaşlanmayacaklar*'ın savaşı bir kez daha "Batılı Güçler" anlatısına hapsetmesi "moral bozucu" dur (2019, s. 1173).

Bir Sonuç Arayışı...

Dijital teknolojilerle birlikte "mükemmel"e ulaşmanın artık hiç olmadığı kadar kolaylaştığı bir gerçek. Bu mükemmellik takıntısını sadece ele aldığımız örnek bağlamında değil, daha geniş bir görsel dönüşüm bağlamında değerlendirmek de mümkün. Mükemmellik uğruna kendimizi gerçeklikten uzaklaştırdığımızı söyleyen Fred Ritchin'e (2013) göre, gerçek olmayana aşk besliyoruz ve "pastoral ve beklenmedik yerlerin manzaralarına bakıyoruz, ancak çevresel yıkımın manzaralarına bakmıyoruz" Günümüzde Ritchin'in söylediği anlamda yıkımın manzarasına sırt çevirmekle kalmayıp onu bakılabilir ve mükemmel bir manzaraya dönüştürmek üzere estetik müdahalelerde bulunuyoruz. Ancak bunun yeni bir takıntı olduğundan söz etmemiz doğru olmaz. 1939 yılında kaleme aldığı "Müziğin Fetiş Karakteri ve Dinlemenin Gerilemesi" başlıklı yazısında Adorno, piyano hocası Eduard Steurmann'a atıfla kullandığı ifadeyle "mükemmeliyetin barbarlaşması"ndan söz ediyordu (1939/2018, s. 158). Adorno'nun "mükemmeliyetin barbarlaşması" dediği şey, icranın fetişleşmesinin bir sonucuydu. Bu fetişleşme de güzel sese tapınma, bestecilerin ve şeflerinin fetişleştirilmesi, icranın ve o icranın kaydının kusursuzluğuna vurgu yapılarak bir uzmanlığa dönüşmesi ile kendini belli ediyordu (Adorno, 1939/2018). Adorno'nun "gayri insani" olduğu için teknik mükemmelliği barbarca bulduğunu dile getiren ve "bu Mekanik ve kusursuz parlaklık, insani bir unsur olan hata yapabilme ihtimalini (daha az kusursuz enstrümanlarla daha az kusursuz bir icra) ve bunun kendine özgü, insana çekici gelen yanını dışlar" ifadesiyle Adorno'nun görüşlerini tartışan Paddy

Scannel (2020, s. 73), bize bu çalışma açısından geçmiş eleştirel yazınla da ilişkilenebileceğimiz bir bağlantı noktası sağlıyor.

Baştaki sorumuza dönersek, filmdeki bu aşırı pürüzsüzleştirme ve canlı renklerle karakterize olan “mükemmellik” takıntısı izleyiciyi nasıl bir konuma davet ediyor? Daha da ötesi, “sessizin payı”nu teslim ediyor mu? Aşırı estetik ve teknik mükemmellik seyrininin tekniğin kendisine odaklanmasına neden olabilir, bu durumda teknik olan şey tanıklığı ikinci plana itebilir. “Yazıda bir sahicilikten söz edilebilecekse eğer, yegâne kaynağı bu başarısızlık bilincidir” diyen Gürbilek’i (2015, s. 117) izleyecek olursak, *Yaşlanmayacaklar* filmi tam aksine Birinci Dünya Savaşı’nu “başarılı” şekilde anlatabilmek için her türlü teknik aracı kullanırken örneğin savaş sonrasının en ciddi travma bozukluğu olan *shell shock*² ilişkin hiçbir bilgi barındırmıyor. Jackson, geçmişi bugünden kurarken geçmişi günümüze getirmek için kullandığı tekniklerle onu bizden uzaklaştırıp bir fantezi diyarına yerleştiriyor.

Kaplan ve Wang’in (2008) kategorilerinden yola çıkarak filmin “sağaltım” sağlayan bir anlatı yapısının olduğunu söyleyebiliriz. Askere alınma hikâyesiyle başlayan film, cephe savaşıyla devam eder ve askerlerin cepheden dönmesiyle son bulur. Her ne kadar renklendirme ve seslendirme yoluyla tarihsel olayları günümüze getirme iddiasında olsa da *Yaşlanmayacaklar*’ın geçmişi yeniden inşa ederken çizgisel tarih anlayışına ve klasik anlatı yapısına yaslanarak savaşı tarihsel olarak geçmişte kalmış talihsiz bir olay olarak sunduğunu söyleyebiliriz. Anlatının filmin sonundaki hayatın normale döndüğüne ilişkin görüntülerle kapanmasının da “sağaltım” sağlamaya dönük olduğu düşünülebilir. Ancak böylesi bir anlatı hayatını kaybetmiş ve bir daha asla konuşamayacaklar -sessizliğe mahkûm edilenler- için bir alan bırakmamaktadır.

² İlk olarak Birinci Dünya Savaşı sırasında yoğun mermi ve top ateşine maruz kalan İngiliz askerlerinde, daha sonra ise savaş ortamında askerlerin yaşadığı stres nedeniyle ortaya çıkan travmaya verilen ad.

Savaşa ya da soykırıma ilişkin görüntülerin kutsal ve dokunulmaz olduğunu iddia edemeyiz elbette, ama “daha gerçek” hale getirmek uğruna arşiv görüntülerinin tahrif edilmesi, popüler sinemanın görsel kodları kullanılarak dönüştürülmesi, görüntülerin otantikliğine müdahale edilmesi üzerine düşünmemiz gerekir. Görüntülerin bize daha gerçek ya da çekici gelmesi kendi başına, onlarla daha eleştirel bir ilişki kurduğumuz anlamına gelmez. Tam tersine onları dışsallaştırabilir; teknolojinin “mükemmel” dokunuşlarını öne çıkarıp savaşı ve katliamı bir gösteriye dönüştürebilir. Son olarak bu tür vahşetlerin sadece restoratöre ya da yönetmene sorumluluk yüklediğini söyleyemeyiz. İzleyici olarak bizlerin de kendi bakma eylemimizi sorgulamak gibi bir sorumluluğumuz vardır.

Kaynakça

- Adorno, T. W. (1983) *Prisms*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Adorno, T. W. (2018). *Müzik Yazıları*. (Çev. Ş. Öztürk). İstanbul: YKY. (Özgün eser 1939 tarihli dir).
- Agamben, G. (2017) *Tanık ve Arşiv: Auschwitz'den Kalanlar*. (Çev. A. İ. Başgül). Ankara: Dipnot.
- Assman, J. (2018) *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. (Çev. A. Tekin). İstanbul: Ayrıntı.
- Batchen, G. (2004) *Forget Me Not: Photography and Memory*. New York: Princeton Architectural Press.
- Busche, A. (2006). Just Another Form of Ideology? Ethical and Methodological Principles in Film Restoration. *The Moving Image*. 6(2), 1-29.
- Coser, L. A. (1992). Introduction. M. Halbwachs. (Ed.), *On Collective Memory*. (Çev. L. Coser). Chicago ve Londra: The University of Chicago Press.
- Das, S. (2019) Colors of the Past: Archive, Art, and Amnesia in a Digital Age. *The American Historical Review*, 124(5): 1771–1781.
- Didi-Huberman, G. (2018). *Kabuklar*, (Çev. E. Karakaya). İstanbul: Lemis.
- Gopnik, A. (2019, 14 Ocak). A Few Thoughts on the Authenticity of Peter Jackson's 'They Shall Not Grow Old'. New Yorker. <https://www.newyorker.com/news/daily-comment/a-few-thoughts-on-the-authenticity-of-peter-jacksons-they-shall-not-grow-old> (Erişim Tarihi: 15.05.2020).

- Grainge, P. (2003). Colouring the past: Pleasantville and the textuality of media memory. P. Grainge (Ed.), *Memory and Popular Film* (s. 202-220). Manchester ve New York: Manchester University Press.
- Gunning, T. (1994). Colorful metaphors: the attraction of color in early silent cinema. *Fotogenia*, 1, 249-255. <https://archivi.dar.unibo.it/files/muspe/wwcat/period/fotogen/num01/numero1d.html> (Erişim Tarihi: 01.06.2020).
- Gürbilek, N. (2015). *Sessizin Payı*. İstanbul: Metis.
- Halbwachs, M. (1992.) *On Collective Memory*, (Çev. L. A. Coser). Chicago ve Londra: The University of Chicago Press.
- Halbwachs, M. (2016). *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi* (Çev. B. Uçar). Ankara: Heretik.
- Iles, J. (2008). In Remembrance: The Flanders Poppy. *Mortality*, 13(3): 201-221.
- Kaplan, A. E. ve Wang, B. (2008). Introduction. *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Lauber, J. (2019) History and Ethics of Film Restoration. New York Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. https://miap.hosting.nyu.edu/program/student_work/2019spring/19s_thesis_Lauber_deposit_copy.pdf (Erişim Tarihi: 10.04.2020).
- Livingstone, T. (2020). Colourisation and the Archive: Repurposing World War One. *Frames Cinema Journal*. <http://framescinemajournal.com/article/colourisation-and-the-archive-repurposing-world-war-one/> (Erişim Tarihi: 11.10.2020)
- Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, 26, 7-24.
- Ritchin, F. (2013) Fred Ritchin Redefines Digital Photography. *Wired*. <https://satish-sharma.blogspot.com/2013/09/fred-ritchin-redefines-digital.html> (Erişim Tarihi: 26 Ekim 2020).
- Scannell, P. (2020). *Medya ve İletişim* (Çev. O. Taş ve B. Sümer). Ankara: Ütopya.
- Shepherd, J. (2018, 11 Kasım). They Shall Not Grow Old: Is First World War hyper-restoration historical sacrilege? Independent. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/they-shall-not-grow-old-restored-coloured-footage-first-world-war-peter-jackson-a8626321.html> (Erişim Tarihi: 10.04.2020).
- Stoddard, M. (2018). *Film Preservation and Restoration*. Oxford Bibliographies. DOI: 10.1093/OBO/9780199791286-0301 (Erişim Tarihi: 20.01.2021).

- Taub, J. (2020). They Shall Not Grow Old [Peter Jackson'ın They Shall Not Grow Old / Yaşlanmayacaklar'ın Eleştirisi]. *The Public Historian*, (42)2, 139-141. <https://online.ucpress.edu/tph/article/42/2/139/109412/Review-They-Shall-Not-Grow-Old> (Erişim Tarihi: 31.05.2020).
- Zelizer, B. (1995). Reading the Past Against Grain: The Shape of Memory Studies. *Critical Studies in Mass Communication*, 12(2), 213-239.

KATHARİNA BLUM'UN ÇİĞNENEN ONURU **ÜZERİNE: DEVLETİN VE BASININ ÇİFTE** **ŞİDDETİ**

Oğuzhan Taş

Werner Tötges'i vuran kurşunlar yalnız onu vurmakla kalmadı. Genç demokrasimizin nadide değerlerinden birini, basın özgürlüğünü de hedef aldı. Ve bu kurşunlar burada üzüntü ve dehşet içinde duran bizlere sıkılmıştır. Kurşunlar, onu vurdukları gibi bizi de vurdular, yaraladılar. Yaralanmayanınız var mı? Üzüntü duymayanınız var mı, her türlü kişisel kaygıların ötesinde? Gönülden bağlı olduğumuz liberal demokratik düzenimizin temellerini oyan terörün soluğunu, anarşinin vahşetini ve şiddetini hissetmeyen var mı? İşte, sözüm ona kişisel nedenler politik bir cinayete yol açtı. Bir kez daha haykırıyoruz: Büyümeden durdurun şunu! Gözümüzü açık turalım. Basın özgürlüğü her şeyin temelidir; refahın, toplumsal ilerlemenin, demokrasinin, çoğulculuğun, farklı görüşlerin. Zeitung'a yapılmış saldırı, hepimize yapılmış demektir.

Zeitung'un patronu Dr. Lüding, gazetesinin Katharina Blum tarafından vurularak öldürülen muhabirini bu sözlerle uğurlar; özgürlüğü boğan terörü lanetleyerek ve onu bir demokrasi kahramanı ilan ederek. Basın, halka korkunç yüzünü sergilediği terör ve anarşinin kurbanı olmuştur; bu yüzden kurşun asıl olarak liberal

demokrasiye inanan ve ona sahip çıkanlara sıkılmıştır. Doğrusu bu tür sözlerin, gazetesini siyasi manipülasyon aracı haline getiren bir medya patronu tarafından bugün bile dile getirilebileceğini düşünmek hiç de zor değildir.

Volker Schlöndorff ve Margarathe von Trotta, Heinrich Böll'ün (1974) aynı adlı romanından yaptıkları bu uyarlamayla Batı Almanya'da 1970'lerin siyasal kutuplaşma ve şiddet ortamında, gözetim ve muhbirlik kültürüyle kol kola girmiş aşırı sağ ve sansasyonel basının kişisel özgürlükleri ihlal edip, iftira ve karalamalarla bireysel hayatları nasıl yıkıma uğrattığını gösterir (Moeller ve Lellis, 2002, s. 2). Filmin son sahnesindeki bu hicivli sözler kitapta yer almaz, izleyicinin dikkatini –son bir kez– polis, hukuk sistemi ve medya arasındaki işbirliğine çekmek için yönetmenler tarafından eklenmiştir. İzleyiciler, film boyunca, Katharina'nın şiddete adım adım nasıl itildiğine tanıklık ettiği ve asıl sorumluları gördüğü için bu söylevin hakikati dile getirmekten ne kadar uzak olduğu da onlar için açıktır. Tam da bu yüzden, filmin gördüğü büyük ilgi karşısında basın saldırıya geçmekte gecikmemiş, Dr. Lüding karakterinin gerçek hayattaki karşılığı olan iş adamı Axel Springer'ın gazetesi *Bild*, filmdeki yozlaşmış *Zeitung* gazetesinin kendilerine göndermede bulunduğunu söyleyerek, yönetmenleri yayılım ateşine tutmuş, onları Kızıl Ordu Fraksiyonu (RAF) Baader-Meinhof grubuyla bağlantılı olmakla suçlamıştır (s. 2). Oysa var olan bağlantı, yönetmenlerle örgüt arasında değil, hem kitapta hem gerçekte, terörizm histerisini besleyen basın ile polis ve adalet sistemi arasındadır. Springer'ı bu kadar hiddetlendirenin ne olduğunu anlamak için dönemin politik bağlamına, yaşanan siyasi çalkantıya ve medyanın bu süreçteki tutumuna bakmak gerekir. Kitabın zamanla unutulmuş alt başlığında sorulduğu gibi, “şiddet nasıl gelişir ve nereye varır?”

Filmin Politik Bağlamı

1975 tarihli film in arka planında, 1970'lerde Batı Almanya'daki siyasi ortamın boğuculuğu yer alır: RAF'ın girdiği siyasi şiddet eylemleri, bunun yarattığı iç çatışmalarla birlikte Helmut Schmidt hükümetinin aldığı hak ve özgürlükleri kısıtlayıcı tedbirler ve nihayet, başta Springer'in gazeteleri olmak üzere hükümet yanlısı medya kuruluşlarının eylemlerle ilgili sansasyonel, kişilik haklarını yok sayan haberleri. Axel Springer, Batı Almanya'nın William Randolph Hearst'ü olarak tanımlanabilir¹, popüler gazeteler üzerinde büyük bir kontrol gücü vardır. Springer'in gazeteleri arasında yer alan *Bild* metropol basınının en büyükleri arasındadır ve ülkedeki politik histeriyi besleyen gazetelerin başında gelir.

1960'ların ikinci yarısında öğrenciler ve Yeni Sol, CSU'yu Almanya'nın faşist geçmişinin yeniden dirilişi olarak görerek muhalif bir tavır sergilemiştir. Sadece CSU değil, "Büyük Koalisyon"a dahil olarak anti-faşist geçmişine sırtını dönen Sosyal Demokrat Parti (SDP) de o dönem tepkilerin odağındadır. Öğrenci hareketinin aktivist tavrının çözünüp, yerini Baader-Meinhof grubunun siyasal şiddet eylemlerine bıraktığı 1970'lerin başında, *Bild* gibi sansasyonel gazetelerle Hristiyan Demokratlar (CSU) halihazırda sıkı bir ittifak halindedir. Schlöndorff ve Böll'ün de aralarında olduğu, Batı Almanya entelijansiyası ve Yeni Alman Sineması ise RAF'ın eylemlerini destekleyen bir tavır takınmıştır. Grubun kamuoyunda gördüğü destek de beklenenin üstündedir. Ne var ki RAF militanlarının şiddet eylemleri hükümetteki muhafazakar kesimlerin ekmeğine yağ sürer; bu eylemleri gerekçe sayan devlet yetkilileri ve medya kuruluşları Batı Almanya'daki sol siyaseti ve reform yanlılarını topyekün acımasız, yıkıcı ve akıldışı ilan etmekte gecikmez. 1971 kışında, kamu hizmetinde çalışan ve devletin radikal hareketlerle bağlantılı gördüğü kişilere yönelik olarak

¹ Amerikan boyalı basınının dev gazete zinciri sahibi olan patronu. Yaşam öyküsü Orson Welles'in *Yurttaş Kane* (1941) filmindeki Charles Foster Kane karakterinin esin kaynağıdır.

Berufsverbot (memuriyetten men) karnamesi çıkarılır. Yoğun soruşturmalar ve cadı avı bu şekilde meşrulaştırılmaya çalışılarak ortalama bir yurttaşın muhalif siyasi görüşlerinin terörizmle özdeşleştirildiği bir korku ve histeri ortamı yaratılır (Zipes, 1977, s.76). Sözelimi Hannover Teknik Okulu Psikoloji Enstitüsü Müdürü Profesör Peter Brickner, devletin ve medyanın tetiklediği bu ahlaki paniğin kurbanı olur. Baader-Meinhof militanlarına yataklık etmekle suçlanarak –tıpkı Katharina gibi– medya tarafından damgalanır ve çalıştığı üniversiteden atılır. Benzer bir durum bir süre sonra bizzat, *Der Spiegel*'de Ulrike Meinhof için af talep eden bir makale yayınlayan Böll'ün başına gelir; Springer grubu yazara yönelik bir karalama kampanyası başlatır, taciz ve tehditle karşı karşıya kalan Böll'ün evi polislerce basılır. Muhalif kişi ve kuruluşların devlet politikalarının eleştiriden muaf tutulabilmesi adına ya görmezden gelindiği ya da sindirildiği böyle bir ortamda gazetelerde ya da radyo ve televizyon yayınlarında soğukkanlı değerlendirmelere ulaşabilmek olanaksız hale gelmiştir (Zipes, 1977, s. 76).

Medyanın bu yıkıcı ideolojik savaşa arka çıkan tutumu bilhassa kamusallığın gücünü kullanması nedeniyle kritiktir. Oscar Negt ve Alexander Kluge'nin ifadesiyle kitle medyasının ve aldatici bir kamusallığın hükmü altındaki bir sistemde, siyasal iktidarın toplumsal ilişkiler üzerindeki şekillendirici etkisiyle nedenler ve sonuçlar tersine döner; kimin suçun faili, kimin sorumlusu olduğu birbirine karışır (2016, s. 78). Şiddet eyleminin ardında, bu şiddeti üreten toplumsal ilişkiler görünmez kılınır; toplumdan dışlanmış kişilerin her tür şiddetin faili gibi görülmeleri tesadüf değildir. Devlet kurumlarının ve medyanın topluma dayattığı bakış açıları, yurttaşların içinde yaşadıkları toplumsal koşulları serbestçe keşfedip bunlarla kendi yöntem ve araçlarıyla başa çıkma hakkını ihlal eder.

Schlöndorff ve von Trotta'nın, Böll'ün romanını filme uyarlama istekleri, Federal Almanya'da dönemin politik gerçekliğine ve medyanın durumuna bakışlarıyla ilişkiliydi. Schlöndorff, kamusal alandaki eşitsiz güç ilişkilerinin yarattığı durumdan rahatsızdı;

devletin siyasi şiddet eylemlerini körükleyişi ve medyanın gerçeği manipüle etmesi karşısında alternatif sinemacıların filmlerini olabildiğince çok izleyiciye ulaştırabilmesi gerektiğini düşünüyordu (Zipes, 1977, s. 80). Buradaki erişim vurgusu iki boyutluydu: Birincisi, yönetmenler sadece film prodüksiyonuyla değil dağıtım sorunlarıyla da ilgilenmeli, ikincisi yeni filmsel ifade arayışlarıyla izleyicinin dikkatini çekerek Batı Almanya'daki siyasi duruma yönelik eleştirel görüşlerin oluşmasına katkı sunabilmeliydi. Böll'ün eseri, bir kadının kurbanlaştırılması etrafında Batı Almanya'da bireysel haklar, kadınların statüsü, medya ve siyasal kültür hakkında yürüttüğü tartışmayla bu amaca oldukça uygun bir tema sunuyordu (Moeller ve Lellis, 2002, s. 141). Yönetmenler arasında bilhassa Schlöndorff sinemayı kitle sanatı olarak görüyordu: Düşünsel hedefleri feda etmeden, yaygın film kültürüne özgü olumlu unsurları kullanarak geniş izleyici kesimlerine erişilebileceğini, çok katmanlı ve eleştirel fikirlerin popüler filmlerle de dile getirilebileceğini düşünüyordu. *Katharina Blum'un Çiğnenen Onuru* (bundan sonra, *Katharina Blum*) kazandığı popülerlikle tam da böyle bir film oldu, "yaşadığı aşk nedeniyle, partizanlaşmış yargı düzeni ve basının saldırısına maruz kalan naif ve idealist bir kadının öyküsüyle seyirciyi yakaladı" (Moeller ve Lellis, s.128). Film aynı zamanda, topladığı ilgi nedeniyle o güne dek sınırlı bir çevrede etkili olabilmiş yeni Alman Sineması için de önemli bir aşamaya işaret ediyordu. Ayrıca bu film, kariyerinin başlarında olan von Trotta'ya, 1980'lerde yönettiği bağımsız feminist filmlerin öncesinde, erkek egemen toplum eleştirisinin sinematografik imkânlarını araştırması için önemli bir imkân sağlamıştı (Moeller, 1984, s. 51-59).

Yeni Alman Sineması

1960'larda Kluge ve Schlöndorff gibi genç sinemacılar, ülkenin geçmişi ve güncel durumuyla –bir başka deyişle Almanya'nın yakasını bırakmayan faşist mirasla– hesaplaşmaya yönelik güçlü politik bağlılıklarıyla olduğu kadar film pratiğine yönelik arayışlarıyla da

ilgi topladılar. Hem dönemin kültürel ve politik radikalizmiyle hem de geniş izleyici kesimleriyle ilişkilene arayışı içinde Yeni Alman Sineması'na yön verdiler. Bu yönelimin ilk somut ifadesi genç sinemacılar ve film eleştirmenlerinin imza attıkları 1962 tarihli Oberhausen Manifestosu'ydu.

Manifestoda somutlandığı şekliyle, yeni bir sinema yaratabilmek iki başlı bir yaratıkla mücadeleyi gerektiriyordu: Bir tarafta, "starlar, yönetmenler ve türler bakımından Üçüncü Reich dönemiyle devamlılık gösteren ve can çekişmekte olan ulusal endüstri", diğer tarafta ise kurdukları "salon zincirleriyle, dağıtım ve gösterim tekeli oluşturarak Batı Alman pazarını etkili biçimde kontrol eden büyük Amerikan şirketleri bulunuyordu" (Hansen, 2004, s. 156). Manifestonun imzacıları "Baba'nın Sineması" olarak adlandırdıkları egemen anlayışa karşı çıkıyorlardı: Yaklaşık altmış yıllık film endüstrisi içinde üretilen, Adorno'nun (1966, s. 199) Yeni Alman sinemasına destek çıktığı "Transparencies on Film" başlıklı yazısında söylediği gibi, çocuksuluğa "gerileme"nin (*regression*) endüstriyel düzeyde üretildiği bir sinemaydı bu.

Gerileme vurgusu, Adorno'yu film estetiği ve alımlamaya dair sorunlarla daha yakından ilgilenmeye yöneltmişti (Hansen, 1981-82, s. 187). Kültür endüstrisi eleştirisini Batı Almanya'nın idari kültürel düzeni için sürdürmekle birlikte, sinemanın karşıt bir imkân yaratabilmesine hiç de kötümser bakmamıştı. Kültür endüstrisinin felç edici bütünleştirici etkisi karşısında alternatif bir film pratiği mümkündü; farklı mecraların etkileşimini sergileyebilen, sosyolojik ve estetik unsurların yöndeştiği filmlerin popüler bir direnç yaratabileceğini teslim etmişti. Benzer şekilde, Brecht ve Benjamin'in izinden giden Enzensberger'in (1970) kitlesel izleyiciye ulaşan filmlerin "harekete geçirici ve ütopyan bir potansiyeli" olabileceği yönündeki düşüncesi de Yeni Sol'un medya söylemi için bir sıçrama tahtası oluşturmuştu (Hansen, 2004, s. 155). "Baba'nın Sineması" karşısında yeni bir filmsel pratik yaratma girişimi bu teorik fikirlerin somutlaşması bakımından çok önemliydi. 1970'ler, yeni

Alman Sineması için yukarıda söz ettiğimiz siyasal ve toplumsal koşullar nedeniyle daha zorlu bir döneme işaret ediyordu. Bu koşullar altında, ticari baskılara direnebilen ancak aynı zamanda geniş bir izleyici kitlesine seslenme yeteneğine sahip filmlerden biri *Katharina Blum* oldu.

Şiddet Nasıl Gelişir ve Nereye Varır?

Katharina Blum (Angela Winkler) katıldığı Mardi Gras partisinde Ludwig Götten'le (Jürgen Prochnow) yakınlaşır. Ludwig bir anarşist ve asker kaçağı olduğu için polis takibindedir. Katharina bunlardan tümüyle habersizdir. Geceyi Katharina'nın dairesinde geçiren Ludwig sabaha karşı gözcüleri atlatarak ortadan kaybolur. Ne var ki, Ludwig'i takibe alan yetkililerin tümü, Katharina'nın da işin içinde olduğundan fazlasıyla emindir. Çiftin bir gecelik ilişkisi hukuk sistemi, polis ve basının gözünde, aranan bir anarşist ve ona yataklık eden bir kadın arasındaki terörist bağlantının kanıtına dönüştürülür. Katharina gözaltı ve sorgu sürecinde maruz kaldığı aşağılanmanın daha da fazlasını olayın sansasyonel bir şehvet ve suç öyküsüne dönüştürülmesiyle yaşar. Polisle ve kiliseyle işbirliği içindeki boyalı basın, iftira dolu haberlerle Katharina'nın hayatını kabusla çevirir; yediği terörist damgası nedeniyle toplum içine çıkmaz hale gelir, suçlayıcı ve tacizkâr bakışları nefret dolu ve müstehcen mektup ve telefonlar takip eder. Hastanedeki odasına kadar gelen muhabir Tötges tarafından kulağına kızıyla ilgili iddialar fısıldanan ağır hasta anne, ölümcül bir atak geçirerek hayatını kaybeder. Katharina sonunda, evine gelerek ona "şehvetli aşk hayatı"yla ilgili yeni sansasyonel haberler üretmek için işbirliği teklif eden ve birlikte olabilmek için sınışıan Tötges'i vurur. Doğrusu, Armster'ın vurguladığı gibi geleneksel anlamda "onur", Katharina Blum'un kendi değerlerine göre inşa ettiği dünyasında büyük bir anlam taşımaz (1988, s. 92). Pek çok kişi gibi, parasal ve duygusal sorunlarla başa çıkmaya, güvenilebileceği insanlarla bir arada ol-

duğu bir hayat kurmaya çabalayan bir kadın görürüz. Üstelik itibar kaybına uğratılmaya çalışıldığı süreçte bile kendini belli bir noktaya kadar korumayı başarır. Fakat Tötges'in yaptığı haberlerle başlayan karalama kampanyasıyla gündelik hayattaki anonimliğini tamamen yitirir. Bilinmeyen komşuların bıraktığı müstehcen mesajlar, gizli telefon aramaları ve giderek pervasızlaşan cinsel talepler karşısında korunmasız kalır ve kendi bütünlüğünü korumak için Tötges'i öldürmekten başka yol bulamaz.

Katharina'nın hikâyesi, güven, dürüstlük ve açıklığa aykırı işleyen, korku ve şüpheciliğin gölgesindeki bir kamusal kültürün bireylerin hayatları üzerinde nasıl istila edici bir gücü olabileceğini gösterir. Lester D. Friedman'ın belirttiği gibi, Katharina fiziksel olarak dikenli tellerle çevrili çitlerin ardında tutsak edilmemiş, korkunç deneylerde kobay olmamış, gaz odalarında ölüme mahkum edilmemiş olabilir fakat gerçekte içine düşürüldüğü durum, Auschwitz ya da Buchenwald'daki mahkumlarınkı gibidir; hayatı kaçıp kurtulma gücünden yoksun bırakıldığı bir toplama kampına dönüştürülmüştür (1979, s. 245). Schlöndorff ve von Trotta film boyunca yeni Almanya'nın taktiklerinin eskisine benzediğini gösterir. Özellikle de polis, kilise ve medya arasındaki ittifak, demokrasiye doğru ileri bir adım değil totalitarizme geri dönüş anlamına gelir.

Bu baskıcı politik iklimin kadınların hayatı üzerinde yarattığı yıkıcı etki filmde bilhassa vurgulanır. Açık ki, filmdeki dehşet ortamının tüm sorumluluları erkek, dehşetin kurbanı ise kadındır. Film boyunca eril iktidarın manipülatif iddialarının boşa düşürüldüğü pek çok duruma tanıklık ederiz. William ve Joan Magretta'nın örneklendirdiği gibi, *Bild* muhabiri Tötges'in Katharina'ya suçlama yönelttiği konularda asıl suçlu ya da sorumlu kendisidir: Katharina'yı fahişelik yapmakla suçlar; oysa kurlsız bir cinsel hayat yaşayan kendisidir (1981, s. 286-7). Katharina'yı annesinin ölümünden sorumlu tutar, fakat hasta yatağında kadına söyledikleriyle ölümüne yol açan odur. Katharina'yı *Porsche* süren

adamların peşine düşmekle suçlarken kendisi aynı marka bir araç kullanır. Benzer şekilde, bölge savcısı ile komiser Beizmerne, Katharina'yı ortalıkta –evin içinde– yarı çıplak dolaşmakla itham ederlerken, apartman dairesine baskın yapan ve onun mahremiyetini ihlal eden kendileridir. Nihayet, filmin sonunda, Tötges'in cenazesinde konuşma yapan gazete patronu, olayların asıl kurbanı Katharina iken Tötges'i terör kurbanı ilan eder.

Katharina figürünün aşırı idealize edildiğini ve yönetmenlerin film kahramanının kurbanlaştırılmasını abartılı bir boyuta taşıdıklarını söyleyerek filme yönelik bazı itirazlar getirilebilir. Doğrusu bu, filme yönelik yaygın bir olumsuz eleştiri olmuştur; filmde yalnızca ana karaktere odaklanılması ve onun da bir kurban olarak sunulması. Katharina'nın karşılaştığı düşmanların her biri, 1970'lerde Almanya'daki belirli bir toplumsal gücün –polis, hukuk sistemi, kilise, iş dünyası, basın– kişileştirilmiş şeklidir. Bazı eleştirilerde iyilik ve kötülüğün tek bir erdemli kadın ve çok sayıda faşist erkek şeklinde kişileştirilmesi basite indirgeyici bir yaklaşım olarak görülür. Buna karşılık Wolf Donner kendi değerlendirmesinde, tartışmayı tersine çevirerek bu eleştiri unsurlarını filmin güçlü yanları olarak sunar. Donner'a göre film, somut bir olayı oldukça makul ve duyarlı bir şekilde anlatır. Katharina figürü, izleyicinin duygularını harekete geçirir, özdeşleşmeye yönelik yoğun bir ilgi uyandırır çünkü hikâyesindeki iç karartıcı iki gerçeği gözler önüne serer: Bu olaylar aynı acımasız aklın ürünü olarak her birimizin başına gelebilir ve bizi savunmasız bırakıp tahrip edebilir. İkincisi, şiddet karşısındaki karşı-şiddet bu şekilde ortaya çıkar ve sınırları bu ölçüde zorlayabilir, kendini korumak isteyen kişinin bu yola başvurmak dışında başka bir seçeneği kalmayabilir (aktaran Moeller ve Lellis, s. 135). Günther Rühle de filmin estetik yönelimini onaylar: "Bireysel gerçeklik, kurumsal gerçekliği de görünür kılar. Bu filmi önemli kılan da budur: Nihayetinde kurumların insanlığın dışsal tezahürleri olarak görülebileceği demokratik bir toplumda

karşı karşıya olunan sorunlarla ilgilenir” (aktaran Moeller ve Lellis, s. 135).

Moeller ve Lellis (2002, s. 3-4), Schlöndorff filmlerinde Nazizm, terörizm ve militarizme karşı dolaysız bir retoriğin işleyişine dikkat çekerler. Gençliğin başkaldırısı, baskıya karşı kolektif direniş ve Katharina Blum’da olduğu gibi kadınların kurbanlaştırılması gibi zamanın politik meseleleri bu retorik anlatım içinde ele alınır. Öte yandan, Schlöndorff’un filmleri bütünüyle, etkisi yöneldiği meselelerin önemine bağlı retorik yapıtlar olarak görülemez. *Katharina Blum* filminde karşımıza çıkan ve yönetmenin bakış sorununa yaklaşımını ortaya koyan çekim ölçekleri-açıları, gerçekliğin medya dolayımıyla sunuluşunu vurgulayan filtreler, dışavurumcu ses ve görüntü kullanımı bu filmin Yeni Alman Sineması’yla bağını kuran özellikleridir.

Schlöndorff ve von Trotta, bu filmi salt bir siyasal polemik aracı olmanın ötesine taşıyan iki strateji izler. Birincisi, dünyayı sadece Katharina’nın gözünden görmekle kalmayıp aynı zamanda bu dünyanın onu nasıl gördüğünü ve istismar ettiğini anladığımız türde bir anlatıyı destekleyen bakış yapılarını sistematik olarak kullanırlar (Moeller ve Lellis, s. 136). Filmde bakışın insan ilişkilerindeki rolü güçlü bir şekilde vurgulanır. Film boyunca, diğerlerinin bakışı hep Katharina’nın ve yakınlarının üzerindedir. Erving Goffman’ın (1963) “uygar kayıtsızlık”la ilgili çalışmalarından bildiğimiz üzere, bir başkasına gözünü dikerek bakmak onun üzerinde bir güç uygulamaktır; bu tür bakışlara maruz kalmak Katharina’yı savunmasız bırakır. Filmin pek çok sarsıcı sahnesinde görülen bu duruma karşı, Katharina da bazı şeyleri görmekteki ısrarıyla karşılık verir; kendisine gönderilen nefret dolu mektuba, annesinin cenaze için hazırlanan ölü bedenine, sorgulandığı sırada polis müfettişinin yüzüne ve filmin sonunda, buluşma teklifini nasıl biri olduğunu görmek için kabul ettiği muhabir Tötges’e... Moeller ve Lellis’e göre bu bakma isteği Katharina’nın karşı çıkma ve direnme çabasını ortaya koyar (s. 136). İkincisi, yönetmenler, siyah beyaz

görüntüleri renkli görüntülerle yan yana getirerek, çoğu insanın deneyimlediği gerçekliğin medyanın filtrelediği bir gerçeklik olduğunu hatırlatırlar. Schlöndorff ve von Trotta, siyah beyaz görüntüleri özellikle polis ve *Zeitung* (gerçekte, *Bild*) arasında bir bağlantı oluşturmak için yoğun şekilde kullanırlar; Katharina'nın haberde yer alan fotoğrafı, çekilen diğer fotoğrafları ve polisin gözetleme videolarındaki görüntülerin tümü siyah beyazdır. Renkli çekimlerden siyah beyaza geçiş, polisin ve gazetelerin bir kimsenin toplum önündeki imgesini şekillendirmekte oynadıkları rolün benzerliğini ve aynı röntgenci bakış sisteminin parçası olduklarının altını çizer. Moeller ve Lellis'e göre (s.140) Schlöndorff ve von Trotta belgesel gerçekçiliğin parçası gibi görülen siyah beyaz görüntüleri, gerçeğin kasıtlı bir şekilde tahrif edilmesi ve kişilerin damgalanmasıyla ilişkilendirirler.

Hem Böll'ün eseri hem de Schlöndorff ve von Trotta'nın yaptıkları bu uyarılama, liberal demokrasinin kurumlarının faşizme özgü sayılan yöntemleri nasıl içselleştirdiğini, Batı Almanya'nın 1970'lerdeki politik durumundan yola çıkarak gösterir. Bu yöntemlerle kişisel hak ve özgürlüklerin altını oymanın gerekçeleri üretilmiş, pek çok yurttaşın sivil ölüme maruz bırakıldığı bir şiddet sarmalı yaratılmıştır. Kitabın ve filmin elde ettikleri başarı karşısında hem Böll'ün hem de Schlöndorff'un uğradıkları saldırı da bunu bir kez daha doğrular. Bild'in ardından Springer'in amiral gemisi *Die Welt*, Schlöndorff'u terör sempatizanı ilan eder, dönemin olaylarını yansıtsı biçimiyle filmi hem Yahudi düşmanı hem de şeytanca bir Nazi propagandası örneği sayar; faşist retorikğin çokça bilinen taktiklerinden biri daha... *Die Welt*, büyük ilgi gören, "harekete geçirici ve ütopyan bir potansiyeli" olabilecek bu film karşısında, tam da filmdeki gazete patronu Dr. Lüding'in çağrısına karşılık vermiş gibidir: "Büyümeden durdurun şunu!" Bu sözlerin aklımıza bugünün otoritaryen rejimlerinde eleştirel seslerin yükselmesini önlemekte işe koşulan medya kuruluşlarını getirmesi

herhalde kaçınılmazdır. Tıpkı filmin, cenazeye gönderilen çelenkleri gördüğümüz son sahnesine eşlik eden şu sözlerde ifade edildiği gibi: "Karakterler ve olaylar hayal ürünüdür. Filmde anlatılan bazı gazetecilik uygulamaları *Bild* gazetesinin uygulamalarını çağrıştırırsa bu ne kasıtlıdır, ne de tesadüftür, ancak ve ancak önüne geçilemez bir durumdur."

Kaynakça

- Adorno, T. W. (1966/1981-82). "Transparencies on Film (1966)." *New German Critique*, 24/25, 199-205.
- Armster, C. (1988). "Katharina Blum: Violence and the Exploitation of Sexuality." *Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature & Culture*, 4, 83-95.
- Böll, H. (1975/1999). *Katharina Blum'un Çiğnenen Onuru* (çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Can.
- Friedman, L. D. (1979). "Cinematic Techniques in 'The Lost Honor of Katharina Blum'." *Literature/Film Quarterly*, 7 (3), 244-252.
- Goffman, E. (1963). *Behavior in Public Places*. New York: Macmillan.
- Hansen, M. (1993/2004). "Yirmi Yılın Ardından Negt ve Kluge'nin 'Kamusal Alan ve Tecrübe'si: Değişken Karışım ve Genişlemiş Alanlar' (Çev. M. Özbek). M. Özbek (Ed.), *Kamusal Alan* (s. 141-177). İstanbul: Hil.
- Hansen, M. (1981-82). "Introduction to Adorno ['Transparencies on Film' (1966)]". *New German Critique*, 24/25, 186-198.
- Moeller, H-B. ve Lellis, G. (2002). *Volker Schlöndorff's Cinema: Adaptation, Politics and the "Movie-Appropriate"*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Moeller, H-B. (1984-85). "West German Women's Cinema: The Case of Margarethe von Trotta." *Film Criticism* 9 (2), 51-66.
- Negt, O. ve Kluge, A. (1972/2016). *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Londra: Verso.
- Zipes, J. (1977). "The Political Dimensions of the Lost Honor of Katharina Blum." *New German Critique*. 12, 75-84.



ÖYKÜLER ANLATAN MUCİZE MÁRTA MÉSZÁROS İLE SÖYLEŞİ

Sevgi Can Yağcı Aksel

Mucize çocuk dediler bana / Bir öksüzdüm yalnızca

Attila József

Sinemayı bir mucize addederim ,
öyküler anlatabileceğim bir mucize.

Márta Mészáros

Geçmiş, tarihle aynı şey değildir.
Tarih felsefesinin bu temel önermesi kuşkusuz sinema tarihi için de sinemaya konu olan tarihsellik için de geçerlidir. Tarih, anlatılmak için geçmişten seçilip çıkarılır. Her ne kadar ondan kopa-

nlmış olsa da daima geçmişin parçasıdır ve ikisinin birbiriyle konuşması hiç bitmez. Bu diyolojik bağı kavrayabilmek için sinemanın anlattığı öykülere de sonsuzca gereksinimimiz vardır.

1931 yılında Budapeşte’de doğan, Agnès Varda ve Věra Chytilová ile birlikte dünya sinema tarihinin ilk kadın yönetmenlerinden biri olarak kabul edilen ve tüm filmlerinde anlatısının temeline belleği, tarihi ve kadın kimliğini oturtan Márta Mészáros hakkında kurulan ilk cümlelerin tarihsel çağrışımlarla dolu olması, onu ve filmlerini bilenler için hiç de şaşırtıcı olmayacaktır.

Mucize kabul ettiği sinema ile Orta Avrupa’nın öykülerini anlatan, 20. yüzyılın keskin bir sureti diyebileceğimiz senarist ve yönetmen Mészáros, toplumsal sistemi ve insan ruhunu her zaman merkeze alır. Tarih yoktur, tarihler vardır (Yağcı Aksel, 2018a, s. 342).

Göz önünde olmayan tarihi ya da resmi tarihin ihmal ettiklerini aktarmayı seçen yönetmen, bireysel ve kolektif bellekten ve hatırlama tekniklerinden filmlerinde yararlanır (Yağcı Aksel, 2018b, s. 41).

Moskova’da Chiaureli, Eisenstein, Pudovkin gibi dönemin büyük yönetmenlerinin öğrencisi olmuş, anlatı ve kurgu tekniklerini ustalarından öğrenmiş ve iki kutuplu dünyanın doğusundan batısına köprü olmayı başarmış olan Mészáros, Macaristan’ın okullu ilk kadın yönetmenidir.

İkinci Dünya Savaşı’nın trajedilerinden payına düşeni fazlasıyla alan yönetmen ve senarist Mészáros’un otobiyografik ‘Günceler’¹ serisine konu olan çocukluğu elbette güçlüklerle doludur.

¹ Márta Mészáros’un Türkiye’deki festivaller de dâhil 60 ülkede tekrar tekrar izlenen ‘Günceler’ serisi şu filmlerden oluşmaktadır: *Napló Gyermekeimnek* (Çocuklarıma Günce / *Diary for My Children* 1982), *Napló Szerelmeimnek* (Sevgililerime Günce / *Diary for My Loves*, 1987), *Napló Apámnak, Anyámnak* (Anne ve Babama Günce / *Diary for My Mother and Father*, 1990). Onların devamı niteliğinde bir film daha çeker: *Kisvilmá-Az Utolsó Naplo* (Kisvilmá-Son Günce / *Little Vilma-The Last Diary*, 1999) (Yağcı Aksel, 2018). Portuges’e göre, 1982-1990 yılları arasında sinematik bellek anlatılarına

Frunze’da Kırgız Sanat Akademisinin kurucularından olan ve cüssüslük, muhaliflik ithamlarıyla otuz üç yaşında “ortadan kaldırılan” heykeltıraş babasını (1938), eşinin ölümünden kısa süre sonra (1941) hayata veda eden annesini şüphesiz özler. Kardeşleriyle birlikte evlat edinildikten sonra 1946’da ülkesine dönen Mészáros’a, çocukluk çağından geriye birçok soru işareti kalmış olması doğaldır. Savaşların ve totaliterliğin zaman ve coğrafya tanımaz “babacanlığı”, çocuklara yaşamları boyunca tamamlamaya uğraşacakları, parçaları eksik yapbozlar armağan etmeyi her zaman sevmiştir. Ancak İkinci Dünya Savaşının yol açtığı toplumsal ve kişisel dramlar onu yıldırmaz. Tersine, savaş sürerken, yıkıntılar ortasında, yetim çocukların oyalanmaları için götürüldükleri sinemaya, ilk bakışta âşık olur ve bu aşkın büyüğü tüm yaşamına yön verir.

Márta Mészáros’un çocukluğu kadar sinema dünyasına kendisini nasıl kabul ettirdiği de otobiyografik filmlerine konu olur. ‘Günceler’ serisinin ikinci filmi *Sevgililerime Güncé*’de yönetmen olmayı çocukken kafasına koymuş olan Juli’nin Moskova’ya gidişini, orada zamanın büyük Rus yönetmenlerinden aldığı sinema eğitimini, ülkesindeki çalkantılı politik atmosferi, kadınların yönetmen değil, öğretmen ya da doktor olmaları gerektiğini salık veren toplum politikalarına rağmen kendine inat yol açışını kurmaca ve gerçekliğin iç içe geçtiği bir sunumla izleriz.

1950’de yönetmen olmak için sınava giren Mészáros, dönemin ünlü Macar yönetmenlerinin de arasında bulunduğu jüri tarafından, bir kadın olarak bu işe kalkıştığı için alaycı kahkahalara maruz kalır.

O dönem başarılı bir kadın yönetmen olarak Leni Riefenstahl’ı örnek göstermek ise pek iyi bir fikir değildir. Macar sinemasının

yeni bir soluk getiren ‘Günceler’, tarihi otobiyografik biçimde okumak, anlatının yetim bir kız çocuğunun bakışıyla sunulduğu, belgesel içeriğin ve başka kurmaca filmlerden bölümlerin metinlerarası göndermelerle kullanımı gibi özellikleriyle öne çıkmaktadır (1993, s. 85-86).

1950'lere doğru yeni yeni endüstrileştiği ve Eisenstein, Dovzhenko, Pudovkin gibi öncü isimlerin Sovyetler Birliği'nde olduğu düşünülünce kadın olarak kendine biçilen rolleri kabullenmek yerine SSCB'ye gitmeyi kafasına koyar. Çocukken öğrendiği ve çok iyi konuştuğu Rusça bu yolculuğu kolaylaştırır. Sovyetler Birliği'nde iktisat okuyacağını söyleyerek koruyucu ailesinden izin alır, devlet bursuna başvurur ve Gerasimov Institute of Cinematography'e [VGİK] kabul edilmeyi başarır.

Mészáros yaşamı boyunca savaşların, Stalinist dönemin Macar izlerinin, 1956 ayaklanmasının, rejim değişiminin, komünizmden kopup liberalizme sert ve hızlı biçimde uyum sağlamaya çalışan sistemik bir kültürel dönüşümün, teknoloji sayesinde iyice başkalaşan dünyada bir türlü değişmeyenlerin Orta Avrupa ve Macaristan özelindeki izlerini filmleri aracılığıyla yorumlayacak, gerçekliğin örtük hallerini ifşa edecek, iktidar odaklarıyla filmleri aracılığıyla hesaplaşacak (Yağcı Aksel, 2018b, s. 41), tüm bunları kadınları odağa alarak gerçekleştirecektir.

İlk filmini öğrenciyken 1954'te Macaristan'da çeker. Sonra Romanya'ya taşınır, arada evlenir, boşanır ve belgeseller çekmeye başlar. Öğretmenler, fabrika işçileri, onların gündelik yaşamları odaklandığı konulardır. Sonra Macaristan'a döner, uzun metrajlı filmler dönemi başlar, bu arada Miklós Jancsó ile evlenir. Yönetmen 1950'lerden itibaren onlarca belgesele ve 30'u aşkın kurmaca filme imza atacaktır.

Macar yeni dalgasında yeni bir devinim

Macaristan'da yeni dalga sinemasının 20. yüzyılın en büyük anti-totaliter ayaklanması olarak adlandırılan 1956'nın ardından, yaşanan toplumsal travmayı ve suskunluğu takiben, 1960'lardan itibaren ortaya çıktığı ve yaygınlaştığı söylenir (Tóth, 2018). Bununla birlikte Ma Film'in kurulmasıyla, Macar sinema sektöründeki üre-

tim yapısının değişmesi ve artık dört stüdyoda birden film çekilmeye başlanması Macar yeni dalga sinemasının doğuşunda önemli bir yer tutar (A magyarfilmművészetúj hulláma, 2021).

Kuşak deneyimleri, kişisel, otobiyografik anlatılar, anti kahramanların perspektifi, yazdığı senaryolarda ve yönettiği filmlerde yer bulur (A magyarfilmművészetúj hulláma, 2021). Sonrasında Márta Mészáros'un hayat arkadaşı olan Miklós Jancsó başta olmak üzere pek çok yönetmen geleneksel gerçekçi anlatı tekniklerinden uzaklaşır. Bu dönem Macar sinema tarihi açısından da Macarların öykülerini dünyaya anlattığı ve Macar sineması denilince akla gelen klasiklerin birbiri ardına çekildiği özel bir dönem olarak kabul edilir (Tóth, 2018).

Macar yeni dalga sinemasında iki ayrı yönetmen kuşağının bulunduğu söylenebilir. 1950'lerde halihazırda film yapmakta olan Károly Makk, Miklós Jancsó, János Herskó ve altmışlı yılların, István Gaál, Ferenc Kósa, Sándor Sára, István Szabó, Ferenc Kardos, Zoltán Huszárik, Dezső Magyar gibi yönetmenleri bir araya gelir (Tóth, 2018).

Yeni dalganın Macaristan'daki kesişim noktalarından biri de 1959'dan beri etkinlik gösteren Balázs Béla Stüdyolarında 1970'lerde gelişen Budapeşte Okulu'dur. Genç, amatör, avangart filmler çekenleri bir araya getiren bu film hareketi, farklı anlatım teknikleri ile kurgulama arayışlarına destek verir. Avangart ve belgesel olmak üzere iki koldan ilerleyen çalışmalar "sinemada belgeselleşme", "kurmacalaşan belgesel" tabir edebileceğimiz bir birikime dönüşecektir (Gelencsér, 2001). Belgesel ve kurmaca film teknikleri açısından deneysel çalışmalar yapan ve yeniliklere imza atan, Yeni Dalga ve *Cinéma vérité* izleriyle, kurmacayı belgeselle harmanlayan (Tóth, 2018) bu çevreye Mészáros da katılır.

Yönetmenler, objektif tarihanlayışından kişisel tarih anlatısına, içsel-psikolojik çözümlemelere, atomize, tepkisiz kitle halinin kökenlerini sorgulamaya, zamanın sınırlarını bulanıklaştırarak sü-

reçsel tarih anlatısını kırıp yerine çok parçalı kişisel bir zamanı anlatmaya, öznel deneyimi ön plana çıkarmaya, kamusal alan ve özel alan çatışmasını ortaya koymaya meyillidirler (hu.wikipedia.org/wiki/Magyar_film, 2021) ve bunu yapmanın yeni yollarını, yeni anlatı tekniklerini ararlar. Öte yandan Macar edebiyat klasiklerini de yeni bir kaynak olarak kullanırlar (A Magyar Film Története, 2021).

Márta Mészáros sıradan yaşamdan insanların, meslek gruplarının, kıyıda köşede kalmış olanların öykülerini konu aldığı 10 kadar belgesel filminden sonra ilk uzun metrajlı filmini çeker: *El-tavozott Nap* (*The Girl*, 1968). Bu filmle Valladolid jüri özel ödülünü alır. Ardından filmleri birbiri ardına gelmeye başlar. 1969'da *Hol-dudvar* (*Binding Sentiments*), 1970'te *Szép Lányok ne sirjatosok* (*Don't Cry Pretty Girls*), 1973'te *Szabad Lilegzet* (*Riddance*) ve oldukça ses getiren filmi *Örökrefogadas* (*Adoption*) gelir. Bu film ile Berlin'de Altın Ayı (1975) ödülünü alan ilk kadın yönetmen olacaktır (Gilbey, 2021, 13 Temmuz).

Sonraki filmi *Kilenc Honap* (*Nine Months*, 1976) ile Cannes'da FIPRESCI ödülünü alır. 1977'de *Ök ketten* (*The Two of them*), 1978'de San Sebastian ödülünü kazanan *Olyan Mint otthon* (*Just Like at Home*) adlı filmleri izleyiciyle buluşur.

Bu filminden sonra yer aldığı uluslararası festivallerin de etkisiyle Batı'da da oldukça tanınır hale gelen yönetmenin ortak yapımlara yöneleceği yeni bir dönemi başlar. Bu dönem yeni dalga temsilcilerinin de farklı yönelimler kazandığı, kimisinin dünyadan ayrıldığı ve dönemin belirginliğini kaybettiği zamanlara denk gelmektedir. 1979'da Polonya ortak yapımı *Utközben* (*On the Move*), 1980'de Fransa ortak yapımı *Örökség* / *Les héritières* (*Miras; The Inheritance*), 1981'de yine Fransız ortak yapımı olan *Anna'nın* (*Mother and Daughter*) ardından dünya sinema tarihinin unutulmaz otobiyografik filmleri arasında yer alan 'Günceler' serisini çeker. İlk günce 1982 tarihli *Çocuklarıma Günce*'dir. Bu film birçok

ödül alır. Ardından 1987 yılında ‘Günceler’ in ikincisi olan *Sevgilerime Günce* filmi çekerek, arada başka birçok kısa film ve belgesel çekmeyi de sürdürmüştür.²

Macar yeni dalga sinemasının, modern sinemanın öncülerinden kabul edilen Márta Mészáros, çağdaşlarından, dünyaca ünlü yönetmenler olan Miklós Jancsó, István Szabó, István Gaál, Sándor Sára ya da Zoltán Fábri’den ayrı tutulur (Fazekas, 2019), çünkü o kadın ruhunu, kadınlararası ilişkileri odağına almış ve Macaristan’a özgü toplumsal ve kültürel gerçeklikleri bu perspektifle işlemiştir. Mészáros’un kadınları yazgısına boyun eğmeyen, onu değiştirecek gücü kendinde bulan kadınlardır. Balázs Béla Stüdyolarında hayat bulan Budapeşte Okulu’nun etkisiyle, toplumsal art alana bir “mikro-iklim” derinliğinde, karakterlerin varlığını, ruhunu, “naturasını” anlamaya sunacağı katkı oranında yer verir. Onun toplumsal arka planı karakterlerden, onların deneyimlerinden, duygu ve eylemlerinden doğru sezilir (Fazekas, 2019). İç dünyaların gerçekliği her zaman merkezdedir. Mészáros’un odağında daima ilişkiselliğin kendisi vardır. İnsan ilişkilerinin kırılganlığına ve çok boyutluluğuna dair derin betimlemesi, psikolojik anlatımları tarihsel görüntülerle iç içe geçer (Fazekas, 2019). Özellikle 1970’lerden sonra Batı’da yükselen feminist hareketler onun filmlerini dikkatle takip eder.

1989 rejim değişimine kadar totaliter rejimin yasaklarını, sansür mekânizmalarını delmek için türlü çözümler üreten ve türlü güçlüklerle karşı sinemadan kopmayan Mészáros, rejim değişimi ile bir nebze özgürleşen ortamda geçmişle hesaplaşmayı sürdürür. Politika ve insan ilişkisine odaklanırken totaliterliğin her tür-lüsüne karşı sesini yükseltir. Üçlemenin son filmi *Anne ve Babama Günce*, rejim değişiminin hemen ardındaki günlerde izleyiciyle

² Filmografinin 1992’ye kadar olan kısmı, Catherine Portuges’in *Screen Memories: The Hungarian Cinema of Márta Mészáros* (1993) adlı kitabından alıntılanmıştır

buluşur. 1992’de televizyon için içerikler üretir, bunları yine televizyon için belgeseller ve filmler izler. *A Magzat* (1994), Edith Stein’in yaşamını konu alan *Hetedik Szoba* (*The Seventh Chamber*, 1996), *Szerencse Lányai* (*The Daughters of Fortune*, 1999), ‘Günceler’ serisine bir ek diyebileceğimiz *Kis Vilma* (*Little Vilma: The Last Diary*, 2000), 1956’da öldürülen başbakan Imre Nagy’in yaşamını konu alan *Temetetlen Halott* (*the Unburied Man / Mezarlı Ölü*, 2004), 70’ler Macaristan’ını konu alan *Utolsó Jelentés Annáról* (*The Last Report on Anna*, 2009), *Aurora Borealis* (2017) pek çok diğer belgesel, kısa, deneysel filminin yanı sıra uluslararası film dünyasında ses getiren başlıca filmleridir.

“Anlatacak bir şey lazım”

“Yani benim gözlerimin bunca yıl gördükleri,
Bir gün benimle birlikte
Yok olup gidecekler, öyle mi?”
Metin Altıok

Metin Altıok’un şiirindeki serzeniş bize ne anlatır? Kaçırılmaz sona karşı bir isyanı ya da onunla bir uzlaşma arayışını mı? Yaşantının ve yaşayanın biricikliği hakkında örtük bir güzelleme midir ya da “faniliğe nasıl karşı konulur?” sorusuna yanıt bulma çabası mı? Sorguya şairin trajik ölümünü de düşünerek, toplumsal koşulların, tarihsel gerçekliklerin, politik erklerin insanı nasıl “sarıp sarmaladığından” dem vurarak “coğrafya kaderdir” önermesiyle başlayabilir miyiz?

Mészáros’un yaşam serüvenine ilişkin sorular dönüp dolaşıp zamanla ve geçmişle ilgili bir yere düğümleniyor. Bu şiiri aklıma getiren ise yüzyılımın kadınlarından biri kabul ettiğim büyük yönetmenin bu gezegende geçirmekte olduğu zaman boyunca gözlerinin gördüklerini tutarlı ve inatçı bir biçimde “anlatma” hali.

Márta Mészáros geçtiğimiz yıl 90. yaşını kutladı. Bu çerçevede, Macaristan'da ve Batı Avrupa'da Márta Mészáros günleri düzenlendi. Macar Ulusal Film Enstitüsü, yönetmenin 10 filmi restore edeceğini duyurdu (Fazekas, 2019). Ayrıca Avrupa Film Akademisi, 'Yaşam Boyu Başarı Ödülü'nü Mészáros'a layık gördüğünü açıkladı. Kendisiyle yapılan birçok söyleşiyi, hakkında yazılan kitapları, sosyal medyada yer alan videolarını tıpkı filmleri gibi ilgiyle izlemiş biri olarak yaşam öyküsüne, direncine, biricikliğine, en çok da azmine ve çalışkanlığına her defasında yeniden şaşıyorum ve aynı soru aklıma düşüyor:

Nasıl başarmış? Düşlerinin peşinden ayrılmadan, yorulmadan, inatla, neredeyse yüzyıl boyunca koşabilmenin, savaşların, yıkılan duvarların, yeni siyasal sistemlerin, baş döndüren teknolojik gelişmelerin üstesinden bir insan canlısı olarak gelebilmenin sihirli bir formülü var mı?

Unutmayalım, şimdi bir de küresel bir salgının, COVID-19'un yerküreye etkilerine tanık oluyor. Kolaya kaçmaktan hiç hoşlanmayan, yaşamın gizil gücünü sıradan tabir edilen deneyiminin kendisinde arayan, filmlerinde gerçekliği gizlendiği köşelerden bulup çıkarmayı, ayrıntılarda gizleneni ortaya koymayı amaç bellemiş bir yönetmenden böyle bir formül istenemez elbette.

Pandemi nedeniyle fiziksel olarak yan yana gelemesek de kızı (Babus) Katalin Jancsó sayesinde söyleşebileceğiz.

Bize hayran olduğum bir diğer kadın, gazeteci, yazar, çevirmen Gün Benderli Togay aracı oldu. O da 1950'li yıllardan beri Budapeşte'de yaşayan aynı kuşaktan, yüzyılının bir başka öncü kadını. Onlara nasıl teşekkür etsem az.

Büyük bir gururla, bu söyleyişi Türkiye'nin ilk doktoralı sinema hocası Nilgün Abisel'e armağan kitap için yapmak istediğimi söylediğimde heyecanımızı paylaştılar. Planımızı hızla yap-

tık: Babus sorularımı annesine iletecek, araya kendi isabetli yorumlarını da katarak sohbetimizi koyulaştıracak ve bana söyleşinin ses kaydını gönderecek.

Babus birkaç saat içinde ses kaydını yolluyor. Elbette kulaklığı kulağıma yerleştirdiğim an, Márta'nın sesini duyar duymaz kalbim güm güm atıyor. Anlattıklarını cıvıltılı sesinden dinlemek onunla aynı vagona karşılıklı oturup zaman içinde yolculuk yapmışım hissi uyandırıyor. Türkiye'den Macaristan'a sinemanın ilklerini yan yana düşünmek beni tarifsiz heyecanlandırıyor. İlk kadın sinema profesörümüz Nilgün Abisel ve ilk diplomalı kadın yönetmen Márta Mészáros'un arasında kurulan bu köprüyü yine sinemanın gücüyle inşa ediyoruz. Sinema hepimizin gerçeği ve mucizesi.

"Maskesiz" Koyu Bir Sohbet

Başlarken sözü bugünlerde âdet olduğu üzere pandemiden açmayı seçiyorum. O da hepimiz gibi ev hapsinden, bu bilinmezlikten sıkılmış. Salgının filmi çekmek istese neyi konu alırdı diye soruyorum.

Anlatıyor:

İlişkileri. İnsan ilişkilerini. Ben her zaman buna odaklandım. En önce kadınlara. Kadınların yaşamlarını sürdürmek için verdikleri mücadeleye, iş bulmak, düzeni idame ettirebilmek, çocuklarla olmak, aileyle ilgilenmek, her türlü yük omuzlarında. İllaki kadınların haline bakardım. Çünkü toplumda işi en zor olanlar daima onlar oldular. Salgın bu değişmez durumun eminim tuzu biberi oldu. Aslında tabii hangi ülkede film çektiğinize de bağlı. Üç ülke alalım, Macaristan, Fransa ve Polonya. Fransa'da kadınların durumu daha iyi, kültürel iklime doğrudan yön veriyorlar. Mücadele sonucunda kazandıkları haklar ve bilinç var. Polonya'da da kadınların savaşta özgürlük için erkeklerle birlikte savaşması, -Slavist anaerkil

tavır da etkili tabii- kadınları hayatın içinde daha söz sahibi yapmış durumda. Macaristan'da da konu bulmakta zorlanacağımı hiç sanmıyorum, yani toplumdan topluma da farklılaşır bu sorunun yanıtı ama kadınlarla ilgili her yerde oldukça çok anlatacak öykü bulabilirim.

“Artık herkes kendi başına film yapabiliyor”

Pandeminin öncesi sonrası derken hızla, sinemanın geçmişinden ve bugününden söz etmeye başlarken buluyoruz kendimizi. Konu hızla sinemaya geliyor. Sohbet daha en başından derinleşiyor. Dünyada pandemi üzerine hızla ne çok film çekildiğine, film izleme sürecinin nasıl da değiştiğine dem vuruyor: “Eskiden filmleri izlemek için sinemaya gitmek gerekirdi, şimdi ise film her yerde izleniyor”, diye başlıyor Mészáros. Sonra çok yönlü bir değişim olduğunu söyleyerek teknolojik gelişmelerin yol açtığı sonuçlara değiniyor. En önemlilerinden biri ona göre ucuzlayan hammadde:

Her şeyden önce filmin kendisi yani malzeme olarak film ucuzladı. Günümüzde bir patlama yaşanıyor, evde oturduğun yerden, telefonundan filmi yapıp sonra da dolaşıma sokabiliyorsun. Eskiden film izlemek için sinemaya gitmek gerekirdi. Şimdi telefonundan bile izleyebiliyorsun. İzleyici için de üretici için de her şey dönüştü. Film yapan sinemacı oluyor artık. Eskiden kâğıt ucuzlayınca şairlerin, yazarların sayısı artmıştı, benzer bir süreç sanki, artık herkes kendi başına film yapabiliyor, filmini dağıtabiliyor. Bunlar öyle zahmetliydi ki zamanında! Devasa cihazlar, uzun zaman, büyük bir arka plan hazırlığı gerekiyordu, malzemeler pahalıydı, çok da kısıtlıydı, o yüzden düşünüyorum da şimdiki gibi defalarca bir şeyleri prova etme, tekrar tekrar çekme şansımız pek yoktu, film çekme süreci, zamanla ilişkimiz bambaşkaydı, bu da büyük farklardan biri, her şey sınırlı olduğundan hiçbir şeyi çarçur etmiyorduk. Hammaddenin ucuzlaması ve dolaşımın kolaylaşması işin doğasını ciddi biçimde değiştirdi. Bugün her şeye erişim kolay, bizler doğru bir ışık elde etmek için ne büyük çabalar harcardık. Şimdi cep telefonları ışık ayarını dahi yapacak neredeyse.

Babus, ses teknolojilerindeki gelişmenin de altını çizince Márta ona hak veriyor.

Teknoloji ile işe verilen emeğin azalmadığını ama değiştiğini, çeşitlendiğini konuşuyoruz. Peki bu bir başarı mı? Teknoloji sayesinde işlerin böylesine kolaylaşmasını olumlu bir gelişme olarak görüyor mu?

Bu soruya yanıtı, değişenler kadar değişmeyen gerçekliklerin de olduğu. Onun iyi film tarifi de zaten buradan kuruluyor. Film yapmaya kalkan insanların sahip olması gereken sağlam bir yetenek, bilgi, donanım ve üslup ve iyi bir filmin olmazsa olmazı sağlam bir öykü gerektiğini vurguluyor:

Anlatılacak bir şey lazım. Bu değişmez. İyi filmin bir bakış açısı, felsefesi, dili, anlatım tekniği, bir meselesi olmalı. Bunlar varsa ister eski ister yeni teknolojilerle çekilmiş olsun fark etmez. İyi film her zaman iyi filmidir. Bir fark, bugün yetenekli bir insan, iyi bir film, birçok süreci çabucak aşır çok daha hızlı başarı kazanabilir. Eskiden bu daha zordu.

“İyi bir filmi yakalamak da, izlemek de güçleşti”

Burada sinema öğrencisi olduğu zamanlara dönüyor ve mezuniyet projesinin çevirisinin bile teknik olarak ne kadar zor olduğunu anımsıyor. Özetle onun için teknolojik gelişmeler bu yönüyle bir avantaj sağlıyor elbette ancak yaşanan patlamanın, çok kişinin bu işe heves etmesinin bu kez de iyi projelerin aradan sıyrılmasını engellemeyi de olabileceğini düşünüyor:

İyi bir film tek başına yetmeyebilir. Aradan sıyrılmak çok fazla beceri, ilişki ağı, sponsor, şans gibi birçok etmene bağlı.

Babus bu etmenlerden biri olarak yeni çağın yeni stratejiler gerektirdiğini vurguluyor. Gün yüzüne çıkmak için fazlasıyla efor harcamak gerektiği gerçeğini anımsatıyor. Eskiden filmi alan tek bir pazara giderdi, şimdi çok mecra var. Bunların yanı sıra bir şeyin daha altını çiziyor Márta Mészáros: Beğeni ve zevkler. Neyin

beğenileceğini kestirmenin de güçleştiğini saptıyor. Aynı şekilde başan kriterlerindeki değişmeden de söz ediyor:

İzleyici beğenisi artık türlü türlü. Ödüllerde de görüyoruz bunu. Kimi noktalardan zayıf filmler çok daha fazla ses getiriyor, öne çıkıyor. Film yapan bir de üstüne iki ülkeden davet aldı mı tamam, artık o bir sinemacı.

Her dönemin olmazsa olmazı bir “kanal” bulma gerekliliği şimdi endüstride çok daha belirleyici olmuş görünüyor. “Network”lerin çokluğu, çeşitliliği süreci doğrudan yönlendiriyor.

Bu kez oyunu daha açık biçimde geçmiş lehine kullanıyor:

Bizler bazı payeleri güçlükle kazandık. Belki bu onları daha değerli kılıyordu. Dışınla tırnağınla kazıyarak bir yere gelmek. Filmlerim piyasaya çıktığında belirli dar bir çevrede izlenebilmişlerdi. Ve sanmayın ki tek zor olan işin bu kısmıydı. Filmlere para bulmak zordu. Sansür, denetim, politika ayrı güçlüklerdi. Daha geniş bir çevrede izlenebilir olmak konusunda teknik gelişmelerin payı büyük elbette. Bir ülkede yapılan film başka bir ülkeye ne zorluklarla gidebiliyordu. Hem maliyetler düştü hem çok daha basit biçimde dağıtılır, dolaşıma sokulur oldu. Artık birçok mekânizmayı aşmış kendi olanaklarıyla yapabiliyorsun. Sinema çok popüler bir şey oldu, son elli yılda filmler dünyanın her yerine yayıldı. Evet filmler daha kolay çekiliyor belki ama o kadar çoklar ki, iyi bir filmi yakalamak da izlemek de güçleşti.

Bu da madalyonun diğer yüzü. Popülerlik, çokluk, klasik olma, bunlar tüm zamanların ve sanatsal disiplinlerin değişmeyen tartışmaları. Sözü buraya getiriyorum ve Mészáros ve Babus edebiyatta da benzer bir süreç yaşandığı üzerine karşılıklı konuşuyorlar. Márta konuşulanları toparlıyor:

İyi bir edebi yaptım iyi olup olmadığı da hemen anlaşılmayabilir. Filmler için olduğu gibi. Ne klasiktir ne uzun ömürlüdür hemen belli olmaz. Bunu zaman gösterir. Zaman geçmesi lazım.

İyi bir okur olduğunu, altı dil konuştuğunu, dillerin ve edebiyatın yaşamundaki önemini biliyorum. Söz edebiyata gelmişken kendisine ilham olan edebi yapıtları, sonra da filmleri soruyorum:

Başta Rus ve Fransız edebiyatı. Hem iyi bildiğim hem etkilendiğim iki temel edebiyat.

Rus edebiyatını tabii doğrudan biliyorum. Orada okudum, Rusça biliyordum, Rus edebiyatı ilk büyük karşılaşma, tecrübe oldu. Hep de öyle kaldı diyebilirim, Rus edebiyatı çok katmanlıdır, derinliktir, çok büyük yazarları var Rusların, film yapmaya başladığımda Rus edebiyatında bulduklarım üzerine çokça düşünmüşümdür. Öyküler, yaşantılar, üsluplar ve bugün de o farklılıklarından, özgünlüklerinden bir şey kaybetmiş değiller. Rus edebiyatı her zaman çok iyidir. Fransız edebiyatı ile ilişkim de özel tabii. Rusya'dan sonra Fransa'ya gittim, Paris'te yaşamayı çok ama çok sevdim, Paris ruhu bambaşkadır. Kültüre, insana bakışı, bana hep yakın gelmiştir.

Babus, Fransa yolculuğu öncesinde de evin Fransız edebiyatından kitaplarla dolu olduğunu anımsatıyor.

Mészáros, Babus'u onaylıyor, Sartre'dan söz ediyor ve oradan da Fransız sinemasına geçiyor. Özellikle de yeni dalgadan söz ediyor. Teknik yeniliklerin, arayışların yanı sıra bir önemli misyonu daha olmuş yeni dalganın, o da filmlerin başka ülkelerde izlenmesini mümkün kılması. Bir de demir perdede yasaklı filmleri izleme olanağını o dönemin kazanımları arasında sayıyor. Sonra ilham aldığı ülke sinemalarından anlatmaya devam ediyor:

Rus sineması da aynı şekilde, edebiyatı gibi etkiler beni. Özellikle savaş öncesi sineması, İkinci Dünya Savaşı öncesi, Sovyet Sineması. İngiliz sineması daha sonraki dönemleri. İtalyan sinemasında 80'ler ilginçti. Düşününce 50'ler, 60'lar gerçekçi İtalyan filmleri de. Fellini, Antonioni, Germi büyük yönetmenlerdi. Böyle nitelememin nedeni, sıradan insanın yaşamına ilgi duymaları. Büyük kahramanlara, büyük tarihi olaylara değil, basit olana.

“Festivaller çok önemli kanallardı”

Márta Mészáros’un dünyanın dört bir yanından, sevdiği ülkelerden aldığı sayısız ödül var. Demir perde zamanı koşullarında izleyici karşısına çıkmasını sağlayan en önemli fırsatı ona festivaller sunmuş. Festivallerden gelen ödüller ses getiriyor elbette ve Mészáros bu sayede Macaristan’dan çıkıp dünya seyircisi ile buluşabiliyor:

Eskiden işler şimdiki gibi değildi, olsa olsa bir iki festival vardı ve demirperde döneminde bir film başka bir ülkenin seyircisine ulaşabiliyorsa, üstüne bir de başarılı bulunursa bu büyük bir işti. Ben Avrupa’da ilk kadın yönetmenlerden biri olduğumdan büyük izleyici karşısına çıkabildim, ilk filmim başarılı bulununca Fransa’da ve sonra başka yerlerde bu ses getirdi ve filmlerim böylece uluslararası ün kazandı. Avrupa’da başlayan serüven Amerika’ya da ulaştı, günümüzde bu erişim, dolaşım çok maliyetli ve olanaksız değil. Artık dünyanın her yerinde birçok festival var. Kadın festivalleri var. Temas kurmak kolaylaştı. İyi bir film artık daha kolay dünya seyircisine ulaşılıyor, tanınıyor. O zaman bunlar büyük işlerdi. Festivaller çok önemli kanallardı... O zamanları düşününce filmlerim festivallerde gösterilmeye başladığında görünür olan Agnès Varda ve bendik. Kısa filmler yapanlar vardı, o başka. Kadın yönetmen dünyada pek olmayan bir şeydi ve katıldığımız festivallerde filmler ve biz bir şekilde oldukça ilgi görüyorduk. Kadınların film yapmış olması garip karşılanıyordu, “bir kadın niye film yapar, erkeklerin yaptığı filmlerden ne farkı olacak ki” diyorlardı. Elbette farklıydı. Hem öyküler hem de anlatma biçimimiz. İlk yıllarda yalnız başınayken ya da arkadaşım Agnès Varda ile birçok yerde yalnızca ikimizken, kadınların sayısı giderek çoğaldı. Ve çok da hızlı çoğaldı. Kadınlar sinemanın her alanında çalışır oldu. Tabii diğer iş kolları için de bu böyle. Artık kadınlar iyi filmler yaptıklarında buna kimse şaşırıyor. İyi bir film için “kadın mı yaptı erkek mi” diye sormuyoruz.

Elbette bunun için baştan beri gösterdikleri dirence ve öncülüklerine teşekkür borçluyuz.

Bir şeyin altını çiziyor:

Tabii yetenek ayrı bir konu. Kadın ve erkek kimliklerinden bağımsız tartışılmalı.

Şimdiki kadın yönetmenleri nasıl bulduğunu soruyorum:

Bir kısmını konformist buluyor olabilirim. Bazı kadın politikacılar gibi. Kadınların nasıl yaşadığına gerçek anlamda dikkatini veren çok kadın yok. Sinemada böyle filmler, tarihsel bir bakışı olan filmler yapan bir yönetmen kaçınılmaz olarak politik bir iş de yapmış oluyor.

“Miklos nerede?”

Kadınların iyi film yapıp yapamayacakları tartışması ilk uzun metraj filminde oldukça yoğun yaşanmış. Böylelikle ilk filme dönüyoruz, Macaristan’da çektiği ilk uzun metraj filme; *Eltavozott Nap* (The Girl, 1968) zamanlarına:

İlk uzun metraj filmim için senaryomu güç bela heyete sunmayı başardım, kabul de edildi, öyküyü iyi buldular. Ancak bir sorun varmış, yönetmen kim olacaktı? Dedim ki ben olacağım! “Mümkün değil” dediler. “Nedenmiş” dedim, “ben bu senaryoyu bu filmi çekmek için bizzat yazdım, ben yazdım, ben çekeceğim.” Eşim Miklós Jancsó biliyorsunuz, yönetmendi. Herhalde aralarında konuşup “Miklos bu işe el atar, birlikte çözerler” diye düşündüler. Derken vakit geldi çattı, çekimlere başlıyoruz, setteyiz, yapımcı, oyuncular, herkes öyle bekliyor. Küçük bir köydeyiz, beklerken stres içinde art arta sigara yakıp söndürüyorlar. “Márta ne oluyor” deyip duruyorlar. Ne mi oluyor? Bir şey olduğu yok! “Miklos nerede?”, “Miklos mu? Ne Miklos’u!.. Miklos yok. Haydi başlayalım!”. O anı unutamıyorum. Herkes birbirine öyle bakakalmıştı. Filmin başrolünde oynayan arkadaşım, Kati Kovács-aslında şarkıcıydı-, “Biz çekelim de Jancsó montajını sonra yapar” dedi, öylece başlayabildik. “Jancsó geldi gelecek” diye diye çektik. Sonraki günlerde çekimler artık hız kazanmışken bir ara yapımcı yanıma geldi, biraz takılarak “sana bir özür borçluyum Márta” dedi: “Bunu yapabileceğine inanmamıştım” övgüleriyle

birlikte bir demet de çiçek sundu. İşte ilk çekim böyle, bütün ekibin sinir içinde gelmeyecek Miklós Jancsó'yu bekledikleri hoş bir öyküdür bu.

Márta Mészáros başka röportajlarından da bildiklerimi destekliyor anlattıklarıyla. Miklós Jancsó'nun kendisine her zaman cesaret verdiğini ve işlerine hiç karışmadığını vurguluyor. Márta Mészáros pek çok kere eşinin yardım edip etmediğinin sorulduğunu, yardım almadan bu işin içinden çıkamayacağı iddialarının ortalıkta dolaştığını, defalarca hiçbir müdahalesinin olmadığını ilan etmek zorunda bırakıldıklarını anlatıyor. Babus da giriyor araya. Babasının bu konudaki tavrını, Márta Mészáros'un alarına gösterdiği özeni saygıyla yad ediyor. Márta Mészáros'un sesi defalarca anlattığı bu öyküyü sanki ilk kez dile getirmişçesine coşkulu. Sesi gülüyor sanki. Son gülen iyi güler tebessümü bu belki de. Görmüyorum, sadece duyduğumdan öyle yakıştırıyorum. Kariyerinin başında verdiği yeterlik sınavı zamanlarını düşünmek belli ki onu hâlâ etkiliyor.

"İçimde bir şey söndü"

Miklós Jancsó'dan bu kadar söz etmişken, aramızdan ayrılışına dair bir şeyler söylemek ister mi diye merak ediyorum. Yaşamındaki yeri ve anlamı büyüktü, biliyorum. Çok dilli ve çok kimlikli varlığına Macar kimliğini ekleyenin Jancsó olduğunu söylemişti bir keresinde (aktaran Yağcı Aksel, 2018a, s. 341). 2014'te aramızdan ayrılan Jancsó'nun ölümünün onu nasıl sarstığını o dönem verdiği röportajlardan okudum. 60 yıllık bir ilişki, birlikte büyüttükleri üç çocuk ve ortak aşkları sinema. Evlilikleri bitmiş olsa bile, hiç kopmamış iki yol arkadaşı onlar. Ülkenin travmalarını, demokrasi arayışını, sinema tutkularını bir ömür paylaştılar.

Çok akıllı bir adam olduğunu anlatıyor. Yaratıcılığını, becerisini övüyor ve sinema dünyasında kendisine destek olduğunu, kendi yerini bulmak konusunda hep saygı gösterdiğini ifade ediyor. Vedalar, vedaları çağırıyor. Son zamanlarda ardı ardına yaşadığı iki kaybı daha konuşuyoruz: Sinemaya eş zamanlı olarak

başladıkları, kendisi de Fransız yeni dalgasının zamanında tek kadın yönetmeni olan Agnès Varda'nın (2019) ve yine aynı yıl kadim dostu, sinemaya başladığı zamanlarda en büyük destekçilerinden, Macar filozof Ágnes Heller'in ölümleri. Hepsi de yüzyılımızın öncü kadınları. Bu kadar çok şey bilen, gören ve her daim genç yaşayan, dünyayı anlama merakını hiç kaybetmeyen üretken ruhların gidişi içimi tarifsiz sızlatıyor. Mészáros bu ölümleri kendisi için "büyük bir kınılma" olarak tanımlıyor:

Her ikisini de çok severdim. Ve dahası büyük saygı duyuyorum onlara. İkisini de hemen hemen aynı zamanlarda tanıdım diyebilirim. Birini Paris'te, diğerini Macaristan'da. Çok yakındık birbirimize. Onlardan öyle çok şey öğrendim ki!

Agnès Varda'yla Fransa'da tanışmalarıyla başlayan arkadaşlıklarının derinleştiğini, festival buluşmalarını, Fransa'ya gidişlerinde onda misafir oluşlarını anlatıyor:

Kadın yönetmen dünyada pek görünür olmayan bir şeydi ve katıldığımız festivallerde filmler ve biz bir şekilde oldukça ilgi görüyorduk... Ondan özgürlük hakkında çok şey öğrendim. Çok önemli bir yönetmendi, çok belgesel film çekti, kurmaca filmler de. Fazlasıyla yetenekliydi, aynı zamanda savaşıyordu. Kadınların özgürleşmesi için mücadele etmiş bir nefdi adeta. 60'larda, 70'lerde yükselen kadın hareketlerinde öncülerden biriydi desem yeridir. Bu hareketlerde aktif yer aldı, herkese elinden geldiğince yardım etti. Çok ilginç bir kişilikti. Yalnızca özgürlük kavramını değil, birçok şeyi görmemi sağladı, Fransızları tanıdım, kadın hakları, kişisel hak ve özgürlükler, kadın erkek ilişkileri, kadın hareketleri hakkında bir çok fikrim oldu sayesinde.

Babus araya girerek, Agnès Varda'nın hak savunuculuğunun kapsamının genişliğini ve Black Panter'i anımsatıyor. Márta onaylıyor.

“Agnes Heller Macaristan’ın en akıllı kadınlarından biriydi”

“Tuhaf bir kazada kaybettik onu. Benim için çok önemliydi, her gün görüşmesek de birbirimizi çok seviyorduk. Uzun bir süre, belki altı ay gidişini hazmedemedim. Hasta oldum. O ölünce içimde bir şey söndü. Çok garip bir ölüm, çok. Bir anda kayboldu” diyor Balaton gölünde, sonsuzluğa kulaç atan değerli filozof için. Ne kadar iyi bir yüzücü olduğu öldüğünde çok yazılıp çizilmişti. Mészáros ekliyor:

Çok akıllıydı. Olup biteni bütün netliğiyle görürdü. Özellikle bu ülkede kadınların durumunu çok iyi çözümlüyordu. Eleştirileri yüzünden başı çok ağrımıştır onun da.

Heller’in sinemasına verdiği desteği de unutmuyor Mészáros:

Heller iyi bir felsefeci, tam bir sinemaseverdi. İlk zamanlar, filmlerimi bir sinemada gösterdiklerinde, ilk ya da ikinci filmimdi emin değilim, film bitti büyük bir sessizlik var, kimse çıt çıkarmıyor, derken bir kadın aniden ayağa kalktı ve filmi tartışmaya başladı. Sonra bütün filmlerimde bu böyle sürdü; geldi, katıldı, izledi, yorumladı. Ondan başka dayanacağım, destek alacağım kimse yoktu o zamanlar. Sonra peş peşe festivaller, yurt dışında ve burada kazandığım ödüller derken, bir şekilde “beceriyor” demeye başladılar. Bu süreçte bize gelip giderdi. Çok ilham verdi bana. Fantastik bir filozoftu. Ölümü beni sarstı, içimde bir şey söndü.

Bitirirken bu hüznü atmosferi dağıtmak iyi olacak.

Kendisi için sinemanın en güzel zamanlarını soruyorum. Te-reddütsüz yanıt veriyor: *“Çalışabildiğim zamanlar.”*

Ham madde eksikliği, sansür, bütçe sorunlarını aşmak, teknik güçlükler yüzünden harcanan büyük zaman ve emek, tarifsiz yorgunluklar onu hiç yıldırmamış. Çalışmak, sette olmak, film çekmek, tüm bu yorgunluğun ve yaratıcı emek süreçlerinin tamamı onun için bir ömür sürmüş ve sürmekte olan en güzel yaşantı. Sihirli formül demek ki üşenmemek, devam etmeyi becerebilmek. Sıra vedalaşmaya gelirken aklımdan bunlar geçiyor. Hiç bitmesin istediğim söyleşiye Pedro da havlamalarıyla dahil oluyor. Babus ve Márta ona laf atıyor. Gülüşüyorlar. Bir köpeğin dahil olduğu

sohbet, en tatlı sohbettir. Onları birlikte görebilmek çok isterdim. Gözlerimi kapatıp göreceğim.

Metin Altıok'un dizelerine dönersek sonuç belli; anlatılan öyküler yok olup gitmeyecek. O güzel gözlerin bunca yıl gördükleri, paylaşılmaya, unutturulmamaya değer bulunanlar, pes etmeyen, anlatmanın yeni yollarını keşfetmekten vazgeçmeyen insanlar sayesinde belki yüzyıllar boyunca dünyanın bambaşka bir yerinde başka güzel gözlerin gördüklerine karışıp bizimle kalmaya devam edecekler. Bu hep böyleydi, hep de böyle olacak. İyi ki de öyle. Bu vesileyle sinemanın iki güzel "göz"ü Nilgün Abisel'e ve Márta Mészáros'a sağlıklı nice yıllar diliyorum. Umarım pandemi bittiğinde bir gün bir sinema salonunda buluşurlar.

Kaynakça

- A Magyar Film Története (2021). <http://www.filmkultura.hu/regi/articles/teaching/hunhist.hu.html>. (Erişim Tarihi: 12. Temmuz 2021)
- A magyarfilmművészetúj hulláma (2021). (<https://mek.oszk.hu/02100/02185/html/493.html>). (Erişim Tarihi: 15 Haziran 2021).
- Fazekas, E. (2019, 20 Şubat). "Mit adnak Mészáros Márta filmjei a világnak?"
- Gelencsér G. (2001). "A Budapesti Iskola Fictios Dokumentumfilmek a hetvenesévek magyar film művészetében" Iskolakultura (10). 59-72. http://real.mtak.hu/60996/1/EPA00011_iskolakultura_2001_10_059-072.pdf (Erişim Tarihi: 10 Temmuz 2021).
- <https://filmarchiv.hu/hu/aktualis/hirek/mit-adnak-meszaros-Márta-filmjei-a-vilagnak>. (Erişim tarihi: 20 Haziran 2021).
- <https://kultura.hu/uj-hullam-magyar-filmben/>. (Erişim Tarihi: 15 Haziran 2021).
- Magyar Filmművészet (2021). https://hu.wikipedia.org/wiki/Magyar_film%C5%B1v%C3%A9szet#1958%E2%80%931962. (Erişim Tarihi: 15 Haziran 2021).
- Portuges, C. (1993). Screen Memories: The Hungarian Cinema of Márta Mészáros. Indiana University Press.
- Toth, E. (2018, 17 Temmuz). "ÚjHullam A MagyarFilmben"

Yağcı Aksel, S. (2018b). “Sevgililerime Günce: Márta Mészáros’un Tarihe Düştüğü Notlar” *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 9 (2) , 39-70. DOI: 10.32001/sinecine.471847.

Yağcı Aksel, S. (2018a). Márta Mészáros’un İzinde Tarihi Yeniden Düşünmek. S.R. Öztürk & H. Akbulut (Ed.), *Perdeyi Aralamak*. (s. 341-360). İstanbul: Ayrıntı.

HAYATIN TAKLİDİ DÜNYANIN DERDİ

Film Çalışmalarında Güncel Yaklaşımlar

Hayatın Taklidi Dünyanın Dardi: Film Çalışmalarında Güncel Yaklaşımlar, iki kitaptan oluşan bir derlemenin ilk kitabı. İkincisi, *Başka Bir Dünyadan Şarkılar: Sinema ve Türkiye Sosyolojisi* başlığını taşıyor. Akademik bir disiplin olarak sinema çalışmalarının Türkiye üniversitelerindeki öncü ismi Nilgün Abisel'e armağan olarak tasarlanan bu kitaplar, sinema ve filmlerle kişisel olarak kurduğumuz ilişkiden yönetmen ve oyunculara dair değerlendirmelere, akademik sinema eğitimi üzerine yorum ve önerilerden sinema tarihi odaklı inceleme ve tartışmalara, melodramdan 'sanat filmi'ne, sınıfsal eşitsizliklerden toplumsal cinsiyet olgusuna ve yaşlılığa, ırkçılık ve ayrımcılıktan ekolojik sorunlara, etik meselelerden varoluşçuluğa, sinema ve şehir ilişkisinden barış ve demokrasi tartışmasına, film müziğinden sinemada ses kullanımına, geniş bir konu yelpazesine sahip. *Hayatın Taklidi Dünyanın Dardi*'nde sinema ve duygular, sinema ve güncel sosyal teori, sinema ve politika arasındaki ilişkileri ele alan metinler yer alıyor; bu kitaptaki değerlendirme ve analizler filmlerle sınırlı kalmıyor, dizi ve video (müzik ve hayran videoları) örnekleri de bu derlemeye dâhil oluyor. *Başka Bir Dünyadan Şarkılar*'daki yazılar ise Türkiye sinemasına odaklanıyor.

KATKILAR

Murathan Mungan
Fatih Özgüven
Neveser Köker
Umut Tümay Arslan
Nur Betül Çelik
Eser Köker
Emrah Öztürk
Zehra Çelenk
Aykut Çelebi
Nejat Ulusay
Adrian Ada Ossmann
Meral Özbek
Ülkü Doğanay
Aksu Bora
Sevilay Çelenk
Tuğba Taş
Burcu Sümer
Oğuzhan Taş
Sevgi Can Yağcı Aksel

*dipnot

