

sekans

sínema kùltürü dergísí

KASIM 2021 | Sayı e16



Hayaletler / Kovan / Sihirli Kız

Aguirre: The Wrath of God / The Kid

Chicago Modernitesi ve Gangster Filmleri

1950'ler: Kemal Film - Osman F. Seden

Sekans Sinema Kùltürü Dergisi
Kasım 2021, Sayı e16, Ankara

© Sekans Sinema Grubu

Tüm Hakları Saklıdır.

Sekans Sinema Kùltürü Dergisi ve sekans.org içeriği,
Sekans Sinema Grubu ve yazarlardan izin alınmaksızın kullanılamaz.

info@sekans.org

<http://www.sekans.org>

Yayın Yönetmeni

Cem Kayaligil

cemkayaligil@sekans.org

Kapak Düzenleme ve Tasarım

Cem Kayaligil

cemkayaligil@sekans.org

Derya Şele

deryasele@sekans.org

Seda Usubütün

sedausubutun@sekans.org

Web Uygulama

Ayhan Yılmaz

ayhanyilmaz@sekans.org

Kapak Fotoğrafı

The Mayor of Hell (Archie Mayo, 1933)

Katkıda Bulunanlar

Esra Ballım, Gülşah Altuğ Erdoğan, Gökhan Gökdoğan,
Dilara Balcı Gülpınar, Erdem İlic, Süheyla Tolunay İşlek,
Atifet Keleşoğlu, İlker Mutlu, Görkem Önal, Zehra Yiğit

Bu elektronik dergi, bir Sekans Sinema Grubu ürünüdür.

SEKANS

FİLM ELEŞTİRİSİ VE FİLM ÇÖZÜMLEMESİ

YARIŞMASI 2021

Film eleştirisi ve çözümlemesi alanında ürün veren amatör veya profesyonel yazarların ürünlerini değerlendirmek ve böylece film eleştirisi ve çözümlemesi üretimini desteklemek ve özendirmek; sinema kültürünün gelişmesine katkı ve bu alanda üretim yapan kişilere ortam sağlamak ve ulusal sinemanın, film eleştirisi ve çözümlemesi alanında üretilen yazılar aracılığıyla daha geniş bir platformda tanınması ve tartışılmasının önünü açmak için Sekans Sinema Grubu tarafından iki kategoride düzenlenen Sekans Film Eleştirisi ve Film Çözümlemesi Yarışması'nın **onuncusu** sonuçlandı.

Seçici Kurul Değerlendirmesi

Zuhal Çetin Özkan (Akademisyen), **Ertan Tunç** (Sinema Yazarı), **Yavuz Akyıldız** (Akademisyen), **Derya Şele** (Sekans - Sinema Yazarı) ve **Evin Konuk**'tan (Sinefil) oluşan Seçici Kurulun değerlendirmesi aşağıdaki gibi sonuçlanmıştır:

Film Çözümlemesi Yarışması

- Birinci: **Atifet Sena Keleşoğlu** – Bir Subtopia Atlası ya da Kentin *Hayaletler*'i
(*Hayaletler*, Azra Deniz Okyay)
- İkinci: **Görkem Önal** – Bal ve Barutun Analojisi: *Kovan*
(*Kovan*, Eylem Kaftan)
- Üçüncü: **Yasin Dereli** – Pelin Esmer'in *İşe Yarar Bir Şey* Filminin
Göstergibilimsel Açıdan Çözümlemesi
(*İşe Yarar Bir Şey*, Pelin Esmer)

Film Eleştirisi Yarışması

Bu kategoride dereceye giren yarışmacı bulunmamaktadır.

Yarışmanın sponsor kurumları **Bağlam Yayınları**, **Hece Yayınları**, **Çizgi Kitabevi**, **İlkim Ozan Yayınları**, **Japon Yayınları**, **Nobel Akademik Yayıncılık**, **Pharmakon Yayınları** ve **Ütopya Yayınları** oldu.

Bu süreçte yarışmaya ilgi gösterip gerçekleşmesini sağlayan tüm katılımcılara ve özellikle değerli zamanlarını ve imkanlarını kullanarak yarışmaya desteklerini esirgemeyen Seçici Kurul üyelerimize ve sponsorlarımıza bir kez daha teşekkürlerimizi sunarız.



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

ÇÖZÜMLEME

- Bir Sabtopya (Subtopia) Atlası Ya da Kentin Hayaletleri** 3
Atifet Keleşoğlu
- Bal ve Barutun Analogisi: *Kovan*** 19
Görkem Önal
- Bireysel Kararların Ahlaki Sorumluluğu: *Sihirli Kız*** 28
Zehra Yiğit

DENEME

- Sal Üstündeki İmparatorluk** 39
Erdem İlic

TARİH

- Bir Dönemi Unsurlarına Ayırmak 1 - Sedenler** 43
İlker Mutlu

TEMA

- Chicago Modernitesi ve Gangster Filmleri** 51
Dilara Balcı Gülpınar

100 YAŞINDA

- Yumurcak / The Kid*** 65
İlker Mutlu

SİNEMA KİTAPLIğI

- Lütfi Ö. Akad: Bir Anlatı Ustası** 74
Esra Ballım
- Yeni Türkiye Sinemasında Sınıfsal Görünümler** 77
Süheyla Tolunay İşlek

ÖNSÖZ

Sekans Sinema Kültürü Dergisi'nin bu sayısını, 2021 yılının Film Eleştirisi ve Film Çözümlemesi Yarışması'nın çözümleme kategorisinde birincilik ve ikincilik kazanan yazılarla açıyoruz. **Atifet Keleşoğlu**, **Azra Deniz Okyay**'ın *Hayaletler* filmini irdelediği yazısında, filmin kur(ul)duğu Fikirtepe semtini, **Ian Nairn**'in mimarlık kuramına kattığı kavrama yaslanarak “sabtopik” bir mekân olarak nitelendiriyor; *Hayaletler*'i “bir sabtopya öyküsü” olarak çözümlüyor:

Sabtopik filmde merkezdeki mekânın canlı bir organizma olduğunu kabul eden, içinde hikâyeler ve kişiler barındıran ve içindekilerin de bu ruhunu yitirmiş, biçimsiz, tekdüze mekâna benzer bir ruh durumunda olduklarını eleştirel bir bakışla, gerçeği kurmacaya dönüştürerek anlatma olanağı, şimdiki zamanı ele alma, enine boyuna değerlendirme imkânı bulunmaktadır. Sabtopik mekânı merkeze alan bu türden bir yaklaşım bize şimdiye, şimdide müdahale etme alanı da açabilir.

Görkem Önal ise **Eylem Kaftan**'ın 2019 tarihli filmi *Kovan* için yazdığı çözümlemede ekofeminist bir yaklaşımı benimsiyor. Filmin ana karakteri Ayşe'nin, üzerinde egemenlik kurmaya çalıştığı doğanın karşısında yenik düşerek “gelip geçici olduğunu” anladığı noktaya mercek tutarak, “doğaya kaybetmek, aslında kazanmaktır” şeklinde çarpıcı bir yargıda bulunuyor.

Bu sayıda yer verdiğimiz diğer yazılar arasında; **Zehra Yiğit**'in *Sihirli Kız* (Carlos Vermut, 2014) üzerine etik çerçevesinden yaptığı çözümleme ile **Erdem İlic**'in *Aguirre*'deki (Werner Herzog, 1972) imparatorluk-delirme açılımı var. “Tema” bölümümüzde **Dilara Balcı Gülpınar**, 1930'ların Amerikan gangster filmlerine ve bu üretimin sosyoekonomik arka planına bakıyor. **İlker Mutlu** ise, geçen sayımızda başladığı, 1950'lerdeki Türkiye sinema sektörü tarihini detaylıca incelediği dizinin buradaki ikinci yazısında Kemal Film'in tarihini ve **Osman F. Seden**'in yönetmenlik kariyerini ele alıyor. **Mutlu**, e16'daki ikinci yazısında da **Charlie Chaplin** klasiği *The Kid*'in yüzüncü yaşını kutluyor. **Esra Ballım** ile **Süheyla Tolunay İşlek** de birer kitap tanıtıyor: *Lütfi Ö. Akad* (Mücahit Gündoğdu) ile *Yeni Türkiye Sinemasında Sınıfsal Görünümler* (Janet Barış).

Sekans e16, *çok gecikmeli* olarak yayınlıyor. Gecikmedeki sorumluluk bendedir, başta yazarlarımız gelmek üzere herkesten özür dilerim. Bir sonraki sayı, daha bu satırlar yazılırken, paralelde, **Gökhan Erkalıç**'ın editörlüğünde hızlıca hazırlanıyor. Müjdemmi isterim: e17'yi 2021 bitmeden okuyabileceğiz!

Cem Kayalığıl

BİR SABTOPYA (SUBTOPIA) ATLASI YA DA KENTİN HAYALETLERİ *

Atifet Keleşoğlu



“İmparatorluğu böyle pestil gibi ezen kendi ağırlığı” diye düşünüyor Kubilay ve uçurtmalar gibi hafif kentler, dantel gibi delikli kentler, cibinlikler gibi saydam kentler, yaprak damarlarına, el çizgilerine benzer nervür kentler, opak, aldatıcı kalınlıkları içinden bakıldığında görülen telkari kentler giriyor artık rüyalarına.”

Italo Calvino, *Görünmez Kentler* (2008)

İnsan, içinde yaşadığı kentin nesi olur?

İçinde insanın yaşadığı kent, insanın nesi olur?

Bir film, kent-insan ilişkisini anlamaya aracılık edebilir mi?

Stendhal'a göre roman, sanatçının yol boyunca gezdirdiği bir aynadır (Moran, 2002, s. 18). Yazarın roman için yaptığı yorum sinema için de geçerli olabilir. **Hakan Savaş**, genelde sanatın özelde ise sinemanın birincil işlevini “insanı, dünyayı, yaşamı idrak etme ve yorumlama” olarak özetlemektedir (2015, s. 24).

* Sekans Film Çözümlemesi Yarışması 2021 Birincisi

Sorduğum kent-insan-sinema ilişkisine ilişkin cevabımı sinema, felsefe, edebiyat ve mimariyi aynı çatı altında toplayan alternatif bir bakış açısı önererek bulmaya çalışacağım. Çatımı sorulardan tuğlalarla çatacağım ve bu nedenle şairin dediği gibi “cevaplarım bile birer soru” (Edgü, 1979, s. 12) olacak. Burada cevabımı **Azra Deniz Okyay**’ın *Hayaletler* filmi (2020) dolayımıyla arayacağım.

Bu çalışmada öncelikle, film eleştirisinin çeşitli kriterlerini ve yollarını (Corrigan, 2015; Biryıldız, 2013; Özden, 2004) akılda tutmakla birlikte, güncel eleştiri ve referans kalıplarını tekrar etmekten, filmin biçim ve içeriğine dair bir kuram, ideolojik bir bakış açısı dayatmaktan kaçınmayı, her filmin kendine özgü olduğu malumunu film eleştirisi eyleminde yeniden göz önünde bulundurmaya önereceğim. Bu amaçla önce filmle tanışıp müzakere ederek bir sinema filminin çağa tanıklıktaki potansiyelini kendine özgü bileşenlerinden yola çıkarak “ne, nasıl, niçin” soruları eşliğinde anlamayı deneyeceğim. Bu yaklaşım, eleştiri etiğinin olmazsa olmazı sayılan nesnellik meselesini göz ardı etmeden, eleştiri nesnesi eserle arasına profesyonel bir mesafe koymakla birlikte eleştirinin öznel yanını bile isteye gündeme taşımayı da amaçlamaktadır. Bu nedenle çalışmada birinci tekil şahıs anlatıcı üslubu kullanacağım.

Değerlendirmemde diğer disiplinlerden yardım alırken yukarıdaki ana sorularım etrafında filmin aklıma, kalbime, hafızama ilk neyi düşürdüğünü belirtecek, sinematografide ve anlatıda ulusal-uluslararası hangi yapımları, yaklaşım ve uygulamaları çağrıştırdığına, o eserlerle benzeştiği ve ayrıştığı yerlere de işaret edeceğim. Bu işaret etme motivasyonum filmin oluşturulmasında başvurulduğunu düşündüğüm brikolaj üsluptan kaynaklanıyor. Filmin mekânlarından insanlarına, insanların imlediği toplumsal katmanlara ve meselelere, çekim araçlarından çekim ölçeklerine ve zaman-mekân-insan ilişkisinde kurgunun kurucu yönüne değin filme özgü materyal ve yöntem seçiminde farklı unsurları ve desenleri bir araya getirdiğini hatta kimi zaman tıpkı mekândaki evlerin üst üste yığılması gibi materyallerini yığarak bir biçem oluşturduğunu iddia edeceğim. Bu çok materyalli tercihin film için bir odaklanma zaafı, film kişilerini birer karakterden ziyade, derinleştirilmeyi bekleyen birer tip olarak değerlendirmeye yol açacak tehlikeleri olduğu varsayılabilir. Öte yandan zaaflarına karşın filmin, mekân ile insan ilişkisinden yola çıkarak yaptığı iktidar eleştirisinde hem kentin hem de kendilerinin çeperinde yaşayan insanları çerçeveye taşımalarının güncel eleştirel sinema açısından atılmış bir adım olduğu düşünülebilir.

Sinema dışındaki alanlarda yolumu, **Ian D. Nairn**'nin 1954 yılında mimari eleştirileriyle literatüre kazandırdığı, “kent çeperleri”nin (*suburb*) “ütopya”lara dönüştürülmesi hevesi taşıyan, ardından kentleşmenin bir yanlış biçimine dönüşen, yalnızca kentleri, kırsalı ya da kasabaları değil tüm kara yüzeyini kaplayan, tekdüze, hayal gücünden ve ruhtan yoksun, içinde yaşayanlarla arasında denge ve etkileşim bulunmayan, düş kırıklığı yaratan “sabtopya” (*subtopia*) kavramının rehberliğinde bulmayı deneyeceğim (Nairn, 2015). Bir roman (McCann, 2006) ve **Nairn**'in yürüttüğü İngiltere'deki binaları konu edinen bir televizyon dizisi (Walker, 1993) çalışmasına da isim olan sabtopya: Bir örnek/tek tip binalarla şehirlerin etrafında yapılanan monoton kentleşme anlamında türetilmiş bir bileşik kelime. Ayrıca sabtopya, Fransızca *banliyö* ve Macarca *varoş* kelimeleriyle neredeyse aynı anlama gelmesiyle birlikte bu tür yerleşimlerin ruh durumunu betimlemekte de kullanılıyor. **Italo Calvino**'nun *Görünmez Kentler*'i (2008), **Zygmunt Bauman**'ın göç ve göçmenlik sorununu ele aldığı *Iskarta Hayatlar: Modernite ve Safraları* (2018) önerdiğim sabtopya kavramına eşlik edecek diğer kaynaklarım olacak.

Sinema alanında ise **Hayaletler**'in kişileri, hikâyesi, mekân-zaman kurgusu, kamera hareketleri, çekim ölçekleri, çekim araçları ve kurgudan oluşan tasarımının *Atları da Vururlar* (They Shoot Horses, Don't They?, Sydney Pollack, 1969), *Protesto* (La Haine, Mathieu Kassovitz, 1995), *Rosetta* (Jean-Pierre ve Luc Dardenne, 1999), *Paramparça: Aşklar ve Köpekler* (Amores Perros, Alejandro G. Iñárritu, 2000) ve *Filler ve Çimen* (Derviş Zaim, 2000) sinema filmlerinden, toplumun katmanlarını ve sorunlarını, politik, ekonomik ve kültürel gidişatı bireysel hikâyeler yoluyla tartışmaya açan anlatı ve estetik yaklaşımları bağlamında yararlanacağım. Bu yola, filmi ilk izleyişimde bana çağrıştırdıklarına sadık kalmak, öznel bakışımın zeminine işaret etmek maksadıyla başvuruyorum. Kanımca, her şey gibi filmler de benzerleri arasındaki yerleriyle kazanıyor hafızaya.

Böylece, **Hayaletler** filmi özelinde sinemanın çağa tanıklığını sorgulayacağım. Kurmacanın gerçekle bağını yeniden yorumlamanın eşiği olarak kişilerin, mekânın ve zamanın bir yeniden yaratımında film estetiğinin olanaklarına dikkat çekecek ve yönetmenin bu olanakları nasıl ve niçin kullanmış olabileceğine eğileceğim.

Hayaletler'de “modernitenin safrası” (Bauman, 2018) dört insan tipi (Didem, İffet, Ela, Raşit), hem birbiriyle kesişen hem de birbirini teğet geçen ilişkiler ağı izleğinde saplantılı bir betonlaşmayla çeperleri günden güne kalınlaşırken kalbi zayıflayan, ruhunu, hayâl gücünü yitiren, hafızası budandıkça sayılılarla sıçrayan, karanlığı ve griliği (ki burada elektrikler genelde kesiktir) daha da gün yüzüne çıkan, dağılıp ufalanan, kentin hem merkezinde hem uzağında “ölmeye yatmış” bir sabtopya (Fikirtepe) görülüyor.



Didem (**Dilayda Güneş**), mahalleden iki kız arkadaşıyla beraber kurduğu Focus Girls isimli grubuyla dans yarışması birinciliği kazanmayı dileyen, talihini kendi çabasıyla yaratmaya çalışan, bu arada temizlik işleri yapan annesiyle yaşadığını anladığımız, uyum sorunu olan bir genç kadındır. Uyum sorunu, görünüşte hayatının önceliği olan danstan ve ona yüklediği anlamdan kaynaklanmaktadır. Filmin ilk ikonografik mekânı olan lüks bir otelin yukarı katlarından birinde kahvaltı yaparken görünür Didem, tavırları o yere ait(miş) gibidir; yukarıdan dışarıyı izler, ruj sürer ve dans etmeye başlar. Şefin şiddetle odaya dalmasıyla birlikte, aslında yerleri süpürmesi gerekirken dans etmeyi seçtiğini anlarız. işten atıldığını arkadaşlarına söylediğinde aldığı “Yine mi!” tepkisiyle bunun ilk vukuatı olmadığını öğreniriz: Didem’in basit görünen seçimi (yine) kovulmasına sebep olmuştur. Bu anlamda önceliğinin temizlik işçiliğine devam etmek değil, düzenlenecek dans yarışmasını kazanarak ünlü olmak ve bu kötü gidişten kurtulmak olduğu, uyumsuzluğun da bu beklenti ile gerçek arasındaki tezattan kaynaklandığı işlenmektedir. Didem bu yönleriyle toplumun hem ekonomik açmazlarının hem de sosyo-kültürel karşıtlıklarının zeminini yansıtmaya girişimine genç bir kadın birey olarak aracılık etmektedir. O da birçok

genç gibi yaşadığı yerle kalıcı bağlar kuramamakta, yaşama otel odasındaki gibi “yukarıdan” bir yerden bakarak devam etmeyi düşlemekte ve kurtuluşu dans yarışmasından birinci çıkmakta görmektedir. Ekonomik ve sosyo-kültürel buhran dönemlerinde bireylerin kurtuluş yolları arayış hikâyelerinin kültleşmiş filmlerinden Amerikan yapımı *Atları da Vururlar* filmi, Didem’in ve bugün yaşananların eski bir hikâye olduğunu anımsatmaktadır. “Doğru, kurallar çetin. Ama çetin bir dönemden geçiyoruz!” *Atları da Vururlar*’daki yarışma sunucusu Rocky (**Gig Young**), yarışmanın vadettiği 1500 gümüş dolarlık büyük ödüle giden yolun, çiftlerin durmaksızın günlerce dans edebilmesinden ve izleyenlere bir seyir malzemesi verebilmesinden geçtiğini bu sözleriyle bir mantığa oturtmaktadır. Gloria, tüm ruhsal, bedensel ve zihinsel uğraşlarına karşın sonunda kaybetme gerçeğiyle yüz yüze kaldığında o ünlü cümlesini kuracaktır: “Bu anlamsız döngüye son vereceğim.” Burada, Didem’in yarışmayı bırakarak yola devam etmesi ise *Hayaletler* ile *Atları da Vururlar* arasındaki kırılma noktasıdır.

İffet (**Nalan Kuruçim**), belediyede işçi olarak çalışan genç-orta yaşlarda, yalnız yaşayan bir kadındır. İffet, yapmadığı bir suçtan içerde yattığını söylediği genç oğlunun hapishaneden sağ salim çıkmasını ümit etmektedir. Tutuklamaların çoğaldığını, insanların hapishanede yatacak yer bulamayarak üst üste uyduğunu, içeride zorba tiplerin haraç kestiğini öğrenmesi İffet’in oğlunun can güvenliğinden endişe duymasına, korkmasına yol açmaktadır. İffet’in yer aldığı mizansende, telefon yoluyla oğlula kurduğu diyaloglar, ses efektlerindeki polis aracı vurgusu ve polis helikopterinin çok yakın mesafeden uçuşu; **Deleuze**’ün sözünü ettiği “denetim toplumu”na işaret eden bir yönetim profilinde insanların baskı altında olduğunun sezdirilmesi olarak okunabilir (2001).



Raşit (**Emrah Özdemir**), genç-orta yaşlarda; halk arasında “çantacılık” denen, ikna, örtük tehdit ve hatta evlerini yıkarak çaresiz bırakma yöntemleriyle kentsel dönüşüm kapsamındaki semtlerin sakinlerinden aldığı tapuları kentsel dönüşümün yürütücüsü müteahhit firmalara satan bir erkektir. Raşit, bu işlerinin yanında Suriyeli ve diğer ülkelerden ülkeye göç etmiş olanlara kalacak yer temin ederek de para kazanmaktadır. Raşit, kendisini kravatlı takım elbiseli olduğu bir rüyanın içinde, yeni evleri tanıtırken gördüğünü dile getirerek bunca şeyi hangi özlem uğruna yaptığının sinyalini vermektedir. Bu bağlamda Didem ve Raşit yaşama “yukarıdan” bakma ümidinde eşit sayılabilirler. Ne var ki hem eylemlerinin niteliği hem de işaret ettikleri toplumsal kesim birbirinden çok farklıdır. Raşit’in sıkça dillendirdiği “*Yeni Türkiye’yi böyle böyle inşa edeceğiz!*” söylemi, filmde eleştirinin merkezinde yer alan iktidarın eylem ve söylemlerinin bireysel kimlikte somutlaştırılması olarak değerlendirilebilir. Yönetmen bu somutlaştırmada Raşit tipini hem toplumsal cinsiyet konusundaki tavrı hem beklentileri hem de edimleriyle içi içe geçirerek olumsuz bir zeminde öykülemektedir.



Ela (**Beril Kayar**), sanatla uğraşan, kentsel dönüşümün izini süren genç bir kadındır ve aslında bu yerin dışarılkısidir. Semtteki, eşitsizliğin hemen her türüne maruz kalan, çoğunluğu göçmenlerden oluşan çocuklara eğitim vermeye, sanatsal ve eğlenceli aktiviteler yürütmeye çalışmakta, aynı zamanda mekândaki dönüşümün izini sürmektedir. Ela’nın çocuklarla, modernitenin uzun zaman “öteki” olarak görmeyi tercih ettiği ve bugünün Türkiye’sinde varlıklarını kabul ettirme sorunu yaşayan gruplara işaret eden “Korospular”la, ve kentteki aktivist sanatçı kadın hareketiyle ilişkisi, yönetmenin kadrajın içinde olmasını tercih ettiği ülkedeki meseleleri üst üste yığarak görünür kılma kaygısının düşünsel ve pratik yanı olarak görülebilir.

Semt sakini ancak semtle tek bağı maddi olanaklar olan, üst mevkilerdekilere yamanma telâşındaki, birtakım değerlere körü körüne bağlı ve jurnalci Raşit'e karşı, semtten olmamakla birlikte semti korumaya dolayısıyla kenti korumaya çalışan Ela'nın hümanist, muhalif ve entelektüel yanının sanat, dayanışma ve protesto edimleriyle olumlu bir zeminde öykülediği görülmektedir. Raşit'in bölgede yaşayan, "öteki" addedilen mültecilerle yakından ilgili görünmesine karşın ilgisi ekonomik getiri düzeyindeyken, Ela'nın çocuklarla kurduğu manevi ilişki bu parasal ilişkinin karşısında konumlandırılabilir. Burada bir ayrıntı olarak Ela'nın çocuklara duvara yansıtarak film izlettiği (**Chaplin'in Modern Zamanlar**'ı) sahneler **Kracauer**'in söz ettiği savaşın yaralarını sinema salonuna sığınarak sarmaya çalışan, yaşamın acıyla yoğrulmuş gerçekliğinin ağırlığından sinema filmlerine kaçarak kurtulmayı uman sinema seyircilerini ansıttığı söylenebilir. Yönetmenin kadraja yerleştirdiği bu ayrıntı, olanlar karşısında yaptığı film çekme işine işaret eden estetik ve politik duruşunun bir yansıması olarak da okunabilir.



Calvino, "Cehennemın ortasında cehennem olmayan kim ve ne var, onu aramak ve bulunduğunda tanımayı bilmek, onu yaşatmak, ona fırsat vermek."ten söz eder (2008, s. 13). Kadın cinayetleri ve Nevin Yıldırım davasındaki erkek egemen adalet söylemini hatırlatarak kadına yönelik toplumsal cinsiyet ve baskı politikalarına dair protestolar da bu birbirine sığınma ve muhalif dayanışmanın bir başka örneği olarak öyküleştirmektedir. Bu dayanışmanın özü ayrıca "Kadın kadının yurdudur" söylemi izleğinde anlaşılabilir.

Bu öyküleştirmelerde Ela ve Raşit'in temsil ettikleri değerler düzleminde yeniden karşılaştırıldığı görülmektedir. Ela'nın temsil ettiği seküler kesim kadına yönelik şiddet, kadın cinayetleri ve erkek egemen adalet söylemi, kentsel

dönüşüm protestolarıyla; Raşit'in temsil ettiği geleneksel-muhafazakâr kesimse, gönüllü muhbirlik, özellikle kolluk kuvvetlerince muteberlik simgesi olarak addedilerek Didem ve İffet'in takmak zorunda kaldıkları başörtüsü, İslâmî simgeler olarak ezan sesi ve genelde Suriyeli göçmen sayısının artması vurgusuyla verilen Arapça konuşmaların olay örgüsüne taşınmasıyla oluşturulmaktadır. Burada, ülkedeki kutuplaşma olgusuna yapılan vurgu önemli bir yaklaşım olmakla birlikte denilebilir ki, yönetmenin tarafsız bir gözlemci olarak bir aktarımda bulunmak yerine filmsel araçlardan yararlandığı, aynı zamanda onun tarafını belli eden imlemeler belirgindir. Bu belirginlik, filme kekremsi bir tat vermektedir. Bu kekremsiğin sebebi politik bakışın, hikâyeyle, film estetiğiyle kaynaşarak bir sanat eseri olanağına dönüşmek yerine hikâye ve estetiğin üzerine çıkarak kendini ele vermesidir.

Filmde bilgisi radyo dolayımıyla verilen, yurt genelinde kesilen elektriklerle başlayan kaos, yağma ve talan hareketleri ile bu hareketlerin filmin mekânındaki yansımaları, yapıtı distopik bir tür olarak değerlendirmeye yol açabilir. Bana gelince, filmin mekân ve kişileri dönüştürerek yarattığı kurmacanın yukarıda tanımlanan bir sabtopya öyküsü olduğu kanaatindeyim. Sabtopyanın kendine özgü yapısı ve insanlık hâlleri bir film dili oluşmasına aracılık etmektedir. Bu noktayı açmak yararlı olabilir.

Filmlerin sınıflandırılmasıyla ortaya çıkan ve kökleri edebiyat/sanat eleştirisine uzanan tür (janr/*genre*) yaklaşımı, birtakım kütleleşmiş filmlerin altındaki anlatı felsefesi ve teknik uygulayımın dayandığı uyuşum dizgeleri ile belirlenmektedir (Abisel, 1995). Bu türlerden biri olarak değerlendirilen bilimkurgu sinemasının bir alttürü olan distopik filmlerin uyuşumları ise; “önceden haber veren” kausun hâkim olduğu yakın ya da uzak bir gelecekte geçmek, özellikle totaliter rejimleri ve sonlarını/sonralarını işaret etmek olarak özetlenebilir. Felakete odaklanan distopik film türünün genellikle kamusal mekânların tekinsizliğini işaret eden bir ikonogafik dizilim izlediği görülmektedir. Karakterlerin de bu tekinsizlikle özdeş öngörülemez edimler gerçekleştirebilecekleri söylenebilir:

Bilimkurgu türü, zamansal ve uzamsal düzlemde geleceğin dünyasını ve bu dünya içindeki insan ilişkilerini betimleyen bir anlatı yapısı ortaya koymaktadır. Esasen şimdiki zamanı eleştirmek için yola çıkan bilimkurgu, kimi zaman şimdiki zamanın acılarını geleceğin dünyasına da taşıyarak karamsar (distopyan) bir gelecek tasavvurunda bulunur. (Kaplan ve Terek Ünal, 2011, s. 44).

Bu genel veriler ışığında sabtopya kavramını önerme sebebim, distopya kavramının sunmadığı bir olanağı sunduğunu düşünmemle ilgilidir. Bu olanak: *Şimdi ve burada!* olarak özetlenebilir. Distopya kavramı kısaca gelecekte bir toplumsal bozulma anlatısıyla toplumsal yapının ve toplumsal eleştirinin bilimkurgu uyaşımına dayanan bir türüdür. Sabtopyada, merkezde mekâna ironik bir yaklaşım ve mimari eleştiri hâkim olsa da, sabtopik bir filmde bu yaklaşım insanla yaşadığı yeri birlikte ele alarak bir yeniden değerlendirme olanağı sunabilir. Sabtopik filmde merkezdeki mekânın canlı bir organizma olduğunu kabul eden, içinde hikâyeler ve kişiler barındıran ve içindekilerin de bu ruhunu yitirmiş, biçimsiz, tekdüze mekâna benzer bir ruh durumunda olduklarını eleştirel bir bakışla, gerçeği kurmacaya dönüştürerek anlatma olanağı, şimdiki zamanı ele alma, enine boyuna değerlendirme imkânı bulunmaktadır. Sabtopik mekânı merkeze alan bu türden bir yaklaşım bize şimdiye, şimdide müdahale etme alanı da açabilir. Bu bağlamda **Dardenne Kardeşler**'in **Rosetta** filminin Belçika'da belirli bir miktarın altında para kazanan çocuk işçilerin lehinde ilgili anayasa değişikliğinin başlatılmasındaki rolü akla getirilebilir.

Bir filmde yönetmenin neyi nasıl anlattığı kadar niye anlattığı da sorulabilir. Bu soru aynı zamanda yaratıcının sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik ve sosyo-politik temeliyle yakından ilişkilidir. Ailesinin kent planlamacısı olduğunu bu nedenle İstanbul'daki kentsel dönüşüm projelerini yakından bildiğini ifade eden yönetmen **Azra Deniz Okyay**, ailesinin de karşı çıktığını belirttiği Tarlabaşı'ndaki mutenalaştırma çalışmalarından ve oradaki acıdan, kaostan yola çıkarak filmini bir başka kentsel dönüşüm proje alanı olan ve haberlerde sıkça görülen Fikirtepe'deki mekânlarda yaratmıştır.

Bir zamanlar şair ve ressamların ilham almak için gittikleri, 1800'den 1950'lere kadar Beşinci Murat'ın av köşkü dışında bir yapının bulunmadığı tarlalar ve mesire yerlerinden oluşan İstanbul'un Fikir Tepesi, Neolitik dönemde yerleşik hayatın Marmara bölgesindeki başlama yeri kabul edilmesi nedeniyle arkeoloji literatüründe "Fikirtepe Kültürü" olarak anılmaktadır (Koçu, 1971, s. 5776; Tekin, 2019). Bugün, Fikirtepe semti ve civarı İstanbul'un orta yerinde -mış gibi şehir mekânı, sabtopik bir hayalet olarak durmaktadır. Bu -mış gibi mekânda yaşamlarını sürdürenlerin de modern olarak nitelendirilen kentle aralarında -mış gibi bir ilişki görülebilir. Bu bağlamda kentle bireyin öznel ilişkisini **Calvino**'nun, hayâli kentlerinden Zemrude'yle anlamayı deneyebiliriz:

Zemrude kentine biçimini veren, ona bakan kişinin keyifli ya da keyifsiz olmasıdır. Kentten, burnun ışığının arkasına takılmış, ıslık çalarak geçersen aşağıdan yukarıya tanırırsın onu: pencere önleri, uçuşan perdeler, fiskiyeleler. Eğer çenen göğsünde, tırnaklarını avuçlarına geçirmiş yürüyorsa bakışların yere, yol kenarında akan sulara, kanalizasyon kapaklarına, balık kılıçıklarına, kâğıtlara takılır kalır. Kentin hangi yanının diğerinden daha gerçek olduğunu bilemezsin, oysa yukarı Zemrude'yi en çok konuşanlar, her gün aynı sokakların aynı yerlerini geçip her sabah, bir önceki günün moral bozukluğunu duvar diplerine sıvanmış bularak, aşağı Zemrude'ye gitgide batarken onu hatırlayanlardır. Er geç bir gün gelir hepimiz bakışlarımızı yağmur olukları boyunca yukarıdan aşağıya indiririz ve sokak taşlarından hiç ayıramayız bir daha. Bunun tersi de olmaz değil, ama daha seyrek. (2008, s. 110)

Nairn, Londra kentini gezerek çektiği fotoğraflarla buralara neden sabtopya yakıştırmayı yaptığını “beton lamba direkleri, parçalanmış ağaçlar ve tarlalardaki şeyler”le somutlaştırmaktadır (2015, s. 207). *Hayaletler*'de yönetmenin benzer bir yol izlediği söylenebilir. Özünde **Okyay**'ın, film kişilerinin hikâyelerini bir romanın bölümleri gibi ayırmak için yararlandığını belirttiği dikey çekimleri incelendiğinde birey ve mekân-birey ilişkisinin güncel ayrıntıları da görülebilir. Bu çekimlerdeki alıcı ve çekim ölçeği (cep telefonu/ 9:16 mobil telefon dikey kamera ölçeği) zamanın elde taşınabilir araçlarıyla konuya doğrudan ve pratik bir yakınlaşma olanağı sunmaktadır. Bu üslup politik bakışla sinema estetiğini bir araya getiren *cinéma vérité* uygulamasının kurmacadaki yansıması olarak değerlendirilebilir. Bu değerlendirmemde, günün teknik olanağı ile yaratılan arşivleme politikası içeren estetik yaklaşıma dikkat çekmek, böylece çağa tanıklıkta sinema filminin tarihsel belge niteliği potansiyeline de işaret etmek istiyorum. “Şehir her gün kendini yenilerken geçmişe ait her şeyi tek ve kesin biçimiyle saklar; dünün çöpleri önceki günün, tüm önceki günlerin, yılların, on yılların çöplerinin üstüne yığılıdır.” (Calvino, 2008, s. 157). Özellikle Instagram platformundaki yaygın kullanımıyla uçucu, geçici, yirmi dört saatte yok olan *story*'lerin (hikayeler) kayıt altına alınmasına ve dolaşıma sokulmasına olanak tanıyan mobil telefonların bu teknolojisinin bu türden bir kullanımı, bir dönem eleştirisi olarak değerlendirilebilecek bu sinema yapıtında hem odaktaki mekânın durumu hem de oradaki yaşam fragmanları hakkında uçucu, geçici ve yirmi dört saatte kaybolmayacak bir belge niteliği kazanmaktadır. Kameranın, **Dardenne Kardeşler**'in kamerasını andıran bir üsluptaki sallantılı, orta ölçekli

kullanımlarını ise, yönetmenin filmle aktarmak istediği kendi gözünden çağını yorumlama ve arşivleme itkisinin bir uygulayımı olarak değerlendirmek olanaklı görünmektedir.

Nairn'in sabtopyasındaki küresel ölçekli artış, **Bauman**'ın “modernitenin safraları” olarak tabir ettiği az gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerin “o güne dek hayatlarını (gerek biyolojik gerekse sosyo-kültürel anlamda) kendilerine özgü yollarla ve araçlarla sürdüren muazzam miktarda insan nüfusunu bu olanaklardan mahrum bıraktı.” (2018, s. 19) Bunun örneğini uzakta aramaya gerek yok sanıyorum. 1940’larda tarım alanındaki mekanikleşme dalgası; hem köyünden, kıyından hem de kendine özgü yaşam biçiminden kopan insan yığınlarının kent çeperlerinde oluşturdukları, derme çatma yapılaşmalar ve adeta bu yapılaşmaların somut bir örneği olarak kent kültürüyle girilen derme çatma ilişkilerle sonuçlanmıştır. Yeşilçam filmleri bu göçlerin, mekânların ve insanların panoramasını sunan, zamanın ruhunu yansıtan bir diğer belge niteliğindeki kurmaca sinema eserleri olarak düşünülebilir.

Filmin ilk ikonik mekânı olan otel sahnesiyle sabtopyadaki yaşamın ilk işareti verilir. Elektrikler *yine* kesiktir. İstanbul genelinde özellikle kentin çeperlerine özgü elektrik kesintileri hatırlandığında filmin izleğinin *Şimdi ve burada!* diyerek açıldığı söylenebilir. Kameranın Didem’in arkasında ya da yanında, kadının uğradığı hatta uğramadığı yerlere girmesi, buralarda çekim ölçeğinin belirli aralıklarda tutulması, kurmacanın belge değeri ve kameranın özgür kullanımı için önemli seçimler ve uygulamalar olarak düşünülebilir.

Filmin insan ilişkileri ve hikâyelere özgü iki belirgin teknik kullandığı görülmektedir. Bunlardan birincisi yukarıda bahsi geçen cep telefonu kamerası kullanma yaklaşımıyken diğeri kurgu tekniğinin olanaklarına başvurulmasıdır. Bu yöntemin ana itkisi, olanların bir günde yaşandığının vurgulanması gerekliliğinden kaynaklanmaktadır. Bu itkiyi daha iyi kavramak için filmin 30 mekânda, dört ana kişi ve yan kişilerin bir gün içerisindeki öyküsüne dayandığını hatırlamak yararlı olabilir. Bu bir gün, zamanı yoğunlaştıran geçmiş, şimdi ve geleceği birbiri içine geçiren, olaylar arasında dağılan sonra yeniden toparlanan tekrarlarla, herkesi kendi öyküsü içerisinde yeniden çerçeveye alan kurgunun hız ve geçiş olanaklarıyla yaratılmaktadır. **Orhan Veli**'nin deyişiyle “Birdenbire/ Birdenbire/ Her şey birdenbire oldu.” Bu *birdenbirelik* filmin ritmini de yansıtmaktadır. Filmin açılışında gece vakti Fikirtepe'nin girişindeki eski

arabanın yanında gördüğümüz Didem’le İffet’in, karşılaşma ve sözleşme anlarının da aynı günün öğle vakitlerinde yine aynı yerde olduğunu ve aslında bu anın sonun başlangıcını işaret edercesine tekrarlandığını, filmin sonlarına doğru iki kadının burada neden bulunduğunu kavradığımızda anlıyoruz. Kamera yaşamların, yaşantıların arasında gezinirken herkes ve her şey aslında başladığı yere dönen *ouroborosun/zaman çemberinin* içindedir. Kurgunun bu kullanımı ve karakterlerin kimi eylemleri ve imlediği toplumsal katmanlar **Alejandro González Iñárritu**’nun *Paramparça: Aşklar ve Köpekler* filmini ve kurgunun hikâye kurucu gücünden yararlanarak, zamanı eğip bükerek meramını anlatan diğer birçok yapımı akla getirmektedir.



İnsan ilişkileri ve hikâyelere özgü bu iki teknikten birincisi (cep telefonu kamerası kullanımı) her bir karakteri, kendine özgü tasası, amacı, eylemi, insani ilişkileri içinde birey olarak ayıran bir sınır gibi düşünülebilir. İkinci yaklaşımsa mekânın ve nesnel zamanın kişilerin öznelliğinde yeniden ve yeniden şekillenmesiyle, bir günün içerisinde kendini tekrarlayan sonsuz döngü olarak değerlendirilebilir.

Filmin gerçeğe kurduğu bağda özünde 21. yüzyıl insanının en derin sorunlarından biri daha yerel anlatı içinde ele alınmaktadır. Fikirtepe denen sabtopyada çirkin bir kent profilinden, içi boşaltılmış bir iskeleti andıran semt görüntüsünden, elektrik kesintilerinden daha büyük bir başka sorun bulunmaktadır ki, o da can güvenliğidir. Derme çatma evlerin, birbiri üzerine yığılan binaların tekinsiz atmosferine uygun bir kişiler arası güvensizlik, çatışma ve daha derinde canın ve malın zayi olma tedirginliği, olay örgüsü içerisinde polis helikopteri, polis sireni vb. ses düzenlemeleri, yıkılan bina söylenceleri ile de desteklenmektedir. **Bauman**’a göre “Güvenliğin azalması, zaten yüksek olan

güvenlik korkusunu daha da artırırken halkın dikkatini ekonomik ve sosyal sorunların kökenlerinden uzaklaştırıp fiziki can güvenliğine yöneltir.” Güvenin ve güvenliğin azaldığı hatta neredeyse yok olduğu tekinsiz mekânlar, “başlamadan biten, yetersiz, sakat ya da yürümeyen, harcanmaya mahkûm insan ilişkileri” üretmektedir. (2018, s. 20) Didem’in, köpek dövüşleriyle toplumsal katmanda bir yer edinmeyi düşleyen erkek arkadaşı Kaan’la (**Baran Çakmak**) olan ilişkisinin aldatmayla son bulması, Raşit’in Didem’i bakkala girdiği sırada sözle taciz etmesi, bu tekinsizliğin her gün karşılaşılan örneklerinden sayılabilir.

Sabtopyadaki uyarıcı, uyuşturucu kullanarak gerçeklikle bağıni koparma hâli şimdiki zamanın bir başka güvenlik sorunu olarak düşünülebilir. Kaan’ın köpeği Kont’a dövüşmesini sağlamak için sentetik uyarıcılar vermesi, izbeliklerde kendinden geçmiş haldeki gençler, entelektüel muhalif camianın gerçeklikten kopma ihtiyacıyla gittikçe yaygınlaşan uyuşturucu türevlerini kullanması, eğlence anında polis baskını, sürekli kesik elektrikler, polis helikopteri sesiyle ve görüntüsüyle yaratılan gerilim, ses, renk, imaj öykünün güvenlik sorununun birleşim kümesidir. Film bu yanıla **Derviş Zaim**’in, Susurluk Skandalı ile mafya-ordu-devlet ilişkilerinin gün yüzüne taşınmasını konu alan filmi **Filler ve Çimen**’deki kent-insan ilişkilerini de anımsatmaktadır. Kentin merkezinde bulunmalarına karşın görünmezleşmiş, can ve mal güvenliği olmadan yaşayan yığınların ekranda görünürlük kazanması filmin olanaklarıyla mümkün kılınmaktadır.

Yönetmenin kendi politik zemininin anlaşılmasında ve güvenlik meselesinde Raşit’e yeniden bakmak yararlı olabilir. “Yeni Türkiye” söylemini somutlaştıran Raşit’in öyküsü, yönetmenin sonunda onun aracılığıyla kendi bakış açısına bir *katharsis*/sağalma alanı yaratması düzleminde önemli bir ayrıntı olarak görülebilir. Raşit’in kazanma hırsı, asalakça yaşamı, kendi kazdığı kuyuya düşmesiyle ve haber bültenlerinde terörist olarak yaftalanmasıyla sonuçlanır. Raşit’in kolonlarını kesmek için girdiği binada Sisyphos tablosuna göz ucuyla da olsa bakması boşuna değildir. Yönetmene göre Raşit, iktidarla girdiği ilişkiler nedeniyle gittikçe dibe vuran bir zamane Sisyphos’udur.

Raşit’in başına yıkılan bina imgesi yukarıda bahsi geçen güven/güvenlik sorununun çeşitli yönlerini oluşturmaktadır. Bu yönlerden birisi de *gözden çıkarılabilirlik eşiği* olarak tanımlanabilir. Raşit, işe yararlığı sona erdiği anda gözden çıkarılabilirliktendir. Kaos başladığında diğer üç karakter kentin

karmaşası arasında bilinmezliğe karışırken; yönetmen, filmin sonunda Raşit'i öldürmeyi tercih eder. Raşit'i ikinci kez "öldürme" eylemini ise kaosu sorumluluğunu alıp çözüme odaklanmak yerine sürekli "mihrak" arayan devlet aygıtı yapar.



"Atık insanlar" ya da daha doğru bir nitelemeyle harcanmış insanlar ("ihtiyaç fazlası" ya da "ıskarta" insanlar, zorunlu nedenlerle ya da bilerek/isteyerek kayıt dışı bırakılan, kalmasına izin verilmeyenler) modernleşmenin kaçınılmaz sonuçlarından biri, modernitenin ayrılmaz bir parçasıdır. Düzen kuruculuğun (her düzen nüfusun bir kısmına "işe yaramaz," "yetersiz," "istenmeyen" damgasını vurur. (Bauman, 2018, s. 17-18).

Bu açıdan bakıldığında, Bauman'ın "ihtiyaç fazlası" ve "safra" olarak değerlendirdiği modernitenin insan kalabalıkları, yönetenin ve/veya yönetmenin yaşama baktığı yere göre farklılık gösterebilmektedir. Bu potansiyelin düzleminde hafıza, karşı hafıza kurguları gündeme getirilebilir. Burada değişmeyen sonuç ise "ıskarta"ya çıkmak, yarından emin olmamak olsa gerektir.

Filmin müzik seçimlerinin de kurmacaya önemli bir katkısı bulunmaktadır. Yeşilçam sinemasının kentin varoşlarında yaşayan "fakir ama gururlu" kaybeden

kitleleri romantize eden öykülerinde yükselen arabesk çığlığın günümüzdeki bir türevi olarak değerlendirilebilecek hip-hop ve rap müziğinin Fikirtepe sabtopyasında tercih edilmesi şaşırtıcı olmasa gerektir. **Kassovitz'in *Protesto*** filminde bir sabtopyanın ortasındaki muhtelif mekânlarda ister istemez şiddetin içinde yer alan, geleceğe dair belirsizliğin cenderesindeki gençlerin müzik tercihlerinin de hip-hop ve rapten yana olduğuna tanıklık etmekteyiz. Bu bağlamda fondaki **Edith Piaf** mixi hatırlanabilir. Her devir müzikte de kendi reçetesini yazmaktadır. İmajlar, müzik ve müzik dışındaki ortam sesleriyle birleşerek esere organik bir bütünlük kazandırmaktadır.

Bir filmde yönetmenin kadraja dâhil ettiği ve etmediği şeylerle zamanın ruhunu nereden ve nasıl okuduğu, okuduklarını nasıl bir zeminde zihin imbiğinden geçirerek estetikle ve film araçlarıyla buluşturduğu, filmin, seyircide bir zihinsel süreci, bir idraki tetikleme, dünyaya bir başka gözle bakma, insana ve insana özgü yaşantılara kulak kesilme gücü taşıması; öncelikle bir sanat yapıtı, ardından bir başyapıt sayılmasındaki ölçütlerdir. Tüm bu ölçütler göz önüne alındığında ***Hayaletler***, sanat ve hayatı bütünleştirme kaygısı güden, eleştirel yaklaşımla işlenmiş bir yerli film olarak değerlendirilebilir.

Filmin başladığı mekâna dönmesinden ilhamla, çalışmanın başladığı yere dönebilirim. En başta sorduğum kent ve insana ilişkin sorulara kesin bir yanıt olmasa da bir öneri sunabilirim. Kent ve insan birbirinin aynası olabilir. Cam ve çelikle muhkem kaleler oldukları sanılan sabtopyalar, gün geçtikçe hayata, aşka, umuda dair bildiklerini unutan, gürültü, can ve mal güvenliği korkusuyla etrafı sarılan, ruhu emilen insanların ve insani ilişkilerin yeniden üretildiği kent yaralarıdır. ***Hayaletler*** bu anlamda zamanın ruhunun izini süren eleştirel gerçekçi bir sinema yapıtıdır.

Kaynakça

- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Bauman, Z. (2018). *İskarta Hayatlar: Modernite ve Safraları*. (O. Yener, Çev.) İstanbul: Can Sanat Yayınları A.Ş.
- Biryıldız, E. (2013). *Örneklerle Türk Film Eleştirisi (1950-2002)*. İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım A.Ş.
- Calvino, I. (2008). *Görünmez Kentler*. (I. Saatçioğlu, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Corrigan, T. (2015). *Film Eleştirisi*. (A. Gürata, Çev.) Ankara: Dipnot Yayınları.

- Deleuze, G. (2001). "Denetim Toplumlari Konusunda Bir Ek". (U. Baker, Çev.) *Birikim* 142-143 [[bağlantı](#)].
- Edgü, F. (1979). *Ders Notları*. İstanbul: Kaya Basımevi.
- Kaplan, F. N., Terek Ünal, G. (2011). *Bilimkurgu Sinemasını Okumak Göstergebilimsel Yaklaşım*. İstanbul: Derin Yayınları.
- Koçu, R.E. (1971) *İstanbul Ansiklopedisi-İstanbul'un Alfabetik Kütüğü*, Sayı: 161, Cilt: 2, İstanbul: Koçu Yayınları.
- McCann, A. (2006). *Subtopia*. (A. Sezgintüredi, Çev.) İstanbul: Versus Kitap.
- Moran, B. (2002). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nairn, I. (2015). *Nairn's London*. London: Penguin Modern Classics.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Film Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Savaş, H. (2015). "Sinema İnsanı Anlatır". A. O. Ersümer, *Sinema Neyi Anlatır* içinde (A. O. Ersümer, Der.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Tekin, Y. S. (2019) "Fikirtepe Tarihi", *İlim ve Medeniyet* internet sitesi (10 Kasım 2019) [[bağlantı](#)].
- Walker, J. A. (1993). *Arts Tv: A History of Arts Television in Britain*. London: John Libbey& Company Ltd.

BAL VE BARUTUN ANALOJİSİ: KOVAN *

Görkem Önal¹

Şöyle diyor Tolstoy: “Tüm muhteşem hikayeler iki şekilde başlar. Ya bir insan bir yolculuğa çıkar, ya da şehre bir yabancı gelir.” *Kovan* (Eylem Kaftan, 2019) bu iki önermeyi de içerircesine, yolculuğa çıkan ve köyüne geri dönen Ayşe ile açılır. Ayşe, ortaokul çağındayken Almanya’ya gönderilmiş, annesi ölmeden iki gün önce köyüne dönen bir “yabancısıdır.” Ayşe’nin yabancılığı, doğduğu topraklara yabancı olmasıyla başlamıştır. Ortaokulda genç bir kızken gittiği Almanya, onu köklerinden koparmıştır. O, doğuda doğan fakat batıda büyüyen bir insandır. Bu yüzden Ayşe’nin yolculuğu, sadece Almanya’dan Artvin’e yapılan bir yolculuk değil, aynı zamanda kendini bulmak üzere yapılan bir yolculuk da olacaktır.

Korkular – Arzular

Ayşe, sislerin içinden arabayla yol alırken, sürünün yavaşça ve biraz da korkarak yanından geçmesini izler. Ayşe dışarıya bakarken, onu çevreleyen sürüyü anlamaya ve kendini güvene almaya çalışır. Arabanın içindeyken bile, ürkek bir canlı gibi içine çekilerek sürüyü izler. Araba; onun içine çekildiği ilk kovandır. Hayvanlar gider, sisler kalır. Ayşe sislerin içerisinden, bildiğini sandığı yere, sisleri dağıtarak, bilinmezlikler içinde gider.

Ayşe’yi evin içinde kardeşi Mine karşılar. Mine, kardeşine karşı soğuktur. Misafirler gittikten sonra Ayşe’nin “*Bana neden daha önce haber vermediniz?*” sorusunu cevapsız bırakır. İki kardeş, anne evinin içinde bir gerilimi büyütülmüştür. Yıllar içerisinde bu gerilim, nedeni bilinmeyen bir soğukluğa yerini bırakmıştır.

* Sekans Film Çözümlemesi Yarışması 2021 İkincisi

¹ İstanbul Okan Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, Araştırma Görevlisi

Ayşe'nin annesi, ölmeden önce arılığı Ayşe'ye bırakır. Arılar, Ayşe'nin en büyük korkusudur. Daha önce hiç arıcılık yapmamış olan Ayşe, annesine yapamayacağını söylese de, annesi, Ayşe'ye inanmaktadır. Fakat buna rağmen Ayşe'nin gördüğü ilk kabus, kendisinin arılarla sarmalanmış imgelerden oluşan görüntüsüdür. Doğa, Ayşe için bir tehdit ve korku unsurudur. Ayşe, kendini bulması için öncelikle korkularını yenmek zorunda kalacaktır.



Ayşe, annesi öldükten sonraki gün, Almanya ile sinirli bir telefon görüşmesi yapar. Görüşme esnasında telefon, çekmediği için kapanır. Bu durum insan yapımı olan teknolojinin, filmdeki doğaya ilk yenilgisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayşe, habitusu gereği telefonun çekmemesine şaşırarak, doğanın tahakkümü ile yüzleşmek zorunda kalır.

Ayşe, anne evinin içinde bir misafir gibidir. Oradaki ortama yabancı olduğu gibi eşyalara da yabancıdır. Duvara asılan ve kitapların arasından çıkan fotoğraflarla Ayşe, annesini anlama yolculuğuna başlar. Annesini, öldükten sonra tam anlamıyla tanımaya ve geçmişiyle hesaplaşmaya başlamıştır. Arıcılık, annesini okutmamış fakat Ayşe'yi okutmuştur. Ayşe'nin okumasını, en büyük korkusu arılardan gelen bal sağlamış, fakat bu durum onun doğayla bağıni kuramamıştır.

Ayşe'nin anne evi, çok uzun yıllar Türk mimarisinde kullanılan en doğal yapı şekli olan çandı tekniğiyle yapılmış bir evdir. Bu bölgedeki ahşap evlerin benzerlik göstermesinin bir sebebi de doğayla iç içe bir yaşamın varlığıdır. Buradaki evlerin zemin katları sıcaklığı üst katlara daha iyi iletibilmesi için ahır ya da depo olarak kullanılmakta, yamaçlara yapıldığı için manzarayı görebilmek adına üst katları da

yaşam alanı olarak inşa edilmektedir (Türk, 2019). Binanın yanı sıra, evin içindeki çerçeveler, sandıklar, koltuklar, yataklar, sedirler hepsi ağaçtan yapılmıştır. Ev, teknolojik olandan olabildiğince uzakta, doğanın içinde, doğanın içinden olan her şeyle yapılmıştır. Bu yüzden evin kendisi de çevresi gibi doğayı temsil etmektedir. Ev, Ayşe'nin ikinci kovanıdır. Fakat Ayşe, bu durumun farkına çok sonra varacaktır.



Anneleri öldükten sonra miras, Mine ve Ayşe'ye kalmıştır. Mine'nin kaynanası, gelinini yanında istemektedir. Bu yüzden Mine'nin arılarla ilgilenmesi mümkün değildir. Mine için geriye tek bir seçenek kalır, o da arılığı satmak ve oradan gelecek parayla kendilerine açılan davanın parasını çıkartmak... Ayşe bunu duyduğunda ikinci bir yolculuğa başlar ve geçmişleriyle yüzleşir. Bu kovani hiç unutma diye kendisine öğütlenen alana giderek “*Unuttum anne...*” diyerek ağlar. Bu durum, Ayşe'nin günah çıkarması ve “kahramanın sonsuz yolculuğu”ndaki çağrışı (Campbell, 2000) işitmesidir. Karar verir, arılığı kendisi işletecektir. Hayatı boyunca oradan oraya savrulan Ayşe'nin başarma arzusuyla korkularına meydan okuduğu ilk andır bu... Arzular, korkularına baskın gelir ve insanın doğayla savaşı başlar.

İki Kovan

Filmin iki ana unsuru olan insan ve doğa birbirleriyle çatışma içerisindedir. Bu çatışma durumu, doğal olan ve yapay olan iki kovanla açıklanabilir. Doğal olan, içine bal koyulan ve yaşamın döngüsünü sağlayan arı kovani; yapay olan ise içinde barut olan ve yaşamın döngüsünü sonlandıran mermi kovani.

Arılar, sürekli olarak bal vermesi, *üretmesi* ve çevresini korumasıyla doğanın vazgeçilmez bir unsurudur. İnsan ise, doğayı hegemonyası altına almak isteyen ve bunun için teknolojiyi kullanan bir canlıdır. Bilinen teknolojik ilk icadın ateş olması, ateşin barutla etkileşiminden yıkımın doğması, barutun ise mermi kovanında *yok etmek* için fırsat kollaması, bize doğa ve insanın savaşını anlatması bakımından önemlidir. Burada doğa *var eden*, insan *yok edendir*. Doğa arılar, barut ise Ayşe'dir.

Ayşe'nin yolculuğundaki akıl hocası Ahmet'tir. Ahmet, Ayşe'nin annesi Cemile Hanım'la birlikte çalışan bir kişidir. Arıcılık konusunda bilgilidir. Bu sayede Ayşe, korkularıyla yüzleşecek eğitimi ve bilgiyi Ahmet'ten alabilecektir. Ahmet kendisine arıcılık ekipmanlarını giydirip onu arılarla olan ilk sınavına soktuğunda, Ayşe için bu durum, **Campbell**'in "kahramanın sonsuz yolculuğu"nda belirttiği ilk eşiktir. Ayşe'yi ilk testinde arılar sokar. Yağmurların yoğun yağacağı ihtimali de arıların bal yapmasının önünde bir engeldir. Ayşe önce arılar sonra yağmurlar tarafından sınanır. Fakat Ayşe, doğanın üzerinde hegemonya kurmaya karardır. Bu yüzden internetten arılar üzerine araştırma yapar. Daha iyi bir arıcılık elbisesi edinir ve yağmurda gören bir arı türü olan İngiliz arısını, Kafkas arısının gen merkezi olmasına rağmen kovana koyar.

Ahmet, Ayşe için çalışmakta olan bir işçidir ve doğal olanı savunmaktadır. Ayşe'nin iktidar alanında Ahmet'in de olması nedeniyle Ayşe, işçisi Ahmet üzerinde hegemonyasını kurar. Ahmet, doğa ile iktidar arasında gönülsüz bir seçim yapmak zorunda kalmış ve Ayşe'nin emirlerine boyun eğmeyi seçmiştir. Ekolojik bir perspektiften baktığımızda insan, doğa ile bir bütündür. Doğa ve insanın birbirinden ayrı olarak değerlendirilmesi, insanın doğaya zarar verebilmesi yönünde meşruiyet kazanmasını sağlamaktadır. Ekolojik bakış açısı ise çıkarıcı olmak yerine doğaya ahlaki bir açıdan yaklaşmaktadır (Önder, 2003). Ahmet, her ne kadar ekolojik bir bakış açısına sahip olsa da kendisine söyleneni yaparak karakter aşınmasına uğrar. Bu seçim, Ahmet'i doğaya uyumlu olan taraftan alıp, doğa üzerinde tahakküm kurmaya çalışan insanın tarafına çekmiştir. Ahmet, Kafkas kraliçe arısını alıp götürdüğünde, İngiliz arısını "*Bir süre anasızlığı hissetmesi lazım.*" diyerek kovana koymaz. Kovan, herhangi bir kraliçe arı olmadan hayatta kalamaz. Bu yüzden kovana bir anne gerekmektedir. Fakat yeni ve farklı türde bir kraliçe arının kovana konması, diğer arılar tarafından hoş karşılanmayacak, İngiliz kraliçe arısının diğer arılar tarafından öldürülmesine

neden olacaktır. Kovanda kraliçe arının, yani annenin yokluğu hissedildikçe Kafkas arıları, İngiliz kraliçe arısını anne olarak kabul edecektir. Bu durum arıların da uyum süreci yaşayıp değiştiğini anlatır. Annesizliğin arıları değiştireceğinin söylenmesi, Ayşe için de önemlidir. Bu sözle beraber Ayşe, annesiz kalmanın, hem kendi benliğinde hem de arıların kovanında yarattığı değişimi anlar.

Ayşe, yapay bir şekilde doğaya hükmetmeye çalışsa da doğanın kendi kuralları olduğunun farkına varmaya başlar. Ayşe'nin yanında arıcı olarak çalışan Ahmet, sigorta şirketinde fotoğrafçı olarak çalışan İlker, Ayşe'nin ablası Mine, kısaca çevresindeki herkes, ona doğanın kurallarını anlatsa da Ayşe doğal olanı değil, kendi bildiğini yapar. Fakat doğa, Ayşe'ye sürekli olarak gücün kimde olduğunu hatırlatır. Arılığı basan ayıya karşı dirgenle karşı koymaya çalışan Ayşe, elindeki dirgenin ayıya karşı bir işe yaramayacağını anlayarak kaçtığında doğa bir kez daha kazanmıştır. Ayının varlığı, Ayşe'nin büyük soruna yaklaşma aşamasını başlatan olaydır. Ayşe'nin en büyük sorunu doğadır. Fakat doğa, birden çok kılıkta Ayşe'nin karşısına çıkmaktadır. Elektrikli teller ve tutulan nöbetler işe yaramayınca Ayşe, arı kovanını korumak için diğer kovayı, mermi kovanını kullanacaktır. Tüfekten ateş edilen bu mermi, koruma altında bulunan ayının ölmesine neden olacak ve bu da iki yavru ayıyı annesiz bırakacaktır. Bu ölüm, Ayşe'nin büyük değişimini başlatacak olan, en büyük korkusuyla yüzleştiği olaydır.

Gitmek ve Kalmak

Kovan, bir yönüyle annesiz kalanların hikayesidir. Önce, Ayşe ve Mine annesiz kalır. Sonra, Ayşe kraliçe arıyı kovandan uzaklaştırarak koloniyi annesiz bırakır. Daha sonrasında Ayşe'nin Kestane ismindeki ayıyı öldürmesi iki küçük ayı yavrusunu, Fındık ve Hamsi'yi annesiz bırakmıştır. Her ölüm, geride bıraktığı kişi için, kalmayı biraz daha zorlaştırır Ayşe ve İlker'in Artvin'e gelip burada, niyetlendiklerinden çok daha uzun süre için kalmaları, ebeveyn ölümüyle olmuştur. Onlar, daha iyi bir yaşam için giden, fakat hastalık ve ölümün varlığıyla geri dönenlerdir.

Ayşe, kalmak için doğayı kontrol altına almaya çalışmaktadır. Fakat doğa her seferinde dengesini sağlamaktadır. Bu durum Ayşe'nin kabusları olmuş ve Ayşe, doğayla olan savaşında sığınacağı tek liman olarak teknolojiye tutunmuştur. Ayşe'nin teknolojiye her tutunuşu, doğa karşısında kazandığı bir kavga olarak yer almıştır. Fakat doğa ile olan savaşın kazanılması, kavgaları kazanmakla

olamayacaktır. Kazanılan her kavga, Ayşe'nin kalma savaşını kaybetmesindeki bir adım olarak yerini alacaktır.

Ayı öldürmek, bölge halkı için bütün ailenin yok olmasına neden olacak bir uğursuzluk olarak algılanmaktadır. Nitekim ayı öldürüldükten sonra, Ahmet'in eşi düşük yapar, kovadaki arılar da birbirlerini öldürür. Artık bal yapacak hiçbir kovan kalmamıştır. Doğanın dengesi bozuldukça, insanın da dengesi bozulmaktadır. Doğa esas olandır, insan ise gelip geçicidir.



Doğal olanı bozan Ayşe, gelip geçici olduğunu anladığında Almanya'ya dönmeye karar verir. Ayşe kaybettiğini kabul ettiğinde yolculuğun sonunun geldiğini anlamıştır. Bu Ayşe'nin kaybederek geri dönüşüdür. Fakat doğaya kaybetmek, aslında kazanmaktır. Bu durum, filmin doruk noktasını oluşturur. Ayşe teknolojinin kaybettiğini kabul ederek doğal olanı benimser. O, artık yolculuğun bütün aşamalarından geçip bambaşka bir insan olmuştur. Ayşe'nin simgesel ölümüyle birlikte yok olan koloninin yerine, zamanı olmamasına rağmen başka bir koloni oğul vermiştir. Doğa kendi kendini yenilemiş, Ayşe'nin sıradan dünyaya dönüşünü, doğal olan ile ödüllendirmiştir. Daha önce arılara dokunamayan Ayşe, artık arılara dokunabilmekte ve doğayı anlayabilmektedir. Ayşe gitmek ile kalmak arasındaki savaşını, doğayla uyumu yakalayarak kazanmış, kalan kişi olmuştur.

Sonuç

Şen (2016: 116) ekoeleştirisinin, doğanın eserde sadece nasıl sunulduğunu değil, aynı zamanda doğanın kendisine yüklenen simgesel anlamlarının, bu anlamlarla yaratılan düşünce kalıplarının, insan kültürüne etkilerinin ve çevresel sorunları ele

alış biçimlerinin de önemli olduğundan bahseder. Bu filmin çözümlemesi, içinde yer alan bütün bu öğelerle, doğa merkezli olan çıkarımlarla, insanın doğal olana dönüşümünü, kahramanın sonsuz yolculuğu mitiyle aktarmıştır.

Aristo'nun, insanı düşünen bir hayvan olarak tanımlaması, bize doğa ve insan arasındaki analogiyi vermektedir. Başlangıçta doğanın bir parçası olan insan, doğaya üstünlük sağlamaya çalıştığı ölçüde ondan farklılaşmıştır. Bu vesileyle insan, doğa karşısındaki acziyetini teknoloji ve kültür aracılığıyla gidermeye çalışmış fakat bu konuda yeterince başarılı olamamıştır. Bu yüzden **Paglia**'ya (2004) göre bilim, doğayı sadece analiz edebilir. Bu sayede doğanın gücü tahmin edilebilir ve insanlığın korkuları azalır. Fakat bilim, doğaya asla yetişemez. Çünkü doğa, isterse kendi yasalarını çiğner. Buna rağmen bilim, tek bir adet yıldırımını bile engelleyemez.

Tüm bu yetersizliğe rağmen insan, doğayı kontrol altına almayı ister. **Adorno** ve **Horkheimer** (2010: 20) insanların doğadan öğrenmek istedikleri şeyin, doğayı, insanlar ve doğa üzerinde tamamen hakim olmak üzerine kullanabilmek olduğunu belirtir. İnsan doğayı kullanabildiği müddetçe onu, kendi hegemonyası altında tutacaktır. Bu durum onu zaman içerisinde hem kontrol altına alınan, hem de insan için tüketilen bir nesneye dönüştürecektir.



İnsanı, yaratılışın merkezine koyarak, doğal olan tüm çevreyi, insan hakimiyetine sokan geleneksel beden politikası, doğanın bedenini, insan çıkarları doğrultusunda kullanılmak üzere olan bir tüketim kaynağı olarak görmektedir (Oppermann, 2006: 2). Doğanın bedeni tükendikçe, insanın hakimiyeti artsa da insan kazanan konumuna geçemez. **Kovan** filminde incelendiği gibi, ancak doğa ile olan savaş kaybedilirse insan kazanabilir.

Marksizm, insanın, doğada özgürlüğünden ne derece yoksunsa, kültürel dünyasının içinde o derece özgür olduğunu dile getirir (Tunalı, 2003: 81). Bu yüzden doğanın karşısında insan, yani dolaylı olarak kültür bulunur. Kültür ve doğa, madalyonun iki yüzü olarak hem birbirinin zıddı hem de bir diğerinin temas ettiği noktada düalist bir yapıdadır. Gürses (2007) kültürün kendisini doğanın karşıtı olarak kurduğundan bahsederek doğa ve kültürü karşılaştırma yoluna gider. Ona göre doğa; ebedidir, vahşidir, kestirilemez, bilinmezliğin ve acımasızlığın kaynağıdır. Kültür ise, insanlığın hayatta kalmak için verdiği savaşın sonucudur. Bu yüzden uygarlık tarihi ne kadar ilerlese de, kültür, hep doğaya göre hareket etmek zorunda kalacaktır. Dolayısıyla, doğadan gittikçe uzaklaşan insan, özünden de bir o kadar uzaklaşmış olacaktır.

Kültür kelimesi, latince “cultura” kelimesinden gelmektedir. Bu latince kelime, İngilizce’de zamanla toprağı ekme, yetiştirmek anlamına gelen “cultivation” kavramına dönüşmüştür (Williams, 2011: 105). Daha sonraları ise toprağı ekip biçmek ve zirai faaliyetler için İngilizler kültür kelimesinin başına “agri” sözcüğünü getirerek “Agriculture” kelimesini kullanmıştır. Bu yüzden insanı yetiştiren kültür ve doğada bir şeyleri yetiştiren kültür aynı etimolojik kökten gelmektedir. Doğa ve kültür, bir zamanlar birbirlerinin içinde eriyen iki kavramken, günümüzde birbiri üzerinde iktidar kurmaya çalışan iki kavram olarak ele alınmaktadır.

İnsan doğa üzerinde güç sahibi olmak ister. Doğa ise buna karşı çıkar. Bu bağlamda okunduğunda, doğa üzerinde kurulmak istenilen hegemonya, ekofeminizm yaklaşımına da ışık tutar. Ekofeminizm; doğayı yola getirip sömürme bağlamında ele alındığında, doğa üzerindeki iktidar sahibi olma fikrinin, erkeklerin kadınların üzerinde iktidar sahibi olmasıyla paralellik gösterdiği savını öne sürer (Değerli, 2006: 53). *Kovan* filminde Ayşe’nin doğa üzerindeki eril iktidarından vazgeçip doğayla bütünleşmesi, onun dişil özüne dönmesini sağlamış ve bu sayede Ayşe huzura kavuşabilmiştir.

Kaynaklar

- Adorno, Theodor ve Horkheimer, Max (2010) *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar* (Çev: Nihat Ülner ve Elif Öztarhan Karadoğan). Kabcacı Yayınevi.
- Campbell, Joseph (2000) *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (Çev: Sabri Gürses). Kabcacı Yayınevi.
- Değerli, Özlem (2006) “Doğa-Kadın Metaforlarına Ekofeminist Yaklaşım ve Bademler Köyü’nde Yeni Kadınlık Tanımları”. *Kadın Çalışmaları Dergisi*, Sayı: 1.

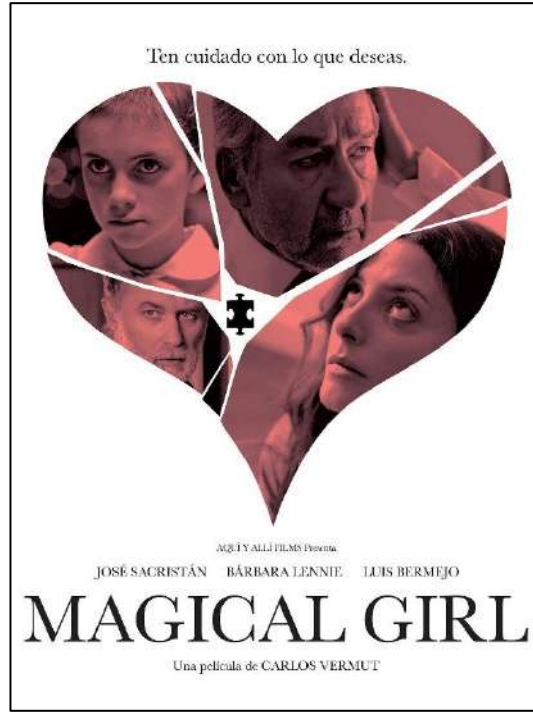
- Gürses, İlknur (2007) *Kültürel Ekoloji Olarak Sinema: Avrupa Sinema Üzerine İncelemeler*. Ege Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi.
- Oppermann, Serpil (2006) “Doğa Yazınında Beden Politikası”. [[bağlantı](#)]
- Önder, Tuncay (2003) *Ekoloji, Toplum ve Siyaset*. Odak Yayınevi.
- Paglia, Camille (2004) *Cinsel Kimlikler* (Çev: Didem Atay, Anahid Hazaryan,). Epos Yayınları.
- Şen, Aygün (2016) *Popüler Sinemada Ekoeleştiri: Avatar ve Açlık Oyunları*. Marmara Üniversitesi, Doktora Tezi.
- Tunalı, İsmail (2003) *Marksist Estetik*. Kaynak Yayınları.
- Türk, Merve (2019) *Sinop Boyabat Yayla Yerleşimindeki Kırsal Mimari, Koruma Sorunları Ve Çözüm Önerilerinin Alıç Yaylası Örneğinde İncelenmesi*. Yıldız Teknik Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi.
- Williams, Raymond (2011) *Anahtar Sözcükler* (Çev: Savaş Kılıç). İletişim Yayınları.

BİREYSEL KARARLARIN AHLAKİ SORUMLULUĞU: *SİHIRLİ KIZ*

Zehra Yiğit

İspanya'nın son dönem dikkat çeken yönetmenlerinden biri olan **Carlos Vermut**'un 2014 yapımı filmi *Sihirli Kız* (Magical Girl), izlenmesi zor ancak keyifli bir film. Filmdeki her bir detay, üzerinde düşünülmesi gereken kıymetli soruların ve tartışmaların önünü açıyor. Biçimsel anlamda kullandığı dil ile de farklı bir noktada duran film son dönem İspanyol sinemasının önemli kara film örneklerinden birini teşkil ediyor. Vermut, sosyolojik, psikolojik, felsefi pek çok tartışmayı filmine dahil ederek izleyicisine doyumsuz bir seyir keyfi ile birlikte zihinsel bir tatmin şansı da sunuyor.

Sihirli Kız, iç içe geçmiş üç epizottan oluşur. Eleştirel ve tekinsiz atmosferi ile dikkat çeken filmin *dünya*, *şeytan*, *şehvet* adlı üç epizodu, Hıristiyanlıktaki insanlığı kötülüğe çağıran üç düşmana gönderme içerir. *Sihirli Kız*, ilk olarak ruhun bu "üç düşmanla" sınanmasını tartışmaya açar. Her üç epizot da ahlak felsefesini ortak sorunsal yaparken, aynı zamanda tek tek her bir karakterin hayatına ve bu karakterlerin sınanma ve sonrasında şekillenme hikayelerine odaklanır. *Dünya* adlı epizot, ekonomik sıkıntılar ve olumsuz yaşam koşullarına sahip İspanya'da yaşayan Luis'in, bu "Batılı", "modern", "gelişmiş" ülkedeki çaresiz hikayesini anlatır. *Şeytan* adlı ikinci epizot, üst sınıf yaşam koşullarına sahip, soğuk ve mesafeli bir *femme fatale* karakter olan Barbara'nın, bedeni ve geçmişi ile sınanmasını gizemli bir atmosferle perdeye aktarır. Üçüncü epizot, Damián'ın Barbara ile sınanma hikayesini şehvet üzerinden tartışmaya açarken aynı zamanda filmsel anlatı içerisinde tartışılan kötülük meselesi ve irade ilişkisini -lösemili 12 yaşındaki bir çocuğun öldürülmesi ile- bir üst düzeye taşır. Alicia anlatının merkezindeki bir diğer önemli karakter olarak bu üç karakterin hikayelerinin birbirlerine bağlanmasının itici gücünü oluşturur.



Yönetmen Alicia, Damián, Barbara ve Luis'i pek çok öge ile film boyunca birbirlerine bağlar. Örneğin Alicia'ya hastanede kalp şeklinde bir lolipop şeker verilirken filmin finalinde Sihirli Kız kostümünün esasının aynı şekilde olduğu görülür; Damián'ın Uzakdoğulu kızdan aldığı şeker de aynı zamanda kalpli lolipopdur. Alicia hastanede rüyasında bir boğa gördüğünü söyler, Barbara, Oliver'dan İspanya'daki boğalar üzerine analiz dinler, Damián ise Luis'i öldürmeye hazırlanırken bir matador gibi hazırlanır, fonda *la nina de fuego* ("ateşin kızı") çalar. Bir diğer birleştirici unsur Damián'e hapisanede hediye olarak verilen puzzle'ın bir parçasının Luis'in önüne düşmesidir. Afişte de kullanılan bu parça filmin kendisinin de bir puzzle'a benzemesini çağırıştırır. Böylece birbirleri ile tesadüf eseri yolları kesişen karakterlerin bir nevi kader ortaklığı yapmış gibi görünen hikayeleri birleşir, zamansal olarak geçmişle bugünün bağı kurulur ve yönetmen bu karakterler üzerinden hem İspanya'nın ekonomik ve sosyolojik problemlerini tartışmaya başlar hem de determinizm ve ahlak arasındaki ilişkiyi irdeler.

Rasyonalite ve Ahlaki Kararların Gölgesinde Bir Toplum Alegorisi

Sihirli Kız filminin hikayesi İspanya'da bir okulda başlar. Önce ses sonra da görüntüye Damián'ın şu diyalogu eklenir: "Öncelikle, dersime katıldığınız için teşekkür etmek isterim. Federico Garcia Lorca doğmamış ve bir mısra yazmış olmasa

iki artı iki yine dört ederdi. Napolyon iki yüz yıl önce İspanya'yı fethetse ben bu dersi Fransızca verirdim yine de iki artı iki, elbette dört ederdi. Bunu anlamanızı istiyorum. Salt gerçek, her zaman aynı kalacak şey; iki artı iki eşittir dört olacaktır.”

Yönetmen rasyonalite kavramını matematik öğretmeni Damián'ın bu diyalogu ile filmsel anlatıya dahil ederken hemen bir sonraki sahnede 12 yaşındaki Barbara'nın yaptığı sihir ile rasyonaliteyi yıkar ve rasyonel olmayanın varlığına dikkat çeker. Ardından ise filmin üç ana karakteri Luis, Barbara ve Damián'ın eylemlerinin şekillenmesinde, rasyonalitenin yeriyle beraber ahlaki referansları da tartışmaya açar.

Filmsel anlatıda yapılan eylemler ve gerekçeleri ile bu eylemler ile karakterler arasında bağ bulunurken, tesadüflerin bir araya getirdiği karakterlerin seçimlerindeki ahlaki referanslar kadar bireysel seçimleri ve bu bireysel seçimlerin üzerinde etkili toplumsal koşullar da dikkat çeker. Filmin işsiz öğretmeni Luis'in kızı Alicia ölümcül bir tür lösemi hastasıdır. Luis kızının defterindeki üç dileğini okuduğunda, kızının son dileklerinden birini yerine getirmek ister. Sırasıyla kitaplarını satmak, borç bulmak, hırsızlık yapmak ve şantaj yapmaya kadar uzanan para bulma denemeleri, onu Barbara ile karşı karşıya getirir. Barbara'yla birlikte olan Luis, sonrasında ses kayıtlarını kocasına verme tehdidiyle ondan para ister. Luis Barbara'dan aldığı parayla kızına, onun istediğini düşündüğü Sihirli Kız karakterinin elbisesini alır. Ancak kızının dileğini yanlış anladığını, aslında asayı alması gerektiğini fark ettiğinde ikinci kez Barbara'ya şantaj yapar. Barbara bu şantaj yüzünden, para kazanabilmek için istemeden sadist bir ilişkiye maruz kalır.

Barbara kendisine ikinci kez şantaj yapan Luis'den intikam almak için Damián'e, Luis'in kendisine tecavüz ettiğini söyler. Damián ise saplantılı bir ilişki yaşayan Barbara'ya yardım etmek için Luis'i bulur. Ancak Barbara'nın yalan söylediğini anlamasına rağmen, Luis'in Barbara'nın rızası ile kendisiyle birlikte olduğunu söylemesi üzerine Luis'i öldürür. Sonrasında bu öldürme eylemine üç kişi daha eklenir. Önce gözlerinin içine bakarak Luis'i sonra hiç sebep yokken bardaki iki masumu -arkalarına dönmelerini söyleyerek- öldüren Damián, daha sonra Luis'le Barbara'nın ses kayıtlarının olduğu telefonunu almak için Damián'ın evine gider. Eve girdiğinde anime müzik eşliğinde Sihirli Kız Yukiko'nun elbisesini giyinmiş Alicia'yı karşısında görür. Telefonu alır, dışarı çıkar ancak tekrar geri gelir ve Alicia'yı da öldürür. Böylece suçunun tüm kanıtlarını ortadan kaldırır; arkasında ne tanık ne de iz bırakır.

Immanuel Kant *Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi* adlı kitabında ahlak kavramının “sırf insanlar için değil, genel olarak akıl sahibi bütün varlıklar için, rastlantısal koşullar altında ve istisnalarla değil, tamamen zorunlu olarak geçerli olması gerektiğinin” yadsınamayacağını belirtir (2002, 24). Ahlak yasalarının herkes için geçerli evrensel ve mutlak oluşuna dikkat çeken **Kant**’ın aksine **Vermut**, ahlak kavramının şartlara ve kişisel durumlara göre ne kadar çabuk değişebildiğini -insanın günahla üç şekilde bağını kurarak- gösterir. Biri günahsız (Luis), biri tövbecar (Barbara), bir diğeri de günahının kefarecini ödemiş (Damián) üç karakterin edindikleri ahlakın, içsel ve dışsal değişimini ve bu değişime yön veren koşulları yönetmen filmi aracılığı ile izleyicisine gösterir.



Filmsel anlatıda Luis lösemi hastası kızının dilek defterini tesadüfen bularak okur ve kızının son hayallerinden birini gerçekleştirmek ister. Luis’ın aldığı kararın duygusal boyutu önem taşır. **Kant** ahlakın genel ilkelerinde hiçbir şeyin belirsiz olamayacağına, bu ilkelerin yalnızca us kavramlarından üretilmiş olması gerektiğine dikkat çeker (1993, 252). Yani Kant’a göre ahlak kişisel çıkar, beklenti, arzu ve istek gibi itici kuvvetlere bağlı değildir. Yönetmen çaresiz bir babanın, kızının son dileğini gerçekleştirmek için yaptığı eylemin ahlaki doğruluğunu izleyicisine sorgular. Zira belki de Luis, kızı ölmek üzere olmasa böyle bir eyleme başvurmaya gerek duymayacaktır. Bu noktada yönetmen ikinci bir unsura dikkat çeker; Luis, kızının hayalini gerçekleştirecek bir işe ve maaşa ya da yeterli paraya sahip olsa da bu eylemi gerçekleştirmeye ihtiyacı olmayacaktır. Oysa henüz biraz önce işsiz bir edebiyat öğretmenin kendisi için çok kıymetli olan kitaplarını satmak zorunda kalışı izleyiciye gösterilmiştir bile. Böylece yönetmen ülkedeki

ekonomik sıkıntıya ve sonuçlarına da dikkat çeker. **Vermut**, Luis'in kendi özgür iradesi ile eylemde bulunuşundaki ahlaki seçimlerinin toplumsal, ekonomik, kültürel meselelerle şekillenişini de böylece izleyicisine göstermiş olur. Yönetmen sonrasında üçüncü bir unsuru daha filmine ekler. Luis eğer, radyo yayınında babasına hislerini anlatmaya çalışan kızı Alicia'yı dinleyebilse, kızının öncelikli olarak onun sevgisine ihtiyacı olduğunu fark edebilir, yaptığı bütün bu kural ihlallerine belki de gerek duymayabilirdi. Filmin leitmotifi tesadüfler burada da varlığını bir kez daha hissettirir. Kendisini babasına karşı ifade etmek isteyen küçük kız, film boyunca babası tarafından fark edilmez.

Filmin daha en başında kitaplarını, kilosunu 5 Euro'ya satarken gösterilen Luis, **Camilo José Cela**'nın kitabı *Arı Kovanı*'ni satmaya kıyamaz. Kitapçıdan çıktıktan sonra önünde durduğu mücevher dükkanı, İspanya toplumundaki sınıfsal farklılıkların altını çizer. Luis, bu sahnede dükkanın önünde durmakta, burayı soymak için plan yapmaktadır. İçerisi ve dışarıyı karşıtlığında, Luis dışarıdadır. Luis'in çekimlerine caddeye ait her türlü ses fon oluşturup, bu durum bir tür kaos ortamını yansıtırken, dükkanın içinde sakin ve dingin bir müziğin sesi işitilir, dışarıdan hiçbir ses içeriye giremez ve bu ortamın yalıtılmışlığını bozamaz. Filmsel anlatıdaki gündelik yaşam tasvirleri, toplum içerisindeki gelir uçurumunun altını çizmesi açısından önemlidir. *Arı Kovanı* kitabı da Madrid'deki 24 saati ve dönemin sorunlarını anlatır, tıpkı *Sihirli Kız*'ın dönemin sorunlarını anlattığı gibi.

Ekonomik sıkıntı ile birlikte altı çizilen bir diğer unsur karakterlerin birbirlerine karşı hissettikleri duygudur. Zira anlatıdaki tüm karakterlerin kötülük yapmalarındaki itici güç bir başkasına duydukları sevgidir. Bu yüzden muhtemelen filmin afişinde dört parçaya bölünmüş kalp şeklinde bir ayna görseli tercih edilmiştir. Sevgi yüzünden işlenen suçlar ya da yapılan kötülüklerin parçası olan filmin dört ana karakteri afişteki kalbin içinde yerlerini alır. Sağ tarafta Barbara ve Damián, sol tarafta Luis ile Alicia bulunur. Kalbin rengi, kötülüğün/şiddetin ama aynı zamanda sevginin de rengi olan kırmızı olarak tasarlanmıştır. Afişin ortasında bu karakterleri birleştiren puzzle'in eksik parçası bulunur. Ayna filmde birkaç yerde gösterilir. Alicia ilk sahnelerde ayna karşısında dans eder, Barbara öfkeli olduğunda kendi sahtekar yüzüne bakmaya tahammül edemediğinde aynaya kafasını vurur, sonrasında bu parçalardan birine yüzü yansır. Bir başka aynaya yansıma sahnesi Barbara'nın eşi ile yatakta olduğu sahnede de görülür. Ayna gizlenen/saklanan gerçekliğe, karakterlerin ya da durumların sahteliğine vurgu

yaparken aynı zamanda karakterlerin bölünmüş, parçalara ayrılmış evreninin de simgesi olur.

Luis'i şantaja götüren mesele sosyolojideki önemli bir tartışmanın daha önünü açar: *Bireysel çıkar arayışları, bireysel ve toplumsal mutluluğun ve düzenin nedeni olabilir mi?* Buradaki önemli handikap, insan davranışları, bireysel çıkarları hedef olarak kendisinin ve toplumsal mutluluğunun nedeni olacaksa bile, insan davranışlarının öz çıkarları takip edeceğinden emin olamayız. Çünkü filmde de görüldüğü gibi karakterlerin kendi öz çıkarları peşinde yaptıkları eylemler (Luis'in şantaj yapması, Damián'ın katil olması, Barbara'nın siyah kertenkele resmi olan odaya tehlikeli [sodomazoşist] bir cinsel ilişki için girmesi) kendi çıkarlarına uygundur; ancak bu eylemler bireysel ve aynı zamanda toplumsal mutluluğun ve düzenin nedeni olamamış, toplumsal öz faydaya hizmet etmemiş, aksine toplumsal kaosun önünü açmıştır.

Film, etik tartışmanın yanında ciddi bir sistem eleştirisi de içerir. Luis'e öğretmen olarak çok da şans vermeyen sistem -örneğin kitaplarını kilo ile satmaya çalışırken para kazanamaz- Barbara'nın bedenini kitaplardan daha kolay satmasına izin verir. Ekonomik çöküşü uzun uzun betimleyen film, biri işsiz diğeri katil olan öğretmenler Luis ve Damián özelinde de eğitim sistemindeki çöküşün altını çizer. Bu eleştiriden ülkenin anayasası da nasibini alır. Luis, Barbara'dan şantaj yaparak istediği parayı, Toledo'daki halk kütüphanesinde İspanya Anayasa kitabının içine bırakmasını ister. Luis gerekçesini; *"Çünkü o kitabı kimse almaz."* diye belirterek, o andaki toplumun nezdinde anayasanın değersizliğine atıfta bulunur. Yönetmen benzer bir cümleyi ikinci kez Damián'e de kurdurur. **Vermut**, film boyunca sakince ortaya attığı tezlere, yaşanan ülkenin coğrafi konumunun ve toplumun zihniyetinin de insan davranışları üzerindeki etkisini dahil ederek, izleyicisine analiz edebileceği pek çok malzeme sunmaya devam eder. Filmsel anlatının sadist karakteri Oliver'in diyalogu ile yönetmen aynı zamanda sosyal ve coğrafi karşılaştırmalı bir analiz yapar.

Boğa güreşinin İspanya'da oldukça popüler olması çok gülünecek bir durum. İspanya'nın neden sürekli kavga halinde olduğunu biliyor musun? Çünkü biz rasyonel mi yoksa duygusal bir ülke miyiz bilmiyoruz. Örneğin İskandinav halkları beyinleriyle hareket ederler. Ancak, Araplar ya da Latinler tutkulu taraflarını kompleksiz ve susuz bir şekilde kabul etmiştir. İkisi de güçlü yanlarının ne olduğunu bilir. İspanyollarsa ikisinin tam ortasında dengede yer alır. Biz İspanyollar öyleyiz. Boğa güreşi gibiyiz. Peki ya boğa güreşi

nedir? İçgüdü ile teknik arasındaki mücadeledenin temsilidir. Duygu ile mantık arasındaki. İgüdülerimizi kabul etmeli ve üstesinden gelmeyi öğrenmeliyiz, onlar yüzünden kendimizi tüketmemeliyiz.

Yönetmen, filmin ilk ve son epizotlarını Barbara ve Damián arasında geçen sihirle sonlandırmayı tercih eder. Rasyonalizm tartışmasında sihre yer olmadığını farkında olan yönetmen, filmini sihir ile açıp kapamayı tercih ederek, etik davranışları rasyonel temellere oturtmanın çok da mantıklı olamayabileceğini, önce kağıdın sonra da telefonun kaybolması ile gösterir.



Görölmeyenin Düşsel Çağırışımı ve Nesneleştirilmeye Direnen *Femme Fatale* Karakter Barbara

İspanya toplumunu ve kurumlarını, insan doğası ve rasyonaliteyi eleştirirken **Verdugo**, sinemasal dilini de ilginç bir şekilde inşa eder. Film boyunca gösterilenler kadar gösterilmeyenlerin de önem taşıdığı ve izleyicinin bir tür dikizci olarak konumlandırıldığı bu anlatı yapısı başarılı bir girişim olarak okunabilir. Yönetmenin toplum eleştirisine bir ara verip, inşa ettiği biçimi karakterler özelinde tartışmak da bu noktada önem taşımaktadır. **Sihirli Kız**, Şeytan epizodunda izleyicisine, soğuk, seksi, psikolojik problemleri olan, yaralı bedeni ve terk edildikten sonra aynaya başını vurmasıyla oluşan alnındaki izi ile tekinsiz, seksi bir *neo-noir femme fatale* karakteri olan Barbara'yı tanıtır. Barbara, ilk kez kocası Alfredo'nun önünde diz çökmüş ona ayakkabısını giydirirken gösterilir. Böylece Barbara'nın bağımlı kişilik bozukluğunun altı çizildikten sonra film boyunca da bu probleme pek çok sahnede tekrar dikkat çekilir. Eşinin kendisini terk etme tehdidi

karşısında korkan, terk edildikten sonra da karşısına çıkan ilk adamı evine çağırıp, kendisine sarılmasını isteyen Barbara, bu yüzden psikolojik anlamda kolayca suistimal edilebilecek bir karakterdir. Tam da bu yüzden kendisine yapılan şantaja kolayca boyun eğer; diğer yandan kocasının kendisine sunduğu konfordan vazgeçmek istemez. Bu yüzden aynaya vurduğunda alnında oluşan iz Hintlilerde evliliği simgeleyen Bindi'ye benzer. Geçmişini bilinmeyen ve hatta şu anı da belirsiz çizilen Barbara'nın bu bilinmezleri onun daha da tekinsiz görünmesinin nedeni olur. Filmin genel atmosferine yayılan bu tekinsiz olma durumu, Barbara hususunda olduğu gibi filmdeki pek çok konunun yanıtlarının izleyiciye gösterilmemesi ile arttırılır. Örneğin Damián'ın hikayesi ve neden hapisanede yattığı, Barbara ile aralarındaki saplantılı ilişkinin durumu, siyah kertenkele adlı odada yaşananlar, Barbara'nın Alfredo ile olan ilişkisi, Luis'in yaşamı ve eşine ne olduğu gibi pek çok unsur filmde gösterilmez ya da hakkında bilgi verilmez ve tüm olanları izleyicinin tahmin etmesi beklenir. Yönetmen bu tahmin kısmına alan dışını da ekler. Daha filmin başında Barbara ile Damián'ın diyaloglarında diğer öğrenciler gösterilmez ancak sesleri işitilir; Alicia'nın ayna karşısında düştüğü sahnede Alicia kadrajdan çıkar. Barbara'nın Damián'ın evine geldiği sahnelerde yönetmen Barbara'yı sırtından çekerek izleyicinin ana karakterlerin yüzünü göremeyeceği kadrajları da kullanır. Filmin finalinde ise bandajlı yüzü görülür.



Buradaki tekinsizliği izleyici nezdinde yaratan bir unsur bilinmemelik iken bir diğer önemli unsur film boyunca izleyicinin konumunun dikizci olarak çizilmesi ve izleyiciye ait bakışın düşlem üzerinden inşa edilmesidir. Lacancı bakış kavramından hareket edilirse; "Bakış, kayıp olan ve ötekinin ortaya çıkması

üzerine, utancın etkisiyle başından aşağı kaynar sular dökülerek, birden tekrar bulan nesnedir” (2017, 192). **Lacan** bu noktada şu soruyu sorar: “Buraya kadar öznenin görmeye çalıştığı şey nedir?” Bu sorunun yanıtını şöyle verir: “Görmeye çalıştığı şey, iyi biliniz ki yokluk olarak nesnedir. Dikizcinin aradığı ve bulduğu bir gölgeden ibarettir, perdenin arkasındaki gölge. Arkasında kim bilir hangi sihirli mevcudiyeti hayal edecektir. Aradığı şey, söylendiği gibi, fallus değildir – onun yokluğudur; bu yüzden bazı şekiller onun arayışının ağırlıklı nesnelere olur. Baktığımız şey görülmeyen şeydir.” Örneğin Barbara’nın bedenindeki izleri gören izleyici, bu izlerin neden ve nasıl oluştuğunu bilmez, ancak düşleyebilir. Barbara’nın girmekten çekinmediği odalarda ne olduğu da izleyici için bir düşünme konusudur. Düşlem ise her zaman görünenden daha tehlikelidir.

Žižek, *Yamuk Bakmak* adlı kitabında bakış ile görüş arasındaki karşıtlığı pornografi üzerinden örnekler:

Pornografide, seyirci öncel olarak sapıkça bir konum işgal etmeye zorlanır. Bakış, görülen nesnenin tarafında olmak yerine, bizim, seyircilerin üzerine düşer, perdede gördüğümüz görüntünün bize baktığı hiçbir yüce-gizemli nokta içermemesi bu yüzden. ‘Her şeyi gösteren’ görüntüye salak salak bakan sadece bizizdir. (2005, 150)

Barbara’nın o odalarda ne yaptığı filmsel anlatıda gösterilse **Žižek**’in deyişi ile seyirci nesne konumuna düşecek ve “felç olmuş bir nesne-bakışa” indirgenecektir. Ancak yönetmenin başarısı tam da burada göstermeden düşletmesinde yatar.

Barbara’nın konumunu tekinsiz kılan bir diğer unsur, aynı zamanda onu bir *neo-noir femme fatale*’e dönüştürür. Bu unsur Barbara’nın erkeklerle kurduğu diyalogdur. Barbara eşini de Damián’i de Luis’i de bir anlamda kullanır. Para kazanmak için bedenini sattığı sahnelerde ise Oliver’ın, kendi bedenini nesneleştirilmesine izin vermeden, sarsıcı bir hissizlikle cinsel edime cevap verir. Barbara bu sahnelerde kendisinin nesneleştirilmesine izin vermez, direnir. Bu direnme ise izleyiciyi sarsar. Zira Barbara’nın bedenindeki izlerle alında kendi yaptığı iz, sadomazoşist bir dürtünün çağrışımını -yine eylemi göstermeden- yapar. Haz ilkesinin ötesinde bir jouissance çağrışımı yapan yara izleri ile izleyicinin düşünmesine hitap eden bu sahne, Barbara’nın özneliğini bölmeye çalışır. Ancak soğuk, mesafeli ve her şeye hakim duruşu ile Barbara cinselliği salt bir eyleme dönüştürür ve izleyicinin bakışının nesnesi olmaz. Bir *femme fatale* olarak tekinsiz bir çekicilikle kendini film içinde bir özne olarak inşa etmeyi başarır.

Sonuç Niyetine

Sihirli Kız filmi ismini Japon anime filmlerinin bir alt türü olan -yaşları 9-14 arası kız çocuklarının kötülerle savaşıma hikayelerine odaklanan- *mahō shōjo*'dan alır. Filmin lösemi hastası 12 yaşındaki karakteri Alicia'nın defterine yazdığı üç dileği bulunur ve bu dilekler sihirli kız animelerine ait temel referansları içerir.

Dilek 1: İsteddiğiniz kişi olmak.

Dilek 2: Meiko Saori tarafından sarkıcı Megumi için tasarlanan sihirli kız Yukiko elbisesi.

Dilek 3: 13 yaşına basmak.

60'ların ortalarında Japonya'da ortaya çıkan türün kahramanları o günden bugüne değişerek devam etse de, bu animelerden kalan mirası diğer pek çok *Sihirli Kız* serisi kullanmaya devam eder. Canavarlarla ve kötü rakiplerle savaşıma, stilize bir dönüşümün bir tür sihirli cihazla aktive olması türün en temel referans noktaları olarak dikkat çeker. Sihirli kızlar, sihirli yeteneklerini kendilerini ve başkalarını korumak için kullandıkları için koruyucu vasfına da sahiplerdir. Çoğunlukla kendilerine çok da güvenmeyen karakterler, dönüşüm geçirdikten sonra kendi yeteneklerini keşfederek, güçlü bir özgüven duygusu geliştirirler. Bu özgüven duygusunun gelişmesine ise kötü adam vesile olur. Türün finalindeki kötü adamla yüzleşme, bu kızların içlerindeki güçle yüzleşmeleri anlamına geldiği için de alt tür, toplumdaki küçük çocukların içlerindeki güçleri keşfetmeye yönelen bir kültürel temaya da dönüşür (Yarbrough, 2014, 9-10). Filmsel anlatı içerisinde babasının yaptığı şantaj sayesinde hem özel tasarım giysiye hem de asaya sahip olan Alicia, filmin final sahnesinde "kötü adam" Damián ile yüzleşmeye davet edilir. Üzerindeki kostümle melek gibi görünen kız çocuğu, babasının aldığı kostüm ve asa ile "dönüşüm geçirmiş olarak" kötü adamla karşılaşır. *Sihirli Kız* animelerindeki karşıtlık bu sahnede kurulur; genç yaşlıya karşı, melek şeytana karşı, iyilik kötülüğe karşıdır. Ancak bu *Sihirli Kız* filminin sonu, anime türündeki *Sihirli Kız* türünün sonu gibi zaferle bitmez. Alicia hem asaya hem de dönüşüm geçirdiği sihirli kız kostümüne (alter ego) sahiptir. Damián'e bakarken karşısındakinin kötülüğünü bilir ancak sihir çalışmaz, Damián dışarı çıkar ve tekrar içeri girer, ve küçük kız kötüyü yenemez.



Filmin sonu İspanya'daki düzendeki tekinsizliğin sonuçları ile izleyicisini yüzleştirir. Film boyunca tartışılan bireysel çıkarların toplumsal çıkarlar ile her zaman uyuşmaması ve insan davranışlarının güven içermemesi sorunsalı da bireyleri ölüme (bir tür yıkıma) götürürken, esasen toplumsal bir karmaşanın da önünü açar. Bu kaos içerisindeki tekinsiz düzende İspanyol çocukların, Japon anime türündeki gibi bir dönüşüm geçirme ve içlerindeki gücü keşfetme şansı zaten bulunmaz. Bu tekinsizlik hem içerik hem de biçimsel anlamda filmin tüm atmosferini ele geçirirken film, izleyiciye güç ve bireysel etik inşası üzerine bir kez daha düşünmeye çağırır.

Kaynakça

- Kant, Immanuel (1993) *Arı Usun Eleştirisi*, Çev.: A. Yardımlı, İdea Yayınevi: İstanbul.
- Kant, Immanuel (2002) *Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi*, Çev.: İ. Kucuradi, Türkiye Felsefe Kurumu (3. Baskı): Ankara.
- Lacan, J. Jacques (2017), *Psikanalizin Dört Temel Kavramı: Seminer 11. Kitap*, Çev.: N. Erdem, Metis Yayınları: İstanbul.
- Yarbrough, Danielle Z. (2014), "Releasing The Power Within: Exploring The Magical Girl Transformation Sequence With Flash Animation." Thesis, Georgia State University [[bağlantı](#)], Erişim Tarihi: 2021
- Žižek, Slavoj (2005), *Yamuk Bakmak*, Çev.: T. Birkan, Metis Yayınları: İstanbul.

SAL ÜSTÜNDEKİ İMPARATORLUK

Erdem İlic

Aynı gemide değiliz, çünkü gemide değiliz. Ülke burası, toplu taşıma aracı değil. Ne var ki iletişim ağları tarafından yinelenip duran bu metafor, imgelemimize çoktan kazınmış durumda. Dilin bu kullanımının ideolojik emeller ile bağlantısının farkında olmakta yarar vardır. Benzer bir durum sinemanın kültür endüstrisinin bir bileşeni olan türleri için de geçerlidir. **Michael Ryan** ve **Douglas Kellner**, *Politik Kamera* (2010, 39) adlı kitaplarında bir adım daha ileri giderek ideolojinin gerçekliğin inşası amacıyla metaforik bir yöntem olduğunu öne sürer. Başta Hollywood olmak üzere, ana akım sinema özelinde ise metaforlar, imgeye yüksek bir anlam yükler: Özgürlük ideali olarak kartal. Buna karşın **Ryan** ve **Kellner** bu aşkın ideale sırtını dönen ve “metonimik” olarak tanımladıkları bir yönelime de vurgu yapar. Metonimi, bir ideali hedeflemek yerine daha büyük ya da daha küçük bir bütüne ya da parçaya yönelir: Bir kuş topluluğunun, vahşi yaşamın parçası olarak kartal.

Biz bir gemide olmasak da, **Werner Herzog**, 1972 tarihli *Aguirre: The Wrath of God* filminde, bir imparatorluğu, hiyerarşisi, rütbeleri, üyeleri, topu, tüfeği, papazı, kral sofrası ile gemi olmasa da bir salın üzerine yerleştiriyor. Bunun bir metafor olmadığına şüphe yok ama daha ötesinde bu imge metonimik de değil. Sal üstünde, bilfiil bir imparatorluk karşımızdaki. Buraya nasıl gelebildik?

Tarihçilere göre, Amerika kıtasının Avrupa sömürgeciliği tarafından keşfinin ilk büyük sonuçlarından biri Güney Amerika'nın zenginliklerinin yağmalanmasıdır. Yağmanın ardından Avrupa'da artan zenginlik, her zaman daha fazla büyüme ihtiyacındaki sermaye ile, özel bir meta olarak satılan emek gücü arasındaki tarihsel karşılaşmaya zemin yaratarak, kapitalizmin doğuşundaki sebeplerden biri olur. Altın peşindeki beyaz adamın Güney Amerika'daki maceraları savaşlar ve katliamlarla dolup taşarken, İnka İmparatorluğu'nun İspanyol komutanı **Gonzalo**

Pizzaro tarafından fethinin ardından, “El Dorado” adı verilen kayıp altından bir şehrin varlığına dair bir efsane doğar. Pizzaro, El Dorado’yu bulmak için sefere çıkar. *Aguirre: The Wrath of God* ise Pizzaro’nun öncülüğündeki kafilenin bu serüveni ile başlar.



Görkemli dağların içinden geçen patika yola dizilmiş kafilenin genel planlarının hemen ardından tereddüt etmeden karakterlerin hemen yanına yerleşen Herzog’un bakışı, aynı zamanda yolculuğa bizzat katılacağına işaretidir. Başlangıçtaki devindirici fikir, dekordan, sahneden, setten, mizansenden olabildiğince uzaklaşıp etrafı kuşatan doğanın içinde bir eyleme dönüşürken; eylemle birlikte, eylemin içinde bulunan kamera sinematografiyi oluşturur. Filmi özgün yapan ilk özellik de buradan doğar. Deliliğe dönüşerek ilerleyecek olan bir macera, filmi oluşturanların da maceraya katılması ile gerçekleşir. Bu nedenle *Aguirre: The Wrath of God* yalnızca bir defa yapılabilecek türden bir filmidir.

Yolun daha başında kabile yorgunluktan tükenir, Gonzalo Pizzaro koşulların güçlüğü nedeniyle planını değiştirerek yiyecek sağlamak ve El Dorado’nun yeri hakkında bilgi edinmek amacıyla sallarla nehirden ve karadan hareket edecek kırk kişilik bir keşif ekibi oluşturur. Pedro Ursua heyetin komutanı ve lideri olur. İsteği üzerine karısı Inez de Atienza da ekibe katılacaktır. Lope de Aguirre komutan yardımcısıdır. Kızı Flores onun korumasında yer alacaktır. Aynı zamanda yolculuğun günlüğünü de tutan Papaz Gaspar de Carvajal, en önemli görevlerden

biri olan Hıristiyanlığın yabanilere ulaştırılması amacı ile obur asilzade Fernando de Guzman ise İspanya Kraliyet evinin temsilcisi olarak heyette yer almalıdır.

Tıpkı El Dorado seferi gibi, filmde gördüğümüz bu isimler kıtadaki sömürgecilik tarihinde yaşamış karakterlerdir. Ancak Herzog'un asıl amacı tarihsel temellere dayanan bir anlatı geliştirmek değil, insanın çılgınlığının sınırlarını sinema dolayımı ile zorlamak olacaktır. Salların bir kısmı girdapta parçalanır. Kafilenin lideri komutan Ursua, ilerlemek zorunda oldukları yolun tahminlerinden çok daha zor olduğu gerekçesi ile geri dönmeye karar verir. Aguirre karara karşı çıkar. Ursua vurulur, Aguirre'in önerisi ve oylamadaki baskısı ile Guzman heyet başı seçilir. Ancak Aguirre daha fazlasını ister. İsyân sonuna kadar götürülecek, geri dönmeyecek, El Dorado İmparatorluğu kurulacaktır. Geçtiği bölgeleri kendi toprağı ilan ederek meçhul hedefine ilerleyen sal üstündeki imparatorluk işte böyle doğar.

Ancak bu, gülünç duruma düşen ya da bize bir parodi malzemesi verecek bir imge değildir. İnsanın hırsının çizdiği bu manzaraya bir yönüyle tarih kitaplarından da aşına değil miyiz? Çaresizliğinden bihaber ama kendisini Tanrının gazabı ilan etmiş Aguirre'in önderliğinde bir delilik halidir karşımızdaki. **Gilles Deleuze**, Herzog'un bu eserinin bir durumdan dönüşmüş bir duruma eylem yoluyla geçişin özel bir biçimi olduğu görüşündedir: "ölçü mefhumu olmayan bir adam kendi de ölçüsüz büyüklükte bir ortama musallat olur ve bu ortam kadar büyük bir eylem tasarlar" (2014, 239). Geçişini özel yapan ise eylemi gerektiren şeyin bir 'durum' olmayışındır: "bu, bir hayalperestinin kafasında doğmuş ve kendini ortamın tümüyle eşitleyebilecek tek şey gibi görünen delice bir girişimdir" (agy.). Keşif görevlerinin başlangıcında iki akıntı arasında kalıp esrarengiz biçimde ölmüş sal mürettebatını topla yok ederek acımasızlığını ve itaatsizliğini göstermiş olan Aguirre için **Deleuze**'un "ölçü mefhumu olmayan adam" biçimindeki bu tanımı önemlidir. Altın, imparatorlardan köleye, asıl amacının Tanrı'nın emirlerini yaymak olduğunu söyleyen papaza kadar herkesi ayartır. Ancak Aguirre, hepsinden daha çok ileri gider. Ölçü mefhumu sinematografik malzemenin kullanımı ile de aşılabilecektir: Aguirre, kendisini ilk defa Tanrının gazabı ilan ettiğinde ölçüsüz büyüklükteki ortamın da ötesine geçer ve seyirciye bakarak hitap eder.

Kayıp altın şehir hiçbir zaman ulaşılamayacak olandır, ancak Aguirre'in aksi yöndeki inancı o kadar büyüktür ki Trinidad adasını İspanya'dan, Meksika'yı Cortez'den alacak, kızıyla evlenip en saf hanedanlığı kuracak, bütün kıtaya

hükmedecektir. Oysa bu büyük eylemini ilan ederken tek sağ kalandır. Tek başına dik durmaya kararlı olan Aguirre'in etrafında dönen, başka bir deyişle kendisini dünyanın merkezi zannedeni merkeze alan son plan, aynı zamanda büyük olduğunu düşünenin küçüklüğünü gösteren bir zıtlık imgesi oluşturur. Yarı batmış salında, bir grup maymunun istilası altında meydan okumasını yineler: "Ben Tanrının gazabıyım. Kim benimle birlikte?"

Kaynakça

Deleuze, G. (2014). *Sinema 1 – Hareket-İmge* (Çev: S. Özdemir). İstanbul: Norgunk.

Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik Kamera* (Çev: E. Özsayar). İstanbul: Ayrıntı.

BİR DÖNEMİ UNSURLARINA AYIRMAK

1 - SEDENLER

İlker Mutlu

Önceki sayıda 50'li yıllar boyunca Yeşilçam'ın kuruluşuna giden yolu ayrıntılı bir şekilde ele almıştım (bkz. "Sinema Tarihi Yazınımızın Üvey Çocuğu: 1950'ler ve Yeşilçam'ın Doğuşu", Sekans e15 [Aralık 2020]). Bu sayıdan itibaren de bu yolculuğun detaylarına giriyoruz. Seri, merkezine 50'leri alarak, artık Yeşilçam diye bir kavramın kalmadığı, daha doğrusu saltanatını artık televizyon kanallarında sürdürmeye başladığı 80'lere kadar devam edecek. Ele alıp derinlemesine inceleyeceğimiz ilk unsur, sinemamız için hakikaten büyük önem taşıyan bir kurum olan **Kemal Film**.

Sinemamızın şöhretli ailelerinden biri olan **Sedenleri** sinema işine sokanlar, sonranın revaçta yapımcısı ve yönetmeni haline gelecek olan **Osman F. Seden**'in babası **Kemal Bey** ile amcası **Şakir Bey**'dir. Ortaklar, 1914'te Sirkeci'deki bir lokantayı Ali Efendi Sineması adıyla sinemaya dönüştürerek bu işe girmişlerdir. Sinema adını üçüncü ortak olan, **Kemal** ve **Şakir Seden**'in dayıları, ana sermayeyi veren **Ali Efendi**'den almaktaydı.



Şirketin salonlarından Kemalbey Sineması 1914 yılında Sirkeci'de açılmıştı.

Kökenleri lokantacılık olan ailenin bu işe girmeye ikna oluş hikayesi de aslında Yeşilçam senaryolarında çokça görüldüğü gibi, tesadüfe dayalı: Saray Sineması'nı

işleten İspanyol Yahudisi **Fernando Franko**, o günlerde İstanbul'u ziyaret eden Fransız bir arkadaşının Beyoğlu'ndaki sinemaların tıklım tıklım dolu olmasına rağmen, işletmecilerinin arasında Müslüman kişi bulunmamasına şaşığını belirtince, konu üzerine kafa yormaya başlamış ve aklına zaten arkadaşı olan **Kemal Bey**'in dayısı **Ali Efendi** gelmiş. İstanbul'un muteber ve en zengin kişilerinden olması da bu konuda **Ali Efendi**'nin adını öne çıkarmış. **Ali Efendi** bir iki denemede ikna olmuş ve lokantasını sinemaya çevirivermiş.

Ali Efendi Sineması'nın kuruluşuna dair 27 Mayıs 1914 tarihli noter senedinden bir başka ilginç bilgiye ulaşıyoruz: Senette şirketin ortakları olarak lokantacı **Ali Efendi**, Maliye Nezareti memuru **Mehmet Kemalettin (Kemal Seden)**, İstanbul Lisesi elektrik memuru ve sinema operatörü **Fuat Bey (Fuat Uzknay!)** görünüyor. **Uzknay**'ın ortaklığı uzun sürmüyor gerçi. Bir süre sonra askere alınıyor ve kameraya yatkınlığı sayesinde Ayastefanos Abidesi'nin yıkılışını filme alarak sinemamızda bir ilke imza atıyor!

Sinema işlerinden kâr edildiği görülünce, **Ali Efendi**'nin kardeşi **Hacı Osman Efendi** ile **Kemal Bey**'in kardeşi **Şakir Bey** de ortak alınarak "Sinema İşleri Şirketi" adında yeni bir firma kurulur. Amaç, sinemalar zinciri kurarak işi büyütmektir. 1921'de salon sayılarını dörde çıkarırlar. Bunlardan **Millet Tiyatrosu** içinde film imalathanesi kurar ve böylece yapımcılığa hazırlanırlar.

Yapımcılık Serüveni ve Bir Ara

O esnada **Muhsin Ertuğrul** da Almanya'da ve Avusturya'da çalışmaktadır ve orada Bozkurt Film adında başarısız bir girişim gerçekleştirir. **Sedenler**, ondan İstanbul'a gelerek kendileriyle çalışmasını isterler. Teklifi seve seve kabul ederek yurda dönen **Ertuğrul**, şartları görünce apışıp kalır; çünkü İstanbul'da laboratuvar yoktur, stüdyo yoktur; kamera, basma makinesi, teknik araç adına akla gelebilecek hiçbir şey bulunmamaktadır. "Teknik adam" diyebileceği, aralarında **Fuat Uzknay** ve **Cezmi Ar**'ın da bulunduğu kişilerin sayısı da bir elin parmaklarını geçmez. İlk iş olarak Eminönü'ndeki Selanik Bonmarşesi'nden **Emermann** marka bir kamera ile bir baskı makinesi alınır. (Selanik Bonmarşesi **İpekçiler** tarafından işletilmektedir o günlerde. **İpekçiler** de ileride sinemamız için Sedenler kadar önemli bir aile haline gelecektir.)

Ali Efendi Sineması'nın abdesthanesi laboratuvarlarıdır artık. Film yıkmak için marangozlara ilkel küvet ve çerçeveler yaptırılır. Çatı arasını da baskı ve montaj odası haline getirirler. Yapacakları ilk film için de kendilerine işgal yılları İstanbulunun sansasyonel “Mediha Cinayeti” hadisesini seçerler ticari bir yaklaşımla. Senaryo, olayla ilgili gazete haberleri ile mahkeme tutanaklarından derlenir. Kamerayı, o güne kadar Berlin'de kullandığı Pathe'den başkasını tanımayan **Cezmi Ar** kullanacaktır. Başroller için **Dr. Emin Belig, Vahram Papazyan** ve beyaz Rus kızı **Anna Mariyeviç** seçilir. Karaköy'deki bir birahanenin taraçasına set kurulur. Kemal Film'in ilk işi olan **İstanbul'da Bir Facia-i Aşk**'a başlanmıştır. Film Beyoğlu'nda büyük başarı kazanınca gözler yerli film yapımına döner.

Kemal ve Şakir Beyler, Muhsin Ertuğrul'dan hemen ikinci bir film isterler. **Ertuğrul** ise bu işin devamı için kapalı bir platonun şart olduğunu belirtir. Eyüp – Defterdar'da Dokuma Fabrikası'na ait boş bir tezgâh ambarı, ardından da Birinci Dünya Savaşı yıllarında Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin **Bican Efendi** filmi için getirttiği, kömür çubuklarla yanan Jüpiter markalı altı projektör kiralanır. Stüdyonun asgari koşulları oluşmuştur.



İstanbul'da Bir Facia-i Aşk

Ertuğrul bu defa konu olarak, 1921'de **Akşam Gazetesi**'nde tefrika edilirken tepki aldığı için yayından kaldırılan, sonradan kitap olarak basılan **Yakup Kadri**'nin *Nur Baba*'sını seçer. Filmin çekimi de tepki alır; çünkü Bektaşilikle ilgili eleştiriler içermektedir. Eyüp Camii'nin avlusundaki çekim esnasında saldırıya

uğrarlar. İnsanlar kamerayı parçalamaya çalışır. Derviş rolündeki **Vahram Papazyan** kaçarak kurtulur. 1922'de tamamlanan film gösterimden men edilir. Ancak Cumhuriyet'in ilanından sonra, 13 Aralık 1923'te tepkilerden korunmak amacıyla **Boğaziçi Esrarı** adıyla gösterilir. Bu film de gişede başarılı olur. Başarının devamı, üçüncü bir filmi de gündeme getirir. **Ertuğrul** yine güncel bir konuya yönelerek Kurtuluş Savaşı'nı ele alan, **Halide Edip**'in **Ateşten Gömlek**'ini önerir. **Ateşten Gömlek** (1923) yoğun bir çalışmayla tamamlanır ve iki bölüm halinde gösterime girer. Gişede yine olay yaratır.



Nur Baba (Boğaziçi Esrarı)



Ateşten Gömlek

Muhsin Ertuğrul, Kemal Film'e bunların haricinde üç film daha çeker. Bunlar **Leblebici Horhor** (1923), **Kız Kulesinde Bir Facia** (1923) ve **Sözde Kızlar**'dır (1924). İlkleri kadar ilgi görmezler ve özellikle pahalıya çıkan **Leblebici Horhor** şirketi zarara uğratar. 1924'te artık krizin **Ertuğrul** ile şirket ortaklarının arasını açma noktasına geldiği anda, rivayete göre stüdyo görevi gören Dikimhane'nin müdürü, sarkıntılık ettiği bayan oyuncudan yüz bulamayıp bir de ekipten sert muamele görünce onlardan 24 saatte orayı boşaltmalarını ister. Zaten bahane de aranmaktadır ve bu durum üzerine eşyalar paylaşılarak yapımcılık dönemine uzun sürecek bir ara verilir. Bu, 1951'e kadar sürecek uzunca bir aradır. Aile bu süreyi yine işletmecilikle ve film ithal etmekle geçirir.



Leblebici Horhor

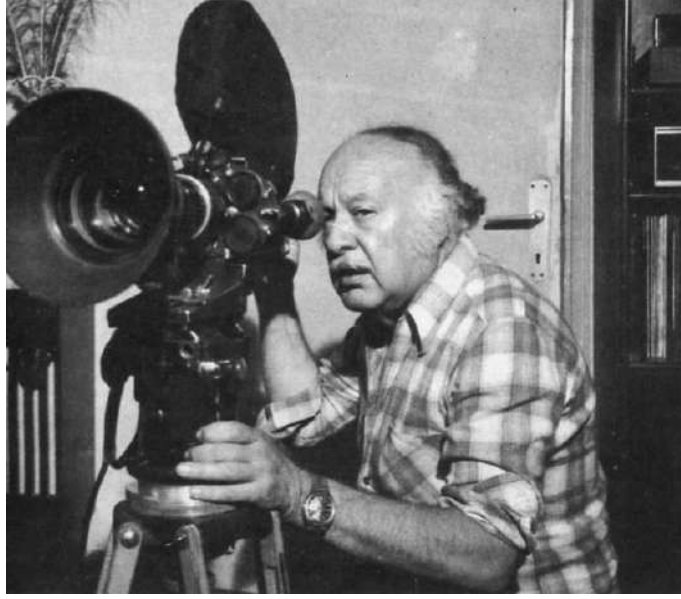


Kız Kulesinde Bir Facia



Sözde Kızlar

**Kemal Film’i Yeniden Ayağa Kaldıran Usta:
Osman Fahir Seden**



Osman F. Seden’in mesleki anlamda en büyük şansı, sinemacı bir ailenin içinde yetişmesidir diyebiliriz. Sadece ailesi değil, komşuları, dostları da genelde sinemacıdır ya da sinemacı ailelerden gelmektedir. **Seden** anılarında, üniversite yıllarında, üç dil bildiği için tercüme ve dublaj işlerinin kendisine verildiğini belirtir. Yine film alımı için sık sık Amerika’ya gönderilir şirket tarafından. Orada stüdyolara girer, çekimlerde bulunur. Film yapma aşkı o sırada aklına düşer. Döndüğünde konuyu açtığı büyükleri karşı çıksa da, bir şekilde onları ikna eder. O ikna toplantısında amcasının ettiği bir laf tüm sinema hayatı boyunca yol göstericisi olacaktır: “Bizim filmlerde tabancalar iyi patlamıyor, kurşunlar *cuvv cuvv* yapmalı!”



İstanbul Kan Ağlarken

1951'de **Kani Kıpçak**'ın yönettiği *İstanbul Kan Ağlarken* filmi ile **Osman Seden** ilk yapımcılığını gerçekleştirir. Senaryoda da imzası vardır. **Osman Seden**'in dönüşü, kafasında, Kasımpaşa'da oturan bir genç kızın Beyoğlu'nun ışıklarına tutulması merkezli bir konu olan **Akad**'ın da Kemal Film'e gelişinin önünü açmıştır. **Orhan Hançerlioğlu**'na bir sinopsis hazırlatmıştır, onu **Osman Seden**'e götürür. **Seden** hikayeyi beğenince, senaryo üzerinde beraber çalışarak *Öldüren Şehir*'i bir bütün haline getirirler. Bu arada **Seden**'in elinde de kendi yazmış olduğu, *Hepimiz Katiliz* adında, sonradan **Katil** olacak olan filmin senaryosu vardır. Amcalarının Amerika'ya film almaya gönderdiği dönem boyunca Hollywood'da gördüğü stüdyo sistemini burada kurmaya kararlıdır **Seden**. Kontrata bağlayacağı yeni, pırıl pırıl oyuncularla iç içe filmler çekecektir. Günün popüler isimleri olan **Turan Seyfioğlu** ve **Ayhan Işık**'ı yan yana oynatacaktır. Yepyeni bir genç kızı kullanmayı düşünür **Seden**; adı **Belgin Doruk**'tur. **Neriman Köksal**'ı, **Muazzez Arçay**'ı alacaktır yeni yüzler olarak. Bir de **Sırrı Gültekin**'in Bakırköy'de keşfettiği **Kenan Pars**'ı! Yeşilçam tarihini yazacak isimlerin neredeyse tümü Kemal Film'de toplanmaktadır...



Katil

1951-1959 arasında **Kemal Film**, yirmi sekiz uzun metraj film çekerek sene başına üç film üretir hale gelmiş, üretimde **Halk Film**'in ardından ikinci sıraya oturmuş, artık yapımcılığa odaklanmıştır. Adresi Yeşilçam Sokağı'nda olmayan Kemal Film, (tıpkı Halk Film gibi) dönemin Türk sineması içinde farklı türleri denemede, melezleştirmede ve yaymada etkinleşir. **Ayhan Işık**'ı gerçek bir sinema yıldızı ve kültürel bir ikon yapan, **Turan Seyfioğlu**'yu daha da parlatan, suç temasını polisiye ve melodram türleri ile harmanlayan, *Cilalı İbo* ile yerli tipe dayanan uzun ömürlü bir komedi serisi yaratan, fantastik (*Görünmeyen Adam İstanbul'da*), tarihi (*İstanbul Kan Ağlarken*, *İngiliz Kemal Lavrens'e Karşı*, *Bulgar Sadık*, *Düşman Yolları Kesti*) ve köy filmi (*Bir Avuç Toprak*) türlerini

de deneyen, **Zeki Müren**'li, ortalığı kırıp geçiren şarkılı melodramlar (*Berduş*, *Altın Kafes*, *Gurbet*) üreten bu yapımevi, ticari başarı ile teknik kaliteyi birleştirir. Peki, öncü bir film şirketi olan Kemal Film'in otuz yıl kadar sonra yapımcılığa dönmesi ve zamanla sadece bu işle meşgul olması nasıl açıklanabilir? 1948-49 sezonuna kadar devamlı Mısır filmleri oynayan ve hasılat rekorları kıran Taksim sineması, artık Türk filmlerine de yer verir olmuştu. O zamanlar Anadolu'da film işletmeleri henüz açılmamıştı ve Anadolu sinemacıları sık sık İstanbul'a gelerek senelik ihtiyaçlarını buradan karşılardı. Bu sinemacılar gitgide yapımcılardan Türk filmi istemeye başladılar. Önceleri bu istekleri pek önemsemeyen büyük şirketler, zamanla etkilenmeye ve birbirlerinden gizli hazırlıklar yapmaya giriştiler. Fitaş (**İpekçi**'ler) zaten prodüksiyona açıktı. **Lale Film**, bir büyük prodüksiyona gireceğini ilan etti ve herkes 1933 ile 1949 arası RKO'nun Türkiye'deki tek dağıtıcısı olan **Kemal Film**'in ne zaman kollan sıvayacağımızı merak eder oldu. Yani **Kemal Film**'in yapımcılığa dönmesi kaçınılmazdı.



Düşman Yolları Kesti

Çalikuşu

Çalikuşu (dizi versiyonu)

Firma ilk yıllarında yapımcılığını yaptığı filmlerin çoğunda yönetmen olarak **Lütfü Akad**'ı kullanır. Hedef, kaliteli iş filmleriyle piyasadaki yeri sağlamlaştırmaktır. Dediğim gibi, filmcilik revaçtadır; elde edilen kazancın yüksekliği neticesinde Kemal Film, ithalat işinden çekilir. **Seden** de yönetmenliğe başlar. Kemal Film 1972'ye dek, çoğunu **Osman Seden**'in yönettiği 130 film çeker. Sinemanın 1970'lerde içine düştüğü büyük kriz Kemal Film'in de kapanmasına neden olur. **Şakir Seden** de 1976 yılında ölür. **Osman Seden**, 1974'te kurduğu kişisel şirketiyle baba mesleğini sürdürür. **Yolpalas Cinayeti** ile başlayarak televizyona işler yapar ki bunlardan biri de sinemadaki en iyi çalışmalarından biri olan **Çalikuşu**'nun dizi uyarlamasıdır. Yüz yılı aşkın bir süre boyunca Türk Sineması'nda imzası bulunan aile, üçüncü kuşaktan üyesi, **Osman Seden**'in oğlu **Kemal Seden**'le yoluna devam etmekte.

Kaynaklar

- Akçura, G. (1991) *Aile Boyu Sinema*, Hürriyet, Dizi Yazı, 20-27 Ekim 1991.
- Gökmen, M. (1989) *Başlangıçtan 1950'ye kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları*, Denetim Ajans Basımevi.
- Maraşlı, G. N. (2006) *Osman Fahir Seden'le Türk Sineması'nda Düet*, Elips Kitap.
- Mutlu, İ. (yayıma hazırlanıyor) *Görünmeyen Adamın Peşinde*.
- Özön, N. (1968) *1895-1960 Türk Sineması Kronolojisi*, Bilgi Yayınevi.

CHICAGO MODERNİTESİ VE GANGSTER FİLMLERİ

Dilara Balcı Gülpınar

Giriş

Chicago'da yoğunlaşan suç örgütlerini ve öne çıkan çete liderlerinin yaşam öykülerini anlatan gangster filmleri, Amerika'da sesli sinemanın ilk yıllarına denk düşen ekonomik bunalım döneminde popülerlik kazanır. "Gangster" olarak adlandırılan, genellikle göçmenlerden oluşan çete üyeleri, modernitenin karanlık yüzünü gözler önüne sermektedir. 20. yüzyılın başlarında, hızla sanayileşen Amerika'ya dünyanın her yerinden rüyalarını gerçekleştirmek üzere sayısız göçmen akın eder. Fakat bir süre sonra Amerika, nüfus artışını ve kentsel büyümeleri kaldıramayacak duruma gelir. Yanlış politikalar sonucunda, işsizlik, düzensizlik, fakirlik ve barınma sorunları nedeniyle suç örgütlenmeleri artmaya başlar.



Aradıkları refah ortamını bulamayan göçmenler, yabancı bir ülkede yaşamının getirdiği dışlanmışlık duygusuyla ve Birinci Dünya Savaşı sonunda gelişen bireyci psikolojiyle, suça yönelmeye ve yıllarca özlemine çektikleri zenginlik ve gücü yasa dışında aramaya başlarlar.

20. yüzyılın ilk yarısında yaşanan bu siyasal, sosyal ve ekonomik gelişmeler, Chicago'yu mekân olarak seçen gangster filmlerinin odak noktasını oluşturur. Chicago kentinin hızlı büyümesi ve çeteleşmenin büyümeyle doğru orantılı biçimde artması, medyanın ve halkın suçlulara olan büyük ilgisi, gangsterlerin sinemada canlandırılmalarına zemin hazırlar. 1930'lu yıllarda ilgi o kadar güçlüdür ki, prodüktörler sansür ve düzenleme kurallarını ihlâl etmek pahasına ana karakterleri gangsterlerden oluşan suç filmlerinin yapımını destekler. Bu filmler sadece suçluların karanlık, heyecan dolu ve gösterişli yaşamlarını anlatmaları nedeniyle değil aynı zamanda sesli sinemanın ilk örnekleri olmaları nedeniyle seyircinin büyük ilgisini çeker. Düşük bütçeli olmalarına ve aleyhlerindeki güçlü protestolara rağmen stüdyoların kâr etmelerini sağlar.

Büyük Buhran Döneminde Amerika

Amerika'daki ekonomik sıkıntıların temelinde savaş sonunda izlenen yanlış ekonomik politikalar bulunmaktadır. Her ne kadar Birinci Dünya Savaşı döneminde dış satımlar ekonomiyi olumlu yönde etkilemiş olsa da, savaşın sonunda Amerika hızlı ekonomik gelişmenin bedelini ağır şekilde ödemiştir. Savaş ekonomisinin yarattığı refah, savaştan sonra yerini, suç örgütlerinin güç kazanmasının temel sebebi olan ekonomik sıkıntılara bırakır. Bu sıkıntılar 1920 yılında başkan olan Cumhuriyetçi **Warren G. Harding**'in politikalarıyla düzeltilmeye çalışılır. **Harding** başkan olduktan kısa süre sonra gümrük tarifeleri yükseltilir, bireysel vergi indirimleri uygulanmaya başlanır. Amerikan ekonomi ve endüstrisini geliştirmeye yönelik hararetli politika, 1924 ve 1928 seçim dönemlerinde de kabul görmeyi sürdürür (Teksoy, 2005, 182-183).

Öte yandan 1928'de **Herbert C. Hoover**'ın başkan seçilmesinden itibaren yapılan bir dizi yanlış atılım, felakete sebep olacaktır. Gümrük vergilerinin ağırlaştırılması, dış ticarete büyük zarar vermiştir. Satışlar artmış olsa da tarım işçisinin geliri ve mahsulün fiyatı düşüktür ([Amerikan Tarihinin Ana Hatları](#)). Ulusal gelirin üçte biri, nüfusun beşte biri arasında pay edilmektedir. En üst gelir payını alan yüzde birlik kesimin geliri, on yıl içinde yedi kat artmıştır. Kırsal

kesimde kiři başına dūřen gelir ise Őehirdekinin dōrtte birinden azdır. Bunların yanı sıra Ku Klux Klan'ın ırkçı eylemleri artar. Őlkeye giren gōçmen sayısı sınırlandırılmaya başlanır. İşsizlik yavaş yavaş artmaya, ũretim azalmaya başlar (Teksoy, 2005, 182-183). **William E. Leuchtenburg**, ekonomik kriz dōnemini Őu cũmlerle anlatmaktadır: “Ekmek kuyrukları uzadıkça, ũlkenin ruh hali çirkinleşmeye başlamıştı. Temmuz 1931’de 300 işsiz adam Henryetta, Oklahama’da yiyecek satan dũkkānlarda fırtına estirdi. 1932’de 15,000 asker Taylorville, Illinois’e gōnderildi ve [madenlerdeki] eylemler durduruldu. Washington DC’de 3,000 komũnist açlık grevi eylemlerinde bulundular.” (aktaran: Cormack, 1994, 45). Tahsil edilemeyen savaş borçları, azalan dış ticaret, pahalılık, savaş sonrası oluşan bũyũk mal stokları, Őehirlerdeki ani bũyũmeler, hisse senedi alımına teşvik, kredi alımlarında, bireysel borçlarda ve taksitli satışlardaki artış ve dũnya çapında gōrũlen ekonomik istikrarsızlık 21 Ekim 1929’da buhranın başlamasına sebep olur. Hisse senedi fiyatları hızla dũřmeye başlar. Uygulanan tedbirler durumu daha vahim bir hale getirir. ABD’nin yaşadığı bu sıkıntılı dōnem, 1932’de **Franklin D. Roosevelt**’in başkan olup, ekonomiyi dũzeltmeye yōnelik politikalar uygulamasına dek sũrecektir ([Amerikan Tarihinin Ana Hatları](#)).



1930’ların En Popũler Tũrlerinden “Gang” Filmleri

Kriz Hollywood’ta gecikmeli de olsa etkisini hissettirir. 1930’larda kriz sebebiyle Hollywood’ta pek çok stũdyo mali krize uğrar. Warner Bros. Stũdyoları da krizde

zarara uğrayan şirketlerden biri olmasından ötürü -zarar eden diğer şirketler gibi- düşük bütçeli filmler çekerek ayakta kalmaya çalışır (Schatz, 2008, 259). Sesli filmin ilk yıllarında yapım şirketleri, kendine özgü filmler yapmaya başlamıştır. Örneğin; MGM şatafatlı müzikaller çekerken, gangster türünde filmler genellikle Warner Bros. yapım şirketinde çekilmektedir (Karpf, 1973, 257). 1930'lu yıllarda çekilen gangster filmlerinin senaryoları genellikle, gazetelerin birinci sayfalarında içki yasağının sonuçlarıyla ilgili haberlerden esinlenilerek kaleme alınır. Filmlerde -kimi zaman isimler değiştirilse de- çoğunlukla, **Alphonse** (Yaralı Yüz) **Capone**, **Guiseppa Masseria** (Büyük Patron Joe), **Charley** (Şanslı) **Luciano**, **Vito** (Baba) **Genovese**, **William Moretti**, **Joe Adonis** ve **Frank Costello** gibi (Kakıncı, 1993, 24) İtalyan ve İrlanda asıllı çete üyelerin yaşam öykülerine odaklanılır.

Çete üyelerinin göçmen kimlikleri, çocukluklarının gettolarda geçmesi, suçla meyletmeleri, Amerika'nın, özellikle de Chicago kentinin 1920 ve 1930'larda geçirdiği sosyal, ekonomik, kültürel, siyasi değişimlerle ilişkilidir. Bu nedenle türün filmleri, korku ve dedektif filmlerinden farklı olarak siyasi, ekonomik, sosyal ve kültürel değişimleri ortaya koyan gerçekçi yapımlar şeklinde de düşünülmelidir. Diğer yandan seyirci, filmleri diğer popüler Hollywood filmleri gibi krizin yarattığı ekonomik sıkıntıları unutmak amacıyla izlemektedir. Bir başka deyişle gangster filmleri 1930'ların önde gelen *kaçış* filmlerindedir. Böylece sadece 1931 yılında elliden fazla gangster filmi çekilir ve gösterilir. **Mehmet Öztürk**'e göre:

Gangster sineması kentsel toplumun merhametsiz genel koşullarını spektaküler bir biçimde gösterdi. Filmlerdeki şiddet ise seyircinin şiddetini doğurdu; zira seyirci, filmin kahramanı gangsterin elde ettiği para ve iktidarı kendisi de arzuluyor ve onunla özdeşleşme sürecine giriyordu. [...] Seyirci bir yandan düşsel ve kaygı verici bir gerçek, bir yandan acımasız ve erotik, bir yandan geleneksel erkek tipler ve modernlik, bir yandan karanlık sokaklar ve ışıklı kentler, bir yandan iyi ve kötü adamlardan oluşan zıt manzaralar izliyordu. (2003, 64).

Filmler, 1920'li yıllarda doğan Amerika'nın yasa dışı suç örgütlerini, bu örgütlerdeki ünlü gangsterleri ve onların göz alıcı yaşamlarını anlatırken, kötü üne sahip bu karakterleri yücelten bir tavır sergiler. Bu sebeple, türün filmleriyle anılan yapım şirketleri, özellikle de Warner Bros, politikacılardan, kilise gruplarından, pek çok dernekten ve gruptan ağır suçlama ve protestolar almaya başlar. Örneğin, 1932 yapım *Scarface* filmi (Howard Hawks), **Al Capone**'un hayatını anlatırken onu bir anlamda "kahramanlaştırır".



Al Capone (ortada)

Kamuoyunun tepkisini çeken film, pek çok eyalette gösterilemez ya da gösterime geç girer. Bu nedenle filme yeni sahneler ve ön jeneriğine bir yazı eklenir: “*Bu film ABD’deki çete yönetimini ve hükümetin kayıtsızlığını sergileyip suçlamaktadır. Peki siz bu konuda ne yapmayı düşünüyorsunuz?*”

Büyüyen ve Çürüyen Kent: Chicago

Gangsterler Amerikan ekonomisinin, hukukunun aksayan yönlerinden faydalanarak tıpkı türün filmleri gibi birdenbire peyda olmuşlardır. Chicago’da konumlanan gangsterlerin anlatılması bakımından kent, türün filmleri içinde ayrı bir önem taşır. Chicago, Amerika’da 1900’lerin başında çok hızlı büyüyen kentlerden biridir ve bu büyümeye bağlı olarak değişimler geçirmiştir. Chicago’nun geçirdiği kentsel dönüşüm, 1920’li yıllarda, Chicago Üniversitesi Sosyoloji Bölümünce inceleme altına alınmıştır. Chicago’daki mekansal büyüme rakamlara döküldüğünde karşılaşılan sonuç hayret uyandırıcıdır. 1830’da şehrin bulunduğu bölge, 12 evden oluşan bir köy ve nüfusu 100’ü aşmayan köy dışı üç yerleşmeden ibarettir. Bu tarihten 1930’a kadar geçen 70 yıl içinde kent 31 kat büyür ve 1930 yılında nüfus 3.373.753’e çıkar (Tuna, 1987, 61-62).

Chicago, sanayileşme ile hız kazanan uluslararası göçün de etkili olduğu hızlı bir büyüme yaşamaktadır. Göç ederek Chicago’ya gelen gruplar, kentte belirli bölgelerde ikamet etmektedirler. **Louis Wirth**, 1928 tarihli *Getto* isimli araştırmasında Chicago’nun mahallelerini ayrıntılı biçimde analiz eder ve getto kavramının ilk bilimsel tanımlamasını yapar.



“Getto” sözcüğü Venedik’te bir Yahudi semtinin isminden gelmektedir. Kavram, ilk kez Avrupa’da Yahudilerin kendi istekleriyle belli mahallelerde yoğun olarak ikamet etmeyi seçmeleri sonucunda ortaya atılmıştır. **Wirth**, Avrupa gettoları ve Amerika’daki getto oluşumları arasında ilişki kurmuş; Avrupa’daki Yahudi gettolarını “zorunlu”, Amerika’daki Yahudilerin, İtalyanların, Çinlilerin ya da diğer toplulukların oluşturduğu gettoları ise “gönüllü” olarak tanımlamıştır (aktaran: Çetin, 2012, 171).

“Chicago Okulu” olarak bilinen Chicago Üniversitesi Sosyoloji Bölümü, göçmenlerin şehrin belli yerlerinde konumlanmaları üzerinde önemle durmuştur. Okulun önemli isimlerinden **Burgess** ile **McKenzie**, şehri, merkezi iş ve ticaret bölgesi olan ve halkalar şeklinde genişleyen bir model şeklinde ele almış ve bu modele “Boğa Gözü” ismini vermişlerdir. Bu modelde, iş merkezleri şehrin motor dairesini oluşturmuştur. Bu bölgeyi çevreleyen halkada ise “nüfus ve arazi kullanımının kaygan ve değişken olduğu geçiş bölgesi” görülmektedir ki bu bölge ağırlıklı olarak Çin mahallesi, Küçük Sicilya, göçmen ve sanatçı mahallelerinden oluşur. Bu ucuz işgücü pazarının dışında, daha yüksek ücretli işçilerin yaşam alanları, ardından orta üst sınıfın konut alanları ve banliyöler gelmektedir (Serter, 2013, 71). Bu bölgeler üzerinden şehir ırksal, mesleki ve kültürel bir ayrılaşmaya maruz kalmaktadır. Chicago Okulu Yahudiler dışında İtalyanlar, Polonyalılar, İrlandalılar, Porto Ricolular, Meksikalılar gibi azınlıklar üzerine de incelemeler yapar (Öztürk, 2007, 366). Bu gruplar arasından çete suçları açısından İtalyanlar (özellikle Sicilyalılar) öne çıkmaktadırlar. Dönemin filmlerinde de Sicilya kökenli gangsterler üzerinde durulur.

Öne Çıkan Filmler

1930'lu yılların öne çıkan gangster filmleri, İtalyan göçmenlerin kendi mahallelerindeki yaşamlarını, işsizlik ve fakirlikle mücadelelerini, içki yasağını, genç erkeklerin suç dünyasıyla adım adım temas etmelerini, bu anti-kahramanların kadınlarla ilişkilerini, yeraltı dünyasının lideri konumuna yükselmelerini ve çete savaşlarını konu almaktadır.

Doorway to Hell (Archie Mayo, 1930) filminde genç ve acımasız çete lideri Louie Lamarr, gazetelerde “yeraltı dünyasının Napolyon”u şeklinde anılır. Filmde Louie'nin tekinsiz kariyerinin son yıllarına odaklanılır. Karanlık işlerden zengin olan çete lideri, Doris adlı genç bir kadınla evlenerek emekli olur; otobiyografisini yazmak ve golf oynamak için Florida'ya yerleşir. Öte yandan Chicago'da sular durulmaz ve Louie'nin şehre dönmesi için planlar yapılmaya başlanır. Erkek kardeşinin düşmanları tarafından kaçırılması ve ölmesi, Louie'nin arkasında bıraktığı suç dünyasına dönmesine sebep olur. Filmin isminden de anlaşıldığı gibi bu dünyanın tek kapısı vardır, o da cehenneme açılmaktadır.



Doorway to Hell

Little Caesar (Mervyn LeRoy, 1931) filminde de yine bir tarihsel karaktere, Roma İmparatoru Sezar'a benzetilen bir gangster karaktere yer verilir. *Little Caesar* bir roman uyarlaması olup **Caesar Enrico “Rico” Bandello** ve arkadaşı **Joe Massara**'nın suç yaşamını konu alır. Chicago'ya yerleşen Joe dansçı olmak isterken arkadaşı Rico, Sam Vettori'nin çetesine katılır. Joe çeteden uzak durmaya çalışsa da giderek güç kazanan Rico, onu yeraltı dünyasının içine çekmeye çalışır.

Diğer yandan Joe'nun dans partneri ve kız arkadaşı Olga, Rico'nun aleyhine polisle iş birliği yapmaktadır. Bu süreç, Rico'nun Çavuş Flaherty tarafından bir reklam panosunun arkasında vurularak öldürülmesiyle sonuçlanır.



Little Caesar

Little Caesar ile aynı yıl gösterime giren *The Public Enemy* (William Wellman, 1931) yine bir gangstere, **Tom Powers**'ın yaşam öyküsüne odaklanmaktadır. Tom, ağabeyi Mike'in tüm karşı çıkmalarına ve durumu annelerinden gizlemeye çalışmasına rağmen adım adım suç dünyasının içine sürüklenen bir gençtir. 1920 yılında Tom ve arkadaşı Matt, bira üretip satarak zenginleşirler; Kitty ve Mamie adlı genç ve güzel kızlarla birliktelik yaşamaya başlarlar. Tom, ne yaparsa yapsın ağabeyi ve annesini kazandığı parayla etkilemekte ve onların desteklerini kazanmakta başarılı olamaz. Bu sırada çete savaşları alevlenmeye başlar. Matt'in vurulmasının ardından daha da hırslanan Tom, aynı kaderi yaşamaktan kurtulamaz.

Al Pacino'ya büyük ün kazandıran yeniden çevrimi (1983) popülerliğine bir parça gölge düşürse de 1932 tarihli *Scarface* (Howard Hawks ve Richard Rosson), sinema tarihinin en önemli gangster filmlerindedir. Bu filmde Antonio "Tony" Camote'nin çetesinin yükselişinin, polis ile mücadelesinin ve çöküşünün yanı sıra Tony'nin ailesi, özellikle de kız kardeşi ile olan ilişkisi anlatılmaktadır. Kız kardeşinin eşini bir yanlış anlaşılma sonucu öldüren Tony, kendini kale gibi evine kapatarak polis ile çatışmaya girer ve diğer filmlerin ana karakterlerin kaderine benzer şekilde o da vurularak ölür.

1930 yılından itibaren arka arkaya çekilen bu filmler, türün klişeleri, ikonografisi, anti-kahramanları ve sinematografisi üzerinde belirleyici olur. **Little**

Caesar, *Scarface* ve *The Public Enemy*, Ulusal Film Heyeti tarafından kültürel, tarihî ya da estetik açıdan önemli olmaları nedeniyle Kongre Kütüphanesi'nde korunmak üzere seçilmiş az sayıda film arasındadır. 1930'ların diğer önemli gangster filmleri ise *G Men* (William Keighley, 1935), *Beast of the City* (Charles Brabin, 1932), *Angels with Dirty Faces* (Micheal Curtiz, 1938), *King of the Underworld* (Lewis Seiler, 1939), *The Mayor of Hell* (Mayo ve Curtis, 1933), *The Roaring Twenties* (Raoul Walsh, 1939), *Dead End* (William Wyler, 1937), *The Last Gangster* (Edward Ludwig, 1937) ve *The Little Giant* (Roy Del Ruth, 1931) şeklinde sıralanabilir.



Scarface

Küçük Sicilya'nın Anti-Kahramanları

Gangster filmlerinin birçoğunun ana karakterleri olan İtalyanlar (Katolik mezhebenden Sicilyalılar), özellikle 1900-1915 aralığında, Güney ve Doğu Avrupa'dan Amerika'ya göç eden 13 milyon civarında göçmenin önemli bölümünü oluşturmaktadır. Amerikan rüyasına kapılan İtalyan göçmenler, yeni ülkelerinde daha düşük ücretle çalışmaya razıdılar; öte yandan kendi kentlerde kendi mahallelerinde dışa kapalı şekilde yaşarlar, geleneklerini sürdürürler ve Amerikan kültürüne uymak istemiyormuş gibi görünürler (Amerikan Tarihinin Ana Hatları, 1951) İtalyan mahallelerindeki yaşam, göçmenlerin ana vatanlarındaki davranışlarını sürdürmeleri, aile içi ilişkileri, ataerkillik, kadınların edilgen konumları ve erkeklerin buhran döneminin ekonomik koşulları ve ırkçılık gibi sebeplerle suça sürüklenmeleri "gang" filmlerinde sık karşılaşılan konular arasındadır. *Doorway To Hell* filminde Lou Ricarno, tüm çabalarına rağmen para ve iktidar hırsına kapılan kardeşini suç dünyasından uzak durmaya ikna edemez.

Scarface filminde Tony Camonte, aşırı derecede gözettiği kız kardeşinin metres hayatı yaşadığı endişesine kapılır ve bir yanlış anlama sonucu genç kadının kocasını öldürür. Sicilya'ya özgü yaşanan namus cinayetleri, kan davaları; İtalyan gettolarında ve çetelerin içinde sürmektedir.

Chicago Okulu'ndan sosyolog **Frederic Thrasher** 1927 tarihli *The Gang* (Çete) isimli çalışmasına göre, çağdaş çetelerin sayıları üç kişiden binlerce kişiye büyük bir değişim göstermektedir ve çoğunluğu ergenlik çağında, altı yaşından, elli yaşına kadar üyeye karşılaşılabılır. **Thrasher** bu çalışmasında alt sınıfların diğer toplumsal sınıflara kıyasla daha fazla suç işlemeye eğilimli oldukları üzerinde durur (aktaran: Jankowski, 2020, 97). Saptamaları, filmlerin gangster temsilleriyle paralellik göstermektedir. Yazarın çocuk çeteler üzerine yorumları, *The Public Enemy* filminde karşımıza çıkmaktadır. Filmde Tom Powers karakteri ve yakın arkadaşının mahalle içinde çok küçük yaşta ufak hırsızlıklarla suça başladıkları anlatılır. Mahallede pek çok kişi organize suçların içindedir. Çocuklar yavaş yavaş bu kişilerin kontrolüne girerler. Öte yandan filmler –*The Public Enemy*'de yanlış yola sapmış Tom'un, ağabeyinin önünde öldürülmesi gibi– bu erken dönem anti-kahramanlarının cezalandırılmalarıyla sona erer. Dolayısıyla, 1930'ların başında çekilen bu filmlerin ahlaki değerleri ters yüz etme konusunda belli bir seviyeden öteye gitmediği ileri sürülebilir.

Amerika'da "Cosa Nostra" (Bizim Şeyimiz) olarak adlandırılan mafya örgütünün ulusal çapta bir güç oluşu 1920'lere rastlamaktadır. Fuhuş, kumar ve içki kaçakçılığı, örgütün işlediği suçların başlıcalarıdır (Kakıncı, 1993, 20 ve 24). Özellikle de içki yasağı, örgüte büyük saygınlık ve güç kazandırır. Yaklaşık yüz yıl süren kışkırtmalardan sonra alkollü içkilerin üretim, satış ve taşınmasını yasaklayan 18. Anayasa Değişikliği, 1919 yılında kabul edilmiştir. İçki Yasağı, yasadışı içki içilen binlerce mekânın (*speakeasy*) ortaya çıkmasına neden olur ve giderek daha kârlı hale gelen içki kaçakçılığını (*bootlegging*) yaratır ([Amerikan Tarihinin Ana Hatları](#)) İçki yasağına rağmen İtalyan gettolarında neredeyse her hane kendi içkisini yapmaktadır. Bu üretim, adım adım yasa dışı bir iş kolunun kapısını açar. Irkçılık ve ötekileştirmeye maruz kaldıkları için eğitim almaya ya da işçi olarak düşük ücretle çalışmaya gönülsüz yaklaşmaya başlayan göçmenler, yasa dışı işlerle zenginleşirler (Kakıncı, 1993, 20 ve 24). Bu durum *The Public Enemy* filminde tüm gün çalışıp akşam da okula giden erkek kardeşini eleştiren Tom karakterinin şu sözleriyle daha net anlaşılabilir: "Okula gitmekle meşgul. Nasıl fakir olunacağını öğreniyor."

Filmlerin ana mekânları arasında İtalyan Mahallesi önde gelmektedir. **Harvey Zorbaugh** 1929 tarihli *The Gold Coast and the Slum* (Gold Coast ve Kenar Mahalleler) isimli çalışmasında, Chicago kentinin aşağı kuzey kesiminde doğal mekân olarak adlandırdığı altı yerleşimi inceler. Bunlardan biri de “Küçük Sicilya”dır. Diğer adı da “Küçük Cehennem” olan yerleşim yeri, 20. yüzyılın başlarında İtalyanların sahiplendiği bir mahalledir. Burada ikamet edenlerin büyük kısmı ana vatanlarındaki yaşayışı, gelenek ve görenekleri, Akdeniz’e özgü yoğun aile bağlarını sürdüren Sicilyalılarıdır. Akdeniz kültürü, gangster filmlerinde de etkisini belirgin şekilde hissettirir. Diğer yandan suça bulaşan gençlerin babaları görünür değildir. Baba otoritesinin eksikliği, suç işlemenin nedenlerinden kabul edilebilir. Bu eksiklik aynı zamanda, göçmenlerin yabancı bir ülkede *yetim* kalışları şeklinde bir metafor olarak yorumlanabilir. Anneler ile olan ilişkileri ise kuvvetlidir. Anneler çocuklarının suç işlemelerini istemezler, ancak onları durdurabilecek güce sahip değildirler. Anne karakterleri giyimleri, davranışları ve aksanları açısından İtalyan kimliklerini çocuklarına kıyasla belirgin şekilde ortaya koyarlar. Bununla birlikte filmler bütünüyle erkek egemendir. Genç kadınlar saç ve makyajları, pırıltılı giysileri ve mücevherleriyle metalaştırılırlar. Kadınlara fazla önem vermeyen çete liderleri ve üyeleri onları birer süs eşyası gibi yanlarında taşırlar. *The Public Enemy* filminde ilk sevgilisine kölesiymiş gibi davranan Tom, sinirlendiği zaman genç kadının yüzüne bir greyfurt fırlatacak kadar ileri gider. Sözel ve fiziksel şiddet ve baskı yalnızca eş ve sevgililere değil, aile üyesi olan genç kadınlara da uygulanmaktadır.

Filmlerde gangsterler hırslı, ikiyüzlü, şiddete meyilli, gelenekçi, ataerkil ve kibirli karakterler olarak temsil edilirler. Para kazanmakla yetinmeyen bu karakterler, suç lideri olmak hevesiyle çete savaşlarına girerler. Karakterlerin çocukluk ve ilk gençliklerinde yaşadıkları ötekileştirme ve maddi sıkıntıdan doğan çaresizlik, suçtan başka şanslarının olmadığı düşüncesine kapılmalarına neden olmuştur. Bu düşünce nedeniyle her geçen yıl daha da hırslanırlar. Türün filmlerinde yalnızca erkekler değil, çoğu kez kadınlar da hırslı karakterler olarak temsil edilmiştir. *Scarface* filmindeki Cesca karakteri ve *Doorway to Hell* filmindeki Doris karakteri gibi kadınlar, çekiciliklerini ve güzelliklerini kullanarak gangsterlerin şiddet suçları işleyerek elde ettikleri para ve güce ortak olurlar. Bu, onların erkek egemen dünyada hayatta kalmalarının tek yolu gibi gözükmektedir.

Fakirlik sadece göçmenlere özgü değildir. Amerikan halkının büyük çoğunluğu 1920'li yıllarda fakirleşmiş, savaş döneminin refah ortamını arar olmuştur. Halk, yazılı basından takip ettikleri gangsterlerin fakirlikten zenginliğe uzanan hayat hikâyelerini ilgiyle izlemeye başlamıştır. Kötü üne sahip gangsterler, harap dairelerden zengin evlere, pahalı giysilere, güzel kadınlara, değerli mücevherlere, şatafatlı partilere uzanan heyecan dolu bir yaşam sürmektedir. İnsanlar onlardan çekinir, ama bir yandan da saygı duyar ve özenir. Halkın suç liderlerine ve çetelere olan ilgisi ve bu durumun medyaya yansımaları, türün filmlerini popüler hale getirmiştir. Filmler, yüksek bütçeli A tipi filmlerin arkasından gösterilen düşük bütçeli yapımlardır. Buna rağmen türün seyirci sayısı ve çekilen filmler, 1930'ların ortalarına kadar katlanarak artar. **Humphrey Bogart, James Cagney, Edward G. Robinson** gibi birçok oyuncu da başrol oynadıkları “gang” filmleriyle birkaç yıl içinde büyük şöhret kazanırlar.

İtalyan, Yahudi ve İrlandalı “yasa dışılar”, yer altı dünyasını kurarlarken medyanın ve siyasetçilerin desteğini almayı da başarmıştır. Yazılı basın, gangsterleri her geçen gün daha da kahramanlaştırmaktadır (Kakınç, 1993, 30-32). Bu durum filmlere de yansımıştır. *Little Caesar* filminde Rico, baş sayfada resmi çıktığı için 10 adet gazete satın alırken vurulur. *Doorway to Hell* filmi, baskı makinelerinin görüntü ve sesleriyle açılır. Makinaların sesleri, türün filmlerinin temel ikonografik unsurlarından olan makinalı tüfeklerin seslerine benzetilir. Bu metafor, suçu yücelten basının çeteler kadar suçlu olduğuna işaret etmektedir. Aynı filmde çete lideri Lou Ricarno'nun erkek kardeşinin okuduğu askeri okulda subaylarla birlikte öğle yemeği yemesi, dönemin suçlularının kazandıkları gücün somut bir göstergesidir.

Sonsöz

Basının ve halkın gangsterlere olan ilgisinin azalmaya başlamasıyla, gangster filmleri –on yıllar sonra *Baba* (The Godfather, Francis Ford Coppola, 1972) filmi ile tekrar popülerlik kazanıncaya kadar– tarihe karışır. Bu ilgi kaybının en büyük nedenlerinden biri de ekonomideki düzelme ve yeni başkan **Roosevelt**'in “Yeni Düzen” adı verilen programının yarattığı güven ve iyimserlik havasıdır ([Amerikan Tarihinin Ana Hatları](#)). Bu gelişmeler sonucunda filmlerde özellikle 1933 yılından

itibaren FBI, polisler ve yasa adamları kahramanlaştırılmaya başlarken; birkaç yıl öncesinin anti-kahramanları olan gansterler “kötü adam” konumuna düşerler.

1930’ların sonlarında gangsterlerin toplum içinde eski güçlerini ve şöhretlerini yitirmeye başlamaları, ilginin kanun adamlarına yönelmesine neden olur. Böylece 1930’ların en popüler türlerinden olan “gang” filmleri 1940’larda yerini, başkarakterlerin dedektiflerden oluştuğu daha stilize bir türe bırakır: Kara Film türüne. Öte yandan toplumsal, siyasi, ekonomik gelişmelerden büyük ölçüde etkilenen film türleri organik bir yapıya benzer şekilde doğup, gelişip, bir noktada sona erseler de süreç içerisinde yeniden popülerlik kazanabilmektedir. **Mario Puzo**’nun romanından uyarlanan ve **Francis Ford Coppola** tarafından ilki 1972 yılında çekilen **Baba** serisi, türün 1970’lerden itibaren bir kez daha gündeme gelmesine sebep olur. İlginç olan, modern “gang”leri anlatan yönetmenlerin de İtalyan asıllı olmalarıdır. **Coppola** dışında **Martin Scorsese** de **Arka Sokaklar** (Mean Streets, 1973), **Sıkı Dostlar** (Goodfellas, 1990) gibi filmlerinde çeteleşme ve eril şiddet temalarına odaklanacak; **Brian De Palma**’nın yönettiği 1983 tarihli **Scarface**, uyarlandığı 1932 tarihli filmin popüleritesini aşarak modern bir klasik haline gelecektir.

Kaynaklar

- Amerikan Tarihinin Ana Hatları* (1951) U.S. Embassy Ankara Website (<http://www.usemb-ankara.org.tr/ABDAAnaHatlar/Tarih.htm>) Son erişim tarihi: 22-09-21.
- Cormack, M. (1994) *Ideology and Cinematography in Hollywood, 1930-39*, Houndmills, Hampshire: Macmillan.
- Çetin, İ. (2012) *Kentsel Ayrışma ve Mekansal Kümelenme Biçimleri*, İdealkent, Sayı 7 (Eylül).
- Jankowski, M. S. (2020) *Çeteler ve Toplumsal Değişim*, Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi, Çeviri: Hamit Ölçer, Sayı: 3
- Kakıncı, T. (1993) *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Gangster Filmleri*, İstanbul: Bilgi.
- Karph, L. S. (1973) “The Gangster Film” *The American Cinema*, Ed: Staples E .D. Washington: Voice of America Forum Series.
- Schatz, T. (2008) “Hollywood: Stüdyo Sisteminin Zaferi”, *Dünya Sinema Tarihi*, Ed: Smith, G. N., İstanbul: Kabalcı.
- Serter, G. (2013) *Chicago Okulu Kent Kuramı: Kentsel Ekolojik Kuram, Planlama*, 23 (2).
- Teksoy, R. (2005) *Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi*, İstanbul: Oğlak Bilimsel Kitaplar.

- Tuna K. (1987) Şehirlerin Ortaya Çıkış ve Yaygınlaşması Üzerine Sosyolojik bir Deneme, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Öztürk, M. (2003) Vahşi Kapitalizmin Yükseliş Tarihi: Gangster Filmleri, Hürriyet Gösteri.
- Öztürk, M. (2007) Sinemasal Kentler, İstanbul: Don Kişot Güncel Yayınlar.

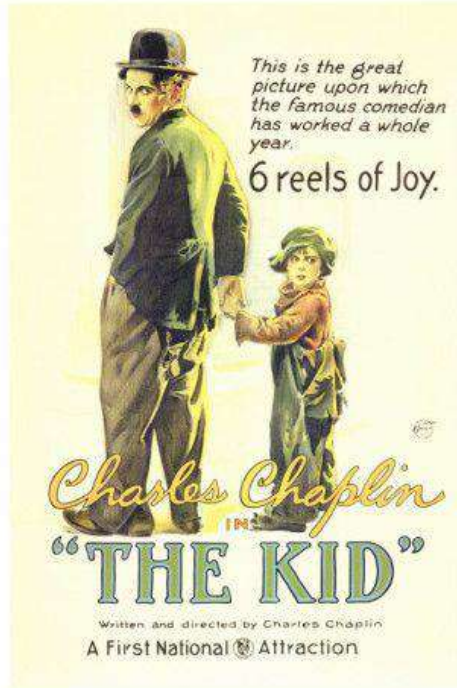
YUMURCAK / THE KID

İlker Mutlu

"Eğer çocuğun kardeşimi döverse, ben de seni döverim."

"En son küçük bıyıklı ve büyük yassı ayaklı
küçük bir adamla görüldü..."

"Lütfen yetim çocuğa bakın ve onu sevin."



"1920'lerde Amerika, film üretiminde artık dünyada liderdi ve sinema orada bir endüstri haline gelme yoluna girmişti," demiştim geçen sene **Clarence Brown** ve **Maurice Tourneur**'un ortaklaşa yönettikleri *The Last of the Mohicans*'ı anarken. O yazıda verdiğim detaylara tekrar girmeyeceğim elbette, ama üretkenliğin son sürat devam ettiğini belirtmeliyim 1921'de. **Griffith Scrambled Wives**, *The Land of Hope*, *Black Beauty* gibi filmleri art arda üretip *The*

Orphans of the Storm ile başyapıtlarından birini veriyordu örneğin. Peşpeşe çıktıkları filmlerle **Harold Lloyd**, **Buster Keaton**, **Rudolph Valentino** hayli öne çıkıyordu. **Paul Strand**, kisası *Manhatta* ile endüstriye aykırı bir yapım ortaya koyuyordu. **Chaplin** de en unutulmaz filmlerinden birini bu verimli yılda çekecekti. Sevimli ufaklık **Jackie Coogan**'ın da çok şey kattığı film, yıllar boyu pek çok ülke sinemasının çocuk filmlerini bir şekilde etkileyecekti. İşte bu yıl o filmin, *The Kid*'in yüzüncü yaşını kutluyoruz.

Komedi, sinemanın başlangıcından beri en revaçta olan türlerden biri. **Lumiere Kardeşler**'in o ilk kısılarının arasında bir bahçivana yapılan sulu şaka gibi güldürücü eserlerin olması boşuna değil. **Chaplin** de bu türün en vazgeçilmez ustalarından biri.



16 Nisan 1889 Londra doğumlu **Sir Charles Spencer Chaplin**, Hollywood'un başlangıç zamanlarının en önemli yıldızlarından biri olarak görülür. Daha çok sessiz film dönemindeki, popüler karakteri Ufak Serseri (*The Tramp*; Şarlo) ile, diş fırçası bıyıklı, yuvarlak şapkalı, bambu bastonlu, komik yürüyüşlü adam ile tanınır. Ebeveynleri müzikal sanatçıları olan **Chaplin**, onlar ayrıldıktan sonra sahne hayatına bir başına devam etmek durumunda kalan annesinin sesiyle ilgili sorun yaşaması üzerine, daha beş yaşındayken sahneye itilir. Üvey kardeşi **Syd** ile zor bir çocukluk geçirirler. **Chaplin** resmi oyunculuk kariyerine 8 yaşında başlar, bir gezginci grubun yanında. 18 yaşındayken girdiği **Fred Karno** vodvil grubu ile Amerika turuna çıkar. Aralık 1913'te California'ya gelir ve New York'ta onu sahnede izlemiş olan, Keystone Stüdyoları'nın popüler komedi yönetmeni **Mack Sennett** ile sözleşme yapar. Burada neredeyse tümünde Ufak Serseri rolünü oynadığı 35

filme görünür ve bunların bazılarını kendisi yönetir. 1914 Kasımında Keystone'dan Essanay'a geçer ve orada da 15 film yapar. 1916'da geçtiği Mutual'da 12 film yapar ve 1917'de First National Studios'a geçer. (Aynı yıl kendi stüdyosunu da kuracaktır.) 1919'da **Douglas Fairbanks**, **Mary Pickford** ve **D.W.Griffith** ile United Artists'i kurar.

Chaplin'in hayatı ve kariyeri pek çok skandal ve anlaşmazlıkla doludur. Bunlardan ilki, Birinci Dünya Savaşı esnasında anavatanı İngiltere'ye bağlılığının sorgulanmasıdır. Amerikan vatandaşlığına asla başvurmamıştır. Pek çok İngiliz onu korkaklıkla suçlar. Bu ve başka olaylar filmlerine komünizm propagandası yerleştirdiğine dair FBI şüphelerini ateşler. İlk sesli filmi olan *The Great Dictator* de (1940) karmaşa yaratır; filmde **Chaplin**, **Adolf Hitler**'in neşeli bir karikatürünü canlandırır. Kimileri filmin zayıf kaldığını, tat vermediğini öne sürer. Yine de film 5 milyon doların üstünde gelir elde eder ve beş Akademi Ödülü adaylığı kazanır.



Chaplin, İkinci Dünya Savaşı'nda Rusların Nazi işgaline karşı mücadelesini desteklemesinden dolayı da suçlanır ve Amerikan hükümeti onun ahlaki ve siyasal görüşlerini sorgulayarak onu Komünist bağlantıları olduğuyla itham eder. **Chaplin**, ailesiyle *Limelight*'ın (Sahne Işıkları, 1952) prömiyeri için Londra'ya gittiğinde Amerika'ya girişi reddedilir. Bu gibi olaylar üzerine aile İsviçre'ye yerleşir.

Dört kez evlenen ve 11 çocuğu olan **Chaplin**, filmlerdeki karakteri gibi, genelde "parasız" bir hayat tarzını benimser. Milyonları olduktan sonra bile eski konutlarda kalmayı sürdürür.

Chaplin, filmlerinin çoğunun müziklerini de besteler ve iki otobiyografi yazar. 25 Aralık 1977'de, İsviçre'deki evinde öldüğünde 88 yaşındadır.



Gelelim filmimize. *The Kid*, şu yazıyla açılır: “Bir gülümseme ve belki bir damla gözyaşının eşlik ettiği bir komedi”. Hastaneden çıkıp bir kilise nikâhının önünden geçerken, Edna yeni doğmuş bebeğini iliştirdiği bir notla bir limuzine bırakır ve intihar etmeye gider. Limuzin hırsızlarca çalınır; hırsızlar bebeği bir çöp tenekesine atar. Şarlo bebeği bulur ve ona ev olur. Beş yıl sonra Edna bir opera yıldızı olur ama bir yandan da oğlunu bulmak ümidiyle kenar mahalle gençlerine yardımlar yapar.



Edna'nın çağırdığı bir Doktor, Yumurcak hakkındaki gerçeğin olduğu notu keşfeder ve durumu çocuğu Şarlo'dan almaya gidecek olan yetkililere bildirir. Çocuğu yetimhaneye bırakıp ayrılırken dayanamaz ve onu kaçırap bir berduş oteline götürür. Otel sahibi Yumurcak için çıkarılmış ödül ilanını okur ve çocuğu Edna'ya götürür. Şarlo sonradan onu Edna'nın malikânesinde yumurcakla buluşturacak olan nazik bir polis tarafından uyandırılır.

Tüm diğer Şarlo filmlerindeki gibi aslında oldukça basit bir olay örgüsüne sahip olan film, güzelliğini ve evrenselliğini buradan alır ve tüm dünyada kabul görür. **Chaplin**'in ilk uzun metrajı olan yapım, aslında onun en kişisel ve otobiyografik eserlerinden biridir. Filmdeki pek çok tema ve kurgu, **Chaplin**'in kendi harcanmış

çocukluğunun geçtiği Londra günlerinden alınmıştır sanki. Bununla beraber, onu terk edilmiş çocukla sokak serserisini buluşturan bir hikâye yapmaya iten, biri trajik (oğlunun henüz üç günlükken ölümü) ve biri keyifli (şans eseri **Jackie Coogan**'la tanışması) iki olayın çakışmasıydı. Kaybı onu fazlasıyla etkilemiş ve bir yandan da yaratıcılığını tetiklemişti; böylece oğlunun ölümünden on gün sonra *Chaplin Stüdyoları*'nda çocuk oyuncu denemeleri çekmeye başladı. Bu dönemde babasının sahne aldığı Los Angeles'taki *Orpheum Tiyatrosu*'nda **Jackie** ile karşılaştı ve onu filmde oynatmaya karar verdi.

The Kid'in yapım sürecinde **Chaplin**, *slapstick* komediyi yüksek dramla bir uzun metraj komedi filmde birleştirmeyi ilk defa denedi; bu kalıbı kariyerinin kalanında da kullanacak ve geliştirecekti. Nereden kaynaklanırsa kaynaklansın, **Chaplin** kısa sürede kendi gençliğini çeker buldu kendini.



Melek düşü sekansı, filmin kalanından kopuk oluşuyla eleştirildi. Flörtöz meleği oynaması için Chaplin, 12 yaşındaki **Lillita MacMurray**'i seçmişti (sonradan *The Gold Rush*'ta [1925] 15 yaşında başrol oynatacağı kendisine).

Jackie'nin Şarlo'dan uzaklaştırıldığı sahne, *The Kid*'in şüphesiz en ünlü sekansıdır. Şarlo ve Yumurcak, onları kolayca alteden yetimhane memurlarına karşı kahramanca mücadele ederler (hatta Yumurcak bir çekici tokmak gibi savurur). Yumurcak bir kamyonun arkasına atılır ve babasına geri verilmek için yalvarmaya başlar. Zamanla etkisinden hiçbir şey yitirmeyen güçlü, ham bir performanstır bu. Bir polis memurunun takibinde olan Şarlo, Yumurcak'ı yetkililerden kurtarmak için çılgınca çatılarından kaçır. Sahnenin doruğunda Şarlo'yu dehşetle memurlara vurup çocuğunu isterken buluruz. Serseri tir tir titreyen çocuğunu dudağından öperken, mutluluk gözyaşları ikisinin de gözlerinden taşmaktadır. Sinema tarihinde doruk bir noktadır bu.



The Kid'in prömiyeri 21 Ocak 1921'de New York'taki Carnegie Hall'da, National Board of Review of Motion Pictures'ın Çocuk Fonu yararına yapıldı. Tüm eleştirilenlerin olumlu yargıda bulunduğu tek **Chaplin** filmi oldu. Elli yıl sonra **Chaplin**, modern seyirciler için fazla acıklı duracağını düşündüğü sahneleri filminden çıkardı; filmin yeni kopyasının sinema gösterimi için müzik besteledi ve kaydını yaptı.

Yumurcak'ı canlandıran **Jackie Coogan** (1914-1984), babasının bir dansçı ve annesinin de şarkıcı olduğu bir vodvil ailesinin oğluydu. Beş yaşındayken ailesiyle gösterilere çıkıyordu. **Chaplin** tarafından sahnede keşfedildi ve *The Kid*'de oynama şansını elde etti. Filmin başarısı onun çocuk oyuncu olarak önünü açtı ve başka yapımlarda da yer aldı. 1923'te *Daddy*'yi yaptığında Hollywood'un en yüksek ücret alan yıldızlarının arasındaydı. Bir süre sonra *MGM*'e geçti. 1927'de, 13 yaşındaydı ve artık büyümüşü; kariyeri düşüşe geçti. Popüler film kariyeri klasik öyküler *Tom Sawyer* (1930) ve *Huckleberry Finn* (1931) ile tamamlandı.



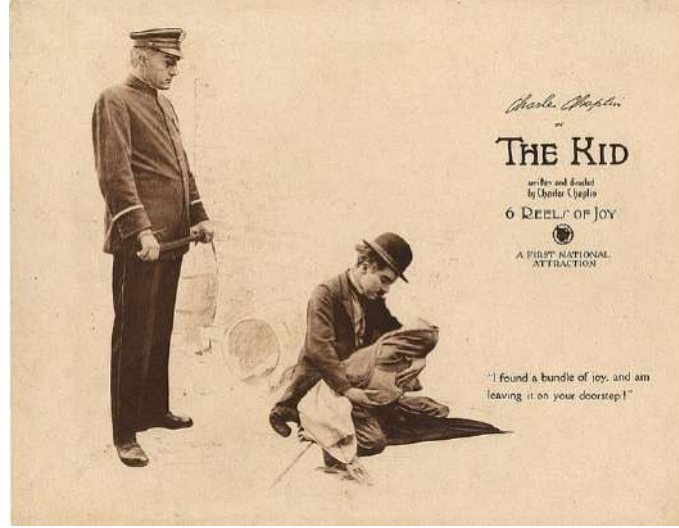
Solda: Coogan *Buttons* (1927) filminde, yetim çocuk Buttons rolünde
Sağda: Coogan televizyon için çekilen *Addams Ailesi* dizisinde (1964-1966) Fester Dayı rolünde

Babası 1935'te ölünce annesi yeniden evlendi. **Coogan** çocuk yıldız olarak kazandığı parayı talep ettiğinde annesi ve üvey babası bunu reddetti, o da bu durum karşısında dava açtı. Hesaplanan tutar 4 milyon dolardı! O zamanki California kanunları aleyhineydi ve 1939'da ancak 126 bin dolar alabildi. Kamuoyunun sonraki tepkisi ile çocuk oyunculara ve kazançlarına güvence sağlayan, sonradan "Coogan Yasası" olarak adlandırılacak yasa çıktı. İkinci Dünya Savaşı'na katıldı ve savaştan sonra Hollywood'a döndü. Kariyerini canlandıramayınca çoğu zaman küçük ve zor rollerde görüldüğü B-filmlerinde yer almaya başladı. 1950'lerde televizyonda denedi şansını. Bundan sonrası çokça televizyon, az sayıda sinema olacaktı. 1984'te bir kalp kriziyle hayata veda etti.



Anneyi canlandıran **Edna Purviance** (1895-1958), San Francisco'da stenograf olarak çalışmaya başladı. **Charlie Chaplin** 1915'te onu ilk filmi olan *His Night Out*'ta oynaması için *Essanay Stüdyoları*'na davet etti. İzleyen yedi yıl boyunca 20

kadar **Chaplin** filminde baş kadın rolü oynadı. Onunla yıllarca çalışmasının karşılığı olarak **Chaplin** onu gerçek bir yıldız haline getireceğini düşündüğü *Woman of Paris*'te (1923) oynattı. Bu film ticari başarısızlıkla sonuçlansa da **Purviance** ölümüne dek **Chaplin**'in filmlerinde yer almaya devam etti. Son iki rolü *Monsieur Verdoux* (1947) ve *Limelight* (1952) filmlerindeki konuşmasız ekstra bölümlerdi



Charlie Chaplin Amerikan sinema tarihinin, filmleri eskiden de şimdi de tüm dünyada popüler olan ve zamanla şöhreti artan en büyük yönetmenlerinden biri olarak görülür. Onun filmi *The Kid* de, sadece **Chaplin**'in dramatik sekansları uzun metraj bir komedide yenilikçi kullanımından dolayı değil, filmin yaratıcısına sağladığı esinler nedeniyle de film sanatına önemli bir katkıdır. Şüphesiz **Chaplin**, filmin giriş yazısını boşuna “Bir gülümseme ve belki bir damla gözyaşının eşlik ettiği bir komedi” şeklinde kaleme almamıştı...

Yazımı şu günlerde yoğunlaştığım **Eisenstein** denemeleri çevirilerimden biri olan, “Charlie The Kid”den yaptığım bir alıntıyla,¹ yorumsuz bitirmek istiyorum:

“Gördüğün gibi, Bunu yaptım çünkü onları hor görürüm. Çocukları sevmem.”

The Kid'in dünyanın altıda beşini terk edilmiş bir çocuğun kaderine ağlatan yazarı, çocukları sevmiyordu. O... bir canavar mıydı?

Ama normalde kim çocukları sevmez?

¹ Burada alıntılanan pasajda Eisenstein, Chaplin'in yanında onunla birlikte tatil yaparken aralarında geçen bir konuşmayı aktarıyor ve kendi izlenimlerini veriyor. (ed. n.)

Elbette, çocukların kendileri.

Yat yola çıkar. Onun hareketleri **Chaplin**'e bir filin sallantılı yürüyüşünü anımsatır.

"Filleri hor görürüm. Böyle bir güce sahip olup da o şekilde uysal durmak."

"Hangi hayvanı seversiniz?"

Tereddütsüz cevap, "Kurt" diye gelir. Ve onun gri gözleri, gri kaş ve saçları, kurt görünümünü aldı. Gözleri Pasifik Okyanusu günbatımının aydınlık titreyişine bakar. Kıpırtılı okyanusun üzerinde bir Amerikan Deniz Kuvvetleri muhribi parlar.

Bir kurt.

Sürüsüyle yaşamak zorunda olmak. Ama daima yalnız. **Chaplin** nasıl da öyleydi! Daima kendi sürüsüyle savaşta. Her biri bir diğerine ve hepsine düşman.

Belki de **Chaplin** söylediğini demek istemiyordur. Belki bu sadece bir "numaradır".

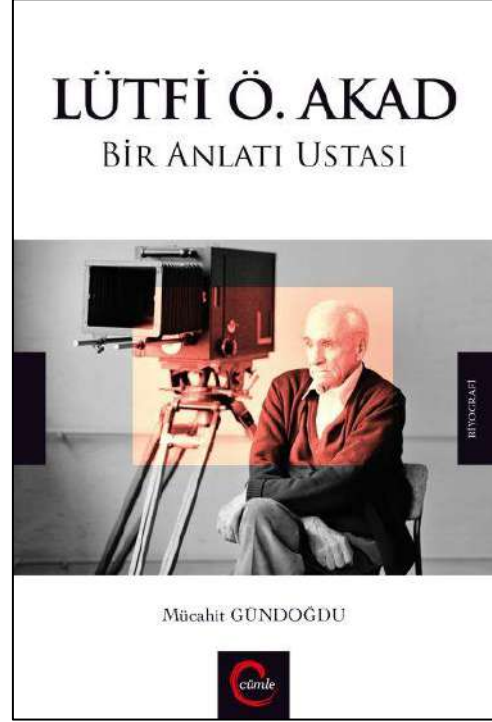
Ama eğer bu bir numaraysa, o zaman, şüphesiz, **Chaplin**'in taklit edilemez ve eşsiz algılanışıyla dünyayı aydınlattığı şey bu numaradır.

LÜTFİ Ö. AKAD BİR ANLATI USTASI

Mücahit Gündoğdu

Cümle Yayınları

2020 / 166 sayfa



Mücahit Gündoğdu, 2017 yılında yayımlanan *Metin Erksan: Kuyu'da Bir Yönetmen* adlı biyografi kitabının ardından bu kez Türk sinemasının kurucu yönetmeni Lütfi Ö. Akad'ı yaşadığı dönem, çevresi ve kişisel mücadelesi ekseninde kaleme alıyor. Sinemacıdan önce insan, hepsinden önce de “çocuk” olan bir adamın hikâyesi *Lütfi Ö. Akad: Bir Anlatı Ustası* kitabı.

Yıllardır üzerine çok şey yazılan Akad, bu kitapta otuz üç bölümde ele alınıyor. Her bölüm, Akad'ın filmografisinden seçilen bir filmin repliği ile başlıyor. Bölümlerin devamında genellikle repliği geçen filmin ana konusu ve yönetmenin konuyu nasıl bir sinematografiyle işlediği üzerinde duruluyor. Yazar kitabında, Lütfi Ö. Akad'ın dürüst, temkinli, prensipli ve hoşgörülü hâline, gözlem yeteneğine, çoğunlukla suskunluğuna, kurduğu sağlam dostluklara ve düzenli aile hayatına dikkat çekiyor. Bazı sayfalarda geniş zamandan dili geçmiş zamana kayan cümleler olmasaydı belki anlatımın akıcılığı daha iyi olabilirdi. Tabii, bu ufak detay bizi Akad'ı tanımaktan alıkoymuyor. 166 sayfalık kitapta yönetmenin bazı filmlerinden sahneler ve afişler de yer alıyor.

Okuduklarımızdan **Akad**'ın filmlerinde nicelikten çok niteliğe önem verdiğini, zihninde hep “Türk insanını anlatma” arzusunun yattığını öğreniyoruz. Türk insanının estetik eğilimleri neler? Türk insanı nasıl konuşur, nasıl giyinir, gündelik hayatında karşılaştığı sorunları çözmek için hangi yollara başvurur? **Akad**, bu sorulara cevap niteliğinde çektiği filmleriyle Türk toplumunu derinden yakalayıp Türk halkının biçimsel özelliklerine uygun bir sinema dili geliştiriyor. Dekor, ışık ve oyuncu yönetimiyle “bu bir Türk filmi” dedirtecek yapımlar ortaya çıkarıyor. **Yunus Emre, Pir Sultan Abdal, Hacı Bektaş-ı Veli** ve Türk kültürünün diğer köşe taşlarına ait eserleri defalarca okuyan **Akad**, yazarın deyimiyle, “Türk sözlü kültürünü sinemada yeniden diriltiyor.” O, sadece bir yönetmen değil; aynı zamanda düşünür, ressam, sosyolog, tarihçi, şair ve yazar olarak karşımıza çıkıp sinemasını bu alanlardan besleyerek inşa ediyor. Öte yandan filmlerine yapılan eleştirilerin kendisine yol gösterdiğini de açık yüreklilikle anlatıyor.

Kitapta **Akad**'ın Türk kadınına bakışını anlatan bölüm, **Gökçeçiçek** filminden alınan repliklerle başlıyor. “Anadolu kadınları çok özel insanlardır. Dünyanın başka kadınlarından çok farklıdır. Türk toplumu her şeyini kadınlara borçludur. Bu görünmeyen yüzüdür, bilinmeyen tarafıdır.” diyen yönetmen, filmlerindeki kadın karakterleri gelişime açık, insancıl, modern, zeki, zulme direnen ve kendi yolunu çizebilen yönleriyle yansıtıyor. **Beyaz Mendil, Üç Tekerlekli Bisiklet, Ana, Vesikalı Yârim, Gelin, Düşün** ve **Diyet**'te bu kadın tiplerine rastlıyoruz.

Okuma tutkusu ömrünün son demlerine kadar süren **Akad**'ın annesinden dinlediği masallar, küçükken okuduğu kitaplar -*Kan Kalesi, Arzu ile Kamber, Âşık Garip*- çektiği filmlere de yansıyor. Anadolu bilgeliğine çok değer veren yönetmenin, Anadolu'ya yaptığı gezilerde karşılaştığı bilge insanları birer kitap gibi derinlemesine okuduğunu görüyoruz.

Akad'ın geniş bir merak duygusu var. Merak ettiği konulardan edindiği tecrübeleri sinemasında kullanıyor. Yönetmen, kendisindeki merak duygusunu şu cümlelerle dile getiriyor: “Aşağı yukarı bütün hayatım boyunca hemen hemen merak etmediğim hiçbir meslek kalmadı. Tıptan, mimarlıktan lokomotif makinistliğine kadar merak ettiğim şeyler olmuştur.” (sf. 70). **Akad**'ın kitaptaki şu cümleleri bizi gülümsetmeye yetiyor: “Hiçbir şey çocuğun hayal dünyasına benzemez. Hep çocuk kalmak istedim... Kaldım da...” (sf. 49)

Estetik bir görüntü içinde hikâye anlatabilen, kamerasıyla şiir yazan yönetmen, film yapma anlayışıyla Yeşilçam'ın köşe taşlarını döşüyor. Sinemanın “gösteri” değil

“doğrudan bir anlatı sanatı” olduğunu savunuyor. Film yapmak ekip çalışması olarak bilirse de **Akad**'a göre aslında yönetmenin işi. Onu ustası olarak gören yönetmenler arasında **Osman Seden**, **Halit Refiğ**, **Atıf Yılmaz** gibi ünlü isimler var. **Halit Refiğ**'e göre Türk sineması **Akad**'ın **Kanun Namına** filmiyle başlıyor. **Akad**'ın **Kanun Namına** ile sinemamıza kazandırdığı yeniliklerin başında “dinamik kurgu yapısı, yeni çerçeve denemeleri, İstanbul'un günlük yaşamından kareler” geliyor. Deneyim kazandıkça kendi sinema tarzını oluşturan **Akad** için yazar şu cümleleri kuruyor: “Kameranın hareketsizliği, derinlemesine mizansen, geniş açıların yaygın kullanımı, zoom ve kaydırma gibi teknolojik imkânların dışlanmasıyla özgün bir stil geliştirir. Bu durum onu Fransız kuramcılarının kastettiği anlamıyla ‘auteur’ yönetmen yapar.” (sf. 105)

O, filmlerindeki oyuncuların kariyerinde bir dönüm noktası oluyor. Oyunculuk konusundaki standart kalıpları kırarak onlara yeni denemeler yaptırıyor. Kamerayı değil, oyuncuları hareket ettirmeye çalışıyor. Kamerayı oyuncunun yüzüne tutmaktan özenle kaçınıyor. Bunun oyuncuyu bir “nesneye” dönüştürdüğüne inanıyor. **Türkan Şoray**, **Hülya Koçyiğit**, **Çolpan İlhan**, **İzzet Günay**, **Erol Taş** gibi nice oyuncu, “ustasız usta”larından aldıkları sinema eğitimiyle zirveye çıkıyor. **Yılmaz Güney** de yönetmenin yol göstericiliğinden nasibini alanlar arasında.

Kitapta **Akad**'ın Ulusal Sinema konusundaki düşüncelerine de yer veriliyor. **Akad**, ulusal Türk sinemasının halkın gerçeklerine dayanmadığı ve halkın diliyle söylenmediği sürece olumsuz tepkilerle karşılaşılacağına altını çiziyor. TRT için **Ömer Seyfettin**'in bazı hikâyelerini sinemaya uyarlayan yönetmenin, 6 yıl süren TRT macerası ideolojik tartışmaların arasında sönüp gidiyor.

Mücahit Gündoğdu'nun **Akad** hakkında yaptığı derin araştırmalar kitabın sonunda yer alan Lütfi Ö. Akad Kronolojisi ve Kaynakça'dan da anlaşılıyor. Yönetmenin filmlerini bir arada görme imkânı sunması açısından kronoloji önemli.

Nihayetinde, **Vesikalı Yârim**'i bugün hâlâ severek izliyorsak ustanın yaşadığımız toprakların sesini sinemamızla harmanladığı muhakkak. **Akad**, çınarından dal budak salan birçok sinemacıya ustalık yapan, kendi dinginliğinin içinde konuşan modern zaman bilgisi olarak yeni nesil sinemacılara filmleriyle ilham olmaya devam edecek.

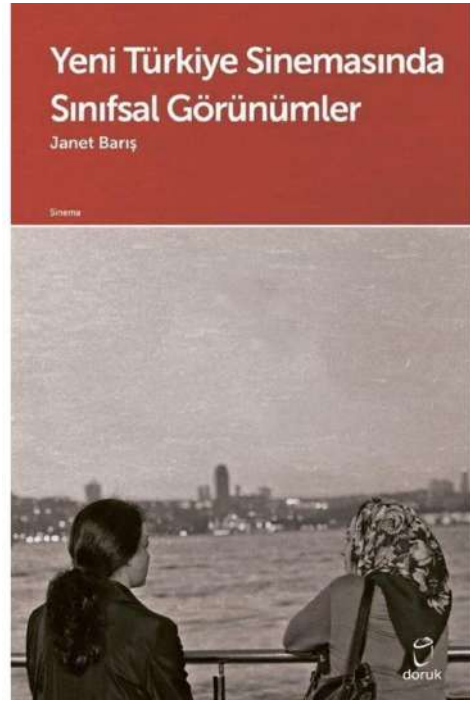
Esra Ballım

YENİ TÜRKİYE SİNEMASINDA SINIFSA GÖRÜNÜMLER

Janet Barış

Doruk Yayıncılık

2021 / 169 sayfa



Akademisyen ve sinema yazarı **Janet Barış**, Mayıs 2021’de çıkardığı kitabı *Yeni Türkiye Sinemasında Sınıfsal Görünümler*’de, 2010 sonrası Türkiye sinemasından seçtiği on yedi filmi, sınıf temsilleri bağlamında inceliyor. **Barış**, Türkiye sinemasında *sınıf* kavramının, az değinilen bir mesele olduğunu belirterek bu konuda seyircide farkındalık yaratmayı hedefliyor. **Janet Barış** kitabın önsözünde Türkiye sinemasında, sınıfsal meselelerin uzun süre kırdan kente göç ya da zengin-fakir ayrımı ile sınırlı kaldığını, özellikle Yeşilçam’ın, sınıf kavramını görünmez kıldığını ve politik bir görünüm üretme sürecinden yoksun olduğunu belirtiyor. **Barış**, 1990 sonrasında “Yeni Türkiye Sineması” olarak adlandırılabilir dönemde ortaya çıkan filmlerde ise genellikle bir *erkek sıkıntısı* ve *taşranın* merkezde olduğu bir yapı olduğunu söylüyor. Bununla beraber **Barış**, *sınıf* kavramını *kapısı açık bırakılmış bir mesele* olarak görüyor ve 2010’larla beraber bu meselenin fokurdadığı tespitini yapıyor. 2010 sonrası Türkiye sinemasında ise sınıf kavramının, karakterler ve yaratılan mizansenlerle birlikte elle tutulur hale geldiği ve bazı filmlerin sınıf meselesini biraz daha merkeze aldığı saptamasını yapıyor.

Janet Barış, sınıf kavramının gerek ekonomik gerek politik gerekse sosyal olarak çok katmanlı bir kavram olması nedeniyle sinemadaki temsillerinin de geniş ve zorlu bir çerçevede çizilebildiğini belirtiyor. Bu zorluğu aşabilmek için de tarih sınırlandırması yaparak 2010-2020 arası çekilmiş bazı filmleri inceliyor. Sınıf kategorizasyonu olarak da filmleri yoksullar, orta/üst sınıf, beyaz yakalılar ve burjuvaziye anlatan filmler olarak dört ayrı bölümde analiz ediyor.

Kitapta ele alınan filmler; güvencesiz çalışma koşulları, iş kazası nedeniyle işçi ailelerine ödenen kan parası, göçmen Suriyeli işçiler sorunu, pasaportlarına el konan enformel işgücü, sınıflar arası çatışma gibi sınıfsal çerçeveler dışında toplumsal cinsiyet, kentsel dönüşüm gibi birçok başka paradigmayla da incelenebilir. Fakat **Janet Barış; Marx, Weber, Bourdieu** gibi düşünürlerin kuramlarına değinerek incelediği filmlere yalnızca sınıfsal perspektiften bakmayı tercih ediyor.

Janet Barış'ın yaptığı kategorilendirme önerisinde birinci sırayı verdiği sınıf; işçi sınıfı. “Tozun Karanlığında Yoksul Sınıfın Çıkmazı” başlıklı birinci bölümde incelenen tüm filmlerde, işçi sınıfının çalışma koşullarının “görünür” olduğu filmlerin seçildiği görülüyor. Zaten kitabın adından da anlaşılacağı gibi “görünürlük” kavramı **Janet Barış**'ın temel aldığı anahtar kavramlardan. **Barış, Karanlıkta Uyananlar** (Ertem Göreç, 1964), **Maden** (Yavuz Özkan, 1978), **Demiryolu** (Yavuz Özkan, 1979) ve bazı **Yılmaz Güney** filmlerini istisna tutarak, işçi emeğinin Türkiye sinemasında şimdiye kadar pek de görünmediğini belirtiyor. Kitabın beşinci bölümü olan “Röportajlarla Düşünceler, Eğilimler” bölümünde **Fırat Yücel** de, **Janet Barış**'a paralel olarak, sinemada genel olarak insanların nerede çalıştığının, ne koşullarda çalıştığının pek gösterilmediğini söylüyor. Her iki sinema yazarı da **Harun Farocki**'nin 1995 yılında, sinemanın 100. Yılı kapsamında “İşçiler Fabrikadan Çıkarken” adlı video-makalesine atıf yaparak konvansiyonel sinemada, işçinin çalışma yaşamının hiçbir zaman popüler olmadığını, fabrika içinin çok az görünür olduğunu, fabrikadaki çalışma koşullarının hemen hemen hiçbir filme alınmadığını belirtiyor.

Birinci bölümde ilk incelenen ve afişi, kitabın kapağı için tercih edilen film, **Ahu Öztürk**'ün 2015'te çektiği **Toz Bezi**. **Janet Barış**'ın çıkış noktası olarak bu filmi incelemesinin nedeni sanırım sınıf yapısı konusunda en önde gelen filozof olan **Marx**'ın düşüncelerini aktarmak için çok uygun bir örnek olması. Sermaye sahipleri ve sermayeye sahip olmayan işçiler arasında temel bir karşıtlık gören **Marx** gibi **Ahu Öztürk** de bu ilk uzun metrajlı filminde, ev işçisi kadınlar ve patronları arasında sürekli bir karşıtlık kuruyor. **Janet Barış, Marx**'ın sınıf kuramına kısaca değindikten ve işçi sınıfı hakkında **Lefebvre**'e çok kısa bir atıf yaptıktan sonra, “emek gücünden başka hiçbir şeye sahip olmadıklarını” söyleyen iki Kürt ev işçisinin verdiği yaşam mücadelesini analiz ediyor. Bu filmle ev işçilerinin görünmeyen emeğinin altının çizildiğini söyleyen **Barış**, tam da bunu

özetleyen bir başlık atıyor ilk film incelemesi için: “gündeliğin kıyısında toz bezi olmak”

Janet Barış'ın ikinci sırada incelediği film **Kıvanç Sezer**'in 2016'da çektiği ve başrolde **Menderes Samancılar**'ın kansere yakalanmış bir inşaat işçisini canlandırdığı **Babamın Kanatları**. **Kıvanç Sezer**'in verdiği röportajlardan öğrendiğimiz kadarıyla bu film, kapitalizmin en azılı sektörlerinden biri olan inşaat sektörünü konu alan üçlemenin ilk filmi. Tıpkı **Toz Bezi** gibi hatta ondan da vurucu bir şekilde işçi sınıfının çalışma koşullarını gözler önüne seren bir film **Babamın Kanatları**. **Janet Barış**'ın **Toz Bezi** incelemesinde özetini verdiği Marksist sınıf kuramının tasvir ettiği üretim ilişkilerinin iki ucunda bulunan sosyal sınıflar, adeta bu filmle beyaz perdede somutlaşmış gibi. Bir uçta, üretim araçlarına sahip ve kar peşinde gözü doymak bilmeyen *yönetici sınıf*; diğer uçta, emeğinden başka hiçbir araca sahip olmayan ve sömürülen *işçi sınıfı* filmde çok gerçekçi biçimde temsil ediliyor. **Janet Barış**, “betonun içinden betona doğru” ve “çiğ betonun yükseği” başlıklarını verdiği bu incelemede, kansere yakalanma, ölüm, topal kalış gibi durumların işçilerin gündelik hayatına sirayet etmiş, varlığı kabullenilmiş süreçler olduğunu söylüyor. **Barış**, ayrıca **Benjamin**'in *Son Bakışta Aşk* kitabından “paranın tahripkârlığı” konusunda ve *Pasajlar* kitabından da “modernizmin, insanoğlunun önüne çıkardığı engeller” konusunda alıntılar yapıyor ve şöyle diyor: “Modern hayatın çıkmazı, hayatı boyunca emeğiyle çalışmış olmasına rağmen karşılığını alamamış, sömürülmüş olmanın çaresizliğinde, kapitalizmin dişli çarklarında asılı kalır.”

Janet Barış'ın “çatısız atölyelerin ardı” başlığıyla üçüncü olarak incelediği film olan **Erdem Tepegöz**'ün 2013 yapımı *Zerre*'si, aslında güvencesiz iş koşulları kadar toplumsal cinsiyet konusunda da çok sözü olan bir film. Fakat **Janet Barış**, işçi sınıfı perspektifinin dışına çıkmayarak **Marx**'ın sınıf kuramına ilave olarak **Max Weber**'in statü kavramına değiniyor. Filmin ana karakteri Zeynep'in yaşadığı işsizlik sorununa değinirken **Anthony Giddens**'tan alıntılar yapan **Barış**, filmin baştan sona kadar en temel meselesinin *sınıf* olduğunu ve işçi sınıfı işsizliğinin, orta sınıf işsizliğinden çok daha sıkıntılı olduğu tespitini yapıyor.

Emine Emel Balcı'nın 2005 yapımı *Nefesim Kesilene Kadar* filminde bir tekstil atölyesinde ortacı olan Serap'ı azmi ve inadı nedeniyle **Dardenne Kardeşler** karakterine benzeten **Janet Barış**, incelediği bu dördüncü filmde de, ilk üç filmde olduğu gibi işçilerin çalışma koşullarının ve çalıştıkları atölyenin içinin *gösterilmesinin* öneminin altını çiziyor. Yoksul bir işçi olan Serap'ın barınma

sorunu var, zira ne babası ne de ablası ona bir ev sunabiliyor. **Janet Barış**, yoksulluk konusunda **Aksu Bora**'nın "yoksulluğun artık geçici, işsizliğe bağlı, istisnai değil, tersine kuşaklar arasında aktarılan, kalıcı ve yapısal bir gerçeklik olduğu" tespitini aktarıyor. **Barış**, barınma konusunda da **Adorno**'ya atıfta bulunarak barınma ihtiyacının Serap'ın en temel derdi olduğunu söylüyor. Kaldı ki Serap, *nefesi kesilene kadar* çabalayıp, babasıyla barınabilmenin peşinde koşuyor. Ta ki babası hakkındaki gerçekleri öğrenene kadar... **Janet Barış**, Serap'ın umudunu kaybettiğçe, yaraları açıldıkça hırçınlaşıp, kötücülleştiği tespitini yapıyor. Bu bağlamda da filmin, yalnız bir kadının hayatla mücadelesi bakımından Yeşilçam'ın masalsı melodramlarından çok farklı bir yerde durduğunu belirtiyor. **Barış** ayrıca Yeni Türkiye sinemasında sınıf temsillerinin daha isyankâr, daha gerçekçi olduğunu; sokağın temsiline yakın, seyircinin duygusal beklentilerine uzak bir yapı kurulduğu saptamasını yapıyor.

Yeşilçam melodramlarından uzakta duran, sınıf temsili güçlü bir diğer film de **Zeki Demirkubuz**'un 2016 yapımı filmi **Kor**. Filmde sınıfsal imtiyazların çok net çizildiğini ifade eden **Janet Barış**'a göre, *Kor*'u, bir sınıf filmi yapan en temel unsurun; sınıflar arası aşk, ihanet çatışmalarını anlatmasından ziyade bir tekstil atölyesi sesinin sürekli olarak filme eşlik etmesi hatta filmin bir parçası haline gelmesi. **Barış** ayrıca, ilk defa bir **Demirkubuz** filminde bir işçi atölyesinin bu kadar belirgin, bu kadar görünür olduğunu ve hatta filmin bir karakteri gibi hareket ettiğini söylüyor.

Birinci bölümün son işçi sınıfı filmi, **Janet Barış**'ın **Vittorio de Sica**'nın **Bisiklet Hırsızları**'na benzettiği **Ali Vatansever**'in 2019 yapımı filmi **Saf**. Film, yoksullar arası rekabet konusunu, göçmen Suriyeli işçiler ve pasaportuna el konmuş yabancı uyruklu bakıcı temsilleriyle çok çarpıcı ve gerçekçi biçimde anlatıyor. Filmin birinci bölümü, bir inşaat şantiyesinde çalışırken sakatlanan bir Suriyeli işçinin yerine işe başlayan yoksul Kamil'e odaklanırken, ikinci bölümü bir ev emekçisi olan Kamil'in eşi Remziye'ye odaklanıyor. Filmin sonunda her iki karakter ters yönlerde değişip dönüşüyor. Başlarda iyi niyetli, yardımsever bir karakter olarak tanıtılan Kamil, tıpkı **Nefesim Kesilene Kadar** filmindeki Serap karakteri gibi zamanla kötücülleşiyor. Zira dayanışacağı işçi arkadaşları, haklarını arayacağı bir sendikası yok ve bir anda mantık muhakemesini kaybediyor. **Janet Barış**, yönetmen **Ali Vatansever**'in izleyiciye geçim derdinin acımasızlığını, insanı insana kırdırışı; saf ve inançlı olanı yoldan çıkarışını adım adım izlettiğini söylüyor. Diğer yandan Suriyeli işçiler açısından yoksulluk ve evsizlik kadar dışlanma da büyük sorun.

Barış, Suriyelilere duyulan nefreti, zengin fakir demeden bir kültürün aşağılanması olarak değerlendiriyor. Örneğin Kamil'in arkadaşı Fatih, Suriyeli işçi Ammar'ı bir böcek gibi ezmek istiyor. Filmin büyük bölümünün geçtiği inşaat şantiyesinin görünürlüğünün öneminin altını çizen **Barış**, şantiyede uzun uzun dolanan kameraya ilave olarak, bitmek tükenmek bilmeyen inşaat gürültüsü sesinin de filmin en önemli unsuru olduğunu belirtiyor. Zira Kamil'in ortadan kaybolması ve karısı Remziye'nin onu araması sürecinde de inşaat sesleri devam ediyor. Filmin ikinci bölümünde Remziye'nin, Kamil'in tam tersi yönde değişip dönüşmesi ise filmin en umut verici yanı. Remziye'nin temizlik işçisi olarak çalıştığı evde, çocuk bakıcılığı yapan Romen emekçinin, Remziye ile dayanışması sayesinde oluyor bu dönüşüm. Remziye, bakıcının iyi niyetli davranışlarından sonra bakıcıyı, polise ihbar etmekten vazgeçip, ona pasaportunun kilitli olarak saklandığı çekmecenin anahtarının yerini söylüyor örneğin. Benzer bir dayanışmaya *Toz Bezi*, *Zerre* ve *Nefesim Kesilene Kadar* filmlerinde de rastlıyoruz ve ne hikmetse hep kadınlar dayanışıyor... Fakat sınıfsal perspektifi kaybetmek istemeyen **Barış**, bu konulara çok ayrıntılı değinmiyor ve odağını sömürgeci patron ve her daim ezilen işçi sınıfından uzaklaştırmıyor.

Janet Barış, kitabın birinci bölümünde ayrıntılı olarak incelediği filmlerde işçi sınıfının çıkışsızlığını çoğu zaman Marksist sınıf kuramı çerçevesinde yorumladıktan sonra ikinci bölümde orta/üst sınıf hayatları, Weberci bir bakış açısıyla (statü kavramı üzerinden) ve **Benjamin, Bourdieu** gibi düşünürlerin sınıf kavramı hakkındaki fikirlerine yer vererek analiz ediyor. **Barış**, kitabın ikinci bölümünde incelediği orta/üst sınıfı anlatan filmlerin ilki olan **Seren Yüce**'nin 2010 yapımı *Çoğunluk*'un, tek bir aile üzerinden topyekûn bir orta sınıf bakış açısını temsil ettiğini söylüyor. **Barış**, orta sınıfın genel olarak hem *uyum* hem de *korku* demek olduğunu saptamasını yapıyor. **Barış**, **Meltem Ahıska**'nın *Çoğunluk* filmi bağlamında, erkekliğin bir korku iradesi olduğu ve bu korkunun aslen kadınlardan, duygulardan, güçsüzlükten korkma olduğu yorumunu aktardıktan sonra *Çoğunluk*'un ana karakteri, orta sınıf mensubu Mertkan'ın herkesten ve her şeyden korktuğunu söylüyor. Örnek olarak da Mertkan'ın inşaat patronluk tasladığı, yapılmış duvarı yeniden yaptırttığı işçiyle inşaat dışı bir alanda karşılaştığında çok korktuğu sahneyi hatırlatıyor. Çalıştırdığı ve sömürdüğü işçiden korkmak dışında orta/üst sınıfın asıl korkusu belki de elindekini kaybetmeme istencidir ve bu nedenle de *uyum*, orta sınıfın/*çoğunluğun* olmazsa olmaz reflekslerindedir. Bu bağlamda **Barış**'ın, **Benjamin**'in "insanın uyumu

bazen farkına varmadan geliştirdiği” yorumunu aktarması orta sınıf bir karakteri anlayabilmek açısından çok anlamlı. **Janet Barış Çoğunluk** filmiyle ilgili olarak, milli kimliği inşa edenin yine *çoğunluk* olduğu saptamasını yapıyor ve bu konuda **Anthony D. Smith**’in görüşlerini paylaşıyor.

Janet Barış’ın orta/üst sınıfa dair incelediği ikinci film, yine **Seren Yüce**’ye ait. Bir röportajında kendisinin de içinde bulunduğu bir dünyayı tasvir etmeye çalıştığını söyleyen **Seren Yüce**, 2016 yapımı filmi **Rüzgârda Salınan Nilüfer**’de, yine orta/üst sınıf hallerini anlatıyor. Ancak **Yüce**, bu filmde *Çoğunluk*’tan farklı bir orta/üst sınıf hali anlatıyor ve bu fark ancak **Weber**’in statü kavramıyla anlaşılabilir türden bir fark. **Weber**’in kuramında statü, toplumsal gruplara, başkaları tarafından yüklenen toplumsal onur ve saygınlık arasındaki farklılıklara göndermede bulunmaktadır. Sınıflar, mülkiyet ve kazançla eşleşen ekonomik etkenlerden kaynaklanırlar; statü, grupların izlediği değişen yaşam biçimleri tarafından belirlenir. **Seren Yüce**’nin orta/üst sınıfı anlatan iki filmi arasındaki fark, tam olarak Weberci bir *yaşam biçimi* farkı. **Janet Barış** da, **Weber**’e atıf yaparak statü gruplarının, statü tabakalaşmalarının en belirleyici özelliğinin *yaşam tarzı* olduğunu dile getiriyor.

Barış, belli bir ekonomik güce sahip olan, her istediğini alabilen herkesin aynı hayatı yaşamadığını söylüyor ve *çok farklı dünyaların* insanları olan iki kadın karakter arasındaki uçurumu ayrıntılı olarak tasvir ediyor. **Seren Yüce**; mutfağı, banyosu, dev ekran televizyonu, bahçesi, hizmetçisiyle tam bir orta/üst sınıf burjuva evinde yaşayan Handan’ı, görece daha mütevazı bir hayat süren entelektüel bir orta/üst sınıf karakter olan Şermin’den çok uzakta konumlandırıyor. **Barış**’a göre, hayatta her şeyin kolay elde edildiğini zanneden fakat bir yandan da kendine yetemeyen ve derin bir yalnızlık hali içinde olan Handan, nilüferlerin durgun suda yaşadıklarını değil de rüzgârda salındıklarını zanneden, kültürel olan ne varsa onun çok uzağında duran bir burjuvadır. **Barış**, entelektüel Şermin’in ise filmin başında tevazu sahibi olsa da bir noktadan sonra kibrine yenik düştüğünü, Handan’a üstten bakarak onu aşağıladığını, hatta densizlikle itham ettiğini söylüyor. Sonuç olarak kültürel sermayeye sahip bir entelektüel olan Şermin, sosyal ve simgesel sermaye eksikliği nedeniyle Handan’ı başlarda alttan almaya çalışsa da, eşi yeni bir işe başladığı andan itibaren yalnızca iktisadi sermaye sahibi Handan’la *arkadaşlığını* bitirmeye çalışıyor. **Barış** ayrıca, Handan için Şermin’in *yayınlanmış* kitabınının hem bir haset hem de bir arzu nesnesi

ve “boşluk”larını doldurmak için bir ihtimal olduğu yorumunu yapıyor ve böylelikle sınıf meselesine önemli bir psikanalitik yorum da eklemiş oluyor.

Janet Barış, Türkiye’de orta sınıfın 80’lerden önce, özellikle Özal dönemi özelleştirme politikalarının kendi yeni zenginlerini üretmeden önce, “orta direk” olarak adlandırıldığını söylüyor. Bu açıklamanın örneği de **Deniz Akçay**’ın 2013 yapımı filmi **Köksüz** oluyor. Filmde, babanın kaybindan önce “orta direk” bir hayat yaşadığı belli olan bir ailenin, *evin direği baba* olmadan maddi ve manevi yaşadığı zorluklar anlatılıyor. **Janet Barış**, aile bireylerine dair analizler yaptıktan sonra filmin büyük bölümünün geçtiği mekân olan *orta sınıf ev* için, “sıkıntı mekânı” tanımlamasını kullanıyor. Gerçekten de ev, her anlamda “sıkıntı” doğuran bir ev. Özellikle de evin sürekli su akıtan musluk boruları, hem bir orta sınıf aile metaforu hem de aileyi parçalanmaya götüren sürecin başlatıcısı bir işleve sahip. Bu noktada **Barış**’ın, **Nurdan Gürbilek**’in *Ev Ödevi* adlı kitabından alıntılıdığı “orta sınıf ev tasvirleri”nin yanında başka hiçbir tasvir, **Köksüz** için uygun olmazdı sanırım. Sonuç olarak, **Janet Barış**, filme dair, orta sınıfın direği olan “baba” olmayınca geriye kalan her şeyin yıkıldığını ve evin büyük kızının bütün yükü üstlendiğini söylüyor. Peki ya, kocasının kaybindan sonra ne yapacağını bilemeyen ve hayatı hiç tanımayan/tanıma şansı olmamış annenin durumu hakkında ne söylemeli? Anneyi, hayatına kıyacak kadar aciz hale getiren, dâhil olduğu sınıf kadar başka bir etken olabilir mi? Sanırım bu sorunun cevabı *sınıf sorunsalına* ilave olarak, *patriyarkal düzenin sınırları* içinde.

Janet Barış’ın, **Köksüz**’den hemen sonra analiz etmeyi tercih ettiği **Ramin Matin**’in 2014 yapımı filmi **Kusursuzlar**’da da, **Köksüz**’deki sürekli akıtan musluklara benzer bir mizansen unsuru var: **Janet Barış**’ın tabiriyle “çürüğe çıkmış borular”. Her iki mizansen unsuru da orta ve orta/üst sınıf ailenin işlevsizliğinin metaforu adeta. Bunlara **Toz Bezi**’ndeki bozuk mutfak borusunu da ekleyebiliriz elbette, sınıf farkını bir tarafa bırakırsak bir süreliğine. Bu noktada işlevsiz, çürümüş boruların/ailelerin yükünü hep kadınların çektiğini hatırlatmak gerek yine. Sınıf konusuna dönecek olursak, **Janet Barış**, **Kusursuzlar**’ın ana karakterleri olan iki kız kardeşin hem meslekleri hem de tatillerini geçirdikleri ev ve bu evin bulunduğu site itibarıyla tipik bir orta/üst sınıf temsili olduklarını söylüyor. Ölen anne-babaları doktor olan kardeşlerden küçüğü de doktor, büyük olan ise eczacı. Yan komşu, hukuk eğitimini bırakmış bir bar sahibi. **Barış**, meslek grupları ve işten kolaylıkla izin alabilme serbestliğini yorumlarken **Bourdieu**’nün

orta sınıfın ortalama kültürünün aynılığı ve birbiri ile olan uyumu üzerine görüşlerini aktarıyor. Ancak ne yazık ki sınıfsal üstünlükler ve Bourdievari sosyal imtiyazlar bile eril baskının/zulmün kadınlar üzerindeki şiddetini azaltamıyor.

Orta/üst sınıf hallerini anlatan filmlerin sonuncusu **Mehmet Can Mertoğlu**'nun 2016 yapımı filmi **Albüm, Janet Barış**'a göre tipik bir orta sınıf ailesi temsili. **Barış**, filmdeki ailenin, anne-baba-çocuk olarak, ülkenin görece büyük şehirlerinden birinde bir orta sınıf nasıl olur, nasıl yaşarsa öyle yaşadıklarını söylüyor. Evleniliyor, çocuk sahibi olunuyor, arkadaşlarla bebek bakımı sohbeti yapılıyor, hafta sonları AVM'de zaman öldürülüyor. **Barış**, bu tarz eylemleri “yaşamaların aynı oluşuna tekabül eden ve belli sınıf görünümünde kendini tekrar eden alışkanlıklar” olarak nitelendiriyor. Ancak filmin çok belirgin orta sınıf tasviri dışındaki alametifarikası, toplumun böyle bir aile üzerindeki görünmez baskılarının, bu aileye yeri geldiğinde *ırkçı* seçimler yaptırması kadar, sosyal normlara uymama/uşamama nedeniyle dışlanmamak için hayatlarını sona erdirmeyi düşündürmesi. Sonuç olarak, **Janet Barış Albüm**'ün, sistemin eritmekte olduğu, zararsız ve devletine itaat eden karakterleri adeta *suçlu* durumuna düşüren orta sınıf ahlakını sorgulayan bir film olduğu saptamasını yapıyor. **Barış**'a göre Cüneyt ve Bahar kendi hayatlarını yaşayamıyor, hayatlarını toplumun onlardan beklediğini verme üzerine kuruyorlar.

Janet Barış, üçüncü bölümde, orta/üst sınıf mensubu “beyaz yakalılar” konu alan filmleri; **Mills, Popov, Sennett**'in analizleri ışığında ayrı bir bölümde inceliyor. **Barış**, **Mills**'in **Arslan**'dan yaptığı alıntı ile “yeni orta sınıf”ın ne olduğunu şöyle aktarıyor: “Marksistler, orta sınıfa dair teori üretirken gelişmekte olan yeni orta sınıfın kapitalistlerden farklı olduğunun altını çizdiler. Yeni ortaya çıkmakta olan bu sınıf, kapitalistler gibi başkalarının emeğini sömürerek değil, kendi emeklerini kullanarak üretim gerçekleştiriyorlardı.” Bana kalırsa sermaye sahibi olmayıp kendi emeği ile bedensel güçten ziyade masa başında çalışan *şirket çalışanı beyaz yakalılar* için “prekarya” adlandırmasını da yapmak gerek. İngiliz iktisatçı **Guy Standing**'in yeni bir sınıf yapısı olarak ortaya attığı bir kavram olan “prekarya”, İngilizce kökenli “precarious” (güvencesiz) sıfatı ile “proletariat” (proleterya) isminin birleşmesiyle oluşan bir terim. 1980 sonrası *yeni kapitalizm* çağında, güvencesiz ve istikrarsız piyasa ortamında beyaz yakalılar, çok çalışsalar da her an işlerinden kovulma ya da baskı (mobbing) gibi simgesel şiddete maruz kalabiliyorlar. Hayatı belirsizlik, geleceksizlik, güvencesizlik ile dolu olan “beyaz

yakalılar” için bir de, Fransız düşünür **Etienne de La Boétie** tarafından ortaya atılan “gönüllü kul” kavramı da kullanılabilir. Zira bir sözleşmeyle şirketlerin tahakkümü altına giren beyaz yakalıların uymak zorunda olduğu birçok katı kural var. Kurallara uymada biraz gevşek davranıldığı takdirde bile sözleşme feshi ya da ücret kesintileri hemen beyaz yakalının önüne konuyor. Bu tür örnekler **Janet Barış**’ın bu bölümde incelediği filmlerde bol bol rastlıyoruz. Bu noktada yabancılaştırma mevzusunu da unutmamak gerek. **Janet Barış**’ın beyaz yakalılar konu alan filmlerinde *prekarya* ve *gönüllü kul* olma dışında, beyaz yakalılar kendilerine *yabancılaştırılmış olma* halleri de ortak bir olgu. Büyük şirketlerde yüksek maaşla çalışan beyaz yakalılar, sadece işleriyle var olabiliyorlar. Ancak bu var oluş, işçi sınıfının hayatta kalma ve geçinebilmesinden farklı olarak sosyal, kimliksel ve statüsel bir niteliğe sahip. Zira birçok beyaz yakalı çalışan, başarısızlık ya da işten atılma durumunda, *yabancılaştırma* yaşayıp kendini toparlayamıyor. **Tanıl Bora**’ya göre işçi sınıfının sahip olduğu, zor koşullarla mücadele etme gücü / bağlılığı beyaz yakalıda yok. Bu nedenle de filmlerde gördüğümüz gibi işini kaybeden beyaz yakalılar özgüvenlerini geri kazanmaları, hayata kaldıkları yerden devam edebilmeleri genellikle uzun sürebiliyor. Hâlbuki işçi sınıfı mensubu bir emekçinin, işten atıldığında ne kendine yabancılaştırma ne de kendini toparlamak için dinlenme lüksü var. İşçi sınıfı her daim ipin ucunda; hiç durmadan çalışmazsa açlıktan ölme noktasında.

Janet Barış’ın bu bölümde incelediği üç filmde de karakterlerin hepsi, büyük şirketlerde yüksek maaşlarla çalışan, lüks sitelerde oturan beyaz yakalılar. Örneğin **Ramin Matin**’in kara komedi türündeki 2017 yapımı filmi *Son Çıkış*’ta beyaz yakalı bir mimarın işinden istifa etmesiyle gelişen olayları izliyoruz. **Barış**, beyaz yakalı ana karakterin bir işi, bir evi olmayınca bağlamsız kaldığını, alt sınıfın içine karışınca nefes alamadığını söylüyor. **Barış** ayrıca, beyaz yakalı Tahsin’in hiçbir yerde sağlam bir duruş sergileyemediğini de ekliyor. Çünkü beyaz yakalılık bir acizliğe tekabül ediyor, hayatın öznesi olamamayı imliyor.

Benzer şekilde **Semih Kaplanoğlu**’nun 2019 yapımı filmi *Bağlılık Aslı*’da da doğum izni sonrası, daha önce çalıştığı pozisyonunun altında bir mevki teklif edilen beyaz yakalı bir kadının, bebeği olduktan sonra değişen hayatını izliyoruz. İşe dönebilmek için düşük bir pozisyonu kabul etmek zorunda kalan Aslı ne de olsa “yeri her an doldurulabilir” bir prekarya. **Janet Barış**, filmde sınıf temsili açısından birçok gösterge olduğunu söylese de işe yeni dönmüş bir beyaz yakalının güvencesiz işi konusuna eğilmiyor. **Barış**, bu filmi analiz ederken **Kaplanoğlu**’nun

geleneksel-modern karşıtlığı üzerinde çok durmasını ve ayrı sınıflara dâhil iki kadının karşılaştırılmasını eleştiriyor daha çok.

Kitabın üçüncü bölümünün son filmi; **Kıvanç Sezer**'in 2019 yapımı ***Küçük Şeyler***, beyaz yakalılığın tam olarak ne olduğunu gözler önüne seren bir film. Gereğesi tam olarak açıklanmadan işten kovulan bir beyaz yakalı olan Onur, işsizlik sürecinde karısının ilgi ve saygısını yitiriyor, arkadaşlarından uzaklaşıyor, kendine yabancılaşıyor ve gün geçtikçe kırılmanlaşıyor. **Janet Barış**, filmin izleyicisine, işsizliğin somut olmasa da soyut bir ölüme yol açtığını düşündürdüğünü söylüyor. **Barış** ayrıca, beyaz yakalıların toplu bir sınıf bilincine sahip olmayıp, bireysel, pasif ve edilgen oldukları saptamasında bulunuyor. Film, geri dönüşlerle beyaz yakalı ilaç müdürü Onur'un iş ortamına dair hem çok gerçekçi hem de çok fantastik ayrıntılar sunuyor. Şirketin düzenlediği doğaya kaçış etkinliği, abartılı doğum günü organizasyonları, daha azı verilir korkusu ile razı olunan eksik tazminat, iş arkadaşları ile yenen samimiyetsiz yemekler, zorunlu işten çıkarmalar, beyaz yakalı izleyicilerin iş hayatından çok tanıdık oldukları türden gönüllü kulluk halleri. **Janet Barış**, çok yerinde bir alıntıyla **Mills**'in "bir beyaz yakalı bir işe sahip olduğunda sadece zamanı ve enerjisini değil aynı zamanda kişiliğini de satmış olur. Gülüşlerini, mimiklerini de ve böylelikle kırgınlıklarını da bastırmaları gerekir." yorumlarını aktarıyor.

Janet Barış, "Burjuvazinin Kendisiyle İmtihani" adını verdiği kitabın dördüncü bölümünde farklı tekdüzelikteki burjuva alışkanlıkların, duygulanımdan uzak burjuva sıkılmaların olduğu üç filmi analiz ediyor. Örneğin **Nuri Bilge Ceylan**'ın 2014 yapımı ***Kış Uykusu***'nda baba yadigârı bir konakta, yazarın ifadesiyle "her sabah kalkıp işe gitmek zorunda kalmayan insanlar"ın günlük alışkanlık ve sıkılmalarını izliyoruz. Kiracıdan alınamayan aynı kira borçları, burjuva akraba/arkadaşların birbirlerine bir türlü yapamadıkları itiraflar, tipik burjuvazi hallerine örnek. **Barış**, ana karakter Aydın'ın, sınıfının getirdiği ayrıcalıkların farkında, entelektüel olsa da iş paraya, pula, sermayeye geldiğinde acımasız, empati yoksunu bir burjuva olduğunu söylüyor. Beraber avlanmaya çıktığı yakın arkadaşı Suavi de, yoksulluğun bir tür doğal afet gibi Allah'ın takdiri bir durum olduğunu düşünen bir başka burjuva karakter. Bu iki karakterin tam zıddı olarak, ailesine düzenli para göndermek durumunda olduğu için evlenme şansı olmayan öğretmen Levent var. **Janet Barış**, emekçi öğretmen Levent'in, burjuva Aydın'a meydan okuduğu sahnede söylediği "tuzu kuru oluştunuz, bir suç gibi algılanabilir" cümlesini özellikle hatırlatıyor. Belki de bu cümle, asıl suçlunun; taş atan fakir

çocuk değil de, kısa bir süreliğine kirasını geciktirmiş fakir aileye gereksiz yere haciz getiren burjuva karakter olduğunu ima eden filmin tek cümlelik özeti.

Aslı Özge'nin 2013 yapımı filmi *Hayatboyu*'nda da, *Kış Uykusu*'ndakine benzer entelektüel burjuva alışkanlıklar, vazgeçilemeyen burjuva imtiyazları, modern burjuva bezginlikleri izliyoruz. **Janet Barış**, filmde kendinden başka bir dünyaya gözünü kapatmış olan, kendi konforlu dünyasından çıkmayı göze alamayan bir zümrenin, bir aldatmayla hesaplaşmasının anlatıldığını söylüyor. **Barış, Weber**'in statü gruplarından bireylerin kendi içlerindeki üyelerle evlenmelerinin, kendi ayrıcalıkları ve kazanç yöntemlerini tekel altına almalarının, farklı statülerdekini küçümsemelerinin ve ancak kendi statülerinden bireylerle yemek yemelerinin beklendiği saptamasını yapıyor. **Weber**'in saydığı burjuva alışkanlıklar, **Aslı Özge**'nin filmindeki burjuva çiftin hayatını öyle güzel açıklıyor ki... Filmdeki sanatçı-mimar çift özenle tasarlanmış dört katlı bir evde oturuyor, sergileri takip ediyor, kızlarının öğrenci evindeki tasarım yarışmalarını tartışıyor, yakın arkadaşları ile Sedef Adası'na deniz taksi ile gidilebileceğini konuşuyorlar. Ancak filmin ana karakteri sanatçı Ela, bir mesleği ve belli bir kazancı olduğu halde, burjuva kocası tarafından aldatıldığını öğrendiğinde eşini bir çırpıda terk edemiyor. Film, seyirciye bu riyakâr ilişkinin devamlılığının nedenlerini düşündürürken hem bir burjuvazi eleştirisi yapıyor hem de kadının ekonomik özgürlüğünün ve kendine güveninin önemini altını çiziyor.

Yeşim Ustaoglu'nun 2016 yapımı *Tereddüt*'te benzer şekilde eşini terk edemeyen eğitilmiş bir kadının hem özel hem de mesleki hayatında yaşadığı zorlukları izliyoruz. Varlıklı bir adamla evli ve çok şık bir evde oturan doktor Şehnaz, genç yaşta zorla evlendirilen yoksul Elmas'ın psikolojik sorununu çözmeye başladıkça, kendi burjuva hayatında hasıraltı ettiği problemler su yüzüne çıkıyor. Dolayısıyla film, tam da **Janet Barış**'ın ifade ettiği gibi hem iki kadının hem de iki sınıfın karşılaşması oluyor. Başroldeki farklı sınıf mensubu iki kadın çok farklı hayatlara sahip olsalar da kocalarından benzer biçimlerde şiddet görüyorlar. Ancak finalde sınıfsal üstünlük –ki burada eğitimle gelen bir sınıfsal üstünlük var- erkek baskısından/ şiddetinden kaçabilme konusunda burjuva kadına çok yardımcı oluyor. Yazarın dediği gibi, duygusal ve fiziksel şiddet, her iki kadın için benzer biçimde yaralayıcı olsa da bundan sıyrılmak bazıları için daha olanaklı, daha olası. Bu son film analizi ile beraber, sınıf farkının kitapta incelenen tüm filmler için belirleyici bir unsur olduğunu bir kez daha fark ediyoruz.

Yeni Türkiye Sinemasında Sınıfsal Görünümler'in son bölümü ise yönetmenler **Emine Emel Balcı**, **Kıvanç Sezer** ve **Seren Yüce**; yapımcı senarist **Emine Yıldırım**, sinema yazarları **Fırat Yücel** ve **Şenay Aydemir** ile yapılan röportaja ayrılıyor. Türkiye sineması hakkında her bir yönetmen ve sinema yazarı, sınıfsal temsilin farklı yönlerine değiniyor. Sonuç olarak, *Yeni Türkiye Sinemasında Sınıfsal Görünümler*, sınıf temsillerinin görünür olduğu, 2010-2020 arası çekilmiş on yedi filmi sosyolojik düzlemde sınıfsal perspektiften analiz ederken izleyiciyi eleştirel okumalara davet ediyor. Ayrıca vizyonda izleme şansı bulunamayan filmleri izlemek için de okuyucuda merak uyandırıyor.

Süheyla Tolunay İşlek